

- Vuestra soberbia y condición esquiva  
 15 acabe ya, pues es tan acabada  
 la fuerza de en quien ha d'executarse;  
 mirá bien qu'el amor se desagrada  
 deso, pues quiere qu'el amante viva  
 y se convierta adó piense salvarse.  
 20 El tiempo ha de pasarse,  
 y de mis males arrepentimiento,  
 confusión y tormento  
 sé que os ha de quedar, y esto recelo,  
 que aun desto yo me duelo:  
 25 como en mí vuestros males son d'otra arte,  
 duélneme en más sensible y terna parte.

- Así paso la vida acrecentando  
 materia de dolor a mis sentidos,  
 como si la que tengo no bastase,  
 30 los cuales para todo están perdidos  
 sino para mostrarme a mí cuál ando.

niere, CXLV, y Sannazaro, *Rime*, LXXXIII, 14-16.

<sup>19</sup> 'y se dirija o encamine hacia donde él crea pueda salvarse', bien en alusión a Dios (se trataría de la *caritas* cristiana), según podría interpretarse por el pasaje de Ezequiel (vv. 14-19), bien refiriéndose a la amada, cuyo favor podría evitar la muerte del amante. La interpelación a la amada obligándole a reflexionar sobre su conducta esquiva presenta grandes analogías con Torres Naharro, *Epístola*, VI, 67-71 («Sabéis que nuestro Señor, / no quiere la gente altiva, / ni que muera el pecador, / mas que se convierta y viva. / No me seáis tan esquiva...»), quizá con reminiscencias de Garcí Sánchez de Bada-joz («es que no quiere el amor / la muerte del amador, / mas que viva y desespere»), a partir de la adaptación de unas conocidísimas palabras de Ezequiel 33, 11 («Qui non vult mortem peccatoris, sed ut convertatur et vi-

vat»), empleadas en la oración *pro paganis* del Viernes Santo.

<sup>23-26</sup> 'sé que con el tiempo os han de doler mis males, y temo que esto vaya a ocurrir, porque incluso yo me duelo de esto: como en mí vuestros males [los que os pueda causar porque os duelan los míos] son de otra naturaleza, me llegan más profundamente al corazón (en más sensible y terna parte) que lo que os puedan llegar los míos en el vuestro (más duro y menos sensible)'; la misma paradoja —aunque menos sutil— se halla en Ausias March, XXXVI, v, 39-40 («E, donchs, enug de mi no-us ne atanga: / ma fort dolor será menys sens la vostra»), y en poetas del *Cancionero general*, como Diego López de Haro.

<sup>27-29</sup> Hay una posible coincidencia con Terencio, *Eunuco*, I, I, 76-78: «Si sapis, / neque praeterquam quas ipse amor molestias / habet addas et illas quas habet recte feras».

- Pluguiese a Dios que aquesto aprovechase  
 para que yo pensase  
 un rato en mi remedio, pues os veo  
 35 siempre ir con un deseo  
 de perseguir al triste y al caído;  
 yo estoy aquí tendido,  
 mostrándoos de mi muerte las señales,  
 y vos viviendo sólo de mis males.
- 40 Si aquella amarillez y los suspiros,  
 salidos sin licencia de su dueño,  
 si aquel hondo silencio no han podido  
 un sentimiento grande ni pequeño  
 mover en vos que baste a convertirlos  
 45 a siquiera saber que soy nacido,  
 baste ya haber sufrido  
 tanto tiempo, a pesar de lo que basto,  
 que a mí mismo contraste,  
 dándome a entender que mi flaqueza  
 50 me tiene en la tristeza  
 en que estoy puesto, y no lo que yo entiendo:  
 así que con flaqueza me definiendo.

Canción, no has de tener  
 conmigo que ver más en malo o en bueno;  
 55 trátame como ajeno,

<sup>36</sup> *perseguir*: 'hacer sufrir'; el verbo podría tener connotaciones bíblicas (véase v. 19), recordando las bienaventuranzas («Beati qui persecutionem patientur...» Mateo 5, 10).

<sup>41</sup> *sin licencia*: 'sin permiso' (véase la égloga II, 289).

<sup>40-53</sup> El pasaje, bastante difícil de descifrar (especialmente los vv. 49-52), podría interpretarse: 'Si aquella amarillez y los suspiros... no han podido producir en vos ningún tipo de sentimiento que baste a atraeros la atención para (a convertirlos a) saber al menos que existo..., sea suficiente (*baste*) haber sufrido tanto tiempo, a pesar de lo que

yo soy capaz de sufrir (*basto*), que conmigo mismo lucho (*que a mí mismo contraste*), dándome a entender que mi debilidad (*flaqueza*) ha provocado la tristeza en que estoy sumido (*en que estoy puesto*), y no lo que yo sé es la verdad (*lo que yo entiendo*); así que me engaño con un argumento nada convincente (*así que con flaqueza me definiendo*); la amarillez y los suspiros son síntomas inequívocos del enfermo de amor.

Sobre el sentido latino de *convertir* 'hacer volver, atraer la atención', véase soneto XV, 5-6.

<sup>55</sup> 'trátame como a un extraño', en referencia al trato que ha recibido de

que no te faltará de quien lo aprendas.  
 Si has miedo que m'ofendas,  
 no quieras hacer más por mi derecho  
 de lo que hice yo, qu'el mal me he hecho.

ella (vv. 44-45) y en coincidencia con  
 Garcí Sánchez de Badajoz, *Lecciones de  
 Job*, 251-253: «me di / a quien más  
 como ageno / me tracta...».

<sup>58</sup> *por mi derecho*: 'a mi favor'.

<sup>59</sup> Ovidio, *Heroidas*, II, 48: «Heu,  
 patior telis vulnera facta meis», citado  
 por Herrera.

## CANCIÓN II

La soledad siguiendo,  
rendido a mi fortuna,  
me voy por los caminos que se ofrecen,  
por ellos esparciendo  
5 mis quejas d'una en una  
al viento, que las lleva do perecen.  
Puesto que no merecen  
ser de vos escuchadas,  
ni sola un hora oídas,  
10 he lástima de ver que van perdidas  
por donde suelen ir las remediadas;  
a mí se han de tornar,  
adonde para siempre habrán d'estar.

Mas ¿qué haré, señora,  
15 en tanta desventura?  
¿A dónde iré si a vos no voy con ella?  
¿De quién podré yo ahora

A pesar de los ecos de la poesía de cancionero, que la vinculan con temas y técnicas de la primera etapa, esta canción recrea con gran sensibilidad alguno de los motivos más conocidos de la poesía de Petrarca, si bien no presenta ninguna imitación directa de ella: «busca de la soledad, donde los árboles y las peñas son testigo de los sufrimientos que el poeta encubre; reflexiones sobre 'el proceso luengo de mis daños'; abandono en manos de la suerte...» (Lapesa).

<sup>6</sup> El viento lleva las quejas del poeta a la amada, que no parece prestarles atención (véanse los versos siguientes); según los antiguos, los vientos eran los mensajeros de los dioses, a quienes hacían llegar las súplicas de los seres humanos: si éstas no se cumplían, se pensaba que los vientos, en lugar de comunicarlas a los dioses, las habían disipado, llevándolas a regiones apartadas (Herrera).

<sup>9-10</sup> Es clara la relación con unos versos del Boscán, I, 1, 59-60: «Oyo llamar de lejos mis gemidos, / y la lástima de ver que van perdidos»; *van* era en la época la forma corriente

del subjuntivo (E.L. Rivers).

<sup>12-13</sup> Las vanas quejas que vuelven sin ser oídas tienen un análogo en Hernán Mejía: «Mas adonde, triste, van / estos suspiros que [dó]; / tan poco remedio dan / que no los acogerán / por no ver cuál quedo yo; / que quien los hace salir / nunca se querrá vengar / aun con hacellos venir, / sino con vellos tornar» (*Cancionero general*, fol. LXXIIIV); la rima aguda en estos versos fue censurada por Herrera, para quien «no se deben usar ni en soneto ni en canción».

<sup>17</sup> *ahora* es aquí trisílabo, como en el soneto XXXVII, 5, y égloga II, 138.

valerme en mi tristura,  
 si en vos no halla abrigo mi querella?  
 20 Vos sola sois aquélla  
 con quien mi voluntad  
 recibe tal engaño,  
 que, viéndoos holgar siempre con mi daño,  
 me quejo a vos como si en la verdad  
 25 vuestra condición fuerte  
 tuviese alguna cuenta con mi muerte.

Los árboles presento,  
 entre las duras peñas,  
 por testigo de cuanto os he encubierto;  
 30 de lo que entre ellas cuento  
 podrán dar buenas señas,  
 si señas pueden dar del desconcierto.  
 Mas ¿quién tendrá concierto  
 en contar el dolor,  
 35 qu'es de orden enemigo?  
 No me den pena por lo que ora digo,  
 que ya no me refrenará el temor.  
 ¡Quién pudiese hartarse  
 de no esperar remedio y de quejarse!

40 Mas esto me es vedado  
 con unas obras tales,  
 con que nunca fue a nadie defendido,  
 que si otros han dejado  
 de publicar sus males,

<sup>23</sup> *holgar*: 'alegrar'.

<sup>24-26</sup> 'me quejo a vos como si verdaderamente (*en la verdad*) vuestra condición dura (*condición fuerte*) dependiera de (*tuviese cuenta con*) mi muerte'.

<sup>27-29</sup> La naturaleza como testimonio de las quejas del amante se ha sugerido en deuda con Propertio, *Elegías*, I, XVIII, 1-4 («Haec certe loca et taciturna quarenti i et vacuum Zephyri possidet aura nemus. / Hic licet occultos proferre impune dolores, / si modo sola

quant saxa tenere fidem... / vos eritis testes, si quos habet arbor amores, / fagas, et Arcadio pinus amica deo. / Ah quotiens teneras resonant mea verba sub umbras...»), a través de Petrarca, *Canzoniere*, LXXI, 37-39 («O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi, / o testimoni de la mia grave vita, / quante volte m'udiste chiamar morte!...»).

<sup>38-39</sup> El dolor insaciable parece sugerido por Ausias March, XCV, v, 41: «No'm dolrre tant qu'en dolor sia fart».

45 llorando el mal estado a que han venido,  
 señora, no habrá sido  
 sino con mejoría  
 y alivio en su tormento;  
 mas ha venido en mí a ser lo que siento  
 50 de tal arte, que ya en mi fantasía  
 no cabe, y así quedo  
 sufriendo aquello que decir no puedo.

Si por ventura estiendo  
 alguna vez mi ojos  
 55 por el proceso luengo de mis daños,  
 con lo que me defiendo  
 de tan grandes enojos  
 solamente es, allí, con mis engaños;  
 mas vuestros desengaños  
 60 vencen mi desvarío  
 y apocan mis defensas,  
 sin yo poder dar otras recompensas,  
 sino que, siendo vuestro más que mío,  
 quise perderme así  
 65 por vengarme de vos, señora, en mí.

Canción, yo he dicho más que me mandaron  
 y menos que pensé;  
 no me pregunten más, que lo diré.

<sup>45-52</sup> El poeta recuerda la necesidad entre los enfermos de amor de desahogarse contando sus penas (véase égloga II); pero, al ser las suyas tan inimaginables, no las puede hacer públicas, agravando aún más el sufrimiento: «porque alguna vez hablé / halléme dello tan mal, / que, sin duda, más valiera / callar; mas también callé, / y pené tan desigual, muriera» (Jorge Manrique, XX, 7-12).

<sup>60</sup> *mi desvarío*: en referencia a *mis engaños*.

<sup>62-65</sup> 'sin yo poder ofrecer más compensaciones (*otras recompensas a vuestros desengaños*) que... desear alterarme

así (es decir, ser más tuyo que mío: *quise perderme así*) para (*por*) vengarme de vos... a través de mi persona (*en mí*)', ya que, al considerarla más de ella que suya (al *perderme así*), también, lógicamente, lo debe ser su sufrimiento.

<sup>66-68</sup> El final presenta notables concordancias con otro de Antonio Castriola: «Canzon, detto hai via più ch'io non vorrei; / bastiti dunque questo, / poiché nulla rilieva a dir il resto»; en cuanto al contenido, tiene afinidades con Boscán, XXVI: «Pues del dolor que consiento, / más de lo que entiendo, digo, / y menos de lo que siento».

### CANCIÓN III

Con un manso rüido  
d'agua corriente y clara,  
cerca del Danubio una isla que pudiera  
ser lugar escogido  
5 para que descansara  
quien, como está yo agora, no estuviera;  
do siempre primavera  
parece en la verdura  
sembrada de las flores;  
10 hacen los ruisiñores

Escrita durante su destierro en alguna isla del Danubio, cerca de Ratisbona, entre los meses de marzo y julio de 1532, Garcilaso evoca el amor perdido, que no puede dejar de sentir, a pesar de las decisiones del Emperador y del lugar a donde ha sido confinado; bajo el disfraz de lamentación amorosa, podría estar disimulando un ataque contra el emperador Carlos V, al igual que hace Macías en su *Cantiga contra el amor*: hay indicios de ello a lo largo de todo el poema, pero especialmente en la última estrofa y en el envío, cuando el poeta parece imponerse el silencio, esperando la muerte para desvelar la verdad (bien de su situación política, bien de su amor).

La imagen del poeta desterrado que lamenta su situación a orillas de un río parece referencia a los Salmos, 136 («Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus ... Quamodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?»), cuyos versículos recuerda más a la letra Diego Hurtado de Mendoza («Siéntome a las riberas de estos ríos, / donde estoy desterrado y lloro tanto... / ¿Cómo puede cantar en tierra ajena / ningún cantar que sea de alegría...?»).

<sup>1</sup> *rüido*: 'sonido' (véase égloga II, 65). La descripción de la isla con elementos del paisaje ideal parece tener inspiración en Petrarca, *Canzoniere*, CCLXXIX, 1-4 («Se lamentar augelli, o verdi fronde / mover soavemente a l'aura estiva, / o roco mormorar di l'ucide onde / s'ode d'una fiorita e fresca riva»), si bien no es ajena a la tradición clásica; *cerca*: 'rodea'.

<sup>5-6</sup> Una situación análoga plantea Albanio en la égloga II, 13-18: «El dulce murmurar deste rüido... / podrían tornar d'enfermo y descontento...».

<sup>8-9</sup> 'donde la primavera siempre se deja ver, se manifiesta (*parece*) por el

verdor...' (quizá entendiendo, como sugiere E.L. Rivers, *primavera* como una personificación). La llegada de la primavera se describe siguiendo los elementos tradicionales del *locus amoenus* (véase égloga III, 321); así lo hace desde su exilio en Tomis Ovidio, *Tristia*, III, XII, 1-16: «Frigora iam Zephyri minuunt, annoque peracto / longior antiquis visa Maeotis hiems... / iam violam puerique legunt hilaresque puellae... / prataque pubescunt variorum flore colorum, / indocilique loquax gutture vernat avis...; / herbaque, quae latuit Cerealibus obruta sulcis, / exit et expandit molle cacumen humo...».

renovar el placer o la tristura  
 con sus blandas querellas,  
 que nunca, día ni noche, cesan dellas.

15           Aquí estuve yo puesto,  
               o, por mejor decillo,  
 preso y forzado y solo en tierra ajena;  
               bien pueden hacer esto  
               en quien puede sufrillo  
 y en quien él a sí mismo se condena.  
 20           Tengo sola una pena,  
               si muero desterrado  
               y en tanta desventura:  
               que piensen por ventura  
 que juntos tantos males me han llevado,  
 25           y sé yo bien que muero  
 por sólo aquello que morir espero.

              El cuerpo está en poder  
               y en mano de quien puede  
 hacer a su placer lo que quiere;  
 30           mas no podrá hacer  
               que mal librado quede

<sup>12</sup> *blandas querellas*: 'suaves lamentaciones'; *cesan*: 'se apartan'.

<sup>13</sup> La mención del ruiseñor como ingredientes del paisaje ameno es específica de la literatura pastoril (véase égloga II, 1147-1148); su actitud en lamentación continua está particularmente en deuda con Virgilio, *Geórgicas*, IV, 515-516.

<sup>14-16</sup> La fuerza del amor a pesar de las circunstancias adversas de la situación y el lugar (especialmente incomodidades físicas) parece reminiscencia de Horacio, *Odas*, I, XXII (véase canción I), bastante avalada por el verso 14 (*Aquí estuve yo puesto*).

<sup>17-19</sup> No está claro que Garcilaso confiese su culpabilidad ('bien pueden castigar a quien, como yo, puede sufrirlo y a quien, como yo, se condena

a sí mismo'), pues estos versos podrían contener una negación implícita: 'bien pueden castigar a quien puede sufrirlo y a quien se condena a sí mismo, pero no a mí, que ni lo sufro ni me condeno'.

<sup>26</sup> *que*: 'por lo que'. La causa real por la que el poeta puede llegar a morir podría ser de tipo amoroso, aunque no cabe descartar una alusión al desengaño por la pérdida del favor de Carlos V (véanse vv. 43-52).

<sup>27-29</sup> Es alusión al emperador Carlos V, dueño de sus súbditos. La misma idea se halla en Jenofonte de Éfeso, *Habriocones y Antia*, II, IV, 4: «tienes poder sobre mi cuerpo, pero tengo mi alma libre».

<sup>31</sup> *mal librado*: 'mal parado'.



- mientras de mí otra prenda no tuviere;  
 cuando ya el mal viniere  
 y la postrera suerte,  
 35 aquí me ha de hallar,  
 en el mismo lugar,  
 que otra cosa más dura que la muerte  
 me halla y me ha hallado,  
 y esto sabe muy bien quien lo ha probado.
- 40 No es necesario agora  
 hablar más sin provecho,  
 que es mi necesidad muy apretada,  
 pues ha sido en un hora  
 todo aquello deshecho  
 45 en que toda mi vida fue gastada.  
 Y al fin de tal jornada  
 ¿presumen d'espantarme?  
 Sepan que ya no puedo  
 morir sino sin miedo,  
 50 que aun nunca qué temer quiso dejarme  
 la desventura mía,  
 qu'el bien y el miedo me quitó en un día.

<sup>32</sup> *prenda*: 'don', refiriéndose al alma y en contraposición al *cuerpo* mencionado en el verso 27.

<sup>34</sup> *postrera suerte*: «perífrasis de la muerte» (Herrera).

<sup>37-38</sup> Garcilaso sigue sembrando la ambigüedad: *otra cosa más dura* puede identificarse con el destierro (o sus causas), o bien con el amor (véase v. 39).

<sup>39</sup> Desde los trovadores, es manera tradicional de encarecer el sufrimiento amoroso, consagrada por Lope de Vega en un conocidísimo soneto («Esto es amor, quien lo probó lo sabe»); quizá podría haber un eco de Sannazaro, *Arcadia*, VII, 25-26: «che simile vita sostegno, noiosa a riguardare, colui solamente sel può pensare che lo ha puovato o pruova».

<sup>43-45</sup> La pérdida en un momento de cuanto ha costado mucho conseguir (en

referencia a la pérdida del favor del Emperador y de su posición social en la corte) está expresada en términos afines a Petrarca, *Canzoniere*, CCLXIX, 13-14: «com' perde agevolmente in un matino / quel che'n molti anni a gran pena s'acquista».

<sup>31</sup> La insensibilidad hacia el miedo como consecuencia de los infortunios podría inspirarse en Estacio, *Thebaida*, X, 562-563 («... saevas mente accepere catenas, / consumsit ventura timor...»), o bien en Niccolò Amiano: «...anzi io ardisco dir che più non amo, / e ch'io non spero più, che non temo, / eomai da temer più non m'è rimaso».

<sup>32</sup> El *bien* de que lo ha despojado la fortuna debe identificarse con el favor del Emperador (vv. 43-45); pero también se ha interpretado como una alusión a un amor perdido con anterioridad

Danubio, río divino,  
 que por fieras naciones  
 55 vas con tus claras ondas discurriendo,  
 pues no hay otro camino  
 por donde mis razones  
 vayan fuera d'aquí, sino corriendo  
 por tus aguas y siendo  
 60 en ellas anegadas,  
 si en tierra tan ajena,  
 en la desierta arena,  
 d'alguno fueren a la fin halladas,  
 entiérrelas siquiera  
 65 porque su error s'acabe en tu ribera.

Aunque en el agua mueras,  
 canción, no has de quejarte,  
 que yo he mirado bien lo que te toca;  
 menos vida tuvieras  
 70 si hubiera de igualarte  
 con otras que se m'han muerto en la boca.  
 Quién tiene culpa en esto,  
 allá lo entenderás de mí muy presto.

al destierro, concretamente el de Isabel Freyre, que se casó en 1528-1529.

<sup>53-55</sup> La descripción del río Danubio atravesando tierras bárbaras (*fieras naciones*) constituye un motivo tradicional desde la historiografía latina; *claras ondas*: las aguas del Danubio, según Vico Mercato (*Meteoros*, II), son «de color de suero en la parte que divide a Suevia y Baviera y Alemania» (Herrera).

<sup>65</sup> *error*: 'vagar, errar', quizá recordando también el sentido de 'yerro', en alusión a la injusticia cometida con el poeta y descrita en las *razones* ('palabras') de su canción; se trata, en de-

finitiva, del mismo tópico de la égloga III, 246-248, en confluencia, quizá, con el del secreto amoroso.

<sup>71</sup> 'con otras canciones que no acabé de componer' (¿sobre el mismo asunto?).

<sup>72</sup> *esto*: se refiere a que la canción compuesta por el poeta no llegue a trascender.

<sup>73</sup> *allá*: en referencia al reino de la Muerte, donde el poeta piensa reunirse muy pronto (*presto*) con su canción enterrada en alguna de las riberas del Danubio y descubrirle al culpable (o la culpable) de que haya tenido que anegarla en sus aguas.

## CANCIÓN IV

El aspereza de mis males quiero  
que se muestre también en mis razones,  
como ya en los efetos s'ha mostrado;  
lloveré de mi mal las ocasiones;  
5    sabrá el mundo la causa por que muero,  
y moriré a lo menos confesado,  
pues soy por los cabellos arrastrado  
de un tan desatinado pensamiento,  
que por agudas peñas peligrosas,  
10            por matas espinosas,

No es fácil situarla en un período preciso: el uso de la alegoría sugiere una fecha temprana, mientras la ausencia de rimas agudas y un dominio de la forma parecen revelar una cierta madurez y consagración. Podría tratarse, pues, de un poema de transición.

La canción plantea una serie de situaciones subordinadas a una trama alegórica que las une no siempre con perfecta coherencia: la victoria del apetito sobre la razón, que, enredada en una red de cabellos de oro, ha sido sorprendida en 'público adulterio' con aquél, como Venus y Marte en la red tendida por Vulcano. La trama general comprende motivos menores: la transformación del amante a causa de los espíritus visivos de la amada, la atribución al destino de la entrega amorosa, la descripción de la esperanza como un bien próximo pero inalcanzable, semejante al del agua para el sediento Tántalo, etc.

La batalla alegórica entre apetito y razón podría inspirarse en alguna de las muchas obras de la literatura del siglo XV sobre el asunto. Las personificaciones (el «desatinado pensamiento», la esperanza...) y las expresiones más vehementes y abstractas están sugeridas por Ausias March, mientras las imágenes sensoriales, que aportan una cierta serenidad a la zozobra espiritual, arrancan de los textos de Petrarca.

<sup>4-6</sup> La divulgación de los males tiene un paralelo en Boscán, I, XVII, 151-155: «Conozco que me desmando / con el dolor que me hiere, / mas el triste que se muere, / en público confesando, / puede decir lo que quiere»; la voz *confesado*, con connotaciones religiosas, había sido censurada por Herrera.

<sup>8</sup> La personificación del *desatinado* ('loco') *pensamiento* en un enfermo de amor puede explicarse por las defini-

ciones médicas de la enfermedad: «vehemens et inmoderata cogitatio», según trae Arnaldo de Vilanova, *Tractatus de amore heroico*, I, 9.

<sup>10</sup> La descripción del tipo de comportamiento al que induce el amor se ciñe bastante a la letra a Ausias March, XVIII, I-IV, 3-4 y 37-38: «Quasi guiat per les falses ensenyes / so avengut a perillosa riba... / Per los cabells a mi sembla que'm porten / a fer los fets que Amor me comana».

corre con ligereza más que el viento,  
 bañando de mi sangre la carrera.  
 Y, para más despacio atormentarme,  
 llévame alguna vez por entre flores,  
 15 adó de mis tormentos y dolores  
 descanso y dellos vengo a no acordarme;  
 mas él a más descanso no me espera;  
 antes, como me ve desta manera,  
 con un nuevo furor y desatino  
 20 torna a seguir el áspero camino.

