

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, burlasca 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 gozállos  
 y tantas veces besállos  
 como me pide la gana  
 con que vivo de mirállos!  
 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 rúido  
 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, Propertio, 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 Títilo» 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.  
<sup>1</sup> *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.

<sup>2</sup> Entiéndase 'según el trato que recibo de vos'.

<sup>4-5</sup> '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.

<sup>6</sup> *perdido*: 'loco, enajenado'.

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

<sup>11-15</sup> '¡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».

<sup>1-2</sup> 'Yo, a partir de este momento, dejaré de ofenderos más por hablar'.

<sup>7-12</sup> 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».

<sup>1-5</sup> '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).

<sup>9</sup> *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.

<sup>11-15</sup> '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,<sup>□</sup> 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'».

<sup>2</sup> 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*.

<sup>5-6</sup> 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.

<sup>8</sup> *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?<sup>5</sup> 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.

<sup>1-4</sup> 'hemos de tomar, señora, la red y el hilado, porque en un momento os deshacéis de todo el trabajo anterior'.

<sup>5-8</sup> '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.

<sup>1</sup> *s'espanta*: 'se maravilla'.

<sup>3-4</sup> 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.

<sup>7</sup> Se alude a las bodas de Caná (véase v. 4).

<sup>8</sup> '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».

<sup>1</sup> *nadi*: 'nadie'.

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

<sup>4-6</sup> '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.

<sup>1-2</sup> '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).

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

<sup>8</sup> cuidado: 'preocupación amorosa';

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

<sup>9</sup> sin arte: 'sin engaño, leal y honestamente'.

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

<sup>13</sup> 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.

<sup>1</sup> 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».

<sup>2</sup> *apretado*: 'angustiado'.

<sup>4</sup> *defendido*: 'prohibido'.

<sup>8</sup> *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.

<sup>10</sup> *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.

<sup>1-2</sup> '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...».

<sup>5</sup> *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...».

<sup>6</sup> *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).

<sup>9-11</sup> 'De cualquier mal... con esperar veros, si pudiera esperarlo sin perder la esperanza de veros'.

<sup>12-14</sup> '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.

<sup>3</sup> *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».

<sup>4</sup> 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».

<sup>5-6</sup> 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 sofferrà los mals qui't son devant?».

<sup>7</sup> *esfuerza*: 'ánimate'.

<sup>8</sup> *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?».

<sup>9-II</sup> '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.

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

<sup>13</sup> *como quiera*: 'de una u otra manera'.

<sup>14</sup> 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...».

<sup>1-3</sup> 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'.

<sup>4</sup> 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».

<sup>5</sup> 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).

<sup>6-8</sup> «...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.

<sup>9</sup> 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).

<sup>10-11</sup> 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'.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13-14</sup> 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.

<sup>2</sup> *parte*: 'lugar, sitio'.

<sup>3</sup> Entiéndase: 'y si pruebo a dar un paso para moverme'.

<sup>4</sup> *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...».

<sup>5-6</sup> 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».

<sup>6</sup> *consejo*: 'rumbo, orientación, camino'.

<sup>7</sup> *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.

<sup>8</sup> 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.

<sup>5-8</sup> 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».

<sup>9-11</sup> '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.

<sup>14</sup> '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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>4</sup> *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»).

<sup>7</sup> *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...*».

<sup>8</sup> *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*».

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

<sup>14</sup> *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).

<sup>1</sup> *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...».

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

<sup>5-7</sup> '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.

<sup>8</sup> 'y así, en cuanto a mis sentidos, estoy dividido'.

<sup>9-10</sup> *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».

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

<sup>13</sup> *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.

<sup>1</sup> *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».

<sup>4</sup> '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'!».

<sup>5-6</sup> *cuando... vía*: 'cuando en las pa-

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

<sup>8</sup> *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).

<sup>9-11</sup> '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 embebecidas  
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.

<sup>1-4</sup> 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».

<sup>5-6</sup> 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...».

<sup>7-8</sup> 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».

<sup>11</sup> *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).

<sup>14</sup> *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.

<sup>3</sup> *guarecer*: 'curar, sanar'.

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

<sup>6</sup> 'o muy arriesgado o muy asustado (*medroso*)'.

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

<sup>10</sup> *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...»).

<sup>12-13</sup> *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.

<sup>14</sup> *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.

<sup>2</sup> 'y se mostraban convertidos en largos ramos'.

<sup>3</sup> *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.

<sup>4</sup> 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!»).

<sup>5-8</sup> 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...».

<sup>6</sup> 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'.

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

<sup>13-14</sup> '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:

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

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

<sup>7-8</sup> '...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»).

<sup>9-11</sup> '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*.

<sup>12-14</sup> '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.

<sup>1</sup> *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».

<sup>2</sup> *enfrenaron*: 'frenaron, detuvieron'.

<sup>3</sup> 'y en los sombríos y alejados (*diversos*) montes'.

<sup>5-6</sup> '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».

<sup>7</sup> *casos*: 'caídas, desgracias'.

<sup>8</sup> *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»).

<sup>12-14</sup> '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.

<sup>1-4</sup> '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...».

<sup>6-8</sup> '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'.

<sup>9</sup> 'aunque yo más me exponía'.

<sup>11</sup> Entiéndase: 'privarme una sola hora de las previstas por el hado'.

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

<sup>14</sup> *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.

<sup>4</sup> *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).

<sup>9-11</sup> '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».

<sup>12-14</sup> '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.

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

<sup>4</sup> *de sentido fuera*: 'fuera de sentido, sin sentido, loco'.

<sup>5-8</sup> '¿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».

<sup>9-14</sup> 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»).

<sup>11</sup> 'tanto que apenas me mantengo con vida'.

<sup>13</sup> *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 Sennuccio, cuya muerte lamenta: «a la mia donna puoi ben dire in quante / lagrime io vivo» (*Canzoniere*, CCLXXXVII).

<sup>3-4</sup> 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...».

<sup>5-6</sup> *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.

<sup>6</sup> *de tal arte*: de tal manera, hasta tal punto.

<sup>11-14</sup> ‘...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.

10 Aunque por otra parte no me duelo,  
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*».

<sup>1</sup> *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...*».

<sup>4</sup> *luego que*: 'en el momento en que'.

<sup>5-6</sup> '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'.

<sup>7</sup> *que*: el antecedente no es *acontecimientos*, sino *cuidados*.

<sup>9-14</sup> '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.

<sup>1</sup> clarísimo: 'ilustrísimo, excelentísimo'.

<sup>3</sup> 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».

<sup>4</sup> llama: se ha interpretado como una metáfora del 'alma'.

<sup>5-8</sup> '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).

<sup>9</sup> *largo*: 'generoso'.

<sup>12-14</sup> '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

<sup>2</sup> *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»).

<sup>3-4</sup> 'y comprobar si lo de fuera se corresponde en apariencia... con lo de dentro'.

<sup>5-7</sup> *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.

<sup>9-10</sup> *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...».

<sup>11</sup> 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).

<sup>13</sup> *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»).

<sup>14</sup> '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 tempestad 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 («Crin d'oro crespo e d'ambra...»).

<sup>2</sup> gesto: 'rostro'.

<sup>3</sup> 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».

<sup>5-7</sup> '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.

<sup>9</sup> 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...»).

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

<sup>11</sup> cumbre: 'cima', que se cubrirá de nieve en invierno, y 'cabeza', que se tornará carosa.

<sup>13-14</sup> '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

Illustre 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.

<sup>2</sup> 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».

<sup>3-4</sup> '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...'

<sup>6</sup> 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 sicco corde, denso pectore, / vel lassa nunquam beneficii est dandi domus / tua...».

<sup>8</sup> *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»).

<sup>10</sup> '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).

<sup>12-13</sup> *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*).

<sup>14</sup> 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.  
 Las lágrimas, que en esta sepultura  
 10 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.

<sup>1</sup> *hado secutivo*: 'destino ejecutor, implacable'.

<sup>2</sup> *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».

<sup>3-6</sup> 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).

<sup>7</sup> 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).

<sup>11</sup> *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).

<sup>12-14</sup> 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.

<sup>3</sup> 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»).

<sup>4</sup> 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.

<sup>7</sup> 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».

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

<sup>12-14</sup> 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).

<sup>3-4</sup> '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).

<sup>5-8</sup> '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.

<sup>9-11</sup> '¿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...».

<sup>12-14</sup> '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).

<sup>1</sup> *mengua*: 'descrédito, vergüenza'.

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

<sup>9</sup> *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).

<sup>11</sup> *niño... desnudo*: perifrasis de Cupi-

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

<sup>12-13</sup> 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.

<sup>13-14</sup> *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 esecutá 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> *esforzó el viento*: se desató el vendaval.

<sup>6-8</sup> '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'.

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

<sup>13</sup> *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».

<sup>14</sup> *esecutá*: '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.

<sup>1-4</sup> 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*).

<sup>8</sup> *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».

<sup>9-11</sup> 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*).

<sup>12</sup> *pongo*: 'depongo'.

<sup>13</sup> *miserable*: 'abatido, sin valor ni fuerza'.

<sup>14</sup> 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.

<sup>4-8</sup> 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...».

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

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

<sup>14</sup> *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.

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

<sup>5-8</sup> '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?».

<sup>9</sup> *desigual*: 'injusta, excesiva'.

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

<sup>13-14</sup> *si... desconoce?*: 'si yo estoy tan enajenado, tan extraviado, que el sufrimiento, al que estoy tan habituado, es ya incapaz de reconocirme?'.

## 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...»).

<sup>1</sup> 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).

<sup>2-4</sup> 'las cuzales (las armas) hacen que, regando el suelo de África, vuelva a florecer allí el imperio romano'.

<sup>5</sup> *reducido*: con el sentido etimológico de 'traído de nuevo'.

<sup>9</sup> *romano encendimiento*: 'ardor o arrojado de Roma'; *aterró*: 'asoló'.

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

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

<sup>11</sup> *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).

<sup>12</sup> 'amor daña (vuelve) y perturba (revuelve) mi pensamiento'.

<sup>13</sup> *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.

<sup>1-2</sup> *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».

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

<sup>5-6</sup> '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».<sup>5</sup>

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

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

<sup>13-14</sup> '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.

<sup>7-8</sup> '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*.

<sup>9-11</sup> 'y así fui herido en el brazo derecho y en la lengua (*aquella que decla-*

*ra los concetos del alma*)'.

<sup>13-14</sup> *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   prívame éste de sí por ser tan mío;  
 márame 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.

<sup>1</sup> *menguarme*: irme consumiéndolo.

<sup>2-4</sup> '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»).

<sup>5-8</sup> '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*)'.

<sup>9</sup> *empece*: 'daña, perjudica'.

<sup>10-11</sup> 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.

<sup>14</sup> *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.

<sup>3-4</sup> *hacia... desconcierto*: 'daba exagerados signos de dolor de forma desordenada'.

<sup>6</sup> *vía*: 'camino, senda'.

<sup>7</sup> *todavía*: 'siempre, incluso'.

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

<sup>13</sup> *lastimado*: 'compadecido, dolido, afligido'.

<sup>14</sup> 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:

<sup>1</sup> *contino*: 'continuamente'.

<sup>4</sup> 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.

<sup>7-8</sup> '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.

<sup>9-11</sup> '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'.

<sup>12-14</sup> 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.

<sup>1-2</sup> 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*).

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

<sup>9-12</sup> 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.

<sup>14</sup> '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.

<sup>1-4</sup> 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*).

<sup>6</sup> *guardado*: 'reservado'.

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

229: «reconegut, en dol me converteixen».

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

<sup>11</sup> *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'.

<sup>12</sup> '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).

<sup>1</sup> 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...»).

<sup>4</sup> En este verso «la l suena muchas veces» (Herrera).

<sup>7-8</sup> 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.

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

<sup>11</sup> *en su crüeza*: 'en la crueldad de la región'.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## CANCIÓN II

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

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

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

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

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

del subjuntivo (E.L. Rivers).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### CANCIÓN III

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## CANCIÓN IV

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

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

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

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

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

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

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

<sup>10</sup> La descripción del tipo de comportamiento al que induce el amor se ciñe bastante a la letra a Ausias March, XVIII, 1-IV, 3-4 y 37-38: «Quasi guiat per les falses ensenyes / so avengut a perillosa riba... / Per los cabells a mi sembla que'm porten / a fer los fets que Amor me comana».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## CANCIÓN V

### *Ode ad florem Gnidi\**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

rorem / vincere nom potuit...».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

las entrañas heladas  
tornaron poco a poco en piedra dura;  
por las venas cuitadas  
la sangre su figura  
95 iba desconociendo y su natura,

hasta que, finalmente,  
en duro mármol vuelta y transformada,  
hizo de sí la gente  
no tan maravillada,  
100 cuanto de aquella ingratitude vengada.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ELEGÍA I

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bien te confieso que si alguna cosa  
entre la humana puede y mortal gente  
60 entristecer un alma generosa,  
con gran razón podrá ser la presente,  
pues te ha privado d'un tan dulce amigo,  
no solamente hermano, un accidente;  
el cual no sólo siempre fue testigo  
65 de tus consejos y íntimos secretos,  
mas de cuanto lo fuiste tú contigo;  
en él se reclinaban tus discretos  
y honestos pareceres y hacían

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ción, corriente en tiempos de Garcilaso.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

180 sin esquivar el amoroso juego.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## ELEGÍA II

A Boscán \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La breve ausencia hace el mismo juego

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

## EPÍSTOLA A BOSCÁN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*trum incredibili modo / consentit astrum*».

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

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

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

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

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

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

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

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

las burlas de autores clásicos.

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

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

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

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

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

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

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

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

## ÉGLOGA I

### *Al Virrey de Nápoles*

*Personas:* SALICIO, NEMOROSO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

70 Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

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

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

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

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

Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¡Cuántas veces, durmiendo en la floresta,  
reputándolo yo por desvarío,  
115 vi mi mal entre sueños, desdichado!  
Soñaba que en el tiempo del estío  
llevaba (por pasar allí la siesta)  
a abreviar en el Tajo mi ganado;  
y después de llegado,  
120 sin saber de cuál arte,  
por desusada parte  
y por nuevo camino el agua s'iba;  
ardiendo yo con la calor estiva,  
el curso enajenado iba siguiendo  
125 del agua fugitiva.  
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

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

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

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

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

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

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

propio del verano' (véase v. 116).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

perder lo que estuviere poseyendo.

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

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

160      que siempre sonará de gente en gente.

La cordera paciente  
con el lobo hambriento  
hará su ajuntamiento,

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

Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Siempre de nueva leche en el verano

170      y en el invierno abundo; en mi majada

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

do va con storto passo»).

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

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

- Más conveniente fuera aquesta suerte  
 a los cansados años de mi vida,  
 265           que's más que'l hierro fuerte,  
 pues no la ha quebrantado tu partida.
- ¿Dó están agora aquellos claros ojos  
 que llevaban tras sí, como colgada,  
 mi alma, doquier que ellos se volvían?  
 270 ¿Dó está la blanca mano delicada,  
 llena de vencimientos y despojos,  
 que de mí mis sentidos l'ofrecían?  
           Los cabellos que vían  
           con gran desprecio al oro  
 275           como a menor tesoro  
 ¿adónde están, adónde el blanco pecho?  
 ¿Dó la columna que'l dorado techo  
 con proporción graciosa sostenía?  
 Aquesto todo agora ya s'encierra,  
 280           por desventura mía,  
 en la oscura, desierta y dura tierra.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ÉGLOGA II

*Personas:* ALBANIO, CAMILA,  
SALICIO, NEMOROSO

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

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

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

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

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

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

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

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

de que el alma temblar y arder se siente!

En vuestra claridad vi mi alegría

escurecerse toda y enturbiarse;

cuando os cobré, perdí mi compañía.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SALICIO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



la solícita abeja susurrando;  
75           los árboles, el viento  
al sueño ayudan con su movimiento.

¿Quién duerme aquí? ¿Dó está que no le veo?  
¡Oh, hele allí! ¡Dichoso tú, que aflojas  
la cuerda al pensamiento o al deseo!  
80           ¡Oh natura, cuán pocas obras cojas  
en el mundo son hechas por tu mano,  
creciendo el bien, menguando las congojas!  
El sueño diste al corazón humano  
para que, al despertar, más s'alegrase  
85 del estado gozoso, alegre o sano,  
que como si de nuevo le hallase,  
hace aquel intervalo que ha pasado  
que'l nuevo gusto nunca al fin se pase;  
y al que de pensamiento fatigado  
90 el sueño baña con licor piadoso,  
curando el corazón despedazado,

<sup>78</sup> La escena del descubrimiento e identificación de un pastor dormido podría tener origen en Sannazaro, *Arcadia*, II, 10-18: «Io veggio un uom, se non è sterpo o sasso: / egli è pur uom che dorme in quella valle, / disteso in terra fatigoso. / ... / A panni, a la statura et a le spalle, / et a quel can che è bianco, el par che sia / Uranio, se 'l giudizio mio non falle. / ... / Egli è Uranio, il qual tanta armonia / ha ne la lira...»; Salicio, sin embargo, no ve a Albanio, posiblemente escondido detrás de algún matorral o árbol, y debe advertir su presencia al oírlo respirar o roncar.

<sup>81-82</sup> Es decir: 'al hacer obras bastante perfectas, la naturaleza acrecienta el bien y disminuye las preocupaciones'; más oscuro y redundante es el sentido del pasaje si se deriva el verso, como se ha venido admitiendo desde la primera edición, de cuanto sigue («Creciendo el bien ... El sueño

diste al corazón humano»).

<sup>86-88</sup> 'ya que (*que*), como si por primera vez (*de nuevo*) el corazón humano lo alcanzara (el *estado gozoso...*), el sueño (*aquel intervalo que ha pasado*) hace que la nueva sensación de gozo finalmente (*al fin*) nunca se acabe (*nunca se pase*)'. Los editores antiguos traen *al bien*, en lugar de *al fin*, posiblemente inducidos por la errata de la primera edición (*al bin*), aunque, basándose en ellos, se han propuesto otras lecturas del pasaje.

<sup>90-91</sup> El *licor* con que baña el sueño es el agua de Leteo, o sea el agua del olvido, según lo atestigua una larga tradición, desde Virgilio, *Eneida*, v, 854-855 («Eccc deus ramum Lethaeo rore madentem / vique soporatum Stygia super utraque quassat / tempora...»), a Ariosto, *Orlando furioso*, XXV, XCIII, 3-4 («che 'l sonno venne, e sparse il corpo stanco / col ramo intinto nel liquor di Leteo»).

- aquel breve descanso, aquel reposo  
 basta para cobrar de nuevo aliento  
 con que se pase el curso trabajoso.
- 95 Llegarme quiero cerca con buen tiento  
 y ver, si de mí fuere conocido,  
 si es del número triste o del contento.  
 Albanio es este que 'stá 'quí dormido,  
 o yo conosco mal: Albanio es, cierto.
- 100 Duerme, garzón cansado y afligido.  
 ¡Por cuán mejor librado tengo un muerto,  
 que acaba'l curso de la vida humana  
 y es conducido a más seguro puerto,  
 que'l que, viviendo acá, de vida ufana
- 105 y d'estado gozoso, noble y alto  
 es derrocado de fortuna insana!  
 Dicen que'ste mancebo dio un gran salto,  
 que d'amorosos bienes fue abundante,  
 y agora es pobre, miserable y falto;
- 110 no sé la historia bien, mas quien delante  
 se halló al duelo me contó algún poco  
 del grave caso deste pobre amante.
- ALBANIO ¿Es esto sueño, o ciertamente toco  
 la blanca mano? ¡Ah, sueño, estás burlando!
- 115 Yo estábate creyendo como loco.  
 ¡Oh cuitado de mí! Tú vas volando  
 con prestas alas por la ebúrnea puerta;  
 yo quedome tendido aquí llorando.

<sup>94</sup> La alabanza del sueño presenta alguna analogía con Séneca, *Hercules furens*, 1066-1076: «Tuque, o dormitor, Somne, malorum, requies animi, / pars humanae melior uitae... / pax o rerum, portus uitae...».

<sup>97</sup> 'sí pertenece al bando (número) de los tristes o de los alegres'.

<sup>100</sup> *garzón*: 'muchacho, mozo'; es galicismo.

<sup>106</sup> 'por la loca (*insana*) fortuna'.

<sup>113-114</sup> La aparición en sueños de las imágenes percibidas durante la vigilia (como le ocurre aquí a Albanio, que

sueña estar tocando a Camila) es fenómeno que ya explica Aristóteles, *De insomniis*, 459-461, y del que se lamentan varios poetas latinos (Estacio y Claudiano, fundamentalmente).

<sup>117</sup> Los autores clásicos creían que los espíritus nos envían los sueños falsos a través de una puerta de marfil: «altera camenti perfecta nitens elephanto, / sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes» (Virgilio, *Eneida*, VI, 895-896) o «ludit imago / vana quae porta fugiens eburna / somnium ducit» (Horacio, *Odas*, III, XXVII, 40-42).

- 120                   ¿No basta el grave mal en que despierta  
 el alma vive, o por mejor decillo,  
 está muriendo d'una vida incierta?  
 SALICIO            Albanio, deja el llanto, que'n oïllo  
                           me aflijo.  
 ALBANIO            ¿Quién presente 'stá a mi duelo?  
 SALICIO            Aquí está quien t'ayudará a sentillo.  
 ALBANIO            ¿Aquí estás tú, Salicio? Gran consuelo   125  
                           me fuera en cualquier mal tu compañía,  
                           mas tengo en esto por contrario el cielo.  
 SALICIO            Parte de tu trabajo ya m'había  
                           contado Galafrón, que fue presente  
 130                   en aqueste lugar el mismo día,  
                           mas no supo decir del accidente  
                           la causa principal, bien que pensaba  
                           que era mal que decir no se consiente;  
                           y a la sazón en la ciudad yo estaba,  
 135                   como tú sabes bien, aparejando  
                           aquel largo camino que 'speraba,  
                           y esto que digo me contaron cuando  
                           torné a volver; mas yo te ruego ahora,  
                           si esto no es enojoso que demando,  
 140                   que particularmente el punto y hora,  
                           la causa, el daño cuentes y el proceso,  
                           que'l mal, comunicándose, mejora.  
 ALBANIO            Con un amigo tal, verdad es eso,  
                           cuando el mal sufre cura, mi Salicio,

<sup>127</sup> Entiéndase: 'el cielo se opone (*tengo por contrario el cielo*) a que tu compañía pueda servirme de consuelo (*en esto*), porque el mal que me hace padecer no es un mal cualquiera'.

<sup>131</sup> *acidente*: 'enfermedad', 'daño'.

<sup>133</sup> 'que era mal que no puede contarse con palabras'.

<sup>134-136</sup> La *ciudad* (cuya mención en una obra pastoril ha sido cuestionada por Herrera) a la que fue Salicio se ha identificado con Toledo, y el *largo camino* para el que allí se estaba preparando (*aparejando*) se ha interpretado

como una posible referencia al viaje que realizó Garcilaso a Bolonia en 1529.

<sup>140</sup> *punto*: 'instante', como el latín *punctum temporis*.

<sup>142</sup> Garcilaso parece tomar este motivo, difundidísimo en el Renacimiento, de Sannazaro, *Arcadia*, VII, 2-3: «lo sfogare con parole ai miseri suole a le volte esser alleviamento di peso»; pero, en la réplica inmediata de Albanio, está evocando una idea de Séneca, *Fedra*, 607: «Curae leves loquuntur, ingentes stupent».

- 145 mas éste ha penetrado hasta el hueso.  
 Verdad es que la vida y ejercicio  
 común y el amistad que a ti me ayunta  
 mandan que complacerte sea mi oficio;  
 mas ¿qué haré?, que'l alma ya barrunta
- 150 que quiero renovar en la memoria  
 la herida mortal d'aguda punta,  
 y póneme delante aquella gloria  
 pasada y la presente desventura  
 para espantarme de la horrible historia.
- 155 Por otra parte, pienso que's cordura  
 renovar tanto el mal que m'atormenta,  
 que a morir venga de tristeza pura,  
 y por esto, Salicio, entera cuenta  
 te daré de mi mal como pudiere,  
 aunque el alma rehuya y no consienta.  
 Quise bien, y querré mientras rigere
- 160 aquestos miembros el espíritu mío,

<sup>145</sup> La idea es muy antigua (está en Teócrito, *Idilios*, XI), pero así formulada se remonta a Catulo, *Carmina*, LXVI, 23 («Penetrauit ad usque medullas»), a quien han imitado otros autores latinos (Propertio y Ovidio) e italianos.

<sup>149-160</sup> Los preeliminares de Albanio unen dos motivos tradicionales: el dolor que provoca recordar un pasado triste (vv. 149-151) y el que produce recordar un pasado feliz desde un presente adverso. El primero tiene en cuenta a Virgilio, *Eneida*, II, 3-13 («Infandum, regina, iubes renovare dolorem... / Sed si tantus amor casus cognoscere nostros... / quamquam animus meminisse horret luctuque refugit, / incipiam...»), a veces con un mayor aire a Sannazaro, *Arcadia*, VII, 1-2 («Non posso ... senza noia grandissima de' passati tempi; li quali avegna che per me poco lieti dir si possano, nientedimeno avendoli a raccontare ora che in maggiore molestia mi tro-

vo, mi saranno accrescimento di pena e quasi uno inarcerbire di dolore a la mal saldata piaga, che naturalmente rifugge di farsi spesso toccare»), mientras el segundo parece eco lejano de Dante, *Inferno*, v, 121-123 («Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria»).

<sup>160</sup> El extenso relato de Albanio (que se prolonga hasta el v. 680, si bien se interrumpe entre los vv. 332-418) adapta el de Carino en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 8-55.

<sup>161-162</sup> Las formas *rigere* 'rigiere, gobernar, guiar' y *spiritu* 'espíritu', si bien no insólitas en Garcilaso, parecen trasposición del pasaje de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 8: «Era io adunque (benché sia ancora e sarò mentre lo spirito regerà queste membra) ... acceso ardentissimamente de l'amor d'una che al mio giudicio con le sue bellezze non che l'altre pastorelle d'Arcadia, ma di gran lunga avanza le sante dee...».

- aquella por quien muero, si muriere.  
 En este amor no entré por desvarío,  
 165 ni lo traté como otros con engaños,  
 ni fue por elección de mi albedrío.  
 Desde mis tiernos y primeros años  
 a aquella parte m'enclinó mi estrella  
 y aquel fiero destino de mis daños.  
 170 Tú conociste bien una doncella  
 de mi sangre y agüelos decendida,  
 más que la misma hermosura bella;  
 en su verde niñez siendo ofrecida  
 por montes y por selvas a Diana,  
 175 ejercitaba allí su edad florida.  
 Yo, que desde la noche a la mañana  
 y del un sol al otro sin cansarme  
 seguía la caza con estudio y gana,  
 por deudo y ejercicio a conformarme  
 180 vine con ella en tal domestichezza,

<sup>163</sup> *si muriere* se ha parafraseado como 'si mereciere morir por ella' (Herrera).

<sup>164-165</sup> Albanio está recordando el origen inocente y puro de su amor por Camila (véanse vv. 184 y 314-315), derivado después en pasión enfermiza.

<sup>168</sup> *aquella parte*: 'aquel lugar donde Camila se ejercitaba en la caza'; atribuir el amor a la influencia de las estrellas o a la fuerza del destino (*fiero destino* es expresión típicamente petrarquista) se ha venido utilizando en literatura como un argumento para justificarlo y es idea que se repite a lo largo de la obra de Garcilaso (véase elegía II, 74-75), aquí en especial coincidencia con Sannazaro, *Arcadia*, IX, III: «quella che me diè in sorte il mio pianeta»; y VII, 9: «sí come la mia stella e i fati volsono...».

<sup>173-174</sup> La consagración de los dos protagonistas ya en la infancia a Diana, diosa de la caza y de la castidad, aparece en Boccaccio, *Commedia delle ninfe fiorentine*, V, 24, y tiene como an-

tecedente inmediato a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 9: «la quale però che dai teneri anni a' servigi di Diana disposta, e io similmente nei boschi nato e nudrito era».

<sup>176-177</sup> Estas fórmulas de ponderación (con otras variantes, como *noche y día*) se convirtieron en proverbiales gracias a su repetido uso (así, por ejemplo, en Virgilio, *Bucólicas*, IX, 51-52: «Saepe ego longos / cantando puerum memini me condere soles»; o Petrarca, *Canzoniere*, CCXVI, 9: «Lasso, che pur da l'un a l'altro sole»).

<sup>178</sup> *estudio*: 'afán, empeño, diligencia'; *gana*: 'gusto, voluntad'.

<sup>179-180</sup> 'por parentesco (*deudo*) y ocupación (*ejercicio*) llegué a estar conforme con ella, unida o ligada a ella (*a conformarme vine con ella*), con tanta familiaridad (*domestichezza*)'. En cuanto a *domestichezza*, parece italianismo, favorecido por la necesidad de adaptar el *dimesticammo* de Sannazaro (véanse vv. 176-184).

- que della un punto no sabia apartarme;  
 iba de un hora en otra la estrechez  
 haciéndose mayor, acompañada  
 de un amor sano y lleno de pureza.
- 185 ¿Qué montaña dejó de ser pisada  
 de nuestros pies? ¿Qué bosque o selva umbrosa  
 no fue de nuestra caza fatigada?  
 Siempre con mano larga y abundosa,  
 con parte de la caza visitando
- 190 el sacro altar de nuestra santa diosa,  
 la colmilluda testa ora llevando  
 del puerco jabalí, cerdoso y fiero,  
 del peligro pasado razonando,  
 ora clavando del ciervo ligero
- 195 en algún sacro pino los ganchosos  
 cuernos, con puro corazón sincero,  
 tornábamos contentos y gozosos,  
 y al disponer de lo que nos quedaba,  
 jamás me acuerdo de quedar quejosos.
- 200 Cualquiera caza a entrambos agradaba,  
 pero la de las simples avecillas  
 menos trabajo y más placer nos daba.

<sup>187</sup> 'no fue recorrida insistentemente (*fatigada*) por nosotros cuando íbamos de caza (*de nuestra caza*): «Noi parimenti nei boschi, di opportuni istrumenti armati, a la diletta caccia andavamo» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 10); la intercalación del episodio de la caza se ha considerado poco pertinente.

<sup>188</sup> *con mano larga*: expresión proverbial, 'con franqueza, generosamente', completada aquí por *abundosa* 'abundante'.

<sup>191-196</sup> 'ahora (*ora*) llevando la cabeza (*testa*) con grandes colmillos (*colmilluda*) del jabalí, peludo (*cerdoso*) y fiero, hablando (*razonando*) sobre el peligro pasado, ahora (*ora*) clavando los cuernos ganchosos del ciervo ligero...'; el pasaje, que traduce con bastante fidelidad a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 10

(«offrendogli ora la fiera testa del setoso cinghiale, e ora le arboree corna del vivace cervo sovra gli alti pini appiccandoli»), se remonta a Virgilio, *Bucólicas*, VII, 29-30 («Saetosus caput hoc aprí tibi, Delia, parvos / et ramosa Micon vivacis cornua cervi»).

Los autores antiguos recuerdan la costumbre de ofrendar a Diana los cuernos del ciervo clavándolos en un pino: «Ipse ego uenabor: iam nunc me sacra Dianae / suscipere et veneris ponere uota iuuat. / Incipiam captare feras et reddere pinu / cornua et audaces ipse monuere canis» (Propertio, *Elegías*, II, XIX, 17-20).

<sup>201</sup> *simples*: 'ingenuas, incautas, apacibles', como en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, II («li semplici e innocenti ucelli»):

En mostrando el aurora sus mejillas  
 de rosa y sus cabellos d'oro fino,  
 205 humedeciendo ya las florecillas,  
       nosotros, yendo fuera de camino,  
       buscábamos un valle, el más secreto  
       y de conversación menos vecino.  
       Aquí, con una red de muy perfeto  
 210 verde teñida, aquel valle atajábamos  
       muy sin rumor, con paso muy quieto;  
       de dos árboles altos la colgábamos,  
       y habiéndonos un poco lejos ido,  
       hacia la red armada nos tornábamos,  
 215 y por lo más espeso y escondido,  
       los árboles y matas sacudiendo,  
       turbábamos el valle con rüido.  
       Zorzales, tordos, mirlas, que temiendo  
       (delante de nosotros espantados),  
 220 del peligro menor iban huyendo,  
       daban en el mayor, desatinados,  
       quedando en la sutil red engañosa  
       confusamente todos enredados.  
       Y entonces era vellos una cosa

<sup>203-204</sup> La descripción del lugar y la hora del día elegidos para la caza deriva de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 12, que sigue muy de cerca a Boccaccio, *Fiammetta*, v.

Estos atributos de la aurora (sólo ligeramente esbozados por Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 12) se remontan a Homero (*Iliada*, I, 477: «la Aurora de dedos de rosa»; y *Odisea*, IX, 76: «la Aurora de hermosos rizos») y tuvieron numerosas recreaciones en la literatura posterior, desde Virgilio a Ariosto.

<sup>208</sup> 'y menos próximo (*vecino*) del trato humano (*de conversación*): «n'andavamo in qualche valle lontana dal conversare delle genti» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 12).

<sup>209-211</sup> *de muy perfeto verde*: 'de ver-

de que imitaba perfectamente el color verde del bosque', como en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 12: «e quivi fra duo altissimi e dritti alberi tendevamo la ampia rete, la quale, sottilissima tanto che appena tra le frondi scernere si poteva»; *aquel... quieto*: 'aquel valle explorábamos (*atajábamos*) sin hacer el más mínimo ruido (*muy sin rumor*), con paso silencioso (*quieto*)'.

Las rimas esdrújulas en el verso producen un efecto de aceleración y desaceleración.

<sup>214</sup> *armada*: 'preparada, puesta, levantada'; equivale al «ordinata» empleado por Sannazaro en su *Arcadia*, VIII, 13.

<sup>215</sup> La técnica de la caza está descrita exactamente como en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 13-14.

