

GARCILASO DE LA VEGA
OBRA POÉTICA

EDICIÓN DE
BIENVENIDO MORROS
ESTUDIO PRELIMINAR DE
RAFAEL LAPESA



Contiene el estudio preliminar, el texto, las notas al pie y la tabla de la edición publicada en 1995 por Editorial Crítica y en la cual figuran el prólogo, el aparato crítico, las notas complementarias y otros materiales

ORIGINALIDAD DE GARCILASO

DE LA EDAD MEDIA AL RENACIMIENTO. La lírica de cancionero entraba en el siglo XVI con una elaboración muy refinada, con notable maestría de oficio y con un instrumento expresivo, el octosílabo, que brotaba con fluidez y se adaptaba con facilidad tanto a las exigencias de los distintos niveles de lenguaje como a las conveniencias de los diversos géneros. Estaba a punto de eliminar los últimos restos de la hinchazón latinizante contraída en los tiempos del rey don Juan; pero lo que parecía conservar con mayor vitalidad y capacidad productiva, los géneros líricos menores, estaban minados por la improvisación, la superficialidad y el agotamiento causado por la repetición de tópicos. La poesía castellana necesitaba renovarse a fondo, profundizar más en el pensamiento y sentir humanos, contemplar el mundo exterior y captar directamente su belleza, encontrar moldes expresivos menos gastados y, sobre todo, elevar el concepto mismo de la creación poética.

A pesar de que a primera vista la poesía cancioneresca nos parezca hoy uniforme y monótona, venía renovándose gracias a la creciente penetración del humanismo, con mejor conocimiento de la antigüedad clásica y de la Italia renacentista; por eso no se había reducido a frivolidades cortesanas y conceptismo vacío. A lo largo del siglo XV el influjo de Petrarca había ido infiltrándose en ella, declaradamente en Santillana y Mena, de modo menos ostensible, pero quizá no menos hondo, en otros. Rasgos petrarquistas se encuentran, sin desbordar los cauces formales de la poética castellana, en la concepción del amor por destino, en la introspección menos estereotipada y en el sentimiento de la naturaleza. Carlos de Guevara y Garci Sánchez de Badajoz, en nivel cortesano, se alían al bucolismo de Encina, que sin despegarse del terruño ni distanciarse de la rusticidad es capaz de expresar el goce entusiasta e inmediato del campo o encarnar en honda poesía, sin pelo de la dehesa, la pasión destructora que hace morir a Fileno y a Plácida en sus obras teatrales. Una nueva sensibilidad y una nueva actitud vital se abrían camino.

Los romances y cantares tradicionales venían a compensar el seco intelectualismo de las alegorías, antítesis y paradojas de la poesía cortés, descubriendo —o mejor, haciendo entrever— imprecisas vías al ensueño y al sentimiento de lo misterioso e inefable. La «ínfima poesía» que —según Santillana— alegraba en su tiempo a «las gentes de baja e servil condición» se había convertido medio siglo después en objeto de fruición estética para gentiles damas y nobles caballeros, y en objeto de intertextua-

lidad —permítaseme la pedantería del término hoy en boga— para exquisitos músicos y poetas. Pero como las gentes del pueblo habían descubierto que también tenían su corazoncito, necesitaban una forma de divulgación literaria que fuese accesible a sus posibilidades económicas y a su capacidad de comprensión, y que satisficiera sus gustos y apetencias. La imprenta se la proporcionó mediante pliegos sueltos y cancionerillos que tuvieron éxito extraordinario: gracias a su poco precio difundieron el tesoro poético acumulado por la tradición anónima secular, permitiendo su continuidad y enriquecimiento; en ellos se conservó el Romancero viejo, y las grandes colecciones de él en los años centrales del siglo se formaron, en gran parte, reuniendo pliegos sueltos. Éstos fueron también archivo y vehículo de las canciones tradicionales y de las canciones nuevas más atractivas. Popularizaron creaciones valiosas nacidas en los palacios y, si divulgaron muchas ramplonerías, acogieron estimables manifestaciones de poesía lúdica, burlesca o crítica que habían de ser levadura para las hornadas de la literatura barroca.

De todos modos se sentía la necesidad de renovar y ampliar los géneros de la poesía cancioneril. Veamos cómo lo intentaron dos poetas: Torres Naharro, residente en Italia, antes que Boscán y Garcilaso introdujeran en la lírica española los géneros y metros de la italo-clásica; otro, Cristóbal de Castillejo, contemporáneo de la gran innovación y refractario a ella.

Torres Naharro expone en el «Prohemio» a su Propalladia (1517) las teorías que le han guiado en la composición de sus obras teatrales; pero no hace lo mismo con los poemas líricos que sirven de «antepasto» y «pospasto» a las comedias. Y es lástima, porque si unos responden a géneros ya representados en cancioneros previos, otros llevan títulos no usuales en obras castellanas: una sátira, once capítulos, siete epístolas, un retracto y tres sonetos. La «sátira», sermón moral sobre la ceguera y perros de los hombres, consiste formalmente en una serie de versos de arte mayor que se suceden según el esquema de un perqué. Los capítulos son, como los capitoli italianos, poemas de cierta extensión y vario asunto: polémica interior expresada en continuas antítesis, semejantes a las del soneto de Petrarca «Pace non trovo e non ho da far guerra»; crítica acerba de la corrupción dominante en Roma y su curia; desahogos de despecho contra la infidelidad o impudor femeniles; burlas con mezcla de castellano, latín y toscano; preguntas y respuestas a modo de perqué, etc... No intentan seguir el modelo métrico de los endecasílabos dispuestos en tercetos encadenados, propio de los capitoli: los sustituyen, uno, por octavas de arte mayor encadenadas; los demás,

así como las epístolas, por combinaciones de octosílabos y pies quebrados en estrofas casi siempre encadenadas. El Retracto, calco del italiano ricatto, es un hermoso elogio fúnebre del Gran Capitán, en el mismo tipo de estrofas encadenadas que los capítulos. Por último los tres sonetos están en italiano y usan el endecasílabo de manera bastante aceptable para ser de un español principiante (es muy posible que el juicio de los compatriotas de Petrarca sea menos indulgente que el mío). Torres Naharro, según vemos, estuvo a punto de introducir géneros italianos en la lírica española; pero no llegó a hacerlo porque unas veces le faltó decisión para acompañar con las formas métricas correspondientes los nombres y contenidos de los géneros que pretendía aclimatar; y cuando los acompañó con su forma italiana — caso de los sonetos — le faltó el requisito esencial de escribirlos en castellano.

Castillejo sólo empleó metros italianos en las muestras que intercala entre las coplas octosilábicas donde critica su introducción. Se sentía a sus anchas escribiendo con prodigalidad coplas castellanas. Como Torres Naharro gustó de combinar octosílabos y pies quebrados encadenando las estrofas; las libertades y soltura con que las maneja les dan fluencia y naturalidad semejantes a las del coloquio llano. Sus «obras de conversión y passatiempo» incluyen algunas inanes, pero otras reflejan con alcance y hondura la ideología y preocupaciones del humanismo español. Si satirizó a los petrarquistas, no ocultó su despego por las vacuas ponderaciones con que los galanes de cancionero pintaban sus cuitas, ni la oquedad de sus sutilezas, no entendidas por las mujeres a quienes iban dirigidas. El amor era para él algo más que eso: era la fuerza de atracción fecunda que impera sobre todo los seres vivos. Le exalta sin rebozo en el Sermón de amores, e impulsado por ella, deja a un lado los requilorios del secreto cortés y dice a la mujer deseada, llamándola por su nombre:

Vuestros lindos ojos, Ana,
 ¡quién me dejase gozillos
 y tantas veces besallos
 como me pide la gana
 con que vivo de mirallos!
 Darles hía
 cien mil besos cada día;
 y aunque fuesen un millón,
 mi penado corazón
 nunca harto se vería...

No es extraño que parafrasee donosamente en castellano el «Da mi basia mille» de Catulo. Tiene muy despiertos los sentidos para gozar el color, olor, sabor y tacto de las cosas. Por su alegría vital y su exaltación de los impulsos naturales es el más renacentista —el más rabelesiano— entre los poetas españoles de su siglo; pero también personaliza la expresión del desengaño cuando le llegan las dolencias de la vejez. No adopta nomenclatura literaria clásica: versifica «consolatorias», no «elegías», y «cartas», no «epístolas»; pero utiliza dobles quintillas octosilábicas para dar en castellano las fábulas ovidianas de Píramo y Tisbe y de Acteón, «moralizada» esta última (la «moralización», de sabor medieval, consiste en interpretar la fábula como lección para que los aficionados a la caza no se entreguen desafortadamente a ella), y coplas de pie quebrado para recrear un fragmento de otra, el Canto de Polifemo. La temprana data de 1528, en que Castillejo envía a su amada Ana de Schaumburg la Historia de Píramo y Tisbe, lo proclama introductor del género en nuestras letras, pues la paráfrasis octosilábica que hizo don Diego Hurtado de Mendoza de la metamorfosis de Anajárete parece posterior a la oda de Garcilaso sobre el mismo tema, escrita en Nápoles entre 1532 y 1536; y la Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta, compuesta por don Diego en octavas reales, no se publicó hasta 1553, con posterioridad de tres años a la muerte de Castillejo. Éste había probado —sobre todo en la bellísima versión del Polifemo— la capacidad de los metros castellanos para género tan clásico y pagano como la fábula mitológica. Su ejemplo fue seguido por Sebastián de Horozco, Jorge de Montemayor, Gregorio Silvestre, Barahona de Soto y Quevedo, entre otros. La fábula ovidiana fue así cultivada en las dos artes a lo largo de más de un siglo: si Góngora prefirió el endecasílabo italiano para su Polifemo, dio en romance octosilábico su Píramo y Tisbe.

No sabemos si Boscán, una vez satisfecho de haber introducido los metros itálicos, empleó alguna vez los castellanos. Nos consta que Garcilaso lo hizo, pues en 1532, entre el soneto IV y la canción del Danubio, dedicó a Boscán una copla octosilábica jocosa porque el barcelonés, «estando en Alemania, danzó en unas bodas» e hizo algo que causó las risas de los circunstantes; pero las demás poesías octosilábicas de Garcilaso parecen ser todas anteriores. Don Diego Hurtado de Mendoza, que no tuvo facilidad para acostumbrarse a la versificación italiana y no llegó a dominarla, debió de ser persistente cultivador de la castellana; célebres fueron sus redondillas, admiradas por Lope de Vega: en ellas parafraseó a Ovidio y tradujo epigramas de Marcial; renovó la endecha, y sus villancicos de pie quebrado o hexasílabos poseen especial gracia. Gutierre

de *Cetina* compuso algunos romances, letrillas, villancicos y un delicioso «chiste» paralelo del madrigal «Ojos claros», pero en forma de canción trovadoresca y con diferencias muy representativas de lo que convenía a cada una de las dos poéticas. Escasean después los poetas totalmente refractarios a los géneros y metros italianos (*Sebastián de Horozco* y *Antonio de Villegas*, por ejemplo) y son raros también quienes los cultivaron exclusivamente. Los más —*Acuña*, *Montemayor*, *Silvestre*, *Timoneda*, *Gálvez de Montalvo*, *Camões*, *Barahona de Soto*, etc.— usaron de ambas artes de proporción, distribución y tiempos diversos. *Francisco de la Torre* dio el nombre de «versos adónicos» a los hexasílabos de sus endechas, donde lo tradicional se depura y se alía con el clasicismo grecolatino más aquilatado.

Imposible continuar aquí hasta *Góngora*, *Lope de Vega*, *Quevedo*, y menos entrar por los vericuetos del *Romancero* y la lírica tradicional, vivísimos en torno al 1600. A nuestro propósito de ahora, contentémonos con comprobar que en la época barroca las dos artes conviven sin contienda. Géneros y metros castellanos cobran nueva estimación y pujanza. Los grandes poetas se sirven de ellos o de los italianos —ya españoles también— según la conveniencia de cada persona. La poesía española del Siglo de Oro no desdeñó ni dilapidó la herencia de los cancioneros cuatrocentistas, sino que la depuró, enriqueció y ennobleció con nuevos valores.

DEL PETRARQUISMO AL CLASICISMO. El acervo de motivos literarios y actitudes vitales reunido por *Boscán* y *Garcilaso* de consumo se caracterizaba por el intimismo, la contención, la exposición de afectos hecha con patética vehemencia, la parquedad imaginativa; personificaciones, visión hosca del paisaje en las alegorías, conceptismo. Al principio los dos poetas caminaron juntos, y la inferior valía de las obras de *Boscán* tenía la contrapartida de su prioridad. Después fue *Garcilaso* quien se adelantó con pasos trascendentales; la evolución, iniciada ya ahora, no alcanza su plenitud hasta la estancia del poeta en Nápoles. Rompiendo los límites de la lírica encerrada en el buceo del propio yo, *Garcilaso* abrió sus ojos a la entusiasta contemplación de la naturaleza. A la influencia conjunta de *Petrarca*, *March* y los cancioneros añadió la del Renacimiento italiano y la antigüedad grecolatina. *Boscán* trató de seguirle en la nueva jornada, y surgieron entonces la traducción del *Cortesano*, el *Leandro* y *Hero*, la *Octava rima*. Pero faltaban a *Boscán* la íntima ternura, la plasticidad de imaginación, el total sentido de la belleza clásica, y nunca llegó a una completa identificación con el espíritu del arte nuevo.

En Garcilaso, la acomodación, imperfecta aún durante el confinamiento en el Danubio, se consuma en el período napolitano (1532-1536). Hasta entonces Garcilaso había vivido en la corte imperial, donde él y Boscán eran probablemente los mejores conocedores de Petrarca. Tropezaba con alguna oposición —las coplas de Castillejo, al fin y al cabo tan indulgentes— a causa del italianismo de metros y géneros; pero más difícil era, sin duda, encontrar censores que le condujesen a una mejor comprensión artística del maestro. Además llevaba dentro de sí una inquietud tormentosa que acentuaba la natural impulsividad hispánica. Pero en Nápoles se encontró rodeado por humanistas y poetas que al principio debieron de aconsejarle y muy pronto le admiraron. El amador dolido, el cortesano en destierro, halla afectuosa acogida en aquel ambiente de refinamiento y, cicatrizadas las heridas, disfruta, por vez primera desde varios años, la tranquilidad de ánimo, el ocio clásico. La vida literaria del Renacimiento italiano se le muestra en toda su rica intensidad y le invita a que remoce y amplíe las lecturas de griegos y latinos y los incorpore a la propia obra. La poesía de Garcilaso, que hasta entonces, aunque cendrada y anhelosa de superación formal, había sido ante todo liberadora expresión de sentimientos, va a convertirse en puro fruto del culto a la belleza. Casi nunca incurrirá en el diletantismo del virtuoso, gracias a que no le saltará el calor del arranque emocional. La lírica de confesión y análisis no será la única cultivada, ni Petrarca mantendrá incompartido el puesto de guía supremo; pero su huella se dejará ver en los acentos más hondamente conmovidos que el dolor arranque a nuestro poeta.

De la actualidad italiana, el autor que más influyó sobre Garcilaso fue Sannazaro. La Arcadia le reveló el mundo, elemental y exquisito a la vez, del bucolismo, y acabó de habituarle a la contemplación estética de la naturaleza. No hay en la pastoral del napolitano caracteres ni acción: sus personajes, psicológicamente indiferenciados, no hacen otra cosa que cantar y amar. Pero esos seres de simplicidad anímica tan grande están en íntimo contacto con las fuerzas naturales, y parecen tan hijos de ellas como los silvanos o las ninfas que vuelven a poblar los campos. El ambiente se empapa de enervadora sensibilidad. El santuario supremo es el del dios Pan, y el paraíso perdido, aquella edad de oro que no conoció el esfuerzo ni opuso a las apetencias amorosas el ceño del pudor. Aparte de esta paganía, las mentes renacentistas, imbuidas de naturismo platónico, encontraban en la Arcadia la presentación artística de la belleza natural en sus arquetipos. Sannazaro no deja entrar en su mundo poético sino a entes dotados de aquellas cualidades que

suponen su respectiva perfección; pero la selección no tiene ya el sentido aristocrático que sólo incluía en el vergel medieval la rosa, el lirio, el ruiseñor, la alondra y el papagayo: hay, como en Virgilio, tomillo, menta, lentiscos y otras plantas campesinas; mirlos, tordos y estorninos pían entre las ramas, y al crepúsculo chirrían grillos y cigarras. Poseía Sannazaro el don de hablar a los sentidos: sus descripciones brindan fina matización de colores y recogen todas las variedades del sonido. Véase esta pintura de las nubes en el ocaso:

Era già per lo tramontare del sole tutto l'occidente sparso di mille varietà di nuvoli quali violati, quali cerulei, alcuni sanguigni; altri trà giallo e nero, e tali si rilucenti per la ripercussione de'raggi, che di forbito e finissimo otro parevano (prosa V).

O esta enumeración de los rumores del bosque:

Molti olmi, molte quercie e molti allori sibilando con le tremule frondi ne si moveano per sopra il capo, ai quali aggiungendosi ancora il mormorare delle rocche onde, le quali fuggendo velocissime per le verdi erbe andavano a cercare il piano, rendevano insieme piacevolissimo suono ad udire, e per gli ombrosi rami le argute cicale cantando si affaticavano sotto al gran caldo. La mesta Filomena da longe tra solti spineti si lamentava, cantavano le merole, le upope e le calandre, piangeva la solitaria tortora per le altre ripe, le sollecite api con soave susurro volavano intorno ai fonti (prosa X).

Las sensaciones olfativas que se registran no están ya limitadas al aroma de las flores: «ogni cosa redoliva della fertile estate; redolivano i pomi per terra sparsi» (ibid.). Finalmente esta opulencia sensorial estaba unida a una técnica sabia que engastaba continuamente pasajes de Virgilio, Teócrito y demás cultivadores de la bucólica grecolatina.

Garcilaso hizo suyo el mundo pastoril de Sannazaro. Aunque infundió a sus propias églogas una fuerza vivificadora ausente del libro italiano, la huella de éste fue profundísima. Uno de los rasgos en que la Arcadia, juntamente con sus modelos clásicos, hubo de influir más, fue la adjetivación. En Sannazaro, la abundancia de epítetos y superlativos, que los españoles del siglo XVI encontraban excesiva para la prosa, tenía una honda razón de ser: el drittissimo abete, la robusta quercia, el noderoso castagno, el fronzuto bosso, el ombrosso faggio, el fragile tamarisco ostentan destacadamente la nota característica gracias a la

cual han sido admitidos en el cuadro de la naturaleza idealizada. La poesía de Garcilaso, antes parca en epítetos, comienza ahora a prodigarlos, convirtiendo la adjetivación en un «placer de los sentidos», como ha dicho Margot Arce.