No vine por mis pies a tantos daños:  
 fuerzas de mi destino me trujeron  
 y a la que m'atormenta m'entregaron.  
 Mi razón y jüicio bien creyeron  
 25 guardarme como en los pasados años  
 d'otros graves peligros me guardaron;  
 mas cuando los pasados compararon  
 con los que venir vieron, no sabían  
 lo que hacer de sí ni dó meterse,  
 30 que luego empezó a verse  
 la fuerza y el rigor con que venían.  
 Mas de pura vergüenza costreñida,  
 con tardo paso y corazón medroso  
 al fin ya mi razón salió al camino;  
 35 cuanto era el enemigo más vecino,  
 tanto más el recelo temeroso

<sup>11</sup> La figura del amante que emprende la carrera buscando alivio a sus males parece evocar a la reina Dido (véase égloga II, 720-728); el paisaje áspero, donde se manifiesta el loco *pensamiento* del poeta, era el elegido por los enfermos de amor (véase égloga II, 13-17).

<sup>12</sup> El daño que causa la marcha apresurada a través de *agudas peñas* y *matas espinosas* podría recordar al ciervo cuya herida baña de sangre los caminos que recorre, como se aclara en una oda de Francisco de la Torre: «¿viste, Filis, herida / cierva de la saeta que... / ver-

tiendo la roja sangre que dilata huyendo?» (I, IV); menos probablemente evoca la huida de Dafne descalza por caminos pedregosos (véase égloga III, 153-155).

<sup>13-16</sup> El pensamiento que se alivia *entre flores* parece recordar los paseos por jardines llenos de frutos recomendados desde la medicina árabe a los enfermos de amor.

<sup>21-23</sup> Las alusiones al destino recuerdan las puestas en boca de Albano (égloga II, 169), si bien aquí podrían estar inspiradas por varios lugares de Ausias March.

le mostraba el peligro de su vida;  
 pensar en el dolor de ser vencida  
 la sangre alguna vez le callentaba,  
 40 mas el mismo temor se la enfríaba.

Estaba yo a mirar; y, peleando  
 en mi defensa, mi razón estaba  
 cansada y en mil partes ya herida;  
 y, sin ver yo quien dentro me incitaba  
 45 ni saber cómo, estaba deseando  
 que allí quedase mi razón vencida:  
 nunca en todo el proceso de mi vida  
 cosa se me cumplió que desease  
 tan presto como aquésta, que a la hora  
 50 se rindió la señora  
 y al siervo consintió que gobernase  
 y usase de la ley del vencimiento.  
 Entonces yo sentíme salteado  
 d'una vergüenza libre y generosa;  
 55 corríme gravemente que una cosa  
 tan sin razón hubiese así pasado;  
 luego siguió el dolor al corrimiento  
 de ver mi reino en mano de quien cuento,  
 que me da vida y muerte cada día,  
 60 y es la más moderada tiranía.

<sup>38-40</sup> Virgilio, *Eneida*, X, 452 («frigidus Arcadibus coit in praecordia sanguis»), y Bembo, *Rime*, LXXIX, 12-13 («ma'l sangue accolto in sé da la paura / si ritien dentro»).

<sup>41-42</sup> 'Estaba yo mirando (*a mirar*); y vi que, peleando en mi defensa, mi razón estaba...'; el poeta contempla en su interior la lucha desesperada de la razón contra una fuerza que en principio no logra identificar (vv. 44-45).

<sup>44-52</sup> La victoria deseada del apetito (*quien dentro me incitaba*) sobre la razón parece influida por varios pasajes de Ausias March, IV, III, 29-30, LXXX, I, 5-6, y XXII, IV, 28: «Jamés vençó

son plaer del vençut / sino que mi, que'm plau qu'Amor me vença... / He fet senyor del Seny a mon Voler, / vehent Amor de mon Seny mal servit... / He fet d'Amor cativa ma Rahó».

<sup>53-54</sup> *salteado d'una*: 'asaltado por una'.

<sup>55</sup> *corrime*: 'me avergoncé'; véase más abajo, verso 57, el sustantivo *corrimiento*, 'vergüenza'.

<sup>60</sup> Es una *tiranía*, porque el *siervo* (el apetito) domina y gobierna en grado absoluto a su *señora* (la razón); *moderada*, porque el *siervo* ejerce su poder no por la fuerza, sino gracias al consentimiento del poeta (vv. 45-46).

- Los ojos, cuya lumbre bien pudiera  
 tornar clara la noche tenebrosa  
 y escurecer el sol a mediodía,  
 me convirtieron luego en otra cosa,  
 65 en volviéndose a mí la vez primera  
 con la calor del rayo que salía  
 de su vista, qu'en mí se difundía;  
 y de mis ojos la abundante vena  
 de lágrimas, al sol que me inflamaba,  
 70 no menos ayudaba  
 a hacer mi natura en todo ajena  
 de lo que era primero. Corromperse  
 sentí el sosiego y libertad pasada,  
 y el mal de que muriendo está engendrarse,  
 75 y en tierra sus raíces ahondarse,  
 tanto cuanto su cima levantada  
 sobre cualquier altura hace verse;  
 el fruto que d'aquí suele cogerse  
 mil es amargo, alguna vez sabroso,  
 80 mas mortífero siempre y ponzoñoso.

<sup>61-64</sup> La ponderación de la claridad de los ojos de la amada tiene origen en Petrarca, *Canzoniere*, CCXV, 12-13 («non so che nelli occhi, che 'n un punto / pó far chiara la notte, oscuro il giorno»), al que imita Bembo, *Rime*, V, 3-4 («Occhi soavi e più chiari che 'l Sole / da far giorno seren la notte oscura»); la transformación del amante en otra cosa, de libre en siervo (vv. 71-80), podría estar sugerido por Petrarca, *Canzoniere*, XXIII, 38 («ei duo mi trasformaro in quel ch'i' sono»); y también por Villalobos, *Sumario de medicina*, XXXIX, 1-4 («Esta [la imaginativa] es la que mueve los otros sentido, / para que no tiren sino en este puesto: / memoria y deseos y oídos / a todos los tiene ya tan convertidos...»).

<sup>65</sup> en volviéndose: 'dirigiéndose'.

<sup>66-67</sup> 'con el calor de los espíritus que salían de sus ojos y, entrando a través de los míos, se difundían por todo mi cuerpo', como en el soneto VIII.

<sup>74</sup> El mal en que se ha convertido el poeta y que está descrito como si se tratara de un árbol con sus frutos podría recordar el laurel (por Laura) en que se transforma Petrarca, *Canzoniere*, XXIII, 39 («facendomi d'uom vivo un lauro verde»); pero véanse los versos 78-80.

<sup>75-77</sup> El encarecimiento de la profundidad y altura se hace en términos afines a Virgilio, *Geórgicas*, II, 291-292 («quae quantum vertice ad auras / acthereias, tantum radice in Tartara tendit»), y a Ariosto, *Orlando*, XXI, XVI, 5-6 («Che quanto appar fuor dello scoglio alpino / tanto sotterra ha la radice...»), también muy en coincidencia con la égloga II, 1433-1435.

<sup>78-80</sup> La imagen del fruto del amor parece estar en deuda con Petrarca, *Canzoniere*, VI, 12-14: «Sol per venir al lauro onde si coglie / acerbo frutto, che le piaghe altrui, / gustando, affligge più che non conforta»; pero ya se remonta a la lírica griega.

De mí agora huyendo, voy buscando  
 a quien huye de mí como enemiga,  
 que al un error añado el otro yerro,  
 y en medio del trabajo y la fatiga  
 85 estoy cantando yo, y está sonando  
 de mis atados pies el grave hierro.  
 Mas poco dura el canto si me encierro  
 acá dentro de mí, porque allí veo  
 un campo lleno de desconfianza:  
 90 muéstrame l'esperanza  
 de lejos su vestido y su meneo,  
 mas ver su rostro nunca me consiente.  
 Torno a llorar mis daños, porque entiendo  
 que es un crudo linaje de tormento,  
 95 para matar aquel que está sediento,  
 mostralle el agua por que está muriendo,  
 de la cual el cuitado juntamente  
 la claridad contempla, el ruido siente,  
 mas cuando llega ya para bebellá,  
 100 gran espacio se halla lejos della.

<sup>81-82</sup> Garcilaso juega con varios motivos tradicionales (la huida de sí mismo y la persecución de la amada que huye de él), aprovechando una sugerencia de Petrarca, *Canzoniere*, VI, 1-4: «Si traviato è 'l folle mi desio / a seguitar costei che 'n fuga è volta, / e de' lacci d'Amor leggiera e sciolta / vola dinanzi al lento correr mio...».

<sup>83</sup> Esto es: 'al error de huir de mí mismo, añado el error de perseguir a quien me huye', adaptando una expresión proverbial «morbum morbo addere»; y recordando casi literalmente a Lucrecio, *De rerum natura*, 1067 («Hoc se quisque modo fugit»). Sobre el segundo error, véase Serafino Aquilano, *Strambotti*, XV, 1-4: «Lasso! debb'io voler chi mi discaccia? / ... seguir chi da me fuggè?».

<sup>84-86</sup> El canto en momentos de angustia (*en medio del trabajo y la fatiga*), expresados con el sonido del hierro de

los grilletes que sujetan los pies del poeta (es decir, el amor que lo encadena), constituía la máxima expresión de la esperanza (véanse vv. 89-90), así como en Tibulo, *Elegías*, II, VI, 25-26: «Spes etiam valida solatur compede victum. / Crura sonant ferro, sed canit inter opus». El homocoptoton conseguido a través de la reiteración de gerundios (*huyendo, buscando; cantando, sonando*) se ha interpretado como un rasgo de elegancia en la dicción.

<sup>90-100</sup> La condena de tener al alcance el bien deseado sin conseguirlo jamás recuerda uno de los castigos a Tántalo, quien, sumergido en el agua hasta el cuello, nunca podía llegar a beber, porque cuando iba a hacerlo el agua rehuía su boca; Garcilaso parece recordar algunos aspectos médicos de la enfermedad de amor: por un lado, la comparación con el *sediento* está muy bien traída, ya que los amantes, dada

- De los cabellos de oro fue tejida  
 la red que fabricó mi sentimiento,  
 do mi razón, revuelta y enredada,  
 con gran vergüenza suya y corrimiento,  
 105 sujeta al apetito y sometida,  
 en público adulterio fue tomada,  
 del cielo y de la tierra contemplada.  
 Mas ya no es ticmpo de mirar yo en esto,  
 pues no tengo con qué considerallo;  
 110 y en tal punto me hallo,  
 que estoy sin armas en el campo puesto,  
 y el paso ya cerrado y la hūida.  
 ¿Quién no se espantará de lo que digo?  
 Qu'es cierto que he venido a tal estremo,  
 115 que del grave dolor que huyo y temo  
 me hallo algunas veces tan amigo,  
 que en medio d'el, si vuelvo a ver la vida  
 de libertad, la juzgo por perdida,  
 y maldigo las horas y momentos  
 120 gastadas mal en libres pensamientos.

la absoluta sequedad de su cuerpo, padecían mucha sed; por otro, el *tormento* de vislumbrar la esperanza puede asociarse con los efectos nocivos que produce la persistencia del amante en su pasión «cum confidentia obtinendi delectabile apprehensum exea» (Arnaldo de Vilanova, *Tractatus de amore heroico*, I, 9-11). La esperanza asociada a la tiranía (v. 60) del amor aparece también en Il Cariteo, *Rime*, CXLIII, 13-14: «Non ti fidar di lui, ché quel tirano, / per no perdeni, ancor ti dà speranza»; la contemplación de la *claridad* junto al *cuittado* parece recordar algunos momentos de la égloga II, 7-9, y, especialmente, 476-481.

<sup>101-107</sup> La *razón* enlazada en la red de su propio *sentimiento* y sorprendida (*tomada*) en público adulterio con el *apetito* parece adaptación del episodio de Venus y Marte, cuyos amores adúlteros llegaron a noticia del marido, el

cojo Vulcano, quien los aprisionó en el lecho con una red mágica y los humilló, llamando a los dioses para que contemplasen la escena.

<sup>102</sup> La asociación entre la cabellera rubia y la insidia apresadora parece tomada de Petrarca, *Canzoniere*, LIX, 4-5: «Tra le chiome de l'or nascose il laccio, / al qual mi strinse, Amore...».

<sup>111</sup> Podría haber una reminiscencia de Petronio, *Satiricón*, 130: «paratus miles arma non habuit» (Tamayo).

<sup>116-120</sup> La complacencia en el sufrimiento por amor, aunque característica de toda la poesía amorosa de cancionero, parece inspirarse en Ausias March, LXIII, I, 1-4: «Qui'm tornarà lo temps de ma dolor / 'em furtarà la mia libertat? / Catiu me trob licenciat d'Amor / e, d'el partit, tot delit m'es lunyat».

<sup>118</sup> *la juzgo por perdida*: no en el sentido de 'me resigno a perderla', sino,



No reina siempre aquesta fantasía,  
 que en imaginación tan variable  
 no se reposa un hora el pensamiento;  
 viene con un rigor tan intratable  
 125 a tiempos el dolor, que al alma mía  
 desampara, huyendo, el sufrimiento.  
 Lo que dura la furia del tormento,  
 no hay parte en mí que no se me trastorne  
 y que en torno de mí no esté llorando,  
 130 de nuevo protestando  
 que de la vía espantosa atrás me torne.  
 Esto ya por razón no va fundado,  
 ni le dan parte dello a mi juicio,  
 que este discurso todo es ya perdido,  
 135 mas es en tanto daño del sentido  
 este dolor, y en tanto perjuicio,  
 que todo lo sensible atormentado,  
 del bien, si alguno tuvo, ya olvidado  
 está de todo punto, y sólo siente  
 140 la furia y el rigor del mal presente.

En medio de la fuerza del tormento  
 una sombra de bien se me presenta,  
 do el fiero ardor un poco se mitiga:  
 figúraseme cierto a mí que sienta  
 145 alguna parte de lo que yo siento  
 aquella tan amada mi enemiga.  
 Es tan incomportable la fatiga,  
 que, si con algo yo no me engañase  
 para poder llevalla, moriría,

más bien, en el de 'la considero por (bien) perdida'.

<sup>127</sup> *Lo que dura*: 'mientras dura' (Keniston).

<sup>131</sup> 'que me haga retroceder en este espantoso camino'.

<sup>132-134</sup> La perturbación de la razón tiene como antecedente a Ausias March, XCVIII, IX, 69-71: «Ja los meus fets rahó d'ome no'ls porta... / a res afer a mi es tolt l'arbitre».

<sup>135-140</sup> El dolor del poeta no sólo daña al alma intelectiva, sino también a la sensitiva (al *sentido* y a *todo lo sensible*), atormentándola de tal manera, que incluso le ha hecho olvidar por completo el objeto deseado (*del bien... ya olvidado está de todo punto*).

<sup>146</sup> El oxímoron pudo tomarlo de Petrarca, *Canzoniere*, CCLIV, 2: «De la dolce e amata mia nemica»; una paradoja parecida se halla en la canción I, 20-26.

150 y así me acabaría,  
 sin que de mí en el mundo se hablase;  
 así que del estado más perdido  
 saco algún bien; mas luego en mí la suerte  
 trueca y rebuelve el orden, que, algún hora  
 155 si el mal acaso un poco en mí mejora,  
 aquel descanso luego se convierte  
 en un temor que m'ha puesto en olvido  
 aquélla por quien sola me he perdido.  
 Y así, del bien que un rato satisface,  
 160 nace el dolor que el alma me deshace.

Canción, si quien te viere se espantare  
 de la inestabilidad y ligereza  
 y revuelta del vago pensamiento,  
 estable, grave y firme es el tormento,  
 165 le di qu'es causa cuya fortaleza  
 es tal, que cualquier parte en que tocare  
 la hará revolver hasta que pare  
 en aquel fin de lo terrible y fuerte  
 que todo el mundo afirma que es la muerte.

<sup>150-151</sup> Parece adaptar «aquel dicho de Neocles...: 'vive de tal suerte que ninguno sepa que has vivido'» (Herrera).

<sup>153-158</sup> Es decir, la suerte intercambia el orden de las sensaciones anteriores (vv. 135-140): cuando el dolor deja de ocupar por completo el alma sensitiva, asalta al poeta el temor de haber olvidado a la amada (*un temor que m'ha puesto en olvido (a) aquélla...*, con la *a* embebida). Sin embargo, se ha propuesto otra interpretación: 'un temor que aquella... me ha puesto en olvido', 'en el temor de que ella me ha olvidado' (desmintiendo la esperanza de imaginar que ella podría sentir alguna parte de lo que él siente).

<sup>161-163</sup> El envío parece inspirado por Ausias March, LXX, VII, 49-50: «Si mon dictat veu algú variar / en ira 'stich rebolt e'n bon voler».

<sup>169</sup> El verso se ha considerado innecesario por deshacer «lo dicho» y por no servir «más que de sustentamiento» (Herrera).

La idea de la muerte como última de las cosas terribles, aun con numerosos antecedentes clásicos, parece sugerida por varios lugares de Ausias March, LI, II y III, 10 y 19; XCII, XVII, 163: «...perquè l'estrem de tots los mals es mort. / Aquella es lo derrer dan e turment... / Sobre tots mals la mort port'avantatge».

## CANCIÓN V

### *Ode ad florem Gnidi\**

Si de mi baja lira  
tanto pudiese el son, que en un momento  
aplacase la ira  
del animoso viento  
5 y la furia del mar y el movimiento,

Su métrica y sus protagonistas permiten adscribirla fácilmente al período napolitano (1533-1536).

El poeta se dirige a una dama (Violante Sanseverino) para mediar por su amigo (Mario Galeota), a quien el amor parece haber alejado de sus quchaceros caballerescos. Empieza con una galantería hacia su interlocutora: la renuncia a celebrar los grandes triunfos épicos para cantar su hermosura; y acaba previniéndola de los peligros de su conducta desdeñosa intercalando el relato de Anajárete. La identidad del amigo y de la dama puede adivinarse a través de varios juegos de palabras (véanse vv. 31-35).

La situación central parece inspirarse en Horacio, *Odas*, I, VIII, donde se pregunta a una tal Lidia sobre la causa de que su amado Sibaris haya abandonado las prácticas deportivas; pero el poema, en conjunto sigue el esquema de exhortación a una dama más ejemplo mitológico del propio Horacio (III, II). Los mismos protagonistas aparecen en un epigrama de Rota, *Ad Marium Galeotam*. Las reflexiones iniciales sobre la preferencia por los temas líricos parecen proceder de Horacio, *Odas*, I, VI, con alguna interferencia de Propercio, *Elegías*, II, 1. El relato de la fábula de Anajárete e Ifis reelabora con cierta originalidad a Ovidio, *Metamorfosis*, XIV.

La estrofa de la canción, cuyo uso se consagró entre los poetas del Siglo de Oro (San Juan, Fray Luis, etc.), había sido ensayada por Bernardo Tasso como uno de sus muchos intentos por adaptar al italiano la métrica de las odas de Horacio; en castellano su nombre va ligado al primer verso del poema de Garcilaso: «Si de mi baja lira...».

\* El título juega con el nombre de un barrio napolitano y el de la ciudad en que Venus tenía un templo.

<sup>1</sup> El adjetivo *baja*, insólito para calificar a *lira*, no puede referirse al 'estilo humilde', por cuanto parece inadecuado al género al que pertenece la canción (la oda horaciana); posiblemente alude a la lengua empleada por Garcilaso —en contraste con el título en latín— y al tono juguetón y chancero en que está escrito el poema (véase v. 55).

Los poderes que el poeta desea para su lira coinciden con los poderes atribuidos tradicionalmente a la música de Orfeo: apacar la fuerza de los vientos y detener la corriente de los ríos (vv. 3-5), amansar las fieras (vv. 6-8) y arrastrar tras sí los árboles (vv. 9-10).

<sup>2</sup> El cambio de los ríos por el mar puede considerarse interferencia de Arión, cuya música detuvo la corriente del mar (Ovidio, *Fasti*, II, 84: «carmine currentes ille tenebat aquas»).

y en ásperas montañas  
 con el süave canto enterneciese  
 las fieras alimañas,  
 los árboles moviese  
 10 y al son confusamente los trujiese,  
 no pienses que cantado  
 sería de mí, hermosa flor de Gnido,  
 el fiero Marte airado,  
 a muerte convertido,  
 15 de polvo y sangre y de sudor teñido,  
 ni aquellos capitanes  
 en las sublimes ruedas colocados,  
 por quien los alemanes,  
 el fiero cuello atados,

<sup>8</sup> Podría pensarse en la influencia de Garcí Sánchez de Badajoz, *Glosa a la misma canción*, 13-15: «mueva a compasión dellas / hasta fieras alimañas».

<sup>13</sup> El rechazo de cantar otros temas para cantar otros (*no... cantado sería de mí... mas sería cantada*) parece estar sugerido por Propertio, *Elegías*, II, I, 19-25: «non ego Titanas canerem... / bellaque resque tui memorarem Caesaris...»; en cuanto al abandono de los temas bélicos por los líricos, podría pensarse en una mayor influencia de Horacio, *Odas*, I, VI, 13-20: «quis Martem tunica tectum adamantina / dignè scripserit aut pulvere Troico / nigrum... / conviviam... cantamus...».

<sup>12</sup> *flor de Gnido*: 'flor de Venus', en contraposición al *fiero Marte*; pero también: 'flor (del barrio napolitano) de Nido', de donde era la dama a quien Garcilaso dirige la oda (véase título).

<sup>14</sup> Entiéndase: 'vuelto, orientado absolutamente hacia la muerte', con un régimen preposicional claramente tomado del latín (*convertere ad...*), así como el significado del verbo *convertir* (véase

arriba, soneto XV, 5; y canción I, 44).

<sup>15</sup> *teñido*: 'bañado', con el sentido del verbo latino *tingo* 'bañar, mojar'; la personificación de la guerra (el dios Marte) en un soldado polvoriento parece una sugerencia de Horacio (véanse vv. II-22), y podría encerrar una alusión a Carlos V, ya que con motivo de su entrada triunfal en Nápoles se levantó una estatua de Marte en la puerta de Nido.

<sup>17</sup> Garcilaso emplea de forma consecutiva tres palabras con significado mayoritariamente latino para dar a la escena el tono de grandeza que merece; *sublimes*: con la doble acepción de 'altos, elevados' y 'supremos, máximos en dignidad'; *ruedas*: por metonimia, 'carro (triumfal)' o 'esferas celestes'; *colocados*: no solo en el sentido de 'apostados', sino también en el de 'puestos en un alto rango'.

<sup>19</sup> *el fiero cuello atados* es una construcción de acusativo griego: '(los alemanes van) atados por el fiero cuello'; se trata de un arcaísmo que realza la comparación de los capitanes españoles con los romanos (véanse vv. 16-20 y 17).

- 20 y los franceses van domesticados;  
 mas solamente aquella  
 fuerza de tu beldad sería cantada,  
 y alguna vez con ella  
 también sería notada  
 25 el aspereza de que estás armada,  
 y cómo por ti sola  
 y por tu gran valor y hermosura,  
 convertido en viola,  
 llora su desventura  
 30 el miserable amante en tu figura.

<sup>20</sup> El triunfo de los españoles (*aquellos capitanes*) sobre alemanes y franceses está descrito como si se tratara de un desfile militar romano, en que los vencedores, situados en sus carros de guerra (*en las sublimes ruedas colocados*), arrastraban a los vencidos encadenados por el cuello (*el fiero cuello atados*); Garcilaso podría haber tenido en cuenta a Ovidio, *Ex Ponto*, II, 1, 43-44: «tot- que tulisse duces captivis addita collis / vincula...»; o bien *Tristia*, IV, II, 19-21: «Ergo omnis populus poterit spectare triumphos / cumque ducum titulis oppida capta leget / vinclaque captiva reges cervice gerentes...».

El desfile no parece celebrar ninguna victoria específica sobre franceses y alemanes, más bien podría aludir a la entrada en Nápoles (1535) de Carlos V y su ejército tras la campaña africana. En el Emperador, que había expulsado a los franceses de Italia y parecía haber contenido a los protestantes en Alemania, españoles e italianos habían de reconocer la imagen del antiguo Imperio romano.