- 225 estraña y agradable, dando gritos  
y con voz lamentándose quejosa;  
algunos dellos, que eran infinitos,  
su libertad buscaban revolando;  
otros estaban míseros y aflitos.
- 230 Al fin, las cuerdas de la red tirando,  
llevábamosla juntos casi llena,  
la caza a cuestras y la red cargando.  
Cuando el húmido otoño ya refrena  
del seco estío el gran calor ardiente
- 235 y va faltando sombra a Filomena,  
con otra caza, desta diferente,  
aunque también de vida ociosa y blanda,  
pasábamos el tiempo alegremente.  
Entonces siempre, como sabes, anda
- 240 d'estorninos volando a cada parte,  
acá y allá, la espesa y negra banda;  
y cierto aquesto es cosa de contarte,  
cómo con los que andaban por el viento  
usábamos también astucia y arte.
- 245 Uno vivo, primero, d'aquel cuento  
tomábamos, y en esto sin fatiga  
era cumplido luego nuestro intento;  
al pie del cual un hilo untado en liga  
atando, le soltábamos al punto

<sup>229</sup> *míseros*: 'abatidos, sin fuerza';  
*aflitos*: 'aflictos, afligidos'. Garcilaso re-  
corre a la hendíadís para ampliar su  
fuente: «semivivi giacere» (Sannazaro,  
*Arcadia*, VIII, 14). En el verso 232, se  
ha señalado otra hendíadís, al atribuir  
a «la caza y la red» el valor de «la red  
de la caza».

<sup>235</sup> Lógicamente, porque los árboles  
en otoño van quedando sin hojas.

<sup>237</sup> *blanda*: 'dulce, agradable'.

<sup>239-241</sup> La noticia del vuelo de los  
estorninos en bandada (*banda*) está en  
Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 15 («quando  
nel fruttifero autunno le folte caterve  
di storni volando in drappello raccolte

si mostrano a' riguardanti quasi una ro-  
tonda palla nell'aria»); pero parece pro-  
ceder de Plinio, *Historia natural*, X, 73  
(«Sturnorum generi proprium catervati-  
m volare...»).

<sup>245</sup> *d'aquel cuento*: 'de aquella banda-  
da'; Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 15: «ne  
ingegnavamo di avere duo o tre di  
quelli (la qual cosa di leggero si potea  
trovare)».

<sup>248</sup> *liga*: sustancia pegajosa que pro-  
duce la planta así llamada y que suele  
usarse para cazar pájaros; ha tenido des-  
de la poesía griega connotaciones ama-  
torias, que no cabe descartar del todo  
en la caracterización de Albanio.



- 250 que via volar aquella banda amiga;  
 apenas era suelto cuando junto  
 estaba con los otros y mesclado,  
 secutando el efeto de su asunto:  
 a cuantos era el hilo enmarañado
- 255 por alas o por pies o por cabeza,  
 todos venian al suelo mal su grado.  
 Andaban forcejando una gran picza,  
 a su pesar y a mucho placer nuestro:  
 que así d'un mal ajeno bien s'empieza.
- 260 Acuérdaseme agora que'l siniestro  
 canto de la corneja y el agüero  
 para escaparse no le fue macstro.  
 Cuando una dellas, como es muy ligero,  
 a nuestras manos viva nos venía,
- 265 era prisión de más d'un prisionero;  
 la cual a un llano grande yo traía  
 ado muchas cornejas andar juntas  
 (o por el suelo o por el aire) vía;  
 clavándola en la tierra por las puntas
- 270 estremas de las alas, sin rompellas,  
 seguiase lo que apenas tú barruntas,  
 Parecía que mirando las estrellas,

<sup>253</sup> 'cumpliendo (*secutando el efeto*) con su deber (*su asunto*)' o 'llevando a cabo su quehacer habitual': «Li quali subitamente a' compagni fuggendo e fra quelli, si come è lor natura, mescolandosi, conveniva che a forza con lo inviscato canape una gran parte de la ristretta moltitudine ne tirasseno seco» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 16-17).

<sup>257</sup> 'Estaban forcejando (*forcejando*) durante un largo espacio de tiempo (*una gran picza*)'.

<sup>259</sup> 'que así de un mal ajeno se origina (*s'empieza*) un bien (propio)', en correlación con *su pesar* y *placer nuestro* del verso anterior (por ello no parece tener sentido la coma que la primera edición trae después de *mal*) y recordando la expresión proverbial «No hay

mal sin bien», de que existen numerosas variantes, incluso en latín («Nulla mala hora est quin alicui sit bona») e italiano, según lo recoge Ariosto, *Orlando furioso*, XLV, v, 3 («Che il ben va dietro al male, e il male al bene»).

<sup>261-262</sup> Entiéndase: 'la corneja no supo interpretar su propio canto para evitar caer en manos de sus cazadores'.

<sup>263</sup> *como es muy ligero*: 'como es muy fácil (*muy ligero*) que ocurra, como ocurre fácilmente', que traduce «come spesso addiviene» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 18); *ligero* en el sentido de 'fácil' era muy raro en castellano y su uso aquí parece deberse a la influencia del italiano *leggero* (véase v. 245).

- clavada boca arriba en aquel suelo,  
 estaba a contemplar el curso dellas;  
 275 d'allí nos alejábamos, y el cielo  
 rompía con gritos ella y convocaba  
 de las cornejas el superno vuelo;  
 en un solo momento s'ajuntaba  
 una gran muchedumbre presurosa  
 280 a socorrer la que en el suelo estaba.  
 Cercábanla, y alguna, más piadosa  
 del mal ajeno de la compañera  
 que del suyo avisada o temerosa,  
 llegábase muy cerca, y la primera  
 285 que'sto hacia pagaba su inocencia  
 con prisió'n o con muerte lastimera:  
 con tal fuerza la presa, y tal violencia,  
 s'engarrafaba de la que venía,  
 que no se dispidiera sin licencia.  
 290 Ya puedes ver cuán gran placer sería  
 ver, d'una por soltarse y desasirse,  
 d'otra por socorrerse, la porfia;  
 al fin la fiera lucha a despartirse  
 venía por nuestra mano, y la cuitada

<sup>274</sup> El uso aquí del infinitivo introducido por la preposición *a* (*a contemplar*) con valor de gerundio ('contemplando') está determinado por la sujeción al modelo italiano: «come se i corsi de le stelle avesse avuto a contemplare» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 18-19).

Albanio describe la caza de la corneja en los mismos términos que su propia desesperación tras la huida de Camila (vv. 491-493), seguramente pensando en una de las propiedades con que los naturalistas clásicos habían descrito a este animal (véanse vv. 278-286).

<sup>278-286</sup> Esta solidaridad de las cornejas hacia la *compañera* en apuros coincide con la fidelidad que se les ha atribuido desde Claudio Eliano, *Historia*

*de los animales*, III, 9.

<sup>284</sup> *llegábase muy cerca*: 'se acercaba mucho'.

<sup>288</sup> *s'engarrafaba*: 'se sujetaba con las garras, se agarraba', que traduce «con le uncinute unghie abbracciata» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 20).

<sup>289</sup> 'que la que venía no podía marcharse sin el permiso (*sin licencia*) de la presa', o bien 'que la presa, de tal suerte agarrada a la que venía, no podía zafarse de ella sin su permiso': «per maniera che forse volentieri avrebbe voluto, se possuto avesse, svilupparsi da' suoi artigli» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 20-21).

<sup>293</sup> *despartirse*: propiamente 'separarse', como en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 22 («spicciarle»), aunque aquí tiene el sentido más amplio de 'terminarse'.

- 295 del bien hecho empezaba a arrepentirse.  
 ¿Qué me dirás si con su mano alzada,  
 haciendo la noturna centinela,  
 la grulla de nosotros fue engañada?  
 No aprovechaba al ánsar la cautela  
 300 ni ser siempre sagaz descubridora  
 de noturnos engaños con su vela,  
 ni al blanco cisne qu'en las aguas mora  
 por no morir como Faetón en fuego,  
 del cual el triste caso canta y llora;  
 305 y tú, perdiz cuitada, ¿piensas luego que en  
 huyendo del techo estás segura?  
 En el campo turbamos tu sosiego.  
 A ningún ave o animal natura  
 dotó de tanta astucia, que no fuese  
 310 vencido al fin de nuestra astucia pura.

<sup>296-298</sup> Se trata de una de las grullas que, velando el sueño de las demás (*haciendo la noturna centinela*), sostiene una piedra con la pata levantada (*con su mano alzada*) para evitar dormirse, como más claramente explica Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 23: «Or che vi dirò io de la cauta grue? Certo non gli valeva, tenendo in pugno la pietra, farsi le notturne escubie; però che dai nostri assalti non vivea ancora di mezzo giorno sicura».

<sup>299-307</sup> Hay aquí una posible alusión al episodio en que los gansos (los *ánсарes*) con sus graznidos llegaron a descubrir a los galos entrando ya durante la noche en el Capitolio de Roma (Tito Livio, *Ab urbe condita*, V, 47): «Chi crederebbe possibile che la sagace oca, sollicita palesatrice de le notturne frodi, non sapeva a se medesima le nostre insidie palesare?» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 24-25).

<sup>302-304</sup> Cygno, rey de Liguria, llora la muerte de Faetón y se transforma en cisne para huir del fuego con que Júpiter había castigado a su primo (Ovidio, *Metamorfosis*, I, 367-380): «E

al bianco Cygno che giovava abitare ne le umide acque per guardarsi dal foco, temendo del caso di Fetonte, se in mezzo di quelle non si potea egli da le nostre insidie guardare?» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 23-24).

<sup>305-307</sup> La perdiz suele hacer los nidos en el suelo, porque teme las alturas, recordando cómo fue despeñada por su tío Dédalo antes de convertirse en ave (Ovidio, *Metamorfosis*, VIII, 236-259): «E tu, misera e cattivella perdice, a che schivavi gli alti tetti pensando al fiero advenimento de la antica caduta, se ne la piana terra, quando più sicura stare ti credevi, ne li nostri lacciuoli incappavi?» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 24).

<sup>310</sup> *astucia pura*: 'gran astucia', equivalente al «tanta astuzia» de Sannazaro, que evita repetir el sustantivo *astucia*: «similmente de' fagiani, de le turture, de le colombe, de le fluviali anitre, e degli altri uccelli vi dico: niuno ne fu mai di tanta astuzia da la natura dotato il quale, da' nostri ingegni guardandosi, si potesse lunga libertà promettere» (*Arcadia*, VIII, 25);

- Si por menudo de contar t'hobiese  
d'aquesta vida cada partecilla,  
temo que antes del fin anoheciese.  
Basta saber que aquesta tan sencilla  
315 y tan pura amistad quiso mi hado  
en diferente especie convertilla:  
en un amor tan fuerte y tan sobrado  
y en un desasosiego no creíble  
tal, que no me conosco de trocado.  
320 El placer de miralla con terrible  
y fiero desear sentí mezclarse,  
que siempre me llevaba a lo imposible;  
la pena de su ausencia vi mudarse,  
no en pena, no en congoja, en cruda muerte  
325 y en un infierno el alma atormentarse.  
A aqueste 'stado, en fin, mi dura suerte  
me trujo poco a poco, y no pensara  
que contra mí pudiera ser más fuerte,  
si con mi grave daño no probara  
330 que, en comparación desta, aquella vida

Garcilaso prescinde de la enumeración particular de distintas aves a cambio de un genérico *ave o animal*.

<sup>311-313</sup> La decisión de no prolongar más el relato está tomada de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 26 («E acciò che io ogni partecilla non vada raccontando...»), pero completada con otras versiones del motivo, como, por ejemplo, la de Virgilio, *Eneida*, I, 374 («ante diem clauso componet Vesper Olympo»).

<sup>312</sup> *partecilla*: 'minucia, pequeño detalle', en concordancia con la «particella» del texto de Sannazaro (vv. 311-313).

<sup>314-315</sup> *sencilla y pura* se usaban a menudo como sinónimos.

<sup>316</sup> Albanio atribuye su amor a la fuerza del destino, mientras Carino sólo lo achaca a la fuerza de la costumbre: «adunque che, venendo ... di tempo in tempo più crescendo la età, la lunga e continua usanza si convertì in tanto

e sì fiero amore che mai pace non sentiva se non quando di costei pensava» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 26-27).

<sup>317</sup> *sobrado*: 'excedido', quizá con el matiz de 'temeroso, audaz'.

<sup>319</sup> 'tal que de cambiado (*de trocado*) no me reconozco'.

<sup>320-322</sup> Albanio abandona el estado contemplativo (*el placer de miralla* evoca la definición del amor como «fruedae pulchritudinis desiderium» de Ficino) por los placeres sensuales (*el fiero y terrible desear* debe identificarse con el amor bestial) que le llevan a pretender un imposible de quien, como Camila, sirve a la diosa de la castidad (véanse vv. 173-174).

<sup>330-331</sup> 'que, en comparación de la actual, la vida anterior [descrita en los vv. 314-325] podría considerarse descanso'; la misma idea se halla en el soneto XVII, 12-14: «... 'stoy d'arte / que juzgo ya por hora menos fuerte, / aunque en ella me vi, la que es pasada».

cualquiera por descanso la juzgara.

Ser debe aquesta historia aborrecida  
de tus orejas, ya que así atormenta  
mi lengua y mi memoria enristecida:  
335 decir ya más no es bien que se consienta.  
Junto todo mi bien perdí en un hora,  
y ésta es la suma, en fin, d'aquesta cuenta.

SALICIO

Albanio, si tu mal comunicaras  
con otro que pensaras que tu pena  
340 juzgaba como ajena, o qu'este fuego  
nunca probó, ni el fuego peligroso  
de que tú estás quejoso, yo confieso  
que fuera bueno aqueso que ora haces;  
mas si tú me deshaces con tus quejas,  
345 ¿por qué agora me dejas como a estraño,  
sin dar d'aqueste daño fin al cuento?  
¿Piensas que tu tormento como nuevo  
escucho, y que no pruebo por mi suerte  
aquesta viva muerte en las entrañas?  
350 Si ni con todas mañas o experiencia  
esta grave dolencia se deshecha,  
al menos aprovecha, yo te digo,  
para que de un amigo que adolesca  
otro se condolesca, que ha llegado  
355 de bien acuchillado a ser maestro.  
Así que, pues te muestro abiertamente  
que no estoy inocente destos males,  
que aun traigo las señales de las llagas,  
no es bien que tú te hagas tan esquivo,

<sup>345</sup> *estraño*: 'extranjero, forastero'.

<sup>346</sup> 'sin terminar el relato (*cuento*) de este daño'.

<sup>350-355</sup> 'Si ni con todos los artificios (con todas mañas) o con la experiencia se te puede curar esta grave enfermedad (*dolencia*), al menos resulta útil (*aprovecha*) que, de un amigo que la padezca, otro que la ha padecido se compadezca'; véase v. 364.

<sup>357-358</sup> Respuestas similares al amigo

enamorado se hallan en Catulo, *Carmina*, LXVIII, 17-18 («multa satis lusi, non est dea nescia nostri, / quae dulcem curis miscet amaritium»), y Virgilio, *Ciris*, 241-243 («Quod si alio quovis animum iactaris amore, / nam te iactari, non est Amathuntia nostri / tam rudis, ut nullo possim cognoscere signo»).

<sup>359</sup> 'no está bien que te finjas (*te hagas*) esquivo'.

- 360 que, mientras estás vivo, ser podría  
que por alguna vía t'avisase,  
o contigo llorase; que no es malo  
tener al pie del palo quien se duela  
del mal, y sin cautela t'aconseje.
- ALBANIO Tú quieres que forceje y que contraste 365  
con quien al fin no baste a derrocalle.  
Amor quiere que calle; yo no puedo  
mover el paso un dedo sin gran mengua;  
él tiene de mi lengua el movimiento,  
así que no me siento ser bastante. 370
- SALICIO ¿Qué te pone delante que t'empida  
el descubrir tu vida al que aliviarte  
del mal alguna parte cierto espera?
- ALBANIO Amor quiere que muera sin reparo,  
y conociendo claro que bastaba 375  
lo que yo descansaba en este llanto  
contigo a que entretanto m'aliviase  
y aquel tiempo probase a sostenerme,  
por más presto perderme, como injusto,

<sup>360-361</sup> 'que mientras estés vivo, podré aconsejarte (*t'avisase*) de alguna manera (*por alguna vía*)', recordando un adagio muy conocido: «Aegrotō dum anima est, spes est» o «Dum spiro, spero», equivalente al «mientras hay alma, hay esperanza».

El refrán 'No es malo tener quien se duela al pie del palo' se aplicaba a los que iban a ahorcar.

<sup>364</sup> *sin cautela* parece tener aquí el sentido de 'sin sutileza, sin engaño', más que el propio de 'sin prudencia'. El refrán que se está evocando en los versos 354-355 está bien traído, pues se decía de los cirujanos ('No hay mejor cirujano que el bien acuchillado').

<sup>365-366</sup> 'Tú quieres que luche y haga frente (*contrasté*) a quien finalmente (*con quien al fin*) no sea capaz (*no baste*) de derrotar (*a derrocalle*)'.

<sup>367-369</sup> El silencio que Amor impone a Albanio podría estar inspirado en Ausias March, XLIX, I, 7-8 y III, 24: «ab forces tals Amor mi amant veuç, / que planament lo dir no m'es possible... / Amor li plau que perda lo parlar» (R. Lapesa); véase soneto XXXV.

*no puedo mover el paso un dedo* parece el resultado del cruce de dos expresiones proverbiales: 'no dar un paso' y 'no mover un dedo' (pero véanse vv. 572-573).

<sup>377</sup> *a que*: 'para que'; en la época no sólo *para*, sino también *a* y *por* (véase v. 379) introducían oraciones finales después de verbos que no expresaban movimiento (Keniston).

<sup>379</sup> *perderme*: 'alterarme, dejar de ser yo mismo'; se trata de un verbo usado con bastante frecuencia y con distintos significados en los poemas amorosos del siglo XV.

380 me ha ya quitado el gusto que tenía  
de echar la pena mía por la boca;  
así que ya no toca nada dello  
a ti querer sabello, ni contallo  
a quien solo pasallo le conviene,  
385 y muerte sola por alivio tiene.

SALICIO           ¿Quién es contra su ser tan inhumano,  
que el enemigo entrega su despojo  
y pone su poder en otra mano?

                  ¿Cómo, y no tienes algún hora enojo  
390 de ver que amor tu misma lengua ataje  
o la desate por su solo antojo?

ALBANIO       Salicio amigo, cese este lenguaje;  
cierra tu boca y más aquí no la abras;  
yo siento mi dolor, y tú mi ultraje.

395           ¿Para qué son maníficas palabras?  
¿Quién te hizo filósofo elocuente,  
siendo pastor d'ovejas y de cabras?  
¡Oh cuitado de mí, cuán fácilmente,  
con espedida lengua y rigurosa,  
el sano da consejos al doliente!

400

SALICIO       No te aconsejo yo ni digo cosa  
para que debas tú por ella darme  
respuesta tan aceda y tan odiosa;  
ruégote que tu mal quieras contarme,  
405 porque dél pueda tanto entristecerme,

<sup>380</sup> 'y amor sabiendo claramente (conociendo claro) que era suficiente (bastaba) cuanto me desahogaba (lo que yo descansaba) llorando contigo (en este llanto contigo) para que (a que)... y, así, durante ese tiempo, intentar resistir (probase a sostenerme); pero amor, como injusto, para perderme más rápidamente, me ha quitado el gusto...'

<sup>382</sup> *toca*: 'corresponde'.

<sup>386</sup> '¿Quién es tan cruel consigo mismo (contra su ser tan inhumano)...?'

<sup>395</sup> '¿Qué objeto tienen, a qué vienen (para qué son) palabras tan altiso-

nantes (maníficas)?', haciéndose eco de Terencio, *Eunuco*, IV, VI, 74: «missa isthaec fac magnifica verba».

<sup>399</sup> *espedida*: 'sucita, desembrazada', quizás por influencia del italiano *espedito*, documentado «cinco veces en la poesía de Petrarca» (E.L. Rivers).

<sup>400</sup> Es una idea que se remonta a Tales de Mileto y aparece en Sannazaro (*Arcadia*, II, 2-3), pero que Garcilaso parece tomar de Terencio, *Andria*: «Facile omnes cum valemus, recta consilia damus».

<sup>403</sup> *aceda*: 'agria, desabrida, áspera'.

- cuanto suelo del bien tuyo alegrarme.
- ALBANIO       Pues ya de ti no puedo defenderme,  
yo tornaré a mi cuento cuando hayas  
prometido una gracia concederme,
- 410       y es que, en oyendo el fin, luego te vayas  
y me dejes llorar mi desventura  
entre'stos pinos solo y estas hayas.
- SALICIO       Aunque pedir tú eso no es cordura,  
yo seré dulce más que sano amigo  
y daré buen lugar a tu tristura.       415
- ALBANIO       Ora, Salicio, escucha lo que digo,  
y vos, ¡oh ninfas deste bosque umbroso!,  
adoquiera que estáis, estad conmigo.
- 420       Ya te conté el estado tan dichoso  
ado me puso amor, si en él yo firme  
pudiera sostenerme con reposo;  
mas como de callar y d'encubrirme  
d'aquella por quien vivo m'encendía  
llegué ya casi al punto de morirme,
- 425       mil veces ella preguntó qué había  
y me rogó que el mal le descubriese,  
que mi rostro y color le descubría;

<sup>414-415</sup> 'yo seré amigo complaciente (dulce) más que sensato (sano), pues no evitaré que des rienda suelta (daré buen lugar) a tu tristeza (tristura)'.

<sup>416-421</sup> Esta invocación a las ninfas y la recapitulación posterior sirven para retomar el relato de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 26: «E acció che io ogni particella non vada raccontando...».

<sup>422-424</sup> El silencio y el secreto agravaban la enfermedad de amor, según explica Heliodoro, *Etiópicas*, IV («Y el alimento de las enfermedades es el no descubrillas: que el mal, dado a entender, fácilmente se ablanda con consue- los»), y ocurre en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 27 («E non avendo, sí come tu poco inanzi dicesti, ardire di discoprirmi- gli in cosa alcuna, era divenuto in

vista tale che non che gli altri pastori ne parlavano»).

<sup>426-427</sup> Garcilaso utiliza la rima derivada (se trata de poner en posición de rima una misma palabra con formas distintas) para jugar con los vocablos que aparecen en ella ('me rogó que el mal que mi rostro y color le descubrirían yo le descubriese') y modificar así su modelo: «E non una volta ma mille con instantia grandissima pregandomi che 'l chiuso core gli palesasse e 'l nome di colei che di ciò mi era cagione gli facesse chiaro» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 28).

El rostro y su color eran los síntomas que, según los médicos y una larga tradición literaria, delataban al enfermo de amor.



mas no acabó con cuanto me dijiese,  
 que de mí a su pregunta otra respuesta  
 430 que un suspiro con lágrimas hubiese.  
 Aconteció que en un' ardiente siesta,  
 viniendo de la caza fatigados,  
 en el mejor lugar desta floresta,  
 que's éste donde 'stamos asentados,  
 435 a la sombra d'un árbol aflojamos  
 las cuerdas a los arcos trabajados.  
 En aquel prado allí nos reclinamos,  
 y, del Céfito fresco recogiendo  
 el agradable espirtu, respiramos;  
 440 las flores, a los ojos ofreciendo  
 diversidad estraña de pintura,  
 diversamente así estaban oliendo;  
 y en medio aquesta fuente clara y pura,  
 que como de cristal resplandecía,

428-430 'mas no terminó con cuanto me decía (*mas no acabó con cuanto me dijiese*)', o sea, 'mas no había terminado de hablar, que no consiguiere (*hubiese*) de mí más respuesta (*otra respuesta*) a su pregunta que un suspiro con lágrimas'; si bien Garcilaso sigue parafraseando a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 28 («io, che del non potermi scoprire intolerabile noia portava ne l'animo, quasi con le lacrime in sugli occhi gli rispondea a la mia lingua non essere licito di nominare colei»), aquí parece tener más presente el pasaje correspondiente a VI, 12-13 («De la qual cosa molte volte da lei domandato qual fusse la cagione, altro che un sospiro ardentissimo in risposta non gli rendea»).

431 'Ocurrió (*aconteció*) que durante una calurosa siesta (*en un' ardiente siesta*)', en referencia a la hora sexta, las doce del mediodía, como en Ariosto, *Orlando*, XXVII, XII, 6: «all'ardente ora estiva».

Garcilaso introduce aquí algunos cambios con respecto a su modelo (suple la alusión horaria, amplía la des-

cripción del lugar ameno y sustituye los pájaros por las flores).

Algunos detalles del descanso de Albanio y Camila, ausentes en Sannazaro, presentan concomitancias con el de Diana en el valle de Gargafia: «Hic dea siluarum uenatu fessa solebat... / Quo postquam subiit, nympharum tradidit uni / armigeræ iaculum pharetramque arcusque retentos» (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 163 y 165-166).

435 *aflojamos*: 'destensamos', en correspondencia con el «retentos» de Ovidio (véanse vv. 432-436).

436 *trabajados*: 'que habían sido muy usados, a los que se había hecho trabajar mucho'.

438 El *céfiro* ('viento suave y apacible') solía mencionarse entre los ingredientes del tópico *locus amoenus* (así, por ejemplo, en Virgilio, *Bucólicas*, V, 5).

439 *espirtu*: 'aire', por influencia del italiano.

441 'diversidad extraordinaria (*estraña*) de colores (*pintura*)'.

443-448 'en el centro de (*en medio*) esta fuente, que resplandecía como si

- 445 mostrando abiertamente su hondura,  
 el arena, que d'oro parecía,  
 de blancas pedrezuelas variada,  
 por do manaba el agua, se bullía.  
 En derredor, ni sola una pisada  
 450 de fiera o de pastor o de ganado  
 a la sazón estaba señalada.  
 Después que con el agua resfriado  
 hubimos el calor y juntamente  
 la sed de todo punto mitigado,  
 455 ella, que con cuidado diligente  
 a conocer mi mal tenia el intento  
 y a escodriñar el ánimo doliente,  
 con nuevo ruego y firme juramento

fuera de cristal, la arena, que parecía de oro, cuyo color alternaba (*variada*) con las blancas piedrecitas, daba la impresión de estar hirviendo por allí donde el agua brotaba<sup>449</sup>.

La descripción del fondo de la fuente (las piedras blancas y la arena que parece hervir por efecto del movimiento del agua) no está en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 29-30 («ne ponemmo ambiduo a sedere a la margine d'un fresco e limpiddissimo fonte che in quella sorgea. Il quale né da uccello né da fiera turbato, sì bella la sua chiarezza nel selvatico luogo conservava che, non altrimente che se di purissimo cristalto stato fusse, i secreti del traslucido fondo manifestava»), si bien en algunos aspectos coincide con Teócrito, *Idilios*, XXII, 36-39 («Al pie de una lisa roca hallaron una fuente perpetua, rebosante de límpidas aguas; allá abajo los guijarros del fondo parecían plata y cristals») y Ovidio (véanse vv. 449-451).

<sup>449-451</sup> Los lugares no pisados por ningún ser humano aparecen ya en la literatura latina (véanse vv. 698-699) y tuvieron bastante éxito entre los autores medievales que desarrollaron la imagen de la virgen como prado o cam-

po (así, en la introducción a los *Milagros*, 2bc, Berceo describe un «prado senzido»); aquí Garcilaso sigue fiel a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 31 («E dintorno a quello non si veda di pastori né di capre pedata alcuna...»), que a su vez se inspira en Ovidio, *Metamorfosis*, III, 407-411 («Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis, / quem neque pastores neque pastae monte capellae / contigerant aliudue pecus, quem nulla uolucris / nec fera turbat nec lapsus ab arbore ramus; / gramen erat circa...»; véanse vv. 443-448) y Petrarca, *Canzoniere*, CCCXXIII, 37-42 («Chiara fontana in quel medesimo bosco... / al bel seggio, riposto, ombroso e fosco, / né pastori appressavan né bifolci, / ma ninfe e muse...»).

<sup>451</sup> a la sazón: 'entonces, en aquel momento'.

<sup>452-453</sup> Literalmente: 'después que hubimos enfriado (*resfriado*) el calor con agua' (o sca: 'después de habernos refrescado con agua'), usando la misma expresión que Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 32: «Ove, poi che alquanto avemmo refrigerato il caldo».

<sup>457</sup> *escodriñar*: 'escudriñar, examinar minuciosamente'.

me conjuró y rogó que le contase  
 460 la causa de mi grave pensamiento,  
     y si era amor, que no me recelase  
 de hacelle mi caso manifesto  
 y demostralle aquella que yo amase;  
     que me juraba que también en esto  
 465 el verdadero amor que me tenía  
 con pura voluntad estaba presto.  
 Yo, que tanto callar ya no podía  
 y claro descubrir menos osara  
 lo que en el alma triste se sentía,  
 470 le dije que en aquella fuente clara  
 veria d'aquella que yo tanto amaba  
 abiertamente la hermosa cara.  
 Ella, que ver aquésta deseaba,  
 con menos diligencia discurriendo  
 475 d'aquella con que'l paso apresuraba,  
     a la pura fontana fue corriendo,  
 y en viendo el agua, toda fue alterada,  
 en ella su figura sola viendo.  
 Y no de otra manera, arrebatada,  
 480 del agua rehuyó que si estuviera  
 de la rabiosa enfermedad tocada,  
     y sin mirarme, desdeñosa y fiera,

<sup>459</sup> *conjuró*: 'pidió encarecidamente'.

<sup>462-463</sup> 'manifestarle (*hacelle... manifesto*)... y mostrarle (*demostralle*)...'; en cuanto a *manifesto*, sin diptongo, podría tratarse de un italianismo (o, menos probablemente, de un catalanismo del cajista).

<sup>466</sup> *presto*: 'aparejado'.

<sup>474-475</sup> *Entiéndase*: 'con menos rapidez de pensamiento que de piernas'.

<sup>478</sup> La treta que usa Albanio, aunque bastante difundida en la literatura cortesana de la Edad Media a partir de la interpretación de la fábula de Narciso, se inspira directamente en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 32-33: «lei, con novi preghi me ricominciò da capo ad stringere e scongiurare per lo amore che io gli portava che la promessa ef-

figie gli mostrasse ... A lo quale io, da abbondantissime lacrime sovraggiunto, non già con la solita voce, ma tremante e sommessa, rispuasi che nella bella fontana la vedrebbe. La quale, sì come quella che desiderava molto di vederla, semplicemente senza più avanti pensare, bassando gli occhi ne le quiete acque, vide se stessa in quelle dipinta...».

<sup>476-481</sup> Garcilaso alude a la creencia antigua —ausente en Sannazaro— de que los enfermos de rabia (los tocados de la *rabiosa enfermedad*) huían del agua por ver reflejada en ella la imagen del animal que los había mordido; su uso amoroso se remonta a la poesía griega.

<sup>482</sup> Estos adjetivos referidos a la amada aparecen en Petrarca, *Canzonie*-

- no sé qué allá entre dientes murmurando,  
me dejó aquí, y aquí quiere que muera.
- 485 Quedé yo triste y solo allí, culpando  
mi temerario osar, mi desvarío,  
la pérdida del bien considerando;  
creció de tal manera el dolor mío  
y de mi loco error el desconsuelo,
- 490 que hice de mis lágrimas un río.  
Fijos los ojos en el alto cielo,  
estuve boca arriba una gran pieza  
tendido, sin mudarme en este suelo;  
y como d'un dolor otro s'empieza,
- 495 el largo llanto, el desvanecimiento,  
el vano imaginar de la cabeza,  
de mi gran culpa aquel remordimiento,  
verme del todo, al fin, sin esperanza,  
me trastornaron casi el sentimiento.
- 500 Cómo deste lugar hice mudanza  
no sé, ni quién d'aquí me condujese  
al triste albergue y a mi pobre estancia.

re, CXII, 8: «Or mansueta, or disdegnosa et fera».

<sup>485</sup> Garcilaso introduce a partir de aquí estas reflexiones sobre la naturaleza del amor de Albanio (que no tienen análogo en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, salvo el v. 493), usando conceptos de amplia difusión, tanto en la tradición medieval como renacentista.

<sup>489</sup> *error* llamaron al amor los poetas provenzales e italianos, siguiendo la tradición estoica.

<sup>491-493</sup> La actitud de Albanio de tenderse en el suelo boca arriba durante bastante rato (*una gran pieza*) y sin moverse (*sin mudarme en este suelo*) es propia del enfermo de amor, según describen los tratados de medicina y apoya una larga tradición literaria, especialmente por influencia de la novela griega; aquí, Garcilaso amplía el pasaje de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 36 («gittato ne la piana terra»), utilizando los mismos términos que en

la caza de las cornejas (vv. 272-274) y en coincidencia con Ariosto, *Orlando furioso*, II, XXIII, 7-8 («Afflitto e stanco al fin cabe ne l'erba, / e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto»).

<sup>494</sup> Albanio alude a una idea proverbial, expresada de distintas maneras, bien en latín ('Malis mala succedunt'), bien en castellano ('Bien venegas mal, si vienes solo'). Sobre el sentido de *empieza*, véase el v. 259.

<sup>496</sup> *vano imaginar*: 'representar en la fantasía una imagen vana o vacía', quizá 'pensar continua e inútilmente en ella', como en Boscán II, XLVIII, 105-107 («El vano imaginar, / en yéndoseme, cayó / en como para vella no hay remedio»); en Bembo, *Rime*, XXXV, 7 («un falso imaginar...»); y también, arriba, v. 28.

<sup>499</sup> 'casi me alteraron los sentidos (*el sentimiento*)', en especial referencia a las facultades del alma sensitiva.

Sé que, tornando en mí, como estuviese  
sin comer y dormir bien cuatro días,  
505 y sin que el cuerpo de un lugar moviese;  
las ya desmamparadas vacas más  
por otro tanto tiempo no gustaron  
las verdes hierbas ni las aguas frías;  
los pequeños hijuelos, que hallaron  
510 las tetas secas ya de las hambrientas  
madres, bramando al cielo se quejaron;  
las selvas, a su voz también atentas,  
bramando pareció que respondían,  
condolidas del daño y descontentas.  
515 Aquestas cosas nada me movían;  
antes, con mi llorar, hacía espantados  
todos cuantos a verme allí venían.  
Vinieron los pastores de ganados,  
vinieron de los sotos los vaqueros  
520 para ser de mi mal de mí informados;

<sup>506</sup> *desmampar* por 'desamparar' en la época era voz arcaica y de uso casi exclusivamente popular (de ahí que algunos editores antiguos hayan impreso *desamparadas*).

El comportamiento de Albanio (la pérdida parcial de la consciencia, la anorexia, el insomnio, el incumplimiento de sus obligaciones) sigue respondiendo al del enfermo de amor, al igual que el de Carino en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 35: «Io per me non so se morto in quel punto o vivo mi fusse, né chi a casa me ne portasse; ma tanto vi dico che quattro soli et altrettante lune il mio corpo né da cibo né da sonno fu riconfortato; e le mie vacche digiune non uscirono da la chiusa mandra...».

El duelo del ganado en concordancia con el de la naturaleza, aunque motivo tradicional en el género pastoril, corresponde aquí exactamente a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 35: «[le mie vacche] né gustarono mai sapore di erba né liquore di fiume alcuno; onde i mi-

seri vitelli sugando le secche poppe de le affamate madri, e non trovandovi lo usato latte, dolorosi appo quelle riempivano le circostanti selve di lamentevoli muggiti».