Compárese la escasez dominante en los poemas anteriores a 1533 con la profusión con que se dan —casi siempre antepuestos— en la canción V y que ha sido interpretada tan agudamente por Dámaso Alonso; o con la abundancia visible en la paráfrasis del *Beatus ille* (égloga II, 38-75): dulce soledad, llena plaza, soberbia puerta, grandes señores, alto pino, robusta y verde encina, manada pobre, verde selva, plata cendrada y fina, oro luciente y puro, grave peso, dulce sueño, manso ruido, canto no aprendido, etc., etc. Claramente se dibuja un profundo cambio estilístico: en un principio Garcilaso es poco amigo del remansamiento que lleva en sí el adjetivo, y casi no lo emplea sino como refuerzo de las notas sombrías. Cuando por efecto de influencias literarias empieza a describir el mundo exterior, la adjetivación se hace imprescindible y aparecen las calificaciones representativas de una visión hostil o amable de la naturaleza. Pero el empleo constante del epíteto sólo comienza en Nápoles, al tiempo que el poeta exterioriza su fe en la perfección natural («¡Oh natura, cuán pocas obras cojas / en el mundo son hechas por tu mano!», égloga II, 80-81), cultiva la poesía bucólica, experimenta la influencia de Sannazaro e intensifica la imitación de los clásicos.

Al mismo tiempo la expresión adquiere plasticidad. Apresa ya líneas, color y movimiento, mientras a la inimitable música de los versos se asocia la mención de toda clase de melodías y rumores. Pero la sobria elegancia natural en el gentilhombre toledano le impide reducirse a la visualidad alejandrina y a la musicalidad verbal: bien está el gusto por las sensaciones, siempre que no revele particular esfuerzo. Aun las descripciones inspiradas en Sannazaro suelen mostrar superior contención; compárense los dos fragmentos de la Arcadia antes citados con los pasajes garcilasianos siguientes:

... si mirando las nubes coloradas,
al tramontar del sol orladas d'oro,
no vieran que era ya pasado el día
(égloga I, 411-413)

... Nuestro ganado paze, el viento espira,
Filomena sospira en dulce canto
y en amoroso llanto s'amancilla;

gime la tortolilla sobre'l olmo...
 ... la fuente clara y pura, murmurando,
 nos está convidando a dulce trato.

(égloga II, II46-II53)

De las variedades de color observadas en las nubes al atardecer, Garcilaso retiene sólo, combinándolas, dos: encarnado y oro. De las armonías del bosque, el canto del ruiseñor, el arrullo de la tórtola y el murmurar de la fuente. Y no es que desdeñe las demás sensaciones; las auditivas aparecen reunidas en otro lugar de la égloga II (vv. 64-76).

Convida a un dulce sueño,
 aquel manso rüido
 del agua que la clara fuente envía,
 y las aves sin dueño,
 con canto no aprendido,
 hinchén el aire de dulce armonía;
 háceles compañía,
 a la sombra volando
 y entre varios olores
 gustando tiernas flores,
 la solícita abeja susurrando;
 los árboles, el viento
 al sueño ayudan con su movimiento.

Pero también aquí ha habido simplificación: se habla genéricamente de «las aves sin dueño» y de «los árboles y el viento», resumiendo las enumeraciones del italiano. Se evita la acumulación de pormenores como rasgo contrario a la sencillez natural.

Otra lectura predilecta de Garcilaso fue la de Ariosto. La influencia del Orlando, sin que se pueda comparar con la de la Arcadia, se deja notar en multitud de pasajes aislados y en algún episodio de mayor amplitud. En aquel delicioso tejido de aventuras Garcilaso debió de admirar la fantasía viva y sorprendente, la gozosa lozanía; pero sobre todo la facilidad, la gracia suprema que, como una elegancia más, oculta el trabajo que ha costado alcanzarla. En este aspecto la lección que ofrecían las luminosas octavas del Orlando hubo de ser decisivamente eficaz.

El ejemplo de sus contemporáneos italianos hizo que Garcilaso volviera los ojos hacia la antigüedad. Sus conocimientos clásicos debían de ser extensos: Keniston supone que durante su primera juventud habría recibido las enseñanzas de Pedro Mártir de Anglería; y las obras escritas en

Nápoles revelan, en efecto, un saber humanístico no improvisado. Pero en Italia, disponiendo de mayor holgura y situado en un ambiente lleno de admiración por las letras grecolatinas, hubo de renovar con entusiasmo su estudio. Hasta entonces la inspiración clásica no había dejado muchas huellas en sus producciones: frente a la intensa influencia de Petrarca y de Ausias March, las poetas anteriores a 1533 sólo registran sendas reminiscencias de Horacio, Propercio, Virgilio y Tibulo, y varias de Ovidio. Ahora aprende la técnica imitatoria, autorizada por el precedente de la literatura latina, que tanto se había aprovechado de la helénica, y practicada y recomendada en el Renacimiento como prueba de cultura respetuosa con la tradición erudita. En adelante Garcilaso salpica sus obras con imitaciones constantes y variadas, mostrando en ellas tanta maestría como Sannazaro y mucha mayor personalidad. Unas veces se contenta con acudir a las más próximas fuentes italianas; otras se eleva a las griegas o latinas, y libando en unas y otras, como ha dicho Cirot, elabora la miel de su poesía. Hasta entonces la mitología sólo había sido objeto de alusiones imprecisas en la obra de Garcilaso; en lo sucesivo será elemento artístico de primordial importancia. En Garcilaso el recuerdo de la Arcadia está fundido constantemente con el de Virgilio, cuyas obras, especialmente las Bucólicas, ejercen un fructífero magisterio sobre el poeta castellano. El «mantuano Títiro» le prestó lo mejor de su alma soñadora: de una parte la delicadeza melancólica, la compasión universal, la hondura sensitiva; de otra, la representación lírica de la naturaleza, que no sólo escucha las manifestaciones del sentimiento humano, sino que exterioriza su reacción emotiva ante ellas: «Non canimus surdis: respondent omnia silvae».

La influencia de Horacio, aunque menor que la de Virgilio, fue muy intensa también. Por testimonios de Seripando sabemos que Garcilaso era studiosissimus Horatii, y sus odas latinas a Telesio y Sepúlveda responden al patrón de las del venusino, cuya serenidad se refleja en las más equilibradas poetas españolas de la nueva etapa. La perfección de la lírica horaciana debió de despertar el deseo de emularla mediante un riguroso cuidado de la forma. Por otra parte Ovidio acentuó la habilidad descriptiva de Garcilaso con los alardes técnicos de las Metamorfosis, admirablemente reproducidos en la canción V y en el soneto XIII.

La conjunción de petrarquismo y clasicismo sitúa a la poesía garcilasiana dentro de las más dignas corrientes literarias aparecidas en Italia en el primer tercio del siglo XVI. Como reacción contra la turbamulta de sonetistas y madrigalistas adocenados, Pietro Bembo trataba de enoblecer la lírica amorosa, preconizando la vuelta a Petrarca, la inspiración

grecolatina y la ejecución reflexiva, lentamente madurada. «Os exhorto —escribía a un amigo— a seguir componiendo; pero sin embargo, antes meditadamente y poco que mucho no bien pensado, rumiado y triturado de antemano.» Al mismo tiempo había surgido el afán de implantar en la poesía vulgar metros y géneros usados en la clásica: Trissino intentaba remedar la canción pindárica; Bernardo Tasso, las estrofas de las odas horacianas mediante combinaciones de endecasílabos y heptasílabos; los dos escritores ensayaban el verso suelto, que, deshaciéndose de la rima, pretendía acercarse más a los usos de la antigüedad. Ariosto, Bernardo Tasso y Luigi Alamanni componían elegías en tercetos, unidades estróficadas cuya brevedad se asemejaba a la del dístico latino. Participando en esta corriente general, Garcilaso amplía los cauces de su poética: junto al soneto y la canción, máximos logros del petrarquismo, cultivará la égloga, la elegía, la epístola y la oda. Y a veces, como sus contemporáneos, convertirá el soneto en sustituto moderno del epigrama clásico (sonetos XIII, XVI y XXIX, por ejemplo).

CODA: CULTURA Y SENSIBILIDAD. Al acabar el primer cuarto del XVI la poesía de los cancioneros castellanos era un producto artístico muy elaborado y muy vario: graciosa y ligera, llana y realista, abstracta y densa según los casos, contaba con un metro dúctil, el octosílabo, capaz de plegarse al tono requerido. Pero cuando el movimiento renacentista llegó a España a su plena madurez, Boscán y Garcilaso trajeron de Italia la fórmula reclamada por las nuevas apetencias estéticas. Boscán, sin asimilarla por completo, con prosaísmos y caídas de poeta mediocre; Garcilaso, con la atracción irresistible de sus versos, henchidos de inspiración. Los metros que introducían eran lentos, reposados, menos pendientes que el octosílabo de la rima acuciadora; a veces estaban desprovistos de ella, al modo grecolatino. El moroso discurrir de endecasílabos y heptasílabos repudiaba la expresión directa y el realismo pintoresco frecuentes en los cancioneros; en cambio, era el ritmo adecuado para la exploración del propio yo en detenidos análisis, y para expresar el arrobo contemplativo ante la naturaleza.

Estos eran los dos grandes temas de la nueva escuela. Petrarca había dado la pauta para el escrutinio de los estados de alma. Los poetas, al explorar el propio espíritu, cobraban conciencia de sí mismos y contribuían así al descubrimiento del individuo, el hecho capital del Renacimiento. De otra parte, con Marsilio Ficino, León Hebreo y Castiglione una fuerte corriente de platonismo había prestado base filosófica a la idealización del amor, habitual desde los trovadores. A las mentes imbui-

das de este platonismo era grato remansarse en la imaginación de un mundo donde las cosas se aproximaban a las ideas supremas o se identificaban con ellas. Estaba en el ambiente la idea de la perfección natural; Garcilaso (lo leíamos antes) exclamaba: «¡Oh natura, cuán pocas obras cojas / en el mundo son hechas por tu mano!». El alma goza admirando la transparencia de las aguas donde los árboles se espejan, o el espesor de las frondas que no dejan paso al sol del estío; ama «la esquividad y apartamiento del solitario monte», donde puede entregarse al disfrute incompartido de recuerdos e ilusiones. La sensibilidad, afinada, sabe captar el color de lirios y rosas, o el de «las nubes coloradas / al tramontar del sol bordadas de oro». Apresa también el aroma, el «manso ruido» de las aguas y el follaje, el susurro de las abejas. En este mundo embellecido revive el alma virgiliana, con los sueños del bucolismo y de la edad dorada. Resurgen los mitos animistas: rocas, árboles y animales se conduelen ante el sufrimiento de los hombres; las ovejas se olvidan de paecer escuchando el lamento de unos pastores; hermosas ninjas salen de los ríos para peinar sus rubias cabelleras, o bordan en ricas telas dolorosas historias de amor. Ya no se trata, como en los escritores del siglo XV, de erudición libresca vertida en fatigosas alusiones a la historia y mitología grecorromanas: es la resurrección del alma clásica.

Ahora bien: los cancioneros, March, Petrarca, Sannazaro y Virgilio; en segundo término Horacio, Ovidio, Ariosto, Tansillo, Bernardo Tasso...; todos son circunstancias más o menos actuantes, pero circunstancias al fin, en el gradual enriquecimiento del mundo poético de Garcilaso. Sirvieron de guía en unos casos, de estímulo en otros, o se limitaron a proporcionar materiales para la nueva labor creadora. En general fueron revelando al poeta lo que llevaba dentro de sí y no había puesto en juego. Si el saber humanístico que muestran las obras escritas en Italia no pudo ser improvisado, menos aún la fina sensibilidad. En sus primeras manifestaciones la poesía garcilasiana aparece casi desnuda de atavíos, pero con la fuerza de la emoción contenida y con el acento de apasionada sinceridad que admiraba Herrera en los versos de la canción II:

¡Quién pudiese hartarse
de no esperar remedio y de quejarse!

Estas cualidades subsisten a lo largo de la producción ulterior y constituyen la característica más profunda tal vez de toda la obra del poeta. Después, en época de crisis, surge la impetuosidad atormentada; más tarde, aguda y exquisita, la sensibilidad ante la naturaleza; finalmente, un mayor aprovechamiento de lecturas y un marcado gusto por la plasti-

ciudad. Se ha ampliado el número de registros; pero no para rasgar el aire con raudales de sonoridad, sino para modular, como «la dulce garganta» del ruiseñor, una queja íntima y honda. Las evasiones del tema elegíaco son excepcionales y en ningún caso completas. Una vez habla Santa Teresa de «una pena delgada y penetrativa»: delgada y penetrativa es también la voz de Garcilaso cuando canta la identificación de su vida con «el dolorido sentir». Ternura, contemplación soñadora, ilusión de un mundo perfecto: todo ello sentido con tensión emotiva nunca enfriada; dicho todo con el don de apresar en la música del verso la esencia misteriosa de la poesía.

RAFAEL LAPESA

OBRA POÉTICA

Las citas bibliográficas aparecidas en las notas de esta edición remiten a la lista bibliográfica de las páginas 347-348.

COPLA I

*Villancico del mismo Boscán y de Garcilaso de la Vega
a Don Luis de la Cueva* porque bailó en palacio
con una dama que llamaban La Pájara*

¿Qué testimonios son éstos
que le queréis levantar?
¡Que no fue sino bailar!

.....

Garcilaso

¿Ésta tienen por gran culpa?
5 No lo fue, a mi parecer,
porque tiene por disculpa
que lo hizo la mujer.
Ésta le hizo caer
mucho más que no el saltar
10 que hizo con el bailar.

.....

Podría ser anterior a 1531, por cuanto apareció junto a las glosas de otros autores al mismo villancico, entre las cuales figura la del Duque de Alba, a quien se ha identificado con Fadrique Álvarez de Toledo, muerto en esa fecha.

Garcilaso hace responsable a la *Pájara* de los tropiezos y malos pasos de don Luis, quizá jugando con el doble sentido del verbo *caer*: «Ésta le hizo caer / mucho más que no el saltar».

El apodo *Pájara* podría tener connotaciones despectivas, sugeridas por los sentidos traslaticios de la palabra: 'astuta, sagaz' o 'entendida, experta'.

* Don Luis de la Cueva era el hijo menor del duque de Alburquerque Francisco de la Cueva, que llegó a ser capitán de la Guardia en 1535.
¹ *testimonio*: 'falsa atribución de una culpa'.

COPLA II

Canción, habiéndose casado su dama

Culpa debe ser quereros,
según lo que en mí hacéis;
mas allá lo pagaréis
do no sabrán conoceros,
5 por mal que me conocéis.

Por quereros, ser perdido
pensaba, que no culpado;
mas que todo lo haya sido,
así me lo habéis mostrado,
10 que lo tengo bien sabido.
¡Quién pudiese no quereros
tanto como vos sabéis,
por holgarme que paguéis
lo que no han de conoceros
15 por mal que me conocéis!

Su composición se ha situado en los últimos meses de 1528 o los primeros de 1529, cuando debió de tener lugar la boda de Isabel Freyre, a la que alude explícitamente el encabezamiento que trae en *Mg* («A doña Isabel Freyre, porque se casó con un hombre fuera de su condición»), pero de la que no hay ninguna referencia en el texto.

El poeta desea para su dama el mismo trato de desdén e indiferencia que él ha recibido de ella.

² Entiéndase 'según el trato que recibo de vos'.

⁴⁻⁵ 'donde no sabrán reconocer vuestro valor o apreciaros (*conoceros*), por lo mismo que vos no sabéis apreciarme (*por mal que me conocéis*'); el sujeto de *sabrán*, como el de *han de conocer* (v. 14), parece abarcar a todas aquellas personas de las cuales la dama espera amor o correspondencia; podría tratarse concretamente del marido de la dama, cuya referencia explícita se evitaría poniendo el verbo en un indefinido plural.

⁶ *perdido*: 'loco, enajenado'.

⁸ 'mas que yo lo haya sido todo, tanto *perdido* como *culpado*'.

¹¹⁻¹⁵ '¡Quién pudiera no quereros tanto como vos sabéis no querer, para alegrarme (*por holgarme*) que paguéis no ser amada por lo mal que me habéis amado (*por mal que me conocéis*); una maldición similar se halla en Diego del Castillo: «ruego a Dios que siempre seas desamada, / e jamás que nunca veas / la gloria que más deseas / acabada» (461).

COPLA III

Otra

Yo dejaré desde aquí
de ofenderos más hablando,
porque mi morir callando
os ha de hablar por mí.

5 Gran ofensa os tengo hecha
hasta aquí en haber hablado,
pues en cosa os he enojado
que tan poco me aprovecha.
Derramaré desde aquí
10 mis lágrimas no hablando,
porque quien muere callando
tiene quien hable por sí.

Por razones exclusivamente estilísticas y estéticas, se ha atribuido a época temprana. A partir del bien conocido tópico del silencio del amante, el poeta plantea la paradoja de la muerte silenciosa o sufrimiento callado como la forma más elocuente del amor («porque quien muere callando / tiene quien hable por sí»). Se han aducido coincidencias de contenido con Boscán, canción IX, 31-36: «Si os quiero hablar, faltando va mi habla / ... / Y más que nada os habla el no hablaros».

¹⁻² 'Yo, a partir de este momento, dejaré de ofenderos más por hablar'.

⁷⁻¹² El poeta se impone el silencio, al darse cuenta que con sus quejas y

lamentaciones no obtiene ningún beneficio (*que tan poco me aprovecha*), porque con ellas causa el enojo de la amada (*pues en cosa os he enojado*).

COPLA IV

A una partida

Acaso supo, a mi ver,
y por acierto quereros
quien tal yerro fue a hacer:
como partirse de veros
5 donde os dejase de ver.

Imposible es que este tal,
pensando que os conocía,
supiese lo que hacía
cuando su bien y su mal
10 junto os entregó en un día.

Escrita antes de 1533, pertenece, como subraya el epígrafe que la encabeza, a un género menor dentro de la poesía amorosa del siglo XV: las coplas a una partida. Se trata de composiciones en las que se pondera el sufrimiento por la separación y en las que se juega insistentemente sobre el verbo *partir* (véase éloga II, 25-30).

Garcilaso se sirve de todos esos elementos para ofrecer una retorcida paradoja: la de quien con acierto y erróneamente ama a una dama de cuya presencia y contemplación puede prescindir para siempre. El *error* y *acierto* consiste en dejarla de ver: *error* porque se priva de la gloria de su contemplación (véase copla VIII); *acierto* porque es capaz de alejarse de ella, sin desear volver a verla, bien directamente, bien en la imaginación; pero se trata de un *acierto* casual, porque, si hubiera procurado conocerla mejor de lo que pensaba conocerla, no habría podido marcharse tan fácilmente.

Podrían señalarse algunas concordancias con una canción del Comendador Escrivá, *Cancionero general*, fol. CXXIX: «Parte el cuerpo d'os mirar, / queda el alma sin os ver, / qu'el que os pudo conocer / ni parte de desear, / ni se parte de querer».

¹⁻⁵ 'por accidente (*acaso*), según mi modo de ver, y acertadamente (*por acierto*) supo quereros quien cometió tal error (*quien tal yerro fue a hacer*) como apartarse de veros dirigiéndose allí donde os dejase de ver para siempre'. Se ha ofrecido otra interpretación de los

versos 4-5, dado su sentido redundante: 'cesar (físicamente) de veros cuando todavía podía dejar (espiritualmente) de veros' (Rivers).

⁹ *su bien y su mal*: el bien de ver a la dama y el mal de alejarse de ella para siempre.

Acertó acaso a hacer
lo que, si por conoceros
hiciera, no podía ser:
partirse y, con solo veros,
15 dejaros siempre de ver.

¹¹⁻¹⁵ 'Acertó por casualidad (*acaso*) a hacer lo que si por querer conoceros mejor no pudiera haber hecho: marcharse y, tras veros sólo una vez (*con solo veros*), dejaros de ver definitivamente'.