<sup>21-22</sup> *aquella... beldad*: Garcilaso encarece la belleza de doña Violante empleando un giro característico del latín (así, por ejemplo, a los sagaces perros llama Virgilio, *Eneida*, IV, 132: «odora canum vis»); por otra parte,

adopta la pasiva latinizante, empleada por Horacio, *Odas*, I, X, 5: «te canam».

<sup>25</sup> *armada*: aludiendo «tanto a las armas del rigor con que combate Violante, como al hecho de que está 'provista de él', en una acepción latina del verbo *armar*» (F. Lázaro Carreter). La belleza y la aspereza eran rasgos complementarios para Castiglione, *El cortesano*, I: «no vale nada la hermosura, si no es acompañada de mucha aspereza».

<sup>28-30</sup> Entiéndase: 'el miserable amante, pálido cual la viola amarillenta, llora... convertido en la figura de doña Violante', recordando una idea y varias de las visiones con que la había desplegado Petrarca: la transformación del amante en la persona amada, ilustrada con una imagen vegetal, que depende del nombre de la amada (viola-Violante) y de la palidez del rostro del amante; la asociación de la viola con Venus por autores del Renacimiento permite establecer interpretaciones complementarias: 'el miserable amante..., empalidecido por la flor de Venus (esto es, por el amor), llora...'; o 'el miserable amante..., convertido en la flor de Venus (es decir, en la flor de Gnido), llora...'.  
*figura* no significa 'emblema' o 'tipo'

Hablo d'aquel cativo,  
de quien tener se debe más cuidado,  
que 'stá muriendo vivo,  
al remo condenado,  
35 en la concha de Venus amarrado.

Por ti, como solía,  
del áspero caballo no corrige  
la furia y gallardía,  
ni con freno la rige,  
40 ni con vivas espuelas ya l'aflige.

Por ti con diestra mano  
no revuelve la espada presurosa,  
y en el dudoso llano  
huye la polvorosa  
45 palestra como sierpe ponzoñosa.

Por ti su blanda musa,  
en lugar de la cíthera sonante,  
tristes querellas usa,  
que con llanto abundante  
50 hacen bañar el rostro del amante.

(el amante transformado en el emblema de la dama, una viola), sino tiene el valor de 'forma' o 'persona', al igual que en Petrarca, *Canzoniere*, XXIII, 39 y 41, o Ficino, *De amore*, III, 8.

Un juego de palabras similar sobre el nombre de la amada se halla en Horacio, *Odas*, I, VIII, 1 y 16: «Lydia, dic... / cultus in caedem et Lycias proripere catervas?».

<sup>31-35</sup> El apellido de Galeota parece sugerido por la descripción del amante, que, como galeote, está *al remo condenado*.

<sup>35</sup> La representación de Venus navegando sobre una concha a modo de barca se remonta a Tibulo, *Elegías*, III, III, 34, y constituye un motivo recurrente en la iconografía del Renacimiento; la imagen del amante atado en la concha de Venus sugiere la idea de

Mario preso por el amor, pero podría tener otra interpretación más maliciosa, basada en el sentido erótico de la palabra *concha* (símbolo del órgano sexual femenino) y favorecida por el modelo imitado, Horacio, *Odas*, I, VIII, quien atribuye la debilidad de Sibaris a su ardentísimo amor con Lidia (la debilidad de Mario podría imputarse a una causa similar; pero, dado el desdén de Violante, el amor que lo debilita sólo puede ser de pensamiento).

<sup>30-45</sup> El bien conocido motivo de la extenuación por amor se inspira directamente en Horacio, *Odas*, I, VIII: «Cur neque militaris / inter aequales equitet; Gallica nec lupatis / temperet ora frenis... / Cur olivum / sanguine viperino / cautius vitat».

<sup>40-50</sup> La lamentación y el llanto del amante están descritos en términos muy

Por ti el mayor amigo  
 l'es importuno, grave y enojoso:  
 yo puedo ser testigo,  
 que ya del peligroso  
 55 naufragio fui su puerto y su reposo;  
 y agora en tal manera  
 vence el dolor a la razón perdida,  
 que ponzoñosa fiera  
 nunca fue aborrecida  
 60 tanto como yo dél, ni tan temida.  
 No fuiste tú engendada  
 ni producida de la dura tierra;

afines a Tibulo, *Elegías*, I, VIII, 53-54: «Vel miser absentí moestas quam saepe querelas / conicit, et lacrimis omnia plena madent».

<sup>51-52</sup> Garcilaso traslada al amigo el odio que el enamorado siente hacia sí mismo en Garcí Sánchez de Badajoz, *Lecciones de Job*, vv. 99-100 («A mí mismo me soy hecho / grave, importuno, enojoso»), quizá con una reminiscencia léxica de Petrarca, *Canzoniere*, CCVII, 21 («divento ingiurioso et importuno»).

<sup>54-55</sup> Esta imagen del amigo parece recordar a Bembo, *Rime*, CXLII, 62-63: «ne le fortune mie si gravi, il porto / fosti de l'alma travagliata et stanca»; y se corresponde con la imagen de Galeota remando en la concha de Venus (vv. 31-35) y el motivo del *portus*, muy reiterado en Petrarca.

<sup>56-60</sup> La descripción del odio hacia una persona está ilustrada con una comparación similar a la usada por Marcial, *Épigramas*, III, XLIV, 6-8: «Non tigris catullis citata raptis, / non dipsas medio perusta sole, / nec sic scorpius improbus timetur» (Herrera); la pérdida de la razón se ha querido ver inspirada por Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 702-703: «...postquam ratione fu-

rorem / vincere nom potuit...».

Por otro lado, los cuatro quehaceres a los que renuncia Galeota son característicos del caballero renacentista: el ejercicio de los caballos y las armas, la habilidad para la poesía y la música y el cultivo de la amistad (Castiglione, *El cortesano*, I, IV); el abandono de las ocupaciones habituales está descrito entre los síntomas de la enfermedad de amor y recordado en literatura desde Safo (véase égloga II, 504-506).

<sup>61-62</sup> «Quiere decir que doña Violante no es duro guerrero nacido de la tierra» (J. F. Alcina), en posible alusión o bien a los terribles guerreros que brotaron de la tierra al sembrarla Cadmo con los dientes de un dragón, o bien a los gigantes que surgen de la tierra después de arar Jasón el campo de Ares; la dureza de doña Violante se ha puesto en relación con la de Eneas hacia Dido en Virgilio, *Eneida*, IV, 366-367 («...duris genuit te cautibus horrens / Caucasus...»), y se ha considerado en deuda con Horacio, *Odas*, III, X, 11-12: «Non te Penelopen difficilem procis / Thyrrhenus genuit parens».

no debe ser notada  
 —que ingratamente yerra—  
 65 quien todo el otro error de sí destierra.

Hágate temerosa  
 el caso de Anajárete, y cobarde,  
 que de ser desdeñosa  
 se arrepintió muy tarde,  
 70 y así su alma con su mármol arde.

Estábase alegrando  
 del mal ajeno el pecho empedernido,  
 cuando, abajo mirando,  
 el cuerpo muerto vido  
 75 del miserable amante allí tendido;  
 y al cuello el lazo atado  
 con que desenlazó de la cadena  
 el corazón cuitado,  
 y con su breve pena  
 80 compró la eterna punición ajena.

Sentió allí convertirse  
 en piedad amorosa el aspereza.  
 ¡Oh tarde arrepentirse!

<sup>63-65</sup> 'No debe ser celebrada (*notada*) —porque yerra de ingratitud— quien aleja de sí completamente el error ajeno (*el otro error*)', en clara referencia al de Anajárete. Los comentaristas antiguos subrayaron la dificultad del pasaje, interpretando «no debe ser notada una dama de ingrata, pues no tiene otra falta» (Brocense) o que «no debe merecer el nombre de ingrata quien carece de todos los demás vicios» (Herrera); a partir de la enmienda *debes* por *debe* y considerando una acepción del verbo latino *ingrate* 'de mala gana, sin quererlo hacer', se ha propuesto el siguiente sentido: «no debe ser acusada, porque yerra a su pesar quien está libre de todos los restantes errores» (F. Lázaro Carreter).

<sup>66</sup> Garcilaso intercala a continuación la fábula de Anajárete e Ifis, aducida desde sus orígenes para convencer a mujeres desdeñosas, siguiendo con bastante libertad a Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 695-697: «Quoque magis timeas ... / referam tota notissima Cypro / facta, quibus flecti facile et mitescere possis».

<sup>72</sup> *empedernido*: 'insensible, duro, cruel'.

<sup>76-80</sup> Esto es: 'el lazo atado al cuello con el que, además de ahorcarse, se desató las ligaduras del corazón dolorido; y con su poco sufrimiento (*breve pena*), logró el castigo eterno de Anajárete (*pena* tiene también el sentido de 'compensación económica'); el suicidio por amor era admitido por los clásicos.



¡Oh última terneza!  
85 ¿Cómo te sucedió mayor dureza?

Los ojos s'enclavaron  
en el tendido cuerpo que allí vieron;  
los huesos se tornaron  
más duros y crecieron,  
90 y en sí toda la carne convirtieron;

las entrañas heladas  
tornaron poco a poco en piedra dura;  
por las venas cuitadas  
la sangre su figura  
95 iba desconociendo y su natura,  
hasta que, finalmente,  
en duro mármol vuelta y transformada,  
hizo de sí la gente  
no tan maravillada,  
100 cuanto de aquella ingratitud vengada.

No quieras tú, señora,  
de Némesis airada las saetas  
probar, por Dios, agora;  
baste que tus perfetas  
105 obras y hermosura a los poetas  
den inmortal materia,

<sup>93-95</sup> La sangre iba cambiando su forma (*figura*) y naturaleza (*natura*), «porque se tornaba de húmeda, seca, y de caliente, fría» (Herrera), como también se describe en Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 754-755: «...calidusque e corpore sanguis / inducto pallore fugit...».

<sup>98-100</sup> La transformación en sí de Anajárete no admiró tanto a la gente como la vengó de su ingratitud (E.L. Rivers).

<sup>102</sup> *Némesis* personifica la venganza divina; su mención para prevenir a amantes desdefiosos aparece en Tibullo, *Elegías*, I, VIII, 71-72 («Hic Ma-

rathus quondam miseris ludebat amantes, / nescius ultorem post caput esse deum»), posiblemente inspirado en Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 750 («uenit Anaxaretis, quam iam deus ultor agebat»).

Este final admonitorio, que no aparece en la fuente original, presenta una concordancia fortuita con Maquiavelo, *Serenata*: «Da l'un canto si sforza la vendetta / contro colei che amata non ama...» (p. 737).

<sup>105-106</sup> El encabalgamiento entre estrofas tiene análogos en Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, V, XII-XIII.

sin que también en verso lamentable  
celebren la miseria  
d'algún caso notable  
110 que por ti pase, triste, miserable.

<sup>110</sup> Los adjetivos con que termina el poema, considerados como «un ejemplo de adjetivación fofa», podían encajar perfectamente dentro del esquema de la oda horaciana, que permitía fina-

les no enfáticos, «con una especie de anticlímax, de aflojamiento, que ocupa aquí las dos últimas estrofas, las cuales se mueren con la torpeza del asíndeton» (Rivers).

## ELEGÍA I

### *Al Duque d'Alba, en la muerte de Don Bernaldino de Toledo \**

Aunque este grave caso haya tocado  
con tanto sentimiento el alma mía,  
que de consuelo estoy necesitado,  
con que de su dolor mi fantasía  
5 se descargase un poco y s'acabase  
de mi continuo llanto la porfía,  
quise, pero, probar si me bastase  
el ingenio a escribirte algún consuelo,  
estando cual estoy, que aprovechase

Esta elegía fue compuesta entre agosto y octubre de 1535, con ocasión de la muerte de don Bernaldino de Toledo, ocurrida cerca de Trápana, en Sicilia, después de la campaña de Túnez, en que había participado junto a Garcilaso.

El poema (dedicado al hermano de don Bernaldino, el duque de Alba don Fernando de Toledo) contiene los ingredientes tradicionales de una elegía fúnebre: propósito de ofrecer consuelo, elogio del fallecido, valoración de la fama, exposición de ideas estoicas, descripción del reino de los bienaventurados, etc.; pero, al estar dirigido a un amigo, el hermano del muerto, con quien el poeta parece conversar, adquiere el tono de una epístola.

Garcilaso sigue fundamentalmente el esquema de una elegía de Girolamo Fracastoro y lo combina con la fuente de ésta, la *Consolatio ad Liviam*; en aspectos más concretos, como la descripción de Venus doliéndose de la muerte de Adonis o la visión de los bienaventurados, utiliza las elegías fúnebres escritas en italiano por Bernardo Tasso y Pietro Bembo. Pero no se limita a traducir literalmente todo este material, sino que lo reelabora con bastante libertad, evocándolo a través de otras fuentes (las más veces clásicas: Virgilio y Horacio) y adaptándolo a su propio estilo.

\* El epígrafe (que encabeza la elegía en todas las ediciones antiguas) recuerda el de Fracastoro: «In obitum M. Antonii Turriani Veronensis, ad Joannem Baptistam Turrianum frater».

<sup>4</sup> *con que*: 'con el que', 'con el cual', con referencia a *consuelo*; *fantasía*: facultad del alma sensitiva encargada de formar las imágenes de las cosas (véase soneto III, 6). Este arranque sigue al de Fracastoro, 737.

<sup>5-11</sup> La reiteración de la desinencia *-ase*, incluso en el interior del verso, es interpretada por Herrera como un efecto fónico semejante al llanto.

<sup>7</sup> El uso de *pero*, en el sentido de *sin embargo* o *empero* y quizá con la acentuación aguda (*però*), podía responder a la influencia del italiano, favorecida por la necesidad de traducir la conjunción latina *attamen* en una forma interpuesta.

- 10 para que tu reciente desconsuelo  
la furia mitigase, si las musas  
pueden un corazón alzar del suelo  
y poner fin a las querellas que usas,  
con que de Pindo ya las moradoras
- 15 se muestran lastimadas y confusas;  
que, según he sabido, ni a las horas  
qu'el sol se muestra ni en el mar s'aconde,  
de tu lloroso estado no mejoras,  
antes, en él permaneciendo donde-
- 20 quiera que estás, tus ojos siempre bañas,  
y el llanto a tu dolor así responde,  
que temo ver deshechas tus entrañas  
en lágrimas, como al lluvioso viento  
se derrite la nieve en las montañas.
- 25 Si acaso el trabajado pensamiento  
en el común reposo s'adormece,  
por tornar al dolor con nuevo aliento,  
en aquel breve sueño t'aparece  
la imagen amarilla del hermano,
- 30 que de la dulce vida desfallece,

<sup>10-12</sup> Entiéndase: 'para que tu reciente desconsuelo pierda la vehemencia (*la furia*) del primer momento'; a continuación, Garcilaso adopta el mismo tono emotivo que Fracastoro: «Istacc moesta tibi carmina persolui, / quo fortasse meis consolare Camoenis, / si miseros quicquam Musa levare potest».

<sup>13</sup> *querellas* (del latín *quarella*): 'quejas, lamentaciones'.

<sup>14</sup> *Pindo*: un monte consagrado a Febo y a las musas (*las moradoras*).

<sup>16-18</sup> Este modo tópico de ponderar la persistencia en un mismo estado de ánimo se halla en Fracastoro: «Nec iam posse quietis habere aut commoda somni, / sed cedente die, sed redeunte queri».

<sup>19-20</sup> Dividir una palabra compuesta al final del verso formando encabalgamiento (*donde- / quiera*) es licencia habitual en poetas griegos y latinos.

<sup>23-24</sup> La imagen aparece en la *Consolatio ad Liviam*: «Liquitur ut quondam Zephyris / solibus ictae / solvuntur tenerae vere terperite nives»; y en Fracastoro: «Ac ne tu in lacrymas paulatim totus abires, / liquitur ut pluuio tacta pruina Noto».

<sup>25</sup> *acaso* (adverbio): 'de improviso; por casualidad, por azar'; *trabajado*: 'afligido', por referencia a *trabajos* 'penalidades, dificultades'.

<sup>29-30</sup> *amarilla*: así solía caracterizarse la muerte (Horacio, *Odas*, I, IV, 13: «pallida Mors»; y Virgilio, *Eneida*, IV, 644: «pallida morte futura»). La aparición del hermano muerto en sueños se inspira en la *Consolatio ad Liviam*: «et modo per somnos agitaris imagine falsa? / teque tuo Drusum credis habere sinu? / et subito tentasque manu sperasque receptum? / quaeris et in vacui parte priore tori».

y tú tendiendo la piadosa mano,  
 probando a levantar el cuerpo amado,  
 levantas solamente el aire vano;  
 y, del dolor el sueño desterrado,  
 35 con ansia vas buscando el que partido  
 era ya con el sueño y alongado.  
 Así desfalleciendo en tu sentido,  
 como fuera de ti, por la ribera  
 de Trápana, con llanto y con gemido,  
 40 el caro hermano buscas, que solo era  
 la mitad de tu alma; el cual muriendo,  
 quedará ya sin la otra parte entera.  
 Y no de otra manera repitiendo  
 vas el amado nombre, en desusada  
 45 figura a todas partes revolviendo,  
 que, cerca del Eridano aquejada,

El intento de abrazar a alguien en sueños podría también inspirarse en Ariosto, *Orlando furioso*, X, XX, 7-8, y XXI, 1-3 («Né desta né dormendo, ella la mano / per Bireno abbracciar estese, ma invano. / ... / Nessuno truova: a sé la man ritira; / di nuovo tenta, e pur nessuno truova...»), quien se remonta a Ovidio, *Heroidas*, X, 9-12 («Incertum uigilans, a somno languida, moui / Thesea prensuras semisupina manus; / nullus erat. Referoque manus iterumque retempto / perque torum moueo braccia; nullus erat»).

<sup>31</sup> Con el adjetivo *pious* (*piadoso*) «se calificaba en latín al que ama, defendiendo y honra a sus padres, antepasados y familiares».

<sup>32</sup> *vano* (del latín *vanius*): 'vacío, hueco'.

<sup>35-36</sup> *el que partido y... alongado*: 'el que se había marchado... y alejado'.

<sup>39</sup> *Trápana*: ciudad siciliana donde desembarcaron las tropas españolas.

<sup>40-42</sup> Esto es: 'buscas al querido hermano, que él solo era la mitad de tu alma; habiendo muerto el cual (el

*cual muriendo*), tu alma quedará no sólo sin la parte del hermano, sino también con la tuya incompleta' (*sin la otra entera*), según la definición clásica de la amistad de una misma alma en dos partes, perfectamente clara en Horacio, *Odas*, II, XVII, 5-8 («Ah, te meae si partem animae rapit / maturior vis, quid moror altera / nec carus aequo, nec superestes / integer?»); y en Bembo, *Rime*, CXLII, 139-141 («pur lui che, l'ombra sua lasciando meco, / di me la viva e miglior parte ha seco. / ... / ché con l'altra restai morto in quel punto...»); la situación personal, en cualquier caso, resulta más próxima a Ovidio, *Tristia*, IV, X, 31-32 («iamque decem vitae frater geminaverat annos, / cum perit, et coepi parte carere mei»). La dificultad sintáctica de todo el pasaje y el blanco que presenta el v. 42 entre *ya* y *parte* en la primera edición explican las enmiendas desafortunadas que introdujeron los editores antiguos.

<sup>43-46</sup> *de otra manera... que*: 'de modo distinto... a como'; *a todas... revolviendo*: 'dirigiéndote a todas partes', como invocándolas.

lloró y llamó Lampetia el nombre en vano,  
con la fraterna muerte lastimada:

«¡Ondas, tornáme ya mi dulce hermano  
50 Faetón; si no, aquí veréis mi muerte,  
regando con mis ojos este llano!».

¡Oh cuántas veces, con el dolor fuerte  
avivadas las fuerzas, renovaba  
las quejas de su cruda y dura suerte;  
55 y cuántas otras, cuando s'acababa  
aquel furor, en la ribera umbrosa,  
muerta, cansada, el cuerpo reclinaba!

Bien te confieso que si alguna cosa  
entre la humana puede y mortal gente  
60 entristecer un alma generosa,  
con gran razón podrá ser la presente,  
pues te ha privado d'un tan dulce amigo,  
no solamente hermano, un accidente;

el cual no sólo siempre fue testigo  
65 de tus consejos y íntimos secretos,  
mas de cuanto lo fuiste tú contigo;  
en él se reclinaban tus discretos  
y honestos pareceres y hacían

<sup>49</sup> Garcilaso, de acuerdo con el uso de su tiempo, llega a emplear el imperativo sin la *-d* final (*tornáme*: 'tornadme').

<sup>54</sup> La comparación con el duelo de *Lampetia* (hermana de Faetón, cuya muerte lloró en la ribera del río Po —el *Eridano*— hasta convertirse en álamo) está basada en Fracastoro.

<sup>57</sup> *muerta*: 'aflicida'; *cansada*: 'fatigada'; un mismo encarecimiento del cansancio se halla en Petronio, *Satiricón*, VII: «lassus ac moriens Ascylltos».

<sup>60</sup> *generosa* (del latín *generosa*): 'noble, de ilustre linaje'.

<sup>63</sup> La forma simple de las voces cultas (*acidente*, *efetos*, *coluna*, etc.) y, en algunos casos, también patrimoniales, refleja la tendencia a adaptarlas a la pronunciación romance, en pugna durante todo el Siglo de Oro con el respeto a la forma latina.

Garcilaso pondera la relación de amistad por encima del propio parentesco de *hermano*, que considera accesorio (*un accidente*). Podría tratarse de una sugerencia de la *Consolatio ad Liviam*: «multi in te amissi...»; pero la intimidad y confianza entre hermanos parece estar inculada por Fracastoro.

<sup>64</sup> El *no sólo* parece enlazar con los tercetos siguientes, y no con el verso 66, que debe entenderse como una aposición de los dos versos anteriores ('el cual fue... siempre testigo de tus consejos..., incluso más de cuanto lo fuiste tú contigo').

<sup>65</sup> La conjunción *e*, en lugar de *y*, ante *i* sólo se usaba cuando se escribía con cierta elegancia.

<sup>67-69</sup> Entiéndase: 'los pareceres fructificaban (*hacían... sus efetos*) conforme a la persona en quien se asentaban'.

- conformes al asiento sus efetos;  
 70 en él ya se mostraban y leían  
 tus gracias y virtudes una a una  
 y con hermosa luz resplandecían,  
 como en luciente de cristal coluna  
 que no encubre, de cuanto s'avecina  
 75 a su viva pureza, cosa alguna.  
 ¡Oh miserables hados, oh mezquina  
 suerte, la del estado humano, y dura,  
 do por tantos trabajos se camina,  
 y agora muy mayor la desventura  
 80 d'aquesta nuestra edad cuyo progreso  
 muda d'un mal en otro su figura!  
 ¿A quién ya de nosotros el exceso  
 de guerras, de peligros y destierro  
 no toca y no ha cansado el gran proceso?  
 85 ¿Quién no vio desparcir su sangre al hierro  
 del enemigo? ¿Quién no vio su vida  
 perder mil veces y escapar por yerro?  
 ¿De cuántos queda y quedará perdida  
 la casa, la mujer y la memoria,  
 90 y d'otros la hacienda despendida?

<sup>70-75</sup> Este tipo de hipébaton, consistente en intercalar entre el adjetivo y el nombre un complemento de éste, lo emplea Petrarca, *Canzoniere*, CCCXXIII, 75: «han fatto un dolce di morir desio».

El símil también es de origen petrarquista: «dinanzi una colonna / cristalina, et iv'entro ogni pensiero / scritto, e for traluca s' chiaramente / che mi fea lieto e sospirar sovente» (*Canzoniere*, CCCXXV, 27-30); y «Certo, cristallo vetro / non mostrò mai di fore / nascosto altro colore» (XXXVII, 57-59); también se halla en Bembo, *Rime*, CXLII, 51-54 («color non mostrò mai vetro, né fonte / così puro il suo vago erboso fondo, / com'io negli occhi tuoi leggeva espressa / ogni mia voglia sempre, ogni sospetto»).

<sup>76</sup> La lamentación sobre la inconsis-

tencia e inestabilidad de la fortuna humana se atiende a Fracastoro.

<sup>78</sup> El sentido de *trabajos* por 'penas, sufrimientos' es etimológico.