<sup>518-520</sup> La visita de otros pastores del lugar preguntando al enfermo el origen de su mal y la respuesta de éste se inspiran directamente en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 37-38 («Venivano i bifolci, venivano i pastori di pecore e di capre, insieme con li paesani de le vicine ville, credendo me essere uscito dal senno —come già era—, e tutti con pietà grandissima dimandavano qual fusse la cagione del mio dolore. Ai quali io niuna risposta facea ma, al mio lacrimare intendendo...»), quien sigue a Teócrito, *Idilios*, I, 80-81 («Llegaron los vaqueros, los pastores de oveja, los cabreros. Todos le preguntaban qué mal tenía...»), y a Virgilio, *Bucólicas*, X, 19-21 («venit et upilio, tardi venere subulci, / uvidus hiberna venit de glande Menalcas. / Omnes 'unde amor iste' rogant 'tibi'?»).

y todos con los gestos lastimeros  
 me preguntaban cuáles habían sido  
 los accidentes de mi mal primeros;  
 a los cuales, en tierra yo tendido,  
 525 ninguna otra respuesta dar sabía,  
 rompiendo con sollozos mi gemido,  
 sino de rato en rato les decía:  
 «Vosotros, los de Tajo, en su ribera  
 cantaréis la mi muerte cada día;  
 530 este descanso llevaré, aunque muera,  
 que cada día cantaréis mi muerte,  
 vosotros, los de Tajo, en su ribera».  
 La quinta noche, en fin, mi cruda suerte,  
 queriéndome llevar do se rompiese  
 535 aquesta tela de la vida fuerte,  
 hizo que de mi choza me saliese  
 por el silencio de la noche'scura  
 a buscar un lugar donde muriese;  
 y caminando por do mi ventura  
 540 y mis enfermos pies me condujeron,  
 llegué a un barranco de muy gran altura;  
 luego mis ojos le reconocieron,

<sup>521</sup> *gestos lastimeros*: 'caras de lástima'; (en cuanto a *gesto*, véase soneto V, 1).

<sup>523</sup> *accidentes de mi mal*: 'síntomas de mi enfermedad'; los *accidentia* de la enfermedad de amor (vigilas, anorexias, palidez...) están tratados por Arnaldo de Vilanova, *De amore heroico*, III.

<sup>528-532</sup> Garcilaso emplea en la respuesta de Albanio los mismos recursos de repetición que Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 38 («Voi, arcadi, cantarete nei vostri monti la mia morte; arcadi, solí di cantare esperti, voi la mia morte nei vostri monti cantarete. Oh quanto allora le mie ossa quietamente riposeranno, se la vostra sampogna a coloro che dopo me nasceranno dirà gli amori e i casi mei»), quien está imitando a Virgilio, *Bucólicas*, X, 31-34;

pero, a diferencia de ellos, suprime el final y lo incorpora en el verso 530.

<sup>533</sup> Garcilaso adorna con pequeños detalles la escena de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 39-40 («Finalmente a la quinta notte, desideroso oltra modo di morire, uscendo fuora de lo sconcolato albergo non andai a la odiosa fontana...»): así, por ejemplo, el verso 537 está inspirado por otro pasaje de la *Arcadia*, IX, 1 («per l'amica oscurità della notte»), que remonta a Virgilio, *Eneida*, II, 255 («Tacitae per amica silentia lunae»).

<sup>541-544</sup> El *barranco* debe de aludir a uno de los muchos ribazos o acantilados que flanquean el río Tormes y se corresponde con «una ripa altissima pendente sovra al mare» de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 39.

- que pende sobre'l agua, y su cimiento  
las ondas poco a poco le comieron.
- 545 Al pie d'un olmo hice allí mi asiento,  
y acuérdome que ya con ella estuve  
pasando allí la siesta al fresco viento.
- En aquesta memoria me detuve  
como si aquésta fuera medicina
- 550 de mi furor y cuanto mal sostuve.  
Denunciaba el aurora ya vecina  
la venida del sol resplandeciente,  
a quien la tierra, a quien la mar s'enclina.
- Entonces, como cuando el cisne siente
- 555 el ansia postrimera que l'aqueja  
y tienta el cuerpo mísero y doliente,  
con triste y lamentable son se queja,  
y se despide con funesto canto  
del espirtu vital que dél s'aleja;
- 560 así, aquejado yo de dolor tanto,  
que el alma abandonaba ya la humana  
carne, solté la rienda al triste llanto:

<sup>549-550</sup> Estos versos tienen como fuente inmediata a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 40 («né più né meno come se questa stata fusse medicina del mio furore»), pero se retrotraen a Virgilio, *Bucólicas*, X, 60 («tamquam haec sit nostri medicina furoris»).

<sup>551-553</sup> La descripción del amanecer amplía una mínima referencia de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 40: «prima che 'l sol uscisse».

<sup>555-556</sup> «la última angustia (*el ansia postrimera*) que le aflige (*aqueja*) e invade (*tienta*) el cuerpo débil (*mísero*) y enfermo (*doliente*)».

<sup>558</sup> *funesto*: 'fúnebre', en tanto anuncia su muerte.

<sup>559</sup> El *espirtu vital* es el principio de la vida, responsable de la respiración y la combustión, según precisa la fisiología antigua desde Galeno; véase Garci Sánchez de Badajoz, *Lecciones de*

*Job*, 366-368: «los espíritus vitales, / do la vida triste mora, / ya flacan sus movimientos».

<sup>562</sup> La presunción de que el cisne canta más dulce al morir tuvo numerosos ecos entre los poetas griegos y latinos por influencia de Platón y Plutarco, aunque fue cuestionada por otros autores clásicos; su uso como término de comparación en las penas de amor se debe especialmente a Ovidio, *Heroidas*, VII, 1-6 («Sic ubi facta... adloquor...»), con amplia difusión en la poesía española del siglo XV, si bien aquí Garcilaso sigue a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 40 («se dopo molto sospirare, a guisa che suole il candido cigno presago de la sua morte cantare gli esequiali versi, così dirottamente piangendo incominciai»), que presenta afinidades con Marcial, *Epigramas*, XIII, LXXVII, 2.

«¡Oh fiera», dije, «más que tigre hircana  
 y más sorda a mis quejas que'l rüido  
 565 embravecido de la mar insana,  
 heme entregado, heme aquí rendido,  
 he aquí que vences; toma los despojos  
 de un cuerpo miserable y afligido!  
 Yo porné fin del todo a mis enojos;  
 570 ya no te ofenderá mi rostro triste,  
 mi temerosa voz y húmidos ojos;  
 quizá tú, que'n mi vida no moviste  
 el paso a consolarme en tal estado  
 ni tu dureza cruda enterneciste,  
 575 viendo mi cuerpo aquí desamparado,  
 vernás a arrepentirte y lastimarte,  
 mas tu socorro tarde habrá llegado.  
 ¿Cómo pudiste tan presto olvidarte  
 d'aquel tan luengo amor, y de sus ciegos  
 580 ñudos en sola un hora desligarte?

<sup>563</sup> El *tigre hircana*, aducido por los autores clásicos por su proverbial ferocidad, sustituye a los «truculente orse» de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 41; véase Bembo, *Rime*, CV, 1-4 («Se la più dura quercia, che l'alpe aggia, / v'avesse pastorita, / e le più infeste tigrì Ircane nodrita, anco devreste / non esserui sì fera e sì selvaggia»).

El monólogo de Albanio, con elementos tradicionales en el género pastoril (la interpelación a la amada y a las ninfas del lugar, la despedida de los animales y de la naturaleza), reproduce con ligeras modificaciones el de Carino en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 41-52.

<sup>564-565</sup> Garcilaso intercambia los adjetivos empleados por Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 41: «a' miei preghi più sorda che gli insani mormorii de l'infiato mare!», la comparación ya está en Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 804: «surdior acquoribus».

<sup>571</sup> *húmidos* ('húmedos') ojos parecen

corresponderse con los «umentes oculos» de Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 734.

<sup>574</sup> *enterneciste*: 'ablandaste'. La actitud de derrota que adopta Albanio y la determinación que toma de suicidarse se hallan en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 41-42 («Ecco che vinci già; ecco che io moio; contentati, che più non avrai di vedermi fastidio. Ma certo io spero che 'l tuo core...»), pero presentan algunas variantes procedentes de la fuente de éste, Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 718-721 («Vincis, Anaxarete, neque erunt tibi taedia tandem / ulla ferenda mei... / Vincis enim, moriorque libens. Age... gaude! / ...Ipse ego... adero praesensque uidebor, / corpore ut exanimi crudelia lumina pascas»).

<sup>576</sup> *vernás... a lastimarte*: 'vendrás a... compadecerte'.

<sup>577</sup> El verso parece inspirado por Juan de Mendoza: «Llegará el socorro tarde, / seré ya ceniza hecho» (Herrera).



¿No se te acuerda de los dulces juegos  
 ya de nuestra niñez, que fueron leña  
 destos dañosos y encendidos fuegos,  
 cuando la encina desta espesa breña  
 585 de sus bellotas dulces despojaba,  
 que íbamos a comer sobre' sta peña?  
 ¿Quién las castañas tiernas derrocaba  
 del árbol, al subir dificultoso?  
 ¿Quién en su limpia falda las llevaba?  
 590 ¿Cuándo en valle florido, espeso, umbroso  
 metí jamás el pie que dél no fuese  
 cargado a ti de flores y oloroso?  
 Jurábasme, si ausente yo estuviese,  
 que ni el agua sabor, ni olor la rosa,  
 595 ni el prado hierba para ti tuviese.  
 ¿A quién me quejo?, que no escucha cosa  
 de cuantas digo quien debria escucharme.  
 Eco sola me muestra ser piadosa;  
 respondiéndome, prueba conhortarme

584-585 Albanio debe varear las *encinas* para hacer caer las *bellotas*, ya que «estos árboles bien sufren estar algo espesos» (Gabriel Alonso de Herrera, *Obra de agricultura*, III, XXIII) por la maleza (*espesa breña*) que crece en ellos.

587-588 Entiéndase: '¿Quién echaba al suelo (*derrocaba*) las tiernas castañas desde el árbol al que había subido con dificultad (*al subir dificultoso*)?'.

593-595 Los reproches de Albanio a Camila no siempre se ciñen literalmente a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 43 («Ohimè, e come può essere che 'l lungo amore, il quale un tempo son certo mi portasti, sia ora in tutto da te fuggito? Deh non ti tornano a mente i dolci giochi de la nostra puerizia, quando insemè per le selve cogliendo..., e le tenere castagne...?»), que en algún motivo recuerda a Ovidio, *Heroidas*, III, 42 («Quo levis a nobis tam cito fugit amor?»).

El ofrecimiento de las flores asimila libremente a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 44 («Seiti dimenticata tu de' primi gigli e de le prime rose, le quali io sempre da le cercate campagne ti portava?...»), con el trasfondo de Calpurnio, *Bucólicas*, III, 78-80 («per me tibi lilia prima / contigerant primaeque rosae...»).

El falso juramento del amante, esgrimido reiteradamente por las protagonistas de las *Heroidas* y los *Amores* de Ovidio, amplía a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 44-45 («Lasso, quante fiata allora mi giurasti per gli alti dii che, quando senza dimoravi, i fiori non ti olivano e i fonti non ti rendevano il solito sapore!»), que en lo esencial concuerda con Calpurnio, *Bucólicas*, III, 11-12 y 52 («quae sibi... si quando solus abesses, / mella etiam sine te iurabat amara videri... / nec sapiunt fontes...»).

599 *conhortarme*: 'confortarme'.

- 600 como quien probó mal tan importuno,  
mas no quiere mostrarse y consolarme.  
¡Oh dioses, si allá juntos de consuno,  
de los amantes el cuidado os toca;  
o tú solo, si toca a solo uno!,  
605 recibid las palabras que la boca  
ccha con la doliente ánima fuera,  
antes qu'el cuerpo torne en tierra poca.  
¡Oh náyades, d'aquesta mi ribera  
corriente moradoras; oh napcas,

<sup>600</sup> *importuno*: 'duro, grave, cruel' (véase elegía II, 60).

<sup>601</sup> La solidaridad de Eco, que por el amor no correspondido de Narciso se convirtió en piedra y en voz incorpórea (consecuencia de su palidez y anorexia), está en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 45-46 («E che parlo io? E chi mi ascolta, altro che la risonante Eco? La quale, credente a' miei mali si come quella che altra volta provati li ha, mi risponde pietosa, murmurando al suono degli accenti miei; ma non so purc ovc nascosa si stia, che non viene ella ora ad accompagnarsi meco»), posiblemente inspirado en Ovidio, *Heroidas*, X, 21-24.

<sup>602</sup> *de consuno*: 'todos, de común acuerdo'.

<sup>606</sup> Este verso parece haber inspirado «el soneto de Pedro Laínez que empieza 'salga con la doliente ánima fuera'» (E.L. Rivers).

<sup>607</sup> La invocación de los dioses antes de morir tiene como modelo inmediato a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 46-47 («O dii del cielo e de la terra, e qualunque altri avete cura de' miseri amanti, porgete, vi prego, pietose orecchie al mio lamentare, e le dolenti voci che la tormentata anima manda fuori, ascoltate»), por más que está matizada por Virgilio, *Eneida*, IV, 519-521 («testatur moritura deos, et conscia fati / sidera, tum si quod non aequo foedere

amantis / curae numen habet, iustum-que memorque, precatur»).

<sup>608-609</sup> Entiéndase: 'Oh náyades, moradoras de esta ribera habitual (*corriente*) para mí', o bien 'por la que yo suelo correr'; no cabe descartar, sin embargo, la interpretación de *corriente* como un italianismo, con el sentido de 'turbulenta, vertiginosa', al igual que en Sannazaro, *Arcadia*, X, 47 («correnti fiumi»), y II, 127 («rivo corrente»).

El número de las distintas clases de ninfas interpeladas no coincide con Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 47-50 («O Naiadi, abitatrici de' correnti fiumi. O Napce, gratiosissima turba de' riposti luoghi et de' liquidi fonti... Et voi, bellissime Oreadi, le quali ignude solete per le alte ripe cacciando andare... Uscite da vostri alberi, o pietosi amadriadi... Et voi, o driadi, formosissime donzelle delle alte selve...»); son las mismas —aunque en orden distinto— que en Poliziano, *Silvas* («Unda chorós agitat Nais, decurrit Oreas / monte suo, linquunt faciles iuga celsa Napac, / nec latitat sub fronde Dryas»); se trata, en cualquier caso, de un tópico dentro de la tradición pastoril.

<sup>609-610</sup> Las *napeas*, ninfas de los bosques y las selvas, eran las más fáciles de convencer (Virgilio, *Geórgicas*, IV, 535); Garcilaso las llama *verdadera guarda del bosque*, porque habitaban en lo más recóndito de él (véanse vv. 608-631).

- 610 guarda del verde bosque verdadera!,  
 alce una de vosotras, blancas deas,  
 del agua su cabeza rubia un poco;  
 así, ninfa, jamás en tal te veas.  
 Podré decir que con mis quejas toco  
 615 las divinas orejas, no pudiendo  
 las humanas tocar, cuerdo ni loco.  
 ¡Oh hermosas oreadas que, teniendo  
 el gobierno de selvas y montañas,  
 a caza andáis, por ellas discurriendo!,  
 620 dejad de perseguir las alimañas,  
 venid a ver un hombre perseguido,  
 a quien no valen fuerzas ya ni mañas.  
 ¡Oh dríadas, d'amor hermoso nido,  
 dulces y graciosísimas doncellas  
 625 que a la tarde salís de lo escondido,  
 con los cabellos rubios que las bellas  
 espaldas dejan d'oro cubijadas!,  
 parad mientes un rato a mis querellas;  
 y si con mi ventura conjuradas

<sup>613</sup> El giro usado por Albano podría vincularse con la conocida canción de la niña de Gómez de Arias («Señor... / duélete de mí, / que soy niña y sola, / nunca en tal me vi»), aunque llegó a ser frecuente desde el *Auto de los Reyes Magos*, III-II2.

<sup>614-616</sup> 'podré decir que... conmuevo (*toco*) a las divinas orejas de las ninfas, no pudiendo conmover (*tocar*) a las humanas de Camila...'; *orejas* por 'oídos', aunque no raro en Garcilaso (véase v. 615), debía sonar ya arcaico en la segunda mitad del siglo XVI.

<sup>617-619</sup> Las *oreadas*, ninfas de los montes, suelen ir en el séquito de Diana (Virgilio, *Eneida*, 499-500).

<sup>620-621</sup> Garcilaso usa con distinto sentido el verbo *perseguir*: el moderno de 'ir tras alguien' (v. 620) y el de 'fatigar, sufrir' (v. 621).

<sup>623-625</sup> Las *dríadas*, ninfas de los ár-

boles, solían aparecer por la noche danzando alrededor de ellos, según recuerda Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 50 («E voi, o driadi, formosissime donzelle delle alte selve, le quali non una volta ma mille hanno i nostri pastori a prima sera vedute in cerchio danzare all'ombra delle fredde noci»).

<sup>625</sup> *ascondido* por 'escondido', no in-sólito en Garcilaso (véanse vv. 633 y 625), podría explicarse por influencia del italiano *ascondere*.

<sup>627</sup> *cubijadas*: 'cubiertas'; este tipo de descripción de las ninfas es corriente entre los poetas clásicos (véase égloga III, 98-100), aunque Garcilaso se atiene a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 50 («con li capelli biondissimi e lunghi pendenti dietro le bianche spalle»).

<sup>628</sup> *parad mientes*: 'prestad atención', en exacta equivalencia con la expresión «parate un poco mente» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 49).

- 630 no estáis, haced que sean las ocasiones  
de mi muerte aquí siempre celebradas.  
¡Oh lobos, oh osos, que por los rincones  
destas fieras cavernas escondidos  
estáis oyendo agora mis razones!,  
635 quedaos a Dios, que ya vuestros oídos  
de mi zampoña fueron halagados  
y alguna vez d'amor enternecidos.  
Adiós, montañas; adiós, verdes prados;  
adiós, corrientes ríos espumosos:  
640 vevid sin mí con siglos prolongados,  
y mientras en el curso presurosos  
iréis al mar a dalle su tributo,  
corriendo por los valles pedregosos,  
haced que aquí se muestre triste luto  
645 por quien, viviendo alegre, os alegraba  
con agradable son y viso enjuto;  
por quien aquí sus vacas abrevaba;  
por quien, ramos de lauro entretejiendo,  
aquí sus fuertes toros coronaba».  
650 Estas palabras tales en diciendo,  
en pie m'alcé por dar ya fin al duro  
dolor que en vida estaba padeciendo,

<sup>630-631</sup> Esta petición a las ninfas se corresponde con Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 50 («fate, vi prego —se non sete insemè con la mia poco stabile fortuna mutate—, che la mia morte fra queste ombre non si taccia, ma sempre si estenda più di giorno in giorno ne li futuri secolì, acciò che quel tempo il quale da la vita si manca, a la fama si supplisca»), que tiene en cuenta a Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 729-732 («Si tamen, o superi... / este mei memores... / et longo facite ut narremur in zèvo / et quae dempsistis vitae date tempora famac»).

<sup>640</sup> El uso del imperativo (con el verbo *vivir*) dirigido a los elementos de la naturaleza traduce a Sannazaro (véanse vv. 639-642), pero se remonta a

Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 58 («vivite silvae»), según señala Herrera.

<sup>646</sup> *viso enjuto*: 'rostro seco, ojos sin lágrimas'; es un posible eco de Petrarca, *Canzoniere*, XCIII, 13 («forse non avrai sempre il viso asciutto»), CCLXXXVIII, 8, y *Trionfo della morte*, II, 123 («dissi tremando e non col viso asciutto»), aunque aparece ya en Dante, *Inferno*, XX, 21 («com'io potea tener lo viso asciutto»).

<sup>648-649</sup> Los toros y otros animales ofrecidos a los dioses como sacrificio llevaban coronas.

La despedida de los animales y de la naturaleza se ajusta (salvo el v. 646) a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 51-52; pero tiene ya antecedentes literarios en Teócrito, *Idilios*, I, 115-121.

y por el paso en que me ves te juro  
 que ya me iba a arrojar de do te cuento,  
 655 con paso largo y corazón seguro,  
 cuando una fuerza súbita de viento  
 vino con tal furor, que d'una sierra  
 pudiera remover el firme asiento.  
 De espaldas, como atónito, en la tierra  
 660 desde a gran rato me hallé tendido,  
 que así se halla siempre aquel que yerra.  
 Con más sano discurso en mi sentido  
 comencé de culpar el presupuesto  
 y temerario error que había seguido  
 665 en querer dar, con triste muerte, al resto  
 d'aquesta breve vida fin amargo,  
 no siendo por los hados aún dispuesto.  
 D'allí me fui con corazón más largo  
 para esperar la muerte cuando venga

<sup>653</sup> *paso*: 'trance, circunstancia'.

<sup>654-655</sup> La decisión de arrojarse por un acantilado, si bien aquí se inspira directamente en Sannazaro, *Arcadía*, VIII, 53 («E queste parole dicendo, mi era alzato già per gittarmi da la alta ripa...»), procede de Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 59-60 («praeceps aërii specula de montis in undas...»).

<sup>660</sup> *desde a*: 'desde allí a', esto es, 'desde entonces hasta'; en tiempos de Garcilaso se seguía confundiendo *desde* con *dende*, si bien *dende* tenía un uso cada vez más restringido.

Garcilaso sustituye las palomas de Sannazaro por una fuerte ráfaga de viento, al no hacer variar la actitud desdenosa de Camila: las palomas, símbolos de Venus, anuncian a Carino el desenlace feliz de sus amores, mientras el viento (interpretado como elemento trágico y menos conveniente que las palomas para el género pastoril) es el recurso más verosímil para impedir la resolución firme y sincera que ha to-

mado Albanio de suicidarse.

El episodio podría inspirarse en Apuleyo, *Asno de oro*, V, 25: «Postrada en tierra ... Psique se desgarraba el corazón ... y corrió hacia el río inmediato y se tiró al agua de cabeza. Mas el río, sin duda en atención al dios [Cupido] ... la acogió cariñosamente al instante, y un remolino, sin hacerle daño, la depositó sobre el césped florido de la orilla».

<sup>662-664</sup> 'con razón (*discurso*) más cabal (*sano*) en mi entendimiento (*sentido*), comencé a reprobar (*comencé de culpar*) la idea (*el presupuesto*)... que había seguido...'; *presupuesto* no parece tener aquí el sentido de 'motivo, causa' que por unanimidad le atribuyen los editores modernos y podría equivaler al *proponimento* 'propósito, intención' de Sannazaro, *Arcadía*, VIII, 54: «cominciai con più saldo consiglio a colpare me stesso del folle proponimento che seguire voluto aveva».

<sup>668</sup> *largo*: 'liberal, magnánimo'.

- 670 a relevarme deste grave cargo.  
 Bien has ya visto cuánto me convenga,  
 que, pues buscalla a mí no se consiente,  
 ella en buscarme a mí no se detenga.  
 Contado t'he la causa, el accidente,  
 675 el daño y el proceso todo entero;  
 cúmpleme tu promesa prestamente,  
 y si mi amigo cierto y verdadero  
 eres, como yo pienso, vete agora;  
 no estorbes con dolor acerbo y fiero  
 680 el afligido y triste cuando llora.

## SALICIO

- Tratará de una parte  
 que agora sólo siento,  
 si no pensaras que era dar consuelo:  
 quisiera preguntarte  
 685 cómo tu pensamiento  
 se derribó tan presto en ese suelo,  
 o se cobrió de un velo,  
 para que no mirase  
 que quien tan luengamente  
 690 amó no se consiente  
 que tan presto del todo t'olvidase.  
 ¿Qué sabes si ella agora  
 juntamente su mal y el tuyo llora?

## ALBANIO

- Cese ya el artificio  
 695 de la maestra mano;  
 no me hagas pasar tan grave pena.

<sup>670</sup> *grave cargo*: 'duro peso', en alusión a la 'vida'.

<sup>672</sup> *no se consiente*: 'no se permite' (véase v. 690).

<sup>679</sup> *con dolor... y fiero* depende de *llora* ('cuando llora con dolor...'), no de *estorbes*, como llegó a entender Tamaño, al editar un dolor.

<sup>681-682</sup> 'Trataría (*tratará de*) un asunto (*una parte*) que ahora sólo quiero juzgar (*siento*)'.

<sup>692-693</sup> 'Cómo (*qué*) sabes si ella ahora no... llora'.

Las consideraciones de Salicio se inspiran en el desenlace del relato de Carino (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 55-56).

<sup>694-695</sup> *el artificio... mano*: 'la habilidad del médico o cirujano', consistente en engañar al enfermo; la *pena* del verso siguiente se refiere al intento de hacerle concebir falsas esperanzas.

Harásme tú, Salicio,  
 ir do nunca pie humano  
 estampó su pisada en el arena.  
 700 Ella está tan ajena  
 d'estar desa manera  
 como tú de pensallo,  
 aunque quieres mostrallo  
 con razón aparente a verdadera;  
 705 ejercita aquí el arte  
 a solas, que yo voyme en otra parte.

SALICIO

No es tiempo de curalle  
 hasta que menos tema  
 la cura del maestro y su crüeza;  
 710 solo quiero dejalle,  
 que aun está la postema  
 intratable, a mi ver, por su dureza.  
 Quebrante la braveza  
 del pecho empedernido  
 715 con largo y tierno llanto.

<sup>697-699</sup> La incredulidad de Albanio está expresada con una imagen tradicional en la literatura clásica e italiana, si bien en términos próximos a Tibulo, *Elegías*, IV, XIII, 10 («Qua nulla humano sit via trita pede»), y Petrarca, *Canzoniere*, XXXV, 4 («Ove vestigio uman l'arena stampi»).

<sup>703-704</sup> 'aunque pretendes (*quieres*) demostrarlo (*mostrallo*) con razón engañosa (*aparente*) por (*a*) verdadera'.

<sup>706</sup> *voyme en*: 'me voy a'; el uso de *en* por *a* fue corriente en castellano prácticamente hasta el siglo XIX.

<sup>709-712</sup> La *postema* es una hinchazón producida por la concentración de uno de los cuatro humores en algún miembro del cuerpo; y, cuando se endurece, es peligroso tratarla o abrirla; el *maestro* es el cirujano.

<sup>713-715</sup> 'ablande (*quebrante*) la furia (*la braveza*) del pecho obstinado (*empeder-*

*nido*)...'; las lágrimas como un remedio eficaz contra el dolor ya se recomiendan entre los clásicos (así, por ejemplo, Ovidio, *Tristia*, IV, III, 38).

Esta comparación forma parte de la temática del género consolatorio, que probablemente la hereda de la filosofía estoica y epicúrea; Garcilaso, sin embargo, parece tener muy presente la versión que ofrece *La Celestina*, I («Con todo, quiérole dejar un poco desbrabe, madure; que oído he decir que es peligro abrir o apremiar las postemas duras, porque más se enconan. Esté un poco: dejemos llorar al que dolor tiene. Que las lágrimas e sospiros mucho desenconan el corazón dolorido»), sin olvidar algún punto de otras versiones, como la de Ovidio, *Ex Ponto*, I, III, 15-18 («Tempore ducetur longo fortasse cicatrix: / horrent admotas vulnera cruda manus»).

Iréme yo entretanto  
a requirir d'un ruiseñor el nido,  
que está en una alta encina  
y estará presto en manos de Gravina.

- CAMILA Si desta tierra no he perdido el tino, 720  
por aquí el corzo vino que ha traído,  
después que fue herido, atrás el viento.  
¡Qué recio movimiento en la corrida  
lleva, de tal herida lastimado!
- 725 En el siniestro lado soterrada,  
la flecha enherbolada iba mostrando,  
las plumas blanqueando solas fuera,  
y háceme que muera con buscalte.  
No paso deste valle; aquí está cierto,
- 730 y por ventura muerto. ¡Quién me diese  
alguno que siguiese el rastro agora,  
mientras la herviente hora de la siesta  
en aquesta floresta yo descanso!  
¡Ay, viento fresco y manso y amoroso,
- 735 almo, dulce, sabroso!: esfuerza, esfuerza

<sup>716-719</sup> El regalo de un nido de pájaros (casi siempre de palomas) a la amada constituye un motivo corriente en la literatura pastoril desde Teócrito, *Idilios*, v, 96-97; Garcilaso sigue en algunos aspectos a Sannazaro, *Arcadia*, ix («un bel colombo in una quercia antica / vidi annidar»), y, en la elección del ruiseñor, enlaza con Virgilio, *Geórgicas*, iv, 511-515, recordado en la égloga I, 324-337.

<sup>721-722</sup> 'por aquí el corzo ha pasado (vino), que, incluso después de herido, corría más que el viento (ha traído atrás el viento)'.

<sup>725-727</sup> 'Hundida (soterrada) en su lado izquierdo, el ciervo iba mostrando la flecha envenenada (enherbolada), quedando fuera las blancas plumas solas'.

<sup>730</sup> El corzo al que Camila ha herido mortalmente y que huye vagando a través de los bosques tiene reminiscencias

de Virgilio, *Eneida*, iv, 68-74: «Uritur infelix Dido totaque vagatur / urbe furens, qualis conjecta cerva sagitta, / quam procul incautam nemora inter Cresia fixit / pastor agens telis liquit- que volatile ferrum / nescius; illa fuga silvas saltusque peragrat / Dictaeos: haeret lateri letalis harundo»; pero aquí aparece como elemento narrativo, y no como símil de Albanio (a pesar de la inmediata relación que se establece entre ambos en los vv. 763-766), según llevaría a interpretar el simbolismo que desde la ética epicúrea se ha atribuido a la imagen tradicional del ciervo herido.

<sup>735</sup> almo: 'vivificador', como en Horacio, *Carmen saeculare*, 9 («alme sol»), y Petrarca, *Canzoniere*, CLXXXVIII, I («almo sol»); la interpelación al viento parece seguir a Ovidio, *Metamorfosis*, VII, 813-815: «Aura (recordor enim) venias, cantare solebam...».



- tu soplo, y esta fuerza tan caliente  
del alto sol ardiente ora quebranta,  
que ya la tierna planta del pie mío  
anda a buscar el frío desta hierba.
- 740 A los hombres reserva tú, Diana,  
en esta siesta insana, tu ejercicio;  
por agora tu oficio desamparo,  
que me ha costado caro en este día.  
¡Ay dulce fuente mía, y de cuán alto
- 745 con solo un sobresalto m'arrojaste!  
¿Sabes que me quitaste, fuente clara,  
los ojos de la cara, que no quiero  
menos un compañero que yo amaba,  
mas no como él pensaba? ¡Dios ya quiera
- 750 que antes Camila muera que padezca  
culpa por do merezca ser echada  
de la selva sagrada de Diana!  
¡Oh cuán de mala gana mi memoria  
renueva aquesta historia! Mas la culpa
- 755 ajena me desculpa, que si fuera  
yo la causa primera desta ausencia,  
yo diera la sentencia en mi contrario:  
él fue muy voluntario y sin respeto.  
Mas ¿para qué me meto en esta cuenta?
- 760 Quiero vivir contenta y olvidallo  
y aquí donde me hallo recrearme;  
aquí quiero acostarme, y, en cayendo

<sup>739</sup> La búsqueda de las sombras después de unas horas intensas de caza y la interpelación directa a la brisa se hallan en Ovidio, *Metamorfosis*, VII, 808-815: «sed cum satiata ferinae / dextera caedis erat, repetebam frigus et umbras / et quae de gelidis exibat uallibus auram... / 'Aura', (recordor enim) 'uenias', cantare solebam...».

<sup>747</sup> Los ojos siempre se han identificado con la persona amada para encarecer el amor o cariño que se le tiene.

<sup>749-752</sup> Hay aquí una posible alusión

a la ninfa Calisto, a quien Diana expulsó de su selva y Juno convirtió en osa tras haberse dejado seducir por Júpiter (Ovidio, *Metamorfosis*, II, 417-465).

<sup>757</sup> 'yo dictaría sentencia (*diera sentencia*) en mi contra (*en mi contrario*); la *causa primera* se identificaba, en la teología escolástica, con Dios; aquí alude a la causa principal, con independencia de otras causas.

<sup>758</sup> *fue muy voluntario*: 'obró según su voluntad, sin atender a otras razones'.

<sup>761</sup> *recrearme*: 'deleitarme'.

- la siesta, iré siguiendo mi corcillo,  
que yó me maravillo ya y m'espanto  
cómo con tal herida huyó tanto. 765
- ALBANIO  
Si mi turbada vista no me miente,  
paréceme que vi entre rama y rama  
una ninfa llegar a aquella fuente.
- 770 Quiero llegar allá; quizá si ella ama,  
me dirá alguna cosa con que engañe,  
con algún falso alivio, aquesta llama.  
Y no se me da nada que desbañe  
mi alma si es contrario a lo que creo,  
que a quien no espera bien no hay mal que dañe.
- 775 ¡Oh santos dioses!, ¿qué's esto que veo?  
¿Es error de fantasma convertida  
en forma de mi amor y mi deseo?  
Camila es ésta que está aquí dormida;  
no puede d'otra ser su hermosura.
- 780 La razón está clara y conocida:  
una obra sola quiso la natura  
hacer como ésta, y rompió luego apriesa  
la estampa do fue hecha tal figura.
- 785 ¿Quién podrá luego de su forma espresa  
el traslado sacar, si la maestra  
misma no basta, y ella lo confiesa?  
Mas ya que's cierto el bien que a mí se muestra,  
¿cómo podré llegar a despertalla,  
temiendo yo la luz que a ella me adiestra?
- 790 Si solamente de poder tocalla

<sup>764</sup> *m'espanto*: 'me maravillo, me asombro'.

<sup>772-773</sup> 'Y no me importa (*no se me da nada*) que se alicja (*desbañe*) mi alma si cuanto me dice ella es contrario a lo que creo va a decirme'; por lo que respecta al verbo *desbañar*, si bien está atestiguado en varios poemas de Boscán, no lo recoge ningún lexicógrafo.

La actitud estoica de Albano se ha relacionado con un verso de Dragone-to Bonifacio: «che s'io non spero ben, più mal non temo» (Herrera).

<sup>776-777</sup> '¿Es error producido en la imaginación por ver la imagen (*fantasma*) de esta ninfa con la forma de Camila (*en forma de mi amor y mi deseo*)?'.

<sup>783</sup> *estampa*: 'molde, dibujo'. Garcilaso pondera la hermosura de Camila en términos próximos a Ariosto, *Orlando furioso*, X, LXXXIV, 6-7: «Non è un sì bello in tante altre persone: / natura 'l fece, et poi ruppe la stampa».

