

Aplica, pues, un rato los sentidos
 al bajo son de mi zampoña ruda,
 indigna de llegar a tus oídos,
 pues d'ornamento y gracia va desnuda;
 45 mas a las veces son mejor oídos
 el puro ingenio y lengua casi muda,
 testigos limpios d'ánimo inocente,
 que la curiosidad del elocuente.

Por aquesta razón de ti escuchado,
 50 aunque me falten otras, ser merezco;
 lo que puedo te doy, y lo que he dado,
 con recibillo tú, yo me'nriquezco.
 De cuatro ninfas que del Tajo amado
 salieron juntas, a cantar me ofrezco:
 55 Filódoce, Dinámene y Climene,
 Nise, que en hermosura par no tiene.

Cerca del Tajo, en soledad amena,
 de verdes sauces hay una espesura
 toda de hiedra revestida y llena,
 60 que por el tronco va hasta el altura,
 y así la teje arriba y encadena,

Marullo, *Epigramas*, I («Quaeque manus ferrum, posito fert ense libellos, / et placet, et Musis est sine dulce nihil»), y, en términos que recuerdan a Garcilaso, se menciona en Tansillo y Paterno.

⁴⁵ a las veces, en lugar de 'a veces', no excepcional en tiempos de Garcilaso, parece favorecido por su uso en los textos italianos que reelabora, como en Sannazaro, *Arcadia*, VII («alle volte»).

⁴⁸ curiosidad: 'artificio, sofisticación'; véase Epístola a Boscán, II.

⁵¹ «Che quanto io posso dar, tutto vi dono» (Ariosto, *Orlando*, I, III, 8).

⁵⁵⁻⁵⁶ Sobre los nombres de las ninfas, tomados fundamentalmente de Virgilio y Sannazaro, véase nota introductoria.

⁵⁷ La descripción de esta ribera del Tajo (con la misma pareja inicial de rimas) es semejante a otra de Ariosto,

Orlando, XIV, XCII-XCIII: «Giace in Arabia una valletta amena, / lontana da cittadi e da villaggi, / ch'all'ombra di duo monti è tutta piena / d'antiqui abeti e di robusti faggi. / Il sole indarno il chiaro dí vi mena; / che non vi può mai penetrar coi raggi, / sì gli è la via da folti rami tronca, / e qui vi entra sotterra una spelonca...» (véanse vv. 61-63).

⁶¹⁻⁶³ La descripción de una espesura que el sol no puede atravesar es típico que se remonta a Teócrito, *Idilios*, VII, 7-8, imitado por Virgilio, *Bucólicas*, IX, 42, y recreado por otros autores latinos e italianos; Garcilaso parece seguir a Ariosto, *Orlando*, XIV (véanse vv. 57-80) y I, XXXVII, 7-8 («E la foglia coi rami in modo è mista, / ch'il sol non v'entra, non che minor vista»).

que'l sol no halla paso a la verdura;
el agua baña el prado con sonido,
alegrando la vista y el oído.

- 65 Con tanta mansedumbre el cristalino
Tajo en aquella parte caminaba,
que pudieran los ojos el camino
determinar apenas que llevaba.
Peinando sus cabellos d'oro fino,
70 una ninfa del agua do moraba
la cabeza sacó, y el prado ameno
vido de flores y de sombras lleno.

- Movióla el sitio umbroso, el manso viento,
el suave olor d'aquel florido suelo;
75 las aves en el fresco apartamiento
vio descansar del trabajoso vuelo;
secaba entonces el terreno aliento
el sol, subido en la mitad del cielo;
en el silencio solo se 'scuchaba
80 un susurro de abejas que sonaba.

Habiendo contemplado una gran pieza
atentamente aquel lugar sombrío,

⁶⁵⁻⁶⁸ 'Con tanta mansedumbre el cristalino Tajo fluía (*caminaba*)..., que los ojos apenas podían (*pudieran*) determinar la dirección (*el camino*) que llevaba'; la corriente silenciosa del río Tajo está descrita en términos similares al Ródano en Julio César, *De bello gallico*, I («In Rhodanum influit incredibili lenitate, ita ut oculis, in utram partem fluat, iudicari non possit»), y en Pomponio Mela, *Chorographia*, III, 40 («Labitur placidus et silens, neque in utram partem fluat, quamquam intuearis, manifestum»), aunque tiene otros paralelos menos literales en la poesía latina e italiana.

⁷⁰⁻⁷² La escena de una ninfa sacando la cabeza del agua combina elementos de Virgilio, *Geórgicas*, IV, 351-352 («sed ante alias Arethusa sorores / prospiciens summa flavum caput extulit unda»), y

Sannazaro, *De partu virginis*, III, 323-325 («dum sublevat undis / muscosum caput et taurino cornua vultu; adspicit insuetas late florescere ripas»).

⁷⁸ El calor estival del mediodía se describe según un modo especialmente común en la literatura pastoril desde Teócrito, *Idilios*, I: «et medium iam sol conscenderat axem»; véase, además, Virgilio, *Geórgicas*, IV, 426-427 («... et medium Sol igneus orbem / hauserat...»), y Boiardo, *Orlando innamorato*, I, XVII, LXI, 5 («Era salito a mezzo il cielo il sole»); y también égloga I, 43-45.

⁸⁰ La aliteración producida con el zumbido de las abejas parece inspirarse en Virgilio, *Bucólicas*, I, 54-55: «saepe Hyblaeis apibus florem depasta salicti / saepe levi somnum suadebit inire susurro» (véase égloga II, 64-76).

somorgujó de nuevo su cabeza
 y al fondo se dejó calar del río;
 85 a sus hermanas a contar empieza
 del verde sitio el agradable frío,
 y que vayan les ruega y amonesta
 allí con su labor a estar la siesta.

No perdió en esto mucho tiempo el ruego,
 90 que las tres d'ellas su labor tomaron
 y en mirando defuera vieron luego
 el prado, hacia el cual enderezaron;
 el agua clara con lascivo juego
 nadando dividieron y cortaron
 95 hasta que'l blanco pie tocó mojado,
 saliendo del arena, el verde prado.

Poniendo ya en lo enjuto las pisadas,
 escurriendo del agua sus cabellos,
 los cuales esparciendo cubijadas
 100 las hermosas espaldas fueron dellos;
 luego, sacando telas delicadas
 que'n delgadeza competían con ellos,
 en lo más escondido se metieron
 y a su labor atentas se pusieron.

⁸³ *somorgujó* (del latín **submergulio*): 'metió debajo del agua, sumergió'.

⁸⁴ *calar*: 'bajar, descender'; parece haber una reminiscencia de Virgilio, *Eneida*, XII, 886: «Et se fluuio Dea condidit alto».

⁸⁶ 'la agradable frescura (*frío*) del verde lugar' donde pasar mejor la siesta u hora sexta, esto es, las doce del mediodía (véase égloga II, 431, etc...).

⁹³⁻⁹⁴ El movimiento de las ninfas en el agua está descrito en coincidencia con Sannazaro, *De partu virginis*, III, 288-289 («...Dinameneque / Asphaltisque adsueta leues fluitare per undas»), a quien Hernández de Velasco traduce siguiendo a Garcilaso: «Y Asphaltis, que entre todas se esmeraba, / en cortar el agua con lascivo juego»).

⁹⁷⁻⁹⁸ La escena de las ninfas secán-

dose los cabellos parece proceder de Ovidio, *Metamorfosis*, II, 12: «pars in mole sedens uiridis siccare capillos»; *escurriendo* se ha interpretado como «verbo indigno de la hermosura de los cabellos de las náyades» (Herrera).

⁹⁹⁻¹⁰⁰ La imagen de las ninfas con las espaldas cubiertas por su larga cabellera es la misma de la égloga II, 626-627 (con la repetición de la palabra *cubijadas*).

¹⁰¹⁻¹⁰⁴ Las Náyades y las Nereidas, que salían del agua con frecuencia (véanse vv. 95-98), acostumbraban a hilar y tejer en sus grutas submarinas (Sannazaro, *De partu virginis*, 499: «quos udis nereve sub antris...»); Garcilaso llegó a ser objeto de censura por presentarlas fuera del agua (v. 97), si bien metidas en una caverna (v. 103).

- 105 Las telas eran hechas y tejidas
del oro que'l felice Tajo envía,
apurado después de bien cernidas
las menudas arenas do se cría,
y de las verdes ovas, reducidas
- 110 en estambre sutil, cual convenía,
para seguir el delicado estilo
del oro, ya tirado en rico hilo.

- La delicada estambre era distinta
de las colores que antes le habian dado
- 115 con la fineza de la varia tinta
que se halla en las conchas del pescado;

¹⁰⁷ *apurado*: 'pulido'.

¹⁰⁵⁻¹⁰⁸ Las pepitas de oro que arras-
traba el Tajo en medio de sus arenas
era fenómeno descrito por biólogos y
cosmógrafos antiguos (Plinio y Pom-
ponio Mela), además de aludido por
la mayor parte de poetas (desde Catu-
lo a Claudiano); la descripción de ríos
con tales riquezas forma parte del pais-
aje ideal de la literatura pastoril (véanse
vv. 105-120).

¹⁰⁵⁻¹²⁰ La descripción de las *telas*,
aunque sea un motivo bastante cono-
cido, se basa fundamentalmente en San-
nazaró, *Arcadia*, XII, 16 («E quivi den-
tro sovra verdi tappeti trovammo
alcune ninfe sorelle di lei, che con bian-
chi e sottilissimi cribri cernivano oro,
separandolo da le minute arene. Altre
filando il riducevano in mollissimo stame,
e quello con sete di diversi colori
intessevano in una tela di maraviglioso
artificio...»), con la adición de clem-
mentos procedentes de otros textos,
bien del mismo autor (v. 109), bien
de Ovidio (vv. 115-116).

¹⁰⁹⁻¹¹² 'y de las verdes ovas, reduci-
das en fino hilo (*en estambre sutil*), cual
convenía para adecuarse (*seguir*) a la de-
licada forma (*estilo*) del oro, ya reduci-
do (*tirado*) en rico hilo'.

Las *verdes ovas*, en lugar de la lec-

tura *verdes hojas*, que traen todas las
ediciones antiguas, parecen más adecua-
das al mundo acuático al que pertene-
cen las ninfas, en correspondencia exac-
ta con Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 87
(«virides... ulvae»), y de acuerdo con
Sannazaró, *De partu virginis*, III, 500-
501 («Naiades, molli ducentes stamina
musco / Sidonioque rudes saturantes
murice telas»).

La referencia al *estambre*, que otros
editores interpretan como sinónimo de
'urdimbre', se explica fundamental-
mente por la influencia del *De partu
virginis*, III, 500 («molli... stamina»);
pero el adjetivo que le acompaña (*so-
til*) parece eco de la *Arcadia*, XII, 16
(véanse vv. 105-120).

La palabra *estilo* o bien puede rela-
cionarse con su sentido etimológico (del
griego 'columna delgada'), o bien pue-
de pensarse en una reminiscencia del
italiano *stelo* 'talle'.

¹¹³⁻¹¹⁶ 'La delicada urdimbre (*estam-
bre*) estaba adornada por (*era distinta de*)
los colores que antes le habian dado gra-
cias a (*con*) la pureza (*fineza*) del varia-
do color (*varia tinta*) que se halla en las
conchas del molusco (*del pescado*)'.