<sup>79</sup> *agora* (< *hac hora*): 'ahora'.

<sup>85</sup> *desparcir*, en vez de *esparcir* (< *spargere*), aquí con el matiz de 'verter', puede explicarse por un cruce con *dispergere* 'dispersar', posiblemente condicionado por la presencia unos versos más abajo de *despendida* (pero véase v. 139).

<sup>87</sup> Estas reflexiones sobre la vida militar presentan algunas coincidencias con Horacio, *Odas*, II, I, 29-32: «Quis non Latino sanguine pinguior / campus sepulcris impia proelia / testatur auditumque Medis / Hesperiae sonitum ruinae?».

<sup>90</sup> *despendida* es variante vulgar de la forma culta *espendida* 'mal gastada, desperdiciada'.

¿Qué se saca d'aquesto? ¿Alguna gloria?  
 ¿Algunos premios? ¿O agradecimiento?  
 Sabrálo quien leyere nuestra historia:  
 veráse allí que como polvo al viento,  
 95 así se deshará nuestra fatiga,  
 ante quien s'endereza nuestro intento.  
 No contenta con esto, la enemiga  
 del humano linaje, que envidiosa  
 coge sin tiempo el grano de la espiga,  
 100 nos ha querido ser tan rigurosa,  
 que ni a tu juventud, don Bernaldino,  
 ni ha sido a nuestra pérdida piadosa.  
 ¿Quién pudiera de tal ser adevino?  
 ¿A quién no le engañara la esperanza,  
 105 viéndote caminar por tal camino?  
 ¿Quién no se prometiera, en abastanza,  
 seguridad entera de tus años,  
 sin temer de natura tal mudanza?  
 Nunca los tuyos, mas los propios daños  
 110 dolernos deben, que la muerte amarga  
 nos muestra claros ya mil desengaños;  
 hanos mostrado ya que en vida larga,  
 apenas de tormentos y d'enojos  
 llevar podemos la pesada carga;  
 115 hanos mostrado en ti que claros ojos  
 y juventud y gracia y hermosura

<sup>91-92</sup> Estas preguntas retóricas han sugerido a Herrera un paralelo con Virgilio, *Geórgicas*, III, 525-526: «Quid labor aut benefacta iuvant? qui vomere terras / invertisse gravis?».

<sup>94</sup> Es imagen de la muerte corriente en la Biblia: «tanquam pulvis quem proicit ventus» (Salmos I, 4; 24, 5; etc.; Azara).

<sup>96</sup> Se ha querido ver aquí una referencia al emperador Carlos V.

<sup>97-98</sup> Esta alusión al rigor de la muerte (*la enemiga del humano linaje*) amplía otra de Fracastoro.

<sup>103</sup> *adevino*: 'adivino', por disimila-

ción, corriente en tiempos de Garcilaso.

<sup>104-105</sup> Se ha propuesto aquí una reminiscencia de unos versos de otra elegía funebre de Fracastoro: «sed non tua vivida virtus / ut te hunc aspicerem, tua non promisserat aetas» (Herrera).

<sup>106</sup> *abastanza* por 'abundancia' sonaba ya a arcaísmo a finales del siglo XVI.

<sup>109-111</sup> La idea de que la muerte no daña a quien muere sino a quienes le sobreviven es una consolación de origen estoico: «Nihil enim mali accidisse Scipioni puto; mihi accidit, si quid accidit» (Cicerón, *De amicitia*, III, XI; Herrera).



- son también, cuando quiere, sus despojos.  
 Mas no puede hacer que tu figura,  
 después de ser de vida ya privada,  
 120 no muestre el arteficio de natura;  
 bien es verdad que no está acompañada  
 de la color de rosa que solía  
 con la blanca azucena ser mezclada,  
 porque'l calor templado, que encendía  
 125 la blanca nieve de tu rostro puro,  
 robado ya la muerte te lo había;  
 en todo lo demás, como en seguro  
 y reposado sueño descansabas,  
 indicio dando del vivir futuro.
- 130 Mas ¿qué hará la madre que tú amabas,  
 de quien perdidamente eras amado,  
 a quien la vida con la tuya dabas?  
 Aquí se me figura que ha llegado  
 de su lamento el son, que con su fuerza  
 135 rompe el aire vecino y apartado,  
 tras el cual a venir también se 'sfuerza  
 el de las cuatro hermanas, que teniendo  
 va con el de la madre a viva fuerza;

<sup>120</sup> *arteficio*: 'artificio', por disimilación, favorecida por el cruce con palabras de la misma raíz, como *arte* o *artefacto*.

<sup>122</sup> Las vacilaciones en el género de *color* (originariamente masculino) son frecuentes hasta el siglo XVII y todavía hoy perviven en el lenguaje rural.

<sup>121-129</sup> La descripción del rostro (*figura*) de don Bernaldino, con los atributos propios de la belleza femenina (el rojo y el blanco, representados por la *rosa* y la *azucena*), y el recuerdo de la idea comunísima del sueño como imagen de la muerte (véase soneto XVII, 9-10) guardan cierta relación con el final del *Triumphus mortis* (vv. 166-172) de Petrarca: «Pallida no, ma più che neve bianca.... / pareo posar come persona stanca: / quasi un dolce dormir ne' suo' belli occhi...: / Morte

bella nel suo bel viso» (imitado también por Poliziano, *Elegías*, VII, 259-264).

El *calor templado* (v. 124) podría ser alusión al *calor naturalis*, cuyo asiento la fisiología antigua localizaba en las arterias procedentes del ventrículo izquierdo del corazón.

<sup>137-138</sup> *teniendo va... a viva fuerza*: 'que va compitiendo con el lamento de la madre con mucha fuerza'. La condolencia de la madre y las hermanas por el joven muerto parece insinuada por la *Consolatio ad Liviam* y por Ovidio, *Amores*, III, IX, 51-52: «Hinc soror in partem misera cum matre doloris / venit inornatas dilaniata comas»; pero la descripción del frenesí de sus lamentos evoca claramente a Ariosto, *Orlando furioso*, V, LX, 3-4: «percosse il seno e si stracciò la stola; / e fece

- a todas las contemplo desparciendo  
 140 de su cabello luengo el fino oro,  
 al cual ultraje y daño están haciendo.  
 El viejo Tormes, con el blanco coro  
 de sus hermosas ninfas, seca el río  
 y humedece la tierra con su lloro,  
 145 no recostado en urna al dulce frío  
 de su caverna umbrosa, mas tendido  
 por el arena en el ardiente estío,  
 con ronco son de llanto y de gemido,  
 los cabellos y barbas mal paradas  
 150 se despedaza y el sutil vestido;  
 en torno dél sus ninfas desmayadas  
 llorando en tierra están, sin ornamento,  
 con las cabezas d'oro despeinadas.  
 Cese ya del dolor el sentimiento,  
 155 hermosas moradoras del undoso  
 Tormes; tened más provechoso intento:  
 consolad a la madre, que el piadoso  
 dolor la tiene puesta en tal estado,  
 que es menester socorro presuroso.

all'aureo crin danno e dispetto»; y Bernardo Tasso: «Non far Mirtilia al aureo crine oltraggio».

<sup>140</sup> *luengo* (del latín *longus*): 'largo'; se sentía ya en tiempos de Garcilaso como un arcaísmo, con un uso cada vez más restringido.

<sup>142-144</sup> La introducción del dios fluvial (véanse los versos siguientes) y sus ninfas procede de la *Consolatio ad Liviam*, de la que se deriva el empleo del mismo recurso por Fracastoro; se menciona aquí el río Tormes por estar el ducado de la familia de don Bernaldino en Alba de Tormes (Salamanca).

<sup>145</sup> Los antiguos solían representar los ríos como dioses recostados en una urna de la que brotan las aguas; la escena con el llanto del río y el de sus ninfas (vv. 148-153) sigue bastante de cerca a Sannazaro, *Arcadia*, XII, 37-38: «trovai in terra sedere il venerando

iddio, col sinistro fianco appoggiato sovra un vaso di pictra che versava acqua; la quale egli in assai gran copia face maggiore con quella che dal volto, da' capelli e da' peli de la umida barba piovendoli continuamente vi aggiungeva ... E dintorno a lui con disusato mormorio le sue ninfe stavano tutte piangendo, e senza ordine o dignità alcuna gittate per terra non alzavano i mesti volti» (véase égloga II, II73).

<sup>149</sup> *mal paradas*: 'mal dispuestas, mal arregladas, desordenadas'.

<sup>150</sup> A principios del siglo XVI, *sutil*, en el sentido etimológico de 'delgado, fino', todavía alterna con *sutil* (véase égloga III, 110).

<sup>153</sup> El cabello despeinado se interpretaba a menudo como símbolo de dolor (véase égloga III, 225).

<sup>157</sup> *piadoso*: 'maternal' (son. XLV, 5).

160 Presto será que'l cuerpo, sepultado  
 en un perpetuo mármol, de las ondas  
 podrá de vuestro Tormes ser bañado;  
 y tú, hermoso coro, allá en las bondas  
 aguas metido, podrá ser que al llanto  
 165 de mi dolor te muevas y respondas.

Vos, altos promontorios, entretanto,  
 con toda la Trinacria entristecida,  
 buscad alivio en desconsuelo tanto.

Sátiros, faunos, ninfas, cuya vida  
 170 sin enojo se pasa, moradores  
 de la parte repuesta y escondida,  
 con lengua experiencia sabidores,  
 buscad para consuelo de Fernando  
 hierbas de propiedad oculta y flores;

175 así, en el escondido bosque, cuando  
 ardiendo en vivo y agradable fuego  
 las fugitivas ninfas vais buscando.

Ellas se inclinen al piadoso ruego  
 y en recíproco lazo 'stén ligadas,

180 sin esquivar el amoroso juego.

Tú, gran Fernando, que entre tus pasadas  
 y tus presentes obras resplandeces,  
 y a mayor fama están por ti obligadas,  
 contempla dónde 'stás, que si falleces

185 al nombre que has ganado entre la gente,  
 de tu virtud en algo t'enflaqueces,

porque al fuerte varón no se consiente  
 no resistir los casos de Fortuna

<sup>166</sup> Los *altos promontorios* son las tres cimas que dan nombre a *Trinacria* (Sicilia).

<sup>169-180</sup> La petición a las ninfas de consuelo para el hermano del muerto procede de Fracastoro; pero Garcilaso la amplía a *sátiros* y *faunos* (dioses de los bosques y de los campos, mitad hombres, mitad animales), a quienes, por consolar a don Fernando, promete la conquista de aquéllas (v. 171); *repuesta*: 'alejada'.

<sup>181-186</sup> Esta invitación a un familiar del difunto a comportarse con la entereza propia del nombre que lleva se hace eco de la *Consolatio ad Liviam* y de la elegía de Bernardo Tasso.

<sup>187</sup> *fuerte varón*: alude a la constancia y apatía del sabio estoico y se ha puesto en relación con el «*ustum et tenacem virum*» de Horacio, *Odas*, II, IX, I.

<sup>188</sup> *casos de Fortuna*: 'sucesos de la Fortuna', tomados aquí por 'adversos'.

- con firme rostro y corazón valiente;  
 190 y no tan solamente esta importuna,  
 con proceso crüel y riguroso,  
 con revolver de sol, de cielo y luna,  
 mover no debe un pecho generoso  
 ni entristecello con funesto vuelo,  
 195 turbando con molestia su reposo,  
 mas si toda la máquina del cielo,  
 con espantable son y con rüido,  
 hecha pedazos, se viniere al suelo,  
 debe ser aterrado y oprimido  
 200 del grave peso y de la gran rüina,  
 primero que espantado y comovido.  
 Por estas asperezas se camina  
 de la inmortalidad al alto asiento,  
 do nunca arriba quien d'aquí declina.  
 205 Y, en fin, señor, tornando al movimiento  
 de la humana natura, bien permito  
 a nuestra flaca parte un sentimiento,  
 mas el eceso en esto vedo y quito,  
 si alguna cosa puedo, que parece  
 210 que quiere proceder en infinito.  
 A lo menos el tiempo, que descrece  
 y muda de las cosas el estado,  
 debe bastar, si la razón fallece.  
 No fue el troyano príncipe llorado

<sup>190</sup> *importuna*: 'dura, crucl, grave' (referida a Fortuna).

<sup>194</sup> Es decir: 'con el *vuelo* triste de la Fortuna', representada a menudo con alas.

<sup>196</sup> La imagen del *varón* imasible ante el desmoronamiento del universo (la *máquina del cielo*) parece proceder de Horacio, *Odas*, III, III, 7-8: «Si fractus inlabatur orbis, / impavidum ferient ruinae».

<sup>197</sup> *espantable*: 'maravilloso, portentoso, digno de asombro'.

<sup>199</sup> *aterrado*: 'echado a tierra, derribado, abatido'.

<sup>201</sup> *primero que*: 'antes que'.

<sup>203</sup> Parece haber una referencia al adagio latino «Per aspera ad astra», recordado por Virgilio, *Eneida*, IX, 641: «sic itur ad astra».

<sup>204</sup> *declina* (del latín *declinare*): 'se desvía, aleja, aparta'.

<sup>211</sup> *descrece*: 'decrece'.

<sup>213</sup> Garcilaso recuerda un manidísimo tópicos, en una formulación cercana a la de Séneca, *Agamemnon*, v. 130: «Quod ratio nequit, saepe sanavit mora».

<sup>214</sup> El ejemplo de Héctor (*el príncipe troyano*), muerto por Aquiles y llorado por Príamo y los frigios, está tomado de la *Consolatio ad Liviam*; pero,

- 215 siempre del viejo padre dolorido,  
ni siempre de la madre lamentado,  
antes, después del cuerpo redemido  
con lágrimas humildes y con oro,  
que fue del fiero Achiles concedido,  
220 y reprimiendo el lamentable coro  
del frigio llanto, dieron fin al vano  
y sin provecho sentimiento y llo-ro.  
El tierno pecho, en esta parte humano,  
de Venus, ¿qué sintió, su Adonis viendo  
225 de su sangre regar el verde llano?  
Mas desde que vido bien que, corrompiendo  
con lágrimas sus ojos, no hacía  
sino en su llanto estarse deshaciendo,  
y que tornar llorando no podía  
230 su caro y dulce amigo de la oscura  
y tenebrosa noche al claro día,  
los ojos enjugó y la frente pura  
mostró con algo más contentamiento,  
dejando con el muerto la tristura;  
235 y luego con gracioso movimiento  
se fue su paso por el verde suelo,  
con su guirlanda usada y su ornamento;  
desordenaba con lascivo vuelo

en ciertos aspectos, se refiere según lo hace Horacio, *Odas*, II, IX, 13-17.

<sup>217</sup> *redemido*: 'liberado'; es traducción del texto de Fracastoro: «*redemptus*».

<sup>218</sup> «*exanimumque auro corpus vendebat Achilles*» (Virgilio, *Eneida*, I, 484).

<sup>221-240</sup> La descripción de Venus enjugándose las lágrimas tras llorar la muerte de su amante Adonis (desgarrado por un jabalí) se inspira en la de Bernardo Tasso; los tercetos comprendidos entre los versos 235-240 fueron censurados por Herrera, quien los consideraba poco apropiados al asunto de la elegía: «no convienen ... estos versos lascivos y regalados para esta tristeza».

<sup>226</sup> *desde vido*: 'una vez que vio' (la forma *vido* es etimológica); *corrompiendo*: 'lastimando, irritando'; se trata de una expresión clásica: «*Quid teneros lacrimis corrupis ocellos?*» (Ovidio, *Arts amandi*, I, 129).

<sup>234</sup> Garcilaso relega siempre la palabra *tristura* ('tristeza') a la posición en rima; se ha querido ver un eco bíblico: «*Sine ut mortui sepeliant mortuos suos...*» (Lucas 60).

<sup>237</sup> *guirlanda* en vez de 'guirnalda' era normal, especialmente por influencia del italiano (*ghirlanda*); Garcilaso traduce casi literalmente a Tasso: «*et prese le ghirlande et l'ornamento*».

<sup>238</sup> *lascivo* conserva la acepción latina de 'alegre, juguetón'.

- el viento su cabello; y con su vista  
 240 s'alegraba la tierra, el mar y el cielo.  
 Con discurso y razón, que's tan prevista,  
 con fortaleza y ser, que en ti contemplo,  
 a la flaca tristeza se resista.  
 Tu ardiente gana de subir al templo  
 245 donde la muerte pierde su derecho  
 te basta, sin mostrarte yo otro ejemplo  
 allí verás cuán poco mal ha hecho  
 la muerte en la memoria y clara fama  
 de los famosos hombres que ha deshecho.  
 250 Vuelve los ojos donde al fin te llama  
 la suprema esperanza, do perfeta  
 sube y purgada el alma en pura llama;  
 ¿piensas que es otro el fuego que en Oeta  
 d'Alcides consumió la mortal parte,  
 255 cuando voló el espirtu a la alta meta?  
 Desta manera aquél, por quien reparte  
 tu corazón sospiros mil al día  
 y resuena tu llanto en cada parte,  
 subió por la difícil y alta vía,  
 260 de la carne mortal purgado y puro,  
 en la dulce región del alegría,  
 do con discurso libre ya y seguro  
 mira la vanidad de los mortales,  
 ciegos, errados en el aire 'scuro,  
 265 y viendo y contemplando nuestros males,  
 alégrase d'haber alzado el vuelo

<sup>242</sup> *en ti contemplo*: 'admiro, venero en ti' (recordando el uso mayoritariamente religioso que tenía *contemplar en*); *prevista*: 'prevenida, prudente'.

<sup>244</sup> *templo*: parece tratarse del de la fama humana (Rivers), aunque podría identificarse con el 'cielo'.

<sup>249</sup> *famosos*: 'excelentes, egregios, ilustres'.

<sup>250-255</sup> Según creencias antiguas, el cuerpo, tras arder en la pira funeraria (*en pura llama*), se purifica y el alma puede ascender al empíreo. La referencia a Hércules (*Alcides*) en el monte

Oeta, donde alcanzó la inmortalidad de ese modo, tiene origen en unos versos de la *Consolatio ad Liviam*: «Qualis in Hercules colluxit collibus Oetae, / cum sunt imposito membra cremata deo». En cuanto a la forma *espirtu* por 'espíritu', véase soneto IV, 14.

<sup>261</sup> *la dulce región del alegría*: los Campos Elíseos, donde viven los bienaventurados (Virgilio, *Eneida*, VI, 743-744: «Exinde per amplum / mittimur Elysium, et pauci laeta arva tenemus»; Hernando de Velasco traduce *Elysium* por «campo alegre»).

y gozar de las horas inmortales.

- Pisa el inmenso y cristalino cielo,  
 teniendo puestos d'una y d'otra mano  
 270 el claro padre y el sublime agüelo:  
 el uno ve de su proceso humano  
 sus virtudes estar allí presentes,  
 qu'el áspero camino hacen llano;  
 el otro, que acá hizo entre las gentes  
 275 en la vida mortal menor tardanza,  
 sus llagas muestra allá resplandecientes.  
 Dellas aqueste premio allá s'alcanza,  
 porque del enemigo no conviene  
 procurar en el cielo otra venganza.  
 280 Mira la tierra, el mar que la contiene,  
 todo lo cual por un pequeño punto  
 a respeto del cielo juzga y tiene;  
 puesta la vista en aquel gran trasunto  
 y espejo do se muestra lo pasado  
 285 con lo futuro y lo presente junto,

<sup>267</sup> *horas inmortales* sugieren la idea de intemporalidad (el «aeternam diem» de Fracastoro), ampliamente desarrollada por Bembo: «Ivi non corre il di verso la sera, / né le notti se'n van contra il mattino; / ivi il caso non pò molto né poco»; se ha pensado también en una alusión específica a las Horas, hijas de Temis, que presiden el cambio de estaciones.

<sup>268-270</sup> El *cristalino cielo*, dentro de la cosmología neoplatónica, debe corresponder al empíreo (si bien se ha cuestionado la validez de tal correspondencia, al creer que *cristalino* designa específicamente otro círculo celeste).

El encuentro allí del difunto con el ilustre padre (*claro padre*) y el glorioso abuelo (*sublime agüelo*), don García y don Fadrique de Toledo, muertos respectivamente en 1510 y 1500, está sugerida por Fracastoro: «Quos inter tuus iste recens a funere frater / miratur coelum coelicumque domos, / aeternamque diem et felicem ex ordine gen-

tem, / Quem circum illustres animae, proauique paterque / intentos oculos ore nepotis habent»; y por Tasso: «E cogl'auì et col padre intorno, il piè / mouendo mire le beati genti / ch'han del lor ben oprar giusta mercede».

<sup>278-279</sup> «Questo è l'onor che del ben far s'aspetta... / poiché non lice in ciel cercar vendetta» (Sannazaro).  
<sup>280-282</sup> En estas reflexiones —de origen estoico— sobre la pequeñez de la tierra con relación a la inmensidad del universo, relacionadas con la felicidad que se alcanza después de la muerte, se percibe la huella del *Somnium Scipionis* (VI, XVI) de Cicerón: «Tam ipsa terra ita mihi parva visa est, ut me imperii nostri, quo quasi punctum eius attingimus, paeniteret».

<sup>283-285</sup> Posiblemente se trata de una referencia a las tres ruedas de la Fortuna (o a la Providencia cristiana): «Saber te conviene / que de tres edades te quiero decir, / pasadas, presentes e de por venir» (Juan de Mena, *Laberintus*).

el tiempo que a tu vida limitado  
 d'allá arriba t'está, Fernando, mira,  
 y allí ve tu lugar ya deputado.  
 ¡Oh bienaventurado, que, sin ira,  
 290 sin odio, en paz estás, sin amor ciego,  
 con quien acá se muere y se sospira,  
 y en eterna holganza y en sosiego  
 vives y vivirás cuanto encendiere  
 las almas del divino amor el fuego!  
 295 Y si el cielo piadoso y largo diere  
 luenga vida a la voz deste mi llanto,  
 lo cual tú sabes que pretende y quiere,  
 yo te prometo, amigo, que entretanto  
 que el sol al mundo alumbre y que la escura  
 300 noche cubra la tierra con su manto,  
 y en tanto que los peces la hondura  
 húmida habitarán del mar profundo  
 y las fieras del monte la espesura,  
 se cantará de ti por todo el mundo,  
 305 que en cuanto se discurre, nunca visto  
 de tus años jamás otro segundo  
 será, desde'l Antártico a Calisto.

*to de Fortuna*, LVIII, 457-459): o, según Herrera, «de la mente divina»: «co-  
 lui ch'à sempre avante / il presente,  
 il preterito e 'l futuro» (Luigi Alamani,  
*L'Avarchide*, II)

<sup>288</sup> *deputado*: 'asignado, destinado'  
 (del latín *deputatus*).

<sup>289-294</sup> La visión de los bienaventurados, libres de las pasiones estoicas, parece combinar lugares de las elegías de Pedro Bembo y Bernardo Tasso.

<sup>297</sup> *pretiende* (con diptongación de la -e- tónica, como en *tiende*) y *quiere* eran sinónimos.

<sup>299</sup> *escura*: 'oscura'; la e-, en lugar de la o- etimológica (*obscurum*), puede explicarse por analogía a palabras lati-

nas que empezaban por una s- líquida y desarrollaron en castellano una e- de apoyo (como *stare* > *estar*).

<sup>301-304</sup> Garcilaso se vale de una fraseología característica de Virgilio, *Bucólicas*, V, 76-78: «Dum iuga montis aper, fluius dum piscis amabit... / semper honos nomenque tuum laudescque manebunt»; y *Eneida*, IX, 446-447: «Fortunati ambo, si quid mea carmina possunt, / nulla dies unquam memori vos eximet aevo».

<sup>307</sup> Entiéndase: 'desde el Antártico al Ártico'; la comparación está, por ejemplo, en Ariosto, *Orlando furioso*, III, XVII, 6: «Tra quanto è in mezzo Antartico e Calisto» (Brocense).



## ELEGÍA II

A Boscán \*

Aquí, Boscán, donde del buen troyano  
Anchises con eterno nombre y vida  
conserva la ceniza el Mantüano,  
debajo de la seña esclarecida  
5 de César Africano nos hallamos  
la vencedora gente recogida:

La elegía II se escribió en Trapani, según afirma el poeta en los versos iniciales, probablemente un poco antes que la primera.