<sup>789</sup> *adiestra*: 'encamina'; *traslado*: 'copia'; *maestra*: 'naturaleza'.

perdiese el miedo yo... Mas ¿si despierta?  
Si despierta, tenella y no soltalla.

Esta osadía temo que no es cierta.

795 ¿Qué me puede hacer? Quiero llegarme;  
en fin, ella está agora como muerta.

Cabe'lla por lo menos asentarme  
bien puedo, mas no ya como solía...

¡Oh mano poderosa de matarme!,

800 ¿viste cuánto tu fuerza en mí podía?  
¿Por qué para sanarme no la pruebas,  
que su poder a todo bastaría?

¡Socórreme, Diana!

CAMILA  
ALBANIO

¡No te muevas,

que no t'he de soltar; escucha un poco!

CAMILA

805 ¿Quién me dijera, Albanio, tales nuevas?  
¡Ninfas del verde bosque, a vos invoco;  
a vos pido socorro desta fuerza!

¿Qué es esto, Albanio? Dime si estás loco.

ALBANIO

Locura debe ser la que me fuerza  
a querer más que'l alma y que la vida  
a la que a aborrecerme a mí se 'sfuerza.

810

CAMILA

Yo debo ser de ti l'aborrecida,  
pues me quieres tratar de tal manera,  
siendo tuya la culpa conocida.

ALBANIO

¿Yo culpa contra ti? ¡Si la primera  
no está por cometer, Camila mía,

815

en tu desgracia y disfavor yo muera!  
¿Tú no violaste nuestra compañía,  
quiriéndola torcer por el camino  
que de la vida honesta se desvía?

ALBANIO

¿Cómo de sola una hora el desatino  
ha de perder mil años de servicio,  
si el arrepentimiento tras él vino?

820

CAMILA

Aquéste es de los hombres el oficio:  
tentar el mal y, si es malo el suceso,

<sup>796</sup> *cabe*: 'junto a, al lado de'.

<sup>798</sup> *poderosa* con el valor de participio presente ('que tiene el poder, capaz') fue bastante común en la lengua castellana del Siglo de Oro.

<sup>801</sup> Albanio está sugiriendo la conocida paradoja de que lo que daña también puede llegar a curar, especialmente aducida en los poemas amorosos castellanos del siglo xv.

- pedir con humildad perdón del vicio. 825  
 ¿Qué tenté yo, Camila?
- ALBANIO  
 CAMILA ¡Bueno es eso!  
 Esta fuente lo diga, que ha quedado  
 por un testigo de tu mal proceso.
- ALBANIO Si puede ser mi yerro castigado  
 con muerte, con deshonra o con tormento, 830  
 vesme aquí; estoy a todo aparejado.
- CAMILA Suéltame ya la mano, que el aliento  
 me falta de congoja.
- ALBANIO He muy gran miedo  
 que te me irás, que corres más que'l viento.
- CAMILA No estoy como solía, que no puedo 835  
 moverme ya, de mal ejercitada.  
 ¡Suelta, que casi m'has quebrado un dedo!
- ALBANIO ¿Estarás, si te suelto, sosegada,  
 mientras con razón clara te demuestro  
 que fuiste sin razón de mí enojada? 840
- CAMILA ¡Eres tú de razones gran maestro!  
 Suelta, que sí estaré.
- ALBANIO Primero jura  
 por la primera fe del amor nuestro.
- CAMILA Yo juro por la ley sincera y pura  
 del amistad pasada de sentarme 845  
 y de 'scuchar tus quejas muy segura.  
 ¡Cuál me tienes la mano d'apretarme

<sup>825</sup> *vicio*: 'yerro, engaño'. Se ha pretendido reconocer en estos versos una muestra del «feminismo pastoril de la literatura española, en el cual la mujer se defiende de sí misma» (E.L. Rivers).

<sup>828</sup> *mal proceso*: 'mal proceder, mal comportamiento'.

<sup>831</sup> *aparejado*: 'dispuesto, preparado'; el ofrecimiento de Albano, aun con distinta causa, se ha puesto en relación con otro de Petronio, *Satiricón*: «in haec facinora quare supplicium; sive occideve placet, ferro meo venio; sive verberibus contenta es; curro nu-

cus ad dominam» (Tamayo).

<sup>834</sup> El temor de Albano parece inspirado por Nemesiano, *Bucólicas*, IV, 14-15 («Cruel Méroe, más huidiza que los raudos euros»); véase también Marullo, *Epigrammata*, I, III, 4 («dum fugiat: ventis ocior ille fugit»).

<sup>836</sup> *de mal ejercitada*: 'por haber dejado de practicar el ejercicio de la caza' (véase égloga III, 149); no sabemos si Camila lo dice porque ya no recorre las selvas con la misma insistencia que antes o simplemente para engañar a Albano.

<sup>838</sup> *sosegada*: 'quieta'.

- con esa dura mano, descreído!
- ALBANIO ¡Cuál me tienes el alma de dejarme!
- CAMILA ¡Mi prendedero d'oro! ¡Si es perdido! 850
- ¡Oh cuitada de mí, mi prendedero desde aquel valle aquí se m'ha caído!
- ALBANIO Mira no se cayese allá primero, antes d'aquéste, al val de la Hortiga.
- CAMILA Doquier que se perdió, buscalle quiero. 855
- ALBANIO Yo iré a buscalle; escusa esta fatiga, que no puedo sufrir que aquesta arena abraze el blanco pie de mi enemiga.
- CAMILA Pues ya quieres tomar por mí esta pena, derecho ve primero a aquellas hayas, 860 que allí estuve yo echada un' hora buena.
- ALBANIO Yo voy, mas entretanto no te vayas.
- CAMILA Seguro ve, que antes verás mi muerte que tú me cobres ni a tus manos hayas.
- ALBANIO ¡Ah, ninfa desleal!, ¿y desafortunada 865 se guarda el juramento que me diste? ¡Ah, condición de vida dura y fuerte! ¡Oh falso amor, de nuevo me hiciste revivir con un poco d'esperanza!
- 870 ¡Oh modo de matar nojoso y triste! ¡Oh muerte llena de mortal tardanza, podré por ti llamar injusto el cielo, injusta su medida y su balanza!
- Recibe tú, terreno y duro suelo,

<sup>848</sup> La aparición del vocativo al final del verso se ha considerado afín a Virgilio, *Eneida*, IV, 305: «Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum / posse nefas...» (Herrera).

<sup>850</sup> *prendedero*: especie de broche con que las aldeanas se sujetaban las faldas cuando se las recogían para andar más aprisa.

<sup>854</sup> *al*: 'en el'; el uso de la preposición *a* con verbos de reposo (*caer a*) fue más frecuente con nombres propios de lugar.

<sup>858</sup> La preocupación de Albanio para

con Camila es parecida a la de Golo para con Licoris en Virgilio, *Bucólicas*, X, 48-49: «...ah te ne frigora laedant! / Ah, tibi ne teneras glacies seget aspera plantas».

<sup>860</sup> El juramento violado por Camila presenta semejanzas con la égloga I, 91-95.

<sup>861</sup> *un' hora buena*: 'un buen rato'.

<sup>870</sup> *nojoso*: 'enojoso'; la forma apocopada puede explicarse por influencia del italiano y aquí podría tener origen en Petrarca, *Canzoniere*, XXIII, 85: «Nulla vita mi fia noiosa o trista».

- 875 este rebelde cuerpo que detiene  
del alma el espedido y presto vuelo;  
yo me daré la muerte, y aun si viene  
alguno a resistirme... ¿A resistirme?  
¡Él verá que a su vida no conviene!
- 880 ¿No puedo yo morir, no puedoirme  
por aquí, por allí, por do quisiere,  
desnudo espirtu o carne y hueso firme?
- SALICIO Escucha, que algún mal hacerse quiere.  
¡Oh, cierto tiene trastornado el seso!
- ALBANIO ¡Aquí tuviese yo quien mal me quiere! 885  
Descargado me siento d'un gran peso;  
paréceme que vuelo, despreciando  
monte, choza, ganado, leche y queso.  
¿No son aquéstos pies? Con ellos ando.
- 890 Ya caigo en ello: el cuerpo se m'ha ido;  
sólo el espirtu es este que ora mando.  
¿Hale hurtado alguno o escondido  
mientras mirando estaba yo otra cosa?  
¿O si quedó por caso allí dormido?
- 895 Una figura de color de rosa  
estaba allí dormiendo. ¿Si es aquélla  
mi cuerpo? No, que aquélla es muy hermosa.
- NEMOROSO ¡Gentil cabeza! No daría por ella  
yo para mi traer solo un cornado.
- ALBANIO ¿A quién iré del hurto a dar querella? 900
- SALICIO Estraño ejemplo es ver en qué ha parado  
este gentil mancebo, Nemoroso,  
ya a nosotros, que l'hemos más tratado,  
manso, cuerdo, agradable, virtuoso,  
905 sufrido, conversable, buen amigo,

<sup>882</sup> Es eco de Petrarca, *Canzoniere*, XXXVII, 120 (véase soneto IV, 14).

<sup>898-899</sup> La frase se usaba para ponderar la poca estimación hacia una cosa o persona: «Para mi traer, no daría por cilo una blanca ... un cornado», recoge Correas; *para mi traer* era giro que reforzaba la denegación; el *cornado* era una moneda de ínfimo valor.

*gentil*: 'ilustre, insigne'; este adjetivo llegó a emplearse jocosamente junto a nombres peyorativos (como 'gentil necedad', 'gentil desvergüenza', etc.), aunque la ironía *gentil cabeza* podría proceder de Terencio, *Eunuco* («ridiculum caput»).

<sup>904-905</sup> *manso* y *conversable* eran sinónimos ('tratable, sociable').

- y con un alto ingenio, gran reposo.  
 ALBANIO            ¡Yo podré poco o hallaré testigo  
 de quién hurtó mi cuerpo! Aunque esté ausente,  
 yo le perseguiré como a enemigo.  
 910            ¿Sabrásme decir dél, mi clara fuente?  
 Dímelo, si lo sabes; así Febo  
 nunca tus frescas ondas escaliente.  
                   Allá dentro en el fondo está un mancebo,  
 de laurel coronado y en la mano  
 915 un palo, propio como yo, d'acebo.  
                   ¡Hola! ¿Quién está 'llá? Responde, hermano.  
                   ¡Válasme, Dios!: o tú eres sordo o mudo,  
 o enemigo mortal del trato humano.  
                   Espirtu soy, de carne ya desnudo,  
 920 que busco el cuerpo mío, que m'ha hurtado  
 algún ladrón malvado, injusto y crudo.  
                   Callar que callarás. ¿Hásmeme 'scuchado?

<sup>906</sup> *gran reposo*: 'con una gran tranquilidad del cuerpo y del alma'. El encarecimiento de las cualidades de Albanio antes de enloquecer guarda cierta relación con Ariosto, *Orlando furioso*, I, II, 1 y 3-4: «Dirò d'Orlando in un medesimo tratto... / che per amor venne in furore e matto, / d'uom che si saggio era stimato prima»; «la gran beltà ch'al gran signor d'Anglante / macchiò la chiara fama e l'alto ingegno». En cuanto a la palabra *ingenio*, véanse los vv. 948-950.

<sup>910-1031</sup> Este episodio reelabora la fábula de Narciso (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 413-503), unas veces con bastante literalidad (como en los vv. 956-981), otras más libremente, quizá a la luz de sus distintas interpretaciones: o bien la medieval (véanse vv. 455-478), o bien la renacentista, que la adujo para ilustrar la idea neoplatónica de que el alma humana, en lugar de apetecer las bellezas superiores, apetece la belleza del cuerpo (así en Ficino, *De amore*, VI, 17). La locura de Albanio, sin embargo, se corresponde con el desenlace

que la medicina pronosticaba a un enfermo de amor si no se le ponía rápidamente en tratamiento (o si no se le aplicaba la terapia adecuada).

<sup>914</sup> La corona de laurel que lleva Albanio posiblemente es una referencia a su condición de noble y militar, aunque no cabe descartar aquí una reminiscencia de Apolo, quien se hizo una guirnalda con algunas ramas del laurel en que se había convertido Dafne (véase soneto XIII), consagrada, al igual que Camila, a Diana; tampoco debe ignorarse que los autores antiguos quemaban el laurel para pedir a los dioses salud y cordura (y los locos aparecían representados con una corona de laurel o de vid).

<sup>915</sup> *propio como yo*: 'exactamente como yo', en referencia a *mancebo*, y no a *palo*; el detalle del *palo* podría ser una sugerencia de Sannazaro, *Arcadia*, VI, 5: «ce ne la destra mano un bellissimo bastone ... ma di che legno egli era comprendere non potei...».

<sup>922</sup> *callar que callarás* era expresión proverbial dirigida a quien se hace el sordo y no responde.

- ¡Oh santo Dios, mi cuerpo mismo veo,  
o yo tengo el sentido trastornado!
- 925 ¡Oh cuerpo, hete hallado y no lo creo!  
¡Tanto sin ti me hallo descontento,  
pon fin ya a tu destierro y mi deseo!
- NEMOROSO Sospecho que'l contino pensamiento  
que tuvo de morir antes d'agora  
le representa aqueste apartamiento. 930
- SALICIO Como del que velando siempre llora,  
quedan, durmiendo, las especies llenas  
de dolor que en el alma triste mora.
- ALBANIO Si no estás en cadenas, sal ya fuera  
a darme verdadera forma d'hombre, 935  
que agora solo el nombre m'ha quedado;  
y si allá estás forzado en ese suelo,  
dímelo, que si al cielo que me oyere  
con quejas no moviere y llanto tierno,  
940 convocaré el infierno y reino oscuro  
y romperé su muro de diamante,  
como hizo el amante blandamente  
por la consorte ausente que cantando  
estuvo halagando las culebras  
945 de las hermanas negras, mal peinadas.

928-930 La medicina clásica había señalado entre los muchos síntomas de la melancolía las visiones espantosas y las de los muertos.

931-933 Los dolores del alma que persisten en los sueños a través de las imágenes (*especies*) almacenadas en la memoria durante la vigilia adaptan una idea de Aristóteles (recordada arriba, vv. 113-114) y tienen un análogo en Petronio, *Satiricón*: «in noctis spatio miserorum vulnera durant»; la *especie* es, en la terminología escolástica y tomista, la 'imagen' que el alma se forma de un objeto.

938-940 La misma alternativa aparece en Virgilio, *Eneida*, VII, 312: «flectere si nequeo superos, Acheronta movebo» (Broncense).

940-941 Los autores clásicos describieron el mundo de los muertos (*el infierno*) como un reino de sombras encerrado entre puertas de diamante.

942-945 Para rescatar a Eurídice (*la consorte ausente*), Orfeo (*el amante*) descendió a los infiernos, donde con su canto ablandó (*estuvo halagando*) las mal peinadas culebras de las Euménides o furias (*las hermanas negras*); la representación tradicional de las furias, con los cabellos revueltos y encrespados de culebras, parece derivar de Virgilio, *Geórgicas*, IV, 481-483 («Quin ipse stupueret domus atque intima Lethi / Tartara, caeruleosque implexae crinibus anguis / Eumenides»), si bien no cabe descartar un eco más amplio de Horacio, *Odas*, III, XIII, 33-36.



- NEMOROSO ¡De cuán desvariadas opiniones  
saca buenas razones el cuitado!
- SALICIO El curso acostumbrado del ingenio,  
aunque le falte el genio que lo mueva,  
950 con la fuga que lleva corre un poco,  
y aunque éste está ora loco, no por eso  
ha de dar al travieso su sentido,  
en todo habiendo sido cual tú sabes.
- NEMOROSO No más, no me le alabes, que por cierto  
como de velle muerto estoy llorando. 955
- ALBANIO Estaba contemplando qué tormento  
es deste apartamiento lo que pienso.  
No nos aparta imenso mar airado,  
no torres de fosado rodeadas,  
960 no montañas cerradas y sin vía,  
no ajena compañía dulce y cara;  
un poco d'agua clara nos detiene.  
Por ella no conviene lo que entramos

La consonancia imperfecta de *culebras-negras* y de otras parejas que aparecen a lo largo de esta égloga fue censurada por Herrera.

*hermanas negras*: «dirarum... sororum» las llama Virgilio, *Eneida*, VII, 454.

<sup>948-950</sup> Es decir: 'gracias a su furor o enajenación (con la fuga que lleva), el ingenio de Albanio, si bien le falta el genio que lo anime (*mueva*), discurre o se mueve (*corre*) un poco', posiblemente recordando una idea tradicional desde Aristóteles, *Problemas*, 30, 1 («nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit»).

El *ingenio* es una potencia natural del entendimiento encargada del conocimiento de la esencia de las cosas, mientras el *genio* designa a la parte racional del alma. (El ingenio de Albanio, al carecer de una fuerza racional que lo mueva, lo mueve otra irracional, esto es, su locura).

<sup>952</sup> 'dar al través o al traste con (*dar*

*al travieso*) su razón (*sentido*)'.

<sup>954-955</sup> Nemoroso es leísta, a saber, emplea *le* como complemento directo de persona, en lugar de *lo*.

<sup>956-957</sup> Entiéndase: 'estaba contemplando qué tormento supone pensar (*es lo que pienso*) sobre esta separación (*deste apartamiento*)'.

Este monólogo de Albanio ante su propia imagen reproduce casi a la letra el de Narciso ante la suya (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 448-455 y 477-479).

<sup>959-960</sup> Las 'torres rodeadas por un foso' (*de fosado rodeadas*) sustituyen los «clausis moenia portis» y 'los encinares viejos y espesos' (*las montañas cerradas y sin vía*) equivalen a los «nec uia nec montes» (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 449-450).

<sup>963</sup> En tiempos de Garcilaso, si bien tenía un amplio uso, la forma *entramos* ('entre ambos') empezaba a ser desplazada por *entrambos*; aquí, está favorecida por la acomodación a la rima.

- con ansia deseamos, porque al punto  
 965 que a ti me acerco y junto, no te apartas;  
 antes nunca te hartas de mirarme  
 y de sinificarme en tu meneo  
 que tienes gran deseo de juntarte  
 con esta media parte. Daca, hermano,  
 970 écham' acá esa mano, y como buenos  
 amigos a lo menos nos juntemos,  
 y aquí nos abracemos. ¡Ah, burlaste!  
 ¿Así te me 'scapaste? Yo te digo  
 que no es obra d'amigo hacer eso;  
 975 quedo yo, don travieso, remojado,  
 ¿y tú estás enojado? ¡Cuán apriesa  
 mueves —¿qué cosa es esa?— tu figura!  
 ¿Aun esa desventura me quedaba?  
 Ya yo me consolaba en ver serena  
 980 tu imagen, y tan buena y amorosa.  
 No hay bien ni alegre cosa ya que dure.  
 NEMOROSO A lo menos, que cure tu cabeza.  
 SALICIO Salgamos, que ya empieza un furor nuevo.  
 ALBANIO ¡Oh Dios! ¿por qué no pruebo a echarme dentro  
 hasta llegar al centro de la fuente?  
 SALICIO ¿Qué's esto, Albanio? ¡Tente!  
 ALBANIO ¡Oh manifesto  
 ladrón!, mas ¿qué's aquesto? ¡Es muy bueno  
 vestiros de lo ajeno y ante'l dueño,  
 como si fuese un leño sin sentido,  
 990 venir muy revestido de mi carne!  
 ¡Yo haré que descarne esa alma osada  
 aquesta mano airada!

<sup>968-969</sup> Este deseo de juntarse las dos partes de un mismo ser ha sido interpretado como una referencia al andrógino de Platón, *Banquete*, 188e-193c.

*daca*: contracción popular de 'da acá, dame acá'.

<sup>975</sup> *don* se usaba normalmente ante sustantivos con sentido despectivo (aquí *travieso* 'revoltoso, inquieto'): véase abajo, v. 1011 («don perdido»).

Albanio parece haber sumergido los

brazos en el agua intentando abrazar su propia imagen, como hace Narciso: «In mediis quotiens visum captantia collum / brachia mersit aquis nec se deprendit in illis» (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 428-429).

<sup>987-989</sup> El tratamiento de *vos*, en lugar de *tú*, parece tener aquí un tono despectivo (véase v. 975), aunque la transición de uno a otro era corriente en la prosa del Siglo de Oro.





- contaréte una 'straña y nueva cosa  
 1040 de que yo fui la parte y el testigo.  
 En la ribera verde y delectosa  
 del sacro Tormes, dulce y claro río,  
 hay una vega grande y espaciosa,  
 verde en el medio del invierno frío,  
 1045 en el otoño verde y primavera,  
 verde en la fuerza del ardiente estío.  
 Levántase al fin della una ladera,  
 con proporción graciosa en el altura,  
 que sojuzga la vega y la ribera;  
 1050 allí está sobrepuesta la espesura  
 de las hermosas torres, levantadas  
 al cielo con estraña hermosura,  
 no tanto por la fábrica estimadas,  
 aunque 'straña labor allí se vea,  
 1055 cuanto por sus señores ensalzadas.  
 Allí se halla lo que se desea:  
 virtud, linaje, haber y todo cuanto  
 bien de natura o de fortuna sea.  
 Un hombre mora allí de ingenio tanto,  
 1060 que toda la ribera adonde él vino  
 nunca se harta d'escuchar su canto.  
 Nacido fue en el campo placentino,  
 que con estrago y destrucción romana  
 en el antiguo tiempo fue sanguino,

<sup>1029</sup> Albanio vuelve a recordar la idea manidísima del «*somnus mortis imago*» (véanse vv. 90-91; y soneto XVII, 10).

<sup>1044-1046</sup> El paisaje que se conserva siempre fértil se remonta a las descripciones paganas del más allá que aparecen en la épica clásica y se introduce en la poesía bucólica, posiblemente a través de Sannazaro.

<sup>1050-1052</sup> La referencia a la altura de estas torres se ha querido ver coincidente con las hipérbolés usadas en las descripciones de edificios semejantes, como las que aparecen en Virgilio, *Eneida*, IV, 88-89 («...minaeque /

murorum ingentes aequataque machina caelo»), y en Petrarca, *Canzoniere*, CXXXVII, 10 («e le torre superbe al ciel nemiche»).

<sup>1053-1055</sup> 'no tanto estimadas por la construcción arquitectónica (*por la fábrica*), cuanto ensalzadas por ser la sede de los señores de Alba (*por sus señores*)<sup>1</sup>.

<sup>1064</sup> Por la sangre que en él (en el campo de Placencia, pasado el río Po) se derramó, en referencia a la guerra entre Escipión el Africano y Aníbal durante la *segunda guerra púnica*, narrada con detalle por Tito Livio, *Ab urbe condita*, XXI, 20-60.

- 1065 y en éste con la propia, la inhumana  
 furia infernal, por otro nombre guerra,  
 le tiñe, le rüina y le profana;  
 él, viendo aquesto, abandonó su tierra,  
 por ser más del reposo compañero  
 1070 que de la patria, que el furor atierra.  
 Llevóle a aquella parte el buen agüero  
 d'aquella tierra d'Alba tan nombrada,  
 que éste's el nombre della, y dél Severo.  
 A aquéste Febo no le 'scondió nada,  
 1075 antes de piedras, hierbas y animales  
 diz que le fue noticia entera dada.

<sup>1065-1066</sup> Los mismos calificativos contra la guerra se hallan, por ejemplo, en Erasmo, *Querella pacis* («¿cuál es esta Eriinnis, esta Furia, de tan tremenda eficacia para el daño...»).

<sup>1067</sup> Garcilaso construye el verso con dos zeugmas consecutivos en que elide varias palabras mencionadas o comprendidas en otras. El pronombre *éste* se refiere a *tiempo* ('en este tiempo, en la actualidad'), mientras en *propia* puede sobreentenderse, o bien la palabra *destrucción*, mencionada en el verso 1063 ('con... destrucción romana...', / con la propia destrucción'), o bien la palabra *sangre*, comprendida en *sanguino* (v. 1064).

*rüina*: 'arruina'; nótese, además, el léismo, corregido por Herrera y Tamayo: el uso del pronombre *le*, como complemento directo de persona o cosa, en lugar de *lo* o *la* (aquí *le* alude al campo *placentino*).

<sup>1073</sup> 'y de él el nombre es Severo'; en el verso siguiente se cita a Febo (*Apolo*) fundamentalmente como Dios de la medicina, como se hace en Bembo, *Rime*, LXXV, 1-4: «Se la via da curar gl'infermi hai mostro / al mondo..., / tu, Febo...»; y CXI, 1-2: «Pon Febo mano a la tua nobil arte / ai sughi, a l'erbe...».

<sup>1074</sup> El catálogo de los poderes má-

gicos que posee Severo tiene muchos antecedentes, pero coincide básicamente con el de la alcahueta Dipsas en Ovidio, *Amores*, I, VIII, 3-15 («Illa magas artes Aeaetae carmina novit / inque caput liquidas arte recurvat aquas, / scit bene quid gramen, quid torto concita rhombo / licia... / Cum voluit, toto glomerantur nubila caelo; / cum voluit, puro fulget in orbe dies... / purpureus Lunae sanguine vultus erat»), traducido casi literalmente por Sannazaro, *Arcadia*, IX, 10-11 («e con suoi incantamenti inviluppare il cielo di oscuri nuvoli e a sua posta ritornarlo ne la pristina chiarezza, e fermando i fiumi rivoltare le correnti acque ai fonti loro ... e di imporre con sue parole legge al corso de la incantata luna...»); la referencia a la luna, sin embargo, procede de Tibulo (véanse vv. 1083-1085).

<sup>1075-1076</sup> Las propiedades de hierbas, piedras y animales se usaron tanto para la ciencia médica como para la de los vaticinios; véase, así, Virgilio, *Eneida*, XII, 391-397: «Iamque aderat Phoebus ante alios dilectus Iapyx / Iasides, acri quondam cui captus amore / ipse suas artis, sua munera, laetus Apollo / augurium citharamque dabat celerisque sagittas. / Ille... scire potestates herbarum usumque medendi...».

- Éste, cuando le place, a los caudales  
ríos el curso presuroso enfrena  
con fuerza de palabras y señales;
- 1080 la negra tempestad en muy serena  
y clara luz convierte, y aquel día,  
si quiere revolvelle, el mundo atruena;  
la luna d'allá'riba bajaría  
si al son de las palabras no impidiese
- 1085 el son del carro que la mueve y guía.  
Temo que si decirte presumiese  
de su saber la fuerza con loores,  
que en lugar d'alaballe l'ofendiese.
- 1090 Mas no te callaré que los amores  
con un tan eficaz remedio cura,  
cual se conviene a tristes amadores;  
en un punto remueve la tristura,  
convierte'n odio aquel amor insano,  
y restituye'l alma a su natura.
- 1095 No te sabré decir, Salicio hermano,  
la orden de mi cura y la manera,  
mas sé que me partí dél libre y sano.  
Acuérdaseme bien que en la ribera  
de Tormes le hallé solo, cantando
- 1100 tan dulce, que una piedra enterneciera.  
Como cerca me vido, adivinando  
la causa y la razón de mi venida,  
suspense un rato 'stuvo así callando,

<sup>1077-1079</sup> Tal prodigio se ha venido achacando a la música de Orfeo.

<sup>1083-1085</sup> El poder atribuido a las hechiceras de hacer descender la luna a la tierra está en Tibulo, *Elegías*, I, VIII, 21-22 («Cantus et e curru Lunam deducere temptat / et faceret, si non aera repulsa sonent»), y Ovidio, *Metamorfosis*, VII, 207-208 («Te quoque, Luna, traho, quamuis Temesaea labores / aera tuos minuunt; currus quoque carmine nostro»); Garcilaso entiende que el sonido de los carros de la luna producían suficiente ruido como para impedir que ésta oyese las voces de los

encantadores o hechiceras.

<sup>1092</sup> 'en un momento (*en un punto*) quita (*remueve*) la tristeza (*tristura*)'.

<sup>1093</sup> *insano*: 'loco'.

<sup>1094</sup> El mismo resultado conseguido por la fuerza de las palabras se sugiere en Arnaldo de Vilanova, *Tractatus de amore heroico*, IV, «saltim veluti forme rerum ducentium rem desideratam in odium, sicut rei turpitudines oculo monstrare vel enarrare sermonibus et cetera».

<sup>1100</sup> «con parole che i sassi romper ponno» (Petrarca, *Canzoniere*, CCCLIX, 70).

- y luego con voz clara y espedida  
 1105 soltó la rienda al verso numcroso  
 en alabanzas de la libre vida.  
 Yo estaba embebecido y vergonzoso,  
 atento al son y viéndome del todo  
 fuera de libertad y de reposo.  
 1110 No sé decir sino que, en fin, de modo  
 aplicó a mi dolor la medicina,  
 que'l mal desarraigó de todo en todo.  
 Quedé yo entonces como quien camina  
 de noche por caminos enriscados,  
 1115 sin ver dónde la senda o paso inclina;  
 mas, venida la luz y contemplados,  
 del peligro pasado nace un miedo  
 que deja los cabellos erizados;  
 así estaba mirando, atento y quedo,  
 1120 aquel peligro yo que atrás dejaba,  
 que nunca sin temor pensallo puedo.  
 Tras esto luego se me presentaba,  
 sin anteojos delante, la vilcza  
 de lo que antes ardiendo descaba.  
 1125 Así curó mi mal, con tal destreza,  
 el sabio viejo, como t'he contado,  
 que volvió el alma a su naturaleza  
 y soltó el corazón aherrojado.

SALICIO ¡Oh gran saber, oh viejo frutüoso,  
 que'l perdido reposo al alma vuelve, 1130

<sup>1105</sup> *numeroso*: 'rítmico, armonioso'.

<sup>1109-1110</sup> La música de Orfeo y An-  
 fión lograba mover las piedras (así el  
 segundo levantó las murallas de Tebas).

<sup>1124</sup> La imagen del camino y los pe-  
 ligros que el poeta ve en él recuerdan  
 a Dante y Ausias March (véanse sonetos  
 I, VI y XXXVIII).

<sup>1128</sup> La terapéutica que aplica Seve-  
 ro, bastante alejada de los ritos de Ena-  
 retto (Sannazaro, *Arcadia*, X), está in-  
 fluida por los poderes atribuidos a la  
 música (véanse vv. 1100 y 1161-1168)  
 y, fundamentalmente, por el precepto

que Cupido da en el templo del «Amor  
 Leteo» (Ovidio, *Remedia amoris*, 557-  
 574), desarrollado en coincidencia con  
 Garcilaso en los tratados de medicina  
 de Gordonio y Villalobos (la recomen-  
 dación del primero de buscar a un «sa-  
 bio varón» a quien el enfermo tema  
 o de quien haya vergüenza podría  
 reforzar los vínculos reales entre Se-  
 vero y los dos pastores); la visita  
 de Nemoroso a Severo (vv. 1098 en  
 adelante) parece inspirarse en la que  
 hace Clónico a Enareto (*Arcadia*, IX  
 y X).



- y lo que la revuelve y lleva a tierra  
del corazón destierra encontiente!  
Con esto solamente que contaste,  
así le reputaste acá conmigo,  
1135 que sin otro testigo a desealle  
ver presente y hablalle me levantas.
- NEMOROSO ¿Desto poco te 'spantas tú, Salicio?  
Demás te daré indicio manifiesto,  
si no te soy molesto y enojoso.
- SALICIO ¿Qué's esto, Nemoroso, y qué cosa 1140  
puede ser tan sabrosa en otra parte  
a mí como escucharte? No la siento,  
cuanto más este cuento de Severo;  
dímelo por entero, por tu vida,  
1145 pues no hay quien nos impida ni embarace.  
Nuestro ganado pace, el viento espira,  
Filomena sospira en dulce canto  
y en amoroso llanto s'amancilla;  
gime la tortolilla sobre'l olmo,  
1150 preséntanos a colmo el prado flores  
y esmalta en mil colores su verdura;  
la fuente clara y pura, murmurando,  
nos está convidando a dulce trato.
- NEMOROSO Escucha, pues, un rato, y diré cosas  
estrañas y espantosas poco a poco. 1155  
Ninfas, a vos invoco; verdes faunos,  
sátiros y silvanos, soltá todos

<sup>1142-1143</sup> «Este verso y el siguiente son humildes e infelices de la lengua y pensamiento» (Herrera).

<sup>1146</sup> *espira*: 'sopla', como en Sannazaro, *Arcadia*, IX, 34-35: «Viene all'ombra... che l'aura mobil / ti freme fra le onde»; *embarace*, en el verso anterior, equivale a 'obstaculice'.

<sup>1149</sup> «Nec genere aëria cessabit turtur ab ulmo» (Virgilio, *Bucólicas*, v, 58).

<sup>1151</sup> «Vedi le valli e i campi che si smaltano / di color mille...» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 142-143).

<sup>1152-1153</sup> Los elementos de la natura-

leza coinciden fundamentalmente con Sannazaro, *Arcadia*, X, 58-60: «il morrare de le roche onde... rendevano insieme piacevolissimo suono a udire...; la mesta Filomena da lunge tra folti spineti si lamentava...; piangeva la solitaria tortora per le alte ripe...; redolivano i pomi per terra sparsi, de' quali tutto il suolo... ne vedevamo in abbondanza coverto»; sin embargo, alguno de ellos se hallan más próximos a otras fuentes (véanse vv. 1146, 1149 y 1151).

<sup>1155</sup> *estrañas*: 'extraordinarias, singulares, raras'; *espantosas*: 'dignas de asombro y admiración, maravillosas'.

- mi lengua en dulces modos y sotiles,  
 que ni los pastoriles ni el avena  
 1160 ni la zampona suena como quiero.  
 Este nuestro Severo pudo tanto  
 con el süave canto y dulce lira,  
 que, revueltos en ira y torbellino,  
 en medio del camino se pararon  
 1165 los vientos y escucharon muy atentos  
 la voz y los acentos, muy bastantes  
 a que los repugnantes y contrarios  
 hiciesen voluntarios y conformes.  
 A aquéste el viejo Tormes, como a hijo,  
 1170 le metió al escondrijo de su fuente,  
 de do va su corriente comenzada.  
 Mostróle una labrada y cristalina  
 urna donde'l reclina el diestro lado,  
 y en ella vio entallado y esculpido  
 1175 lo que, antes d'haber sido, el sacro viejo  
 por devino consejo puso en arte,

<sup>1160</sup> Ante el tono épico del panegírico, Nemososo subraya la insuficiencia de los instrumentos pastoriles.

<sup>1168</sup> «alcuni incanti da resistere a le marine tempestati ... a le grandini e a li furiosi impeti de li discordevoli venti» (Sannazaro, *Arcadia*, IX, 27-28).