COPLA V

Traduciendo cuatro versos de Ovidio

Pues este nombre perdí,
«Dido, mujer de Sicheo»,
en mi muerte esto deseo
que se escriba sobre mí:

- 5 «El peor de los troyanos
dio la causa y el espada;
Dido, a tal punto llegada,
no puso más de las manos».

Esta copla, también atribuida a Diego Hurtado de Mendoza,[□] parece de fecha temprana. Es una versión bastante fidedigna del final de la epístola de Dido a Eneas (Ovidio, *Heroidas*, VII, 193-196): «Nec consumpta rogis inscribar 'Elisa Sychaei': / hoc tamen in tumuli marmore carmen erit: / 'Praebuit Aeneas et causam mortis et ense; / ipsa sua Dido concidit usa manu'»; Diego Hurtado de Mendoza la tradujo en tercetos encadenados con un mayor respeto al original latino: «Y en el gran mármol de mi sepultura / no seré Elisa de Siqueo nombrada, / mas habrá solamente esta escritura: / 'La causa de esta muerte dio y la espada / el crudo capitán de los troyanos; / la triste Dido, de vivir cansada, / buscó descanso con sus propias manos'».

² Dido, tras entregarse a Eneas, ya no puede llamarse esposa de su primer marido (*mujer de Sicheo*); Garcilaso conserva la grafía latina del modelo: *Sicheo*, en lugar de la castellana Siquo.

⁵⁻⁶ Esto es, Eneas, quien la abando-

nó (por eso lo llama *el peor de los troyanos*), dándole motivo para el suicidio (*dio la causa*) y dejándole por descuido la espada.

⁸ *más de*: 'más que'; Dido, con sus manos, cogió la espada y con ella se dio la muerte.

COPLA VI

*Del mismo a doña Mencía de la Cerda,
que le dio una red y díjole que aquello
había hilado aquel día*

De la red y del hilado
hemos de tomar, señora,
que echáis de vos en un hora
todo el trabajo pasado;

- 5 y si el vuestro se ha de dar
a los que se pasearen,
lo que por vos trabajaren
¿dónde lo pensáis echar?

La copla, seguramente de la primera época, plantea una situación habitual en los poemas del *Cancionero general*: el regalo de un *hilo* por parte de la dama al poeta, quien lo interpreta como símbolo de su cautiverio o sufrimiento amoroso; aquí, la dama le arroja una red y un hilado en cuya labor había trabajado todo el día y que aún no había terminado; el poeta interpreta el gesto como poco esperanzador: si la dama ha entregado su propio trabajo (símbolo del sufrimiento) a un desconocido (o desconocidos), ¿a dónde arrojará el sufrimiento ajeno?⁵ El título aclara la ocasión del 'regalo' y reproduce el nombre de la dama (*Mencía de la Cerda*), con el que se juega irónicamente, al establecer una clara relación entre su apellido (*Cerda*) y actividad más importante.

¹⁻⁴ 'hemos de tomar, señora, la red y el hilado, porque en un momento os deshacéis de todo el trabajo anterior'.

⁵⁻⁸ 'si vuestra red e hilado se ha de dar a los paseantes, la red e hilado que han trabajado por vos, ¿a dónde lo pensáis echar?'.

COPLA VII

*Del mismo Garcilaso a Boscán, porque,
estando en Alemaña, danzó
en unas bodas*

La gente s'espanta toda,
que hablar a todos distes,
que un milagro que hecistes
hubo de ser en la boda;

5 pienso que habéis de venir,
si vais por ese camino,
a tornar el agua en vino,
como el danzar en reír.

Garcilaso debió de escribirla, tal como se dice en el título, durante alguna de sus estancias en Alemania (bien la del verano de 1530, bien la de febrero-julio de 1532), coincidiendo con Boscán, a cuya intrépida decisión de danzar en «unas bodas» se atribuye el valor de milagro, comparable al realizado por Jesús en las bodas de Caná, cuando convirtió el agua en vino.

¹ *s'espanta*: 'se maravilla'.

³⁻⁴ El milagro que se atribuye a Boscán es haberse decidido a bailar; y no debió de hacerlo muy bien, a juzgar por las risas que provocó.

⁷ Se alude a las bodas de Caná (véase v. 4).

⁸ 'como convirtió el danzar en reír', porque verlo bailar resultaba muy divertido.

COPLA VIII

Villancico de Garcilaso

Nadi puede ser dichoso,
señora, ni desdichado,
sino que os haya mirado.

Porque la gloria de veros
5 en ese punto se quita
que se piensa mereceros;
así que, sin conoceros,
nadi puede ser dichoso,
señora, ni desdichado,
10 sino que os haya mirado.

Esta copla, de fecha temprana, revela un conceptismo bastante afín al de la copla IV: la contemplación de la amada es fuente de dicha y desdicha, lo primero por la *gloria* que proporciona, lo segundo porque no hace concebir esperanzas de un galardón o correspondencia. Se ha comparado con el villancico que empieza «No puede el que os ha mirado».

¹ *nadi*: 'nadie'.

³ *sino que*: 'a no ser que'; no parece probable entender *que* como pronombre, en consonancia con la fuente aducida ('el que os ha mirado').

⁴⁻⁶ 'porque en el instante de habe-

ros mirado (*en ese punto*) desaparece la *gloria* de veros cuando uno imagina mereceros'; la gloria que proporciona la mera contemplación de la dama desaparece cuando el poeta piensa en algún tipo de correspondencia.

SONETO I

Cuando me paro a contemplar mi 'stado
y a ver los pasos por do m'han traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;
5 mas cuando del camino 'stó olvidado,
a tanto mal no sé por do he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.
Yo acabaré, que me entregué sin arte
10 a quien sabrá perderme y acabarme
si quisiere, y aún sabrá querello;
que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?

La fecha de composición de este soneto parece bastante difícil de precisar; pero, por su vinculación con las técnicas de la poesía de cancionero (así el segundo cuarteto y los tercetos emplean un parvo léxico para jugar con él gracias a diversas figuras retóricas), hay una tendencia a situarlo entre los años 1526 y 1532.

La reflexión estoica de los seis primeros versos utiliza la imagen del caminante que contempla la senda recorrida, mientras la reiteración conceptista de los ocho últimos aborda el tema de la muerte como el único modo de aplacar el sufrimiento amoroso.

Del cuarteto inicial se han señalado numerosos análogos, desde Plutarco a Dante; pero Garcilaso, esencialmente, combina la musicalidad de Petrarca y el contenido de Ovidio. El verso primero gozó de extraordinaria fortuna en la poesía del Siglo de Oro.

¹⁻² 'Cuando me detengo a comprobar mi situación ('stado) y a ver por donde (do) me han traído mis pasos'; el sujeto de han traído es, lógicamente, pasos, aunque la gran mayoría de testimonios lo concierne con estado, seguramente a partir de un error paleográfico producido por la abreviatura de han (ā).

⁵ stó: 'estoy'. Aún no se había generalizado la fusión de la forma etimológica sto y la partícula y (<ibi 'ahí').

⁸ cuidado: 'preocupación amorosa';

es palabra frecuente entre las composiciones amatorias de los poetas de cancionero, y propia de su léxico abstracto y conceptual.

⁹ sin arte: 'sin engaño, leal y honestamente'.

¹¹ querello: 'quererlo'. La asimilación de la -r del infinitivo a la l- del enclítico todavía era corriente en el siglo XVI.

¹³ Entiéndase 'que no está de mi parte'.

SONETO II

En fin a vuestras manos he venido,
do sé que he de morir tan apretado,
que aun aliviar con quejas mi cuidado
como remedio m'es ya defendido;

5 mi vida no sé en qué s'ha sostenido,
si no es en haber sido yo guardado
para que sólo en mí fuese probado
cuánto corta un'espada en un rendido.

10 Mis lágrimas han sido derramadas
donde la sequedad y el aspereza
dieron mal fruto dellas, y mi suerte.

¡Basten las que por vos tengo lloradas!
¡No os venguéis más de mí con mi flaqueza;
allá os vengad, señora, con mi muerte!

Carece de referencias externas y de rasgos específicos para fecharlo con alguna certeza. La situación que plantea es la bien conocida ya del poeta sometido a la voluntad de la amada como si se tratara de un prisionero de guerra en manos de su enemigo.

¹ La peculiaridad de comenzar un poema con una conjunción o adverbio de finalidad (*en fin* 'finalmente') se halla ya en Tibulo, *Elegiae*, III, XIII, 1: «Tandem venit amor...»; y, después de Garcilaso, en Aldana, *Primera parte...*, fol. 25r: «En fin, en fin, tras tanto andar muriendo».

² *apretado*: 'angustiado'.

⁴ *defendido*: 'prohibido'.

⁸ *rendido*: 'vencido, sometido'. Pare-

ce haber una referencia a la costumbre de acuchillar los cadáveres de los enemigos, bien para probar el filo de las espadas, bien como venganza de la muerte de un amigo o familiar.

¹⁰ *aspereza* es palabra femenina, pero a menudo aparecía acompañada por el artículo *el*, en vez de *la*, porque durante la Edad Media *la* solía apocoparse cuando el sustantivo que le seguía comenzaba por vocal.

SONETO III

La mar en medio y tierras he dejado
de cuanto bien, cuitado, yo tenía;
y, yéndome alejando cada día,
gentes, costumbres, lenguas he pasado.
5 Ya de volver estoy desconfiado;
pienso remedios en mi fantasía,
y el que más cierto espero es aquel día
que acabará la vida y el cuidado.
De cualquier mal pudiera socorrerme
10 con veros yo, señora, o esperallo,
si esperallo pudiera sin perdello;
mas de no veros ya para valerme,
si no es morir, ningún remedio hallo;
y, si éste lo es, tampoco podré habello.

Los datos que ofrece se han puesto en relación con alguno de los diversos viajes que hizo Garcilaso durante su vida, desde el primero a Italia (1529-1530) hasta la participación en la empresa de Túnez (1535).

El poeta aborda el manidísimo tema del sufrimiento por ausencia de la amada, utilizando una serie de términos médicos (*remedio*, *valerme*) dentro de la tradición del amor como enfermedad.

Para los versos iniciales se ha sugerido la influencia de Petrarca y Sannazaro.

Los tercetos se complacen en los juegos de ingenio, producidos especialmente por las antítesis.

¹⁻² 'He dejado la mar y las tierras en medio de cuanto...'; un alejamiento de la amada (*cuanto bien ... yo tenía*) descrito con términos semejantes aparece en Sannazaro, *Arcadia*, VII, 22: «per tanta longinquità di terra, per tanti seni di mare dal mio desio dilungato, in continuo dolore e lacrime mi consumo»; y en Petrarca, *Canzoniere*, XXXVII, 41-43: «Quante montagne ed acque, / quanto mar, quanti fiumi / m'ascondon que' duo lumi...».

⁵ *estoy desconfiado*: 'he perdido la esperanza'; el mismo sentimiento se halla en Sannazaro, *Arcadia*, VII, 17: «trovandomi per tanta distanza di paese absente da lei, e forse senza speran-

za di rivederla giammai...».

⁶ *fantasía*: 'imaginación', la segunda de las potencias del alma sensitiva (a veces, se la identifica con el *sensus communis* —la potencia que se limita a recibir las imágenes sensibles— para diferenciarla de la *imaginatio* —la potencia que las retiene).

⁹⁻¹¹ 'De cualquier mal... con esperar veros, si pudiera esperarlo sin perder la esperanza de veros'.

¹²⁻¹⁴ 'mas no hallo más remedio que la muerte para curarme de no veros; y, si la muerte es el remedio, tampoco con este remedio podré curarme, porque, una vez muerto, no os veré'.

SONETO IV

Un rato se levanta mi esperanza,
mas, cansada d'haberse levantado,
torna a caer, que deja, a mal mi grado,
libre el lugar a la desconfianza.

- 5 ¿Quién sufrirá tan áspera mudanza
del bien al mal? ¡Oh corazón cansado,
esfuerza en la miseria de tu estado,
que tras fortuna suele haber bonanza!
- 10 Yo mesmo emprenderé a fuerza de brazos
romper un monte que otro no rompiera,
de mil inconvenientes muy espeso;
muerte, prisión no pueden, ni embarazos,
quitarme de ir a veros como quiera,
desnudo 'spirtu o hombre en carne y hueso.

Debió de ser compuesto a raíz de su encarcelamiento en Tolosa (febrero de 1532) o de su destierro a la isla del Danubio (marzo-julio del mismo año), según parece inferirse de los «mil inconvenientes» que ha de afrontar el poeta, entre los cuales se menciona la «prisión» (v. 12).

El soneto plantea dos actitudes contrapuestas: la rendición ante la desgracia (cuartetos) y su superación a través del amor (tercetos).

Garcilaso asimila varios lugares de una canción de Petrarca (XXXVII), infundiéndoles un nuevo espíritu, incompatible con la «dulce melancolía» de su modelo (Lapesa); más secundariamente, evoca a Ausias March.

³ *a mal mi grado*: 'a pesar mío'; los editores antiguos, al considerarla anómala, suprimieron la preposición *a*, que quizá quepa explicar por influencia del italiano «a mal mio grado».

⁴ La imagen de la *esperanza* en movimiento de ascenso y descenso está inspirada por Petrarca, *Canzoniere*, XXXVII, 107-110: «però ch'ad ora ad ora / s'erge la speme e poi non sa star ferma; / ma ricadendo afferma / di mai non veder lei che 'l ciel onora».

⁵⁻⁶ La interrogación y la inmediata exhortación se han querido ver en coincidencia con Ausias March (XI, 1, 2-4): «Cor malastruch, enfastijat de viure...

Com sofreràs los mals qui't son devant?».

⁷ *esfuerza*: 'ánimate'.

⁸ *fortuna*: 'tormenta marítima, tempestad'. La idea de la calma después de la tempestad está documentada como proverbial en todas las lenguas románicas desde el latín; Garcilaso la halla sugerida en Petrarca, *Canzoniere*, XXXVII, 11-13: «mantienti, anima trista: / che sai s'a miglior tempo anco ritorni?».

^{9-II} 'Yo mismo acometeré la empresa, con la fuerza de los brazos, de abrirme camino por entre un monte (*romper un monte*)... muy espeso'; *romper*

un monte conserva, secundariamente, el sentido traslaticio de 'superar un obstáculo'. Véase soneto XXVI, II.

¹² *embarazos*: 'obstáculos, impedimentos, dificultades'; las exigencias de la rima obligaron a Garcilaso a invertir los términos de la comparación de más a menos.

¹³ *como quiera*: 'de una u otra manera'.

¹⁴ La forma '*spirtu*', adoptada casi siempre por Garcilaso, parece una influencia del italiano, favorecida aquí por la reminiscencia literal del último verso de la canción de Petrarca: «o spirtu ignudo od uom di carne e d'ossa»; en el toscano, el verso «no pasa de ser una promesa», mientras en el toledano constituye «un supremo grito de independencia» (R. Lapesa).

SONETO V

Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto
y cuanto yo escribir de vos deseo:
vos sola lo escribistes; yo lo leo,
tan solo, que aun de vos me guardo en esto.

5 En esto 'stoy y estaré siempre puesto,
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.

Yo no nascí sino para quererlos;
10 mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero;
cuanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir y por vos muero.

No parece fácil determinar la fecha de redacción, dada la carencia de datos específicos y técnicas singulares: la crítica, sin embargo, se ha inclinado mayoritariamente por una fecha temprana (entre 1526 y 1532).

El motivo de la imagen o rostro de la amada impreso en el alma del amante (primer cuarteto) se trata en convergencia con otros dos: el de la naturaleza divina de la dama (segundo cuarteto) y el de la absoluta fidelidad del amante, cuyo amor se sugiere predestinado (tercetos). Todos estos elementos han sido analizados bajo una dimensión espiritual, en la convicción de que describen los aspectos de la vida monacal: el *scriptorium*, la meditación, el hábito talar, etc. También se ha reconocido en él los elementos característicos del soneto proemio de los cancioneros petrarquistas y, en algunas ediciones modernas, aparece como primer poema.

Garcilaso no se ciñe a un modelo concreto, si bien podría haberse dejado influir por algún verso de Ausias March, a quien la crítica reconoce como fuente más segura de todo el soneto; los motivos relacionados con el principal, sin embargo, tienen un aire a los presentados por Lentini, *Rime*, 19-27: «Avendo gran disio, / dipinsi una figura, / bella, a voi simigliante, / e quando voi non vio / guardo in quella pintura, / e par ch'eo v'agia avante: / si com'om che si crede / salvarre per sua fede / ancor non via davante...».

¹⁻³ El sentido y la puntuación de estos versos plantean algunas dudas.

El arranque del soneto se ha querido ver en la confluencia entre Petrarca, *Canzoniere*, V, 2 («'l nome che nel cor mi scrisse Amore»), y Ausias March, LXII, VII, 49 («M'oppinió es en mon

cor escrita...»); pero, en conjunto, se halla más próximo a Bembo, *Rime*, VIII, 7 («O volto, che mi stai ne l'alma impresso...»); *gesto*: 'rostro'.

⁴ El verbo *leo* puede entenderse en su acepción literal (véase arriba v. 3) como también en la genérica de 'veo,

contemplo': 'yo lo *leo* [poesía e imagen grabadas en el alma] estando tan solo, que incluso, al leerlo, me guardo de vos'; la amada no puede estar presente cuando el poeta contempla su rostro impreso en el alma, porque, según la teoría clásica de las sensaciones, no podía representarse en la imaginación un objeto sensible al par que contemplarlo directamente a través de los sentidos. Podría precisarse aún más esta interpretación: 'yo lo contemplo tan solo, que incluso contemplándoos a solas debo protegerme de vos', porque, aunque no la vea al natural, el poeta arde y se estremece como si la tuviera delante (véase, arriba, los versos de Lentini). El verso, sin embargo, ha dado lugar a otras explicaciones, que lo relacionan con el motivo del secreto amoroso: el poeta adopta la precaución de leer y contemplar su palabra poética en soledad, para no dejarla trascender.

La metáfora de la lectura evoca la antigua metáfora sobre las sensaciones escritas en el alma y, en semejante contexto, había sido empleada por Bembo, *Rime*, VIII, 13-14: «Quel ch'io t'ho già di lei scritto nel core, / e quel che leggerai ne' suoi begli occhi».

⁵ En esto... siempre dedicado (*pues-to*); «la repetición de *en esto* al principio de este verso y al final del anterior se llama anadiplosis» (Herrera).

⁶⁻⁸ «...aunque no alcanzo a comprender cuanto veo en vos, considero de tanto bien lo que no entiendo, que ya presupongo la fe...». El encarecimiento de la belleza de la amada en términos próximos a la teología (el poeta parece adoptar como dogma de fe

una belleza inasible e incomprensible para su intelecto) se ha creído modelado sobre una secuencia de Santo Tomás para el Corpus Christi: «Quod non capis, / quod non vides, / animosa firmat fides, / praeter rerum ordinem»; pero ha de interpretarse como un ejemplo más de la hipérbole sagrada, bastante común en textos afines (véase v. 3), desde Giacomo Lentini a Boscán.

⁹ La misma aseveración se halla en Ausias March, LVIII, IV, 30: «Per vos amar fon lo meu naixement»; y en un villancico del portugués Juan de Meneses: «Vuestro soy, para vos nació...» (R. Lapesa).