Se trata de una elegía amorosa, en que confluyen otros dos géneros: la epístola y la sátira (los *capitoli* italianos también solían acoger rasgos de distintos géneros). Garcilaso mezcla la crítica de la corte con la lamentación amorosa: empieza confesando a Boscán la vida que lleva entre «la vencedora gente», para pasar a descubrirle los celos que le atormentan por los amores que ha dejado en Nápoles.

La parte central del poema recrea un tópico de la elegía romana: la sospecha (y, a veces, la seguridad) de creer a la amada en brazos de otro, especialmente cuando el poeta se halla lejos tras haber emprendido un largo viaje. La censura contra los codiciosos e hipócritas (en un contexto de descontento e insatisfacción personal) reúne varios lugares de la sátira primera de Horacio, en tanto el tratamiento del tema amoroso asimila una serie de imágenes bastante manidas y de diferente procedencia dentro de un tono ligeramente cancioneril (más de abstracción que de descripción física). Así, el símil con el enfermo a quien, en riesgo de muerte, se engaña haciéndole concebir falsas esperanzas se mueve en la órbita de la poesía de Ausias March; y la imposibilidad de hallar reposo para su sufrimiento incluso en las partes más inhabitables de la tierra recrea un tópico horaciano, particularmente difundido en el Renacimiento gracias a Petrarca (véase canción I).

\* Éste es el epígrafe que encabeza el texto en la primera edición.

<sup>1</sup> La mención del nombre del destinatario al principio de un texto, en prosa o en verso, constituía una reconocida práctica epistolar; la del lugar desde donde se escribe solía hacerse, como en la epístola siguiente.

<sup>2-3</sup> *Anchises*, padre de Eneas, está enterrado en Trapani, según la *Eneida* (III, 707-710) de Virgilio (*el Mantüano*): «Hinc Drepani me portus et inlaetabilis ora / accipit. Hic pelagi tot tempestatibus actus heu! genitorem, omnis

curae casusque levamen, / amitto Anchisen...»; es dato que también recuerda Ariosto, *Orlando furioso*, XLIII, CXLIX, 7-8 (Brocense y Herrera).

<sup>4</sup> *seña*: 'bandera, insignia'.

<sup>5</sup> *César Africano*: el emperador Carlos V, llamado así porque venció en Túnez, a imitación del título que habían recibido algunos cónsules y césares romanos (Brocense y Herrera).

<sup>6</sup> Este verso debe entenderse como una aposición de *nos hallamos*: 'nosotros, la vencedora gente, nos hallamos recogida'.

diversos en estudio, que unos vamos  
 muriendo por coger de la fatiga  
 el fruto que con el sudor sembramos;  
 10 otros, que hacen la virtud amiga  
 y premio de sus obras y así quieren  
 que la gente lo piense y que lo diga,  
 destotros en lo público difieren,  
 y en lo secreto sabe Dios en cuánto  
 15 se contradicen en lo que profieren.  
 Yo voy por medio, porque nunca tanto  
 quise obligarme a procurar hacienda,  
 que un poco más que aquéllos me levanto;  
 ni voy tampoco por la estrecha senda  
 20 de los que cierto sé que a la otra vía  
 vuelven, de noche al caminar, la rienda.  
 Mas ¿dónde me llevó la pluma mía,  
 que a sátira me voy mi paso a paso,  
 y aquesta que os escribo es elegía?  
 25 Yo enderezo, señor, en fin mi paso  
 por donde vos sabéis que su proceso  
 siempre ha llevado y lleva Garcilaso;  
 y así, en mitad d'aqueste monte espeso,  
 de las diversidades me sostengo,  
 30 no sin dificultad, mas no por eso

<sup>7</sup> *diversos en estudio*: 'distintos, diferentes en afanes' (en que *estudio* es un claro latinismo semántico).<sup>6</sup>

<sup>10-11</sup> Es alusión al adagio latino «virtuti sua praemia», recordado también por Séneca, *De vita beata*, IX, 4.

<sup>13</sup> *destotros*: 'de estos otros'.

<sup>15</sup> Garcilaso ha introducido una pequeña digresión sobre la vida en torno al Emperador, haciéndose eco de ideas contenidas en varios poemas de Horacio.

<sup>19-21</sup> El deseo de hallar un punto medio entre codiciosos e hipócritas se corresponde con el equilibrio que propone Horacio entre avaros y pródigos: «Est modus in rebus, sunt certi denique fines, / quos ultra citraque nequit consistere rectum» (*Sátiras*, I, I, 105-107).

<sup>23-24</sup> Garcilaso respeta las leyes clásicas de los géneros literarios, corrigiéndose a sí mismo (actitud que Lope asoció con la figura retórica *correctio*): la elegía, tanto fúnebre como amorosa, ha de mantener un tono elevado, en consonancia con la elegancia moral a que aspira, mientras la sátira tiende al estilo bajo o *sermo humilis*.

<sup>26-27</sup> Este tipo de enálage, consistente en el cambio de la primera persona por la tercera, no fue anormal en los poetas clásicos; así, Virgilio, *Eneida*, III, 433, pone en boca del mago Heleno: «Praeterea, si qua est Heleno prudentia, vati».

<sup>28</sup> El *monte espeso* parece evocar la *selva oscura* de Dante. (E.L. Rivers).

dejo las musas, antes torno y vengo  
dellas al negociar, y, variando,  
con ellas dulcemente me entretengo.

Así se van las horas engañando;  
35 así del duro afán y grave pena  
estamos algún hora descansando.

D'aquí iremos a ver de la Serena  
la patria, que bien muestra haber ya sido  
de ocio y d'amor antiguamente llena.

40 Allí mi corazón tuvo su nido  
un tiempo ya; más no sé, triste, agora  
o si estará ocupado o desparcido.

D'aquesto un frío temor así a deshora  
por mis huesos discurre en tal manera,  
45 que no puedo vivir con él un' hora.

Si, triste, de mi bien yo estado hubiera  
un breve tiempo ausente, no lo niego  
que con mayor seguridad viviera.

La breve ausencia hace el mismo juego

<sup>31-33</sup> Entiéndase: 'antes las dejo (*torno y vengo dellas*) por mis ocupaciones (*al negociar*), y viceversa, cambiando las ocupaciones por las musas, me entretengo con ellas'.

<sup>37-38</sup> de la *Serena la patria*: la patria de la sirena Parténope, nombre con que antiguamente se conocía a Nápoles, que se había hecho célebre como centro de ocio literario y de amores.

<sup>40</sup> El uso de *nido* en el sentido de 'hogar' es frecuente entre los poetas clásicos; aquí, podía referirse a Nápoles, como en Firenzuola, *Le lagrime*, versos 41-42: «ne la bella Partenope, ch'un nido / fu già di cortesia, d'amore un seggio»; en la elegía dirigida a Francesco Guidetti, Alamanni le reprocha: «Ah dolce amico (dir non voglio infidido / ma poco forte) a che turbando vai / d' miei primi pensier l'antico nido» (*Elegías*, I, X, 10-12).

<sup>42</sup> *desparcido*: 'esparcido' (véase elegía I, 139).

<sup>43-45</sup> La imagen del escalofrío que corre las entrañas del poeta, usada para encarecer varias formas de miedo (aquí la de los celos: véase v. 184), se halla en autores clásicos e italianos; Garcilaso sigue a Ariosto, *Orlando furioso*, V, XI, 6: «E per l'ossa un timor freddo gli scorre».

<sup>47</sup> El uso redundante del pronombre *lo* parece reflejo de la lengua oral; para evitar la redundancia se ha propuesto suprimirlo y colocar en su lugar el *yo* del verso 46, o bien puntuar *no lo niego: que con mayor seguridad viviera*.

<sup>49-57</sup> Entiéndase: 'la breve ausencia produce el mismo efecto en el amor (*hace el mismo juego*) que el que produce un poco de agua (*agua moderada*) en el fuego de la fragua'; la comparación, frecuente en la poesía amorosa del siglo XV (especialmente en Garcí Sánchez de Badajoz, CXII, 322-332: «E desta fragua vi / el fuego es de amor ... / y el agua por más dolor / lágrimas del corazón /

- 50 en la fragua d'amor que en fragua ardiente  
 el agua moderada hace al fuego,  
 la cual verás que no tan solamente  
 no le suele matar, mas le refuerza  
 con ardor más intenso y eminente,  
 55 porque un contrario, con la poca fuerza  
 de su contrario, por vencer la lucha  
 su brazo aviva y su valor esfuerza.  
 Pero si el agua en abundancia mucha  
 sobre'l fuego s'esparce y se derrama,  
 60 el humo sube al cielo, el son s'escucha  
 y, el claro resplandor de viva llama  
 en polvo y en ceniza convertido,  
 apenas queda dél sino la fama;  
 así el ausencia larga, que ha esparcido  
 65 en abundancia su licor que amata  
 el fuego que'l amor tenía encendido,  
 de tal suerte lo deja que lo trata  
 la mano sin peligro en el momento  
 que en apariencia y son se desbarata.  
 70 Yo solo fuera voy d'aqueste cuento,  
 porque'l amor m'afflige y m'atormenta,  
 y en el ausencia crece el mal que siento;  
 y pienso yo que la razón consienta  
 y permita la causa deste efeto,  
 75 que a mí solo entre todos se presenta,  
 porque como del cielo yo sujeto  
 estaba eternamente y diputado  
 al amoroso fuego en que me meto,

que apagaban...»), tiene en cuenta otra de Pontano, *De rebus coelestibus*, I: «El hervor de Marte se recoge mucho más en sí y cobra más encendidas fuerzas por la naturaleza del Escorpión que le contradice, como el herrero que, estando encendidos y abrasados los carbones en la hornaza, los rocía con alguna agua con que el fuego se aprieta y fortifica más en sí, y dentro se calienta y hierve más, como antes ardiese sin aquel ímpetu por no tener contrario que lo encendiese».

<sup>59</sup> La aliteración de la *s*- al principio de tres palabras se ha interpretado como un recurso de celeridad semejante al que provoca Virgilio, *Eneida*, VII, 466: «nec iam se capit unda, volat vapor ater ad auras».

<sup>65</sup> *su licor amata*: 'su líquido apaga'.

<sup>70</sup> Es decir: 'sólo yo estoy fuera de este extremo (*cuento*)'.

<sup>76-78</sup> Esto es: 'porque, como inclinado por el cielo, estaba predestinado (*diputado*) al amor'; los teólogos anti-

- así, para poder ser amado,  
 80 el ausencia sin término, infinita,  
 debe ser, y sin tiempo limitado;  
 lo cual no habrá razón que lo permita,  
 porque por más y más que ausencia dure,  
 con la vida s'acaba, qu'es finita.
- 85 Mas a mí ¿quién habrá que m'asegure  
 que mi mala fortuna con mudanza  
 y olvido contra mí no se conjure?  
 Este temor persigue la esperanza  
 y oprime y enflaquece el gran deseo  
 90 con que mis ojos van de su holganza;  
 con ellos solamente agora veo  
 este dolor que'l corazón me parte,  
 y con él y conmigo aquí peleo.  
 ¡Oh crudo, oh riguroso, oh fiero Marte,  
 95 de túnica cubierto de diamante  
 y endurecido siempre en toda parte!  
 ¿Qué tiene que hacer el tierno amante  
 con tu dureza y áspero ejercicio,  
 llevado siempre del furor delante?
- 100 Ejercitando por mi mal tu oficio,

guos admitían cierta influencia de las estrellas, en tanto Dios las había dejado libres para que obrasen sobre el mundo corruptible.

<sup>79-81</sup> El razonamiento silogístico es propio del conceptismo de la poesía de cancionero y también de los primeros sonetos de Giacomo da Lentini: 'mi fuego amoroso sólo puede apagarse si la ausencia es infinita; como la vida, la ausencia es finita; por tanto, mi fuego amoroso nunca podrá apagarse'.

<sup>83</sup> por más y más se ha considerado una construcción propia del griego y equivalente a la latina *quanto magis magisque* (Herrera).

<sup>88-90</sup> Entiéndase: 'este temor persigue la esperanza y oprime el gran deseo con el que mis ojos se deleitan' (Brocense).

<sup>94-99</sup> La oposición *Marte-Venus*, es decir, entre la guerra y el amor, corriente en la poesía de Garcilaso, está especialmente difundida por Ficino, *De amore*, V, VIII (E.L. Rivers).

Los epítetos aplicados a Marte compendian los rasgos que como dios de la guerra se le ha venido atribuyendo desde Homero: «Mars, hominum pestis, sanguinarie, moeniorum eversor» (Clemente de Alejandría, *Cohortatio ad gentes*); en la descripción vestido con una *túnica de diamante*, tradicional para ponderar su dureza, Garcilaso calca la sintaxis de Horacio, *Odas*, I, VI, 13-14 («Quis Martem tunica tectum adamantina»).

<sup>100-102</sup> Es verso premonitorio, como ya señaló Cristóbal de Mosquera: «y maldices allí el rigor de Marte, / pronosticando en ti dura sentencia».

- soy reducido a términos que muerte  
 será mi postrimero beneficio;  
 y ésta no permitió mi dura suerte  
 que me sobreviniese peleando,  
 105 de hierro traspasado agudo y fuerte,  
 porque me consumiese contemplando  
 mi amado y dulce fruto en mano ajena,  
 y el duro poseedor de mí burlando.  
 Mas ¿dónde me trasporta y enajena  
 110 de mi propio sentido el triste miedo?  
 A parte de vergüenza y dolor llena,  
 donde, si el mal yo viese, ya no puedo,  
 según con esperalle estoy perdido,  
 acrecentar en la miseria un dedo.  
 115 Así lo pienso agora, y si él venido  
 fuese en su misma forma y su figura,  
 ternia el presente por mejor partido,  
 y agradecería siempre a la ventura  
 mostrarme de mi mal solo el retrato  
 120 que pintan mi temor y mi tristura.  
 Yo sé qué cosa es esperar un rato  
 el bien del propio engaño y solamente  
 tener con él inteligencia y trato,  
 como acontece al mísero doliente  
 125 que, del un cabo, el cierto amigo y sano

<sup>103-105</sup> Lamentaciones maldiciendo la fortuna por haber sobrevivido al combate pueden oírse en varios personajes de la épica clásica; pero la de Garcilaso se ha querido ver coincidente con un pasaje de Séneca, *Hercules Oetaeus*, IV, 1165-1166: «morior nec ullus per meum stridet latus / transmissus ensis».

<sup>106-108</sup> *porque*: 'a fin de que'. No parece probable que haya que interpretar la situación aquí descrita como una referencia al casamiento de Isabel Freyre, sino, más bien, debe entenderse como otra alusión a los celos que le desazonan por el amor que ha dejado en Nápoles.

<sup>109</sup> *enajena*: quizá en el sentido de 'aleja, aparta', como el latín *alienare*.

<sup>111-117</sup> Es decir: 'a lugar (*parte*) donde... no podría estar peor de lo que estoy, aunque viese el mal, pues sólo con esperarlo estoy ya perdido; por eso, si el mal ya se hubiese presentado, tendría (*ternia*) el presente por mejor suerte (*partido*)'; en relación a *acrecentar un dedo*, se suele aducir el adagio latino «ne digitum quidem».

<sup>123</sup> *inteligencia* es aquí sinónimo de *trato*.

<sup>125</sup> *del un cabo* se corresponde con *de la otra parte* (v. 130); *cierto... y sano*: 'verdadero y sincero'.

- le muestra el grave mal de su accidente,  
 y le amonesta que del cuerpo humano  
 comience a levantar a mejor parte  
 el alma, suelta con volar liviano;
- 130 mas la tierna mujer, de la otra parte,  
 no se puede entregar al desengaño  
 y encúbrele del mal la mayor parte;  
 él, abrazado con su dulce engaño,  
 vuelve los ojos a la voz piadosa
- 135 y alégrase muriendo con su daño.  
 Así los quito yo de toda cosa  
 y póngolos en solo el pensamiento  
 de la esperanza, cierta o mentirosa;  
 en este dulce error muero contento,
- 140 porque ver claro y conocer mi 'stado  
 no puede ya curar el mal que siento,  
 y acabo como aquel que'n un templado  
 baño metido, sin sentillo muere,  
 las venas dulcemente desatado.
- 145 Tú, que en la patria, entre quien bien te quiere,  
 la deleitosa playa estás mirando  
 y oyendo el son del mar que en ella hiere,

<sup>126</sup> *accidente*: 'enfermedad' (véase soneto XVI, 8). El símil con el pobre enfermo (*mísero doliente*) a quien, en trance de muerte, se engaña haciéndole concebir falsas esperanzas se mueve en la órbita de la poesía de Ausias March y de la tradición homilética medieval.

<sup>127</sup> *amonesta*: 'aconseja'.

<sup>144</sup> Es decir: 'dulcemente desatado por lo que respecta a las venas' (se trata del acusativo griego de parte o de relación); así decidió suicidarse Séneca, dejándose desangrar en un baño de agua templada, con las venas cortadas.

<sup>145</sup> Esto es: 'entre los brazos de quien bien te quiere', en referencia al *quien* del verso 149. Pero no es habitual este uso de *entre* con un complemento singular (si *quien* tuviera aquí el sentido de 'quienes', corriendo en tiempos de Garcilaso, se esperarí el verbo

en plural); *patria* tenía el sentido restringido de 'ciudad o pueblo en que se ha nacido'; la de Boscán es Barcelona.

Este tipo de contrastes entre la felicidad de quien vive tranquilamente en su ciudad natal (*en la patria*) y la desdicha de quien por su oficio (generalmente militar) no tiene una residencia fija aparece con cierta frecuencia en Virgilio, *Bucólicas*, I, 46-78; X, 44-48: «nunc insanus amor duri me Martis in armis / tela inter media atque adversos detinet hostis: / tu procul e patria... / nives et frigora Rheni / me sine sola vides».

<sup>146-147</sup> Entiéndase: 'el sonido o rugido del mar que golpea (*hiere*) en la deleitosa playa'; se ha puesto en relación este verso con otro de Horacio, *Epístolas*, I, XI, 10: «Neptunum procul a terra spectare furentem» (Herrera).

- y sin impedimiento contemplando  
 la misma a quien tú vas eterna fama  
 150 en tus vivos escritos procurando,  
 alégrate, que más hermosa llama  
 que aquella que'l troyano encendimiento  
 pudo causar el corazón t'inflama;  
 no tienes que temer el movimiento  
 155 de la fortuna, con soplar contrario,  
 que el puro resplandor serena el viento.  
 Yo, como conducido mercenario,  
 voy do fortuna a mi pesar m'envía,  
 si no a morir, que aquéste's voluntario;  
 160 solo sostiene la esperanza mía  
 un tan débil engaño, que de nuevo  
 es menester hacelle cada día,  
 y si no le fabrico y le renuevo,  
 da consigo en el suelo mi esperanza  
 165 tanto, que'n vano a levantalla pruebo.  
 Aqueste premio mi servir alcanza,  
 que en sola la miseria de mi vida  
 negó fortuna su común mudanza.  
 ¿Dónde podré huir que sacudida  
 170 un rato sea de mí la grave carga  
 que oprime mi cerviz enflaquecida?  
 Mas ¡ay!, que la distancia no descarga  
 el triste corazón, y el mal, doquicra

<sup>148-150</sup> La mujer a la que Boscán inmortaliza en sus versos debe de ser doña Ana Girón de Rebolledo: si bien el poeta no se casó con ella hasta 1539, es posible que la boda ya estuviera concertada en 1533.

<sup>151-153</sup> La comparación bien conocida del fuego amoroso con el incendio de Troya (provocado por el amor de Paris hacia Helena) está hecha en términos muy coincidentes con Horacio, *Epodas*, XIV, 13-15: «ureris ipse miser: quodsi non pulchrior ignis / accendit obsessam Ilion, / gaude sorte tua» (Brocense y Herrera).

<sup>155</sup> «cum fortuna reflarit affligimur»

(Cicerón, *De officiis*, II, 19; Herrera).

<sup>157</sup> *conducido* (del latín *conductum*): 'contratado, alquilado'.

<sup>161-162</sup> *de nuevo... hacelle*: 'hacerlo (el engaño) cada día por primera vez', o sea, 'engañarse cada día como si fuera la primera vez'; es supervivencia del latín escolástico *creare de novo* o *ex novo*.

<sup>166-168</sup> El premio que Garcilaso alcanza como recompensa a su servicio (tanto en la milicia como en el amor) es la necesidad de vivir con el engaño cotidiano, porque la fortuna, por lo general variable, en él siempre se ha manifestado adversa.



- que 'stoy, para alcanzarme el brazo alarga.  
 175 Si donde'l sol ardiente reverbera  
 en la arenosa Libya, engendradora  
 de toda cosa ponzoñosa y fiera,  
 o adonde'l es vencido a cualquier hora  
 de la rígida nieve y viento frío,  
 180 parte do no se vive ni se mora;  
 si en ésta o en aquélla el desvarío  
 o la fortuna me llevase un día  
 y allí gastase todo el tiempo mío,  
 el celoso temor con mano fría,  
 185 en medio del calor y ardiente arena,  
 el triste corazón m'apretaría;  
 y en el rigor del hielo, en la serena  
 noche, soplando el viento agudo y puro  
 que'l veloce correr del agua enfrena,  
 190 d'aqueste vivo fuego, en que m'apuro  
 y consumirme poco a poco espero,  
 sé que aun allí no podré estar seguro,  
 y así diverso entre contrarios muero.

<sup>179</sup> *rígida* (del latín *rígida*): 'helada'; Garcilaso adapta el tópico horaciano «Pone me pigris ulli nulla...» (véase canción I, 1-13), ampliando una referencia concreta («nec Iubae tellus generat, leonum / arida nutrix»; *Odas*, I, XXII, 15-16), con la noticia sobre la fauna y vegetación africana (vv. 175-177) que habían difundido autores clásicos.

<sup>182</sup> *la fortuna* es aquí mera designación del 'azar'.

<sup>186</sup> *m'apretaría*: 'me angustiaría' (véase soneto II, 2; y canción III, 42).

<sup>187</sup> *rigor* (del latín *rigor*): 'frío'.

<sup>188-189</sup> La imagen del agua refrenada por el hielo aparece en varios poetas latinos, aunque en la versión garcilasiana se ha señalado la influencia de Horacio y Virgilio; en cuanto a la *-e* paragógica de *veloce*, debe entenderse como un italianismo.

<sup>190</sup> *m'apuro*: 'me consumo, me agoto'.

<sup>193</sup> El uso de *diverso* como participio, en el sentido de 'vacilante, perplejo, dividido', responde a la influencia del latín.

## EPÍSTOLA A BOSCÁN

Señor Boscán, quien tanto gusto tiene  
de daros cuenta de los pensamientos,  
hasta las cosas que no tienen nombre,  
no le podrá faltar con vos materia,  
5 ni será menester buscar estilo  
presto, distinto, d'ornamento puro,  
tal cual a culta epístola conviene.

Esta epístola está fechada en Aviñón (donde en 1533 se había descubierto la sepultura de Laura) el 12 de octubre, probablemente del año 1534, durante el viaje de regreso a Nápoles, después de pasar unos días en Barcelona con su amigo Boscán.

Garcilaso escribe a Boscán en endecasílabos blancos, quizá buscando una correspondencia con el hexámetro latino (y, más específicamente, con el dactílico de las epístolas de Horacio) o con el estilo más suelto y relajado que los preceptistas clásicos habían recomendado para las cartas familiares.

En consonancia con el estilo y verso usados, el poeta se deja llevar por el fluir de sus ideas (presididas por la imagen del *camino*), en que va mezclando noticias y reflexiones, bromas y pensamientos, según el esquema de la epístola horaciana. Así, empieza informando a Boscán sobre su llegada a Aviñón; sigue discurrendo sobre la amistad a zaga de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles; pasa abruptamente a vituperar los caminos y posadas francesas (las malas comidas, los viajes incómodos y los hospedajes detestables eran motivos tradicionales en las sátiras latinas e italianas, especialmente por influencia de la quinta del libro primero de Horacio, conocida como *Viaje a Brundisium*); y acaba dándole un sesgo amoroso, al referirse al sepulcro de Laura.

<sup>1-4</sup> *quien... no le: 'a quien... no le'*. No era raro omitir la preposición que indica el caso en que está o la función que desempeña un pronombre relativo (*de que, a que, con que*, etc.); y, en su lugar, solía emplearse un pronombre personal redundante que acompañaba al verbo principal (como en el refrán «quien se muda, Dios le ayuda»). El nombre del destinatario (v. 1) aparece mencionado (a modo de *salutatio*) en los primeros versos de la mayoría de epístolas horacianas; asimismo la elección de la *materia* (v. 4) solían hacerla los epistológrafos antiguos al comienzo de sus cartas.