<sup>1170</sup> 'le puso en el escondrijo (*al escondrijo*) de su manantial (*fuelle*); sobre el uso de la preposición *a* con el valor de 'en', véase arriba, v. 854.

<sup>1171</sup> El descenso de Severo a las profundidades del río Tormes recuerda el de Aristeo a las fuentes del río Peneo (Virgilio, *Geórgicas*, IV, 359-370), imitado por Sannazaro, *Arcadia*, XII, 13-15, y, especialmente, 37; véanse los vv. 1073, 1805-1817.

<sup>1172-1828</sup> La revelación a través de una urna de cristal reclinada sobre un río, que recuerda el artificio bien conocido de las pseudo-profecías grabadas en los escudos, se halla también en Sannazaro, *De partu virginis*, vv. 298-

300 («Ipse antro medius pronaque adelinis in urna / fundit aquas. Nitet urna novis variata figuris / crystallo ex alba et puro perlucida vitro...»); la alabanza o panegírico de los Alba, género empleado en églogas amorosas tanto italianas como neolatinas, presenta ciertas analogías con la de los Este en Ariosto, *Orlando furioso*, XLVI.

<sup>1173</sup> La postura del río coincide con la del Sebeto en Sannazaro, *Arcadia*, XII, 37 («...trovai in terra sedere il venerando iddio, col sinistro fianco appoggiato sovra un vaso di pietra»), quien recuerda a Estacio, *Thebaida*, II, 218 («in laevum prona nixus sedet Inachus urna»), y a quien imita, con indudables ecos de Garcilaso, Gil Polo, *Diana enamorada*, III; el cambio de lado *sinistro* por el *diestro* puede explicarse por los buenos sucesos que muestra la urna del Tajo, si bien algunas representaciones iconográficas del Sebeto la ponen a la derecha.

labrando a cada parte las estrañas  
 virtudes y hazañas de los hombres  
 que con sus claros nombres ilustraron  
 1180 cuanto señorearon de aquel río.  
 Estaba con un brío desdeñoso,  
 con pecho corajoso, aquel valiente  
 que contra un rey potente y de gran seso,  
 que'l viejo padre preso le tenía,  
 1185 cruda guerra movía despertando  
 su illustre y claro bando al ejercicio  
 d'aquel piadoso oficio. A aquéste junto  
 la gran labor al punto señalaba  
 al hijo que mostraba acá en la tierra  
 1190 ser otro Marte en guerra, en corte Febo;  
 mostrábase mancebo en las señales  
 del rostro, que'ran tales, que 'speranza  
 y cierta confianza claro daban,  
 a cuantos le miraban, que'l sería  
 1195 en quien se informaría un ser divino.  
 Al campo sarracino en tiernos años  
 daba con graves daños a sentillo,  
 que como fue caudillo del cristiano,  
 ejercitó la mano y el maduro  
 1200 seso y aquel seguro y firme pecho.  
 En otra parte, hecho ya más hombre,  
 con más illustre nombre, los arneses  
 de los fieros franceses abollaba.  
 Junto, tras esto, estaba figurado  
 1205 con el arnés manchado de otra sangre,

<sup>1181-1187</sup> Se alude al primer duque de Alba, don García de Toledo, quien se rebeló contra el rey don Juan II (*contra un rey potente y de gran seso*) por tener preso a su padre.

<sup>1189</sup> *aquéste* es don Fadrique de Toledo (v. 1213), hijo de don García (v. 1189) y segundo duque de Alba: participó primero como general en las guerras contra los moros de Granada (vv. 1196-1200) y luego capitaneó el ejér-

cito que venció en Navarra a los franceses (vv. 1201-1203), tras el sitio y toma de Pamplona (vv. 1204-1214).

<sup>1199-1200</sup> El éxito conseguido por la combinación del uso de las armas y la razón aparece en Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 460 («Longa referte mora est, quae consilioque manuque / utiliter feci spatioso tempore belli»), y Dante, *Inferno*, XVI, 89 («feci con il senno assai e con la spada»).

- sosteniendo la hambre en el asedio,  
siendo él solo el remedio del combate,  
que con fiero rebate y con rüido  
por el muro batido l'ofrecían;
- 1210 tantos al fin morían por su espada,  
a tantos la jornada puso espanto,  
que no hay labor que tanto notifique,  
cuanto el fiero Fadrique de Toledo  
puso terror y miedo al enemigo.
- 1215 Tras aqueste que digo se veía  
el hijo don García, que'n el mundo  
sin par y sin segundo solo fuera  
sí hijo no tuviera. ¿Quién mirara  
de su hermosa cara el rayo ardiente?
- 1220 ¿Quién su resplandeciente y clara vista,  
que no diera por lista su grandeza?  
Estaban de crüeza fiera armadas  
las tres inicuas hadas, cruda guerra  
haciendo allí a la tierra con quitalle
- 1225 éste, que'n alcanzalle fue dichosa.  
¡Oh patria lagrimosa, y cómo vuelves  
los ojos a los Gelves, suspirando!  
Él está ejercitando el duro oficio,  
y con tal arteficio la pintura
- 1230 mostraba su figura, que dijeras,  
si pintado lo vieras, que hablaba.  
El arena quemaba, el sol ardía,  
la gente se caía medio muerta;  
él solo con despierta vigilancia
- 1235 dañaba la tardanza floja, inerte,  
y alababa la muerte gloriosa.

<sup>1211</sup> *jornada*: 'expedición militar'.

<sup>1215</sup> Don García, al morir antes que su padre don Fadrique, no heredó el título de duque, que pasó directamente a su hijo don Fernando; Garcilaso se cñe al episodio de su muerte, ocurrida en la expedición contra la isla africana de los Gelves (vv. 1226-1266): destaca los estragos que el clima produjo en su ejército (vv. 1232-1236),

la emboscada que le tendieron los moros (vv. 1237-1238) y su denodada lucha en medio de innumerables enemigos hasta caer muerto (vv. 1239-1266).

<sup>1223</sup> Las *tres iniquas hadas* son las parcas, responsables del destino humano.

<sup>1236</sup> Posiblemente hay una reminiscencia de Virgilio, *Eneida*, II, 317: «... pulchrumque mori succurrit in armis».

- Luego la polvorosa muchedumbre,  
 gritando a su costumbre, le cercaba;  
 mas el que se llegaba al fiero mozo  
 1240 llevaba, con destrozo y con tormento,  
 del loco atrevimiento el justo pago.  
 Unos en bruto lago de su sangre,  
 cortado ya el estambre de la vida,  
 la cabeza partida revolcaban;  
 1245 otros claro mostraban, espirando,  
 de fuera palpitando las entrañas,  
 por las fieras y estrañas cuchilladas  
 d'aquella mano dadas. Mas el hado  
 acerbo, triste, airado fue venido;  
 1250 y, al fin, él, confundido d'alboroto,  
 atravesado y roto de mil hierros,  
 pidiendo de sus yerros venia'l cielo,  
 puso en el duro suelo la hermosa  
 cara, como la rosa matutina,  
 1255 cuando ya el sol declina al mediodía,  
 que pierde su alegría y marchitando  
 va la color mudando; o en el campo  
 cual queda el lirio blanco que'l arado  
 crudamente cortado al pasar deja,  
 1260 del cual aun no s'aleja presuroso  
 aquel color hermoso o se destierra,  
 mas ya la madre tierra descuidada  
 no le administra nada de su aliento,  
 que era el sustentamiento y vigor suyo,  
 1265 tal está el rostro tuyo en el arena,  
 fresca rosa, azucena blanca y pura.

<sup>1242</sup> Es imagen empleada por Ariosto, *Orlando*, XXVII, XXI, 1-3: «Giunge più inanzi, e ne ritrova molti / giacere in terra, anzi in vermiglio lago / nel proprio sangue orribilmente involti...».

<sup>1253-1264</sup> La comparación de un joven guerrero que acaba de morir con una flor recién cortada tiene antecedentes en Homero, *Iliada*, XVII, 60 y ss., pero presenta más elementos en común

con Virgilio, *Encida*, IX, 435-437, y XI, 68-71 («Purpureus ueluti cum flos succisus aratro / languescit moriens: lassoue papauera collo...»), y Ariosto, *Orlando*, XVIII, CLIII, 1-2 («Come purpureo fior languendo more, / che'l vomere al passar tagliato lassa»).

<sup>1265-1266</sup> La descripción del rostro ya sin vida de don García es semejante a la descripción del de don Bernaldino (elegía I, 121-123), en concordancia con

- Tras ésta, una pintura estraña tira  
 los ojos de quien mira y los detiene  
 tanto, que no conviene mirar cosa  
 1270 estraña ni hermosa, sino aquélla.  
 De vestidura bella allí vestidas  
 las gracias esculpidas se veían;  
 solamente traían un delgado  
 velo que'l delicado cuerpo viste,  
 1275 mas tal, que no resiste a nuestra vista.  
 Su diligencia en vista demostraban;  
 todas tres ayudaban en una hora  
 una muy gran señora que paría.  
 Un infante se vía ya nacido,  
 1280 tal cual jamás salido d'otro parto  
 del primer siglo al cuarto vio la luna;  
 en la pequeña cuna se leía  
 un nombre que decía: «don Fernando».  
 Bajaban, dél hablando, de dos cumbres  
 1285 aquellas nueve lumbres de la vida  
 con ligera corrida, y con ellas,  
 cual luna con estrellas, el mancebo  
 intonso y rubio, Febo; y, en llegando,

Poliziano, *Elegías*, VII, 29-30 («Candor erat dulci suffusus sanguinem, qualem / alba frequent rubris lilia mixta rosis»).

<sup>1271-1275</sup> La descripción de las gracias hace pensar en el cuadro de Botticelli, en una clara muestra del tópico horaciano *ut pictura poesis*.

<sup>1278</sup> Esta *gran señora* es doña Beatriz Pimentel, hija del conde de Benavente, esposa de don García (vv. 1215-1266) y madre de don Fernando.

<sup>1281</sup> 'desde la Creación (*del primer siglo*) al nacimiento de Cristo (*al cuarto*)...', aunque no cabe descartar la interpretación 'desde la edad de oro (*del primer siglo*) a la de hierro (*al cuarto*)'.

<sup>1283</sup> Don Fernando Álvarez de Toledo, tercer duque de Alba, nació en Pie-

drahita (Ávila) en el año de 1507.

El relato del nacimiento de don Fernando, con elementos característicos del género, está inspirado en el de Hipólito: «Quivi le Grazie in abito giocondo / una regina aiutavano al parto: / si bello infante n'apparìa, che 'l mondo / non ebbe un tal dal secol primo al quarto... / Ippolito diceva una scrittura / sopra le fasce in lettere minute» (Ariosto, *Orlando*, XLVI, LXXXV, 1-4, y LXXXVI, 1-2).

<sup>1284-1285</sup> Las *dos cumbres* son los dos collados que tiene el monte Parnaso; *aquellas nueve lumbres* corresponden a las nueve musas (véase égloga III, 29).

<sup>1288</sup> *intonso*: es epíteto tradicional de Apolo, a quien solía representarse con una gran cabellera.

- por orden abrazando todas fueron  
 1290 al niño, que tuvieron luengamente.  
 Visto como presente, d'otra parte  
 Mercurio estaba y Marte, cauto y fiero,  
 viendo el gran caballero que'ncogido  
 en el recién nacido cuerpo estaba.  
 1295 Entonces lugar daba mesurado  
 a Venus, que a su lado estaba puesta;  
 ella con mano presta y abundante  
 néctar sobre'l infante desparcía,  
 mas Febo la desvía d'aquel tierno  
 1300 niño y daba el gobierno a sus hermanas;  
 del cargo están ufanas todas nueve.  
 El tiempo el paso mueve; el niño crece  
 y en tierna edad florece y se levanta  
 como felice planta en buen terreno.  
 1305 Ya sin precepto ajeno él daba tales  
 de su ingenio señales, que 'spantaban  
 a los que le criaban; luego estaba  
 cómo una l'entregaba a un gran maestro  
 que con ingenio diestro y vida honesta  
 1310 hiciese manifiesta al mundo y clara  
 aquel ánima rara que allí vía.  
 Al niño recibía con respeto  
 un viejo en cuyo aspeto se via junto  
 severidad a un punto con dulzura.

<sup>1292-1298</sup> La presencia de algunos dioses en el nacimiento de don Fernando está sugerida por Ariosto, *Orlando*, XLVI, LXXXV, 5-8 («Vedeasi Iove, e Mercurio facondo, / Venere e Marte, che l'avevano sparto / a man piene e spargean d'eterei fiori, / di dolce ambrosia e di celesti odori»), a quien imita Flaminio, *Elegías [De cardinale Farnesio]* («Illius crines flauos, corpusque decorum / ambrosiae liquido sparsit odore Venus»). El adjetivo *cauto*, aplicado a *Marte* (v. 1292), se ha entendido como un término medio entre la *prudencia* y la *temperancia*: «para que sea moderada la fortaleza y no dé en el extremo de la temeridad» (Herrera).

<sup>1303-1304</sup> La imagen se remonta a Homero, *Iliada*, XVIII, 56, y Teócrito, *Idilios*, XXIV, 102-103 (E.L. Rivers).

<sup>1305-1307</sup> Podría haber un eco del niño Jesús ante los doctores del templo de Jerusalén: «Stupebant autem omnes qui eum audiebant, super prudentia et responsis eius» (Lucas 2, 46-47).

<sup>1314</sup> El sustantivo *severidad* parece derivado por paronomasia del nombre de Severo (citado en el v. 1316).

La aparición de los preceptores de don Fernando (el propio Severo y Boscán) amplía la del preceptor del cardenal Hipólito (Fusco) en Ariosto, *Orlando*, XLVI, LXXXIX.

- 1315 Quedó desta figura como helado  
Severo y espantado, viendo el viejo  
que, como si en espejo se mirara,  
en cuerpo, edad y cara eran conformes.  
En esto, el rostro a Tormes revolviendo,  
1320 vio que 'staba riendo de su 'spanto.  
«¿De qué t'espantas tanto?», dijo el río.  
«¿No basta el saber mío a que, primero  
que naciese Severo, yo supiese  
que habia de ser quien diese la doctrina  
1325 al ánima divina deste mozo?».  
Él, lleno d'alborozo y d'alegría,  
sus ojos mantenía de pintura.  
Miraba otra figura d'un mancebo,  
el cual venia con Febo mano a mano,  
1330 al modo cortesano; en su manera  
juzgáralo cualquiera, viendo el gesto  
lleno d'un sabio, honesto y dulce afeto,  
por un hombre perfeto en l'alta parte  
de la difícil arte cortesana,  
1335 maestra de la humana y dulce vida.  
Luego fue conocida de Severo  
la imagen por entero fácilmente  
deste que allí presente era pintado;  
vio que'ra el que habia dado a don Fernando,  
1340 su ánimo formando en luenga usanza,  
el trato, la crianza y gentileza,  
la dulzura y llaneza acomodada,  
la virtud apartada y generosa,

<sup>1322-1324</sup> 'No basta el saber mío a que antes que naciese Severo yo supiese que él (Severo) había de ser quien le diese la doctrina.' (E.L. Rivers).

<sup>1327</sup> 'sus ojos se alimentaban (*mantenían*) de las imágenes esculpidas por el río Tormes (*de pintura*)'; es probable el eco de Virgilio, *Eneida*, I, 464: «atque animum pictura pascit inani».

<sup>1328</sup> El *mancebo*, cuyo nombre se menciona más abajo (v. 1349), es Bos-

cán; Nemoroso no sólo lo recuerda como ayo de don Fernando, sino también como autor de la versión castellana de *El cortesano* de Castiglione, a juzgar por la manera de presentarlo (vv. 1330-1335) y el contenido de sus enseñanzas (v. 1345).

<sup>1343</sup> *apartada*: 'oculta, escondida', según una cualidad que los estoicos atribuían a la *virtud*: «Eripit se aufert ex oculis perfecta virtus» (Séneca, *De consolatione*, XXIII, 2).



- y en fin cualquier cosa que se vía  
 1345 en la cortesanía de que lleno  
 Fernando tuvo el seno y bastecido.  
 Después de conocido, leyó el nombre  
 Severo de aqueste hombre, que se llama  
 Boscán, de cuya llama clara y pura  
 1350 sale'l fuego que apura sus escritos,  
 que en siglos infinitos ternán vida.  
 De algo más crecida edad miraba  
 al niño, que escuchaba sus consejos.  
 Luego los aparejos ya de Marte,  
 1355 estotro puesto aparte, le traía;  
 así les convenía a todos ellos,  
 que no pudiera dellos dar noticia  
 a otro la milicia en muchos años.  
 Obraba los engaños de la lucha;  
 1360 la maña y fuerza mucha y ejercicio  
 con el robusto oficio está mezclando.  
 Allí con rostro blando y amoroso  
 Venus aquel hermoso mozo mira,  
 y luego le retira por un rato  
 1365 d'aquel áspero trato y son de hierro;  
 mostráble ser yerro y ser mal hecho  
 armar contino el pecho de dureza,  
 no dando a la terneza alguna puerta.

<sup>1346</sup> *bastecido* por 'abastecido, provisto' es la forma etimológica, perfectamente normal hasta el siglo XVII.

<sup>1349-1351</sup> La *llama* podría identificarse con el *bien* de la elegía II, 145 (Verdevoye).

<sup>1352-1358</sup> Entiéndase: '(Severo) contemplaba al niño de edad algo más crecida, que escuchaba sus consejos. Inmediatamente los instrumentos (*aparejos*) de Marte, dejando lo anterior a un lado (*estotro puesto aparte*), le traía; de tal manera se adaptaba a todos ellos, que no hubo durante mucho tiempo un discípulo tan aventajado'; *aparejos*: «humilde vocablo» (Herrera).

La referencia a la edad se ha querido

ver coincidente con Virgilio, *Bucólicas*, IV, 37: «Hiuc, ubi iam firmata uirum te fecerit aetas» (Brocense).

<sup>1361</sup> 'con el robusto oficio (de la caza)...', como en la égloga III, 147-148 («en el robusto oficio / de la silvestre caza»), y de acuerdo con la actividad que más practica el cardenal Hipólito.

Los comienzos de don Fernando en el arte de la milicia guardan una vaga analogía con los del cardenal Hipólito en Ariosto, *Orlando*, XLVI, XCI.

<sup>1367</sup> La actitud desdeñosa de la ninfa se describe de una forma que llegó a ser tradicional en la poesía petrarquista (así Bernardo Tasso emplea «armato di gelo il core»).

- 1370 Con él en una huerta entrada siendo,  
una ninfa durmiendo le mostraba;  
el mozo la miraba y juntamente,  
de súbito accidente acometido,  
estaba embebecido, y a la diosa  
que a la ninfa hermosa s'allegase  
1375 mostraba que rogase, y parecía  
que la diosa temía de llegarse.  
Él no podía hartarse de miralla,  
de eternamente amalla proponiendo.  
Luego venia corriendo Marte airado,  
1380 mostrándose alterado en la persona,  
y daba una corona a don Fernando.  
Y estábale mostrando un caballero  
que con semblante fiero amenazaba  
al mozo que quitaba el nombre a todos.  
1385 Con atentados modos se movía  
contra el que l'atendía en una puente;  
mostraba claramente la pintura  
que acaso noche 'scura entonces era.  
De la batalla fiera era testigo  
1390 Marte, que al enemigo condenaba  
y al mozo coronaba en el fin della;  
el cual, como la estrella relumbrante  
que'l sol envia delante, resplandece.  
D'allí su nombre crece, y se derrama  
1395 su valerosa fama a todas partes.  
Luego con nuevas artes se convierte

<sup>1372</sup> 'y de una repentina alteración (de súbito accidente) acometido'.

<sup>1373-1376</sup> y a la diosa... de llegarse: 'y (la pintura) mostraba (al joven don Fernando) rogando a la diosa que se acercase (s'allegase) a la ninfa hermosa, y parecía que la diosa temía acercarse'.

<sup>1392-1393</sup> La comparación de don Fernando con la estrella matutina tiene un análogo en Virgilio, *Eneida*, VIII, 589-591: «qualis ubi Oceani perfusus Lucifer unda, / quem Venus ante alios astrorum diligit ignis, / extulit os

sacrum caelo tenebrasque resolvit».

<sup>1395</sup> Este duelo entre el joven Fernando y un desconocido caballero, suscitado por servir ambos a la misma dama, tuvo lugar en Burgos el año 1524, según señala el Brocense; la urna presenta al duque como vencedor (v. 1391), mientras el salmantino sólo se refiere a la amistad que acabó habiendo entre ellos.

<sup>1396-1400</sup> La metáfora parece inspirada en Bembo, *Rimas*, I, 6: «use far a la morte illustri inganni».

- a hurtar a la muerte y a su abismo  
 gran parte de sí mismo y quedar vivo  
 cuando el vulgo cativo le llorare  
 1400 y, muerto, le llamare con deseo.  
 Estaba el Himeneo allí pintado,  
 el diestro pie calzado en lazos d'oro;  
 de vírgines un coro está cantando,  
 partidas altercando y respondiéndolo,  
 1405 y en un lecho poniendo una doncella  
 que, quien atento aquélla bien mirase  
 y bien la cotejase en su sentido  
 con la que'l mozo vido allá en la huerta,  
 verá que la despierta y la dormida  
 1410 por una es conocida de presente.  
 Mostraba juntamente ser señora  
 digna y merecedora de tal hombre;  
 el almohada el nombre contenía,  
 el cual doña María Enríquez era.  
 1415 Apenas tienen fuera a don Fernando,  
 ardiendo y deseando estar ya echado;  
 al fin, era dejado con su esposa

<sup>1400</sup> La narración de la boda de don Fernando con su prima doña María Enríquez (mencionada en el v. 1414) contiene los elementos propios del Epitalamio: la presencia de Himeneo, dios de las bodas (vv. 1401-1402), el canto de las doncellas (vv. 1403-1404), la descripción de la novia en el lecho nupcial (vv. 1405-1414), la impaciencia del novio (vv. 1415-1418), la consumación (vv. 1417-1418).

<sup>1401-1402</sup> El Epitalamio de Catulo presenta a Himeneo con calzado dorado en los dos pies: «huc ueni niveo genens / luteum pede soccum» (*Carmina*, LXI, 9-10); aquí, sólo en el pie derecho, como símbolo de buen augurio, de manera semejante a Dido, que tiene un pie descalzo cuando intenta retener a Eneas: «Unum exuta pedem unclis» (Virgilio, *Eneida*, IV, 518).

<sup>1403-1404</sup> Las doncellas cantando apa-

recen en el Epitalamio de Catulo, *Carmina*, LXI, 36-39: «Vosque item simul, integrae / uirgines, quibus aduenit / par dies, agite in modum / dicite...».

<sup>1413</sup> La referencia a la almohada podría inspirarse en el Epitalamio de Peleo y Tetis narrado por Catulo, *Carmina*, LXIV, 47-49: «Puluinar uero diuae geniale locatur / sedibus in mediis, Indo quod dente politum / tincta tegit roseo conchyli purpura fuco».

<sup>1415-1416</sup> El deseo lujurioso de los novios se describe en el Epitalamio de Catulo, *Carmina*, LXI, 176-178 («Illi non minus ac tibi / pectore uritur intimo / flamma, sed penite magis») y se menciona como punto obligatorio del género en las poéticas del Renacimiento; Garcilaso limita la descripción al novio, considerada deshonesto por Herrera.

- dulce, pura, hermosa, sabia, honesta.  
 En un pie estaba puesta la fortuna,  
 1420 nunca estable ni una, que llamaba  
 a Fernando, que 'staba en vida ociosa,  
 porque en dificultosa y ardua vía  
 quisiera ser su guía y ser primera;  
 mas él por compañera tomó aquella,  
 1425 siguiendo a la que's bella descubierta  
 y juzgada, cubierta, por disforme.  
 El nombre era conforme a aquesta fama:  
 virtud ésta se llama, al mundo rara.  
 ¿Quién tras ella guñara igual en curso  
 1430 sino éste, que'l discurso de su lumbre  
 forzaba la costumbre de sus años,  
 no recibiendo engaños sus deseos?  
 Los montes Pireneos, que se 'stima  
 de abajo que la cima está en el cielo  
 1435 y desde arriba el suelo en el infierno,  
 en medio del invierno atravesaba.

<sup>1419-1420</sup> *ni una*: 'ni la misma, variable'; se trata de calificativos de la fortuna tradicionales desde Ovidio, *Ex ponto*, IV, III, 31-32 («non stabili»), y *Tristia*, V, VIII, 15 («volubilis»).

<sup>1425-1426</sup> 'siguiendo a la que, descubierta, es bella, y a la que, cubierta, es juzgada por fea (*disforme*)'; Garcilaso está ampliando una idea presente en Horacio, *Odas*, IV, IX, 29-30 («paulum sepultrae distat inertiae / celata virtus»), y Claudiano, *De Consolatu Honorii Augusti Panegyris*, IV, 222 («vile latens virtus»), quizá a través de Cicerón, *Epístolas familiares*, IX, XIV, 4 («Nihil est... virtute formosius, nihil pulchrius»).

<sup>1428</sup> La elección de la virtud como guía y compañera, con el rechazo implícito del ofrecimiento de la fortuna, amplía a Ariosto, *Orlando furioso*, XLVI, LXXXVI, 3-4 («In età poi più ferma l'Aventura / l'avea per mano, e inanzi era Virtude»), quizá con el eco

de la decisión que toma Hércules de seguir el camino de la virtud (tras rechazar el del vicio) y en contradicción con una idea de Ovidio, *Tristia*, V, XIV, 29-30 («Rara quidem virtus, quam non Fortuna gubernet. / quae maneat stabili, cum fugit illa, pede»), que invierte los términos de otra más conocida de Cicerón, *Epístolas familiares*, X, III, 2 («virtute duce, comite fortuna»).

<sup>1433-1742</sup> La narración de las hazañas de don Fernando se centra en el viaje a Alemania para acudir a la defensa de Viena contra el príncipe Turco Solimán: la expedición empieza en febrero de 1532 y termina en la primavera del año siguiente, con el regreso a Alba de Tormes.

<sup>1433-1435</sup> Garcilaso pondera la altura de los Pireneos empleando una expresión tradicional desde Virgilio, *Eneida*, IV, 445-446, y *Geórgicas*, II, 291-292 («...quantum vertice ad auras / aete-

- La nieve blanqueaba, y las corrientes  
 por debajo de puentes cristalinas  
 y por heladas minas van calladas;  
 1440 el aire las cargadas ramas mueve,  
 que'l peso de la nieve las desgaja.  
 Por aquí se trabaja el duque osado,  
 del tiempo contrastado y de la vía,  
 con clara compañía de ir delante;  
 1445 el trabajo constante y tan loable  
 por la Francia mudable en fin le lleva.  
 La fama en él renueva la presteza,  
 la cual con ligereza iba volando  
 y con el gran Fernando se paraba  
 1450 y le sinificaba en modo y gesto  
 que'l caminar muy presto convenía.  
 De todos escogía el duque uno,  
 y entramos de consuno cabalgaban;  
 los caballos mudaban fatigados,  
 1455 mas a la fin llegados a los muros  
 del gran París seguros, la dolencia  
 con su débil presencia y amarilla  
 bajaba de la silla al duque sano  
 y con pesada mano le tocaba.  
 1460 Él luego comenzaba a demudarse  
 y amarillo pararse y a dolerse.

rias, tantum radice in Tartara tendit»).

<sup>1442-1444</sup> 'Por aquí se esfuerza (*se trabaja*)..., haciendo frente (*contrastado*) al tiempo y al camino (*vía*), por (*de*) ir delante con excelente (*clara*) compañía'.

<sup>1446</sup> *mudable*: «atributo propio de los franceses», según Herrera.

<sup>1447-1451</sup> En la cultura clásica, la fama, caracterizada como una doncella alada que viaja volando de un extremo a otro de la tierra, representaba los rumores y noticias que circulan rápidamente; aquí, tras haber pasado ya

los Pirineos, don Fernando recibe la orden de reunirse cuanto antes con el emperador Carlos V.

<sup>1452-1453</sup> El propio Garcilaso parece ser quien el conde había elegido como único acompañante de su apresurado viaje a Alemania.

<sup>1455-1459</sup> La alegórica descripción de la enfermedad (*dolencia*) que padece el duque (lo baja del caballo sano y lo toca con su *pesada mano*) parece una referencia a la diosa Morbonio, a la que se da el mismo calificativo de *amarilla* en Virgilio, *Eneida*, VI, 275: «pallentesque habitant Morbi».

- Luego pudiera verse de travieso  
 venir por un espeso bosque ameno,  
 de buenas hierbas lleno y medicina,  
 1465 Esculapio, y camina no parando  
 hasta donde Fernando estaba en lecho.  
 Entró con pie derecho, y parecía  
 que le restituía en tanta fuerza,  
 que a proseguir se 'sfuerza su viaje,  
 1470 que le llevó al pasaje del gran Reno.  
 Tomábale en su seno el caudaloso  
 y claro río, gozoso de tal gloria,  
 trayendo a la memoria cuando vino  
 el vencedor latino al mismo paso.  
 1475 No se mostraba escaso de sus ondas;  
 antes, con aguas hondas que engendraba,  
 los bajos igualaba, y al liviano  
 barco daba de mano, el cual, volando,  
 atrás iba dejando muros, torres.  
 1480 Con tanta priesa corres, navecilla,  
 que llegas do amancilla una doncella,  
 y once mil más con ella, y mancha el suelo  
 de sangre que en el cielo está csmaltada.  
 Úrsula, desposada y virgen pura,  
 1485 mostraba su figura en una pieza  
 pintada: tu cabeza allí se vía,  
 que los ojos volvía ya cspirando;

<sup>1462-1469</sup> *Esculapio*, dios de la medicina e hijo de Apolo, aparece atravesando (*de travieso*) un bosque, donde recogería las hierbas para devolver la salud al duque; la escena presenta algunas analogías con la del médico Yapis curando, con la ayuda de Venus, las heridas de Encas: «Stabat acerba fremens ingentem nixus in hastam / Aencas... / Ille [Iapyx] retorto / Paconium in morem senior succinctus amictu / multa manu medica Phoebique potentibus herbis / nequiquam trepidat... / Hic Venus indigno nati concussa dolore / dictamnum genetrix Cretaea car-

pit ad Ida / puberibus caulem foliis et flore comantem... / atque nouae rediere in pristina uires» (Virgilio, *Eneida*, XII, 398-424).

<sup>1470</sup> *Reno*: Rin; el río facilita el viaje, como el Tiber lo hace con Eneas en Virgilio, *Eneida*, VIII, 90: «Ergo iter inceptum celerant rumore secundo».

<sup>1474</sup> El *vencedor latino* es Julio César, que pasó el Rin (*Reno*) para combatir contra los alemanes; así lo llama también Ariosto, *Orlando furioso*, VII, XX, 3: «Di Cleopatra al vincitor latino».

- y estábate mirando aquel tirano  
 que con acerba mano llevó a hecho,  
 1490 de tierno en tierno pecho, tu compañía.  
 Por la fiera Alemaña d'aquí parte  
 el duque, a aquella parte enderezado  
 donde el cristiano estado estaba en dubio.  
 En fin al gran Danubio s'encomienda;  
 1495 por él suelta la rienda a su navío,  
 que con poco desvió de la tierra  
 entre una y otra sierra el agua hiende.  
 El remo que deciende en fuerza suma  
 mueve la blanca espuma como argento;  
 1500 el veloz movimiento parecía  
 que pintado se vía ante los ojos.  
 Con amorosos ojos, adelante,  
 Carlo, César triunfante, le abrazaba  
 cuando desembarcaba en Ratisbona.  
 1505 Allí por la corona del imperio  
 estaba el magisterio de la tierra  
 convocado a la guerra que 'speraban.  
 Todos ellos estaban enclavando  
 los ojos en Fernando; y, en el punto  
 1510 que a sí le vieron junto, se prometen  
 de cuanto allí acometen la vitoria.

<sup>1488</sup> *aquel tirano* se ha identificado con Julio, el capitán general del ejército de Atila (véanse vv. 1485-1490).

<sup>1485-1490</sup> 'mostraba su figura en una tela (*pieza*) pintada: tu cabeza allí se veía...; y te estaba mirando aquel tirano que con mano cruel ejecutó el crimen... en tus compañeras'.

Se narra la llegada a Colonia recordando la leyenda de Santa Úrsula, hija del rey de Inglaterra, que, junto a once mil vírgenes, fue asesinada por los hunos durante el cerco de la ciudad.<sup>12</sup>

<sup>1495</sup> La expresión *soltar la rienda* o *a rienda suelta* se convirtió en proverbial para ponderar la rapidez no sólo del caballo, sino de cualquier vehículo; se

han señalado, sin embargo, varios ejemplos en la literatura clásica del empleo de términos de la equitación aplicados a la navegación.

<sup>1497</sup> Las tres sinalefas contribuyen a producir la sensación de rapidez con la que el barco corta (*hiende*) el agua (Herrera).

<sup>1499</sup> *argento*: 'de plata'.

<sup>1502-1511</sup> El emperador Carlos V (*Carlo, César triunfante*) había convocado en Ratisbona (marzo de 1532) la Dieta Imperial para reunir allí las fuerzas armadas que iban a defender Viena contra el príncipe turco Solimán, quien, tras haber ocupado Hungría (vv. 1512-1516), se disponía a atacarla por segunda vez.

- Con falsa y vana gloria y arrogancia,  
 con bárbara jactancia allí se vía,  
 a los fines de Hungría, el campo puesto  
 1515 d'aquel que fue molesto en tanto grado  
 al húngaro cuitado y afligido;  
 las armas y el vestido a su costumbre,  
 era la muchedumbre tan estraña,  
 que apenas la campaña la abarcaba  
 1520 ni a dar pasto bastaba, ni agua el río.  
 César con celo pío y con valiente  
 ánimo aquella gente despreciaba;  
 la suya convocaba, y en un punto  
 1525 vieras un campo junto de naciones  
 diversas y razones, mas d'un celo.  
 No ocupaban el suelo en tanto grado,  
 con número sobrado y infinito,  
 como el campo maldito, mas mostraban  
 virtud con que sobraban su contrario,  
 1530 ánimo voluntario, industria y maña.  
 Con generosa saña y viva fuerza  
 Fernando los esfuerza y los recoge  
 y, a sueldo suyo, coge muchos dellos.  
 D'un arte usaba entre'llos admirable;  
 1535 con el diciplinable alemán fiero  
 a su manera y fuero conversaba;  
 a todos s'aplicaba de manera  
 que'l flamenco dijera que nacido  
 en Flandes habia sido, y el osado  
 1540 español y sobrado, imaginando  
 ser suyo don Fernando y de su suelo,

<sup>1518-1519</sup> *estraña*: 'extraordinaria', no sólo como 'rara', aludiendo al aspecto de la *muchedumbre*, sino también a su número, insuficiente para ocupar el campo (*la campaña*); la descripción del ejército turco se ha considerado afín a la de Jerjes en Heródoto, *Los nueve libros de la historia*, VII, XLIX: «No hay en todo el mar ... un puerto ... sea capaz de abrigar tan grande armada»; pero coincide con las fuentes históri-

cas que narran la batalla entre el ejército del Emperador y el de Solimán.