La palabra *distinta* está usada con uno
de los significados que tenía en latín
(véase la Epístola a Boscán, v. 6).

tanto arteficio muestra en lo que pinta
y teje cada ninfa en su labrado,
cuanto mostraron en sus tablas antes
120 el celebrado Apeles y Timantes.

Filódoce (que así d'aquéllas era
llamada la mayor), con diestra mano,
tenía figurada la ribera
de Estrimón: de una parte el verde llano
125 y d'otra el monte d'aspereza fiera,
pisado tarde o nunca de pie humano,
donde el amor movió con tanta gracia
la dolorosa lengua del de Tracia.

Estaba figurada la hermosa
130 Eurídice, en el blanco pie mordida
de la pequeña sierpe ponzoñosa,
entre la hierba y flores escondida;
descolorida estaba como rosa

La tinción de la *estambre* de las *verdes ovas* (véanse vv. 109-110) con los colores de la púrpura (*la varia tinta*) aparece en Sannazaro, *De partu Virginis*, III, 501 (véase arriba, v. 109), y en Ovidio, *Metamorfosis*, VI, 61-62 («Illic et Tyrium quae purpura sensit aënum / textitur et tenues parui discriminis umbrae...»); la púrpura se obtenía por la cocción del molusco múrex.

¹¹⁸ *labrado*: 'conjunto de telas que ha preparado cada ninfa'.

¹¹⁹ *tablas*: 'cuadros', llamados así porque se pintaban en tablas.

¹²⁰ *Apeles y Timantes*: dos grandes pintores griegos, mencionados con frecuencia como términos de ponderación.

¹²¹ Filódoce teje la historia de Orfeo (*el de Tracia*) y Eurídice, difundida por varias fuentes, que Garcilaso emplea en distinta medida (véanse abajo, vv. 129-144).

¹²⁴ *Estrimón*: el río más grande de Tracia, patria de Orfeo (véase v. 128).

¹²⁵ *el monte*, descrito con un elemento característico (v. 126) de la literatura pastoril desde Sannazaro (véase égloga II, 449-451), podría ser el Ródope.

¹³⁰ Las escenas de la muerte de Eurídice y el descenso de Orfeo a los infiernos parecen ampliar a Sannazaro, *Arcadia*, XII, 17-18: «...tra li molti ricami tenevano allora in mano i miserabili casi de la deplorata Euridice: sì come nel bianco piede punta dal velenoso aspide fu costretta di esalare la bella anima, e come poi per ricoprarla discese a l'inferno, e ricoprata la perdé la seconda volta lo smemorato marito»; el detalle de la *pequeña sierpe* podría estar sugerido por Petrarca, *Canzoniere*, CCCXXIII, 69-70 («punta poi nel tallon d'un picciol anguc, / come fior colto languen»), quien, además, introduce la comparación con la flor cortada (véanse vv. 133-134), al igual que Poliziano, *Orfeo*, II, 166-167, y Molza, *Ninfa Tiberina*, 80, 1-5.

- que ha sido fuera de sazón cogida,
 135 y el ánima, los ojos ya volviendo,
 de la hermosa carne despidiendo.
- Figurado se vía estensamente
 el osado marido, que bajaba
 al triste reino de la oscura gente
 140 y la mujer perdida recobraba;
 y cómo, después desto, él, impaciente
 por mirarla de nuevo, la tornaba
 a perder otra vez, y del tirano
 se queja al monte solitario en vano.
- 145 Dinámene no menos artificio
 mostraba en la labor que había tejido,
 pintando a Apolo en el robusto oficio
 de la silvestre caza embebecido.
 Mudar presto le hace el ejercicio
 150 la vengativa mano de Cupido
 que hizo a Apolo consumirse en lloro
 después que le enclavó con punta d'oro.
 Dafne, con el cabello suelto al viento,

¹³³⁻¹³⁴ La imagen de la rosa cortada a destiempo procede de Ariosto, *Orlando*, XXIV, LXXX, 4-6: «...languidetta come rosa, / rosa non colta in sua stagione, sì ch'ella / impallidisca in su la siepe ombrosa» (véanse otras variantes en la égloga II, 1258-1259).

¹³⁸ el osado marido es Orfeo.

¹³⁹ La hipálage parece estar sugerida por Virgilio, *Eneida*, VI, 268-269 («Ibant obscuri sola sub nocte per umbram / perque domos Ditis uacuas et inania regna»); la denominación de los habitantes del infierno (v. 140) coincide con Dante, *Inferno*, III, 3 («per me si va tra la perduta gente»).

¹⁴³ El tirano es Plutón, rey de los infiernos; el calificativo posiblemente está tomado de Virgilio, *Geórgicas*, IV, 492-493.

¹⁴⁵ Dinámene borda en tres partes la historia de Apolo y Dafne, correspondientes a Ovidio, *Metamorfosis*, I, 452-567; la referencia a Dafne se halla en un contexto afín a Sannazaro, *Arcadia*, II, 113-114.

¹⁴⁹ Entiéndase: 'el ejercicio de la caza' (véase égloga II, 836).

¹⁵⁰⁻¹⁵² Cupido lleva en su aljaba dos tipos de flechas: unas, con la punta afilada y de oro, producen amor (v. 151); otras, romas y de plomo, inspiran odio (v. 160).

¹⁵³ Esta imagen de Dafne deriva directamente de Ovidio, *Metamorfosis*, I, 529 («et leuis impulsos retro dabat aura capillos»), quizá con alguna reminiscencia de Sannazaro, *Arcadia*, II, 108 («deh spargi al vento le dorate chiome»).

sin perdonar al blanco pie corría,
 155 por áspero camino tan sin tiento,
 que Apolo en la pintura parecía
 que, porque'lla templase el movimiento,
 con menos ligereza la seguía:
 él va siguiendo, y ella huye como
 160 quien siente al pecho el odioso plomo.

Mas a la fin los brazos le crecían
 y en sendos ramos vueltos se mostraban;
 y los cabellos, que vencer solían
 al oro fino, en hojas se tornaban;
 165 en torcidas raíces s'estendían
 los blancos pies y en tierra se hincaban;
 llora el amante y busca el ser primero,
 besando y abrazando aquel madero.

Climene, llena de destreza y maña,
 170 el oro y las colores matizando,
 iba de hayas una gran montaña,
 de robles y de peñas variando;
 un puerco entre ellas, de braveza estraña,
 estaba los colmillos aguzando
 175 contra un mozo no menos animoso,
 con su venablo en mano, que hermoso.

Tras esto, el puerco allí se via herido
 d'aquel mancebo, por su mal valiente,
 y el mozo en tierra estaba ya tendido,
 180 abierto el pecho del rabioso diente,
 con el cabello d'oro desparcido
 barriendo el suelo miserablemente;

¹⁵⁴⁻¹⁵⁸ 'corría por ásperos caminos tan alocadamente (*sin tiento*) y sin evitar el daño (*perdonar*) a su blanco pie, que Apolo parecía en la pintura seguirla con menos rapidez (*con menos ligereza*), para que ella corriera menos (*porque'lla templase el movimiento*)'; sobre el sentido de *perdonar*, véase el soneto XXII, II; y arriba, v. 45.

¹⁶¹⁻¹⁶⁸ La transformación de Dafne en laurel está basada en Ovidio, *Metamorfosis*, I, 548-552, al igual que en el soneto XIII.

¹⁶⁹ Climene teje la muerte de Adonis por un jabalí y el llanto de Venus sobre su cadáver, no ciñéndose exclusivamente a Ovidio, *Metamorfosis*, X, 708-739.

las rosas blancas por allí sembradas
tornaban con su sangre coloradas.

- 185 Adonis éste se mostraba que'ra,
según se muestra Venus dolorida,
que, viendo la herida abierta y fiera,
sobre'l estaba casi amortecida;
boca con boca coge la postrera
190 parte del aire que solía dar vida
al cuerpo por quien ella en este suelo
aborrecido tuvo al alto cielo.

- La blanca Nise no tomó a destajo
de los pasados casos la memoria,
195 y en la labor de su sutil trabajo
no quiso entretejer antigua historia;
antes, mostrando de su claro Tajo
en su labor la celebrada gloria,
la figuró en la parte donde'l baña
200 la más felice tierra de la España.

¹⁸³⁻¹⁸⁴ El prodigio se relata de forma diferente en otros autores. Las *rosas*, que hasta entonces siempre habían sido *blancas*, adquieren el color rojo no por la sangre que Adonis está derramando como consecuencia de la herida del jabalí, sino por la que Venus derramó al pincharse con una espina cuando corría en busca de su moribundo amante. Garcilaso seguramente está recordando la transformación de la sangre de Adonis en rosa, según Bión, *Canto fúnebre*, 65-66: «cuanta sangre vierte Adonis...: de la sangre nace la rosa».

¹⁸⁹⁻¹⁹⁰ La actitud de Venus es la misma que adopta en Bión, *Canto fúnebre*, vv. 45-47 («tantum me osculare, quanto vivat osculum, / spiritus tuus effluet, quod dulce philtrum auriam / omnemque ebibant...»); la costumbre de recibir boca con boca el último aliento de un moribundo (ami-

go o familiar) está descrita por otros autores, desde Virgilio, *Eneida*, IV, 684-685, a Ariosto, *Orlando*, XXIV, LXXXII, 5-8 («Così dicendo, le reliquie estreme / de lo spirito vital che morte fura / va ricogliendo con le labra meste / fin ch'una minima aura ve ne reste»), a quien se ha propuesto como fuente más inmediata de Garcilaso.

¹⁹² *aborrecido*: 'disgustado, enojado', posiblemente en referencia a los celos de Marte, con quien se suele identificar al jabalí que da muerte a Adonis; véanse los vv. 169 y 183-184.

¹⁹³ *a destajo*: aquí, en el sentido lato de 'con trabajo', aunque podría haber una reminiscencia humorística de su sentido más literal, ya que el trabajo de tejer solía pagarse a destajo (por obra acabada); como expresión usadísima en la lengua coloquial, se ha considerado «indigna de Garcilaso» (Herrera).

Pintado el caudaloso río se vía,
 que, en áspera estrechez reducido,
 un monte casi alrededor ceñía,
 con ímpetu corriendo y con rüido;
 205 querer cercarlo todo parecía
 en su volver, mas era afán perdido;
 dejábase correr en fin derecho,
 contento de lo mucho que había hecho.

Estaba puesta en la sublime cumbre
 210 del monte, y desd'allí por él sembrada,
 aquella ilustre y clara pesadumbre
 d'antiguos edificios adornada.
 D'allí con agradable mansedumbre
 el Tajo va siguiendo su jornada
 215 y regando los campos y arboledas
 con artificio de las altas ruedas.

En la hermosa tela se veían,
 entretejidas, las silvestres diosas

²⁰²⁻²⁰³ 'que, haciéndose estrecho, ceñía un monte casi alrededor suyo'; se trata del monte donde está asentada la ciudad de Toledo (véanse vv. 211-212).

²⁰⁵⁻²⁰⁸ La personificación del Tajo, que se siente satisfecho (v. 208) por haber intentado dar la vuelta completa al monte (aun sin haberlo logrado), forma parte del tratamiento humano y divino que los antiguos daban a los ríos (véase elegía I, 145); *sublime* (v. 209): 'alta'.