<sup>5-7</sup> Entiéndase: 'rápido o ligero, claro, simple de ornamento, así como con-

viene a una epístola culta'; Garcilaso no necesita buscar un estilo con tales características, porque *la amistad perfecta* ya lo propicia (el *estilo presto...* se corresponde con *aqueste descuido suelto y puro*).

Pero se han propuesto otras interpretaciones del pasaje: 'elevado, adornado, puro de ornamento, así como...', con las variantes 'engalanado por el ornamento puro' o 'distinguido, caracterizado por el ornamento puro' (producidas básicamente por eliminar la coma después de *distinto*); o bien 'rápidamente, marcado por el ornamento puro, así como...'

El mayor obstáculo para la comprensión de estos versos estriba en el senti-

Entre muy grandes bienes que consigo  
 el amistad perfeta nos concede  
 10 es aqueste descuido suelto y puro,  
 lejos de la curiosa pesadumbre;  
 y así, d'aquesta libertad gozando,  
 digo que vine, quanto a lo primero,  
 tan sano como aquel que en doce días  
 15 lo que solo veréis ha caminado  
 cuando el fin de la carta os lo mostrare.

Alargo y suelto a su placer la rienda,  
 mucho más que al caballo, al pensamiento,  
 y llévame a las veces por camino  
 20 tan dulce y agradable, que me hace  
 olvidar el trabajo del pasado;  
 otras me lleva por tan duros pasos,  
 que con la fuerza del afán presente  
 también de los pasados se me olvida;  
 25 a veces sigo un agradable medio  
 honesto y reposado, en que'l discurso  
 del gusto y del ingenio se ejercita.

Iba pensando y discurriendo un día  
 a cuántos bienes alargó la mano  
 30 el que del amistad mostró el camino,  
 y luego vos, del amistad ejemplo,

do de *culta*: los humanistas habían asociado el vocablo *culto* con la sencillez y claridad que proclamaban como ideal estético (asociación que Lope de Vega recuerda en *La Dorotea* para combatir a los culteranos).

<sup>9</sup> *amistad perfeta* llama Aristóteles a la que comprende todos los bienes (vv. 28-65).

<sup>11</sup> *curiosa pesadumbre*: 'gravedad escurpulsosa' (*pesadumbre* enlaza con estilo pesado y lento y se contrapone a *presto*).

<sup>13-16</sup> Es decir: 'digo que llegué (*vine*), antes que nada (*quanto a lo primero*), tan sano como lo podían permitir doce días viajando en las condiciones en que he viajado, según te revelará el final de la carta'.

<sup>19</sup> a las veces: 'unas veces'; se contrapone a *otras* (veces) del verso 22.

<sup>28-65</sup> Garcilaso tiene presente varias ideas de Aristóteles (*Ética a Nicómaco*, VIII). Por un lado, evoca las tres especies de amistad: perfecta (v. 9), por placer (*gustos, deleite, el gusto y el placer*) y por interés (*los provechos, las útiles cosas*); y, por otro, asimila su cualidad más importante: la de querer por encima de ser querido (*tanto como el amor de parte mía, así que amando me deleito*).

<sup>30</sup> *camino* podría tener aquí, secundariamente, aparte del de 'vía', el significado de 'precepto, regla', en una posible alusión a la *Ética a Nicómaco* y a su autor.

os me ofrecéis en estos pensamientos,  
 y con vos a lo menos me acontece  
 una gran cosa, al parecer estraña,  
 35 y porque lo sepáis en pocos versos,  
 es que, considerando los provechos,  
 las honras y los gustos que me vienen  
 desta vuestra amistad, que en tanto tengo,  
 ninguna cosa en mayor precio estimo  
 40 ni me hace gustar del dulce estado  
 tanto como el amor de parte mía.  
 Éste conmigo tiene tanta fuerza,  
 que, sabiendo muy bien las otras partes  
 del amistad y la estrechez nuestra,  
 45 con solo aquéste el alma se entenece;  
 y sé que otramente me aprovecha  
 el deleite, que suele ser pospuesto  
 a las útiles cosas y a las graves.  
 Llévame a escudriñar la causa desto  
 50 ver contino tan recio en mí el efeto,  
 y hallo que'l provecho, el ornamento,  
 el gusto y el placer que se me sigue  
 del vínculo d'amor, que nuestro genio  
 enredó sobre nuestros corazones,  
 55 son cosas que de mí no salen fuera,  
 y en mí el provecho solo se convierte.  
 Mas el amor, de donde por ventura  
 nacen todas las cosas, si hay alguna,

<sup>44</sup> *estrechez*: 'afectividad, intimidad'.

<sup>45</sup> *se entenece*: seguramente en el sentido de 'apasionarse, excitarse'.

<sup>46</sup> *otramente*: 'de otro modo, de otra manera'.

<sup>50</sup> *contino*: 'continuamente'.

<sup>51</sup> *ornamento*: 'beneficio, honor' (del latín *ornamentum*).

<sup>53-54</sup> *enredó*: 'trabó, entretejió, enlazó'; la inclinación natural (*genio*) a la amistad entre dos personas es idea con una larga tradición desde Horacio, *Odas*, II, XVII, 21-22: «*utrumque nos-*

*trum incredibili modo / consentit astrum*».

<sup>56</sup> 'y en mí se aplica (*se convierte*) el provecho solo'.

<sup>57-61</sup> 'Pero es gran razón que el amor, de donde proceden todas las cosas que miran a vuestra utilidad y gusto, si hay alguna que mire a tales fines, sea tenido por mí en mayor estima que todo lo demás'; los comentaristas antiguos creyeron que el pronombre relativo *que* (v. 59) dependía de *si hay alguna*: de ahí que editaran o bien *algunas*, o bien *miere*.

que a vuestra utilidad y gusto miren,  
 60 es gran razón que ya en mayor estima  
 tenido sea de mí que todo el resto,  
 cuanto más generosa y alta parte  
 es el hacer el bien que el recebille;  
 así que amando me deleito, y hallo  
 65 que no es locura este deleite mío.  
 ¡Oh cuán corrido estoy y arrepentido  
 de haberos alabado el tratamiento  
 del camino de Francia y las posadas!  
 Corrido de que ya por mentiroso  
 70 con razón me ternéis; arrepentido  
 de haber perdido tiempo en alabaros  
 cosa tan digna ya de vituperio,  
 donde no hallaréis sino mentiras,  
 vinos acedos, camareras feas,  
 75 varletes codiciosos, malas postas,  
 gran paga, poco argén, largo camino.  
 Llegar al fin a Nápoles, no habiendo  
 dejado allá enterrado algún tesoro,  
 salvo si no decís que's enterrado  
 80 lo que nunca se halla ni se tiene.  
 A mi señor Durall estrechamente  
 abrazá de mi parte, si pudierdes.

<sup>62</sup> Garcilaso parece estar adaptando unas palabras atribuidas a Jesucristo: «Beatus est magis dare quam accipere» (Hechos de los Apóstoles, 20, 35).

<sup>63</sup> *recebille*: 'recibirlo'; la asimilación y el leísmo (éste especialmente en la zona castellana) eran frecuentes en el Siglo de Oro.

<sup>66</sup> *corrido*: 'avergonzado'; se repite en el verso 69.

<sup>67</sup> *tratamiento*: 'trato'.

<sup>74-75</sup> Los vinos ácidos o agrios (*acedos*) son motivo de protesta en las sátiras de corte italiano, en tanto las *camareras* y los criados *codiciosos* concitan

las burlas de autores clásicos.

<sup>76</sup> 'todo resulta muy caro (*gran paga*) y hay poco dinero (*poco argén*), es decir, bastante pobreza'.

El uso de vocablos en lengua francesa (*varletes* 'criados' y *argén* 'plata') contribuye a reconstruir el ambiente descrito;<sup>o</sup> el hacinamiento de objetos y personajes es característico de la sátira.

Las *postas* eran los caballos usados como recambio cada cierta distancia para viajar con mayor rapidez.

<sup>81-82</sup> *Durall*, maestro en Barcelona y amigo de Boscán, era muy obeso; de ahí la ironía 'dad un estrecho abrazo..., si pudierais'.

Doce del mes d'otubre, de la tierra  
do nació el claro fuego de Petrarca  
85 y donde están del fuego las cenizas.

<sup>83-85</sup> Laura, el gran amor de Petrarca, nació y recibió sepultura en Aviñón.

La datación de la carta y la mención del lugar desde donde se escribe, hábi-

tos frecuentes en las cartas en prosa pero raros en las epístolas en verso, fue interpretado por Herrera como una licencia propia del verso suelto y familiar en que escribe Garcilaso.

## ÉGLOGA I

### *Al Virrey de Nápoles*

*Personas:* SALICIO, NEMOROSO

El dulce lamentar de dos pastores,  
Salicio juntamente y Nemoroso,  
he de cantar, sus quejas imitando;  
cuyas ovejas al cantar sabroso  
5 estaban muy atentas, los amores,

La égloga I (dedicada al virrey de Nápoles, don Pedro de Toledo, a cuyo servicio estuvo el poeta de 1532 a 1536) debió de ser escrita de una sola vez hacia 1534, si bien se ha conjeturado que pudo redactarse a lo largo de varios años, entre 1531 y 1536.

La obra adopta la estructura de la égloga VIII de Virgilio: breve introducción, dedicatoria y dos monólogos, cada uno a cargo de un pastor que interviene por separado; los monólogos recuerdan otros textos que presentan situaciones análogas: el de Salicio sigue la pauta del de los pastores virgilianos, con la repetición de un verso a modo de estribillo, mezclado con materiales petrarquistas, mientras el de Nemoroso tiene como fuente principal a Petrarca, aunque tampoco carece de ecos virgilianos (y en ambos hay reminiscencias de Ovidio, Ariosto y Sannazaro).

Garcilaso desarrolla dos temas que los debates medievales habían convertido en *quaestio* tradicional: ¿cuál de los dos sufre mayor pena, el amante que llora la muerte de su amada o el que lamenta su desdén?; así se plantea en la anónima *Cuestión de amor de dos enamorados* (Valencia, 1516) y evocada en *I due pellegrini* de Luigi Tansillo (un par de años anterior a nuestra égloga), tomando como punta de partida el *Filocolo* de Boccaccio.

Los nombres con que el poeta designa a los pastores y ninfas tienen un origen clásico, si bien sólo el de Galatea pertenece a la tradición pastoril (lo usan Teócrito, idilio XI; Virgilio, égloga VII, y Sannazaro, *Piscatorias*, II), y parecen ocultar a personajes reales. Elisa es el nombre de Dido (*Eneida*, IV, 335), amada de Eneas, y coincide parcialmente con la etimología de Isabel (de ahí que se identifique tradicionalmente con Isabel Freyre); Salicio (de *salix* 'sauce llorón') se ha interpretado como un anagrama incompleto de Garcilaso, si bien se ha

<sup>1</sup> El propósito de reproducir las canciones de los dos pastores está en Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 4: «Damonis Musam dicernus et Alphisiboei».

<sup>2</sup> *juntamente* (como en latín *iunctim*): 'juntos, uno detrás del otro'.

<sup>3</sup> La palabra *imitar* (de uso poco ha-

bitual en castellano en tiempos de Garcilaso) vale por 'exprimir la naturaleza y costumbres de las personas que se pretende representar', según se definía en los tratados latinos e italianos de poética.

<sup>4</sup> *sabroso*: 'deleitabile, placentero'.

- de pacer olvidadas, escuchando.  
 Tú, que ganaste obrando  
 un nombre en todo el mundo  
 y un grado sin segundo,  
 10 agora estés atento sólo y dado  
 al ínclito gobierno del estado  
 albano, agora vuelto a la otra parte,  
 resplandeciente, armado,  
 representando en tierra el fiero Marte;  
 15 agora, de cuidados enojosos  
 y de negocios libre, por ventura  
 andes a caza, el monte fatigando  
 en ardiente ginete, que apresura  
 el curso tras los ciervos temerosos,  
 20 que en vano su morir van dilatando:

querido ver en él el trasunto del poeta Francisco Sá de Miranda; y Nemoroso (de *nemus* 'bosque umbrío') se ha considerado como una referencia al apellido del poeta («de la Vega»), aunque tampoco ha faltado quien lo haya identificado con Boscán e incluso con don Antonio de Fonseca. La crítica se ha servido de estas asociaciones para exagerar el aspecto autobiográfico de la égloga: en el canto de Salicio, Garcilaso lamenta la boda de Isabel con Fonseca y en el de Nemoroso llora su muerte.

<sup>6</sup> «inmemor herbarum quos est mirata iuvenca / certantis» (Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 2-3; Brocense y Herrera).

<sup>9</sup> *un grado sin segundo*: 'una dignidad, un escalón sin igual', en referencia al cargo que desempeñó don Pedro de Toledo como virrey de Nápoles.

<sup>11-12</sup> *ínclito*: 'ilustre'; *estado albano*: 'Nápoles', llamado así por ser su gobernador de la casa de Alba; no parece probable que aquí *albano* sea un apelativo de don Pedro (como sucede en la égloga III) y que, por tanto, haya que poner una coma después de *estado*.<sup>o</sup>

<sup>14</sup> El adjetivo *fiero* aplicado a *Marte*, dios de la guerra, era corrientísimo desde los autores latinos (si bien se ha sugerido que Garcilaso pudo haberlo tomado de Sannazaro, *Arcadia*, X, 147).

<sup>16</sup> *por ventura*: 'quizá, acaso'.

<sup>17</sup> *fatigar*: 'recorrer insistentemente un lugar'; «venatu invigilant pueri siluasque fatigant» (Virgilio, *Eneida*, IX, 605; Brocense y Herrera).

<sup>18-19</sup> *apresura el curso*: hoy diríamos 'aprieta el paso'; *ardiente ginete*: 'caballo fogoso, diligente' (*ginete* designaba tanto al caballero como al caballo de un pueblo árabe especializado en ataques rápidos y súbitos).

<sup>20</sup> Garcilaso se refiere a los tres quehaceres de don Pedro (la política, la milicia y la caza), introducidos anafóricamente por *agora* ('ahora'), mientras Virgilio sólo alude a las actividades militares de su amigo Polión: «Tu mihi, seu magni superas iam saxa Timau / siue oram Illyrici legis aequoris...» (*Bucólicas*, VIII, 6-7).



espera, que en tornando  
 a ser restituido  
 al ocio ya perdido,  
 luego verás ejercitar mi pluma  
 25 por la infinita, innumerable suma  
 de tus virtudes y famosas obras,  
 antes que me consuma,  
 faltando a ti, que a todo el mundo sobras.

En tanto que'ste tiempo que adivino  
 30 viene a sacarme de la deuda un día  
 que se debe a tu fama y a tu gloria  
 (que's deuda general, no sólo mía,  
 mas de cualquier ingenio peregrino  
 que celebra lo digno de memoria),  
 35 el árbol de victoria  
 que ciñe estrechamente  
 tu gloriosa frente  
 de lugar a la hiedra que se planta  
 debajo de tu sombra y se levanta  
 40 poco a poco, arrimada a tus loores;  
 y en cuanto esto se canta,  
 escucha tú el cantar de mis pastores.

Saliendo de las ondas encendido,  
 rayaba de los montes el altura  
 45 el sol, cuando Salicio, recostado

<sup>23</sup> El «otium, interpretado en su sentido clásico mejor, es condición y fundamento de todo acto de creación» (M. Morreale).

<sup>25</sup> La intención de celebrar las hazañas del destinatario de la égloga está tomada de Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 7-8: «en erit umquam / ille dies, mihi cum liceat tua dicere facta?».

<sup>26</sup> famosas: 'excelentes'.

<sup>28</sup> sobras: 'superas, excedes', en oposición a *faltando*.

<sup>33</sup> peregrino: 'raro, singular'.

<sup>35-40</sup> La contraposición del laurel (llamado *árbol de victoria*, como en Pe-

trarca, *Canzoniere*, porque con sus hojas se coronaban a los vencedores y a los poetas que los celebraban) con la *hiedra* (cuya corona se daba a los poetas líricos) aparece en Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 11-13: «accipe iussis / carmina coepta tuis atque hanc sine tempora circum / inter victricis hederam tibi serpere laurus».

<sup>41</sup> 'y mientras llega el momento en que pueda cantarse esto (es decir, tus hazañas)'.

<sup>43-45</sup> La descripción de un amanecer al comienzo de una obra era un tópico muy generalizado (al que Herrera de-

al pie d'una alta haya, en la verdura  
 por donde una agua clara con sonido  
 atravesaba el fresco y verde prado;  
 él, con canto acordado  
 50 al rumor que sonaba  
 del agua que pasaba,  
 se quejaba tan dulce y blandamente,  
 como si no estuviera de allí ausente  
 la que de su dolor culpa tenía,  
 55 y así como presente,  
 razonando con ella, le decía:

SALICIO ¡Oh más dura que mármol a mis quejas  
 y al encendido fuego en que me quemo  
 más helada que nieve, Galatea!  
 60 Estoy muriendo, y aun la vida temo;  
 témola con razón, pues tú me dejas,  
 que no hay sin ti el vivir para qué sea.  
 Vergüenza he que me vea  
 ninguno en tal estado,  
 65 de ti desamparado,

nomina «cronografía»), desde la novela griega a Sannazaro; pero la fuente directa de estos versos es Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 14-16: «Frigida vix caelo noctis decesserat umbra / cum ros in tenera pecori gratissimus herba, / incumbens tereti Damon sic coepit olivae».

<sup>46</sup> *verdura*: 'verdor'.

<sup>48</sup> La aparición de la *haya* (v. 46) como trasfondo de las quejas de Salicio podría responder a la asociación de este árbol con el género pastoril hecha por los comentaristas de Virgilio y difundida a lo largo de la Edad Media; pero Garcilaso parece tener en cuenta a Flaminio, *ad Gibertum*: «siue sub umbrosa captaret frigora quercu / qua fugiens liquidò murmurat unda pede».

<sup>49</sup> *acordado*: con el sentido musical de 'dispuesto o templado'.

<sup>57-59</sup> El arranque, compuesto de un vocativo y de varias comparaciones, re-

cuerda el de Polifemo en Teócrito o el de Coridón en Virgilio; pero éstos halagan a Galatea, mientras Salicio la llena de reproches, en términos afines a Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 798ss. («durior annosa quercu, fallacior undis») y posiblemente influido por Sannazaro y Tansillo.

La comparación del verso 57, imitada por Luis Paterno, égloga III, tiene analogías con otra de Ariosto, *Orlando furioso*, I, XLIV, 5: «Ma dura e fredda più d'una colonna».

La etimología del nombre de *Galatea* («alba dea» y otras similares) podría condicionar las comparaciones de los versos anteriores (*más dura que el mármol, más helada que nieve*).

<sup>62</sup> 'que sin ti la vida (*el vivir*) no tiene razón de ser (*no hay para qué sea*)'.

<sup>63</sup> «vergüenza he de mi fatiga» (Boscán, I, XV; R. Lapesa).

y de mí mismo yo me corro agora.  
 ¿D'un alma te desdeñas ser señora  
 donde siempre moraste, no pudiendo  
 della salir un hora?

70 Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

El sol tiende los rayos de su lumbre  
 por montes y por valles, despertando  
 las aves y animales y la gente:

75 cuál por el aire claro va volando,  
 cuál por el verde valle o alta cumbre  
 paciendlo va segura y libremente,

cuál con el sol presente  
 va de nuevo al oficio  
 y al usado ejercicio

80 do su natura o menester l'inclina;  
 siempre está en llanto esta ánima mezquina,  
 cuando la sombra el mundo va cubriendo  
 o la luz se avecina.

Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

<sup>66</sup> *corro*: 'avergüenzo'; es traducción de un conocido verso de Petrarca, *Canzoniere*, I, II: «di me medesimo meco mi vergogno».

<sup>67-69</sup> El amante que lleva siempre en su alma a la mujer que ama es idea con una larga tradición, tanto medieval como renacentista (véase soneto V).

<sup>70</sup> Este estribillo de un solo verso, repetido al final de las diez estrofas siguientes, tiene origen formal en la égloga VIII de Virgilio, si bien ya fue usado por los bucólicos griegos y ha sido imitado por Sannazaro, *Arcadia*, XI, 3, 22, etc. («Ricominciate, Muse, il vostro pianto»); pero, en cuanto al contenido, parece inspirarse en Garcí Sánchez de Badajoz, *Lamentaciones de amores*, 7-10: «Lágrimas de mi consuelo... / salid, salid sin recelo».

El sintagma preposicional *sin duelo* debe interpretarse más bien en el sentido de 'sin tener compasión o piedad

de mí', atestiguado en textos coetáneos, equivalente al *sin recelo* de la fuente, y no en el de «senza freno», «sans douleur», como habitualmente se ha venido traduciendo.

<sup>78</sup> *oficio*: aquí en el sentido latino de 'obligación, deber', como en el v. 389.

<sup>79</sup> *usado*: 'usual, habitual', frente a *desusado* (v. 121).

<sup>80</sup> La correlación en estos versos fue señalada ya por Herrera: a los sustantivos *aves*, *animales* y *la gente* (v. 73) corresponden las actividades de los versos siguientes, introducidas por las cláusulas distributivas *cuál... cuál... cuál*.

<sup>81-83</sup> Garcilaso vuelve a ponderar la persistencia en el llanto, como había hecho en la elegía I, 16-18.

<sup>84</sup> El contraste entre la paz de las primeras o últimas luces del día (en que los distintos seres vivientes comienzan o terminan sus quehaceres) y el tormento perpetuo del amante tiene ecos

85 Y tú, desta mi vida ya olvidada,  
 sin mostrar un pequeño sentimiento  
 de que por ti Salicio triste muera,  
 dejas llevar, desconocida, al viento  
 el amor y la fe que ser guardada  
 90 eternamente solo a mí debiera.  
 ¡Oh Dios!, ¿por qué siquiera,  
 pues ves desde tu altura  
 esta falsa perjura  
 causar la muerte d'un estrecho amigo,  
 95 no recibe del cielo algún castigo?  
 Si en pago del amor yo estoy muriendo,  
 ¿qué hará el enemigo?  
 Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Por ti el silencio de la selva umbrosa,  
 100 por ti la esquividad y apartamiento  
 del solitario monte m'agradaba;  
 por ti la verde hierba, el fresco viento,  
 el blanco lirio y colorada rosa  
 y dulce primavera deseaba.  
 105 ¡Ay, cuánto m'engañaba!

de varios lugares de Virgilio, matizados y ampliados aquí con otros de Petrarca y Sannazaro.

<sup>88</sup> *desconocida*: 'ingrata, desagradecida'.

<sup>90</sup> La infidelidad de la amada se denuncia en muchos poemas latinos e italianos, algunas veces también expresada con la imagen de las promesas que se lleva el viento (véase canción II, 6).

<sup>91-97</sup> Los tópicos bien conocidos del deseo de un castigo divino para la amada perjura y el tormento que recibe el amante en recompensa a su amor se hallan en Ariosto, *Orlando furioso*, XXXII, XL, 1-8: «Ben dirò che giustizia in ciel non sia, / s'a veder tardo la vendetta mia... / ... / come tratti il nemico se tu dai / a me, che t'amo sì, questi tormenti?».

<sup>100</sup> *esquividad*: 'retiro, soledad'.

<sup>101</sup> Parece haber aquí un recuerdo de Petrarca, *Canzoniere*, CLXXVI, 12-13: «Raro un silenzio, un solitario orrore / d'umbrosa selva mai tanto mi piacque...»; este tipo de anáfora fue repetida por Garcilaso (canción V, 36-51), también con la variante *por vos* (soneto V, 13-14), e imitada por Boscán en su «Epístola a don Diego Hurtado de Mendoza».

<sup>103-104</sup> Garcilaso reúne dos versos independientes en Ariosto, *Orlando furioso*, XXXII, XIII, 6, y XXXIX, 2: «il bianco giglio e la vermiglia rosa» y «la desiata dolce primavera».

<sup>105-108</sup> «Miser, non m'accorgea che il falso petto / copriva altro concetto, / altro desio, / dando a nuovo amador quel che fu mio» (Tansillo, *I due pellegrini*, vv. 132-135).