<sup>1521-1522</sup> Garcilaso utiliza adjetivos semejantes para Carlos V en su oda latina sobre la invasión de África (II, 8): «sub rege intrepido et pio».

<sup>1524-1525</sup> La descripción del ejército cristiano parece evocar a Marcial, *Epigramas*, I, III, II-12: «Vox diversa sonat populorum, tum tamen una est, / cum verus patriae diceris pater».



- demanda sin recelo la batalla.  
 Quien más cerca se halla del gran hombre  
 piensa que crece el nombre por su mano.
- 1545 El cauto italiano nota y mira,  
 los ojos nunca tira del guerrero,  
 y aquel valor primero de su gente  
 junto en éste y presente considera.  
 En él vee la manera misma y maña
- 1550 del que pasó en España sin tardanza,  
 siendo solo esperanza de su tierra,  
 y acabó aquella guerra peligrosa  
 con mano poderosa y con estrago  
 de la fiera Cartago y de su muro,
- 1555 y del terrible y duro su caudillo,  
 cuyo agudo cuchillo a las gargantas  
 Italia tuvo tantas veces puesto.  
 Mostrábase tras esto allí esculpida  
 la envidia carcomida, a sí molesta,
- 1560 contra Fernando puesta frente a frente;  
 la desvalida gente convocaba  
 y contra aquél la armaba y con sus artes  
 busca por todas partes daño y mengua.  
 Él, con su mansa lengua y largas manos
- 1565 los tumultos livianos asentando,

<sup>1543-1544</sup> Efectos similares por hallarse cerca de una persona importante describe Ariosto, *Orlando furioso*, XLIV, XCVII, 3-5: «ognun, quanto più può, se gli avvicina, / e beato si tien chi appresso il vede, / e più chi 'l tocca...».

<sup>1546</sup> tira: 'quita, aparta, desvía'.

<sup>1547-1557</sup> Los italianos reconocen en el duque el antiguo valor de su pueblo (aquel valor primero de su gente), encarnado en una serie de capitanes romanos: Escipión el Africano (vv. 1550-1554) y Aníbal (vv. 1555-1557); en el verso 1556 se ha señalado una coincidencia con Torres Naharro, *Segunda Lamentación*, 5 («y el cuchillo a la garganta»), y la «enálage del núme-

ro gargantas por garganta» y la «sinécdoque de número por número, Italia por italianos» (Herrera).

<sup>1559</sup> a sí molesta: 'molesta para sí misma, consigo misma', aunque no cabe descartar la lectura de la primera edición (así molesta 'tan molesta'), si se tiene en cuenta que de ambas maneras aparece la Fortuna descrita en Ovidio, *Metamorfosis*, II, 780-782 («sed uidet ingratos intabescitque uidendo / successus hominum carpitque et carpitur una / suppliciumque suum est»).

<sup>1564</sup> largas: 'generosas'; don Fernando debió de ofrecer algún tipo de compensación económica para acallar las voces discordantes del ejército cristiano.

- poco a poco iba alzando tanto el vuelo,  
que la envidia en el cielo le miraba,  
y como no bastaba a la conquista,  
vencida ya su vista de tal lumbre,  
1570 forzaba su costumbre y parecía  
que perdón le pedía, en tierra echada;  
él, después de pisada, descansado  
quedaba y aliviado deste enojo  
y lleno de despojo desta fiera.  
1575 Hallaba en la ribera del gran río,  
de noche al puro frío del sercno,  
a César, que'n su seno está pensoso  
del suceso dudoso desta guerra;  
que, aunque de sí destierra la tristeza  
1580 del caso, la grandeza trae consigo  
el pensamiento amigo del remedio.  
Entramos buscan medio convenible  
para que aquel terrible furor loco  
les empeciese poco y recibiese  
1585 tal estrago, que fuese destrozado.  
Después de haber hablado, ya cansados,  
en la hierba acostados se dormían;  
el gran Danubio oían ir sonando,  
casi como aprobando aquel consejo.

<sup>1567</sup> «Dícese comúnmente que la invidia, siempre acomete lo alto: *Invidia alta petit* (Livio, *Historia Romana*, VIII, 31: 'Invidia... summa petit'); pero también se dice que cuando una cosa está muy alta que la envidia no llega allá; y en latín se dice loando a uno: *superas invidiam*» (Brocense).

<sup>1574</sup> La envidia está descrita según imágenes tradicionales: el adjetivo *carcomida* (1559), adaptación de la idea de consunción con que siempre se la ha caracterizado, lo emplea también Mena, *Coplas contra los pecados mortales*, XXV, 196 («traspasada y carcomida»). Véase también el verso 1559.

<sup>1577</sup> *en su seno está pensoso*: 'en su interior está pensativo'; la forma *pensoso*,

aunque documentada en castellano desde el siglo XV, parece influencia del italiano, posiblemente a través de Boscán, *Obras*, XXXV, I, que traduce literalmente a Petrarca, *Canzoniere*, XXXV, I.

<sup>1579-1581</sup> 'que, aunque descarta la derrotada (*de sí destierra la tristeza del caso*), su grandeza le obliga a pensar en la manera en que va a resolver favorablemente el conflicto (*la grandeza trae consigo el pensamiento amigo del remedio*)', adoptando un estado anímico próximo al descrito en Virgilio, *Eneida*, I, 209 (véase v. 1608); la enmienda de *amigo en lugar de amigo*, justificada por las dudas que antes ha parecido albergar el emperador (vv. 1493 y 1578), no es necesaria.

- 1590 En esto el claro viejo río se vía  
que del agua salía muy callado,  
de sauces coronado y un vestido,  
de las ovas tejido, mal cubierto;  
y en aquel sueño incierto les mostraba
- 1595 todo cuanto tocaba al gran negocio,  
y parecía que'l ocio sin provecho  
les sacaba del pecho, porque luego,  
como si en vivo fuego se quemara  
alguna cosa cara, se levantan
- 1600 del gran sueño y s'espantan, alegrando  
el ánimo y alzando la esperanza.  
El río, sin tardanza, parecía  
que'l agua disponía al gran viaje;  
allanaba el pasaje y la corriente
- 1605 para que fácilmente aquella armada,  
que había de ser guiada por su mano,  
en el remar liviano y dulce viese  
cuánto el Danubio fuese favorable.  
Con presteza admirable vieras junto
- 1610 un ejército a punto denodado;  
y después d'embarcado, el remo lento,  
el duro movimiento de los brazos,  
los pocos embarazos de las ondas  
llevaban por las hondas aguas presta
- 1615 el armada molesta al gran tirano.

<sup>1590-1593</sup> La forma humana que cobra el río al salir del agua, si bien aparece en Virgilio (*Eneida*, VIII, 86-89), parece inspirarse en Sannazaro, *Arcadia*, XII, 38: «I suoi vestimenti a vedere parevano di un verde limo;... e in testa [teneva] una corona intessuta di giunchi e di altre erbe provenute da le medesme acque»; la variante *de sauces coronado* también está tomada de Sannazaro, *Arcadia*, XII, 23: «coronato di salci».

<sup>1608</sup> Las inquietudes del emperador Carlos V ante la inminente guerra (vv. 1575-1585), la aparición profética del río Danubio (1586-1601) y la rápida

navegación de la armada cristiana a través de él (1602-1608) son elementos en conjunto inspirados por Virgilio, *Eneida*, VIII, 29-35 y 86-89, si bien en algún caso pueden estar matizados por otras fuentes.

<sup>1611</sup> El *remo lento* no parece reminiscencia demasiado significativa de Catulo, *Carmina*, LXIV, 183: «quine fugit lentos incuruans gurgite remos?».

<sup>1615</sup> «Salió el emperador de Ratisbona con la caballería flamenca y un lúcido tren de artillería, pasando el Danubio a Linz, seguido de numerosa comitiva de barcas» (Navarrete).

- El arteficio humano no hiciera  
 pintura que exprimiera vivamente  
 el armada, la gente, el curso, el agua;  
 y apenas en la fragua donde sudan  
 1620 los cíclopes y mudan fatigados  
 los brazos, ya cansados del martillo,  
 pudiera así exprimillo el gran maestro.  
 Quien viera el curso diestro por la clara  
 corriente bien jurara a aquellas horas  
 1625 que las agudas proras dividían  
 el agua y la hendían con sonido,  
 y el rastro iba seguido; luego vieras  
 al viento las banderas tremolando,  
 las ondas imitando en el moverse.  
 1630 Pudiera también verse casi viva  
 la otra gente esquiva y descreída,  
 que, d'ensoberbecida y arrogante,  
 pensaban que delante no hallaran  
 hombres que se pararan a su furia.  
 1635 Los nuestros, tal injuria no sufriendo,  
 remos iban metiendo con tal gana,  
 que iba d'espuma cana el agua llena.

El *gran tirano* es el gran sultán de Turquía, Solimán el Magnífico; *presta*: 'preparada, rápida'.

<sup>1619-1622</sup> Los *cíclopes*, gigantes con un solo ojo en medio de la frente, son los herreros de Vulcano (*el gran maestro*); la descripción de su trabajo coincide con la de Virgilio, *Eneida*, VIII, 452-453 («Illi inter sese multa ubi brachia tollunt / in numerum, uersantque tenaci forcipe massam»), a quien sigue Sannazaro, *Arcadia*, XII, 29-30 («la ardente fucina di Vulcano, ove li ignudi Ciclopi sovra le sonanti incudini battenno i tuoni a Giove»).

<sup>1624</sup> a *aquellas horas*: 'en aquellos momentos, entonces'; respetando las grafías de la primera edición, no parece que en este contexto quepa interpretar *oras* en el sentido latino de

'riberas' ('en aquellas riberas').

<sup>1625-1626</sup> La imagen del barco que corta el agua se remonta a Homero, *Odisea*, XIII, 34, y Virgilio, *Eneida*, X, 166 («secat aequora»); la acumulación de tres palabras con «tres o cuatro consonantes», si bien es «áspero número», «en este lugar es conveniente» para el contenido (Herrera).

<sup>1635</sup> Podría haber una reminiscencia de Tácito, *Historia*, II: «Non tulit ludibrium insolens contumeliam animus» (Herrera).

<sup>1637</sup> La imagen procede de Virgilio, *Eneida*, III, 208: «Adnixi torquent espumas et caerula uerunt»; el adjetivo *cana* aplicado a *espuma* aparece ya en Homero, *Iliada*, IV, 428, Virgilio, *Eneida*, VIII, 672, y *Geórgicas*, III, 237-241.

- El temor enajena al otro bando  
 el sentido, volando de uno en uno;  
 1640 entrábase importuno por la puerta  
 de la opinión incierta, y siendo dentro  
 en el íntimo centro allá del pecho,  
 les dejaba deshecho un hielo frío,  
 el cual como un gran río en flujos gruesos  
 1645 por medulas y huesos discurría.  
 Todo el campo se vía conturbado,  
 y con arrebatado movimiento  
 sólo del salvamiento platicaban.  
 Luego se levantaban con desorden;  
 1650 confusos y sin orden caminando,  
 atrás iban dejando, con recelo,  
 tendida por el suelo, su riqueza.  
 Las tiendas do pereza y do fornicio  
 con todo bruto vicio obrar solían,  
 1655 sin ellas se partían; así armadas,  
 eran desamparadas de sus dueños.  
 A grandes y pequeños juntamente  
 era el temor presente por testigo,  
 y el áspero enemigo a las espaldas,  
 1660 que les iba las faldas ya mordiendo.  
 César estar teniendo allí se vía  
 a Fernando, que ardía sin tardanza  
 por colorar su lanza en turca sangre.  
 Con animosa hambre y con denuedo  
 1665 forcejea con quien quedo estar le manda,  
 como el lebrél de Irlanda generoso  
 que'l jabalí cerdoso y fiero mira;  
 rebátese, suspira, fuerza y riñe,

<sup>1643</sup> <sup>1645</sup> La descripción del temor en el bando enemigo repite una imagen de la elegía II, 43-44; su desorden, indolencia y lascivia — como causa de la derrota — es un tópico de Virgilio, *Eneida*, VII, 675-728.

<sup>1649</sup> Según las crónicas, las tropas del sultán retrocedieron de Viena a Gratz y de allí a Constantinopla.

<sup>1666</sup> *generoso*: 'ilustre, excelso', en alusión no sólo a su figura, sino a su uso por la nobleza como animal de caza.

<sup>1668</sup> *riñe*: 'amenaza'; una acción semejante se atribuye a los perros de caza en Ovidio, *Halieuticon*, 79-80: «et produnt clamore feram, dominumque vocando / increpitant».

- y apenas le costringe el atadura  
 1670 que'l dueño con cordura más aprieta:  
 así estaba perfeta y bien labrada  
 la imagen figurada de Fernando,  
 que quien allí mirando lo estuviera  
 que era desta manera lo juzgara.  
 1675 Resplandeciente y clara, de su gloria  
 pintada, la Vitoria se mostraba;  
 a César abrazada, y no parando,  
 los brazos a Fernando echaba al cuello.  
 Él mostraba d'aquello sentimiento,  
 1680 por ser el vencimiento tan holgado.  
 Estaba figurado un carro estraño  
 con el despojo y daño de la gente  
 bárbara, y juntamente allí pintados  
 cativos amarrados a las ruedas,  
 1685 con hábitos y sedas variadas:  
 lanzas rotas, celadas y banderas,  
 armaduras ligeras de los brazos,  
 escudos en pedazos divididos  
 vieras allí cogidos en trofeo,  
 1690 con que'l común deseo y voluntades  
 de tierras y ciudades se alegraba.

<sup>1670</sup> La comparación parece combinar elementos tanto de Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIX, x («Come levrier che la fugace fera / correre intorno ed aggirarsi mira, / né può con gli altri cani andare in schiera, / che 'l cacciatore lo tien, si strugge d'ira, / si tormenta, s'affligge e si dispera, / schiattisce indarno, e si dibatte e tira...»), como de Séneca, *Thyestes*, 497-503 («Sicut, cum feras vestigat et longo sagax... / loro tenetur umber ac presso vias / scrutatur ore, dum procul lento suem / odere sentit, parat et tauto locum / rostro pererrat; praeda cum propior fuit, / cervice tota pugnat et gemitu vocat / dominum morantem seque retinenti eripit...»).

<sup>1679-1680</sup> El duque de Alba lamenta-

ba (*mostraba sentimiento*) que la victoria fuera tan fácil (*por ser el vencimiento tan holgado*).

<sup>1681-1691</sup> La victoria del ejército cristiano aparece como personaje alegórico (la diosa Victoria) y está representada como si se tratara de un triunfo romano: el carro con los despojos de los vencidos y los prisioneros atados por el cuello a sus ruedas (véase canción v, 16-20); hay algunas coincidencias (especialmente en la descripción del aspecto variado de los prisioneros) con el triunfo de Julio César que se muestra proféticamente a Eneas en un escudo fabricado por Vulcano: «incedunt uicetae longo ordine gentes, / quam uariac linguis, habitu tam uestis et armis» (Virgilio, *Encida*, VIII, 722-723).

- Tras esto blanqueaba falda y seno  
 con velas, al Tirreno, del armada  
 sublime y ensalzada y gloriosa.
- 1695 Con la prora espumosa las galeras,  
 como nadantes fieras, el mar cortan  
 hasta que en fin aportan con corona  
 de lauro a Barcelona, do cumplidos  
 los votos ofrecidos y deseos,
- 1700 y los grandes trofeos ya repuestos,  
 con movimientos prestos d'allí luego,  
 en amoroso fuego todo ardiendo,  
 el duque iba corriendo y no paraba.  
 Cataluña pasaba, atrás la deja;
- 1705 ya d'Aragón s'aleja, y en Castilla,  
 sin bajar de la silla, los pies pone.  
 El corazón dispone al alegría  
 que vecina tenía, y reserena  
 su rostro y enajena de sus ojos
- 1710 muerte, daños, enojos, sangre y guerra;  
 con solo Amor s'encierra sin respeto,  
 y el amoroso afeto y celo ardiente  
 figurado y presente está en la cara.  
 Y la consorte cara, presurosa,
- 1715 de un tal placer dudosa, aunque lo vía,  
 el cuello le ceñía en nudo estrecho,  
 de aquellos brazos hecho delicados;  
 de lágrimas preñados, relumbraban  
 los ojos que sobraban al sol claro.
- 1720 Con su Fernando caro y señor pío

<sup>1693</sup> Es decir: 'el Tormes en la urna blanqueaba el mar Tirreno con las velas de la armada del Emperador'.

<sup>1697-1698</sup> *aportan... de lauro*: 'arriban a puerto coronadas de laurel', el árbol de la victoria (véase égloga I, 35), siguiendo la costumbre antigua entre los marineros de colocar coronas de flores en la popa de los barcos cuando llegaban a puerto, según explica Virgilio, *Geórgicas*, I, 303-304.

<sup>1699</sup> Los *votos* debieron de cumplir-

se «en Monserrate» (Herrera).

<sup>1702</sup> El verso, repetido en el soneto XXIX, 2, está tomado de Ariosto, *Orlando furioso*, XIX, XXVI, 8: «Tutto infiammato di amoroso fuoco».

<sup>1720-1737</sup> La prodigalidad de la naturaleza como consecuencia del regreso de don Fernando adapta un motivo de la literatura pastoril (véase arriba, égloga I, 296-309; y égloga III); la descripción del río Tormes, con sus ninfas, fuentes, animales y vegetación,

- la tierra, el campo, el río, el monte, el llano  
alegres a una mano estaban todos,  
mas con diversos modos lo decían:  
los muros parecían d'otra altura;  
1725 el campo, en hermosura d'otras flores,  
pintaba mil colores desconformes;  
estaba el mismo Tormes figurado,  
en torno rodeado de sus ninfas,  
vertiendo claras linfas con instancia,  
1730 en mayor abundancia que solfa;  
del monte se veía el verde seno  
de ciervos todo llcno, corzos, gamos,  
que de los tiernos ramos van rumiando;  
el llano está mostrando su verdura,  
1735 tendiendo su llanura así espaciosa,  
que a la vista curiosa nada empece,  
ni deja en qué tropiece el ojo vago.  
Bañados en un lago, no d'olvido,  
mas de un embebecido gozo, estaban  
1740 cuantos consideraban la presencia  
deste cuya ecelencia el mundo canta,  
cuyo valor quebranta al turco fiero.  
Aquesto vio Severo por sus ojos,  
y no fueron antojos ni ficiones;  
1745 si oyeras sus razones, yo te digo  
que como a buen testigo le creyeras.  
Contaba muy de veras que, mirando  
atento y contemplando las pinturas,  
hallaba en las figuras tal destreza,  
1750 que con mayor viveza no pudieran  
estar si ser les dieran vivo y puro.

recuerda la del río Jordán en Sannazaro, *De partu virginis*, III, 281-325; véase, además, arriba, elegía I, 142-153; y la égloga III; *sobran... claro* (v. 1719): 'superaban al sol resplandeciente', con reminiscencia de Bembo, *Rime*, v, 3 («occhi... più chiari che 'l sole»; véase canción IV, 61-64).

<sup>1724</sup> *d'otra altura*: cabe suponer de

'mayor altura', porque, según el refrán, Alba de Tormes «es baja de muros y alta de torres» (Herrera); *desconformes* (v. 1726): 'contrarios, opuestos, desiguales'.

<sup>1729</sup> *linfas con instancia*: 'aguas con ímpetu'; la actitud de las ninfas alrededor del río Tormes contrasta con la descrita en la elegía I, 151-153.



- Lo que dellas escuro allí hallaba  
y el ojo no bastaba a recogerlo,  
el río le daba dello gran noticia.  
1755 «Éste de la milicia» (dijo el río)  
«la cumbre y señorío terná solo  
del uno al otro polo; y porque 'spantes  
a todos cuando cantes los famosos  
hechos tan gloriosos, tan ilustres,  
1760 sabe que'n cinco lustres de sus años  
hará tantos engaños a la muerte,  
que con ánimo fuerte habrá pasado  
por cuanto aquí pintado dél has visto.  
Ya todo lo has previsto; vamos fuera;  
1765 dejarte he en la ribera do 'star sucles».  
«Quiero que me reveles tú primcro»  
(le replicó Severo) «qué's aquello  
que de mirar en ello se me ofusca  
la vista, así corrusca y resplandece,  
1770 y tan claro parece allí en la urna  
como en hora noturna la cometa».  
«Amigo, no se meta» (dijo el viejo)  
«ninguno, le aconsejo, en este suelo  
en saber más que'l cielo le otorgare;  
1775 y si no te mostrare lo que pides,  
tú mismo me lo impides, porque en tanto  
que'l mortal velo y manto el alma cubren,  
mil cosas se t'encubren, que no bastan  
tus ojos que contrastan a mirallas.  
1780 No pude yo pintallas con menores  
luces y resplandores, porque sabe,  
y aquesto en ti bien cabe, que esto todo  
que'n ecesivo modo resplandece,

<sup>1760</sup> *lustres*: 'lustros'; el duque contaba con veinticinco años cuando emprendió el viaje a Alemania (véanse vv. 1431-1742).

<sup>1761</sup> Parece recordarse un verso de Bembo, *Rime*, I, 6: «use far a la morte illustri inganni» (Herrera).

<sup>1769</sup> *corrusca*: 'brilla'

<sup>1770</sup> *claro*: 'resplandeciente'.

<sup>1771</sup> Esta comparación con un cometa se ha interpretado como una referencia al famoso cometa Halley, que apareció en el año 1531.

<sup>1779</sup> *contrastan*: 'luchan, pelean'.

- 1785 tanto que no parece ni se muestra,  
 es lo que aquella diestra mano osada  
 y virtud sublimada de Fernando  
 acabarán entrando más los días,  
 lo cual con lo que vías comparado  
 es como con nublado muy oscuro  
 1790 el sol ardiente, puro y relumbrante.  
 Tu vista no es bastante a tanta lumbre,  
 hasta que la costumbre de miralla  
 tu ver al contemplalla no confunda:  
 como en cárcel profunda el encerrado,  
 1795 que súbito sacado le atormenta  
 el sol que se presenta a sus tinieblas,  
 así tú, que las nieblas y hondura  
 metido en estrechura contemplabas,  
 que era cuando mirabas otra gente,  
 1800 viendo tan diferente suerte d'hombre,  
 no es mucho que t'asombre luz tamaña.  
 Pero vete, que baña el sol hermoso  
 su carro presuroso ya en las ondas,  
 y antes que me respondas será puesto».
- 1805 Diciendo así, con gesto muy humano,  
 tomóle por la mano. ¡Oh admirable  
 caso y cierto espantable! Que'n saliendo  
 se fueron estriñendo d'una parte  
 y d'otra de tal arte aquellas ondas,  
 1810 que las aguas, que hondas ser solían,  
 el suelo descubrían y dejaban  
 seca por do pasaban la carrera

<sup>1786</sup> *sublimada*: 'elevada'.

<sup>1794-1801</sup> El deslumbramiento que sufre quien de repente ve el sol tras una larga estancia en un lugar oscuro se ha relacionado con el mito de la caverna de Platón, *República*, VII.

<sup>1802-1803</sup> Esta despedida al amanecer entre el río Tormes y Severo se ha querido ver en deuda con la de Eneas y su padre en Virgilio, *Eneida*, v, 738-739: «Iamque uale; torquet medios Nox umida cursus / et me saeuus

equis Oriens adfluit anhelis».

<sup>1805-1806</sup> Mientras el propio río Tormes, que adopta forma humana, acompaña a Severo hasta la ribera, una ninfa guía al pastor en Sannazaro, *Arcadia*, XII, 14 («ma ella piacevolmente dandomi animo mi prese per mano, e con somma amorevolezza guidandomi, mi condusse dentro al fiume»).

<sup>1807</sup> *cierto*: 'ciertamente'.

<sup>1808</sup> *estriñendo*: 'estrechando, encogiendo'.

- hasta que'n la ribera se hallaron;  
 y como se pararon en un alto,  
 1815 el viejo d'allí un salto dio con brío  
 y levantó del río espuma'l cielo  
 y comovió del suelo negra arena.  
 Severo, ya de ajena ciencia instruto,  
 fuese a coger el fruto sin tardanza  
 1820 de futura 'speranza, y, escribiendo,  
 las cosas fue exprimiendo muy conformes  
 a las que había de Tormes aprendido;  
 y, aunque de mi sentido él bien juzgase  
 que no las alcanzase, no por eso  
 1825 este largo proceso, sin pereza,  
 dejó por su nobleza de mostrarme.  
 Yo no podía hartarme allí leyendo,  
 y tú d'estarme oyendo estás cansado.

## SALICIO

- Espantado me tienes  
 1830 con tan extraño cuento,  
 y al son de tu hablar embebecido,  
 acá dentro me siento,  
 oyendo tantos bienes  
 y el valor deste príncipe escogido,  
 1835 bullir con el sentido  
 y arder con el deseo  
 por contemplar presente

<sup>1814</sup> El regreso de Severo a la ribera acompañado por el propio río Tormes se inspira en el descenso de Aristeo a las profundidades del río Peneo: «Simul alta iubet discedere late / flumina, qua iuuenis gressus inferret. At illum / curuata in montis faciem circumstetit unda / accepitque sinu vasto misitque sub annem» (Virgilio, *Geórgicas*, IV, 359-362); parece, asimismo, influido por Sannazaro, *Arcadia*, XII, 13: «E giunto con lei ["una giovane donzella"] sopra al fiume, vidi subitamente le acque da l'un lato e da l'altro restringersi e dargli luogo per mezzo».

<sup>1815</sup> El *viejo* es el río Tormes (véase v. 1169), que, después de dejar a Severo en algún ribazo (*en un alto*), se sumerge en sus aguas, como hace Proteo en Virgilio, *Geórgicas*, IV, 528-529: «Haec Proteus et se iactu dedit acquor in altum, / quaque dedit, spumantem undam sub uertice torsit».

<sup>1818-1827</sup> Severo pone por escrito cuanto aparece representado en la urna del río; se lo deja leer a Nemoroso, aun dudando de la capacidad de éste para entenderlo (E.L. Rivers); *Espanado* (v. 1829): 'maravillado'.

- aquel que, 'stando ausente,  
 por tu divina relación ya veo.  
 1840 ¡Quién viese la escritura,  
 ya que no puede verse la pintura!  
 Por firme y verdadero,  
 después que t'he escuchado,  
 tengo que ha de sanar Albanio cierto,  
 1845 que, según me has contado,  
 bastara tu Severo  
 a dar salud a un vivo y vida a un muerto;  
 que, a quien fue descubierto  
 un tamaño secreto,  
 1850 razón es que se crea  
 que cualquiera que sea  
 alcanzará con su saber perfeto  
 y a las enfermedades  
 aplicará contrarias calidades.
- NEMOROSO Pues ¿en qué te resumes (di, Salicio) 1855  
 acerca deste enfermo compañero?  
 SALICIO En que hagamos el debido oficio.  
 Luego que aquí partamos, y primero  
 que haga curso el mal y s'envejezca,  
 1860 así le presentemos a Severo.

<sup>1847</sup> *dar salud a un vivo*: «otro dijera por ventura 'dar salud a un enfermo...'» (Herrera); pero véase Garcí Sánchez de Badajoz, CII, 189-191: «Pues si quieres sanar cierto / conviene que el desear pierdas / y tu cuidado tornarte vivo de muerto».

<sup>1853-1854</sup> Es decir, intentará inducir (fundamentalmente, a través de una dieta apropiada) las *calidades* ('calidades') *contrarias* a las del humor que provoca la enfermedad, según una terapia practicada por la medicina antigua; en el caso de Albanio, las *calidades* habrán de ser *contrarias* al frío y sequedad del humor melancólico.

<sup>1855</sup> *en qué te resumes*: 'qué conclu-

yes, qué decides'; *resumirse en* era construcción de régimen bastante frecuente en la época; véase, por ejemplo, en un contexto similar, Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, II26-II27: «y todos finalmente se resumen / en que casarte es el mejor remedio».

<sup>1857</sup> En la primera edición, este verso se atribuye a Nemoroso; en tal caso, habría que poner el signo de interrogación después de *oficio*.

<sup>1858-1859</sup> La espera de un tiempo prudente para empezar a tratar el mal se ha creído ver en coincidencia con Ovidio, *Remedia amoris*, 91-92: «Principiis obsta; sero medicina paratur / cum mala per longas conaluerit moras».

- NEMOROSO Yo soy contento, y antes que amanezca  
y que del sol el claro rayo ardiente  
sobre las altas cumbres se parezca,  
el compañero mísero y doliente  
1865 llevemos luego donde cierto entiendo  
que será guarecido fácilmente.
- SALICIO Recoge tu ganado, que cayendo  
ya de los altos montes las mayores  
sombras con ligereza van corriendo;  
1870 mira en torno, y verás por los alcores  
salir el humo de las caserías  
de aquestos comarcanos labradores.  
Recoge tus ovejas y las mías,  
y vete tú con ellas poco a poco  
1875 por aquel mismo valle que solías;  
yo solo me averné con nuestro loco,  
que pues él hasta aquí no se ha movido,  
la braveza y furor debe ser poco.
- NEMOROSO Si llegas antes, no te 'stés dormido;  
apareja la cena, que sospecho 1880  
que aún fuego Galafrón no habrá encendido.
- SALICIO Yo lo haré, que al hato iré derecho,  
si no me lleva a despeñar consigo  
d'algún barranco Albanio, a mi despecho.  
Adiós, hermano.
- NEMOROSO Adiós, Salicio amigo. 1885

<sup>1861-1863</sup> La descripción del amanecer recuerda a Sannazaro, *Arcadia*, IX, 7: «Ma venuto il chiaro giorno e i raggi del sole apparendo ne la sommità di alti monti...».

<sup>1867-1872</sup> La recogida del ganado junto a la descripción del atardecer y el humo de las cabañas son elementos tradicionales en el género pastoril desde

Virgilio, *Bucólicas*, I, 82-83 («Et iam summa procul uillarum culmina fumant. / Maiores cadunt altis de montibus umbrae»), y III, 20 («Tityre, coge pecus»); los dos últimos elementos dejaron huella en otros géneros literarios; *alcores* (v. 1870): 'cerros, collados'; es voz que pronto se sintió como arcaísmo.

<sup>1876</sup> *averné*: 'avendré', por metátesis.

### ÉGLOGA III

*Personas:* TIRRENO, ALCINO

Aquella voluntad honesta y pura,  
ilustre y hermosísima María,  
que'n mí de celebrar tu hermosura,  
tu ingenio y tu valor estar solía,  
5 a despecho y pesar de la ventura

La égloga III hubo de componerse durante una campaña militar («Entre las armas del sangriento Marte... / tomando ora la espada, ora la pluma»), que los estudiosos, a partir de datos bastante vagos, suelen identificar con la expedición a Provenza (emprendida en el verano de 1536). Se podría tratar, pues, de la última obra que escribió Garcilaso.

El poema consta de tres partes: la dedicatoria, el relato de las historias que bordan cuatro ninfas en la ribera del Tajo y el canto amebeo de dos pastores (Tirreno y Alcino). En cuanto a su estructura o diseño (descripción de unos tapices más unas canciones), la égloga presenta alguna analogía con un largo poema de Catulo (*Carmina*, LXIV). La dedicatoria está elaborada con reflexiones sobre el estilo del género pastoril ya presentes en Virgilio (*Bucólicas*, VI), aunque especialmente coincidentes con Sannazaro (*Salices*, 1-13). La labor de las ninfas está descrita siguiendo a Sannazaro (*Arcadia*, XII, y *De partu virginis*, III), mientras la yuxtaposición de las historias recuerda a Ovidio (*Metamorfosis*, IV, 34 y VI, 1-145). El canto amebeo procede tanto de Virgilio (*Bucólicas*, VII) como de Sannazaro (*Arcadia*, II y IX). La inclusión de la historia de Elisa y Nemoroso en pie de igualdad con los otros tres mitos parece característica de la poesía neolatina.

Garcilaso emplea las octavas reales, quizá influido por Boccaccio y, más especialmente, por Castiglione (la égloga *Tirsi*).

El nombre de «María», a quien se dedica el poema, plantea problemas de identificación. Probablemente se trata de doña María Osorio Pimentel, esposa de don Pedro de Toledo, cuyas cuatro hijas (Leonor, Juana, Ana e Isabel), junto a dos hijos suyos (don Fadrique y don García), podrían estar representados respectivamente por las cuatro ninfas y los dos pastores. Las figuras de Elisa y Nemoroso se han identificado, como en la égloga I, con Isabel Freyre y el propio Garcilaso. Los nombres de las cuatro ninfas derivan de distintas fuentes: Filódoce está tomado de Virgilio (*Geórgicas* IV, 336); Dinámene aparece en Homero (*Iliada*, XVIII, 35-47); Climene figura en ambos textos; y Nise (en el que se ha visto el anagrama de Inés de Castro, amante del rey portugués y decapitada) tiene como modelo a Nisa, la pastora infiel en Virgilio (*Bucólicas*, VIII), aunque el cambio de la vocal pueda explicarse por la nereida «Nesae (Ho-

<sup>2</sup> Sobre la identificación de esta *María* de don Pedro de Toledo, véase la nota introductoria.

que por otro camino me desvía,  
 está y estará tanto en mí clavada,  
 cuanto del cuerpo el alma acompañada.

Y aun no se me figura que me toca  
 10 aqueste oficio solamente en vida,  
 mas con la lengua muerta y fria en la boca  
 pienso mover la voz a ti debida;  
 libre mi alma de su estrecha roca,  
 por el Estigio lago conducida,  
 15 celebrando t'irá, y aquel sonido  
 hará parar las aguas del olvido.

mero, *Iliada*, XVIII 40, y Virgilio, *Geórgicas*, IV, 338), que en griego ático se pronunciaba Nísec. El nombre de Tirreno es gentilicio de origen clásico (Virgilio, *Eneida*, I, VI, VII, VIII, X, XI y XII), especialmente adoptado en la literatura pastoril desde Petrarca y Benivieni a Sannazaro tanto en forma masculina (*Arcadia*, I, 109) como femenina (IX, y XI, 61); el nombre de Alcino parece corresponderse con el del rey de los feacios Alcínoo (Homero, *Odisea*, VI-XIII), que Ariosto puso de moda con la maga Alcina (*Orlando*, VI-VII). El nombre de Flérida procede de los libros de caballerías, mientras el de Phyllis es el de una pastora en Virgilio (*Bucólicas*, II y III), que en castellano e italiano ha dado lugar a dos formas, el nominativo Filis (Sannazaro, *Arcadia*, XII) y el acusativo Filida (*Arcadia*, II), ambas con amplia fortuna en la literatura posterior.