¹⁰⁻¹¹ El pasaje admite dos lecturas. Si *hábito* se toma en el sentido de 'vestido', puede leerse: 'mi alma ha confeccionado —como si se tratara de un vestido para ella— una imagen de vos a su medida; como imagen, esto es, vestido del alma os quiero'; si *hábito* se interpreta con el significado de 'costumbre, disposición', cabe parafrasear: 'mi alma se ha habituado a vos como si os hubiera cortado a su medida'.

¹² Se ha querido ver en este verso una referencia a Elena de Zúñiga, con quien Garcilaso tuvo tres hijos y quien aportó una importante dote al matrimonio, pero la deuda que aquí el poeta reconoce para con la amada no parece de índole material.

¹³⁻¹⁴ La cuádruple repetición contiene otras tantas anáforas (*por vos...*, *por vos...*) con la antítesis *vida-muerte* (Herrera); la última de estas anáforas coincide con Gilabert de Próxita, *Poesies*, XII, 39 «car per vós muyr».

SONETO VI

Por ásperos caminos he llegado
 a parte que de miedo no me nuevo,
 y si a mudarme a dar un pruebo,
 allí por los cabellos soy tornado;
 5 mas tal estoy, que con la muerte al lado
 busco de mi vivir consejo nuevo,
 y conozco el mejor y el peor apruebo,
 o por costumbre mala o por mi hado.
 Por otra parte, el breve tiempo mío
 10 y el errado proceso de mis años,
 en su primer principio y en su medio,
 mi inclinación, con quien ya no porfío,
 la cierta muerte, fin de tantos daños,
 me hacen descuidar de mi remedio.

Por su temática, cabe considerarlo contemporáneo al soneto I y a la canción IV.

El poeta se nos presenta atenazado por el miedo, en medio de un *áspero camino* (primer cuarteto); ha intentado enmendarse, pero siempre ha persistido en el error (segundo cuarteto): el amor (*mi inclinación*) y la cercana muerte lo llevan a aceptar sus males (tercetos).

La imagen del camino, junto a otras determinadas expresiones, está claramente influida por Ausias March, en tanto las referencias a la muerte y al propósito de enmienda siguen literalmente a Petrarca.

² *parte*: 'lugar, sitio'.

³ Entiéndase: 'y si pruebo a dar un paso para moverme'.

⁴ *tornado*: 'devuelto, regresado (de donde estaba)'; el verso parece evocar la expresión proverbial 'traer por los cabellos', a la que Garcilaso da un uso particular: «se refiere ... a la violencia moral de ser una persona arrastrada involuntariamente a una determinada acción» (T. Navarro Tomás). Garcilaso mezcla el recuerdo de varios pasajes de Ausias March, CXVI, v, 45-50, y XVIII, 37: «Quant he pensat d'Amor del tot estorçre, / contra mi veig camí que no puch torçre, / portant-me'n part... / no puch dar pas plaent a mon

coratge...»; y «Per los cabells a mi sembla qu'n porten»; el arranque es el mismo que el de otro soneto de Boscán, XXXIII, I: «Yo por ásperos caminos rodeo...».

⁵⁻⁶ La vecindad de la muerte traduce literalmente a Petrarca, *Canzoniere*, CCLXIV, 136-138: «ché co la morte a lato / cerco del viver mio novo consiglio; / e veggio 'l meglio, ed al peggior m'appiglio».

⁶ *consejo*: 'rumbo, orientación, camino'.

⁷ *el mejor y el peor*: en lugar de *lo mejor y lo peor*, según traen algunos editores antiguos; podría explicarse por la concordancia con *consejo* ('el mejor

y el peor consejo') y la influencia del italiano, apoyada en este caso por la reminiscencia de Petrarca.

⁸ La atribución de los propios errores a la *costumbre* (véase soneto V) re-

coge parte de una idea de Petrarca, *Canzoniere*, CCLXIV, 102-107: «il mal costume oltre la spinge...»; y *Epístolas métricas*, I, XIV, 51: «violentior usus».

SONETO VII

No pierda más quien ha tanto perdido;
bástate, amor, lo que ha por mí pasado;
válgame ora jamás haber probado
a defenderme de lo que has querido.

5 Tu templo y sus paredes he vestido
de mis mojadas ropas y adornado,
como acontece a quien ha ya escapado
libre de la tormenta en que se vido.

10 Yo habia jurado nunca más meterme,
a poder mio y a mi consentimiento,
en otro tal peligro como vano;
mas del que viene no podré valerme,
y en esto no voy contra el juramento,
que ni es como los otros ni en mi mano.

Parece compuesto a raíz de sus amores con una dama de Nápoles, a la que no se ha podido identificar.

El poeta, curado de su pasión, cuelga las ropas en el templo del amor, como si se tratara de un náufrago salvado y agradecido; ha jurado no exponerse a otros peligros; pero, en contra de su voluntad, ha caído en ellos por culpa de un nuevo amor, del que afirma ya no podrá curarse.

La imagen del amante náufrago se inspira directamente en Horacio, mientras el motivo de la recaída amorosa podía proceder de alguno de los muchos poetas italianos que lo habían tratado.

⁵⁻⁸ Al igual que el náufrago que, tras haber escapado de una tormenta, cuelga su ropa y restos de la embarcación en el templo de Neptuno (o de Venus), el poeta, una vez libre de la pasión amorosa, adorna con sus ropas *mojadas* las paredes del templo del amor (*Tu templo y sus paredes he vestido...*).

La imagen del amor como una tormenta en que el amante naufraga tiene numerosos antecedentes literarios, entre los cuales Garcilaso parece ceñirse a Horacio, *Odas*, I, v, 13-16: «Me

tabula sacer / votiva paries indicat uvida / suspendisse potenti / vestimenta maris deo».

⁹⁻¹¹ 'Yo había jurado vanamente (como vano) nunca más meterme en otro peligro igual, si estaba en mi poder y yo consentía en ello'; este arranque recuerda a Bembo, *Rime*, II, 1-2 («Io, che già vago e sciolto auea pensato...»), que contó con muchos imitadores, desde Bernardo Tasso a Benedetto Varchi.

¹⁴ 'que ni es como los otros peligros ni está en mi mano poder evitarlo'.

SONETO VIII

De aquella vista pura y excelente
salen espirtus vivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recibidos,
me pasan hasta donde el mal se siente;
5 éntranse en el camino fácilmente
por do los mios, de tal calor movidos,
salen fuera de mí como perdidos,
llamados d'aquel bien que 'stá presente.
Ausente, en la memoria la imagino;
10 mis espirtus, pensando que la vían,
se mueven y se encienden sin medida;
mas no hallando fácil el camino
que los suyos entrando derretían
revientan por salir do no hay salida.

La deuda con Boscán y su perfecta construcción obligan a considerarlo de fecha tardía, con absoluta seguridad posterior a la primavera de 1533, cuando Garcilaso revisó la versión que aquél estaba ultimando de *El cortesano*; se ha sugerido, sin embargo, una fecha temprana, la del primer viaje de nuestro poeta a Italia, entre 1529 y 1530.

El poeta describe la alteración que produce en él la presencia de la amada y el dolor que le causa su ausencia; para ello se sirve de conceptos de la medicina y filosofía antiguas, aplicados al enamoramiento ya por los representantes del *dolce stil nuovo*. Las teorías fisiológicas antiguas concebían la visión como la emisión de *espíritus* a través de los ojos procedentes del cerebro. El *espíritu* es un vapor sutil que se engendra por la combustión de los alimentos en la sangre, aunque el neoplatonismo le atribuye un origen astral, de donde desciende a través de las órbitas planetarias envolviendo y acompañando al alma hacia su destino terrestre.

Garcilaso condensa en el breve espacio del soneto un pasaje de *El cortesano* (IV, 6 y 7) de Castiglione, seguramente a través de la versión castellana de su amigo Boscán, a quien le había corregido el original; el modelo de Castiglione se halla en Platón, *Fedro*, 251.

El poema se divide en dos partes bien separadas a través de una anadiplosis por antitesis («... 'stá presente. / Ausente...»): los dos cuartetos y los dos tercetos. Existe entre ellas una serie de oposiciones: vista-memoria; calor-ausencia de calor; entrar/salir-no entrar/no salir; salir como perdidos-reventar.

² Los *espirtus* ('espíritus') *vivos* ('ardientes') recuerdan literalmente a Castiglione, *El cortesano*, IV («...por aquellos vivos espíritus que salen por los ojos...»), quizá en confluencia con Petrarca, *Canzoniere*, CCLVIII, I («Vive

faville uscian de' duo bei lumi»); y se corresponden con la naturaleza caliente e ígnea que le atribuyeron respectivamente la medicina y la filosofía clásicas.

⁴ *donde el mal se siente*: perífrasis del 'corazón' y de 'los sentidos interiores' (Herrera); la lectura *me pasan*, adoptada por la primera edición, parece más acorde con Dante, *Vita nuova*, 54 («*«e passan sì che 'l cor ciascur ritrova»*»), mientras *no paran*, enmendada por el Brocense, coincide con Castiglione, *El cortesano*, IV («naturalmente se van derechos al corazón y hasta allí no paran»).

⁷ *perdidos*: 'locos' (véase canción I, 12). La descripción de los espíritus del amante espoleados por los de la amada podría inspirarse en Castiglione, *El cortesano*, IV: «*das cuales [las fuerzas del alma del amante], criadas y mantenidas por el calor que del amor les viene, se estienden ... y andan bullendo al derredor del corazón, y envían fuera por los ojos aquellos espíritus...*».

⁸ *d'aquel bien que 'stá presente*: claro

está, la dama de cuyos ojos han salido los espíritus; se alude a ella en los mismos términos que en Castiglione, *El cortesano*, IV: «*aquel penetrar o influir que hace la hermosura, siendo presente*».

¹³ *derretían*: en coincidencia con Boscán, que traduce por «derrite», en tanto el original italiano trae «liquefà».

¹⁴ *revientan*: 'rompiendo en lágrimas o en suspiros' (Herrera); los suspiros, según Alberto Magno, son el producto de una contricción del corazón lleno de sangre y de *spiritus*.

Los efectos que produce la ausencia de aquella vista pura y su representación en la memoria están tomados directamente de Castiglione, *El cortesano*, IV: «*estando la hermosura ausente ... no calienta el corazón ... y así aquellas vías ... quedan entonces agotadas y secas, aunque todavía la memoria que queda de la hermosura mueve algo los sentimientos y fuerzas del alma ... mas ellos [los espíritus], hallando los pasos cerrados, hállanse sin salida y porfían cuanto más pueden por salir, y así encerrados no hacen sino dar mil espaldas al alma...*».

SONETO IX

Señora mia, si yo de vos ausente
 en esta vida turo y no me muero,
 paréceme que ofendo a lo que os quiero
 y al bien de que gozaba en ser presente;
 5 tras éste luego siento otro accidente,
 qu'es ver que si de vida desespero,
 yo pierdo cuanto bien de vos espero
 y así ando en lo que siento diferente.
 En esta diferencia mis sentidos
 10 están, en vuestra ausencia, y en porfía;
 no sé ya qué hacerme en mal tamaño;
 nunca entre sí los veo sino reñidos:
 de tal arte pelean noche y día,
 que sólo se conciertan en mi daño.

Es difícil poder asignarle una fecha precisa: el tema de la ausencia que lo inspira no asegura una referencia al destierro en el Danubio, como ha sugerido algún comentarista.

El poeta se debate en una lucha interior: alejado de su señora, considera la muerte como el mejor remedio, a la altura del amor que le profesa; pero también entiende que al morir perderá toda esperanza de volverla a ver.

Se trata de un planteamiento de estirpe trovadoresca, acentuada por la interpelación a la dama en los términos de *señora*, y por la influencia de Ausias March (véase vv. 9-10).

¹ *señora*: «particularmente declaran los poetas que escriben cosas de amor, a la que sirven por este nombre ... como tirano y poseedora de su libertad» (Herrera); el comienzo con un vocablo similar se halla en Ariosto, *Rime*, XIX, 1-2: «Madonna, io mi pensai che 'l star absente / da voi...».

⁴ *en ser presente*: 'estando ante vuestra presencia, junto a vos'.

⁵⁻⁷ 'después de este mal (*accidente*) siento otro: que si reniego de la vida pierdo la esperanza de poderos volver a tener presente'; el planteamiento adapta un motivo muy frecuente en

toda la lírica trovadoresca.

⁸ 'y así, en cuanto a mis sentidos, estoy dividido'.

⁹⁻¹⁰ *diferencia*: 'controversia'; véase A. March, CXV, VII, 65-70: «Ço són desigs contraris qui'm turmenten... / a mon voler los apetits dissenten... / qu'ells entre sí a plaure no s'abasten».

¹¹ *tamaño*: 'tan grande'; se trata de una palabra que Herrera siente como arcaica y desecha por su mala formación y peor sonido.

¹³ *noche y día*: expresión proverbial equivalente a 'por todo tiempo' (Herrera).

SONETO X

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
 dulces y alegres cuando Dios quería,
 juntas estáis en la memoria mía
 y con ella en mi muerte conjuradas!
 5 ¿Quién me dijera, cuando las pasadas
 horas que'n tanto bien por vos me vía,
 que me habiades de ser en algún día
 con tan grave dolor representadas?
 Pues en una hora junto me llevastes
 10 todo el bien que por términos me distes,
 lleváme junto el mal que me dejastes;
 si no, sospecharé que me pusistes
 en tantos bienes porque deseastes
 verme morir entre memorias tristes.

La crítica unánimemente lo ha creído inspirado por la muerte de Isabel Freyre, ocurrida en 1533 o en 1534; pero no hay en el poema ninguna referencia explícita a esa circunstancia.

El encuentro, seguramente casual, de un objeto o prenda de la amada aviva en el poeta el recuerdo de una felicidad perdida, que contrasta con el dolor presente.

El motivo de la lamentación ante las prendas de la amada parece influencia de Virgilio, *Eneida*, IV, especialmente clara en los primeros versos, que contaron con numerosas recreaciones posteriores. Se ha señalado para algunos aspectos menores la sugestión de Petrarca.

¹ *prendas*: 'objetos, regalos' de la amada, que tradicionalmente se ha identificado con un mechón de sus cabellos (véase égloga I, 352-365); *por mi mal*: 'para mi mal, para mi desgracia'. La exhortación calca otra de Virgilio, *Eneida*, IV, 651: «Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat».

⁴ 'y con la memoria estáis conjuradas para darme muerte'; se ha querido ver una sugerencia de Petrarca, *Canzoniere*, CCCXXIX, 2: «o stelle congiurate a 'impovertirme'!».

⁵⁻⁶ *cuando... vía*: 'cuando en las pa-

sadas horas en tanto bien me veía gracias a vos'.

⁸ *representadas*: 'manifestadas', pero también 'vueltas a presentar' o 'recordadas'; podría haber una reminiscencia de Diego de San Pedro, *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, 93: «vi que todas las cosas della grave dolor representaban» (A. Blecua).

⁹⁻¹¹ 'Pues en un momento me quitasteis todo el bien que poco a poco (*por términos*) me disteis, quitadme de una vez el mal que me dejasteis'.

SONETO XI

Hermosas ninfas, que en el río metidas,
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas,
5 agora estéis labrando embebescidas
o tejiendo las telas delicadas,
agora unas con otras apartadas
contándoos los amores y las vidas:
dejad un rato la labor, alzando
10 vuestras rubias cabezas a mirarme,
y no os detendréis mucho según ando,
que o no podréis de lástima escucharme,
o convertido en agua aquí llorando,
podréis allá despacio consolarme.

La influencia de Sannazaro y las afinidades con la égloga II permiten asignarle una fecha tardía (1533-1536).

El poeta recrea el mundo mítico de las ninfas, a quienes cuenta sus desdichas y con quienes acaba reuniéndose, tras convertirse en agua por efecto de sus propias lágrimas. La morada de las ninfas, con palacios de reluciente piedra y columnas de vidrio, es reconstrucción a partir de Virgilio, *Geórgicas*, IV, 333-385, y de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, y XII, 15-16.

¹⁻⁴ La descripción de las *moradas* de las ninfas coincide bastante estrechamente con Sannazaro, *Arcadia*, XII, 15: «in la grotta onde quella acqua tutta usciva, e da quella poi in un'altra ... eran tutte fatte di scabrose pomici ... e colonne di traslucido vetro che sustinevano il non alto tetto».

⁵⁻⁶ La labor de tejer no presenta coincidencias muy significativas ni con Virgilio, *Geórgicas*, IV, 334-335, ni con Sannazaro, *Arcadia*, XII, 16: «Altre filando il riducevano in mollissimo stame...».

⁷⁻⁸ El quehacer de las ninfas contándose sus «amores» y sus «vidas» se halla en Virgilio, *Geórgicas*, IV, 345-347: «Inter quas curam Clymene narrabat inanem / Volcani, Martisque dolos et

dulcia furta / ...Chao densos divum numerabat amores».

¹¹ *según ando*: sugiere la idea de una muerte próxima, al igual que Sannazaro, cuya interpelación a las ninfas Garcilaso imita muy directamente: «o napee ... alzate alquanto le bionde teste da le chiare onde, e prendete le ultime strida anzi che io muoia» (*Arcadia*, VIII, 47).

¹⁴ *allá*: 'dentro del agua', en la que parece haberse convertido el poeta, deshecho en llanto, según una metamorfosis que se remonta a Ovidio, *Metamorfosis*, IX, 635-665; las lágrimas derramadas junto al río son eco de Virgilio, *Geórgicas*, IV, 355-356: «tristis Aristaeus Penei genitoris ad undam / stat lacrimans...».

SONETO XII

Si para refrenar este desco
 loco, imposible, vano, temeroso,
 y guarecer de un mal tan peligroso,
 que es darme a entender yo lo que no creo,
 5 no me aprovecha verme cual me veo,
 o muy aventurado o muy medroso,
 en tanta confusión que nunca oso
 fiar el mal de mí que lo poseo,
 ¿qué me ha de aprovechar ver la pintura
 10 d'aquel que con las alas derretidas,
 cayendo, fama y nombre al mar ha dado,
 y la del que su fuego y su locura
 llora entre aquellas plantas conocidas,
 apenas en el agua resfriado?

La crítica lo vincula mayoritariamente con el episodio napolitano (1533-1535).

El poeta parece arrastrado por un mal tan peligroso (el *deseo loco...*), que incluso no se atreve a reconocer que lo padece; se siente incapaz de refrenarlo, a pesar de estar viendo los cuadros (las *pinturas*) de Ícaro y Faetonte, a quienes el loco deseo les deparó un final trágico.

Comparaciones semejantes con el mito de Ícaro aparecen en Sannazaro y Tansillo; con el de Faetonte pueden hallarse en Bernardo Tasso, *Gli amori*, fol. 52v («Qui, dove meste il loro caro Fetonte»), a quien también imitó Góngora.

³ *guarecer*: 'curar, sanar'.

⁴ 'que es convencerme (*darme a entender*) de algo en que yo no creo' (véase égloga II, 29).

⁶ 'o muy arriesgado o muy asustado (*medroso*)'.

⁸ 'creerme (*fiar... de mí*) que poseo el mal, que lo tengo'.