¡Ay, cuán diferente era  
 y cuán d'otra manera  
 lo que en tu falso pecho se escondía!  
 Bien claro con su voz me lo decía  
 110 la siniestra corneja, repitiendo  
 la desventura mía.  
 Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

¡Cuántas veces, durmiendo en la floresta,  
 reputándolo yo por desvarío,  
 115 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;  
 y después de llegado,  
 120 sin saber de cuál arte,  
 por desusada parte  
 y por nuevo camino el agua s'iba;  
 ardiendo yo con la calor estiva,  
 el curso enajenado iba siguiendo  
 125 del agua fugitiva.  
 Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Tu dulce habla, ¿en cuya oreja suena?  
 Tus claros ojos, ¿a quién los volviste?  
 ¿Por quién tan sin respeto me trocaste?

<sup>109-111</sup> La referencia a la *corneja* (cuyo vuelo a la izquierda se interpretaba a menudo como un mal presagio) aparece en Virgilio, *Bucólicas*, I, 15 («ante sinistra cava monuisset ab ilice cornix»), y Sannazaro, *Arcadia*, X, 168-170 («La sinistra cornice ohimè predisselo»).

<sup>114</sup> *reputándolo... por desvarío*: 'considerándolo como locura'.

<sup>116</sup> *el tiempo del estío* era hasta el siglo XVII el verano, mientras el *verano* se usaba para designar a la primavera (véanse vv. 169-170).

<sup>120</sup> *arte*: 'manera, modo'.

<sup>123</sup> *la calor estiva*: 'el calor estival,

propio del verano' (véase v. 116).

<sup>124</sup> *enajenado*: en el sentido de 'separado, transportado', si bien no cabe descartar el de 'indiferente'.

<sup>125</sup> *agua fugitiva* podría tener como antecedente la «*lympha fugax*» de Horacio, *Odas*, II, III, 12. El motivo de Tántalo aparece también en la canción IV, 93-100.

<sup>127</sup> '¿en la oreja de quién (o en qué oreja) suena?' (*cúyo* tiene hoy un uso exclusivamente culto).

<sup>128</sup> *claros ojos* es expresión predilecta de Garcilaso y a la que se ha señalado un paralelo en Petronio: «*Oculi clariores stellis...*» (Tamayo).

- 130 Tu quebrantada fe, ¿dó la pusiste?  
¿Cuál es el cuello que como en cadena  
de tus hermosos brazos añudaste?  
No hay corazón que baste,  
aunque fuese de piedra,
- 135 viendo mi amada hiedra  
de mí arrancada, en otro muro asida,  
y mi parra en otro olmo entretejida,  
que no s'esté con llanto deshaciendo  
hasta acabar la vida.
- 140 Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.
- ¿Qué no s'esperará d'aquí adelante,  
por difícil que sea y por incierto,  
o qué discordia no será juntada?  
Y juntamente, ¿qué terná por cierto,  
145 o qué de hoy más no temerá el amante,  
siendo a todo materia por ti dada?  
Cuando tú enajenada  
de mi cuidado fuiste,  
notable causa diste,
- 150 y ejemplo a todos cuantos cubre'l cielo,  
que'l más seguro tema con recelo

<sup>131</sup> Los brazos de la mujer rodean el cuello de su amante se interpretaban como un gesto poco sincero ya en la literatura clásica, desde Homero a los elegíacos latinos.

<sup>132</sup> Estas celosas interrogaciones retóricas recuerdan a Horacio, *Odas*, I, V, 1 y ss.: «Quis multa gracilis te puer in rosa».

<sup>133</sup> *baste*: 'resista, soporte' (*bastar* conserva el sentido que tenía en griego); podría haber un eco de Sannazaro, *Elegías*, I, IX, 7-9: «Non mi hi circumstat solidum praecordia ferrum, // non riget ni nostro pectore dura silex, / possim...».

<sup>135-137</sup> Las imágenes *hiedra-muro* y *vid-olmo* son símbolos tradicionales para expresar la unión de los amantes; la versión de Garcilaso es coincidente con

la de Tansillo, *I due pellegrini*, 166-170.

<sup>138</sup> *deshaciendo*: 'derritiendo en lágrimas', como en Petrarca, *Canzoniere*, CCXX, 10 («qual celeste cantar che mi disface»).

<sup>143</sup> *juntada*: 'conciliada, armonizada', en paranomasia con *juntamente* (v. 144) 'junto con esto'.

<sup>145</sup> *de hoy más*: 'a partir de hoy'. Garcilaso sigue la línea de Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 26-28 («Quid non speremus amantes? / Iungentur iam Gryphes equis, aeuoque sequenti / cum canibus timidi ueniunt ad pocula damnae»), contaminado con reminiscencias de Ovidio, Horacio, Petrarca y de dos pasajes de Isaías (véanse vv. 161-163).

<sup>146</sup> 'habiendo sido tú el motivo (la *materia*) de todo'.

perder lo que estuviere poseyendo.

Salid fuera sin duelo,  
salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

155 Materia diste al mundo de'speranza  
d'alcanzar lo imposible y no pensado  
y d'hacer juntar lo diferente,  
dando a quien diste el corazón malvado,

160 que siempre sonará de gente en gente.

La cordera paciente  
con el lobo hambriento  
hará su ajuntamiento,

y con las simples aves sin rüido  
165 harán las bravas sierpes ya su nido,  
que mayor diferencia comprehendo  
de ti al que has escogido.

Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Siempre de nueva leche en el verano

170 y en el invierno abundo; en mi majada

<sup>155</sup> *materia*: 'motivo, ejemplo' (véase v. 146).

<sup>158</sup> «O digno coniueta viro, dum despicias omnis» (Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 32; Brocense).

<sup>160</sup> *sonará*: 'será sonado, famoso, no pasará desapercibido'.

<sup>161</sup> *paciente*: 'que pace'; sentido aclarado por el texto latino: «pascentur» (véanse vv. 161-163).

<sup>163</sup> *ajuntamiento*: 'ayuntamiento, unión'.

<sup>165</sup> *bravas*: 'feroces, terribles'. Ejemplos de la unión antinatural entre determinados animales (dentro del tópico de los *adynata* o *impossibilia*) que ofrecen varios autores tanto clásicos como italianos; pero los de Garcilaso coinciden con Isaías II, 6-8, y 65, 25: «Habitabit lupus cum agno ... et delectabitur infans ab ubere super foramine aspidis ... Lupus et agnus pas-

centur simul, leo et bos comedent paleas, et serpenti pulvis panis eius»; también con Ovidio, *Ibis*, 41-42 («Pax erit haec nobis, donec mihi vita manebit, / cum pecore infirmo quae solet esse lupis»); menos secundariamente con Petrarca, *Canzoniere*, CXXVIII, 39-41 («or dentro ad una gabbia / fice selvagge e mansuete gregge / s'anidan sì, che sempre il miglior geme»).

<sup>166</sup> *comprehendo*: 'veo, percibo' (del latín *comprehendere*). Los partidarios de la interpretación biográfica ven en esta *diferencia* entre Galatea (Isabel Freyre) y su nuevo amante (don Antonio de Fonseca) una alusión al origen converso de éste.

<sup>169-170</sup> 'Siempre tengo con abundancia (*abundo*) leche fresca (*nueva*), tanto en primavera (*verano*) como en invierno' (véase v. 180).

la manteca y el queso está sobrado.  
 De mi cantar, pues, yo te via agradada  
 tanto, que no pudiera el mantüano  
 Títero ser de ti más alabado.  
 175 No soy, pues, bien mirado,  
 tan diforme ni feo,  
 que aun agora me veo  
 en esta agua que corre clara y pura,  
 y cierto no trocara mi figura  
 180 con ese que de mí s'está reyendo;  
 ¡trocara mi ventura!  
 Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

¿Cómo te vine en tanto menosprecio?  
 ¿Cómo te fui tan presto aborrecible?  
 185 ¿Cómo te faltó en mí el conocimiento?  
 Si no tuvieras condición terrible,  
 siempre fuera tenido de ti en precio,  
 y no viera este triste apartamiento.  
 ¿No sabes que sin cuento  
 190 buscan en el estío  
 mis ovejas el frío

<sup>172</sup> Garcilaso usa indistintamente la forma etimológica *via* y la moderna *veía*.

<sup>173-174</sup> La identificación de Virgilio (*el mantüano*) con el pastor principal de su primera égloga (*Títero*) era ya común en la literatura latina y en Italia fue renovada por Sannazaro.

<sup>180</sup> Esta ponderación de la riqueza en el ganado y la habilidad en el canto, junto a la referencia a la figura del poeta reflejada en el agua, imita a Virgilio, *Bucólicas*, II, 22-27 («Lac mihi non aestate nouum, non frigore deficit. / Canto, quae solitus, si quando armenta vocabat... / Nec sum adeo informis: nuper me in litore vidi, / cum placidum ventis staret mare: non ego Daphnim / iudice te metuam, si num-

quam fallit imago»), si bien en algunos aspectos pueda apreciarse también la influencia de Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 789-865, y Sannazaro, *Arcadia*, IX, 41 («né di state né di verno mai li manca novo latte. Del suo cantare non dico altro»).

<sup>181</sup> «Y ciertamente (*cierto*) no cambiaría mi figura con la de ése que se esta riendo (*reyendo*) de mí; cambiaría con él mi suerte».

<sup>183</sup> «Cómo llegué a producirte (*te vine en*) tanto menosprecio»; este verso, como el anterior, parece estar sugerido por Virgilio, *Bucólicas*, II, 19 («Despectus tibi sum...»), y Sannazaro, *Piscatorias*, II, 27 («tibi si denique tantum displicco?»).

<sup>187</sup> *precio*: 'aprecio'.



de la sierra de Cuenca, y el gobierno  
 del abrigado Estremo en el invierno?  
 Mas ¿qué vale el tener, si derritiendo  
 195 m'estoy en llanto eterno?  
 Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Con mi llorar las piedras enternecen  
 su natural dureza y la quebrantan;  
 los árboles parece que s'inclinan;  
 200 las aves que m'escuchan, cuando cantan,  
 con diferente voz se condolecen  
 y mi morir cantando m'adevinan;  
 las fieras que reclinan  
 su cuerpo fatigado  
 205 dejan el sosegado  
 sueño por escuchar mi llanto triste.  
 Tú sola contra mí t'endureciste,  
 los ojos aun siquiera no volviendo  
 a los que tú hiciste  
 210 salir, sin duelo, lágrimas corriendo.

Mas ya que a socorrerme aquí no vienes,  
 no dejes el lugar que tanto amaste,  
 que bien podrás venir de mí segura.

<sup>192-193</sup> 'y el sustento (*gobierno*) de la resguardada Extremadura (*el abrigado Estremo*)'; Garcilaso debió de conocer muy bien esta trashumancia, pues había heredado los derechos de montazgo sobre todos los rebaños que pasaban por Badajoz. La mención de las innumerables (*sin cuento*) ovejas que tiene Salicio traduce otra del pastor Coridón en Virgilio, *Bucólicas*, II, 21 («Mille meae Siculis errant in montibus agnae»), a quien también imita Sannazaro, *Arcadia*, IX, 41 («mille pecore di bianca lana pasce per queste montagne»); véase v. 180.

<sup>194</sup> *el tener*: 'cuanto se tiene o posee', es decir, 'las riquezas'.

<sup>201</sup> *condolecerse y condolerse* eran for-

mas concurrentes en el siglo XVI. Los prodigios que produce en la naturaleza el llanto de Salicio presentan afinidades con los que produce el canto de Orfeo, recordado por Virgilio, *Bucólicas*, VI, 27-30, con quien Garcilaso coincide en algún punto, como en el movimiento de los árboles: «tum rigidas motare cacumina quercus»; no es seguro, en cambio, que *volver los ojos* (v. 208) tenga aquí el sentido de 'mirar hacia atrás' (y no el de 'dirigirlos... hacia algún lugar', 'mirar'; véase v. 269) y que haya en ese gesto otra alusión a Orfeo, quien por volver la cabeza para contemplar a Eurídice la perdió para siempre.

Yo dejaré el lugar do me dejaste;  
 215 ven si por solo aquesto te detienes.  
 Ves aquí un prado lleno de verdura,  
       ves aquí un' espesura,  
       ves aquí un agua clara,  
       en otro tiempo cara,  
 220 a quien de ti con lágrimas me quejo;  
 quizá aquí hallarás, pues yo m'alejo,  
 al que todo mi bien quitar me puede,  
       que pues el bien le dejo,  
 no es mucho que'l lugar también le quede.

225 Aquí dio fin a su cantar Salicio,  
 y suspirando en el postrero acento,  
 soltó de llanto una profunda vena;  
 queriendo el monte al grave sentimiento  
 d'aquel dolor en algo ser propicio,  
 230 con la pesada voz retumba y suena;  
       la blanda Filomena,  
       casi como dolida  
       y a compasión movida,  
 dulcemente responde al son lloroso.  
 235 Lo que cantó tras esto Nemoroso,  
 decildo vos, Píerides, que tanto

<sup>214</sup> Esta idea de la huida (véase también v. 221 y abajo, égloga II, 25-30) está insinuada por Sannazaro, *Piscatorias*, II, 62-63: «Externas trans pontum quaerere terras / iam pridem est animus...».

<sup>216-218</sup> Palabras bastante similares se hallan en Virgilio, *Bucólicas*, X, 42-43: «Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori, / hic nemus...» (Brocense y Herrera).

<sup>225</sup> Esta estrofa de transición (hasta el v. 238) entre el cantar de Salicio y el de Nemoroso amplía unos versos de Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 62-63: «Haec Damon, uos, quae responderit Alphesiboeus, / dicite, Pierides: non omnia possumus omnes».

<sup>227</sup> *profunda vena*: 'gran afluencia de

lágrimas', como en Petrarca, *Canzoniere*, CCXXX, 9-10 («si profundo era e di sì larga vena / il pianger mio»).

<sup>231</sup> *Filomena*, convertida en ruiseñor, se queja cantando en los bosques en que había sido violada por su cuñado Tereo; el adjetivo *blanda* ('suave, dulce'), propuesto por el Brocense, en lugar de *blanca*, como reza la primera edición, se ajusta perfectamente al *son lloroso* de Filomena (como lo confirman las «blandas querellas» de los ruiseñores de la canción III, 12, o la «blanda elegía» de Ovidio, *Remedia amoris*, 379).

<sup>232</sup> *dolida*: 'compadecida'.

<sup>236</sup> La interpelación a las musas (*Píerides*) procede directamente de Virgilio (véanse vv. 225-238).

no puedo yo ni oso,  
que siento enflaquecer mi débil canto.

NEMOROSO      Corrientes aguas puras, cristalinas,  
240      árboles que os estáis mirando en ellas,  
                 verde prado de fresca sombra lleno,  
                 aves que aquí sembráis vuestras querellas,  
                 hiedra que por los árboles caminas,  
                 torciendo el paso por su verde seno:  
245              yo me vi tan ajeno  
                 del grave mal que siento,  
                 que de puro contento  
                 con vuestra soledad me recreaba,  
                 donde con dulce sueño reposaba,  
250      o con el pensamiento discurría  
                 por donde no hallaba  
                 sino memorias llenas d'alegría.

                 Y en este mismo valle, donde agora  
                 me entristezco y me canso en el reposo,  
255      estuve ya contento y descansado,  
                 ¡Oh bien caduco, vano y presuroso!  
                 Acuérdome, durmiendo aquí algún hora,  
                 que, despertando, a Elisa vi a mi lado.  
                 ¡Oh miserable hado!  
260              ¡Oh tela delicada,  
                 antes de tiempo dada  
                 a los agudos fillos de la muerte!

<sup>239</sup> Estos apóstrofes (que se prolongan hasta el v. 252) tienen como modelo a Petrarca, *Canzoniere*, CXXXVI, 1-13 («Chiare, fresche e dolci acque... / gentil ramo ove piacque... / erba e fior che la gonna...»), aunque presentan imágenes (vv. 240 y 241-243) de Ariosto, *Orlando furioso*, I, XXXVII, 3 («che de le liquide onde al specchio siede»), y XIV, XCIII, 3-4 («di cui la fronte l'edera seguace / tutta aggiran-

do va con storto passo»).

<sup>242</sup> Parece traducirse un verso de Séneca (*Phaedra*, v. 508), recogido por Ravisius Textor en los *Epitheta*, bajo la palabra *avis*: «hinc aves querulae fremunt».

<sup>260</sup> *tela delicada*: posible referencia a los hilos, tanto de seda como de lana, que las Parcas (representación del destino fatal) van enrollando y cortando.

- Más conveniente fuera aquesta suerte  
a los cansados años de mi vida,  
265           que's más que'l hierro fuerte,  
pues no la ha quebrantado tu partida.
- ¿Dó están agora aquellos claros ojos  
que llevaban tras sí, como colgada,  
mi alma, doquier que ellos se volvían?  
270 ¿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  
275           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,  
280           por desventura mía,  
en la oscura, desierta y dura tierra.

<sup>263-266</sup> El anhelo de muerte parece derivarse de Bembo, *Rime*, CLXII, 45-46 («O già mia speme, quanto / meglio m'era il morir, che'l viver tanto»), en tanto el encarecimiento de la fortaleza, usando *hierro* como término de comparación, se inspira directamente en Ausias March, XCV [*Cant de Mort*, IV], 43-44 («Mon cor de carn es pus fort que'l acer, / puy ell és viu y entre nós és depart»).

<sup>267</sup> El movimiento interrogativo de toda la estancia (con el planteamiento del tema *ubi sunt*, tradicional en los poemas fúnebres) es análogo a Petrarca, *Canzoniere*, CCXCIX, 1-12 («Ov'è la fronte che con picciol cenno / volgea il mio core... / ov'è 'l beglio ciglio...»); y a otro poema de un autor «antiguo» (citado por Brocense) que nadie ha podido identificar («Dove son gli occhi e la serena forma / del santo, allegro e amoroso aspetto? / Dove è la man eburnea, ove è 'l bel petto?»).

<sup>269</sup> 'dondequiera que ellos se dirían, miraban'; la imagen de los ojos de la amada que han arrebatado el alma del amante está basada en ideas neoplatónicas (la del amor que entra por los ojos y la del alma del amante que vive donde la amada).

<sup>277-278</sup> Estas metáforas arquitectónicas (*columna* = 'cuello' y *techo* = 'cabeza') surgen por combinación de diversos elementos petrarquescos: «Muri eran d'alabastro e'l tetto d'oro» y «Dinanzi una colonna / cristallina et iv'entro ogni pensiero / scritto» (*Canzoniere*, CCCXXV, 16 y 27-28); *proporción graciosa* (en lugar de *presunción graciosa*) es expresión corriente en los tratados de arquitectura y refleja un concepto neoplatónico sobre la armonía muy difundido en el Renacimiento.

<sup>279-281</sup> Es imagen bastante reiterada por Petrarca, *Canzoniere*, CCCXXXI, 46-47 («Or mie speranza sparte / ha

- ¿Quién me dijera, Elisa, vida mía,  
 cuando en aqueste valle al fresco viento  
 andábamos cogiendo tiernas flores,  
 285 que había de ver, con largo apartamiento,  
 venir el triste y solitario día  
 que diese amargo fin a mis amores?  
 El cielo en mis dolores  
 cargó la mano tanto,  
 290 que a sempiterno llanto  
 y a triste soledad me ha condenado;  
 y lo que siento más es verme atado  
 a la pesada vida y enojosa,  
 solo, desamparado,  
 295 ciego, sin lumbré en cárcel tenebrosa.  
 Después que nos dejaste, nunca paxe  
 en hartura el ganado ya, ni acude  
 el campo al labrador con mano llena;  
 no hay bien que'n mal no se convierta y mude.  
 300 La mala hierba al trigo ahoga, y nace  
 en lugar suyo la infelice avena;  
 la tierra, que de buena  
 gana nos producía  
 flores con que solía  
 305 quitar en sólo vellas mil enojos,  
 produce agora en cambio estos abrojos,  
 ya de rigor d'espinas intratable.

morte; e poca terra il mio ben preme»), al igual que la tendencia a realzar la oscuridad de la tierra (CCCI, IO-II, y soneto XXV, 81-84); el Brocense vuelve a aducir el misterioso autor antiguo (véase v. 267): «Lasso, che poca terra oggi l'asconde».

<sup>293</sup> *pesada*: probablemente en el sentido de 'onerosa', en referencia al lastre corpóreo (v. 295), confluyendo con el de 'insufrible, dura, enfadosa'.

<sup>295</sup> Los símbolos de oscuridad *sin lumbré* y *en cárcel tenebrosa* (en una posible alusión a los ojos y al cuerpo del poeta, aunque *lumbré* parece más bien referencia a la amada, caracterizada en

términos de luz) es de origen petrarquesco, *Canzoniere*, CCCXXI, 9 y 12: «e m'ài lasciati qui misero e solo... veggendo a' colli oscura notte intorno...».

<sup>298</sup> 'ni el campo da frutos (*acude*) con abundancia (*con mano llena*) al labrador'.

<sup>301</sup> *infelice*: 'estéril, infecunda, sin fruto valioso', por latinismo, favorecido aquí por la reminiscencia de Virgilio (véanse vv. 296-307).

<sup>307</sup> *intratable*: 'áspero, duro' (del latín *intractabile*). El duelo general de la naturaleza está descrito como en Virgilio, *Bucólicas*, v, 34-39: «Postquam

Yo hago con mis ojos  
 crecer, lloviendo, el fruto miserable.

- 310 Como al partir del sol la sombra crece,  
 y en cayendo su rayo, se levanta  
 la negra escuridad que'l mundo cubre,  
 de do viene el temor que nos espanta  
 y la medrosa forma en que s'ofrece
- 315 aquella que la noche nos encubre  
 hasta que'l sol descubre  
 su luz pura y hermosa,  
 tal es la tenebrosa  
 noche de tu partir en que he quedado
- 320 de sombra y de temor atormentado,  
 hasta que muerte'l tiempo determine  
 que a ver el deseado  
 sol de tu clara vista m'encamine.

Cual suele'l rui señor con triste canto  
 325 quejarse, entre las hojas escondido,

te fata tulerunt, / ipsa Pales agros at-  
 que ipse reliquit Apollo. / Grandia sae-  
 pe quibus mandauimus hordea sulcis /  
 infelix liliū et steriles nascuntur aven-  
 nae...»; y Sannazaro, *Arcadia*, v, 29:  
 «E quante volte dopo avemo fatto  
 proua di seminare il candido frumen-  
 to, tanta invece di quello avemo ricol-  
 to lo infelice loglio con le sterili avene  
 per li sconsolati solchi; e in luogo di  
 viole e d'altri fiori sono usciti pruni  
 con spine acutissime e velenose per le  
 nostre campagne».

<sup>308-309</sup> Las lágrimas del amante (des-  
 critas aquí con la imagen de la lluvia)  
 hacen crecer el fruto de su mal, como  
 le ocurre a Apolo en el soneto XIII,  
 13-14: presentan, desde luego, ciertas  
 analogías con los amores que, graba-  
 dos en los árboles, crecen con éstos;  
 «meos indicare amores / arboribus.  
 Crescent illae, crescetis, amores» (Vir-  
 gilio, *Bucólicas*, X, 53-54); «Incisae

seruant a te mea nomina fagi... /  
 et quantum trunci, tantum mea no-  
 mina crescunt (Ovidio, *Heroidas*, v,  
 21-23).

<sup>310-313</sup> Esta descripción de la noche  
 procede de Ariosto, *Orlando furioso*,  
 XLV, XXXVI, 1-4: «Come al partir  
 del sol si fa maggiore / l'ombra onde  
 nasce poi vana paura, / et come...».

<sup>314-315</sup> 'y el aspecto temeroso (*forma  
 medrosa*) con que se manifiesta cuanto  
 la noche nos oculta'.