<sup>8</sup> La firmeza que confiesa el poeta de celebrar las gracias de la destinataria de su obra se ha puesto en relación con Virgilio, *Eneida*, IV, 336, traducido bastante más a la letra en la égloga II, 161-162.

<sup>11-12</sup> La capacidad de seguir cantando incluso muerto guarda relación con las palabras pronunciadas por Orfeo después de decapitado: «Eurydícen vox ipsa et frigida lingua, / a miseram Eurydícen! anima fugiente uocabat» (Virgilio, *Geórgicas*, IV, 525-526) o «vidí colui che sola Euridice ama, / e lei segue all'inferno, e, per lei morto, / con la lingua già fredda anco la chiama» (Petrarca, *Trionfi*, IV, 13-15).

<sup>13</sup> *roca*: «perfrasis del 'cuerpo', a quien llama 'cárcel del alma'» (Herrera); se ha sugerido una posible influencia del italiano *rocca* 'fortaleza, ciudadela'.

<sup>14-16</sup> '(mi alma), conducida a través de la laguna Estigia (por el Estigio lago),

te irá celebrando, y aquel sonido (de la voz a ti debida) hará parar las aguas del río Leteo (las aguas del olvido)'. La estrofa íntegra se canta con ocasión de la muerte de Altsisidora en el *Quijote*, II, 69 y el verso 12 inspiró el título de uno de los textos más conocidos de la lírica de la generación del 27.

El prodigio del poeta en los infiernos parece asimilación del producido allí por la música de Orfeo, cuya lira llegó a enternecer a sus habitantes (égloga II, 1077-1078); sobre la paralización de las aguas de los ríos, véase soneto XV, 1-4, canción V, 1-10 y égloga II, 1077-1079, etc.

La laguna Estige era uno de los cursos de agua más conocidos del infierno, que las almas habían de atravesar para acceder al reino de los muertos. Las *aguas del olvido* son las del río Leteo, de cuyas fuentes bebían los muertos para olvidar su vida terrestre.

- Mas la fortuna, de mi mal no harta,  
me aflige y d'un trabajo en otro lleva;  
ya de la patria, ya del bien me aparta,  
20 ya mi paciencia en mil maneras prueba,  
y lo que siento más es que la carta  
donde mi pluma en tu alabanza mueva,  
poniendo en su lugar cuidados vanos,  
me quita y m'arrebata de las manos.
- 25 Pero, por más que'n mí su fuerza pruebe,  
no tornará mi corazón mudable;  
nunca dirán jamás que me remueve  
fortuna d'un estudio tan loable;  
Apolo y las hermanas todas nueve  
30 me darán ocio y lengua con que hable  
lo menos de lo que'n tu ser cupiere,  
que'sto será lo más que yo pudiere.

- En tanto, no te ofenda ni te harte  
tratar del campo y soledad que amaste,  
35 ni desdeñes aquesta inculta parte  
de mi estilo, que'n algo ya estimaste.  
Entre las armas del sangriento Marte,  
do apenas hay quien su furor contraste,  
hurté de tiempo aquesta breve suma,  
40 tomando ora la espada, ora la pluma.

<sup>18</sup> *d'un trabajo en otro*: 'de una dificultad a otra'; «Expectant curae, catenatique labores» (Marcial, *Epigramas*, I, XV, 7).

<sup>21</sup> *carta*: 'papel', probablemente más por influencia del italiano que del latín.

<sup>24</sup> Se refiere a la fortuna que puede acabar o probar la paciencia de uno, quizá en alusión a Virgilio, *Éneida*, V, 710: «Superanda omnis fortuna ferendo est».

<sup>27-28</sup> '...que fortuna me aparta (*remueve*) de un empeño (*estudio*)...'; sobre *estudio*, véase arriba, elegía I.

<sup>30-32</sup> 'al menos (*lo menos*) de lo concerniente a tu persona (*de lo que'n tu ser cupiere*), que yo no podré hacer

más'; el segundo verso aparece en Boscán, canción I, 314-315 («hablaré ya lo menos que tuviere, / que'sto será lo más que yo pudiere»).

<sup>35-36</sup> *inculta... de mi estilo*: más que un tópico de humildad, como ha interpretado algún comentarista antiguo, hay aquí una referencia al estilo ínfimo en que debían escribirse las églogas (véanse, abajo, vv. 41-48).

<sup>37</sup> La referencia a la ocupación militar parece eco de Virgilio, *Bucólicas*, X, 44-45: «Nunc insanus amor duri me Martis in armis. / Tela inter media atque adversos detinet hostes».

<sup>40</sup> La compaginación del oficio de militar con el de escritor aparece en



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

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

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

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

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

<sup>48</sup> *curiosidad*: 'artificio, sofisticación'; véase Epístola a Boscán, II.

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

<sup>55-56</sup> Sobre los nombres de las ninfas, tomados fundamentalmente de Virgilio y Sannazaro, véase nota introductoria.

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

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

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

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

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

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

Habiendo contemplado una gran pieza  
atentamente aquel lugar sombrío,

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>83</sup> *somorgujó* (del latín \**submergulio*): 'metió debajo del agua, sumergió'.

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

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

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

<sup>97-98</sup> La escena de las ninfas secán-

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

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

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

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

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

<sup>107</sup> *apurado*: 'pulido'.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>118</sup> *labrado*: 'conjunto de telas que ha preparado cada ninfa'.

<sup>119</sup> *tablas*: 'cuadros', llamados así porque se pintaban en tablas.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>138</sup> el osado marido es Orfeo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

<sup>211</sup> *clara pesadumbre*: 'excelsa masa'; los *antiguos edificios* (v. 212) son los de la ciudad de Toledo.

<sup>215-216</sup> *altas ruedas*: las ruedas de las azudes o presas, con las que se saca el agua de los ríos aprovechando el mismo impulso de su corriente; a principios del siglo XVI, el arquitecto Juanelo Turriano construyó unas en el paso del Tajo por Toledo, que fueron conocidas como «el artificio de Juanelo».

La imagen de *campos regados* por este procedimiento aparece también en la

primera oda latina de Garcilaso, 70 («prata gyris uvida roscidis»), y puede recordar a Sannazaro, *Arcadia*, XII, 41-42 («...ove quella picciola acqua in due parti si divide, l'una effundendosi per le campagne, l'altra per occolta via andandone a' commodi e ornamenti de la città»), en mayor coincidencia con Pietro da Eboli, *De balneis Puteolans* («L'acqua chi loco venence, partese in due parte, / la una ad mare vadende, l'altra, come per arte, / unde usci tornase per chilli lochi arcti»).

<sup>217</sup> El cuadro sobre la muerte de Elisa está basado en Virgilio, *Bucólicas*, v, 20-44, con claras reminiscencias de Sannazaro, *Arcadia*, v (véanse, más abajo, vv. 41-48).

<sup>218</sup> Las *silvestres diosas* no parecen caracterizar a un grupo específico de ninfas terrestres y se corresponden con las genéricas «ninfe» de Sannazaro (véanse vv. 222-224), así como con los «silvestri duoni» que allí mismo llevan los faunos (v, 31).

- salir de la espesura, y que venían  
 220 todas a la ribera presurosas,  
 en el semblante tristes, y traían  
 cestillos blancos de purpúreas rosas,  
 las cuales esparciendo derramaban  
 sobre una ninfa muerta que lloraban.
- 225 Todas, con el cabello desparcido,  
 lloraban una ninfa delicada,  
 cuya vida mostraba que había sido  
 antes de tiempo y casi en flor cortada;  
 cerca del agua, en un lugar florido,  
 230 estaba entre las hierbas igualada

<sup>222-224</sup> Los antiguos solían esparcir flores sobre el cuerpo o sepulcro del difunto, como recuerda varias veces Virgilio, *Bucólicas*, v, 40 («spargite humum foliis»), y *Eneida*, VI, 883-884 («Manibus date lilia plenis; / purpureos spargam flores»); el detalle de los *cestillos blancos* procede de Sannazaro, *Arcadia*, v, 32: «le convicine ninfe... vengono ora tutte con canistri bianchissimi pieni di fiori».

<sup>225</sup> El cabello suelto (*desparcido* es sinónimo de *esparcido*) podía interpretarse como «señal de tristeza» (Tamayo), de acuerdo con una larga tradición literaria, desde Bión.

<sup>228</sup> Así traduce Bernardino Daza (1549) el «occidit ante diem» de Alciato, *Emblemas*, CLVI, 3.

<sup>230</sup> *igualada*: 'tendida, derribada', mejor que 'amortajada' (las *hierbas* la envolverían a modo de *mortaja*).

No cabe descartar, sin embargo, la lectura de la primera edición (*degollada*), no tanto con el sentido de 'decapitada' (defendido por quienes ven en la muerte de Elisa la evocación del asesinato de Inés de Castro, o por quienes lo relacionan con la imagen de la *flor cortada* del v. 228), sino con el sentido no excepcional en la época de 'herida en el cuello', que ha sugerido la enmienda por *igulada* ('herida en la vena yugular'), en tan-

to podría explicar la discrepancia entre *igualada* y *degollada*, la primera como una mala lectura de las grafías y la segunda como una traducción.

Pero, además, se han propuesto significados menos literales de *degollada*: el de 'desangrada', en referencia a la muerte de Isabel Freyre por un sobrepardo; o el de 'con el cuello dislocado o doblado', a semejanza del cisne mencionado a continuación (vv. 231-232).

La voz *degollada*, por otro lado, da nombre a un valle sobre la ribera del Tajo, donde, según la leyenda, en tiempos de Alfonso VI, una dama mora murió de «un profundo tajo en el cuello» producido por jinetes musulmanes, cuando huía junto a un caballero leonés; a partir de este dato, se ha propuesto leer *degollada* (preposición + sustantivo) como topónimo ('entre las yerbas [del valle] de Gollada'), habida cuenta de que el lugar y sus alrededores (el valle de la Colomba) han sido descritos como «valles amenos y deleitosos», en coincidencia con los vv. 57-58 de esta misma égloga.

La escena presenta analogías, aunque también notables diferencias, con un cuadro de Piero di Cosimo, en que aparece una ninfa tendida entre la hierba, con una herida en la garganta, de donde le salen hilillos de sangre.

cual queda el blanco cisne cuando pierde  
la dulce vida entre la hierba verde.

Una d'aquellas diosas que'n belleza  
al parecer a todas ecedía,  
235 mostrando en el semblante la tristeza  
que del funesto y triste caso había,  
apartada algún tanto, en la corteza  
de un álamo unas letras escribía  
como epitafio de la ninfa bella,  
240 que hablaban así por parte della:

«Elisa soy, en cuyo nombre suena  
y se lamenta el monte cavernoso,  
testigo del dolor y grave pena  
en que por mí se aflige Nemoroso  
245 y llama: 'Elisa', 'Elisa'; a boca llena  
responde el Tajo, y lleva presuroso

<sup>231-232</sup> No parece claro el eco de Virgilio, *Geórgicas*, II, 198-199: «...campum / pascentem niveos herboso flumine cynos».

<sup>238-240</sup> *unas letras... della*: 'unas letras... puestas en boca de ella'. La palabra epitafio se ha usado indebidamente en lugar de inscripción (Herrera).

<sup>241-242</sup> *en cuyo nombre... el monte cavernoso*: 'en recuerdo o memoria de cuyo nombre... el monte lleno de cuevas y cavernas', como en Sannazaro, *Arcadia*, V, 34: «mentre il mondo sarà sussurreranno il nome tuo».

<sup>245-246</sup> El artificio de la repetición del nombre de una persona en forma de eco se remonta a Virgilio, *Bucólicas*, II, 69, y VI, 44; *Geórgicas*, IV, 252-257; y lo imitan Propercio, *Élegías*, I, XVIII, 31-32 («Sed qualis cum que es resonant 'Cynthia' silvae, / nec deserta tuo nomine saxa uacent»), y Sannazaro, *Arcadia*, V, 51-52 («'Androgeo, Androgeo' sonava il bosco»).

No conviene descartar la puntuación de la primera edición, menos original

en subrayar los efectos del eco, pero más acorde con los modelos imitados: «y (Nemoroso) llama 'Elisa, Elisa' a boca llena; responde el Tajo y lleva presuroso...»; como tampoco parece imposible establecer la pausa fuerte antes de a boca llena: «y (Nemoroso) llama 'Elisa, Elisa'; a boca llena responde el Tajo...».

<sup>247</sup> *al mar de Lusitania*: en posible alusión a la nacionalidad de la ninfa Elisa, identificada con Isabel Freyre y también con doña Inés de Castro; o en referencia a la ninfa narradora (Nise), relacionada exclusivamente con la segunda dama (v. 230).

<sup>248</sup> El epitafio grabado en la corteza de un álamo presenta cierta analogía con la inscripción que figura en el túmulo de Mopso (Virgilio, *Bucólicas*, V, 43-44), que recuerda la costumbre entre los pastores de grabar en los árboles, bien sus versos de amor (Virgilio, *Bucólicas*, V, II-12; y Calpurnio, I, 33-88), bien el nombre de su amada (Virgilio, *Bucólicas*, X, 54-55; y Ovidio, *Heroidas*, V, 21-24).

al mar de Lusitania el nombre mío,  
donde será escuchado, yo lo fío».

En fin, en esta tela artificiosa  
250 toda la historia estaba figurada,  
que en aquella ribera deleitosa  
de Nemoroso fue tan celebrada;  
porque de todo aquesto y cada cosa  
estaba Nise ya tan informada,  
255 que, llorando el pastor, mil veces ella  
se enterneció escuchando su querella;

y porque aqueste lamentable cuento  
no sólo entre las selvas se contase,  
mas dentro de las ondas sentimiento,  
260 con la noticia desto, se mostrase,  
quiso que de su tela el argumento  
la bella ninfa muerta señalase,  
y así se publicase de uno en uno  
por el húmido reino de Neptuno.

265 Destas historias tales variadas  
eran las telas de las cuatro hermanas,  
las cuales con colores matizadas,  
claras las luces, de las sombras vanas  
mostraban a los ojos relevadas  
270 las cosas y figuras que eran llanas,  
tanto, que al parecer el cuerpo vano  
pudiera ser tomado con la mano.

<sup>264</sup> *húmedo reino*: idéntica perfrasis emplea Virgilio, *Geórgicas*, IV, 363 («umida regna»). La divulgación de una triste historia (*lamentable cuento*) tanto por tierra como por mar es motivo que recuerda el de la repetición del nombre de la amada (vv. 245-246): «E mi pare che le concave grotte, i fonti, le valli, i monti con tutte le selve la chiamano, e gli altri arbusti risone-no sempre il nome di lei» (Sannazaro, *Arcadia*, VII, 21-22); y, más secundariamente, recuerda la canción III, que recorre y se anega en las aguas del Da-

nubio; la celebración de la muerte de Elisa por parte de Nemoroso (v. 258) parece alusión a la égloga I.

<sup>267-272</sup> «las cuales (*las telas*) mostraban... en relieve las cosas y figuras que eran llanas, con las luces claras y las sombras inconsistentes, tanto, que en apariencia el cuerpo irreal...»; la técnica de los bordados es la misma de la pintura renacentista, que intenta conseguir la impresión escultórica de los objetos, según señalan los numerosos tratados sobre la materia (especialmente el *De pintura* de Leon Battista Alberti).

Los rayos ya del sol se trastornaban,  
 escondiendo su luz al mundo cara  
 275 tras altos montes, y a la luna daban  
 lugar para mostrar su blanca cara;  
 los peces a menudo ya saltaban,  
 con la cola azotando el agua clara,  
 cuando las ninfas, la labor dejando,  
 280 hacia el agua se fueron paseando.

En las templadas ondas ya metidos  
 tenían los pies y reclinar querían  
 los blancos cuerpos, cuando sus oídos  
 fueron de dos zampoñas que tañían  
 285 suave y dulcemente detenidos,  
 tanto, que sin mudarse las oían  
 y al son de las zampoñas escuchaban  
 dos pastores a veces que cantaban.

Más claro cada vez el son se oía  
 290 de dos pastores que venían cantando  
 tras el ganado, que también venía  
 por aquel verde soto caminando  
 y a la majada, ya pasado el día,  
 recogido le llevan, alegrando

<sup>273</sup> *se trastornaban*: 'se transponían, se ocultaban'.

<sup>276</sup> *blanca cara* se ha considerado una expresión cacofónica (Herrera), y por ello se ha sugerido la enmienda de *blanca* por *blanda*, de acuerdo con Plinio, II, XVIII.

<sup>277-278</sup> Los peces en actitud juguetona parecen tener un cierto paralelo en Virgilio, *Eneida*, V, 595: «...ludunt que per undas».

<sup>279-280</sup> Hay una descripción semejante de las ninfas en el soneto XI, 9-10: «dejad un rato la labor, alzando / vuestras rubias cabezas a mirarme».

<sup>281-283</sup> Las ninfas que interrumpen su regreso al agua parecen tener relación con Sannazaro, *Salices*, 98-100: «...iamque in fluvium se mergere ador-

tae, / membra reclinabant et aquas pro no ore petebant, / cum subito obri guere pedes...».

<sup>288</sup> 'dos pastores que cantaban alternadamente (*a veces*)', en referencia al canto amebéo tradicional de la literatura pastoril (véase égloga I): «Logisto che cominciass e a Elpino che, alternando a vicenda, rispondesse» (Sannazaro, *Arcadia*, IV, 29); «desde aquí adelante es esta égloga de pastores, porque la pintura no lo era» (Herrera).

<sup>294-296</sup> Pastores cantando para aligerar el camino de vuelta aparecen ya en Virgilio, *Bucólicas*, IX, 64: «Cantantes licet usque (minus uia laedet) eamus, / cantantes ut eamus, ego hoc te fasce levabo».

295 las verdes selvas con el son süave,  
haciendo su trabajo menos grave.

Tirreno destes dos el uno era;  
Alcino el otro: entrambos estimados  
y sobre cuantos pacen la ribera  
300 del Tajo con sus vacas enseñados;  
mancebos de una edad, d'una manera  
a cantar juntamente aparejados  
y a responder, aquesto van diciendo,  
cantando el uno y el otro respondiendolo.

### Tirreno

305 Flérida, para mí dulce y sabrosa  
más que la fruta del cercado ajeno,  
más blanca que la leche y más hermosa  
que'l prado por abril de flores lleno.  
Si tú respondes pura y amorosa  
310 al verdadero amor de tu Tirreno,  
a mi majada arribarás primero  
que'l cielo nos amuestre su lucero.

<sup>300</sup> enseñados: 'instruidos, diestros'.

<sup>301-304</sup> La edad de los dos pastores y la forma de canto amebico que adoptan parecen tomados de Virgilio, *Bucólicas*, VII, 4-5 y 18 («Ambo florentes aetatibus, / Arcades ambo, / et cantare pares, et respondere parati / ...Alter nis igitur contendere versibus ambo / coepere...»), probablemente a través de Sannazaro, *Arcadia*, IV, 17-18 («...ambiduo di *Arcadia* et egualmente a cantare et a rispondere apparecchiati»).

<sup>305-306</sup> Esta comparación (insinuada en la elegía II, 104-105) parece tener origen en los Proverbios 9, 17: («Aquee furtivae dulciores sunt et panis absconditus suavior»), sin descartar otras fuentes clásicas, como Ovidio, *Ars amatoria*, I, 349 («fertiliior

seges est alienis semper in agris»); el símil con la *fruta* no necesariamente hay que interpretarlo como una preocupación de Garcilaso por el pecado original.

<sup>311-312</sup> primero que: 'antes que'. Esta interpelación a la amada, con la ponderación de su belleza, contiene elementos de Teócrito, *Idilios*, XI («Más blanca eres que la leche cuajada, / más delicada que un cordero...»), y Virgilio, *Bucólicas*, VII, 37 («Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae, / candidior cynnis...»), así como de Sannazaro, *Arcadia*, II, 101-102 («Fillida mia, più che i ligustri bianca, / più vermigliá ch'il prato a mezzo aprile»), quizá influidos por Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 790-791 («Candidior folio nivei, Galatea, ligustri, / floridior pratis»).

## Alcino

Hermosa Filis, siempre yo te sea  
 amargo al gusto más que la retama,  
 315 y de ti despojado yo me vea  
 cual queda el tronco de su verde rama,  
 si más que yo el murciégalo desea  
 la oscuridad, ni más la luz desama,  
 por ver ya el fin de un término tamaño,  
 320 deste día, para mí mayor que un año.

## Tirreno

Cual suele, acompañada de su bando,  
 aparecer la dulce primavera,  
 cuando Favonio y Céfito, soplando,  
 al campo tornan su beldad primera  
 325 y van artificiosos esmaltando  
 de rojo, azul y blanco la ribera;

<sup>313-314</sup> Garcilaso prefiere la *retama* como término de ponderación para la amargura, por más popular y conocido que las «Sardonis... herbis» de Virgilio (véanse vv. 313-320).

<sup>320</sup> El deseo de la llegada de la noche está expresado en términos bastante afines a Virgilio, *Bucólicas*, VII, 41-43: «Imo ego Sardois videar tibi amarior herbis, / horridior rusco, prolecta uilior alga, / si mihi non haec lux toto iam longior anno est»; exageraciones similares sobre la duración de uno o varios días aparecen, por ejemplo, en Ovidio, *Heroidas*, XVIII, 25 («septima nox agitur, spatium mihi longius anno»), y Marco Flaminio, *Lusus* XI, 3-4 («Dumque venis longo brevio hora videbitur anno longior»).

<sup>321</sup> Los efectos producidos por la llegada de la primavera puestos en relación con los provocados por la presencia de la amada parecen adoptar, si bien

con otras imágenes, el esquema de Sannazaro, *Piscatorias*, III, 54-57: «Qualis tranquillo quae labitur aequore cymba, / cum Zephyris summae crispantur leniter undae, / tuta volat luditque hilaris per transtra inventus: / talis mihi, mea dum me Chloris amabat»; en la descripción de la primavera confluye una amplia tradición literaria (véase v. 325).

<sup>323</sup> *Favonio* y *Céfito*: «aquí sin duda se descuidó nuestro poeta porque hace dos vientos siendo uno...: al que los griegos llaman Céfito, porque trae vida, llaman los latinos Favonio, porque favorece a la vida...; mas si alguien quiere defender a Garcilaso, sepa Turnebo... dice que son diferentes vientos» (Brocense).

<sup>325</sup> La imagen procede de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 142-143: «Vedi le valli e i campi che si smaltano / di color mille...».

en tal manera, a mí Flérída mía  
viniendo, reverdece mi alegría.

### Alcino

- 330 ¿Ves el furor del animoso viento  
embravecido en la fragosa sierra,  
que los antiguos robles ciento a ciento  
y los pinos altísimos atierra,  
y de tanto destrozo aun no contento,  
al espantoso mar mueve la guerra?  
335 Pequeña es esta furia comparada  
a la de Filis con Alcino airada.

### Tirreno

- El blanco trigo multiplica y crece;  
produce'l campo en abundancia tierno  
pasto al ganado; el verde monte ofrece  
340 a las fieras salvajes su gobierno;  
a doquiera que miro, me parece

<sup>327-328</sup> Aunque en aplicación de otro tema (véanse vv. 337-344), hay una reminiscencia clara de Virgilio, *Bucólicas*, VII, 59: «Phyllidis aduentu nostrac nemus omne virebit».

<sup>329-336</sup> *animoso*: 'que sopla con ímpetu'; los precedentes de este adjetivo aplicado a *viento* podrían hallarse en Virgilio, *Geórgicas*, II, 441 («animosi Euri»), y Ovidio, *Amores*, I, VI, 51 («animoso... vento»). En el verso siguiente, se emplea el epíteto *fragosa* ('áspera, escarpada, rocosa') en un contexto similar a Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 778: «...et silvis horrentia saxa fragosis».

La comparación de las iras de la amada con la furia de una tormenta sigue a Virgilio, *Bucólicas*, III, 80-81 («Triste lupus stabulis, maturis frugibus im-

bres, / arboribus venti, nobis Amaryllidis irae»), ampliado con Sannazaro, *Piscatorias*, III, 58-61 («Aspicis iratae feriant ut saxa procellae, / ut validis imae Coris turbentur harenae? / lam scopulis furit unda, tremit iam terra tumultu. / Fallor, an haec ipsa est Nisae indignantis imago?»).

<sup>337-368</sup> Los dos pastores desarrollan el tema de la prodigalidad de la naturaleza condicionada por la presencia de la amada, siguiendo básicamente a Virgilio, *Bucólicas*, VII, 53-59.

<sup>340</sup> *gobierno*: 'alimento, comida, sustento' (véase égloga I, 192). Hay una ampliación de Virgilio, *Bucólicas*, VII, 55-56 («Omnia nunc rident, at si formosus Alexis / montibus his abeat, / videas et flumina sicca»), a través de Horacio (véase v. 342).



que derrama la copia todo el cuerno;  
mas todo se convertirá en abrojos  
si dello aparta Flérída sus ojos.

*Alcino*

345 De la esterelidad es oprimido  
el monte, el campo, el soto y el ganado;  
la malicia del aire corrompido  
hace morir la hierba mal su grado,  
las aves ven su descubierto nido  
350 que ya de verdes hojas fue cercado;  
pero si Filis por aquí tornare,  
hará reverdecer cuanto mirare.

*Tirreno*

El álamo de Alcides escogido  
fue siempre, y el laurel del rojo Apolo;  
355 de la hermosa Venus fue tenido  
en precio y en estima el mirto solo;  
el verde sauz de Flérída es querido  
y por suyo entre todos escogiólo;  
doquiera que de hoy más sauces se hallen,  
360 el álamo y el laurel y el mirto callen.

<sup>342</sup> La referencia al cuerno de Amaltea, del que rebosaban flores y frutos en abundancia, parece tener presente a Horacio, *Epístolas*, I, XII, 28-29: «...aurea fruges / Italiae pleno defundit Copia cornu».

<sup>345-346</sup> 'Por la esterilidad es afligido (oprimido) el monte...', en correspondencia con Virgilio, *Bucólicas*, VII, 57: «Aret ager».

<sup>347-348</sup> 'el daño (la malicia) del aire corrompido', seguramente por la sequía estival, que absorbe toda su humedad, como describe Virgilio, *Bucólicas*, VII, 57: «uitio moriens sitit aeris herba»; es menos probable que el aire haya sido corrompido por gérmenes procedentes de las nubes o de la misma

tierra, según parecen interpretar los comentaristas antiguos.

<sup>351-352</sup> Alcino podría estar jugando con el nombre de *Phyllis* (derivado del griego *phyllis* 'follaje'), al igual que Virgilio, *Bucólicas*, VII, 57-58 («Phyllidis adventu nostrae nemus omne virebit»).

<sup>353-361</sup> Toda la estrofa sigue bastante de cerca (con la supresión de la referencia a Baco y la sustitución del *corylos* por el *sauz*) a Virgilio, *Bucólicas*, VII, 61-64: «Populus Alcidaee gratissima, vitis faccho, / formosae myrtus Veneri, sua laurea Phoebos: / Phyllis amat corylos, illas dum Phyllis amat, / nec myrtus vincet corylos, nec laurea Phocbi».

*Alcino*

El fresno por la selva en hermosura  
sabemos ya que sobre todos vaya;  
y en aspereza y monte de'spesura  
se aventaja la verde y alta haya;  
365 mas el que la beldad de tu figura  
dondequiera mirado, Filis, haya,  
al fresno y a la haya en su aspereza  
confesará que vence tu belleza.

Esto cantó Tirreno, y esto Alcino  
370 le respondió; y habiendo ya acabado  
el dulce son, siguieron su camino  
con paso un poco más apresurado;  
siendo a las ninfas ya el rumor vecino,  
juntas s'arrojan por el agua a nado,  
375 y de la blanca espuma que movieron  
las cristalinas ondas se cubrieron.

<sup>368</sup> El encarecimiento de la belleza de la amada por encima de algunos árboles compendia a Virgilio, *Bucólicas*, VII, 65-68: «Fraxinus in siluis pulcherrima, pinus in hortis, / populus in fluuiis, abies in montibus altis; / saepius at si me, Lycida formonse, reuisas, / fraxinus in siluis cedat tibi, pinus in hortis».

<sup>374-376</sup> El regreso de las ninfas a las aguas del río tiene como antecedente más próximo a Sannazaro, *De partu virginis*, III, 503-504 («Atque ita se tandem currenti reddidit alveo / spumeus et motas aspergine miscuit undas»), aunque pueden hallarse otros paralelos en Homero, *Odisea*, IV, 570, y Virgilio, *Geórgicas*, IV, 527-528.



## ODAS LATINAS

### [I]

#### AD ANTONIUM THYLESIUM ODE

Uxore, natis, fratribus et solo  
exsul relictis, frigida per loca  
Musarum alumnus barbarorum  
ferre superbiam et insolentes

5 mores coactus, iam didici invia et

ODA A ANTONIO TILESIO. Tras abandonar exiliado a mi esposa, mis hijos, hermanos y tierras, por frías regiones, alumno de las Musas, aprendí a soportar forzado la soberbia y las fieras costumbres de los bárbaros,<sup>(5)</sup> y por peñascos intransitables que re-

El género de la oda no es muy frecuente ni está plenamente desarrollado en la Italia de principios del siglo XVI. Frente al predominio del verso heroico y el dístico, Pontano, Sannazaro o Marco Girolamo Vida ofrecen algunas colecciones de odas que son hasta cierto punto excepcionales. Por lo demás, la gran veta del horacianismo cristiano europeo —en buena parte protestante o inquieto religiosamente— se está gestando entonces y tiene como uno de sus autores pioneros a Salmon Macrin (su *Carminum Libellus* es de 1528), pero es todavía una línea poco difundida. En la poesía neolatina que se escribe en España se sigue la misma tónica. Se puede citar un pequeño número de textos como la oda del mallorquín Ferran Valentí en el siglo XV o las de Sobrarías, Martín Ivarra o Pedro Núñez Delgado en el primer tercio del siglo XVI, en las que predomina el tema religioso, la estrofa sáfica y la presencia de Prudencio junto al modelo métrico horaciano. Pero, en conjunto, la presencia de Horacio en la poesía hispanolatina era hasta entonces muy reducida. Visto desde esa perspectiva, el horacianismo de Garcilaso, reflejado en la *Ode ad florem Gnidi* y en las tres odas latinas, presenta una faceta de innovación. Métricamente, además, las tres odas latinas son también excepcionales: no utiliza, por ejemplo, la estrofa sáfica, que es lo más habitual y busca la variedad escribiendo cada oda en un metro distinto, empleando la estrofa alcaica y dos sistemas asclepiadeos. Es cierto que son una pequeña muestra de una obra que debió de ser más amplia, pero, precisamente por eso, a juzgar por lo que tenemos, es plausible suponer que habría en el resto de la obra el mismo gusto por la variedad formal y esfuerzo experimental.

De las cartas de Bembo parece deducirse que el cardenal había recibido dos envíos de poemas latinos de Garcilaso: una serie de *carmina* («ex iis carminibus quae ad me pridem scripsisti») y otra serie («alia tua nonnulla eiusdem generis mihi Neapoli nuper missa scripta»). Estos últimos podrían ser las odas que recibe

per saxa, voces ingeminantia  
fletusque, sub rauco querelas  
murmure Danubii levare.

O nate tristem sollicitudine  
10 lenire mentem et rebus atrociter

petían mis voces y gemidos, a la orilla del ronco murmullo del Danubio, aprendí a sobrellevar mis penas.

¡Oh docto Tilesio! Nacido para apaciguar el pensamiento entristecido por las cuitas y<sup>(10)</sup> reconfortar con tu mano el pecho del

a través de Seripando, de las que habla en la carta italiana. Entre otras odas figuraba una dedicada al propio Bembo «l'oda che egli a me scrive», que evidentemente no ha llegado a nosotros. Garcilaso recibió como respuesta, según se ha sugerido, la carta latina de Bembo y un poema del cardenal titulado *Priapus*. Este poema es un elegante y obscenísimo juego dentro de la tradición del *Hermaphroditus* del Panormita sobre las bondades por solteras y casadas de la hierba *menta pusilla* (= *mentula*), que se cría en el huerto de Príapo. De los dos envíos de poesía latina de Garcilaso perdidos lo único seguro que tenemos es la valoración que hace de ellos Bembo en la carta citada que es además un poco sospechosa por intentar servirse de la influencia política de Garcilaso para ayudar a Onorato Fascitelli (que era también famoso poeta latino). De todas formas, lo que alaba en él debe ser exacto, pues leídos bien tampoco son unos elogios desmesurados. Alaba en él su superioridad respecto a España por sus «numerus», o sea, si lo tomamos literalmente, por su métrica, eufonía y artificio —cosa que es exacta—; y puede competir con los italianos —cosa que también es exacta, pues la lírica horaciana escrita en Italia no era particularmente brillante—. Pero, en conjunto, no supera a la gran poesía del humanismo italiano, cosa que también es justa. De cualquier manera, a las tres odas que tenemos no se les puede aplicar la frase: «Nihil enim legi fere hac aetate confectum aut elegantius aut omnino probius et purius aut certe maiori cum dignitate». Pero evidentemente lo que leyó Bembo no coincide en su mayor parte con lo que tenemos. Las odas que

<sup>7</sup> «et tristis animi levare curas» (Catalo, *Carmina*, II, 10).

<sup>8</sup> Las quejas del poeta por su exilio en una isla del Danubio recuerdan las de Ovidio en Tomi: «te sequar et coniunx exulis exul ero... / ...in genus auctoris miseri fortuna redundat, / et patimur nati, quam tulit ipse, fugam... / nec mihi, quod lusi vero sine crimine, prodest, / quodque magis vita Musa iocata mea est, / plurima sed pelago terraque pericula passum / ustus ab assiduo frigore Pontus habet... / ...in media vivere barbaria... / Sauro-

matae cingunt, fera gens...» (*Tristia*, I, III, 82; III, I, 73-74; II, 5-8 y X, 4-5); el murmullo de las aguas parece sugerencia de Pontano, *Meliseus*, 128, 132-133 y 209; «Et questus geminate et amarum intendite luctum... / unde fluant queruli lachrymoso margine rivi... / referunt saxa dolorem... / et raucum illis murmurat aequor aquis».

<sup>9</sup> El arranque parece inspirado por Horacio, *Odas*, III, XXI, 1: «O nata mecum consule Manlio...».