¹⁰ *aquel* es Ícaro, quien voló con unas alas adheridas a sus hombros con cera; al acercarse al sol, contraviniendo los consejos paternos, la cera de sus alas se derritió y el imprudente muchacho se precipitó al mar, que desde entonces lleva su nombre (*cayendo, fama y nombre al mar ha dado...*), como recuerdan numerosos textos, entre los cuales, en coincidencia con Garcilaso,

figuran Ovidio, *Tristia*, I, I, 90 («Icarus, aequoreis nomina fecit aquis»), Sannazaro, *Rime*, LXIII, II-12 («Per troppo ardir fu esaminato e spento, / ed or del nome suo tutto ritomba / un mar sì spatioso»), y Tansillo, *Poemeti*, II («che s'altri, cui disio simil compunse, / die' nome eterno al mar col suo morire, / ove l'ardite penne il sol disgiunse...»).

¹²⁻¹³ *la del que... llora*: 'la [pintura] de quien lamenta...'; se trata de Faetón, quien condujo torpemente el carro del sol hasta caer en el río Erídano, de cuyas aguas lo recogieron sus hermanas las heliades, convertidas en negros álamos mientras lloraban su muerte.

¹⁴ *resfriado*: 'refrescado'.

SONETO XIII

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos qu'el oro escurecían:
5 de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo 'staban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.
Aquel que fue la causa de tal daño,
10 a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.
¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!

Seguramente pertenece al período napolitano, a pesar de no haberse aducido más argumentos que el tema mitológico y su estrechísima relación con un pasaje de la égloga II.

Dafne, herida con la flecha del desdén y acosada por Apolo, se convirtió en laurel cuando el dios estaba a punto de alcanzarla. Los cuartetos se limitan a describir la metamorfosis de la ninfa en laurel, mientras los tercetos reproducen la escena de Apolo llorando sobre el árbol, a la que no sólo se ha atribuido el valor emblemático del sufrimiento amoroso, sino también el de la propia poesía.

El soneto se ciñe bastante a la letra, especialmente en los cuartetos, a Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, si bien emplea un lenguaje petrarquesco.

² 'y se mostraban convertidos en largos ramos'.

³ *vi*: no parece un mero sustento del verso (Llerena), sino podría brindar el punto de vista del poeta, que quizá estaba contemplando alguna pintura sobre el tema.

⁴ Entiéndase: 'los cabellos que con su brillo escurecían al mismo oro', según una ponderación típicamente petrarquista. La transformación de *brazos y cabellos* amplifica a Ovidio, *Metamorfosis*, I, 550: «in frondem crines, in ramos brachia crescunt», véase también Petrarca, *Canzoniere*, XIII,

49 («'n duo rami mutarsi ambe le braccia!»).

⁵⁻⁸ Ovidio, *Metamorfosis*, I, 549 y 551: «mollia cinguntur tenui praecordia libro, / ... / pes modo tam uelox pigris radicibus haeret»; pero los últimos signos de vida (v. 6) parecen concordar mejor con I, 554-555: «sentit adhuc trepidare nouo sub cortice pectus...».

⁶ Los *miembros* se identifican en medicina con los distintos órganos y partes del cuerpo humano (corazón, cerebro, hígado, etc...); los de Dafne, al transformarse en un árbol, quedan, ló-

gicamente, cubiertos por una *corteza*, que sí puede relacionarse con el 'pellejo' o la 'piel'.

⁹ *aque!*: Apolo, quien, enamorado de ella, la estaba persiguiendo antes de la transformación.

¹³⁻¹⁴ 'que, al llorarla, crezca el árbol, el motivo y la razón de llorarla'; «El último terceto quizá signifique no

sólo el "círculo vicioso del dolor amoroso" (Rivers), sino también que al llorar y escribir sobre la amada Dafne (el laurel) crece también su propia poesía que merece también el laurel, o sea, la gloria. En Petrarca, Laura y el laurel se identifican a veces con su propia escritura y quizá en Garcilaso funcione un mecanismo semejante» (J. Alcina).

SONETO XIV

Como la tierna madre que'l doliente
 hijo con lágrimas le está pidiendo
 alguna cosa de la cual comiendo
 sabe que ha de doblarse el mal que siente,
 5 y aquel piadoso amor no le consiente
 que considere el daño que haciendo
 lo que le pide hace, va corriendo
 y aplaca el llanto y dobla el accidente,
 así a mi enfermo y loco pensamiento,
 10 que en su daño os me pide, yo querría
 quitalle este mortal mantenimiento;
 mas pídemele y llora cada día
 tanto, que cuanto quiere le consiento,
 olvidando su muerte y aun la mía.

Es difícil asignarle una fecha, por más que se tiende a situarlo entre los de la primera época.

El poeta compara el daño que una madre irresponsable llega a producir a su hijo dándole de comer lo que le pide con el que él mismo causa a su enfermo pensamiento, proporcionándole la imagen de la amada. Se establece, así, una perfecta correspondencia entre los cuartetos (hijo-alguna cosa-madre) y los tercetos (pensamiento-vos-poeta). Según la medicina, la continua representación de la amada en la mente del enfermo de amor podía llevarle a la locura y a la muerte.

Garcilaso parece parafrasear a Ausias March, I, III, 19-24: «Malament viu qui té son pensament / per enemich, fent-li d'enugs report / e, com lo vol d'algún plaer servir, / li'n pren axí com don' ab son infant, / que, si verí li demana plorant, / ha tan poch seny que no'l sab contradir»; se ha considerado una fuente intermedia en Boscán, a quien también imita Diego Hurtado de Mendoza:

⁸ que'l 'a quien el'; el arranque podría inspirarse en Petrarca, *Canzoniere*, CCLXXV, 1: 'Né mai pietosa madre al caro figlio...».

⁵⁻⁷ 'y aquel amor de madre no le permite considerar el daño que, accediendo a la solicitud del hijo, hace...».

⁷⁻⁸ '...sin falta le da lo que le pide y consuela al hijo y aumenta el dolor (accidente)'; véase Ausias March, I, IV, 30 («doble's l'affany après d'un poch

repòs...»), y LV, I, 8 («e creix desig e dobla'm passió»).

⁹⁻¹¹ 'así a mi enfermo y loco pensamiento, que para su daño me pide a vos, yo querría privarle de este alimento que puede ser mortal'; el *mantenimiento* es la representación de la imagen de la amada en el *pensamiento*.

¹²⁻¹⁴ 'mas (el pensamiento) me pide el alimento letal y llora..., olvidando yo que (el alimento) le puede causar la muerte y aun la mía'.

SONETO XV

Si quejas y lamentos pueden tanto,
 que enfrenaron el curso de los ríos,
 y en los diversos montes y sombríos
 los árboles movieron con su canto;
 5 si convirtieron a escuchar su llanto
 los fieros tigres y peñascos fríos;
 si, en fin, con menos casos que los míos
 bajaron a los reinos del espanto,
 ¿por qué no ablandará mi trabajosa
 10 vida, en miseria y lágrimas pasada,
 un corazón conmigo endurecido?
 Con más piedad debria ser escuchada
 la voz del que se llora por perdido
 que la del que perdió y llora otra cosa.

El tema mitológico y la abundancia de epítetos han llevado a considerarlo del período napolitano.

El poeta pondera su desgracia tomando como punto de referencia el mito de Orfeo: si éste con su música pudo conmover a los habitantes del infierno, aquél, con el relato de sus desgracias, habrá de ablandar el corazón de su amiga. Acaba suplicando más piedad para sí que para Orfeo: uno llora su propia muerte, mientras el otro la de Eurídice. El soneto presenta ciertas concomitancias con Propertio, *Elegías*, II, XIII, 1-8: «[Amor] iussit ... sic habitare nemus, / non ut Pieriae quercus mea verba sequantur, / aut possim Ismaria ducere valleferas, / sed magis ut nostro stupefiat Cynthia versu: tunc ego sim Inachio notior arte Lino».

Las referencias a los prodigios de Orfeo podrían estar sugeridas por diversas fuentes, desde Virgilio a Horacio.

¹ *pueden*: la correlación temporal con los otros verbos parece exigir el pretérito *podieron*, según trae la primera edición; pero la métrica recomienda el uso del presente, de acuerdo con la enmienda introducida por los comentaristas antiguos, que le atribuyen el valor de un presente histórico.

Los prodigios de *quejas y lamentos* son referencia directa a la música de Orfeo, quien incluso llevando su lira descendió a los infiernos en busca de Eurídice.

La detención de la corriente de los ríos, por más que atribuida a Orfeo en numerosos textos, se ha querido ver en coincidencia con Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 4: «Et mutata suos requierunt flumina cursus».

² *enfrenaron*: 'frenaron, detuvieron'.

³ 'y en los sombríos y alejados (*diversos*) montes'.

⁵⁻⁶ 'si (quejas y lamentos) conmovieron a los fieros tigres y a los peñascos fríos a escuchar su llanto...'. El movimiento de los árboles (v. 4) y la

comoción de los tigres parecen tener presente a Virgilio, *Geórgicas*, IV, 510: «mulcentem tigris et agentem carmine quercus».

⁷ *casos*: 'caídas, desgracias'.

⁸ *bajaron*: el sujeto es *quejas y lamentos*; *reinos del espanto*: perífrasis del 'infierno', seguramente producto de la combinación de varios pasajes de Vir-

gilio, *Geórgicas*, IV, 468 («caligantem ... formidine»).

¹²⁻¹⁴ 'con más compasión... la voz del que lamenta su propia muerte que la de quien sufrió la pérdida de alguien (*perdió*) y, por tanto, llora por otra causa distinta a la mía', en referencia a Orfeo, que lamentó la muerte de Eurídice.

SONETO XVI

Para la sepultura de Don Hernando de Guzmán

No las francesas armas odiosas,
en contra puestas del airado pecho,
ni en los guardados muros con pertrecho
los tiros y saetas ponzoñosas;
5 no las escaramuzas peligrosas,
ni aquel fiero rüido contrahecho
d'aquel que para Júpiter fue hecho
por manos de Vulcano artificiosas,
pudieron, aunque más yo me ofrecía
10 a los peligros de la dura guerra,
quitar una hora sola de mi hado;
mas infición de aire en solo un día
me quitó al mundo y m'ha en ti sepultado,
Parténope, tan lejos de mi tierra.

Don Fernando de Guzmán, hermano menor de Garcilaso, murió en Nápoles en 1528 a causa de la peste contraída cuando los franceses cercaban la ciudad. La maestría y corte clásico del poema parecen incompatibles con una fecha tan temprana como 1528 e inducen a colocarlo en una época de madurez del poeta, cuando, residiendo en Nápoles, pudo visitar el sepulcro de su hermano.

El soneto es un epitafio puesto en boca del difunto, quien explica haber succumbido no luchando en el campo de batalla (contra franceses, etc.) sino por culpa de una enfermedad, la peste.

Salvo una imagen procedente de Ariosto (*Orlando furioso*) y una posible reminiscencia de Marullo (*Epigramas*, I, xxv), carece de fuentes precisas.

¹⁻⁴ 'No las odiosas armas francesas, puestas en contra del airado pecho, ni los tiros y saetas ponzoñosas en los muros defendidos con munición'; véase Marullo, *Epigramas*, I, xxv, 1-2: «non ego tela, non ego enses, / non incendia pestilentiasve...».

⁶⁻⁸ 'ni aquel fiero ruido (de la pólvora) que parece imitado (*contrahecho*) de aquel (el del rayo) que fue hecho o forjado para Júpiter por las artificiosas manos de Vulcano'.

⁹ 'aunque yo más me exponía'.

¹¹ Entiéndase: 'privarme una sola hora de las previstas por el hado'.

¹² *infición* ('infección, contaminación') *de aire*: la 'peste', a la que llama Virgilio, *Eneida*, III, 138: «corrupto caeli tractu» (Herrera).

¹⁴ *Parténope*: nombre mítico de la ciudad de Nápoles, que corresponde al de la sirena bajo cuya advocación se construyó la ciudad; la precisión de la muerte *tan lejos de mi tierra* forma parte de un motivo muy recurrente en los epitafios.

SONETO XVII

Pensando que'l camino iba derecho,
 vine a parar en tanta desventura,
 que imaginar no puedo, aun con locura,
 algo de que 'sté un rato satisfecho;
 5 el ancho campo me parece estrecho,
 la noche clara para mí es oscura,
 la dulce compañía amarga y dura,
 y duro campo de batalla el lecho.
 Del sueño, si hay alguno, aquella parte
 10 sola qu'es imagen de la muerte
 se aviene con el alma fatigada.
 En fin, que, como quiera, 'stoy de arte,
 que juzgo ya por hora menos fuerte,
 aunque en ella me vi, la que es pasada.

El soneto es de fecha incierta, si bien contiene elementos de la primera época.

El poeta vive en una profunda tristeza que no puede arrancar ni con la locura: sólo halla descanso en el sueño en tanto le sugiere la muerte y considera el momento inmediatamente anterior menos angustioso que el presente.

El estado anímico, de honda insatisfacción, parece sugerido por Petrarca, especialmente en los versos 7-11.

⁴ *algo*: como complemento directo de *imaginar*, que antecede al verbo negativo *no puedo*, «es quizá más lógico que no se sustituya por la forma negativa [*nada*]» (E.L. Rivers).

⁹⁻¹¹ 'sola aquella parte del sueño, si hay alguno, que es imagen de la muerte se corresponde (*se aviene*) con el alma fatigada'; el sueño, cuando el poeta puede conciliarlo, resulta el mejor aliado (véase égloga II, 34-37). La lucha interior está expresada de manera muy parecida a Petrarca, *Canzoniere*, CCXXVI, 7-II: «e 'l ciel seren m'è fosco, / e duro campo di battaglia il let-

to. / Il sonno è veramente, qual uom dice, / parente de la morte, e 'l cor sottragge...», y también a Garcí Sánchez de Badajoz, *Lecciones de Job*, 372-376: «Los cuales y no dormir / tornaron la noche día / y el día cuando no's vía... / noche oscura se volvía»; la conocidísima idea del sueño como imagen de la muerte se presenta afín a Ovidio, *Amores*, II, IX, 41: «Stulte, quid est somnus, gelidae nisi mortis imago».

¹²⁻¹⁴ 'stoy de arte... pasada: 'estoy de tal manera, que incluso me parece hora menos grave o dolorosa ... la que ya ha pasado'.

SONETO XVIII

Si a vuestra voluntad yo soy de cera
y por sol tengo solo vuestra vista,
la cual a quien no inflama o no conquista
con su mirar es de sentido fuera,
5 ¿de dó viene una cosa que, si fuera,
menos veces de mí probada y vista,
según parece que a razón resista,
a mi sentido mismo no creyera?
Y es que yo soy de lejos inflamado
10 de vuestra ardiente vista y encendido
tanto, que en vida me sostengo apenas;
mas si de cerca soy acometido
de vuestros ojos, luego siento helado
cuajárseme la sangre por las venas.

Podría atribuirse a cualquiera de las dos épocas en que se considera dividida la poesía de Garcilaso.

Los ojos de la amada encienden de lejos el alma del poeta, fenómeno carente de una explicación racional al que éste sólo da crédito porque se repite cada vez que la mira; de cerca, en cambio, esos mismos ojos le hielan la sangre.

El alma inflamada por la mirada de una mujer es uno de los motivos favoritos de la lírica amorosa desde los poetas griegos; Garcilaso se atiene fundamentalmente a Petrarca.

¹ *de cera*: 'blando, fácil de derretir'; Petrarca, *Canzoniere*, CCVII, 32: «ed io, che son di cera, al foco torno».

⁴ *de sentido fuera*: 'fuera de sentido, sin sentido, loco'.

⁵⁻⁸ '¿De dónde procede una cosa que, si fuera menos veces probada y vista por mí, según parece que se opone a razón (*que a razón resista*), yo no creyera a mi mismo sentido?'; *sentido* podría aludir al *sensus comunis*, la primera de las potencias del alma sensitiva, identificada a veces con la *phantasia* (véase soneto III, 6), y «medio entre los otros sentidos y el entendimiento» (Herrera); las dudas están inspiradas en

Petrarca, *Canzoniere*, CXXXIII, 7-8: «da voi sola procede... / il sole e 'l foco e 'l vento ond'io son tale».

⁹⁻¹⁴ El motivo se halla en Petrarca, *Canzoniere*, CXCIV, 14: «ché da lunge mi struggo e da presso ardo»; en Ariosto, *Rime*: «Che certo io so, che quel che perde il core, / lontan' arder solea per questi rai; / et io che gli son presso, agghiaccio et tremo»; y en Boscán, I, XIV, 29-30 («presento de vos me yelo / y ausente me quemo luego»).

¹¹ 'tanto que apenas me mantengo con vida'.

¹³ *luego*: 'inmediatamente'.

SONETO XIX

Julio, después que me partí llorando
 de quien jamás mi pensamiento parte
 y dejé de mi alma aquella parte
 que al cuerpo vida y fuerza 'staba dando,
 5 de mi bien a mí mesmo voy tomando
 estrecha cuenta, y sicnto de tal arte
 faltarme todo'l bien, que temo en parte
 que ha de faltarme el aire sospirando.
 Y con este temor mi lengua prueba
 10 a razonar con vos, oh dulce amigo,
 del amarga memoria d'aquel día
 en que yo comencé como testigo
 a poder dar, del alma vuestra, nueva
 y a sabella de vos del alma mía.

Dada la identidad del destinatario, es fácil situarlo en el período napolitano, a pesar de haber querido leerse el nombre de Isabel en el último verso.

Garcilaso recuerda a Giulio Cesare Caracciolo, famoso poeta napolitano, el día en que ambos se separaron de sus respectivas amadas y empezaron a intercambiarse noticias sobre cada una de ellas (porque la del uno estaba donde el otro y viceversa). El poeta se basa en expresiones y conceptos habituales en las piezas tituladas *A una partida* (véase copla IV y égloga II, 25-30); el poliptoton con el verbo *partir* y la idea clásica de que el alma del amante vive no donde anima sino donde ama.

Carece de un modelo específico, si bien presenta reminiscencias tanto de Petrarca como de los poetas de cancionero; el poliptoton con el verbo *partir*, especialmente en rima, podría estar inspirado en Sannazaro. *Rime*, LXII: «Mentre a mirar vostri occhi intento i sono, / Madonna, ogni dolor da mi se *parte* / e sento amor ne l'alma a parte a *parte*... // Ma poi che 'l caro e gratioso dono / togliendo a me volgete ad altra *parte* / per viver mi bisogna usar nuova *arte*...» También Petrarca dirige una petición similar a su amigo Senuccio, cuya muerte lamenta: «a la mia donna puoi ben dire in quante / lagrime io vivo» (*Canzoniere*, CCLXXXVII).

³⁻⁴ El poeta deja a su amada, a la que considera la mejor parte de su alma, la que daba vida a su cuerpo, en correspondencia literal con Petrarca, *Canzoniere*, XXXVII, 51-52: «...il giorno ch'io / lassai di me la miglior parte a dietro»; otros han entendido *aquella parte de mi alma que...* como una

perífrasis del 'corazón' (Herrera), sede de los espíritus vitales, responsables de la respiración y la combustión (véase égloga II, 559), quizá aludidos más abajo (*que ha de fallarme el aire sospirando*): según ello, el poeta habría dejado su corazón donde ama, recordando una idea clásica difundida en el

Renacimiento a través de un adagio de Erasmo.

El juego de palabras inicial entre *partí* y *parte* se halla de forma más atenuada en Petrarca, *Canzoniere*, CCIX, 1-2: «I dolci colli ov'io lasciai me stesso, / partendo onde partir già mai non posso»; y también en Garcí Sánchez de Badajoz, *Coplas*, 31, 4-9: «Y aunque me parto no parte / lo que yo so propiamente...».