<sup>322-323</sup> La identificación de la ama-  
 da con el *sol* que alumbra y guía al  
 amante (aquí con la esperanza de que  
 lo haga hacia la inmortalidad) tiene nu-  
 merosos paralelos en Petrarca, *Canzo-  
 niere*, CCLXXV, 1-2 («Occhi mei,  
 oscurato è 'l nostro Sole, / anzi è sali-  
 to al cielo ed ivi splende»), CCCVI, 1-2  
 («Quel Sol que mi mostrava il camin  
 destro / di gire al ciel con gloriosi pas-  
 si...»), etc.

del duro labrador que cautamente  
 le despojó su caro y dulce nido  
 de los tiernos hijuelos entretanto  
 que del amado ramo estaba ausente,  
 330           y aquel dolor que siente,  
                   con diferencia tanta  
                   por la dulce garganta,  
 despide, que a su canto el aire sueña,  
 y la callada noche no refrena  
 335 su lamentable oficio y sus querellas,  
                   trayendo de su pena  
 el cielo por testigo y las estrellas,

desta manera suelto yo la rienda  
 a mi dolor y ansí me quejo en vano  
 340 de la dureza de la muerte airada;  
 ella en mi corazón metió la mano  
 y d'allí me llevó mi dulce prenda,  
 que aquél era su nido y su morada.  
           ¡Ay, muerte arrebatada,  
 345           por ti m'estoy quejando  
                   al cielo y enojando  
 con importuno llanto al mundo todo!  
 El desigual dolor no sufre modo;  
 no me podrán quitar el dolorido  
 350           sentir si ya del todo  
 primero no me quitan el sentido.

<sup>334</sup> *diferencia* era término musical equivalente al moderno 'variación'.

<sup>335</sup> *lamentable oficio*: 'deber digno de lamento o lástima' o 'deber que consiste en lamentarse'; es traducción del *misericordabile carmen* de Virgilio (véanse vv. 323-343).

<sup>337</sup> El símil con el ruiseñor que llora el nido robado por el labrador se basa en Virgilio, *Geórgicas*, IV, 511-515, pero está recreado por otras fuentes, desde Homero a Petrarca, y según motivos afines.

<sup>342</sup> *dulce prenda*: referencia a los 'dulces exuviae' de Virgilio, *Encida*,

IV, 651 (evocadas más a la letra en el soneto X, 1-3).

<sup>344</sup> *arrebatada*: 'súbita, inesperada'.

<sup>346-347</sup> 'y molestando (*enojando*) con llanto *importuno*' (*importuno* parece tener aquí el sentido actual, si bien no cabe descartar el que tiene en el v. 364).

<sup>348</sup> 'un dolor tan desmesurado (*desigual*) no sufre modulación (*modo*)'.

<sup>349-351</sup> El antecedente de este *dolorido sentir* está en Boscán: «que quitándome el sentido, / no me quitan el sentir» y «que quitándome el sentido no me quita que no sienta / los males que me han herido».

Tengo una parte aquí de tus cabellos,  
 Elisa, envueltos en un blanco paño,  
 que nunca de mi seno se m'apartan;  
 355 descójolos, y de un dolor tamaño  
 enternecer me siento que sobre'llos  
 nunca mis ojos de llorar se hartan.  
 Sin que d'allí se partan,  
 con suspiros callientes,  
 360 más que la llama ardientes,  
 los enjugo del llanto, y de consuno  
 casi, los paso y cuento uno a uno;  
 juntándolos, con un cordón los ato.  
 Tras esto el importuno  
 365 dolor me deja descansar un rato.

Mas luego a la memoria se m'ofrece  
 aquella noche tenebrosa, oscura,  
 que siempre aflige esta anima mezuquina  
 con la memoria de mi desventura.  
 370 Verte presente agora me parece

<sup>355</sup> *descójolos*: 'los desplegó, extendió'; es traducción de «disciogloli» (véase v. 365).

<sup>361-362</sup> 'y, estando casi juntos (*de consuno casi*), los paso y cuento uno a uno'; y, menos probablemente, 'y todos (*de consuno*) los paso y cuento casi uno a uno'.

<sup>364</sup> *importuno*: 'duro, grave, cruel' (del latín *importuno*).

<sup>365</sup> Garcilaso sigue muy de cerca a Sannazaro, *Arcadia*, XII, 313-318: «I tuoi capelli, o Filli, in una cistula / serbati tengo et spesso quand'io volgoli, / il cor mi passa una pungente aristula, / spesso li lego et spesso, ohimé, disciogloli, / et lascio sopra lor questi occhi piouere, / poi con sospir li asciugo e insieme accolgoli».

<sup>366-369</sup> El recuerdo de la noche en que murió Elisa de parto (véanse los

versos siguientes) guarda cierta relación con Virgilio, *Eneida*, V, 49-50 («Iamque dies, nisi fallor, adest, quem semper acerbum, / semper honoratum —sic di voluistis— habebis»), traducido a la letra por Sannazaro, *Arcadia*, XI; pero la ambientación de la escena, con la referencia a Lucina, presenta analogías con Tibulo, *Elegías*, III, IV, 7: «Somnia fallaci ludunt temeraria nocte / et pavidas mentes falsa timere iubent. / Et natum in curas hominum genus omina noctis... / Et tamen, utcumque est, sive illi vera moneri, / mendaci somno credere sive volent, / efficiat vanos noctis Lucina timores...»; y no carece de coincidencias curiosas (véase vv. 376-377) con Alamanni, *Ecioghe*, XI, 38-39: «Deh perché sì crudel casta Lucina / le man porgesti al periglioso parto?».



- en aquel duro trance de Lucina;  
 y aquella voz divina,  
 con cuyo son y acentos  
 a los airados vientos  
 375 pudieran amansar, que agora es muda,  
 me parece que oigo, que a la cruda,  
 inexorable diosa demandabas  
 en aquel paso ayuda;  
 y tú, rústica diosa, ¿dónde estabas?  
 380 ¿Íbate tanto en perseguir las fieras?  
 ¿Íbate tanto en un pastor dormido?  
 ¿Cosa pudo bastar a tal crüeza,  
 que, comovida a compasión, oído  
 a los votos y lágrimas no dieras,  
 385 por no ver hecha tierra tal belleza,  
 o no ver la tristeza  
 en que tu Nemoroso  
 queda, que su reposo  
 era seguir tu oficio, persiguiendo  
 390 las fieras por los montes y ofreciendo  
 a tus sagradas aras los despojos?  
 ¡Y tú, ingrata, riendo  
 dejas morir mi bien ante mis ojos!

- Divina Elisa, pues agora el cielo  
 395 con inmortales pies pisas y mides,  
 y su mudanza ves, estando queda,

<sup>371</sup> *Lucina* solía identificarse con la cazadora Diana (la Luna) invocada en los partos.

<sup>372-375</sup> Los efectos de la voz suplicante de Elisa recuerdan a Petrarca, *Canzoniere*, CCCXXV, 86-87: «et acq̄uetar li venti e le tempeste con voci» (Brocense).

<sup>377</sup> *inexorable*: 'incapaz de apiadarse con ruegos o súplicas'.

<sup>379</sup> *rústica diosa* es forma de interperlar o llamar a Lucina en Horacio, *Odas*, III, XXII, I («Montium custos...»), y en Catulo, *Carmina*, XXXIV, 9-16 («Montium domina...»).

<sup>381</sup> El *pastor dormido* es Endimión, de quien se enamoró la Luna y a quien ésta dejó sumido en un sueño eterno para poder besarlo cada noche.

<sup>382</sup> ¿Cosa...?: '¿qué (cosa)...', por italianismo; <sup>o</sup> *crüeza*: 'crueldad'.

<sup>385</sup> «sua beltá soterra giace...» (Alamanni, *Ecloghe*, XI, 13); véanse los vv. 279-281.

<sup>388</sup> *que su reposo* se ha interpretado como versión familiar de 'cuyo reposo'.

<sup>396</sup> *queda*: 'quieta', en contraste con el movimiento del cielo (*su mudanza*).

¿por qué de mí te olvidas y no pides  
 que se apresure el tiempo en que este velo  
 rompa del cuerpo y verme libre pueda,  
 400 y en la tercera rueda,  
 contigo mano a mano,  
 busquemos otro llano,  
 busquemos otros montes y otros ríos,  
 otros valles floridos y sombríos  
 405 donde descanse y siempre pueda verte  
 ante los ojos míos,  
 sin miedo y sobresalto de perderte?

Nunca pusieran fin al triste lloro  
 los pastores, ni fueran acabadas  
 410 las canciones que solo el monte oía,  
 si mirando las nubes coloradas,  
 al tramontar del sol orladas d'oro,

<sup>398-399</sup> La imagen del *velo... del cuerpo* aparece con reiteración en Petrarca, *Canzoniere*, CCCXIII, 12-14 («Cosi, disciolto dal mortal mio velo / ch'a forza mi tien qui, foss'io con loro, / fuor de' sospir', fra l'anime beate»), CCCXLIX, 9-II («... lasci rotta e sparta / questa mia grave e frale e mortal gonna»); y Ariosto, *Orlando furioso*, XLII, XIV, 7 («la qual [alma] disciolta dal corporeo velo»).

<sup>400</sup> La *tercera rueda* es la esfera celeste consagrada a Venus.

<sup>401</sup> *mano a mano* es expresión usada para significar la familiaridad y confianza entre dos personas, y recuerda el «Per man me prese» de Petrarca (véanse vv. 394-407).

<sup>407</sup> La visión de la amada en el mundo de los bienaventurados, con antecedentes en Virgilio (*Bucólicas*, v), parece combinar aspectos de Petrarca, *Canzoniere*, CCCII, 1-8 («Lévommi il mio penser in parte ov'era / quella ch'io cerco e non ritrovo in terra, / ivi, fra lor che 'l terzo cerchio serra, / la rividi più bella e meno altera. / ... / Per

man mi prese...»), y Sannazaro, *Arcadia*, v, 9-10 y 14-16 («E co' vestigi santi / calchi le stelle erranti... / Altri monti, altri piani, / altri boschetti e rivi / vedi nel cielo»), mezclados con otros de Bembo, I, 7-10.

<sup>408</sup> La descripción del atardecer, anunciando el final de las canciones de los pastores, está elaborada con notas de Virgilio, *Bucólicas*, II, 66-67 («Adspice, aratra iugo referunt suspensa invenci / et sol crescentes duplicat umbras»), y Sannazaro, *Arcadia*, v, 1-2 («Era già per lo tramontare del sole tutto l'occidente sparso di mille varietà di nuvoli, quali violati, quali cerulei, alcuni sanguigni, altri tra giallo e nero, e tali sì rilucenti per la ripercussione de' raggi che di forbito e finissimo oro pareano. Per che essendosi le pastorelle di pari consentimento levate da sedere intorno a la chiara fontana, i duo amanti pusero fine a le loro canzoni»).

<sup>412</sup> *al tramontar del sol*: 'al ponerse el sol tras los montes'; se conserva aquí la construcción italiana de la fuente (véase v. 408).

no vieran que era ya pasado el día;  
 la sombra se veía  
 415 venir corriendo apriesa  
 ya por la falda espesa  
 del altísimo monte, y recordando  
 ambos como de sueño, y acusando  
 el fugitivo sol, de luz escaso,  
 420 su ganado llevando,  
 se fueron recogiendo paso a paso.

<sup>415</sup> *apriesa*: 'aprisa'.

<sup>417</sup> *recordando*: 'despertando'; este estado de duermevela es característico de los finales de algunas elegías de Tibullo (I, II, 77; etc.).

<sup>418-419</sup> 'notando (*acusando*) que el sol apenas daba luz'; la lectura del manus-

crito, preferible a la un tanto redundante de la primera edición (*acabando*) y a la innecesaria conjetura de A. Blecua (*acuciando*), está apoyada por una expresión análoga en Petrarca, *Canzoniere*, XXIII, 112: «accusando il fugitivo raggio».

## ÉGLOGA II

*Personas:* ALBANIO, CAMILA,  
SALICIO, NEMOROSO

ALBANIO            En medio del invierno está templada  
                         el agua dulce desta clara fuente,  
                         y en el verano más que nieve helada.  
                         ¡Oh claras ondas, cómo veo presente,  
5    en viéndoos, la memoria d'aquel día

La égloga II suele fecharse en los primeros meses de la estancia del poeta en Nápoles y pudo haberse compuesto en distintos momentos con poca distancia temporal entre sí (mayo de 1533 y principios de 1534).

El poema comprende tres partes fácilmente deslindables: una acción dramática y dos extensas narraciones. La acción tiene como núcleo argumental el amor de Albanio hacia Camila: al ver huir a la doncella, quien antes ya había rechazado su amor, Albanio enloquece e intenta abrazar su propia imagen reflejada en la fuente; otros dos pastores, Salicio y Nemoroso, se lo impiden y deciden llevarlo al sabio Severo, quien había conseguido curar a Nemoroso. El desarrollo de la acción se interrumpe por dos relatos. Albanio, a petición de Salicio, refiere las cacerías con que pasaba el tiempo junto a Camila, el amor que poco a poco fue naciendo en él y el intento de suicidio ante la esquivez de su compañera. Nemoroso hace el elogio de la casa de Alba a través de una urna con relieves que el río Tormes muestra a Severo.

Estos elementos tan dispares, junto a la variedad métrica, han llevado a cuestionar la unidad del conjunto y a relacionarlos con distintos géneros poéticos (comedia, tragedia, elegía, épica, etc.). Pero la égloga obedece a un plan que le confiere mayor unidad de la que parece. Garcilaso utiliza diversos metros (879 versos en tercetos, 902 con rima interior y 104 en estancias) y los distribuye a lo largo de la égloga buscando cierta simetría. De la misma manera que la pintura renacentista empleaba la figura principal como eje de sus cuadros, nuestro poeta ha colocado en el centro del poema las escenas de mayor movimiento dramático.

<sup>2</sup> *dulce* es epíteto usado por los autores antiguos para designar el agua de las fuentes o ríos y distinguirla de la salada del mar; aquí, sin embargo, podría referirse al sonido placentero del agua (véase v. 13), seguramente al igual que en Petrarca, *Canzoniere*, CXXVI, I («Chiare, fresche e dolci acque»).

Se ha identificado esta *f fuente* con la de Batres, que ya en el siglo XVII lle-

vaba el nombre de Garcilaso y en la que se hallan inscritos versos de Lope, Góngora y otros poetas de ese siglo.

<sup>3</sup> El motivo de la fuente con el agua templada en invierno y fría en primavera (*verano*) se remonta ya a Homero, aunque fue más conocido con la variante templada durante la noche y fría durante el día.

de que el alma temblar y arder se siente!

En vuestra claridad vi mi alegría  
 escurecerse toda y enturbiarse;  
 cuando os cobré, perdí mi compañía.

10       ¿A quién pudiera igual tormento darse,  
 que con lo que descansa otro afligido  
 venga mi corazón a atormentarse?

Todas estas partes tienen diversos modelos. La obra que Garcilaso sigue más claramente es la *Arcadia* de Sannazaro: aparte la prosa VIII, adaptada casi totalmente en las narraciones de Albanio, los prodigios de Severo reproducen los de Enareto en las prosas IX y X. El episodio en que Albanio cree primero haber perdido su cuerpo y luego haberlo reconstruido en la imagen que contempla en la fuente reelabora la fábula de Narciso (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 413-503), bien directamente, bien a través de sus distintas interpretaciones (véanse vv. 910-1031). Los presagios del río Tormes se inspiran en el *Orlando furioso* (XLVI) de Ariosto, si bien la urna con relieves proféticos deriva del *De partu virginis* (III) de Sannazaro. Los diálogos entre Salicio y Nemoroso se mueven en la tradición de la égloga de Juan del Encina. Otros pasajes menores proceden de Catulo, Virgilio, Horacio, Ovidio, Terencio, Silio Itálico, etc.

Los mismos criterios autobiográficos usados en la égloga I se han aplicado a ésta. Salicio y Nemoroso se han considerado trasuntos del propio poeta; Albanio, a quien también se ha relacionado con Garcilaso, presenta mayores problemas de identificación (el apelativo apunta hacia algún miembro de la casa de Alba): la crítica tiende a interpretarlo como don Bernaldino de Toledo, si bien en un principio se había creído representación de su hermano mayor, el duque don Fernando (pero contra esta posibilidad se han aducido dos objeciones importantes: la mención del duque al final de la obra y el comportamiento ridículo del pastor, más acorde con la juventud de don Bernaldino que con la madurez de don Fernando). Camila, personaje con tradición literaria (desde su aparición en la *Eneida* como veloz guerrera y cazadora de Diana siempre se la destaca por alguno de estos rasgos), podría ocultar el nombre de un amor de don Bernaldino, posiblemente alguna prima suya que había preferido la vida conventual a casarse con él, según se desprende de que ella en la égloga descienda de la «sangre y abuclos» de Albanio y sea virgen consagrada a Diana. El anciano Severo es una figura con claros antecedentes literarios (el sacerdote Enareto de la *Arcadia* de Sannazaro o la maga Melissa en el *Orlando furioso* de Ariosto) y parece representar al monje benedictino fray Severo Varini, preceptor tanto de don Fernando como de don Bernaldino. Menos seguras son las identidades de Gravina, a quien Salicio regala un nido de ruiseñores, y Galafrón, amigo de Salicio y Nemoroso: Gravina se ha relacionado con la Galatea de la égloga I y Galafrón (nombre tomado de un personaje del *Orlando innamorato* de Boiardo y del *Orlando furioso* de Ariosto) podría tratarse de don Pedro de Toledo, marqués de Villafraanca.

<sup>6</sup> de que: 'del cual'.

<sup>9</sup> cobré: 'recuperé, volví a ver'.

- El dulce murmurar deste rüido,  
 el mover de los árboles al viento,  
 15 el suave olor del prado florecido  
 podrian tornar d'enfermo y descontento  
 cualquier pastor del mundo alegre y sano:  
 yo solo en tanto bien morir me sientó.  
 ¡Oh hermosura sobre'l ser humano,  
 20 oh claros ojos, oh cabellos d'oro,  
 oh cuello de marfil, oh blanca mano!  
 ¿Cómo puede ora ser que'n triste lloro  
 se convirtiese tan alegre vida  
 y en tal pobreza todo mi tesoro?  
 25 Quiero mudar lugar y a la partida  
 quizá me dejará parte del daño  
 que tiene el alma casi consumida.  
 ¡Cuán vano imaginar, cuán claro engaño  
 es darme yo a entender que, con partirme,  
 30 de mí s'ha de partir un mal tamaño!  
 ¡Ay miembros fatigados, y cuán firme  
 es el dolor que os cansa y enflaquece!  
 ¡Oh si pudiese un rato aquí adormirme!  
 Al que, velando, el bien nunca s'ofrece,

<sup>13-17</sup> Albanio parece estar evocando los efectos purificadores que puede llegar a producir un paisaje ameno, especialmente recomendado por los médicos a los enfermos de amor desde Ovidio, *Remedia amoris*, 169-198.

<sup>15</sup> *suave*: debe leerse como bisílabo; pero en Garcilaso es normalmente trisílabo (*suave*), quizá por influencia del italiano *soave*.

<sup>25-30</sup> La misma vacilación se halla en Sannazaro, *Piscatorias*, II, 62-70: «Heu quid agam? Externas trans pontum quarere terras / iam pridem est animus, quo numquam navita, numquam / piscator veniat; fors illic nostra licebit / fata queri... / Quid loquor infelix? an non per saxa, per ignes, / quo me cumque pedes ducent, mens acgra sequetur...» (véase égloga I, 214-224).

Albanio se hace eco de la recomendación médica y de la objeción filosófica para afrontar el remedio a sus males: el alejamiento de los lugares que recuerdan a la amada y la vanidad de la huida sin arrancar antes la enfermedad.

El planteamiento de la huida se introduce con el poliptoton habitual en las composiciones tituladas *A una partida* (véase copla IV y soneto XIX): «a la partida... me dejará parte» y «con partirme / de mí s'ha de partir».

<sup>29</sup> *darme yo a entender*: 'darme cuenta, ir comprendiendo', como en el soneto XII, 4, y canción I, 49.

<sup>34</sup> El sueño se consideró como un alivio para los enamorados, si bien también se interpretó como un aliado de la ociosidad y un estímulo para avivar la enfermedad de amor; pero aquí,

35 quizá que'l sueño le dará, dormiendo,  
algún placer que presto desaparece;  
en tus manos ¡oh sueño! m'encomiendo.

SALICIO

¡Cuán bienaventurado  
aquél puede llamarse  
40 que con la dulce soledad s'abrazo,  
y vive descuidado  
y lejos d'empacharse  
en lo que el alma impide y embaraza!  
No ve la llena plaza  
45 ni la soberbia puerta  
de los grandes señores,  
ni los aduladores  
a quien la hambre del favor despierta;  
no le será forzoso  
50 rogar, fingir, temer y estar quejoso.

A la sombra holgando  
d'un alto pino o robre  
o d'alguna robusta y verde encina,

como preludeo de la alabanza de la vida en el campo, parece contribuir a la idea general de suavidad y paz que reina en los paisajes pastoriles (véanse vv. 75-76).

<sup>36</sup> *desaparece*: 'desaparece', por síncope.

<sup>37</sup> Garcilaso parece calcar unas conocidas palabras bíblicas («In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum»: Lucas 23, 46; Salmos 30, 6, etc.), muy presentes en las horas que cantaban los monjes antes de acostarse y adoptadas como modismo en la lengua cotidiana; su uso aquí no obedece necesariamente a una parodia de la liturgia y, si acaso, podría relacionarse con la apropiación del lenguaje religioso característica de la poesía amorosa de cancionero.

<sup>38</sup> La alabanza de la vida retirada —prolongada hasta el v. 76— tiene

como modelo a Horacio, *Epodos*, II, pero introduce elementos de otras reelaboraciones del tema, como las de Virgilio, *Geórgicas*, II, 458-542, y Séneca, *Hipólito*, 483-564.

<sup>44-46</sup> Garcilaso sigue aquí literalmente a Horacio, *Epodos*, II, 7-8 («Forumque vitat et superba civium / potentiorum limina»), si bien el motivo de la *soberbia puerta* aparece ya en Virgilio, *Geórgicas*, II, 461 («si non ingentem foribus domus alta superbis»).

<sup>47-48</sup> La figura del *adulador* está descrita en términos afines a Alciato, *Emblemas*, LIII, 5-6 («Sic et adulator populari vescitur aura, / hiansque cuncta devorat»), seguramente procedentes de Séneca, *Hipólito*, 487-488 («non aura populi et vulgus infidum bonis, / non pestilens invidia, non fragilis fauor»).

<sup>51-53</sup> La caracterización general del paisaje procede de Horacio, *Epodos*, II,

el ganado contando  
 55 de su manada pobre,  
 que por la verde selva s'avecina,  
 plata cendrada y fina  
 y oro luciente y puro  
 bajo y vil le parece,  
 60 y tanto lo aborrece,  
 que aun no piensa que dello está seguro,  
 y como está en su seso,  
 rehuye la cerviz del grave peso.

Convida a un dulce sueño  
 65 aquel manso rüido  
 del agua que la clara fuente envía,  
 y las aves sin dueño,  
 con canto no aprendido,  
 hinchen el aire de dulce armonía;  
 70 háceles compañía,  
 a la sombra volando  
 y entre varios olores  
 gustando tiernas flores,

como prelude de la alabanza de la vida en el campo, parece contribuir a la idea general de suavidad y paz que reina en los paisajes pastoriles (véanse vv. 75-76).

<sup>54-56</sup> La alusión al ganado deriva de Horacio, *Epodos*, II, 11-12 («Aut in reducta valle mugientium / prospectat errantis greges»), mientras el menosprecio de las riquezas cortesanas parece inspirarse en Virgilio, *Geórgicas*, II, 463-464 («nec varios inhiant pulchra testudine postis / inlusasque auro vestis Ephyreiaque aera...»), y Séneca, *Hipólito*, 496-498 («mille non quaerit tegi / diues columnis nec trabes multo insolens / suffigit auro»).

<sup>64-76</sup> Esta exaltación de la naturaleza se atiende a Horacio, *Epodos*, II, 25-28 («Labuntur altis interim rivis aquae, / queruntur in siluis aves; / fon-

tesque lymphis obstrepunt manantibus, / somnos quod inuitet leuis»), pero presenta matices y adiciones que remontan a Virgilio, *Bucólicas*, I, 51-55 («hic inter flumina nota / et fontis sacros frigus captabis opacum. / Hic tibi, quae semper, vicino ab limite saepe / hyblaeis apibus florem depasta salicti / saepe levi somnum suadebit inire surri»), y Séneca, *Hipólito*, 509-521, y que, en algún caso, parecen influidas por Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 927 («non apis inde tulit collectos sedula flores»), y, más claramente, por Sanazaro, *Arcadia*, X, 59-60 («le sollecite api con soave sussurro volavano in torno ai fonti»; III, 32 («che le sussurranti api vi fusseno andate a gustare i teneri fiori che vi erano)). El verso 68, por otra parte, ejerció una gran influencia en la literatura posterior.