²¹¹ *clara pesadumbre*: 'excelsa masa'; los antiguos edificios (v. 212) son los de la ciudad de Toledo.

²¹⁵⁻²¹⁶ *altas ruedas*: las ruedas de las azudes o presas, con las que se saca el agua de los ríos aprovechando el mismo impulso de su corriente; a principios del siglo XVI, el arquitecto Juanelo Turriano construyó unas en el paso del Tajo por Toledo, que fueron conocidas como «el artificio de Juanelo».

La imagen de *campos regados* por este procedimiento aparece también en la

primera oda latina de Garcilaso, 70 («prata gyris uvida roscidis»), y puede recordar a Sannazaro, *Arcadia*, XII, 41-42 («...ove quella picciola acqua in due parti si divide, l'una effundendosi per le campagne, l'altra per occolta via andandone a' commodi e ornamenti de la città»), en mayor coincidencia con Pietro da Eboli, *De balneis Puteolans* («L'acqua chi loco venence, partese in due parte, / la una ad mare vadende, l'altra, come per arte, / unde usci tornase per chilli lochi arcti»).

²¹⁷ El cuadro sobre la muerte de Elisa está basado en Virgilio, *Bucólicas*, v, 20-44, con claras reminiscencias de Sannazaro, *Arcadia*, v (véanse, más abajo, vv. 41-48).

²¹⁸ Las *silvestres diosas* no parecen caracterizar a un grupo específico de ninfas terrestres y se corresponden con las genéricas «ninfe» de Sannazaro (véanse vv. 222-224), así como con los «silvestri duoni» que allí mismo llevan los faunos (v, 31).

- salir de la espesura, y que venían
 220 todas a la ribera presurosas,
 en el semblante tristes, y traían
 cestillos blancos de purpúreas rosas,
 las cuales esparciendo derramaban
 sobre una ninfa muerta que lloraban.
- 225 Todas, con el cabello desparcido,
 lloraban una ninfa delicada,
 cuya vida mostraba que había sido
 antes de tiempo y casi en flor cortada;
 cerca del agua, en un lugar florido,
 230 estaba entre las hierbas igualada

²²²⁻²²⁴ Los antiguos solían esparcir flores sobre el cuerpo o sepulcro del difunto, como recuerda varias veces Virgilio, *Bucólicas*, v, 40 («spargite humum foliis»), y *Eneida*, VI, 883-884 («Manibus date lilia plenis; / purpureos spargam flores»); el detalle de los *cestillos blancos* procede de Sannazaro, *Arcadia*, v, 32: «le convicine ninfe... vengono ora tutte con canistri bianchissimi pieni di fiori».

²²⁵ El cabello suelto (*desparcido* es sinónimo de *esparcido*) podía interpretarse como «señal de tristeza» (Tamayo), de acuerdo con una larga tradición literaria, desde Bión.

²²⁸ Así traduce Bernardino Daza (1549) el «occidit ante diem» de Alciato, *Emblemas*, CLVI, 3.

²³⁰ *igualada*: 'tendida, derribada', mejor que 'amortajada' (las *hierbas* la envolverían a modo de *mortaja*).

No cabe descartar, sin embargo, la lectura de la primera edición (*degollada*), no tanto con el sentido de 'decapitada' (defendido por quienes ven en la muerte de Elisa la evocación del asesinato de Inés de Castro, o por quienes lo relacionan con la imagen de la *flor cortada* del v. 228), sino con el sentido no excepcional en la época de 'herida en el cuello', que ha sugerido la enmienda por *igulada* ('herida en la vena yugular'), en tan-

to podría explicar la discrepancia entre *igualada* y *degollada*, la primera como una mala lectura de las grafías y la segunda como una traducción.

Pero, además, se han propuesto significados menos literales de *degollada*: el de 'desangrada', en referencia a la muerte de Isabel Freyre por un sobrepardo; o el de 'con el cuello dislocado o doblado', a semejanza del cisne mencionado a continuación (vv. 231-232).

La voz *degollada*, por otro lado, da nombre a un valle sobre la ribera del Tajo, donde, según la leyenda, en tiempos de Alfonso VI, una dama mora murió de «un profundo tajo en el cuello» producido por jinetes musulmanes, cuando huía junto a un caballero leonés; a partir de este dato, se ha propuesto leer *degollada* (preposición + sustantivo) como topónimo ('entre las yerbas [del valle] de Gollada'), habida cuenta de que el lugar y sus alrededores (el valle de la Colomba) han sido descritos como «valles amenos y deleitosos», en coincidencia con los vv. 57-58 de esta misma égloga.

La escena presenta analogías, aunque también notables diferencias, con un cuadro de Piero di Cosimo, en que aparece una ninfa tendida entre la hierba, con una herida en la garganta, de donde le salen hilillos de sangre.

cual queda el blanco cisne cuando pierde
la dulce vida entre la hierba verde.

Una d'aquellas diosas que'n belleza
al parecer a todas ecedía,
235 mostrando en el semblante la tristeza
que del funesto y triste caso había,
apartada algún tanto, en la corteza
de un álamo unas letras escribía
como epitafio de la ninfa bella,
240 que hablaban así por parte della:

«Elisa soy, en cuyo nombre suena
y se lamenta el monte cavernoso,
testigo del dolor y grave pena
en que por mí se aflige Nemoroso
245 y llama: 'Elisa', 'Elisa'; a boca llena
responde el Tajo, y lleva presuroso

²³¹⁻²³² No parece claro el eco de Virgilio, *Geórgicas*, II, 198-199: «...campum / pascentem niveos herboso flumine cynos».

²³⁸⁻²⁴⁰ *unas letras... della*: 'unas letras... puestas en boca de ella'. La palabra epitafio se ha usado indebidamente en lugar de inscripción (Herrera).

²⁴¹⁻²⁴² *en cuyo nombre... el monte cavernoso*: 'en recuerdo o memoria de cuyo nombre... el monte lleno de cuevas y cavernas', como en Sannazaro, *Arcadia*, V, 34: «mentre il mondo sarà sussurreranno il nome tuo».

²⁴⁵⁻²⁴⁶ El artificio de la repetición del nombre de una persona en forma de eco se remonta a Virgilio, *Bucólicas*, II, 69, y VI, 44; *Geórgicas*, IV, 252-257; y lo imitan Propercio, *Élegías*, I, XVIII, 31-32 («Sed qualis cum que es resonant 'Cynthia' silvae, / nec deserta tuo nomine saxa uacent»), y Sannazaro, *Arcadia*, V, 51-52 («'Androgeo, Androgeo' sonava il bosco»).

No conviene descartar la puntuación de la primera edición, menos original

en subrayar los efectos del eco, pero más acorde con los modelos imitados: «y (Nemoroso) llama 'Elisa, Elisa' a boca llena; responde el Tajo y lleva presuroso...»; como tampoco parece imposible establecer la pausa fuerte antes de a boca llena: «y (Nemoroso) llama 'Elisa, Elisa'; a boca llena responde el Tajo...».

²⁴⁷ *al mar de Lusitania*: en posible alusión a la nacionalidad de la ninfa Elisa, identificada con Isabel Freyre y también con doña Inés de Castro; o en referencia a la ninfa narradora (Nise), relacionada exclusivamente con la segunda dama (v. 230).

²⁴⁸ El epitafio grabado en la corteza de un álamo presenta cierta analogía con la inscripción que figura en el túmulo de Mopso (Virgilio, *Bucólicas*, V, 43-44), que recuerda la costumbre entre los pastores de grabar en los árboles, bien sus versos de amor (Virgilio, *Bucólicas*, V, II-12; y Calpurnio, I, 33-88), bien el nombre de su amada (Virgilio, *Bucólicas*, X, 54-55; y Ovidio, *Heroidas*, V, 21-24).

al mar de Lusitania el nombre mío,
donde será escuchado, yo lo fío».

En fin, en esta tela artificiosa
250 toda la historia estaba figurada,
que en aquella ribera deleitosa
de Nemoroso fue tan celebrada;
porque de todo aquesto y cada cosa
estaba Nise ya tan informada,
255 que, llorando el pastor, mil veces ella
se enterneció escuchando su querella;

y porque aqueste lamentable cuento
no sólo entre las selvas se contase,
mas dentro de las ondas sentimiento,
260 con la noticia desto, se mostrase,
quiso que de su tela el argumento
la bella ninfa muerta señalase,
y así se publicase de uno en uno
por el húmido reino de Neptuno.

265 Destas historias tales variadas
eran las telas de las cuatro hermanas,
las cuales con colores matizadas,
claras las luces, de las sombras vanas
mostraban a los ojos relevadas
270 las cosas y figuras que eran llanas,
tanto, que al parecer el cuerpo vano
pudiera ser tomado con la mano.

²⁶⁴ *húmedo reino*: idéntica perfrasis emplea Virgilio, *Geórgicas*, IV, 363 («umida regna»). La divulgación de una triste historia (*lamentable cuento*) tanto por tierra como por mar es motivo que recuerda el de la repetición del nombre de la amada (vv. 245-246): «E mi pare che le concave grotte, i fonti, le valli, i monti con tutte le selve la chiamano, e gli altri arbusti risone-no sempre il nome di lei» (Sannazaro, *Arcadia*, VII, 21-22); y, más secundariamente, recuerda la canción III, que recorre y se anega en las aguas del Da-

nubio; la celebración de la muerte de Elisa por parte de Nemoroso (v. 258) parece alusión a la égloga I.

²⁶⁷⁻²⁷² «las cuales (*las telas*) mostraban... en relieve las cosas y figuras que eran llanas, con las luces claras y las sombras inconsistentes, tanto, que en apariencia el cuerpo irreal...»; la técnica de los bordados es la misma de la pintura renacentista, que intenta conseguir la impresión escultórica de los objetos, según señalan los numerosos tratados sobre la materia (especialmente el *De pintura* de Leon Battista Alberti).

Los rayos ya del sol se trastornaban,
 escondiendo su luz al mundo cara
 275 tras altos montes, y a la luna daban
 lugar para mostrar su blanca cara;
 los peces a menudo ya saltaban,
 con la cola azotando el agua clara,
 cuando las ninfas, la labor dejando,
 280 hacia el agua se fueron paseando.

En las templadas ondas ya metidos
 tenían los pies y reclinar querían
 los blancos cuerpos, cuando sus oídos
 fueron de dos zampoñas que tañían
 285 suave y dulcemente detenidos,
 tanto, que sin mudarse las oían
 y al son de las zampoñas escuchaban
 dos pastores a veces que cantaban.

Más claro cada vez el son se oía
 290 de dos pastores que venían cantando
 tras el ganado, que también venía
 por aquel verde soto caminando
 y a la majada, ya pasado el día,
 recogido le llevan, alegrando

²⁷³ *se trastornaban*: 'se transponían, se ocultaban'.

²⁷⁶ *blanca cara* se ha considerado una expresión cacofónica (Herrera), y por ello se ha sugerido la enmienda de *blanca* por *blanda*, de acuerdo con Plinio, II, XVIII.