⁵⁻⁶ *de mi bien... cuenta*: voy examinando rigurosamente mi bien para mí mismo; se ha subrayado en el v.5 la aliteración de bilabiales (*m*, *b* y *v*), citando varios antecedentes literarios.

⁶ *de tal arte*: de tal manera, hasta tal punto.

¹¹⁻¹⁴ '...de aquel día en que yo comencé ... a poder dar noticias de vuestra dama y a recibirlas de vos de la mía' (en *y a sabella* se ha querido ver un posible juego de palabras con *Isabella*); «Garcilaso llegó donde estaba el alma (que es la dama) de Julio y Julio quedó donde estaba la de Garcilaso» (Brocense). El intercambio de noticias respectivas se ha querido ver formulado en coincidencia con Cicerón, *Somnium Scipionis*, 1: «Ego illum de suo regno, ille me de nostra republica percunctatus est».

SONETO XX

Con tal fuerza y vigor son concertados
para mi perdición los duros vientos,
que cortaron mis tiernos pensamientos
luego que sobre mí fueron mostrados.

5 El mal es que me quedan los cuidados
en salvo destes acontecimientos,
que son duros y tienen fundamentos
en todos mis sentidos bien echados.

Aunque por otra parte no me duelo,
10 ya qu'el bien me dejó con su partida,
del grave mal que en mí está de contino;
antes con él me abrazo y me consuelo,
porque en proceso de tan dura vida
ataje la largueza del camino.

Carece de datos específicos como para poder fecharlo con alguna seguridad.

El poeta describe el dolor actual equiparando sus *pensamientos* a un edificio, del cual los *duros vientos* se han llevado los *tiernos*, dejando las penas (*cuidados*) arraigadas en todos sus sentidos; pero considera que, con su partida, la amada le dejó un bien: las continuas penas le traerán la muerte, que acabará con una vida llena de sufrimientos; véase Ausias March, XXVII, IV, 27 y 30: «*per contrast de dos vents no discor ... e són discorts en llur acordament*».

¹ *son concertados*: 'se han puesto de acuerdo'. En la poesía petrarquista es habitual la imagen de los *contrari venti*, que Garcilaso adopta dándole un sentido diferente, en consonancia con una idea que aparece en el *Tractado de Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro: «*todos los males en mi triste ánima asiento hicieron, y en tal manera cercado me tienen, que aunque el bien a mi mal combatiese, ni por miras mirando, ni por escalas, a él llegar se podría...*».

⁴ *luego que*: 'en el momento en que'.

⁵⁻⁶ 'El mal consiste en que las penas (*cuidados*) quedaron a salvo de los *duros vientos* (*destos acontecimientos*), al ser aquéllas duras y haber hecho tan pro-

fundos cimientos (*fundamientos... bien echados*) en todos mis sentidos'.

⁷ *que*: el antecedente no es *acontecimientos*, sino *cuidados*.

⁹⁻¹⁴ 'Aunque por otra parte no me duelo, ya que mi amada con su partida me dejó el bien del grave mal que está continuamente (*de contino*) en mí; a él me abrazo y con él me consuelo, para que en el proceso de vida tan dura, la muerte corte o abrevie su largo camino (*ataje la largueza del camino*); nótese ciertas coincidencias con el Cariteo, *Rime*, CXX, 5-14: «*Parte di me non è senza dolore, / et la penna con l'alma è tanto unita... / Non allungare il fin del fine mio, / ché, fuggendo il morir, fuggi il riposo*».

SONETO XXI

Clarísimo marqués, en quien derrama
 el cielo cuanto bien conoce el mundo,
 si al gran valor en qu'el sujeto fundo
 y al claro resplandor de vuestra llama
 5 arribare mi pluma y do la llama
 la voz de vuestro nombre alto y profundo,
 seréis vos solo eterno y sin segundo,
 y por vos inmortal quien tanto os ama.
 Cuanto del largo cielo se desca,
 10 cuanto sobre la tierra se procura,
 todo se halla en vos de parte a parte;
 y, en fin, de solo vos formó natura
 una estraña y no vista al mundo idea
 y hizo igual al pensamiento el arte.

Con independencia de la identidad del destinatario, debe de corresponder a los años que Garcilaso estuvo en Italia.

El personaje a quien va dirigido el poema podría identificarse con Pedro de Toledo, marqués de Villafraña y virrey de Nápoles, o con Alfonso Dávalos, márques del Vasto, casado con Ana, hija de Fernando I de Aragón. Dada la importancia que tuvo en la vida del poeta, la crítica se ha decantado por don Pedro, si bien en la ponderación del nombre podría leerse el de Alfonso: «alto y profundo» (v. 6) equivale en catalán a 'Alt i fons' ('Alfons'), según un tipo de anagrama bastante frecuente a partir del nombre de Laura en Petrarca, *Canzoniere*, v, 1-3 y 9 («Quando io movo i sospiri a chiamar voi, / LAudando s'incomincia udir di fore... / Così LAudare e REVerire insegna»).

Se trata de un soneto panegírico, que sigue el esquema de «los sonetos en elogio de una dama como obra maestra de Dios o de la naturaleza» (J. Alcina). La alabanza del marqués coincide en algunos aspectos con la de Alonso Dávalos en Ariosto, *Orlando furioso*, xv y xxxvii.

¹ clarísimo: 'ilustrísimo, excelentísimo'.

³ en qu'el sujeto fundo: en que baso la materia [de mi poema] (quizá pueda pensarse en otra referencia al nombre del marqués: *fundo*); del marqués del Vasto se dice en Ariosto, *Orlando furioso*, XXXVII, XIII, 5-8: «C'è il mio signor del Vasto, a cui non solo / di dare a mille Atene... / di sé materia basta, ch'anco accenna / volervi eter-

ne far con la sua penna».

⁴ llama: se ha interpretado como una metáfora del 'alma'.

⁵⁻⁸ 'si al gran valor... y al claro resplandor... llegara mi pluma, y (llegara) a donde la llama la voz de vuestro nombre, vos seréis eterno y sin igual (*sin segundo*), y yo, que tanto os amo, seré inmortal gracias a vos'; rasgos semejantes se destacan del marqués del Vasto en Ariosto, *Orlando furioso*,

XXXIII, xxvii, 7-8, y XV, xxix, 1-2: «un cavalliero, a cui sarà secondo / ogn'altro che sin qui sia stato al mondo» y «Veggio tanto il valor, veggio la fede / tanta d'Alfonso (che 'l suo nome è questo)...»; Garcilaso vuelve a usar la expresión *sin segundo* para referirse al cargo que ocupó don Pedro de Toledo en Nápoles (égloga I, 9), y para

ponderar la personalidad del padre de don Fernando (égloga II, 1217).

⁹ *largo*: 'generoso'.

¹²⁻¹⁴ 'y... naturaleza concibió de vos una idea o ejemplar único y la puso en práctica en vos'; *idea* se define, en un sentido neoplatónico, como «forma, figura y representación primera de las cosas» (Herrera).

SONETO XXII

Con ansia estrema de mirar qué tiene
 vuestro pecho escondido allá en su centro
 y ver si a lo de fuera lo de dentro
 en apariencia y ser igual conviene,
 5 en él puse la vista, mas detiene
 de vuestra hermosura el duro encuentro
 mis ojos; y no pasan tan adentro,
 que miren lo qu'el alma en sí contiene.
 Y así se quedan tristes en la puerta,
 10 hecha, por mi dolor, con esa mano,
 que aun a su mismo pecho no perdona:
 donde vi claro mi esperanza muerta
 y el golpe, que en vos hizo amor en vano,
 non esservi passato oltra la gona.

Es de fecha incierta, por más que el broche del último verso se ha creído más verosímil en alguna de las estancias del poeta en Italia, bien la de 1529-1530, bien la de 1532-1536.

El soneto presenta una situación ambigua, suscitada por el doble sentido de la palabra *pecho*: 'seno femenino' o 'corazón'. El poeta fija los ojos en el pecho de la amada, a quien posiblemente ha sorprendido desvestida, intentando escudriñar las interioridades de su alma; pero no lo consigue, al interponerse la belleza física de la dama y la mano con que ésta tapa su pecho. El poeta acaba lamentándose que con su mirada no haya podido herir el corazón de la amada.

Los comentaristas intentaron reconstruir la escena que pudo inspirar el soneto: «Parece que la topó algún día descompuesta y descubierta el pecho, y ella, pesándole dello, acudió con la mano a cubrillo y hirióse con algún alfiler de la beatilla en él, de lo cual el poeta se duele» (Brocense); «Parece que, yendo a ver a su señora, que tenía descubiertos los pechos, puso los ojos en ellos... hasta que ella advertida puso la mano. O fue que ella descubrió los lazos de la gorguera, que es lo que llama puerta... O por ventura alaba a la mano, que era tal, que se enamoró de ella, y por eso perdió él la esperanza, si ya no entiende por el desdén con que la cubrió» (Herrera).

Los elementos del poema están desarrollados a partir de varios lugares de Petrarca, especialmente, *Canzoniere*, LXX, 41-50

² *centro*: podría estar refiriéndose al 'pezón' del pecho como al interior del corazón (véase égloga II, 1641-1642: «y siendo dentro / en el íntimo centro allá del pecho»).

³⁻⁴ 'y comprobar si lo de fuera se corresponde en apariencia... con lo de dentro'.

⁵⁻⁷ *mas detiene... mis ojos*: 'pero el duro encuentro de vuestra hermosura

detiene a mis ojos'; la belleza física, como se aclara a continuación, ha impedido a los ojos del poeta contemplar el alma de su amada.

⁹⁻¹⁰ *puerta* puede entenderse tanto en el sentido normal (la mano extendida a modo de *puerta* impediría la entrada de los ojos del poeta) como en el más técnico de 'accesorio o adorno del vestido', consistente en una pequeña abertura a la altura del pecho (la mano extendida sobre el pecho hace de *puerta* del vestido); también podría interpretarse '*puerta* o adorno hecho por su mano' (en tal caso, la dama no habría tenido que ocultar su pecho con la mano). La *mano* de la amada como obstáculo de la vista del amante se halla en Petrarca, *Canzoniere*, XXXVIII, 12-14: «Et d'una bianca man anco mi doglio... / et contra gli occhi miei s'è fatta scoglio»; y LXXII, 55-60: «Torto mi face il velo / et la man che sì spesso

s'atraversa... / et gli occhi...».

¹¹ Entiéndase: 'porque con ella no ha permitido al pecho gozar de la gloria de su belleza' (la *mano* distrae la atención del poeta, que la tenía puesta en el *pecho*) o, menos probablemente, 'porque, al taparlo, le impidió disfrutar del fresco del aura' (Herrera).

¹³ *golpe*: la mirada del poeta, cuyo amor a través de los ojos no ha alcanzado el pecho de la dama; la imagen se halla en Petrarca, *Canzoniere*, XXIII, 33 («infin allor percossa di suo strale»), y 72-73 («Questa, che col mirar gli animi fura, / m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano»).

¹⁴ 'no haberos pasado más alla de la bata'; corresponde a un verso de Petrarca, *Canzoniere*, XXIII, 34; no era extraño, desde la literatura clásica, la introducción de uno o varios versos en otra lengua, por más que tuviera desde Herrera grandes detractores en la época.

SONETO XXIII

En tanto que de rosa y d'azucena
 se muestra la color en vuestro gesto,
 y que vuestro mirar ardiente, honesto,
 con clara luz la tempestat serena;
 5 y en tanto que'l cabello, que'n la vena
 del oro s'escogió, con vuelo presto
 por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
 el viento mueve, esparce y desordena:
 coged de vuestra alegre primavera
 10 el dulce fruto, antes que'l tiempo airado
 cubra de nieve la hermosa cumbre.
 Marchitará la rosa el viento helado,
 todo lo mudará la edad ligera
 por no hacer mudanza en su costumbre.

La fuente de inspiración y la plasticidad de sus descripciones se explican mejor en la época napolitana.

El soneto desarrolla el tópico clásico del *collige, virgo, rosas* y el *carpe diem*: la invitación a una muchacha a gozar de su juvenil belleza, antes de la llegada de la vejez. El canon de la belleza femenina se cifraba en los colores rojo y blanco, que compendian la sensualidad (la rosa) y la honestidad (la azucena).

Garcilaso se basa directamente en un soneto de Bernardo Tasso, *Gli amori* (Venecia, 1534), fol. 65r, de quien calca la estructura sintáctica («Mentre ... Mentre ... Cogliete...»), también imitada por Góngora («Mientras por competir con tu cabello...»); no es tan clara la influencia de Bembo, *Rime*, v («Crim d'oro crespo e d'ambra...»).

² *gesto*: 'rostro'.

³ *ardiente*: en correlación con *rosa*, símbolo de la sensualidad, y en contraposición a *azucena*, que se corresponde con *honesto*; nótese la reminiscencia de Teócrito, *Idilios*, IV: «Nunc iterum claro coelum splendore serenat».

⁵⁻⁷ 'y en tanto que el rubio cabello, escogido entre las hebras de un filón de oro (*en la vena del oro*), el viento mueve, esparce y desordena alrededor del hermoso cuello blanco, erguido (*enhiesto*)'; se trata de una imagen sensual.

⁹ La invitación al goce está formu-

lada de forma idéntica a Ausonio, *De rosae*, v. 49 («Colligo, virgo, rosas...»), y a Bernardo Tasso, *Gli amori*, fol. 65 («cogliete, o giovenette, il vago fiore / dei vostri più dolci anni...»).

¹⁰ *airado*: 'enojado'; pero también 'desapacible'; la referencia al invierno (vejez), en contraposición a la primavera (juventud) se halla en Tasso.

¹¹ *cumbre*: 'cima', que se cubrirá de nieve en invierno, y 'cabeza', que se tornará carosa.

¹³⁻¹⁴ 'la edad ligera lo cambiará todo, ya que ella no cambia en su manera de proceder'; la expresión *por no*

hacer mudanza en su costumbre fue censurada por Herrera, para quien su sentido proverbial no resultaba apropiado al tema filosófico del soneto; la *edad*

ligera es el tiempo presuroso, al que se solía representar con alas. Es más que probable la reminiscencia de Virgilio, *Bucólicas*, IX, 51: «omnia fert actas».

SONETO XXIV

Ilustre honor del nombre de Cardona,
 décima moradora de Parnaso,
 a Tansillo, a Minturno, al culto Tasso
 sujeto noble de inmortal corona,
 5 si en medio del camino no abandona
 la fuerza y el espíritu a vuestro Laso,
 por vos me llevará mi osado paso
 a la cumbre difícil d'Elicono.
 Podré llevar entonces sin trabajo,
 10 con dulce son qu'el curso al agua enfrena,
 por un camino hasta agora enjuto,
 el patrio, celebrado y rico Tajo,
 que del valor de su luciente arena
 a vuestro nombre pague el gran tributo.

Pertenece a la época napolitana, está dedicado a doña María de Cardona, marquesa de Padula y poetisa del círculo de Garcilaso en Italia. Se trata de una pieza panegírica en más de un aspecto inspirada por las composiciones de otros poetas a la misma dama.

² La consideración de doña María como la décima musa (*décima moradora de Parnaso*) se halla también en Giovan Battista Pino, *Il trionfo di Carlo Quinto* (1536): «Oh de la stirpe e il nome di Cardona... / Calliope, Urania, Erato, Euterpe e Clio / con l'altre quattro lor degne sorelle»; la licencia, aplicada a otras poetisas, se remonta a Platón: «Sappho Pieris est decima».

³⁻⁴ 'materia noble que merece inmortal corona para Tansillo, Minturno, el culto Tasso', poetas italianos, amigos de Garcilaso, que escribieron sobre doña María; los comentaristas antiguos parecen interpretar: 'materia noble... junto a Tansillo...'

⁶ El poeta juega con el sentido de su primer apellido (*Laso*), que en latín e italiano equivale a 'cansado, debilitado'; el mismo juego de palabras ha-

bía introducido Tansillo: «Così soleva far Garcilasso / mentre fra noi si stette, e non si vide / fastidito del mondo, non già lasso»; y Cosme Anisio, *Poemata*: «tibi nomen, istud indidit, / vel quod Pelasgi sic pilosum nominant, / Catumque sic corde, denso pectore, / vel lassa nunquam beneficii est dandi domus / tua...».

⁸ *Elicono*: Helicón, monte de Beocia donde habitan las musas; Garcilaso utiliza la forma italiana, documentada, por ejemplo, en Petrarca, *Canzoniere*, VII, 8 («chi vol far d'Elicono nascer fiume»), y XXVIII, 40 («dottrina del santissimo Elicono»).

¹⁰ 'con dulce son que refrena el curso del agua', imitando los poderes de la música de Orfeo (véase soneto XV, canción V y égloga II).

¹²⁻¹³ *patrio*: porque el Tajo pasa por Toledo, el lugar donde nació el poeta

(su *patria*); *rico*: porque, según era fama (véase égloga III, 105-108), el río arrastraba pepitas de oro entre sus arenas (*luciente arena*).

¹⁴ El poeta, gracias al poder de su

música (véase n. 10), podrá llevar el río Tajo por un nuevo cauce (*por un camino hasta agora enjuto*) para con su riqueza ir a pagar tributo al nombre de la dama.

SONETO XXV

¡Oh hado secutivo en mis dolores,
 cómo sentí tus leyes rigurosas!
 Cortaste'l árbol con manos dañosas
 y esparciste por tierra fruta y flores.
 5 En poco espacio yacen los amores,
 y toda la esperanza de mis cosas,
 tornados en cenizas desdeñosas
 y sordas a mis quejas y clamores.
 10 Las lágrimas, que en esta sepultura
 se vierten hoy en día y se vertieron,
 recibe, aunque sin fruto allá te sean,
 hasta que aquella eterna noche oscura
 me cierre aquestos ojos que te viéron,
 dejándome con otros que te vean.

Reproduce el lamento del poeta ante la sepultura de su amada, a la que la crítica ha identificado con Isabel Freyre (por tanto se suele considerar posterior a 1534), cuya tumba el poeta podría haber visitado en uno de sus viajes a España. En el primer cuarteto, se interpela al hado como responsable de la muerte de la amada, a quien en los tercetos se hace ofrenda de las lágrimas. El soneto se cierra con una afirmación del amor más allá de la muerte, «cuando los ojos físicos, ya cerrados, permitan la contemplación eterna de la dama» (A.L. Prieto de Paula).

Garcilaso compone una pieza originalísima a partir de unas cuantas reminiscencias de Sannazaro y Petrarca, combinadas con Virgilio.

¹ *hado secutivo*: 'destino ejecutor, implacable'.

² *leyes rigurosas*: «por la dureza de la muerte, que es inexorable y que nunca se muda» (Herrera). La imagen de la muerte parece arrancar del sueño presagio que cuenta Sannazaro, *Arcadia*, XII, 7-8: «mi parea trovare tronco da le radici, con le frondi e i fiori e i frutti sparsi per terra ... le inique Parche con le violente securi averlo tagliato».

³⁻⁶ La descripción de la sepultura de la amada está inspirada por Petrarca, *Canzoniere*, CCCXXXI, 46-47: «or mie speranze sparte / à Morte, e poca terra il mio ben preme»; y, más secun-

dariamente, por Cartagena, *Otra suya a una sepultura*, 5-6: «Cárcel que tiene escondida / mi esperanza dentro en ella» (*Cancionero general*, fol. LXXXVIIIr).