²⁷⁷⁻²⁷⁸ Los peces en actitud juguetona parecen tener un cierto paralelo en Virgilio, *Eneida*, V, 595: «...ludunt-que per undas».

²⁷⁹⁻²⁸⁰ Hay una descripción semejante de las ninfas en el soneto XI, 9-10: «dejad un rato la labor, alzando / vuestras rubias cabezas a mirarme».

²⁸¹⁻²⁸³ Las ninfas que interrumpen su regreso al agua parecen tener relación con Sannazaro, *Salices*, 98-100: «...iamque in fluvium se mergere ador-

tae, / membra reclinabant et aquas pro-no ore petebant, / cum subito obri-guere pedes...».

²⁸⁸ 'dos pastores que cantaban alter-nadamente (*a veces*)', en referencia al canto amebéo tradicional de la litera-tura pastoril (véase égloga I): «Logi-sto che cominciassse e a Elpino che, alternando a vicenda, rispondesse» (Sannazaro, *Arcadia*, IV, 29); «desde aquí adelante es esta égloga de pasto-res, porque la pintura no lo era» (Her-rera).

²⁹⁴⁻²⁹⁶ Pastores cantando para aligerar el camino de vuelta aparecen ya en Virgilio, *Bucólicas*, IX, 64: «Cantan-tes licet usque (minus uia laedet) eamus, / cantantes ut eamus, ego hoc te fasce levabo».

295 las verdes selvas con el son süave,
haciendo su trabajo menos grave.

Tirreno destes dos el uno era;
Alcino el otro: entrambos estimados
y sobre cuantos pacen la ribera
300 del Tajo con sus vacas enseñados;
mancebos de una edad, d'una manera
a cantar juntamente aparejados
y a responder, aquesto van diciendo,
cantando el uno y el otro respondiendolo.

Tirreno

305 Flérida, para mí dulce y sabrosa
más que la fruta del cercado ajeno,
más blanca que la leche y más hermosa
que'l prado por abril de flores lleno.
Si tú respondes pura y amorosa
310 al verdadero amor de tu Tirreno,
a mi majada arribarás primero
que'l cielo nos amuestre su lucero.

³⁰⁰ enseñados: 'instruidos, diestros'.

³⁰¹⁻³⁰⁴ La edad de los dos pastores y la forma de canto amebico que adoptan parecen tomados de Virgilio, *Bucólicas*, VII, 4-5 y 18 («Ambo florentes aetatibus, / Arcades ambo, / et cantare pares, et respondere parati / ...Alternis igitur contendere versibus ambo / coepere...»), probablemente a través de Sannazaro, *Arcadia*, IV, 17-18 («...ambiduo di *Arcadia* et egualmente a cantare et a rispondere apparecchiati»).

³⁰⁵⁻³⁰⁶ Esta comparación (insinuada en la elegía II, 104-105) parece tener origen en los Proverbios 9, 17: («Aquae furtivae dulciores sunt et panis absconditus suavior»), sin descartar otras fuentes clásicas, como Ovidio, *Ars amatoria*, I, 349 («fertiliior

seges est alienis semper in agris»); el símil con la *fruta* no necesariamente hay que interpretarlo como una preocupación de Garcilaso por el pecado original.

³¹¹⁻³¹² primero que: 'antes que'. Esta interpelación a la amada, con la ponderación de su belleza, contiene elementos de Teócrito, *Idilios*, XI («Más blanca eres que la leche cuajada, / más delicada que un cordero...»), y Virgilio, *Bucólicas*, VII, 37 («Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae, / candidior cynnis...»), así como de Sannazaro, *Arcadia*, II, 101-102 («Fillida mia, più che i ligustri bianca, / più vermiglià ch'il prato a mezzo aprile»), quizá influidos por Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 790-791 («Candidior folio nivei, Galatea, ligustri, / floridior pratis»).

Alcino

Hermosa Filis, siempre yo te sea
 amargo al gusto más que la retama,
 315 y de ti despojado yo me vea
 cual queda el tronco de su verde rama,
 si más que yo el murciégalo desea
 la oscuridad, ni más la luz desama,
 por ver ya el fin de un término tamaño,
 320 deste día, para mí mayor que un año.

Tirreno

Cual suele, acompañada de su bando,
 aparecer la dulce primavera,
 cuando Favonio y Céfito, soplando,
 al campo tornan su beldad primera
 325 y van artificiosos esmaltando
 de rojo, azul y blanco la ribera;

³¹³⁻³¹⁴ Garcilaso prefiere la *retama* como término de ponderación para la amargura, por más popular y conocido que las «Sardonis... herbis» de Virgilio (véanse vv. 313-320).

³²⁰ El deseo de la llegada de la noche está expresado en términos bastante afines a Virgilio, *Bucólicas*, VII, 41-43: «Imo ego Sardois videar tibi amarior herbis, / horridior rusco, proiecta uilior alga, / si mihi non haec lux toto iam longior anno est»; exageraciones similares sobre la duración de uno o varios días aparecen, por ejemplo, en Ovidio, *Heroidas*, XVIII, 25 («septima nox agitur, spatium mihi longius anno»), y Marco Flaminio, *Lusus* XI, 3-4 («Dumque venis longo brevio hora videbitur anno longior»).

³²¹ Los efectos producidos por la llegada de la primavera puestos en relación con los provocados por la presencia de la amada parecen adoptar, si bien

con otras imágenes, el esquema de Sannazaro, *Piscatorias*, III, 54-57: «Qualis tranquillo quae labitur aequore cymba, / cum Zephyris summae crispantur leniter undae, / tuta volat luditque hilaris per transtra inventus: / talis mihi, mea dum me Chloris amabat»; en la descripción de la primavera confluye una amplia tradición literaria (véase v. 325).

³²³ *Favonio* y *Céfito*: «aquí sin duda se descuidó nuestro poeta porque hace dos vientos siendo uno...: al que los griegos llaman Céfito, porque trae vida, llaman los latinos Favonio, porque favorece a la vida...; mas si alguien quiere defender a Garcilaso, sepa Turnebo... dice que son diferentes vientos» (Brocense).

³²⁵ La imagen procede de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 142-143: «Vedi le valli e i campi che si smaltano / di color mille...».

en tal manera, a mí Flérída mía
viniendo, reverdece mi alegría.

Alcino

- 330 ¿Ves el furor del animoso viento
embravecido en la fragosa sierra,
que los antiguos robles ciento a ciento
y los pinos altísimos atierra,
y de tanto destrozo aun no contento,
al espantoso mar mueve la guerra?
335 Pequeña es esta furia comparada
a la de Filis con Alcino airada.

Tirreno

- El blanco trigo multiplica y crece;
produce'l campo en abundancia tierno
pasto al ganado; el verde monte ofrece
340 a las fieras salvajes su gobierno;
a doquiera que miro, me parece

³²⁷⁻³²⁸ Aunque en aplicación de otro tema (véanse vv. 337-344), hay una reminiscencia clara de Virgilio, *Bucólicas*, VII, 59: «Phyllidis aduentu nostrac nemus omne virebit».

³²⁹⁻³³⁶ *animoso*: 'que sopla con ímpetu'; los precedentes de este adjetivo aplicado a *viento* podrían hallarse en Virgilio, *Geórgicas*, II, 441 («animosi Euri»), y Ovidio, *Amores*, I, VI, 51 («animoso... vento»). En el verso siguiente, se emplea el epíteto *fragosa* ('áspera, escarpada, rocosa') en un contexto similar a Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 778: «...et silvis horrentia saxa fragosis».

La comparación de las iras de la amada con la furia de una tormenta sigue a Virgilio, *Bucólicas*, III, 80-81 («Triste lupus stabulis, maturis frugibus im-

bres, / arboribus venti, nobis Amaryllidis irae»), ampliado con Sannazaro, *Piscatorias*, III, 58-61 («Aspicis iratae feriant ut saxa procellae, / ut validis imae Coris turbentur harenae? / lam scopulis furit unda, tremit iam terra tumultu. / Fallor, an haec ipsa est Nisae indignantis imago?»).

³³⁷⁻³⁶⁸ Los dos pastores desarrollan el tema de la prodigalidad de la naturaleza condicionada por la presencia de la amada, siguiendo básicamente a Virgilio, *Bucólicas*, VII, 53-59.

³⁴⁰ *gobierno*: 'alimento, comida, sustento' (véase égloga I, 192). Hay una ampliación de Virgilio, *Bucólicas*, VII, 55-56 («Omnia nunc rident, at si formosus Alexis / montibus his abeat, / videas et flumina sicca»), a través de Horacio (véase v. 342).

que derrama la copia todo el cuerno;
mas todo se convertirá en abrojos
si dello aparta Flérída sus ojos.

Alcino

345 De la esterelidad es oprimido
el monte, el campo, el soto y el ganado;
la malicia del aire corrompido
hace morir la hierba mal su grado,
las aves ven su descubierto nido
350 que ya de verdes hojas fue cercado;
pero si Filis por aquí tornare,
hará reverdecer cuanto mirare.

Tirreno

El álamo de Alcides escogido
fue siempre, y el laurel del rojo Apolo;
355 de la hermosa Venus fue tenido
en precio y en estima el mirto solo;
el verde sauz de Flérída es querido
y por suyo entre todos escogiólo;
doquiera que de hoy más sauces se hallen,
360 el álamo y el laurel y el mirto callen.

³⁴² La referencia al cuerno de Amaltea, del que rebosaban flores y frutos en abundancia, parece tener presente a Horacio, *Epístolas*, I, XII, 28-29: «...aurea fruges / Italiae pleno defundit Copia cornu».

³⁴⁵⁻³⁴⁶ 'Por la esterilidad es afligido (oprimido) el monte...', en correspondencia con Virgilio, *Bucólicas*, VII, 57: «Aret ager».

³⁴⁷⁻³⁴⁸ 'el daño (la malicia) del aire corrompido', seguramente por la sequía estival, que absorbe toda su humedad, como describe Virgilio, *Bucólicas*, VII, 57: «uitio moriens sitit aeris herba»; es menos probable que el aire haya sido corrompido por gérmenes procedentes de las nubes o de la misma

tierra, según parecen interpretar los comentaristas antiguos.

³⁵¹⁻³⁵² Alcino podría estar jugando con el nombre de *Phyllis* (derivado del griego *phyllis* 'follaje'), al igual que Virgilio, *Bucólicas*, VII, 57-58 («Phyllidis adventu nostrae nemus omne virebit»).

³⁵³⁻³⁶¹ Toda la estrofa sigue bastante de cerca (con la supresión de la referencia a Baco y la sustitución del *corylos* por el *sauz*) a Virgilio, *Bucólicas*, VII, 61-64: «Populus Alcidaee gratissima, vitis faccho, / formosae myrtus Veneri, sua laurea Phoebos: / Phyllis amat corylos, illas dum Phyllis amat, / nec myrtus vincet corylos, nec laurea Phocbi».

Alcino

El fresno por la selva en hermosura
sabemos ya que sobre todos vaya;
y en aspereza y monte de'spesura
se aventaja la verde y alta haya;
365 mas el que la beldad de tu figura
dondequiera mirado, Filis, haya,
al fresno y a la haya en su aspereza
confesará que vence tu belleza.

Esto cantó Tirreno, y esto Alcino
370 le respondió; y habiendo ya acabado
el dulce son, siguieron su camino
con paso un poco más apresurado;
siendo a las ninfas ya el rumor vecino,
juntas s'arrojan por el agua a nado,
375 y de la blanca espuma que movieron
las cristalinas ondas se cubrieron.

³⁶⁸ El encarecimiento de la belleza de la amada por encima de algunos árboles compendia a Virgilio, *Bucólicas*, VII, 65-68: «Fraxinus in siluis pulcherrima, pinus in hortis, / populus in fluuiis, abies in montibus altis; / saepius at si me, Lycida formonse, reuisas, / fraxinus in siluis cedat tibi, pinus in hortis».

³⁷⁴⁻³⁷⁶ El regreso de las ninfas a las aguas del río tiene como antecedente más próximo a Sannazaro, *De partu virginis*, III, 503-504 («Atque ita se tandem currenti reddidit alveo / spumeus et motas aspergine miscuit undas»), aunque pueden hallarse otros paralelos en Homero, *Odisea*, IV, 570, y Virgilio, *Geórgicas*, IV, 527-528.

ODAS LATINAS

[I]

AD ANTONIUM THYLESIUM ODE

Uxore, natis, fratribus et solo
exsul relictis, frigida per loca
Musarum alumnus barbarorum
ferre superbiam et insolentes

5 mores coactus, iam didici invia et

ODA A ANTONIO TILESIO. Tras abandonar exiliado a mi esposa, mis hijos, hermanos y tierras, por frías regiones, alumno de las Musas, aprendí a soportar forzado la soberbia y las fieras costumbres de los bárbaros,⁽⁵⁾ y por peñascos intransitables que re-

El género de la oda no es muy frecuente ni está plenamente desarrollado en la Italia de principios del siglo XVI. Frente al predominio del verso heroico y el dístico, Pontano, Sannazaro o Marco Girolamo Vida ofrecen algunas colecciones de odas que son hasta cierto punto excepcionales. Por lo demás, la gran veta del horacianismo cristiano europeo —en buena parte protestante o inquieto religiosamente— se está gestando entonces y tiene como uno de sus autores pioneros a Salmon Macrin (su *Carminum Libellus* es de 1528), pero es todavía una línea poco difundida. En la poesía neolatina que se escribe en España se sigue la misma tónica. Se puede citar un pequeño número de textos como la oda del mallorquín Ferran Valentí en el siglo XV o las de Sobrarías, Martín Ivarra o Pedro Núñez Delgado en el primer tercio del siglo XVI, en las que predomina el tema religioso, la estrofa sáfica y la presencia de Prudencio junto al modelo métrico horaciano. Pero, en conjunto, la presencia de Horacio en la poesía hispanolatina era hasta entonces muy reducida. Visto desde esa perspectiva, el horacianismo de Garcilaso, reflejado en la *Ode ad florem Gnidi* y en las tres odas latinas, presenta una faceta de innovación. Métricamente, además, las tres odas latinas son también excepcionales: no utiliza, por ejemplo, la estrofa sáfica, que es lo más habitual y busca la variedad escribiendo cada oda en un metro distinto, empleando la estrofa alcaica y dos sistemas asclepiadeos. Es cierto que son una pequeña muestra de una obra que debió de ser más amplia, pero, precisamente por eso, a juzgar por lo que tenemos, es plausible suponer que habría en el resto de la obra el mismo gusto por la variedad formal y esfuerzo experimental.

De las cartas de Bembo parece deducirse que el cardenal había recibido dos envíos de poemas latinos de Garcilaso: una serie de *carmina* («ex iis carminibus quae ad me pridem scripsisti») y otra serie («alia tua nonnulla eiusdem generis mihi Neapoli nuper missa scripta»). Estos últimos podrían ser las odas que recibe

per saxa, voces ingeminantia
fletusque, sub rauco querelas
murmure Danubii levare.

O nate tristem sollicitudine
10 lenire mentem et rebus atrociter

petían mis voces y gemidos, a la orilla del ronco murmullo del Danubio, aprendí a sobrellevar mis penas.

¡Oh docto Tulesio! Nacido para apaciguar el pensamiento entristecido por las cuitas y⁽¹⁰⁾ reconfortar con tu mano el pecho del

a través de Seripando, de las que habla en la carta italiana. Entre otras odas figuraba una dedicada al propio Bembo «l'oda che egli a me scrive», que evidentemente no ha llegado a nosotros. Garcilaso recibió como respuesta, según se ha sugerido, la carta latina de Bembo y un poema del cardenal titulado *Priapus*. Este poema es un elegante y obscenísimo juego dentro de la tradición del *Hermaphroditus* del Panormita sobre las bondades por solteras y casadas de la hierba *menta pusilla* (= *mentula*), que se cría en el huerto de Príapo. De los dos envíos de poesía latina de Garcilaso perdidos lo único seguro que tenemos es la valoración que hace de ellos Bembo en la carta citada que es además un poco sospechosa por intentar servirse de la influencia política de Garcilaso para ayudar a Onorato Fascitelli (que era también famoso poeta latino). De todas formas, lo que alaba en él debe ser exacto, pues leídos bien tampoco son unos elogios desmesurados. Alaba en él su superioridad respecto a España por sus «numeris», o sea, si lo tomamos literalmente, por su métrica, eufonía y artificio —cosa que es exacta—; y puede competir con los italianos —cosa que también es exacta, pues la lírica horaciana escrita en Italia no era particularmente brillante—. Pero, en conjunto, no supera a la gran poesía del humanismo italiano, cosa que también es justa. De cualquier manera, a las tres odas que tenemos no se les puede aplicar la frase: «Nihil enim legi fere hac aetate confectum aut elegantius aut omnino probius et purius aut certe maiori cum dignitate». Pero evidentemente lo que leyó Bembo no coincide en su mayor parte con lo que tenemos. Las odas que

⁷ «et tristis animi leuare curas» (Catalo, *Carmina*, II, 10).

⁸ Las quejas del poeta por su exilio en una isla del Danubio recuerdan las de Ovidio en Tomi: «te sequar et coniunx exulis exul ero... / ...in genus auctoris miseri fortuna redundat, / et patimur nati, quam tulit ipse, fugam... / nec mihi, quod lusi vero sine crimine, prodest, / quodque magis vita Musa iocata mea est, / plurima sed pelago terraque pericula passum / ustus ab assiduo frigore Pontus habet... / ...in media vivere barbaria... / Sauro-

matae cingunt, fera gens...» (*Tristia*, I, III, 82; III, I, 73-74; II, 5-8 y X, 4-5); el murmullo de las aguas parece sugerencia de Pontano, *Meliseus*, 128, 132-133 y 209; «Et questus geminate et amarum intendite luctum... / unde fluant queruli lachrymoso margine riu... / referunt saxa dolorem... / et raucum illis murmurat aequor aquis».

⁹ El arranque parece inspirado por Horacio, *Odas*, III, XXI, 1: «O nata mecum consule Manlio...».

¹⁰ «quamquam lenire dolentem» (Virgilio, *Eneida*, IV, 393).

urgentibus fulcire amici
pectora docte manu, Thylesi!

Iam iam sonantem Delius admovet
dexter tacentem barbiton antea;
15 cantare Sebethi suädent
ad vaga flumina cursitantes

amigo en los momentos terriblemente urgentes.

Ya el diestro Apolo acerca la sonora lira a quien antes callaba; las ninfas del Sebeto que corretean por los sinuosos ríos incitan al canto.⁽¹⁵⁾ Ya no me oprime desmedidamente el amor ardiente por

nos han llegado presentan fallos de métrica y dureza de sintaxis en algunos puntos. De todas formas son odas correctas y por las fechas en que se escriben algo absolutamente nuevo, por lo menos en España.

El personaje a quien se dirige la primera oda y los amigos mencionados en ella la sitúan claramente dentro del período napolitano; sin embargo, no hay acuerdo cuando se trata de precisar el año de composición: para unos no puede ser muy posterior a la llegada del poeta a Nápoles (1532), dadas las referencias al exilio en el Danubio (sólo concebibles como a un pasado inmediato); para otros, en cambio, debe retrasarse la fecha unos años (1534), en la convicción de que las amistades con los personajes aludidos habrían tardado un tiempo en formarse.

Garcilaso agradece a su amigo y humanista Antonio Tilesio su amistad y acogida en Nápoles, donde halla consuelo a su situación personal, bien a través de la poesía, bien gracias a las charlas en casa de Scipione Capece. Enlaza con la tradición neolatina de poesía *Ad amicum* o *Ad Sodales* como instrumento de relación social que permita la referencia a lo cotidiano y familiar. La oda está escrita en estrofas alcaicas.

¹¹⁻¹² «vos quoque pectoribus nostris haeretis, amici...» (Ovidio, *Tristia*, III, IV, 63).

¹³ *Delius*: uno de los muchos nombres de Apolo, que había nacido en la isla de Delos; el comienzo del verso con la repetición del adverbio *iam* aparece en Horacio, *Epodos*, XVII, 1: «Iam iam efficaci do manus scientiae...»; y, en un contexto más afín, en Ovidio, *Tristia*, I, II, 20 y 22: «iam iam tacturos sidera summa putes... / iam iam tacturos Tartara nigra putes...».

¹⁴ La referencia a la cítara de Apolo podría estar influida por Horacio, *Odas*,

II, x, 18-20: «quondam cithara tacentem / suscitavit Musam neque semper arcum / tendit Apollo»; y, más secundariamente, por Pontano, 36.

¹⁵⁻¹⁶ La descripción del río Sebeto invitando al canto recuerda a Pontano, *Ariadnam uxorem mortuam*, 33-34 y 47: «Ludere me placidos Sebethi ad fluminis hortos, / et canere ad citrios lucide nympha ueni... / Pace tua interea Sebethi ad flumina cantem»; véase, asimismo, Horacio, *Odas*, I, XXXIV, 9: «et uaga flumina»; y Bembo, 74: «uoluite maiores uaga flumina, uoluite lymphas».

Nymphae; iam amatis moenibus inclitae
 non urbis, amnis quam Tagus aureo
 nodare enxu gestit, ultra
 20 me lacerat modum amor furentem.

Sirenum amoena iam patria iuvat
 cultoque pulchra Parthenope solo
 iuxtaque manes consedere
 vel potius cineres Maronis.

25 Aegro deorum quis tulerit, rogas,
 herbis repostis auxilium potens,
 mentisque consternationem
 cantibus et fidibus levarit?

Idem sonanti cui vaga flumina
 30 sistunt silentes margine vortices

los amados muros de la ínclita ciudad que el río Tajo gusta anudar con su dorado abrazo.⁽²⁰⁾ Ya me agrada la vida en la amena patria de las sirenas y la hermosa Parténope con sus campos cultivados y asentarme junto a los manes o mejor las cenizas de Marón.

¿Cuál de los dioses, preguntas, proporcionaría al enfermo⁽²⁵⁾ el poderoso auxilio de escondidas hierbas y despejaría las inquietudes de su pensamiento con cantos y versos? Él mismo ante cuya música se detienen los ríos desbordados y se cuenta que en la orilla estuvieron silenciosos los remolinos⁽³⁰⁾ y los vientos huracanados

¹⁷⁻¹⁸ La contraposición Nápoles-Toledo se halla en Sannazaro, *Proteus*, 13-16: «licet effuso Tagus impleat auro... / ...cum reddita scepra / Parthenopes...»; véase también Catulo, *Carmina*, XXIX, 19: «quam scit amnis aurifer Tagus». La referencia al oro del Tajo y la descripción de Toledo (*urbis*), rodada por el río, se hallan en la égloga III, 106, y 201-206.