⁷ La mención de las cenizas se ha querido ver como una alusión a la costumbre de quemar a los muertos, que Garcilaso podría estar recordando a través de los elegíacos latinos, como Tibulo, *Elegías*, II, VI, 33-34 («Illius ad tumulum fugiam supplexque sedebo / et mea cum muto fata querar cinere»), o Propertio, *Elegías*, II, XIII, 31 («Deinde, ubi suppositus cinerem me fecerit ardor...»); la voz *tornados* sonaba a arcaísmo, poco conveniente «en ver-

sos elegantes y suaves» (Herrera).

¹¹ *recibe*: imperativo dirigido a la difunta; el ofrecimiento de las lágrimas podría hacerse eco de la antigua costumbre de poner «en los sepulcros de los que amaban redomillas de lágrimas» (Tamayo).

¹²⁻¹⁴ El poeta, al morir, espera de-

jar los ojos mortales y recibir otros con que poder ver a la amada en el más allá; no cabe inferir de todo ello el reflejo de la creencia cristiana en la resurrección del cuerpo. Podría haber una reminiscencia de Virgilio, *Eneida*, X, 746: «in aeternam clauduntur lumina noctem» (Tamayo).

SONETO XXVI

Echado está por tierra el fundamento
que mi vivir cansado sostenía.

¡Oh cuánto bien s'acaba en solo un día!

¡Oh cuántas esperanzas lleva el viento!

5 ¡Oh cuán ocioso está mi pensamiento
cuando se ocupa en bien de cosa mía!

A mi esperanza, así como a baldía,

mil veces la castiga mi tormento.

10 Las más veces me entrego, otras resisto
con tal furor, con una fuerza nueva,
que un monte puesto encima rompería.

Aquéste es el deseo que me lleva

a que desee tornar a ver un día

a quien fuera mejor nunca haber visto.

Se le han asignado muchas fechas; pero, por sus semejanzas con la canción III y el soneto IV, se ha situado entre febrero y julio de 1532.

El desdén (más que la muerte) de la amada desencadena en el poeta una lucha interior entre la rendición definitiva a la desdicha y el deseo de volverla a ver (quizá, como en el soneto anterior, con los ojos inmortales).

La pieza asimila perfectamente varios motivos petrarquescos, sin perder nunca su identidad.

³ La idea del bien de muchos años que se esfuma en un momento parece sugerida por varios lugares de Petrarca, *Canzoniere*, CCLXIX, 13-14 («com' perde agevolmente in un matino / quel che 'n molti anni a gran pena s'acquista!»), y CCCXVII, 7-8 («Ai, Morte ria, come a schiantar se' presta / il frutto de molt'anni in sì poche ore!»); pero aparece también en Estacio, *Silvas*, II, 54 («cuncta in cineres gravis intulit hora»).

⁴ La imagen podría proceder directamente de Petrarca, CCCXXIX, 8 («quante speranze se ne porta il vento!»), si bien aparece documentada en la literatura latina, desde Ovidio a Plinio.

⁷ como a baldía: 'como a tierra estéril, como a algo inútil'; se aplica a la esperanza, «que por mucho que se castigue con el arado del tormento no produce fruto alguno» (Rivers); podría haber una reminiscencia de Propertio, *Elegías*, II, XI, 2: «audet, qui sterili semina ponit humo».

¹¹ un monte... rompería: «metáfora del ímpetu y encendimiento del deseo» (Herrera); véase, además, soneto IV, verso 10.

¹²⁻¹⁴ El deseo de volver a ver a la amada está expresado como en Petrarca, *Canzoniere*, CCCXII, 13-14: «ch'i' chiamo il fine, per lo gran desire / di riveder cui non veder fu 'l meglio».

SONETO XXVII

Amor, amor, un hábito vestí,
 el cual de vuestro paño fue cortado;
 al vestir ancho fue, mas apretado
 y estrecho cuando estuvo sobre mí.

5 Después acá de lo que consentí,
 tal arrepentimiento m'ha tomado,
 que pruebo alguna vez, de congojado,
 a romper esto en que yo me metí;
 mas ¿quién podrá deste hábito librarse,

10 teniendo tan contraria su natura,
 que con él ha venido a conformarse?
 Si alguna parte queda, por ventura,
 de mi razón, por mí no osa mostrarse,
 que en tal contradicción no está segura.

Las numerosas rimas agudas (esgrimidas para cuestionar su autenticidad) y el tono cancioneril obligan a pensar en una fecha bastante temprana.

El poeta describe el amor como un vestido que le oprime y que no puede quitarse (o como una costumbre que le esclaviza y que no puede dejar); la causa es la alianza o conformidad entre él y su razón.

El arranque reproduce bastante a la letra unos versos de Ausias March, quien en otras composiciones sigue utilizando el concepto de *àbit*, seguramente tomado de la filosofía escolástica (véase la nota a los vv. 1-4).

³⁻⁴ 'al ponérmelo me estaba ancho, pero una vez lo llevaba sobre mí me estubo estrecho y apretado'. Todo este primer cuarteto es traducción bastante literal de Ausias March, LXXVII, IV, 25-28: «Amor, amor, un àbit m'é tallat / de vostre drap, vestint-me l'esperit; / en lo vestir, ample molt l'é sentit, / e fort estret quant sobre mi's posat»; *hábito*, al igual que en el soneto V, puede entenderse como 'vestido' (el poeta se ha hecho un traje con la tela de amor que acaba oprimiéndole) o 'costumbre', sin descartar una alusión al término técnico *habitus*, que desde Aristóteles se identifica con una cualidad del alma, adquirida y difícilmente modificable (el poeta ha vesti-

do su alma con esa cualidad y, por mucho que lo intenta, no consigue desprenderse de ella).

⁵⁻⁸ 'Desde el momento (*después acá*) en que consentí en vestir este *hábito*, me ha sobrevenido (*m'ha tomado*) tal arrepentimiento, que intento (*pruebo*)... romper esto que me puse y me oprime'; el poeta intenta en vano gastar y destruir el vestido que lleva puesto, pero también intenta escapar a la costumbre amorosa que le esclaviza.

⁹⁻¹¹ '¿quién podrá librarse de este vestido, después de haberse adaptado perfectamente a él, a pesar de tener una hechura o forma contraria?' ('¿quién podrá librarse de esta costumbre o cualidad, tras sujetarse a ella, a pesar de

ser contraria a su (primera) naturaleza?). Los tercetos también parecen —aunque menos estrechamente— inspirarse en Ausias March, II, IV, 33-36: «Ma volentat ab la rahó s'envolpa / e fan acort, la qualitat seguint, / tals actes fent qu'el cors és de fallint...».

¹²⁻¹⁴ 'Si, por azar (*por ventura*), alguna parte queda de mi natura (la propia de un ser racional), no se atreve

a mostrarse en mí, porque no está segura tras haberse asimilado al vestido que me he puesto (o en la *contradición* de haber asimilado mi naturaleza racional con la irracional del vestido que llevo puesto)'.

contradición: propiamente 'lo contrario a su propia naturaleza'; la del poeta es haber conformado su *natura* racional con el *hábito* del amor.

SONETO XXVIII

Boscán, vengado estáis, con mengua mía,
de mi rigor pasado y mi aspereza,
con que reprehenderos la terneza
de vuestro blando corazón solía;

5 agora me castigo cada día
de tal selvaticuez y tal torpeza,
mas es a tiempo que de mi bajeza
corrermme y castigarme bien podría.

10 Sabed qu'en mi perfeta edad y armado,
con mis ojos abiertos, m'he rendido
al niño que sabéis, ciego y desnudo.

De tan hermoso fuego consumido
nunca fue corazón; si preguntado
soy lo demás, en lo demás soy mudo.

A partir de la referencia a la *perfeta edad* del poeta (v. 9), se ha fechado en torno a 1535 o 1536, dentro del período napolitano.

El poeta, que había recriminado a Boscán su blando corazón, le confiesa ahora con vergüenza haber sucumbido a la fuerza del amor; pero, como buen amante cortés, no desvela la identidad de la dama; Petrarca dirige un soneto a su amigo y poeta, Sennuccio del Bene, para confesarle que aún sigue enamorado: «Sennuccio, i' vo' che sappi in qual manera / trattato sono...» (CXII, 1-2).

¹ *mengua*: 'descrédito, vergüenza'.

⁶ *selvaticuez*: 'tosquedad, grosería, descortesía'; es una forma influida por el vocablo italiano *selvatichezza*.

⁹ *en mi perfeta edad*: 'en la plenitud de mi vida'; se cifraba en los treinta y cinco años, según una tradición que llega al Renacimiento; para otros críticos, *perfeta edad* debe identificarse, no como edad fisiológica, sino con la mayoría de edad o con el momento del inicio de la carrera poética y amorosa del poeta, hacia 1526, «cuando encuentra al endecasílabo y a Isabel» (A. Prieto).

¹¹ *niño... desnudo*: perifrasis de Cupi-

do, dios del amor, a quien los autores clásicos describían 'niño y desnudo', pero nunca 'ciego'.

¹²⁻¹³ La imagen del corazón incendiado aparece en la elegía II, 151-153, y, a pesar de contar con numerosos antecedentes, se inspira en Horacio, *Epodos*, XIV.

¹³⁻¹⁴ *si preguntado... mudo*: 'si me preguntan por otros detalles, no digo nada sobre ellos'; el poeta cumple con un precepto del cortesano, que obliga al amante a guardar silencio, como, por ejemplo, recuerda Ausias March, XLIX, III, 24: «Amor li plau que perda lo parlar».

SONETO XXIX

Pasando el mar Leandro el animoso,
en amoroso fuego todo ardiendo,
esforzó el viento, y fuése embraveciendo
el agua con un ímpetu furioso.

5 Vencido del trabajo presuroso,
contrastar a las ondas no pudiendo,
y más del bien que allí perdía muriendo
que de su propia vida congojoso,
como pudo, 'sforzó su voz cansada

10 y a las ondas habló d'esta manera,
mas nunca fue su voz dellas oída:
«Ondas, pues no se escusa que yo muera,
dejadme allá llegar, y a la tornada
vuestro furor ejecutá en mi vida».

De tema mitológico, como los sonetos XI, XIII y XXIII, debe de pertenecer a la época napolitana; contiene, además, un verso común a la égloga II.

Leandro atravesaba cada noche el Helesponto a nado, guiado por una lámpara que su amada Hero encendía en lo alto de su casa; pero, en una noche de tempestad, que apagó la lámpara, no pudo alcanzar la costa; y, al día siguiente, las olas arrojaron su cadáver al pie de la torre de Hero, quien se precipitó al vacío.

Garcilaso parafrasea un conocido epigrama de Marcial, *De spectaculis*, XXV: «Cum peteret dulces audax Leandrus amores, / et fessus tumidis iam premeretur aquis, / sic miser instantes affatus dicitur undas: / 'Parcite dum propero, mergite dum redeo'». El primer dístico se corresponde casi exactamente con los cuartetos, mientras el segundo equivale a los tercetos.

² La pasión de Leandro está descrita en coincidencia con Virgilio, *Geórgicas*, III, 258-259: «quid iuvenis, magnam cui versat in ossibus ignem / durus amor?»; y se corresponde con un verso de Ariosto (*Orlando*, XIX, XXVI, 8), que Garcilaso vuelve a reproducir en la égloga II, 1702.

³ *esforzó el viento*: se desató el vendaval.

⁶⁻⁸ 'no pudiendo resistir (*contrastar*) a las olas, y más preocupado (*congojo-*

so) por dejar, muriendo, de ver a la amada que por su propia vida'.

¹² La apelación directa a las *ondas* podría ser sugerencia de otro epigrama de Marcial, XIV, CLXXXI, 2: «Mergite me, fluctus, cum rediturus ero» (Tamayo).

¹³ *tornada*: 'vuelta'; en *Las fortunas de Diana*, Lope comenta: «Tornada y otros vocablos que se ven en sus obras era lo que se usaba entonces».

¹⁴ *ejecutá*: 'ejecutad'.

SONETO XXX

Sospechas que, en mi triste fantasía
 puestas, hacéis la guerra a mi sentido,
 volviendo y revolviendo el afligido
 pecho con dura mano noche y día:

5 ya se acabó la resistencia mía
 y la fuerza del alma; ya rendido
 vencer de vos me dejó, arrepentido
 de haberos contrastado en tal porfía.

Llevadme a aquel lugar tan espantable,
 10 que, por no ver mi muerte allí esculpida,
 cerrados hasta aquí tuve los ojos.

Las armas pongo ya, que concedida
 no es tan larga defensa al miserable;
 colgad en vuestro carro mis despojos.

Con escasos argumentos, se ha considerado escrito en ocasión de los amores napolitanos.

El poeta, asediado y torturado por los celos, pide ser llevado al lugar donde su amada le ha sido infiel para rendirse definitivamente a ellos.

¹⁻⁴ Los celos han ocupado la imaginación (*fantasía*) del poeta y allí, saqueando día y noche su afligido corazón, le han declarado la guerra a su entendimiento o razón (*hacéis la guerra a mi sentido*); *sentido*: seguramente vale aquí por 'razón' o 'entendimiento', según recogen los lexicógrafos antiguos; pero no cabe descartar una referencia al *sensus communis*, cuya sede se situaba en la primera cavidad del cerebro, que recibía los *espíritus vitales* directamente del corazón (*el afligido pecho*).

⁸ *contrastado*: 'puesto resistencia'; con igual sentido lo emplea Petrarca, *Canzoniere*, LXXIII, 25-26: «e la ra-

gione è morta, / che tenea 'l freno, e contrastar nol pote».

⁹⁻¹¹ El poeta solicita ir al lugar donde la amada comete la infidelidad (*aquel lugar tan espantable*) porque hasta ahora se había negado a admitir el engaño (*que... cerrados hasta aquí tuve los ojos*).

¹² *pongo*: 'depongo'.

¹³ *miserable*: 'abatido, sin valor ni fuerza'.

¹⁴ En los desfiles militares, los romanos celebraban las victorias colgando en sus carros los despojos de los vencidos (véase canción V, 16-20); el poeta se rinde ante los celos (*las sospechas*), en cuyo carro triunfante (*vuestro carro*) cuelga sus despojos.

SONETO XXXI

Dentro en mi alma fue de mí engendrado
 un dulce amor, y de mi sentimiento
 tan aprobado fue su nacimiento
 como de un solo hijo deseado;

5 mas luego dél nació quien ha estragado
 del todo el amoroso pensamiento;
 en áspero rigor y en gran tormento
 los primeros deleites ha tornado.

¡Oh crudo nieto, que das vida al padre
 10 y matas al agüelo!, ¿por qué creces
 tan desconforme a aquél de que has nacido?
 ¡Oh celoso temor!, ¿a quién pareces?,
 que aun la invidia, tu propia y fiera madre,
 se espanta en ver el monstruo que ha parido.

Por su temática, la misma que la del anterior, se ha adscrito a la época napolitana, incompatible con el empleo de la alegoría, más propia de la primera etapa.

Garcilaso «describe en este soneto ... el celo, dándole por padre al amor y por madre a la envidia ... Naciendo el celo, crece el amor con daño de quien lo tiene, y así da vida al amor y mata a G.L.» (Herrera).

Basado en un soneto de Sannazaro (véase soneto XXXIX), dejó huella en dos de Tansillo; las alegorías podían haberse inspirado en Garcí Sánchez de Badajoz, *Lecciones de Job*, 388-393: «Al deseo diré padre / de mi cruel mal de amores, / de mis pensamientos vanos; / a la muerte llamé madre, / y a sus penas y dolores / dije: 'vos sois mis hermanos'». La contraposición *amor-celos* tiene un paralelo en Ariosto.

⁴⁻⁸ El poeta ha engendrado en su alma el amor, como si se tratara de un hijo único muy deseado (*como de un solo hijo deseado*); del amor y de la envidia nacen los celos. La procedencia de los celos parece sugerida por Sannazaro, *Rime*, XXIII, 5-6: «O serpente nasco-sto in dolce seno / di lieti fior...».

⁹⁻¹⁰ El cruel (*crudo*) nieto son los celos, que dan vida al padre (al amor) y matan al abuelo (al poeta).

¹¹ *tan desconforme*: 'tan desconforme, con una naturaleza tan contraria'; los celos crecen adoptando una naturaleza muy contraria a la de su padre, el amor.

¹⁴ *monstruo*: del mismo modo se califica a los celos en Sannazaro, *Rime*, XXIII, 10: «o crudel mostro»; se ha sugerido la imitación de Virgilio, *Eneida*, VII, 327-328: «...odit et ipse pater Pluton, odere sorores / Tartareae monstrum» (Herrera).

SONETO XXXII

Mi lengua va por do el dolor la guía;
ya yo con mi dolor sin guía camino;
entrambos hemos de ir con puro tino;
cada uno va a parar do no quería:

5 yo porque voy sin otra compañía
sino la que me hace el desatino;
ella porque la lleve aquel que vino
a hacella decir más que querría.

10 Y es para mí la ley tan desigual,
que aunque inocencia siempre en mí conoce,
siempre yo pago el yerro ajeno y mío.
¿Qué culpa tengo yo del desvarío
de mi lengua, si estoy en tanto mal,
que el sufrimiento ya me desconoce?

Los juegos de palabras (entre *dolor* y *guía*), las cacofonías («do el dolor», «ya yo») y las rimas agudas de los tercetos inclinan a ubicarlo en una época temprana.

La lengua del poeta, embargada por el dolor, ha acabado diciendo más de lo permitido, en contra de su voluntad, que no ha podido refrenarla por haber superado todos los límites del sufrimiento.

³ 'ambos (mi lengua y yo) hemos de ir a tientas (con puro tino)'.

⁵⁻⁸ 'yo porque voy sin más compañía que la que me proporciona la locura (sino la que me hace el desatino); mi lengua (ella) porque la conduce el dolor, aquel que la ha hecho hablar más de lo que quería (aquel que vino a hacella decir más que querría)'; parece claro el eco de Petrarca, *Canzoniere*, LXXI, 46-47: «Dolor, perché mi

meni / fuor di camin a dir quel ch'i' non voglio?».

⁹ *desigual*: 'injusta, excesiva'.

¹⁰ 'que, aunque siempre sabe de mi inocencia...'.
¹¹ *yerro ajeno*: el de la lengua, que habla demasiado.

¹³⁻¹⁴ *si... desconoce?*: 'si yo estoy tan enajenado, tan extraviado, que el sufrimiento, al que estoy tan habituado, es ya incapaz de reconocermé?'.

SONETO XXXIII

A Boscán desde la goleta

Boscán, las armas y el furor de Marte,
que, con su propia fuerza el africano
suelo regando, hacen que el romano
imperio reverdezca en esta parte,
5 han reducido a la memoria el arte
y el antiguo valor italiano,
por cuya fuerza y valerosa mano
África se aterró de parte a parte.
Aquí donde el romano encendimiento,
10 donde el fuego y la llama licenciosa
solo el nombre dejaron a Cartago,
vuelve y revuelve amor mi pensamiento,
hiere y enciende el alma temerosa,
y en llanto y en ceniza me deshago.

Dirigido a su amigo Boscán, en ocasión de la conquista de La Goleta el 14 de junio de 1535 por las tropas de Carlos V. La presencia del Emperador en Túnez evoca la de Escipión contra Cartago, cuyas llamas y cenizas adopta el poeta como imagen de su sufrimiento amoroso.