¹⁹ «crines nudantur in aurum» (Virgilio, *Eneida*, IV, 138).

²³⁻²⁴ La situación y el paisaje presentan claras analogías con Estacio, *Silvas*, IV, III, 52-54: «Litus ubi Ausonio se condidit hospita portu / Parthenope, tenues ignavo pollice chor-

das / pulso Maroneique sedens in margine templi».

Las cenizas de Virgilio fueron enterradas cerca de Nápoles, no lejos del retiro de Posillipo; en la tumba del poeta aparece un dístico, seguramente escrito por alguno de sus amigos íntimos: «Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc / Parthenope; cecini pascua rura duces».

Los lugares evocados por Garcilaso se han identificado con la costa de Sorrento, donde Bernardo Tasso y otros napolitanos tenían sus villas.

Sannazaro, *Arcadia*, XI, 1 («l'amenissimo sito del mio paese»), y XI, 91 («Tu la bella Sirena in tutto il mondo...»).

ventosque narratur frementes
 per nemora ardua conquiesse,
 hic nam revinxit me tibi vinculo
 gratis Camenae quod mihi nexibus
 35 texere, praelargus quid ultra
 me miserum potuit iuvarc?
 Imbrem beatis nubibus aureum
 vivaque talum compede candidum
 nexam puellam coniugemque
 40 languidulis oculis querentem
 carmen canentis sic animum rapit
 mentemque, ut omnes subiaceant graves
 curae et labores, evolemque
 aliger his super elevatus.

se calmaron en los espesos bosques. Él con generosidad me unió a ti por medio de una cadena que las Camenas me tejieron de dulces eslabones; ¿qué otra cosa⁽³⁵⁾ pudo ayudar a este miserable?

La lluvia de oro de nubes felices, la muchacha atada por viva cadena al blanco tobillo, y la esposa de ojos lánguidos que se queja,⁽⁴⁰⁾ quien canta estos temas me arrebató el alma y el pensamiento, de tal forma que los graves cuidados y trabajos desaparecen, y con alas me levanto volando por encima de ellos. Mi querido

²⁵⁻²⁶ «aeger in extremis ignoti partibus orbis... / non domus apta satis, non hic cibus utilis aegro, / nullus, Apollinea qui leve arte malum» (Ovidio, *Tristia*, III, III, 3 y 9-10).

²⁸ El verso parece moldeado sobre varios de Horacio, *Odas*, I, XXXVI, 1: «Et ture et fidibus iuvat»; y XII, 7-II: «blandum et auritas fibibus canoris...».

²⁹ Los poderes de la música de Orfeo ya se hallan descritos en otros poemas de Garcilaso: soneto XV, 1-10; canción V, 1-10; égloga II, 940-944 y 1077-1085.

³⁰ La imagen podría ser sugerencia de Horacio, *Odas*, II, IX, 22: «victis minores volvere vortices».

³⁴ «gratus... Camoenae» (Horacio, *Odas*, I, XII, 39).

³⁶ «me miserum...» (Ovidio, *Tristia*, I, II, 19).

³⁷ La lluvia está descrita en coincidencia con Horacio, *Odas*, II, IX, 1: «Non semper imbres nubibus...»; se trata de una alusión a la tragedia de Tiresio, *Imber aureus* (1529): véase abajo oda II, 24-25.

³⁹⁻⁴⁰ «languidulos paret tecum coniungere somnos» (Catulo, *Carmina*, LXIV, 331).

⁴¹⁻⁴⁴ El descanso y la placidez que producen la poesía ajena parecen inspirados por Virgilio, *Bucólicas*, V, 45-47: «Tale tuum carmen nobis, di-

45 Te, mi Thylesi, te comite obtulit
 sese parentis quem veneror loco,
 cui dulce pignus nostri amoris
 non animum pigeat patere;

arcana divum dum reserat, novus
 50 huic pectus alte sollicitat furor
 curare seu mortalium res
 caelicolas grave sive monstrat

natos parentum crimina ob limpia
 vexari, ut auras carpere dum licet

55 nec luxui ipsi indulgeant nec
 poena parentibus ulla desit.

Haec aure cuncti praecipue imbibunt
 alte silentes, et Marius meus,

Tilesio, en tu compañía me fue presentada⁽⁴⁵⁾ la persona que venero como a un padre, a quien no me avergüenza abrir el alma como dulce prenda de mi amor. Mientras investiga los secretos de los dioses, un nuevo furor le solicita en lo hondo de su pecho,⁽⁵⁰⁾ o cuando muestra que los habitantes del cielo se preocupan seriamente de los asuntos de los mortales o que los hijos reciben marcas por los impíos crímenes de los padres, de forma que mientras puedan respirar y gozar de la vida⁽⁵⁵⁾ ni se entreguen al

vine poeta, / quale sopor fessis in gramine, quale per aestum / dulcis aquae saliente sitim restringere rivo».

⁴⁶ Parece difícil identificar a este personaje, que Garcilaso considera como un padre y a quien conoció a través de A. Tilesio. La relación del misterioso personaje con Plácido de Sangro (v. 60) y Mario Galeota (v. 58) ha hecho pensar en Girolamo Seripando, de quien conservamos una carta dirigida a Tilesio y entre cuya correspondencia se halla esta oda (además el contenido de sus *Quaestiones theologicas* coincide con las ideas expuestas en los vv. 49-56). Pero la amistad común del personaje en cuestión con Tilesio

y Garcilaso ha llevado a identificarlo con Scipione Capece, en cuya casa se reunía la Academia Pontaniana y cuyas obras *De principiis rerum* y *De vate maximo* tratan de los 'secretos de los dioses' y la misión de Cristo como redentor de la humanidad.

⁴⁷ «miserabile pignus amoris» (Ovidio, *Heroidas*, XI, 113).

⁴⁹ Podría haber una reminiscencia de Horacio, *Odas*, III, XXI, 14-15: «...tu sapientium curas et arcanum iocosum...»; y de Virgilio, *Eneida*, I, 262: «et uoluens fatorum arcana mouebo».

⁵⁸ *Marius* es Mario Galeota, a quien se dirige el soneto XXXV y por quien intercede en la canción V.

- rerumque multarum refertus
 60 atque memor Placitus bonarum.
- Honesta cunctos hinc domus accipit
 liberque sermo nascitur, haud tamen
 impune, nam, si tortuosis
 nexibus implicitum quid audes
- 65 suadere, sperans ingeniosius
 quam verius nos pertrahere ad tuum
 sensum, statim aggressa est cohors te,
 ut Ciconum irruit in canentem.
- Num tu fluentem divitiis Tagum,
 70 num prata gyris uvida roscidis,
 mutare me insanum putabas
 dulcibus immemoremque amicis?

lujo ni falte a los padres algún castigo. Estas ideas las escuchan todos absortos en profundo silencio y mi amado Mario y Plácido repleto de tantos saberes y atento al bien.⁽⁶⁰⁾ Aquí acoge a todos la honesta mansión y nace libre la charla, pero si intentas persuadirnos de algo enredado con tortuosos razonamientos esperando llevarnos a tu punto de vista con más ingenio⁽⁶⁵⁾ que verdad, no lo harás impunemente, al punto salta sobre ti la cohorte como se abalanzó la de las Cícones sobre Orfeo. ¿Te creías que enajenado y olvidadizo cambiaría yo a mis dulces amigos por el Tajo que arrastra oro o por los campos regados de rosadas⁽⁷⁰⁾ azudas?

⁶⁰ *Placitus* es Plácido de Sangro, caballero y hombre de letras napolitano.

⁶¹⁻⁶² Garcilaso parece aludir a las reuniones de la Academia Pontaniana, celebradas en casa de Scipione Capece después de la muerte de Sannazaro.

⁶⁸ Las *Cícones* son las mujeres tra-

cias que dieron muerte a Orfeo y despedazaron su cadáver (Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 20-43); el apelativo *canentem* 'cantor' se halla también en Ovidio, XI, 20: «Ac primum attonitas etiamnum uoce canentis».

⁷⁰ Es referencia a las *altas ruedas* descritas en la égloga III, 215-216.

GARSIAE LASI ODE

AD GENESIUM SEPULVEDAM

Arcum quando adeo religionis et
 saevae militiae ducere longius,
 ut curvata coire
 inter se capita haud negent,

5 uni musa tibi, docte Sepúlveda,
 concessit: pariter dicere et Africam

ODA DE GARCILASO A GINÉS DE SEPÚLVEDA. Puesto que poner más tenso el arco de la religión y de los crueles guerreros hasta el límite en que las dos puntas se dejan unir⁽⁵⁾ sólo a

En carta dirigida a Luis de Avila y Zúñiga, fechada en Roma (enero de 1536), Sepúlveda le agradece la copia de su *Historia de la campaña de Túnez* que había recibido a través de Garcilaso, quien seguramente se la entregó durante la estancia del Emperador para su coronación, cuando Sepúlveda se hallaba en el séquito del Cardenal Quirón.

Sepúlveda acaba de publicar el *Democrates primus (De convenientia militaris disciplina cum christiana religione dialogus qui inscribitur Democrates, 1535)* y Garcilaso alude literalmente a ese título al principio para pasar después a encarecer la figura del Emperador y el tema de la nueva obra de Sepúlveda. La oda podría haber servido perfectamente como uno de los poemas preliminares que figuran en tantas obras históricas del siglo XVI: así, por ejemplo, los que aparecen en la *Historia Imperial y Cesárea* de Pero Mexía (1547). El elogio de César imita la andadura de las odas civiles de Horacio en la comparación de Carlos V con el león sediento de muerte por instinto (Horacio, *Carmina*, IV, IV, 13-16, y usos panegíricos similares en poesía horaciana neolatina) y en general recuerda el estilo de Horacio en la continuidad de la sintaxis de una estrofa a otra (véanse los vv. 24-25 o 28-29) o en el gusto por el juego fónico (*Caesar... caesa... caede... caedis calidae*). En cuanto al metro utiliza el tercer sistema asclepiadeo (véase Horacio, *Carmina*, I, v), que consta de dos asclepiadeos, un ferecracio y un gliconio. El verso 35 presenta varias anomalías apartándose del esquema habitual del ferecracio.

Sepúlveda, además de gran prosista ciceroniano, era poeta latino y tiene también una pequeña producción conservada de cuatro epigramas.

² «arci militia» (Horacio, *Odas*, III, II, 2).

⁴ La reconciliación de la práctica militar con las enseñanzas de Cristo es una clara alusión al *Democritus* de Sepúlveda, para quien el propio Garcila-

so debió encarnar de alguna manera su idea de soldado cristiano; la imagen se halla claramente inspirada por Virgilio, *Eneida*, XI, 860-861: «et duxit longe, donec curuata coirent / inter se capita...».

incumbit pavitantem
 sub rege intrepido et pio,
 qui insigni maculis vectus equo citos
 10 praevertit rapidus densa per agmina
 ventos, fervidus hastam
 letalem quatiens manu;
 dat cui non aliter turba locum leves
 quam flammis stipulae per nemus aridum
 15 aut caelum per apertum
 ventis dant nebulae vagis.
 Pugnax perpetuo dum trepidos agit

ti, docto Sepúlveda, te ha sido concedido por la Musa; de igual forma te atañe también el escritor sobre África atemorizada bajo un rey intrépido y piadoso, que montado en un caballo ornado de manchas, rápidamente⁽¹⁰⁾ vence a los veloces vientos atravesando las apretadas filas y agita ardiente en su mano la lanza mortal; a quien las turbas abren paso como los ligeros rastrojos en una seca pradera lo hacen ante las llamas o las nubes ceden⁽¹⁵⁾ por el cielo abierto ante los vagos vientos. Mientras belicoso da vueltas

⁷ «subiecit pavitantem» (Virgilio, *Eneida*, XI, 813).

⁸ El relato sobre la campaña de África está contenido en su *De rebus gestis Caroli Quinti*, cuya composición parecía estar preparando Sepúlveda por esas fechas.

¹⁴ La imagen de las llamas (*flammis*) podría ser una reminiscencia de Virgilio, *Geórgicas*, I, 85 («atque levem stipulam crepitantibus urere flammis»), y Ovidio, *Tristia*, V, VIII, 20 («flamma de stipula nostra brevissime fuit»).

¹⁶ Las imágenes de Carlos V sobre su caballo podrían estar inspiradas por las de Turno en su carro: «Turnus ut Aenean cedentem... / subita spe fervidus ardet... / Qualis apud gelidi cum flumina concitus Hebri / sanguineus Mavors clipeo increpat atque furentis /

bella movens immittit equos; illi aequore aperto / ante Notos Zephyrumque volant... / vel conferre manum vel equo praevertere ventos... / qua venti incubuere, fugant dant nubila caelo: / sic Turno, quacumque viam secat, agmina cedunt / conversaeque ruunt acies...» (Virgilio, *Eneida*, XII, 324-384); otros detalles de la escena también parecen sugeridos por Virgilio y Horacio, desde la descripción de la asta («telum immane manu quatiens»; *Eneida*, XII, 442; y «metuendus hasta»; Horacio, *Odas*, III, II, 4) a las manchas del caballo («maculis insignis», *Geórgicas*, III, 56), así como a su montura («vexet eques»; Horacio, *Odas*, III, II, 4).

¹⁷ «trepidis agat» (Horacio, *Odas*, III, II, 5).

giro, saevus uti Massylas leo
 per sylvas Numidasve
 20 imbelles agitat feras,
 suspirant timido pectore, turribus
 ex altis aciem lata per acquora
 campi tendere suetae,
 sponsae nuper amoribus
 25 orbatae: «Heu, iuvenes, Caesaris», inquit,
 «vitate imparibus viribus armaque
 congressusque nefandos.
 Quando nomina posteris
 mater caesa dedit, dum puerum student
 30 languentem eruere e visceribus, genus

constantemente y provoca a los temerosos como un cruel león que persigue a las⁽²⁰⁾ mansas fieras en los bosques de Masilia o de Numidia.

Las esposas que están acostumbradas a tender sus miradas por las anchas planicies de los campos, en sus temblorosos pechos suspiran subidas en las altas torres al ver⁽²⁵⁾ arrebatados sus amores: «¡Ay! Donceles —dicen— apartaos de las armas y los encuentros nefastos con el César, pues son desiguales las fuerzas; pues murió la madre degollada (en cesárea) y dio nombre a los descendientes, mientras se esfuerzan por arrancar de sus entrañas⁽³⁰⁾ al niño ago-

¹⁸⁻¹⁹ El símil con el león parece influencia de Horacio, *Odas*, III, III, 10-12: «asperum / tactu leonem, quem cruenta / per medias rapit ira caedes»; y, más secundariamente, de Ovidio, *Ars amatoria*, II, 183 («Obsequium tigrisque domat Numidasque leones»), y de Marcial, *Epigramas*, VIII, IV, 1 («Auditur quantum Massyla per avia murmur / innumero quotiens silva leone fuerit... / Sed cuius temerent ipsi quoque iura leones, / cui diadema daret marmore picta Nomas»).

²²⁻²³ Podría haber un eco de Virgilio, *Eneida*, VII, 781-782: «Filius ardentis haud setius aequore campi / exerce-

bat equos curruque in bella ruebat».

²⁷ El temor de las mujeres del enemigo está descrito como en Horacio, *Odas*, III, II, 6-12: «Illum ex moenibus hosticis / matrona bellantis tyranni / prospiciens et adulta virgo / suspiret, eheu, ne rudis agminum / sponsus lacestat regius...».

²⁸⁻³⁶ César es el apellido de la casa Julia y se aplicó genéricamente a todos los Emperadores romanos a partir de Julio César; el nombre había sido objeto de varias explicaciones, entre las cuales figura la del nacimiento por cesárea (*a caeso matris utero*). Carlos V, al ocupar el trono imperial y por sus

hinc est caesareum, hinc est
 gaudens caede nova: putas
 saevum funereo limine qui pedem
 ad vitam imposuit, non ferat indidem
 35 ingenereique rurorem
 et caedis calidae sitim?»

nizante; éste es el linaje del César, de ahí viene su gozo por nuevas muertes. ¿Crees que quien puso el pie cruel en la vida desde un fúnebre umbral no va a producir y⁽³⁵⁾ engendrar furor y sed de cálidas matanzas?».

importantes victorias, había recibido el apodo y tratamiento de *César* (véanse las cartas II y III), cuya etimología re-

cuerda aquí Garcilaso para subrayar la ferocidad de nuestro Emperador desde su nacimiento.

GARCILASSI HISPANI

Sedes ad Cyprias Venus,
 cui centum redolent usque calentia
 thure altaria sacro,
 sertis vincta comas, nuda agitans choros
 5 gaudebat, cum puer appulit,
 depromptis iaculis e pharetra aureis,
 depromptis quoque plumbeis,
 queis terras violens subdit et aequora,
 queis caeleste sibi genus.

DE GARCILASO HISPANO. Venus en sus templos de Chipre, llena de gozo, con los cabellos ceñidos de guirnaldas y desnuda dirigía los coros de danzantes y para ella exhalan siempre sus aromas cien altares quemando sagrado incienso,⁽⁵⁾ cuando su niño se le acercó con las saetas de oro sueltas del carcaj y también las de plomo; con ellas somete violento las tierras, los mares y la

Según una nota marginal del manuscrito napolitano que la transmite Bembo hablaría de esta oda en la carta italiana a Fascitelli. Aunque es una nota tardía y dudosa se acostumbra a considerar probable este dato. La oda presenta un juego mitológico sobre un tema erótico y de filosofía neoplatónica: la fuerza del amor que domina todo el universo, incluso a los propios dioses. Este tipo de juegos mitológicos se encuentran frecuentemente en la poesía neolatina y el propio Bembo tiene alguno como el lamento y vituperio de las inaccesibles ninfas del *Faunus ad nymphas* o la anécdota mitológica de su *Galatea*. Utiliza el cuarto sistema asclepiadeo formado por uno en los versos pares y un gliconio en los impares. Presenta anomalías métricas en los gliconios 3 y 5.

¹ La mención de la diosa Venus al principio de un poema se halla en Horacio, *Odas*, IV, II, 59.

²⁻³ «ture calent arae sertisque recentibus halant» (Virgilio, *Eneida*, I, 417).

⁴ La descripción de Venus entre sus coros parece reminiscencia de Virgilio, *Geórgicas*, IV, 533: «illa choros lucis agitabat in altis»; Horacio, *Odas*, I, IV, 5: «iam Cytherea choros ducit Ve-

nus...»; IV, VII, 6-7: «ducere nuda choros»; y Propertio, *Elegías*, IV, IX, 52: «uincta comas».

⁶⁻⁷ La representación de Cupido con su carcaj de flechas aparece en Ovidio, *Metamorfosis*, I, 466-471: «cque sagittifera prompsit duo tela pharetra... / et habet sub harundine plumbum»; y Virgilio, *Eneida*, V, 501: «et depromunt tela pharetris»; véase también égloga III, 148-160.

- 10 Tum mater, miserans terrigenum simul
divorumque vicem, prior
demulcens leviter caesariem auream
melliti pueri, incipit:
«Heu, nate, usque adeo flagitiis eris
15 istis insatiabilis?
Non tantum ut miserum perditum eas genus
humanum, excrucians modis
indignis homines, verum etiam in deos
ausis stringere spicula?
20 Impulsu Altitonans saepe tuo induit
quam turpem deo imaginem!
Nunc taurus nivea conspicuus nota
frontem, cactera candidus,
imber nunc liquido virgineum aureus
25 fluxu per gremium micat.

raza de los dioses.⁽¹⁰⁾ Entonces su madre, compadecida de la suerte de mortales y dioses, después de acariciar levemente la dorada cabellera del niño de miel, dice: «¡Ay hijo! ¿Hasta dónde vas a llevar⁽¹¹⁾ insaciable estos castigos? ¿Además de llevar a la perdición al género humano, torturando de modo indigno a los hombres, también te atreves a esgrimir tus dardos contra los dioses?⁽¹²⁾ Por incitación tuya el altitonante Júpiter adopta con frecuencia las más vergonzosas apariencias. Unas veces es un toro señalado por una marca nívea en la frente y la blancura de sus restantes partes; otras veces es brillante lluvia de oro que⁽¹³⁾ fluye corrien-

¹⁰ «capiebat terrigenarum... / excruciebat terrigenas» (Lucrecio, *De rerum natura*, V, 1411 y 1426-1427).

¹² «aurea caesaries ollis atque aurea uestis» (Virgilio, *Eneida*, VIII, 659).

¹³ «mellite Iuuenti» (Catulo, *Carmena*, XCIX, 1).

¹⁹ «spicula... nostro pectore fixit Amor» (Propertio, *Elegías*, II, XIII, 2).

²⁰ El adjetivo *altitonans* aparece en Lucrecio, *De rerum natura*, V, 745: «altitonans Voltumnus».

²¹ La adopción de figura humana por parte de un dios parece sugerencia de Ovidio, *Metamorfosis*, I, 213: «et

deus humana lustru sub imagine terras».

²²⁻²³ El lunar blanco en la frente de un toro podría ser un eco de Horacio, *Odas*, IV, II, 57-60: «fronte curvatos imitatus ignis / tertium lunae referentis ortum, / qua notam duxit, niveus videri, / cetera fulvus».

Zeus (Júpiter en la versión romana) adoptó forma de un toro blanco, con cuernos semejantes a un creciente lunar, para raptar a Europa (véase Ovidio, *Metamorfosis*, II, 833-875).