La asociación de unas ruinas con el amor de quien las contempla fue un tópico muy difundido a partir de un soneto de Castiglione («Superbi colli, e voi, sacre ruine»), que Garcilaso pudo tener en cuenta junto a otros del mismo tema, como el de Bernardo Tasso («Sacra ruina che 'l gran cerchio giri»), y, más claramente, el de Bembo, *Rime*, xxiv, dirigido a su amigo Tomaso («Tomaso, i' venni, ove l'un duce manso / fece del sangue suo vermiglio il piano...»).

¹ Podría haber un eco del comienzo apócrifo de la *Eneida*: «at nunc horrentia Martis / Arma uirumque cano»; *Marte* es el dios de la guerra (Alcina).

²⁻⁴ 'las cuzales (las armas) hacen que, regando el suelo de África, vuelva a florecer allí el imperio romano'.

⁵ *reducido*: con el sentido etimológico de 'traído de nuevo'.

⁹ *romano encendimiento*: 'ardor o arrojamiento de Roma'; *aterró*: 'asoló'.

¹⁰ *licenciosa*: 'impetuosa'; su uso fue muy ponderado por Herrera, quien aduce a Ariosto, *Orlando*, xxvii,

xxiv, 1-3: «licenziosa fiamma arde e camina».

¹¹ *Cartago*: aparte el recuerdo del incendio y destrucción de la ciudad por Escipión (véase v. 5), el poeta, secundariamente, podría tener presente la *llama* en que Dido se consumió por Eneas («et ... flamma medullas», según describe Virgilio, *Eneida*, iv, 66).

¹² 'amor daña (vuelve) y perturba (revuelve) mi pensamiento'.

¹³ *temerosa*: quizá en alusión a los 'celos' o al 'deseo', al que se califica así en el soneto xii.

SONETO XXXIV

Gracias al cielo doy que ya del cuello
 del todo el grave yugo he desasido,
 y que del viento el mar embravecido
 veré desde lo alto sin temello;
 5 veré colgada de un sutil cabello
 la vida del amante embebecido
 en error, en engaño adormecido,
 sordo a las voces que le avisan dello.
 Alegraráme el mal de los mortales,
 10 y yo en aquesto no tan inhumano
 seré contra mi ser cuanto parece;
 alegraréme como hace el sano,
 no de ver a los otros en los males,
 sino de ver que dellos él carece.

La situación de absoluta libertad desde la que escribe el poeta no parece exclusiva del final de su vida, sino que puede relacionarse con otros momentos de ella, quizá anteriores al episodio napolitano.

La situación actual del poeta, liberado del yugo del amor, le permite contemplar sin ningún temor los sufrimientos de los amantes, para alegrarse no de los males ajenos sino del bien propio.

Los versos iniciales y finales siguen de cerca el principio del libro II del *De rerum natura* de Lucrecio.

¹⁻² *ya... desasido*: 'ya completamente he soltado del pescuezo el pesado yugo'; el *yugo* como metáfora o símbolo de la 'esclavitud del amor' se halla, por ejemplo, en Horacio, *Odas*, III, IX, 17-18: «quid si prisca redit Venus / diductosque iugo cogit aeneo».

³⁻⁴ La imagen parece sugerida por Lucrecio, *De rerum natura*, II, 1-2: «Suaue, mari magno turbantibus aequora uentis, / e terra magnum alterius spectare laborem...».

⁵⁻⁶ 'contemplaré colgada por un delgado cabello la vida del amante embelesado en el error...'; se ha querido ver una referencia a la «historia de Damoscles», sobre cuya cabeza pendía una aguda espada suspendida de una cerda

(Herrera); pero podría haber una mayor afinidad con Ausias March, LVI, II, 9-10: «Amor no'l cal gemechs ne sospirs fènyer, / veent penjar son estat prim en l'ayre».⁵

⁷ El error y engaño en que vive el amante se ha interpretado como una alusión a «la fábula de las sirenas» (Herrera).

¹⁰⁻¹¹ 'y en esto no seré tan inhumano, en contra de mi naturaleza o manera de ser, como podría dar la impresión'.

¹³⁻¹⁴ 'no de ver a los otros padecer enfermedades, sino de ver que el sano (él) carece de ellas'; la reflexión se inspira directamente en Lucrecio, *De rerum natura*, II, 3-4.

SONETO XXXV

A Mario, estando, según algunos dicen, herido
en la lengua y en el brazo*

Mario, el ingrato amor, como testigo
de mi fe pura y de mi gran firmeza,
usando en mí su vil naturaleza,
qu'es hacer más ofensa al más amigo,
5 teniendo miedo que, si escribo y digo
su condición, abato su grandeza,
no bastando su esfuerzo a su crüeza,
ha esforzado la mano a mi enemigo;
 y así, en la parte que la diestra mano
10 gobierna y en aquella que declara
los concetos del alma, fui herido.
 Mas yo haré que aquesta ofensa cara
le cueste al ofensor, ya que estoy sano,
libre, desesperado y ofendido.

Compuesto en el verano de 1535, durante la campaña de Túnez, poco antes de la conquista de La Goleta (véase soneto XXXIII). Garcilaso, según refiere Enríquez de Guzmán en una carta a su padre el conde de Alba (fecha el 22 de julio), recibió dos heridas de lanza: una de poca importancia en la boca y otra más seria —pero no excesivamente grave— en el brazo. Poco después (véase v. 13-14) escribe a su amigo Mario Galeota (véase canción V), atribuyendo la responsabilidad de las heridas al *ingrato amor*, que se ha aliado con los sarracenos para impedirle hablar y escribir sobre él (*teniendo miedo que, si escribo y digo su condición...*).

* Emplea *dicen*, quizá en alusión al testimonio de Enríquez de Guzmán y al relato de los distintos historiadores de la época.

⁷⁻⁸ 'no siendo suficiente su esfuerzo para su crueldad (*crüeza*), ha ayudado a mi enemigo'; el *enemigo* es Barbarroja, con quien se ha aliado el *ingrato amor*.

⁹⁻¹¹ 'y así fui herido en el brazo derecho y en la lengua (*aquella que decla-*

ra los concetos del alma)'.

¹³⁻¹⁴ *ya... ofendido*: el poeta, recuperado de sus heridas (*sano, libre*), podrá vengarse hablando y escribiendo libremente sobre su *ofensor*, a quien, presumiblemente, no dejará muy bien, dado su estado de desesperación y ofensa (*desesperado y ofendido*). El *ofensor* es el *ingrato amor*, que ha ofendido al poeta, aliándose con su enemigo militar (*haré que aquesta ofensa...*).

SONETO XXXVI

Siento el dolor menguarme poco a poco,
no porque ser le sienta más sencillo,
mas fallece el sentir para sentillo,
después que de sentillo estoy tan loco;
5 ni en sello pienso que en locura toco,
antes voy tan ufano con oílo,
que no dejaré el sello y el sufrillo,
que si dejo de sello el seso apoco.
Todo me empece: el seso y la locura;
10 privame éste de sí por ser tan mío;
mátame estotra por ser yo tan suyo.
Parecerá a la gente desvarío
preciarme deste mal do me destruyo:
yo lo tengo por única ventura.

El poliptoton inicial con el verbo *sentir* y el enrevesado conceptismo (propio de algunas composiciones del *Cancionero general* de 1511) sugieren una fecha temprana; se ha dudado de su autenticidad, a pesar de algunas coincidencias estilísticas con el soneto III.

El poeta, insensible al dolor después de haberlo sentido tan intensamente, está dominado por la locura, a cuyos desatinos se ha entregado con complacencia, abandonando la cordura, en términos similares a Garcí Sánchez de Badajoz.

¹ *menguarme*: irme consumiéndose.

²⁻⁴ 'no porque sienta el dolor menos intenso (*más sencillo*), sino porque falta el sentido o la sensibilidad para sentirlo, después de haberme vuelto loco de tanto sentirlo'; véase Boscán, I, XVI, 46-50 («Que'l amor, / cuando hiere, es muy mejor / que sea su mal crecido, / porque se pierda el sentido / con la fuerza del dolor»).

⁵⁻⁸ 'ni considero que por haberme vuelto loco a causa del dolor (*en sello*) haya alcanzado la locura; antes estoy tan orgulloso de oírlo (*que estoy loco*), que no dejaré de estarlo ni de padecerlo,

que si dejo de estarlo la razón debilito (*el seso apoco*)'.

⁹ *empece*: 'daña, perjudica'.

¹⁰⁻¹¹ El poeta, absolutamente enajenado y entregado a la locura (*por ser yo tan suyo*), ha perdido el *seso* o la cordura; el *seso* ha privado al poeta de su facultad, porque éste ya no es dueño de sí mismo, sino que pertenece a la locura.

¹⁴ *ventura*: 'dicha, felicidad'; la complacencia en el dolor y en la pérdida del juicio (el mal que destruye al poeta) es un motivo muy característico de la poesía amorosa del siglo XV.

SONETO XXXVII

A la entrada de un valle, en un desierto
do nadie atravesaba ni se vía,
vi que con estrañeza un can hacía
estremos de dolor con desconcierto;

5 ahora suelta el llanto al cielo abierto,
ora va rastreando por la vía;
camina, vuelve, para, y todavía
quedaba desmayado como muerto.

Y fue que se apartó de su presencia
10 su amo, y no le hallaba, y esto siente:
mirad hasta do llega el mal de ausencia.

Movióme a compasión ver su accidente;
díjele, lastimado: «Ten paciencia,
que yo alcanzo razón y estoy ausente».

Todos los editores, salvo Herrera, lo atribuyen a Garcilaso, que debió de escribirlo en época temprana, a juzgar por el paisaje alegórico en que se basa.

El dolor y gemidos de un perro a causa de haber perdido a su amo sirve al poeta para compadecerse con él del mal de ausencia. La fidelidad de los perros para con sus amos ha sido señalada por numerosos autores; pero la figura del perro abandonado como imagen del sufrimiento humano carece de antecedentes, si bien reaparece en la poesía de Antonio Machado y Dámaso Alonso. El uso, sin embargo, de la conducta y fisiología animal como término de referencia o comparación de una situación personal no fue extraño en la poesía del xv.

³⁻⁴ *hacia... desconcierto*: 'daba exagerados signos de dolor de forma desordenada'.

⁶ *vía*: 'camino, senda'.

⁷ *todavía*: 'siempre, incluso'.

¹² *accidente*: 'mal, enfermedad'; pero también, según un lenguaje más específicamente médico, 'dolor, daño'.

¹³ *lastimado*: 'compadecido, dolido, afligido'.

¹⁴ La ambigüedad del verso se produce por el doble sentido de *estoy ausente* ('padezco la ausencia de un ser querido' o 'en mí está ausente la razón, estoy enloquecido'): 'que yo soy un ser racional, y sufro también por la ausencia de un ser querido' o 'que yo soy un ser racional, y sin embargo también he perdido la razón por la ausencia...'

SONETO XXXVIII

Estoy contino en lágrimas bañado,
 rompiendo siempre el aire con sospiros,
 y más me duele el no osar deciros
 que he llegado por vos a tal estado;
 5 que viéndome do estoy y en lo que he andado
 por el camino estrecho de seguiros,
 si me quiero tornar para hüiros,
 desmayo, viendo atrás lo que he dejado;
 y si quiero subir a la alta cumbre,
 10 a cada paso espántanme en la vía
 ejemplos tristes de los que han caído;
 sobre todo, me falta ya la lumbre
 de la esperanza, con que andar solía
 por la oscura región de vuestro olvido.

Todos, sin excepción, reconocen su autenticidad; el tema, el mismo que en los sonetos I y IV, sugiere una fecha temprana, por más que el tratamiento es distinto, «con un arte más suave, armónico y dueño de sí» (Lapesa).

El poeta parece indeciso sobre un amor que tan siquiera se atreve a confesar: si intenta escapar de él, desandando el camino, desfallece al contemplar lo que ha dejado atrás; si desea seguir hacia adelante, aparte de temer la caída, necesita el estímulo de la esperanza que parece haberle abandonado. La imagen del caminante en medio de un camino que no quiere desandar, pero tampoco seguir, recuerda el soneto VI y se inspira claramente en Ausias March, CXXI, VI, 41-47:

¹ *contino*: 'continuamente'.

⁴ La misma justificación se lee en Petrarca, *Canzoniere*, CXXXIV, 14: «in questo stato son, Donna, per voi». El miedo a descubrir el amor a la amada corresponde a un rasgo convencional de la lírica.

⁷⁻⁸ 'si quiero regresar para escapar de vos (*para hüiros*), desfallezco, al ver lo que he dejado atrás (un *camino estre-*

cho y difícil)'; según Herrera, el *camino estrecho* es el de la virtud.

⁹⁻¹¹ 'si quiero proseguir el camino siguiéndoos hasta la *alta cumbre*, a cada paso me espanta contemplar en la senda (*espántanme en la vía*) los ejemplos tristes de los amantes que han caído'.

¹²⁻¹⁴ Al faltarle la esperanza, el poeta parece desistir en su amor.

SONETO XXXIX

¡Oh celos, de amor terrible freno,
 qu'en un punto me vuelve y tiene fuerte;
 hermanos de crueldad amarga muerte
 que, con tu vista, torbas el cielo sereno!
 5 ¡Oh serpiente nacida en dulce seno
 de hermosas flores, que mi esperanza es muerte:
 tras próspero comienzo, adversa suerte,
 tras süave manjar, recio veneno!
 ¿De cuál furia infernal acá saliste,
 10 oh crüel monstruo, oh peste de mortales,
 que tan tristes, crudos mis dias heciste?
 Torna ya sin aumentar mis males;
 desdichado miedo, ¿a qué veniste?,
 que bien bastaba amor con sus pesares.

Su autenticidad es dudosa (especialmente por los versos hipermétricos, las rimas agudas e incluso la sintaxis, bastante primitiva), a pesar de las garantías que ofrece la fuente que lo ha conservado, bastante fiable en las atribuciones.

Todo el soneto (una diatriba contra los celos) es una traducción literal de otro de Sannazaro, *Rime*, XXIII, imitado por Tansillo y traducido por otros muchos poetas españoles, desde Juan Coloma hasta Góngora.

¹⁻² Los celos son para el amor lo que el freno para un caballo a todo galope: lo encabrita y a la vez lo inmoviliza (*en un punto me vuelve y tiene fuerte*).

³ recio: 'duro, áspero', de acuerdo con el modelo («aspro veleno»).

⁹⁻¹² El poeta identifica a los celos con alguna de las Euménides (*¿De cuál*

furia infernal acá saliste...), a quienes se representaba con los cabellos encrespados de culebras (*¡Oh serpiente nacida...*) y que habitaban en el mundo de los muertos (*tórnate al infierno*); véase égloga II, 942-945.

¹⁴ 'que con los pesares que acarrea el amor ya era suficiente (para que vendas tú con los tuyos)'.

SONETO XL

El mal en mí ha hecho su cimiento
y sobr'él de tal arte ha labrado,
que amuestra bien estar determinado
de querer para siempre este aposiento;
5 trátame así que a mil habría muerto,
mas yo para más mal estoy guardado;
estó ya tal, que todos me han dejado
sino el dolor qu'en sí me tiene vuelto.
10 Ya todo mi ser se ha vuelto en dolor
y así para siempre ha de turar,
pues la muerte no viene a quien no es vivo;
en tanto mal, turar es el mayor,
y el mayor bien que tengo es el llorar:
¡cuál será el mal do el bien es el que digo!

Presenta los mismos problemas de autenticidad que el anterior (rimas dudosas y el cambio de consonantes en el segundo cuarteto, que podrían interpretarse como asonantes con respecto al primero: *-iento... -iento / -erto... -elto*). De ser de Garcilaso, pertenecería, desde luego, a la primera época.

El mal se ha arraigado en el poeta como en un edificio en unos buenos cimientos; transformado en dolor a fuerza de sentirlo, éste no concibe más bien o menor mal que el llanto y la muerte.

¹⁻⁴ El *mal*, cual edificio, ha puesto los cimientos en el poeta y sobre él ha edificado con tal artificio (*de tal arte ha labrado*), que da a entender o muestra (*amuestra*) estar resuelto a no dejar nunca ese aposento (*aposiento*).

⁶ *guardado*: 'reservado'.

⁸ 'sino el dolor que me ha transformado (*me tiene vuelto*) en sí mismo'; véase Ausias March, CXVII, XXIX,

229: «reconegut, en dol me converteixen».

¹⁰ 'y así, con el dolor, ha de durar o perdurar (*turar*)'.

¹¹ *no es vivo*: 'no está vivo o con vida', quizá en alusión al *mal* de ausencia y a la idea de que el amante 'vive donde ama'.

¹² 'en tanto mal, el mayor [mal] es durar y no morir'.

CANCIÓN I

Si a la región desierta, inhabitable,
 por el hervor del sol demasiado
 y sequedad d'aquella arena ardiente,
 o a la que por el hielo congelado
 5 y rigurosa nieve es intractable,
 del todo inhabitada de la gente,
 por algún accidente
 o caso de fortuna desastrada,
 me fuédeses llevada,
 10 y supiese que allá vuestra dureza
 estaba en su crüeza,
 allá os iría a buscar, como perdido,
 hasta morir a vuestros pies tendido.

Por su tono cancioneril y el empleo del verso agudo, parece anterior al período napolitano.

En la primera estrofa el poeta manifiesta su absoluta sumisión a la amada, «engastando en un pensamiento distinto» el tópico horaciano «Pone me...», que utiliza, bien directamente, bien a través de otros autores que lo difundieron en el Renacimiento (Petrarca, Sannazaro); en las estrofas restantes, lamenta su condición esquiva, apropiándose de ideas y expresiones de los poetas castellanos del siglo XV (Garcí Sánchez de Badajoz, Torres Naharro), sin lograr acomodarlas «a la tersa lentitud del endecasílabo» (Lapesa).

¹ El uso de la forma condicional podría estar sugerida por Sannazaro, *Ríme*, LXXXIII, 14-16: «S'al freddo Tanaí, alle cocenti arene / di Libia io...».

La *región desierta* está descrita en términos más afines a Horacio («... Pone sub curru nimium propinqui / solis in terra dominibus negata...»), con una posible reminiscencia de Sannazaro, 14 («...alle cocenti arene...»), mientras las tierras polares sólo se mencionan en Petrarca, CXIV, 2 («o dove vince lui 'l ghiaccio e la neve...»); véase también Virgilio, *Bucólicas*, X, 65-69 («nec si frigoribus mediis Hebrumque bibamus / Sinthonias que niues hiemis subeamus aquosae / nec si, cum moriens alta liber aret in ulmo, / Aethiopum versemus ovis sub sidere cancri...»).

⁴ En este verso «la l suena muchas veces» (Herrera).

⁷⁻⁸ Entiéndase: 'por algún hecho imprevisto y casual (*accidente*) o suceso (*caso*) de mala fortuna, de fortuna desgraciada (*desastrada*)'. La referencia a la fortuna parece inspirada por Petrarca: «Pommi in umil fortuna od in superba»; véanse los versos 12-19.

⁹ Esto es: '(Si a la región...) vos, que soy mía, fuédeses conducida (yo allá os iría a buscar)', según una construcción de dativo ético o de posesión.

¹¹ en su *crüeza*: 'en la crueldad de la región'.

¹²⁻¹³ La decisión de seguir a la amada esquiva hasta las regiones más inhabitables asimila a Horacio, *Odas*, I, XX, combinado con Petrarca, *Canzo-*