²⁴⁻²⁵ Zeus, transformado en lluvia de oro, sedujo a Dánae, a quien su pa-

- Lunam per tacitum saepe silentium
 saxis sub Iove Latmiis
 sopiti rapidis ignibus excitam
 caeli culmine devocas.
- 30 Cessare ad Clymenem crinigerum facis
 Phoebum, qui quasi negligens
 terris officium solvere debitum,
 auriga est habitus piger.
- In me si sceleris quid meditabere
 35 matrem, ut mos tibi, perfide, est,
 non aegre aut graviter perpetiar modo
 figas nequitiiis modum.

do por el regazo de la doncella. Con frecuencia haces bajar de las alturas del cielo adormecido a través de mudos silencios a la Luna excitada por violentos ardores hasta las rocas latmias que están en la tierra.⁽³⁰⁾ Haces que Febo de largos cabellos se detenga junto a Climene y que, casi olvidando cumplir la tarea que debe a la tierra, sea considerado un auriga perezoso. Si meditas alguna fechoría contra mí,⁽³⁵⁾ tu madre, como acostumbras, malvado, lo soportaré bien y sin queja, siempre que pongas límite

dre Acrisio había encerrado en una torre de bronce, intentando evitar que le diera un nieto, porque éste, según el oráculo, habría de matarlo (véase Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 603); sobre esta fábula Tulesio basó la tragedia *Imber aureus*, a la que alude Garcilaso en la oda 1. La descripción del mito presenta analogías con Terencio, *Eunuchus*, 585: «quo pacto Danae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum»; Cornelio Severo, *Aetna*, 89: «Iuppiter ut Danae pretiosus fluxerit imber»; y Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 611: «quem pluvio Danaë conceperat auro».

²⁷ La luna descendía cada noche a la tierra para ver al pastor Endimión; véase Ovidio, *Ars amatoria*, III, 83: «Latmius Endymion non est tibi, Luna, rufi...»; Catulo, *Carmina*, LXVI, 5: «ut

Triuiam furtim sub Latmia saxa relegans»; y, más secundariamente, Horacio, *Odas*, I, 1, 25: «sub Iove frigido».

²⁸ «et sopitos suscitatur ignis» (Virgilio, *Eneida*, V, 743).

³⁰ El adjetivo *crinigerum* aparece en Lucano, *Farsalia*, I, 463, y en Silio Itálico, *Punica*, XIV, 585: «criniger Titan».

³¹⁻³² Apolo (conocido con el apodo de Febo 'el brillante') se casó con Climene, de quien tuvo un hijo, Faetonte (véase soneto XII); la referencia a Faetonte parece combinar varios pasajes de Ovidio, *Metamorfosis*, II, 328-329 («hic situs est Phaeton currus auriga paterni...»), y Horacio, *Odas*, I, xv, 26 («non auriga piger»).

³⁶⁻³⁷ Es fácil reconocer un eco de Horacio, *Odas*, III, xv, 2: «tandem nequitiae fige modum tuac...».

- Sed quid, cum dominam figere Dindymi
laetaris, tibi vis, puer?
- 40 Longaeva atque parens paene deum omnium
cum si nec ioco idonea,
illam caccus eo perpulit at furor
Attyn perdit ut arserit.
- Cumque ignes penitus viscera permeent,
45 iunctis vecta leonibus
Idae per memorum saxa virentium
fertur, quam volitans cohors
recta consequitur parsque micantibus
palmis tympana verberat

a tu perversidad. ¿Pero qué pretendes, niño, cuando te gozas en atacar a la dueña de Dándimo?⁽⁴⁰⁾ Aunque es anciana y madre de casi todos los dioses, y no es adecuada para juegos, el ciego furor la empujó hasta el punto de arder perdidamente de amor por Atis; y cuando las pasiones le penetran profundamente en sus entrañas, arrastrada por una⁽⁴⁵⁾ yunta de leones va por las rocas de los verdeantes bosques de Ida; y una cohorte revoloteando la sigue derecha y un grupo golpea los tambores con sus palmas vibrantes

³⁸ La *dominam... Dindymi* ('dueña del Dándimo') es la diosa Cibele, a la que se llama con frecuencia *Madre de los dioses* o la *Gran Madre* (véase v. 40): «Dea magna, dea Cybelle, dea domina Dindymei» y «Dindymi dominam» (Catulo, *Carmina*, LXIII, 91; y XXXV, 14); representada sobre un carro tirado por leones (vv. 45 y 58), amó castamente al dios Atis, quien suele acompañarla recorriendo las montañas de Frigia.

⁴² «caecique furore» (Virgilio, *Eneida*, II, 244).

⁴³ La representación de Cibele en un carro tirado por leones podría estar tomada de Catulo, *Carmina*, LXIII, 76: «ibi iuncta resoluens Cybele leonibus»; y Virgilio, *Eneida*, III, 113: «et iuncti currum dominae subiere leones».

⁴⁶ La descripción de las montañas

de Frigia se hace en coincidencia con Catulo, *Carmina*, LXIII, 30 («iridemitus adit Idam properante pede chorus»), y 52 («ad Idae tetuli nemora pedem»); Virgilio, *Eneida*, III, 112 («Idaeumque nemus...»), y *Bucólicas*, VII, 59 («nemus omne virebit»).

⁴⁷⁻⁴⁹ El cortejo de la diosa Cibele está descrito siguiendo a Catulo, *Carmina*, LXIII, 25 y 27-28: «ubi suevit illa diuae uolitare uaga cohors... / Simul haec comitibus Attis cecinit notha mulier, / thiasus repente linguis trepidantibus ululat, / leue tympanum remugit, caua cymbala recrepant»; otros detalles podrían derivar de Lucrecio, *De rerum natura*, II, 618 («Tympana tenta tonant palmis et cymbala...»); Virgilio, *Eneida*, III, 423 («verberat unda»); y Séneca, *Phaedra*, 6 («verberat unda»).

- 50 ingentique sonat voce nemus virens
 cunctorumque simul fera
 insanum rabies pectus agit. Proin

 mater cuncta timens (omen inane sit!)
 55 tristi discrucior metu
 ne forte Cybele, si resipiscat aut
 haec pergat potius suo
 insanire modo, saeva leonibus
 te natum tenerum imperet
 60 se coram ut lacerent namque erit aut sui
 vindex aut animi impotens.»
 «Praesenti esto animo, mater», ait puer,
 «nec te sollicitet metus,
 mitescunt adeo namque mihi feri
 65 isti, quos metuis, iuba ut
 presa ritu equitis non trepide insidens

y⁽⁵⁰⁾ con voz estruendosa resuena el verde bosque y al mismo tiempo la fiera locura colectiva agita los pechos enloquecidos. Por eso... temiéndolo todo como madre (¡que sea un presagio vano!) me atormento⁽⁵⁵⁾ con funestos miedos, no sea que Cibeles, si recupera su razón o si lleva esta locura más allá de sus límites, ordene cruel que sus leones te despedacen⁽⁶⁰⁾ ante sus ojos, tierno hijo mío, pues será vengadora de sí misma o incapaz de gobernar su alma».

«Ten buen ánimo, madre, contesta el niño, no te inquiete el miedo; estas fieras⁽⁶⁵⁾ a las que temes se me amansan de tal for-

⁵⁰ «Phrygia ad nemora deae, / ubi cymbalum sonat uox» (Catulo, *Carmina*, LXIII, 20-21); véanse los vv. 46 y 47-49.

⁵¹⁻⁵² La locura de Cibeles está descrita de acuerdo con Catulo, *Carmina*, LXIII, 37 y 57: «abit in quiete molli rabidus furor animi... / rabie fera carens dum breue tempus animus est».

⁶¹ «impotens animi procurrit» (Quinto Curcio, VIII, I, 49) y «iram dixerunt

breuem insaniam; aequae enim impotens est» (Séneca, *Diálogos*, III, 1, 2).

⁶² «animo uirili praesentique» (Terencio, *Phormion*, V, VII, 64) y «in praesens animus» (Horacio, *Odas*, II, XVI, 25).

⁶³ «me nullo sollicitante metu» (Ovidio, *Tristia*, IV, VIII, 6).

⁶⁴ «nemo adeo ferus est, ut non mitescere possit» (Horacio, *Epístolas*, I, I, 39).

- tergis hos agitem vagus;
caudis incipiunt, auribus et mihi
ablandirier interim,
70 dumque ori digitos dumque manum insero,
reddunt innocuam mihi.
Postremo, quid ego pecco tibi aut aliis
cum res sedulus offero
pulchras ante oculos monstroque lucidis
75 pictas usque coloribus?
Vos iam desinite aut appetere omnia haec
aut sic obiicere id mihi.
Num vis, mater, uti Mars tuus haud te amet
posthac, nec redames eum?
80 Natus sum atque potens; impera et obsequar».

ma, que sujetando la melena me siento sin temor en sus lomos a la manera de los jinetes y las hago moverse sin rumbo; entre tanto ellas se ponen a halagarme con sus colas y orejas, y⁽⁷⁰⁾ mientras les meto los dedos o la mano en la boca me los devuelven sin daño alguno. Por último ¿en qué te incomodo, a ti o a los demás, cuando oficioso os ofrezco hermosas cosas y las muestro ante vuestros ojos,⁽⁷⁵⁾ pintadas siempre con colores resplandecientes? Dejad vosotros ya de perseguir todas estas cosas o de echármelo en cara. ¿O acaso quieres, madre, que tu querido Marte no te ame después de esto? ¿Y que no le correspondas tú?⁽⁸⁰⁾ Soy hijo tuyo y soy poderoso; ordena y te obedeceré.»

⁶⁸ La ferocidad con que se describe en este pasaje a los leones de Cibeles presenta analogías con Lucano, *Farsalia*, I, 206-210: «aestiferae libes uiso leo comminus hoste / subsedit dubius, totam dum colligit iram; / mox, ubi se saeuae stimulauit uerbere caudae / erexitque iubam et uasto

graue murmur hiatu / infremuit».

⁷⁵ «et picta coloribus ustis» (Ovidio, *Fasti*, IV, 275).

⁷⁸⁻⁷⁹ Venus se había casado con Vulcano, pero amaba a Marte, junto a quien fue atrapada en una red mágica preparada por el marido (véase canción IV, 101-107).

«Nulla ut non superans, puer,
 in re es, quin celeri bile etiam tumes,
 nostro haud subtrahe te, puer,
 amplexu; peto nil praeter id amplius.»

«Pues no hay ninguna cosa en la que no venzas, niño, y rápidamente también se te enciende la bilis, no te apartes, niño, de nuestro abrazo; no pido nada más fuera de esto».

⁸² La descripción de la ira parece sugerida por Horacio, *Odas*, I, XIII, 4: «fervens difficili bile tumet iecur».

⁸³⁻⁸⁴ La recomendación parece sugerida por Virgilio, *Eneida*, VI, 465: «teque aspectu ne subtrahe nostro».

TABLA

ORIGINALIDAD DE GARCILASO <i>por Rafael Lapesa</i>	IX
---	----

PRÓLOGO

1. Vida	XXV
2. Género y géneros	LIX
3. Temas e ideología	LXXXVI
4. Lengua y estilo	LXXXIX
5. La crítica	XCIX
6. Historia del texto	CIII
7. La presente edición	CXIV

OBRA POÉTICA

COPLAS	3
SONETOS	12
CANCIONES	65
ELEGÍAS	92
EPÍSTOLA A BOSCÁN	115
ÉGLOGAS	120
ODAS LATINAS	245

TEXTOS EN PROSA

CARTAS	
1. A doña Jerónima Palova de Almogávar	265
2. Al Emperador	271
3. A fray Jerónimo Seripando	273
TESTAMENTO	275