<sup>10</sup> «quamquam lenire dolentem» (Virgilio, *Eneida*, IV, 393).

urgentibus fulcire amici  
pectora docte manu, Thylesi!

Iam iam sonantem Delius admovet  
dexter tacentem barbiton antea;  
15 cantare Sebethi suädent  
ad vaga flumina cursitantes

amigo en los momentos terriblemente urgentes.

Ya el diestro Apolo acerca la sonora lira a quien antes callaba; las ninfas del Sebeto que corretean por los sinuosos ríos incitan al canto.<sup>(15)</sup> Ya no me oprime desmedidamente el amor ardiente por

nos han llegado presentan fallos de métrica y dureza de sintaxis en algunos puntos. De todas formas son odas correctas y por las fechas en que se escriben algo absolutamente nuevo, por lo menos en España.

El personaje a quien se dirige la primera oda y los amigos mencionados en ella la sitúan claramente dentro del período napolitano; sin embargo, no hay acuerdo cuando se trata de precisar el año de composición: para unos no puede ser muy posterior a la llegada del poeta a Nápoles (1532), dadas las referencias al exilio en el Danubio (sólo concebibles como a un pasado inmediato); para otros, en cambio, debe retrasarse la fecha unos años (1534), en la convicción de que las amistades con los personajes aludidos habrían tardado un tiempo en formarse.

Garcilaso agradece a su amigo y humanista Antonio Tilesio su amistad y acogida en Nápoles, donde halla consuelo a su situación personal, bien a través de la poesía, bien gracias a las charlas en casa de Scipione Capece. Enlaza con la tradición neolatina de poesía *Ad amicum* o *Ad Sodales* como instrumento de relación social que permita la referencia a lo cotidiano y familiar. La oda está escrita en estrofas alcaicas.

<sup>11-12</sup> «vos quoque pectoribus nostris haeretis, amici...» (Ovidio, *Tristia*, III, IV, 63).

<sup>13</sup> *Delius*: uno de los muchos nombres de Apolo, que había nacido en la isla de Delos; el comienzo del verso con la repetición del adverbio *iam* aparece en Horacio, *Epodos*, XVII, 1: «Iam iam efficaci do manus scientiae...»; y, en un contexto más afín, en Ovidio, *Tristia*, I, II, 20 y 22: «iam iam tacturos sidera summa putes... / iam iam tacturos Tartara nigra putes...».

<sup>14</sup> La referencia a la cítara de Apolo podría estar influida por Horacio, *Odas*,

II, x, 18-20: «quondam cithara tacentem / suscitavit Musam neque semper arcum / tendit Apollo»; y, más secundariamente, por Pontano, 36.

<sup>15-16</sup> La descripción del río Sebeto invitando al canto recuerda a Pontano, *Ariadnam uxorem mortuam*, 33-34 y 47: «Ludere me placidos Sebethi ad fluminis hortos, / et canere ad citrios lucide nympha ueni... / Pace tua interea Sebethi ad flumina cantem»; véase, asimismo, Horacio, *Odas*, I, XXXIV, 9: «et uaga flumina»; y Bembo, 74: «uoluite maiores uaga flumina, uoluite lymphas».

Nymphae; iam amatis moenibus inclitae  
 non urbis, amnis quam Tagus aureo  
 nodare enxu gestit, ultra  
 20 me lacerat modum amor furentem.

Sirenum amoena iam patria iuvat  
 cultoque pulchra Parthenope solo  
 iuxtaque manes consedere  
 vel potius cineres Maronis.

25 Aegro deorum quis tulerit, rogas,  
 herbis repostis auxilium potens,  
 mentisque consternationem  
 cantibus et fidibus levarit?

Idem sonanti cui vaga flumina  
 30 sistunt silentes margine vortices

los amados muros de la ínclita ciudad que el río Tajo gusta anudar con su dorado abrazo.<sup>(20)</sup> Ya me agrada la vida en la amena patria de las sirenas y la hermosa Parténope con sus campos cultivados y asentarme junto a los manes o mejor las cenizas de Marón.

¿Cuál de los dioses, preguntas, proporcionaría al enfermo<sup>(25)</sup> el poderoso auxilio de escondidas hierbas y despejaría las inquietudes de su pensamiento con cantos y versos? Él mismo ante cuya música se detienen los ríos desbordados y se cuenta que en la orilla estuvieron silenciosos los remolinos<sup>(30)</sup> y los vientos huracanados

<sup>17-18</sup> La contraposición Nápoles-Toledo se halla en Sannazaro, *Proteus*, 13-16: «licet effuso Tagus impleat auro... / ...cum reddita scepra / Parthenopes...»; véase también Catulo, *Carmina*, XXIX, 19: «quam scit amnis aurifer Tagus». La referencia al oro del Tajo y la descripción de Toledo (*urbis*), rodada por el río, se hallan en la égloga III, 106, y 201-206.

<sup>19</sup> «crines nudantur in aurum» (Virgilio, *Eneida*, IV, 138).

<sup>23-24</sup> La situación y el paisaje presentan claras analogías con Estacio, *Silvas*, IV, III, 52-54: «Litus ubi Ausonio se condidit hospita portu / Parthenope, tenues ignavo pollice chor-

das / pulso Maroneique sedens in margine templi».

Las cenizas de Virgilio fueron enterradas cerca de Nápoles, no lejos del retiro de Posillipo; en la tumba del poeta aparece un dístico, seguramente escrito por alguno de sus amigos íntimos: «Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc / Parthenope; cecini pascua rura duces».

Los lugares evocados por Garcilaso se han identificado con la costa de Sorrento, donde Bernardo Tasso y otros napolitanos tenían sus villas.

Sannazaro, *Arcadia*, XI, 1 («l'amenissimo sito del mio paese»), y XI, 91 («Tu la bella Sirena in tutto il mondo...»).

ventosque narratur frementes  
 per nemora ardua conquiesse,  
 hic nam revinxit me tibi vinculo  
 gratis Camenae quod mihi nexibus  
 35     texere, praelargus quid ultra  
        me miserum potuit iuvarc?  
 Imbrem beatis nubibus aureum  
 vivaque talum compede candidum  
        nexam puellam coniugemque  
 40     languidulis oculis querentem  
 carmen canentis sic animum rapit  
 mentemque, ut omnes subiaceant graves  
        curae et labores, evolemque  
        aliger his super elevatus.

se calmaron en los espesos bosques. Él con generosidad me unió a ti por medio de una cadena que las Camenas me tejieron de dulces eslabones; ¿qué otra cosa<sup>(35)</sup> pudo ayudar a este miserable?

La lluvia de oro de nubes felices, la muchacha atada por viva cadena al blanco tobillo, y la esposa de ojos lánguidos que se queja,<sup>(40)</sup> quien canta estos temas me arrebató el alma y el pensamiento, de tal forma que los graves cuidados y trabajos desaparecen, y con alas me levanto volando por encima de ellos. Mi querido

<sup>25-26</sup> «aeger in extremis ignoti partibus orbis... / non domus apta satis, non hic cibus utilis aegro, / nullus, Apollinea qui leve arte malum» (Ovidio, *Tristia*, III, III, 3 y 9-10).

<sup>28</sup> El verso parece moldeado sobre varios de Horacio, *Odas*, I, XXXVI, 1: «Et ture et fidibus iuvat»; y XII, 7-II: «blandum et auritas fibibus canoris...».

<sup>29</sup> Los poderes de la música de Orfeo ya se hallan descritos en otros poemas de Garcilaso: soneto XV, 1-10; canción V, 1-10; égloga II, 940-944 y 1077-1085.

<sup>30</sup> La imagen podría ser sugerencia de Horacio, *Odas*, II, IX, 22: «victis minores volvere vortices».

<sup>34</sup> «gratus... Camoenae» (Horacio, *Odas*, I, XII, 39).

<sup>36</sup> «me miserum...» (Ovidio, *Tristia*, I, II, 19).

<sup>37</sup> La lluvia está descrita en coincidencia con Horacio, *Odas*, II, IX, 1: «Non semper imbres nubibus...»; se trata de una alusión a la tragedia de Tiresio, *Imber aureus* (1529): véase abajo oda II, 24-25.

<sup>39-40</sup> «languidulos paret tecum coniungere somnos» (Catulo, *Carmina*, LXIV, 331).

<sup>41-44</sup> El descanso y la placidez que producen la poesía ajena parecen inspirados por Virgilio, *Bucólicas*, V, 45-47: «Tale tuum carmen nobis, di-



- 45 Te, mi Thylesi, te comite obtulit  
 sese parentis quem veneror loco,  
 cui dulce pignus nostri amoris  
 non animum pigeat patere;
- arcana divum dum reserat, novus  
 50 huic pectus alte sollicitat furor  
 curare seu mortalium res  
 caelicolas grave sive monstrat
- natos parentum crimina ob limpia  
 vexari, ut auras carpere dum licet  
 55 nec luxui ipsi indulgeant nec  
 poena parentibus ulla desit.
- Haec aure cuncti praecipue imbibunt  
 alte silentes, et Marius meus,

Tilesio, en tu compañía me fue presentada<sup>(45)</sup> la persona que venero como a un padre, a quien no me avergüenza abrir el alma como dulce prenda de mi amor. Mientras investiga los secretos de los dioses, un nuevo furor le solicita en lo hondo de su pecho,<sup>(50)</sup> o cuando muestra que los habitantes del cielo se preocupan seriamente de los asuntos de los mortales o que los hijos reciben marcas por los impíos crímenes de los padres, de forma que mientras puedan respirar y gozar de la vida<sup>(55)</sup> ni se entreguen al

vine poeta, / quale sopor fessis in gramine, quale per aestum / dulcis aquae saliente sitim restringere rivo».

<sup>46</sup> Parece difícil identificar a este personaje, que Garcilaso considera como un padre y a quien conoció a través de A. Tilesio. La relación del misterioso personaje con Plácido de Sangro (v. 60) y Mario Galeota (v. 58) ha hecho pensar en Girolamo Seripando, de quien conservamos una carta dirigida a Tilesio y entre cuya correspondencia se halla esta oda (además el contenido de sus *Quaestiones theologicas* coincide con las ideas expuestas en los vv. 49-56). Pero la amistad común del personaje en cuestión con Tilesio

y Garcilaso ha llevado a identificarlo con Scipione Capece, en cuya casa se reunía la Academia Pontaniana y cuyas obras *De principiis rerum* y *De vate maximo* tratan de los 'secretos de los dioses' y la misión de Cristo como redentor de la humanidad.

<sup>47</sup> «miserabile pignus amoris» (Ovidio, *Heroidas*, XI, 113).

<sup>49</sup> Podría haber una reminiscencia de Horacio, *Odas*, III, XXI, 14-15: «...tu sapientium curas et arcanum iocosum...»; y de Virgilio, *Eneida*, I, 262: «et uoluens fatorum arcana mouebo».

<sup>58</sup> *Marius* es Mario Galeota, a quien se dirige el soneto XXXV y por quien intercede en la canción v.

- rerumque multarum refertus  
 60     atque memor Placitus bonarum.  
 Honesta cunctos hinc domus accipit  
 liberque sermo nascitur, haud tamen  
       impune, nam, si tortuosis  
       nexibus implicitum quid audes  
 65     suadere, sperans ingeniosius  
       quam verius nos pertrahere ad tuum  
       sensum, statim aggressa est cohors te,  
       ut Ciconum irruit in canentem.  
 Num tu fluentem divitiis Tagum,  
 70     num prata gyris uvida roscidis,  
       mutare me insanum putabas  
       dulcibus immemoremque amicis?

lujo ni falte a los padres algún castigo. Estas ideas las escuchan todos absortos en profundo silencio y mi amado Mario y Plácido repleto de tantos saberes y atento al bien.<sup>(60)</sup> Aquí acoge a todos la honesta mansión y nace libre la charla, pero si intentas persuadirnos de algo enredado con tortuosos razonamientos esperando llevarnos a tu punto de vista con más ingenio<sup>(65)</sup> que verdad, no lo harás impunemente, al punto salta sobre ti la cohorte como se abalanzó la de las Cícones sobre Orfeo. ¿Te creías que enajenado y olvidadizo cambiaría yo a mis dulces amigos por el Tajo que arrastra oro o por los campos regados de rosadas<sup>(70)</sup> azudas?

<sup>60</sup> *Placitus* es Plácido de Sangro, caballero y hombre de letras napolitano.

<sup>61-62</sup> Garcilaso parece aludir a las reuniones de la Academia Pontaniana, celebradas en casa de Scipione Capece después de la muerte de Sannazaro.

<sup>68</sup> Las *Cícones* son las mujeres tra-

cias que dieron muerte a Orfeo y despedazaron su cadáver (Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 20-43); el apelativo *canentem* 'cantor' se halla también en Ovidio, XI, 20: «Ac primum attonitast etiamnum uoce canentis».

<sup>70</sup> Es referencia a las *altas ruedas* descritas en la égloga III, 215-216.

## GARSIAE LASI ODE

## AD GENESIUM SEPULVEDAM

Arcum quando adeo religionis et  
 saevae militiae ducere longius,  
 ut curvata coire  
 inter se capita haud negent,

5 uni musa tibi, docte Sepúlveda,  
 concessit: pariter dicere et Africam

ODA DE GARCILASO A GINÉS DE SEPÚLVEDA. Puesto que poner más tenso el arco de la religión y de los crueles guerreros hasta el límite en que las dos puntas se dejan unir<sup>(5)</sup> sólo a

En carta dirigida a Luis de Avila y Zúñiga, fechada en Roma (enero de 1536), Sepúlveda le agradece la copia de su *Historia de la campaña de Túnez* que había recibido a través de Garcilaso, quien seguramente se la entregó durante la estancia del Emperador para su coronación, cuando Sepúlveda se hallaba en el séquito del Cardenal Quirón.

Sepúlveda acaba de publicar el *Democrates primus (De convenientia militaris disciplina cum christiana religione dialogus qui inscribitur Democrates, 1535)* y Garcilaso alude literalmente a ese título al principio para pasar después a encarecer la figura del Emperador y el tema de la nueva obra de Sepúlveda. La oda podría haber servido perfectamente como uno de los poemas preliminares que figuran en tantas obras históricas del siglo XVI: así, por ejemplo, los que aparecen en la *Historia Imperial y Cesárea* de Pero Mexía (1547). El elogio de César imita la andadura de las odas civiles de Horacio en la comparación de Carlos V con el león sediento de muerte por instinto (Horacio, *Carmina*, IV, IV, 13-16, y usos panegíricos similares en poesía horaciana neolatina) y en general recuerda el estilo de Horacio en la continuidad de la sintaxis de una estrofa a otra (véanse los vv. 24-25 o 28-29) o en el gusto por el juego fónico (*Caesar... caesa... caede... caedis calidae*). En cuanto al metro utiliza el tercer sistema asclepiadeo (véase Horacio, *Carmina*, I, v), que consta de dos asclepiadeos, un ferecracio y un gliconio. El verso 35 presenta varias anomalías apartándose del esquema habitual del ferecracio.

Sepúlveda, además de gran prosista ciceroniano, era poeta latino y tiene también una pequeña producción conservada de cuatro epigramas.

<sup>2</sup> «arci militia» (Horacio, *Odas*, III, II, 2).

<sup>4</sup> La reconciliación de la práctica militar con las enseñanzas de Cristo es una clara alusión al *Democritus* de Sepúlveda, para quien el propio Garcila-

so debió encarnar de alguna manera su idea de soldado cristiano; la imagen se halla claramente inspirada por Virgilio, *Eneida*, XI, 860-861: «et duxit longe, donec curuata coirent / inter se capita...».

incumbit pavitantem  
 sub rege intrepido et pio,  
 qui insigni maculis vectus equo citos  
 10 praevertit rapidus densa per agmina  
 ventos, fervidus hastam  
 letalem quatiens manu;  
 dat cui non aliter turba locum leves  
 quam flammis stipulae per nemus aridum  
 15 aut caelum per apertum  
 ventis dant nebulae vagis.  
 Pugnax perpetuo dum trepidos agit

ti, docto Sepúlveda, te ha sido concedido por la Musa; de igual forma te atañe también el escritor sobre África atemorizada bajo un rey intrépido y piadoso, que montado en un caballo ornado de manchas, rápidamente<sup>(10)</sup> vence a los veloces vientos atravesando las apretadas filas y agita ardiente en su mano la lanza mortal; a quien las turbas abren paso como los ligeros rastrojos en una seca pradera lo hacen ante las llamas o las nubes ceden<sup>(15)</sup> por el cielo abierto ante los vagos vientos. Mientras belicoso da vueltas

<sup>7</sup> «subiecit pavitantem» (Virgilio, *Eneida*, XI, 813).

<sup>8</sup> El relato sobre la campaña de África está contenido en su *De rebus gestis Caroli Quinti*, cuya composición parecía estar preparando Sepúlveda por esas fechas.

<sup>14</sup> La imagen de las llamas (*flammis*) podría ser una reminiscencia de Virgilio, *Geórgicas*, I, 85 («atque levem stipulam crepitantibus urere flammis»), y Ovidio, *Tristia*, V, VIII, 20 («flamma de stipula nostra brevissime fuit»).

<sup>16</sup> Las imágenes de Carlos V sobre su caballo podrían estar inspiradas por las de Turno en su carro: «Turnus ut Aenean cedentem... / subita spe fervidus ardet... / Qualis apud gelidi cum flumina concitus Hebri / sanguineus Mavors clipeo increpat atque furentis /

bella movens immittit equos; illi aequore aperto / ante Notos Zephyrumque volant... / vel conferre manum vel equo praevertere ventos... / qua venti incubuere, fugant dant nubila caelo: / sic Turno, quacumque viam secat, agmina cedunt / conversaeque ruunt acies...» (Virgilio, *Eneida*, XII, 324-384); otros detalles de la escena también parecen sugeridos por Virgilio y Horacio, desde la descripción de la asta («telum immane manu quatiens»; *Eneida*, XII, 442; y «metuendus hasta»; Horacio, *Odas*, III, II, 4) a las manchas del caballo («maculis insignis», *Geórgicas*, III, 56), así como a su montura («vexet eques»; Horacio, *Odas*, III, II, 4).

<sup>17</sup> «trepidis agat» (Horacio, *Odas*, III, II, 5).

giro, saevus uti Massylas leo  
 per sylvas Numidasve  
 20 imbelles agitat feras,  
 suspirant timido pectore, turribus  
 ex altis aciem lata per acquora  
 campi tendere suetae,  
 sponsae nuper amoribus  
 25 orbatae: «Heu, iuvenes, Caesaris», inquam,  
 «vitate imparibus viribus armaque  
 congressusque nefandos.  
 Quando nomina posteris  
 mater caesa dedit, dum puerum student  
 30 languentem eruere e visceribus, genus

constantemente y provoca a los temerosos como un cruel león que persigue a las <sup>(20)</sup> mansas fieras en los bosques de Masilia o de Numidia.

Las esposas que están acostumbradas a tender sus miradas por las anchas planicies de los campos, en sus temblorosos pechos suspiran subidas en las altas torres al ver <sup>(25)</sup> arrebatados sus amores: «¡Ay! Donceles —dicen— apartaos de las armas y los encuentros nefastos con el César, pues son desiguales las fuerzas; pues murió la madre degollada (en cesárea) y dio nombre a los descendientes, mientras se esfuerzan por arrancar de sus entrañas <sup>(30)</sup> al niño ago-

<sup>18-19</sup> El símil con el león parece influencia de Horacio, *Odas*, III, III, 10-12: «asperum / tactu leonem, quem cruenta / per medias rapit ira caedes»; y, más secundariamente, de Ovidio, *Ars amatoria*, II, 183 («Obsequium tigrisque domat Numidasque leones»), y de Marcial, *Epigramas*, VIII, IV, 1 («Auditur quantum Massyla per avia murmur / innumero quotiens silva leone fuerit... / Sed cuius temerent ipsi quoque iura leones, / cui diadema daret marmore picta Nomas»).

<sup>22-23</sup> Podría haber un eco de Virgilio, *Eneida*, VII, 781-782: «Filius ardentis haud setius aequore campi / exerce-

bat equos curruque in bella ruebat».

<sup>27</sup> El temor de las mujeres del enemigo está descrito como en Horacio, *Odas*, III, II, 6-12: «Illum ex moenibus hosticis / matrona bellantis tyranni / prospiciens et adulta virgo / suspiret, eheu, ne rudis agminum / sponsus lacestat regius...».

<sup>28-36</sup> César es el apellido de la casa Julia y se aplicó genéricamente a todos los Emperadores romanos a partir de Julio César; el nombre había sido objeto de varias explicaciones, entre las cuales figura la del nacimiento por cesárea (*a caeso matris utero*). Carlos V, al ocupar el trono imperial y por sus

hinc est caesareum, hinc est  
 gaudens caede nova: putas  
 saevum funereo limine qui pedem  
 ad vitam imposuit, non ferat indidem  
 35 ingenereique rurorem  
 et caedis calidae sitim?»

nizante; éste es el linaje del César, de ahí viene su gozo por nuevas muertes. ¿Crees que quien puso el pie cruel en la vida desde un fúnebre umbral no va a producir y<sup>(35)</sup> engendrar furor y sed de cálidas matanzas?».

importantes victorias, había recibido el apodo y tratamiento de *César* (véanse las cartas II y III), cuya etimología re-

cuerda aquí Garcilaso para subrayar la ferocidad de nuestro Emperador desde su nacimiento.

## GARCILASSI HISPANI

Sedes ad Cyprias Venus,  
 cui centum redolent usque calentia  
 thure altaria sacro,  
 sertis vincta comas, nuda agitans choros  
 5 gaudebat, cum puer appulit,  
 depromptis iaculis e pharetra aureis,  
 depromptis quoque plumbeis,  
 queis terras violens subdit et aequora,  
 queis caeleste sibi genus.

DE GARCILASO HISPANO. Venus en sus templos de Chipre, llena de gozo, con los cabellos ceñidos de guirnaldas y desnuda dirigía los coros de danzantes y para ella exhalan siempre sus aromas cien altares quemando sagrado incienso,<sup>(5)</sup> cuando su niño se le acercó con las saetas de oro sueltas del carcaj y también las de plomo; con ellas somete violento las tierras, los mares y la

Según una nota marginal del manuscrito napolitano que la transmite Bembo hablaría de esta oda en la carta italiana a Fascitelli. Aunque es una nota tardía y dudosa se acostumbra a considerar probable este dato. La oda presenta un juego mitológico sobre un tema erótico y de filosofía neoplatónica: la fuerza del amor que domina todo el universo, incluso a los propios dioses. Este tipo de juegos mitológicos se encuentran frecuentemente en la poesía neolatina y el propio Bembo tiene alguno como el lamento y vituperio de las inaccesibles ninfas del *Faunus ad nymphas* o la anécdota mitológica de su *Galatea*. Utiliza el cuarto sistema asclepiadeo formado por uno en los versos pares y un gliconio en los impares. Presenta anomalías métricas en los gliconios 3 y 5.

<sup>1</sup> La mención de la diosa Venus al principio de un poema se halla en Horacio, *Odas*, IV, II, 59.

<sup>2-3</sup> «ture calent arae sertisque recentibus halant» (Virgilio, *Eneida*, I, 417).

<sup>4</sup> La descripción de Venus entre sus coros parece reminiscencia de Virgilio, *Geórgicas*, IV, 533: «illa choros lucis agitabat in altis»; Horacio, *Odas*, I, IV, 5: «iam Cytherea choros ducit Ve-

nus...»; IV, VII, 6-7: «ducere nuda choros»; y Propertio, *Elegías*, IV, IX, 52: «uincta comas».

<sup>6-7</sup> La representación de Cupido con su carcaj de flechas aparece en Ovidio, *Metamorfosis*, I, 466-471: «cque sagittifera prompsit duo tela pharetra... / et habet sub harundine plumbum»; y Virgilio, *Eneida*, V, 501: «et depromunt tela pharetris»; véase también égloga III, 148-160.

- 10 Tum mater, miserans terrigenum simul  
divorumque vicem, prior  
demulcens leviter caesariem auream  
melliti pueri, incipit:  
«Heu, nate, usque adeo flagitiis eris  
15 istis insatiabilis?  
Non tantum ut miserum perditum eas genus  
humanum, excrucians modis  
indignis homines, verum etiam in deos  
ausis stringere spicula?  
20 Impulsu Altitonans saepe tuo induit  
quam turpem deo imaginem!  
Nunc taurus nivea conspicuus nota  
frontem, cactera candidus,  
imber nunc liquido virgineum aureus  
25 fluxu per gremium micat.

raza de los dioses.<sup>(10)</sup> Entonces su madre, compadecida de la suerte de mortales y dioses, después de acariciar levemente la dorada cabellera del niño de miel, dice: «¡Ay hijo! ¿Hasta dónde vas a llevar<sup>(11)</sup> insaciable estos castigos? ¿Además de llevar a la perdición al género humano, torturando de modo indigno a los hombres, también te atreves a esgrimir tus dardos contra los dioses?<sup>(12)</sup> Por incitación tuya el altitonante Júpiter adopta con frecuencia las más vergonzosas apariencias. Unas veces es un toro señalado por una marca nívica en la frente y la blancura de sus restantes partes; otras veces es brillante lluvia de oro que<sup>(13)</sup> fluye corrien-

<sup>10</sup> «capiebat terrigenarum... / excruciebat terrigenas» (Lucrecio, *De rerum natura*, V, 1411 y 1426-1427).

<sup>12</sup> «aurea caesaries ollis atque aurea uestis» (Virgilio, *Eneida*, VIII, 659).

<sup>13</sup> «mellite Iuuenti» (Catulo, *Carmena*, XCIX, 1).

<sup>19</sup> «spicula... nostro pectore fixit Amor» (Propertio, *Elegías*, II, XIII, 2).

<sup>20</sup> El adjetivo *altitonans* aparece en Lucrecio, *De rerum natura*, V, 745: «altitonans Voltumnus».

<sup>21</sup> La adopción de figura humana por parte de un dios parece sugerencia de Ovidio, *Metamorfosis*, I, 213: «et

deus humana lustru sub imagine terras».

<sup>22-23</sup> El lunar blanco en la frente de un toro podría ser un eco de Horacio, *Odas*, IV, II, 57-60: «fronte curvatos imitatus ignis / tertium lunae referentis ortum, / qua notam duxit, niveus videri, / cetera fulvus».

Zeus (Júpiter en la versión romana) adoptó forma de un toro blanco, con cuernos semejantes a un creciente lunar, para raptar a Europa (véase Ovidio, *Metamorfosis*, II, 833-875).

<sup>24-25</sup> Zeus, transformado en lluvia de oro, sedujo a Dánae, a quien su pa-



- Lunam per tacitum saepe silentium  
 saxis sub Iove Latmiis  
 sopiti rapidis ignibus exscitam  
 caeli culmine devocas.
- 30 Cessare ad Clymenem crinigerum facis  
 Phoebum, qui quasi negligens  
 terris officium solvere debitum,  
 auriga est habitus piger.
- In me si sceleris quid meditabere  
 35 matrem, ut mos tibi, perfide, est,  
 non aegre aut graviter perpetiar modo  
 figas nequitiiis modum.

do por el regazo de la doncella. Con frecuencia haces bajar de las alturas del cielo adormecido a través de mudos silencios a la Luna excitada por violentos ardores hasta las rocas latmias que están en la tierra.<sup>(30)</sup> Haces que Febo de largos cabellos se detenga junto a Climene y que, casi olvidando cumplir la tarea que debe a la tierra, sea considerado un auriga perezoso. Si meditas alguna fechoría contra mí,<sup>(35)</sup> tu madre, como acostumbras, malvado, lo soportaré bien y sin queja, siempre que pongas límite

dre Acrisio había encerrado en una torre de bronce, intentando evitar que le diera un nieto, porque éste, según el oráculo, habría de matarlo (véase Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 603); sobre esta fábula Tiresio basó la tragedia *Imber aureus*, a la que alude Garcilaso en la oda I. La descripción del mito presenta analogías con Terencio, *Eunuchus*, 585: «quo pacto Danae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum»; Cornelio Severo, *Aetna*, 89: «Iuppiter ut Danae pretiosus fluxerit imber»; y Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 611: «quem pluvio Danaë conceperat auro».

<sup>27</sup> La luna descendía cada noche a la tierra para ver al pastor Endimión; véase Ovidio, *Ars amatoria*, III, 83: «Latmius Endymion non est tibi, Luna, rufi...»; Catulo, *Carmina*, LXVI, 5: «ut

Triuiam furtim sub Latmia saxa relegans»; y, más secundariamente, Horacio, *Odas*, I, I, 25: «sub Iove frigido».

<sup>28</sup> «et sopitos suscitatur ignis» (Virgilio, *Eneida*, V, 743).

<sup>30</sup> El adjetivo *crinigerum* aparece en Lucano, *Farsalia*, I, 463, y en Silio Itálico, *Punica*, XIV, 585: «criniger Titan».

<sup>31-32</sup> Apolo (conocido con el apodo de Febo 'el brillante') se casó con Climene, de quien tuvo un hijo, Faetonte (véase soneto XII); la referencia a Faetonte parece combinar varios pasajes de Ovidio, *Metamorfosis*, II, 328-329 («hic situs est Phaeton currus auriga paterni...»), y Horacio, *Odas*, I, xv, 26 («non auriga piger»).

<sup>36-37</sup> Es fácil reconocer un eco de Horacio, *Odas*, III, xv, 2: «tandem nequitiae fige modum tuac...».

- Sed quid, cum dominam figere Dindymi  
laetaris, tibi vis, puer?
- 40 Longaeva atque parens paene deum omnium  
cum si nec ioco idonea,  
illam caccus eo perpulit at furor  
Attyn perdit ut arserit.
- Cumque ignes penitus viscera permeent,  
45 iunctis vecta leonibus  
Idae per memorum saxa virentium  
fertur, quam volitans cohors  
recta consequitur parsque micantibus  
palmis tympana verberat

a tu perversidad. ¿Pero qué pretendes, niño, cuando te gozas en atacar a la dueña de Dándimo?<sup>(40)</sup> Aunque es anciana y madre de casi todos los dioses, y no es adecuada para juegos, el ciego furor la empujó hasta el punto de arder perdidamente de amor por Atis; y cuando las pasiones le penetran profundamente en sus entrañas, arrastrada por una<sup>(45)</sup> yunta de leones va por las rocas de los verdeantes bosques de Ida; y una cohorte revoloteando la sigue derecha y un grupo golpea los tambores con sus palmas vibrantes

<sup>38</sup> La *dominam... Dindymi* ('dueña del Dándimo') es la diosa Cibele, a la que se llama con frecuencia *Madre de los dioses* o la *Gran Madre* (véase v. 40): «Dea magna, dea Cybelle, dea domina Dindymei» y «Dindymi dominam» (Catulo, *Carmina*, LXIII, 91; y XXXV, 14); representada sobre un carro tirado por leones (vv. 45 y 58), amó castamente al dios Atis, quien suele acompañarla recorriendo las montañas de Frigia.

<sup>42</sup> «caecique furore» (Virgilio, *Eneida*, II, 244).

<sup>43</sup> La representación de Cibele en un carro tirado por leones podría estar tomada de Catulo, *Carmina*, LXIII, 76: «ibi iuncta resoluens Cybele leonibus»; y Virgilio, *Eneida*, III, 113: «et iuncti currum dominae subiere leones».

<sup>46</sup> La descripción de las montañas

de Frigia se hace en coincidencia con Catulo, *Carmina*, LXIII, 30 («iridemitus adit Idam properante pede chorus»), y 52 («ad Idae tetuli nemora pedem»); Virgilio, *Eneida*, III, 112 («Idaeumque nemus...»), y *Bucólicas*, VII, 59 («nemus omne virebit»).

<sup>47-49</sup> El cortejo de la diosa Cibele está descrito siguiendo a Catulo, *Carmina*, LXIII, 25 y 27-28: «ubi suevit illa diuae uolitare uaga cohors... / Simul haec comitibus Attis cecinit notha mulier, / thiasus repente linguis trepidantibus ululat, / leue tympanum remugit, caua cymbala recrepant»; otros detalles podrían derivar de Lucrecio, *De rerum natura*, II, 618 («Tympana tenta tonant palmis et cymbala...»); Virgilio, *Eneida*, III, 423 («verberat unda»); y Séneca, *Phaedra*, 6 («verberat unda»).

- 50 ingentique sonat voce nemus virens  
 cunctorumque simul fera  
 insanum rabies pectus agit. Proin  
 .....  
 mater cuncta timens (omen inane sit!)  
 55 tristi discrucior metu  
 ne forte Cybele, si resipiscat aut  
 haec pergat potius suo  
 insanire modo, saeva leonibus  
 te natum tenerum imperet  
 60 se coram ut lacerent namque erit aut sui  
 vindex aut animi impotens.»  
 «Praesenti esto animo, mater», ait puer,  
 «nec te sollicitet metus,  
 mitescunt adeo namque mihi feri  
 65 isti, quos metuis, iuba ut  
 presa ritu equitis non trepide insidens

y<sup>(50)</sup> con voz estruendosa resuena el verde bosque y al mismo tiempo la fiera locura colectiva agita los pechos enloquecidos. Por eso... temiéndolo todo como madre (¡que sea un presagio vano!) me atormento<sup>(55)</sup> con funestos miedos, no sea que Cibeles, si recupera su razón o si lleva esta locura más allá de sus límites, ordene cruel que sus leones te despedacen<sup>(60)</sup> ante sus ojos, tierno hijo mío, pues será vengadora de sí misma o incapaz de gobernar su alma».

«Ten buen ánimo, madre, contesta el niño, no te inquiete el miedo; estas fieras<sup>(65)</sup> a las que temes se me amansan de tal for-

<sup>50</sup> «Phrygia ad nemora deae, / ubi cymbalum sonat uox» (Catulo, *Carmina*, LXIII, 20-21); véanse los vv. 46 y 47-49.

<sup>51-52</sup> La locura de Cibeles está descrita de acuerdo con Catulo, *Carmina*, LXIII, 37 y 57: «abit in quiete molli rabidus furor animi... / rabie fera carens dum breue tempus animus est».

<sup>61</sup> «impotens animi procurrit» (Quinto Curcio, VIII, I, 49) y «iram dixerunt

breuem insaniam; aequae enim impotens est» (Séneca, *Diálogos*, III, 1, 2).

<sup>62</sup> «animo uirili praesentique» (Terencio, *Phormion*, V, VII, 64) y «in praesens animus» (Horacio, *Odas*, II, XVI, 25).

<sup>63</sup> «me nullo sollicitante metu» (Ovidio, *Tristia*, IV, VIII, 6).

<sup>64</sup> «nemo adeo ferus est, ut non mitescere possit» (Horacio, *Epístolas*, I, I, 39).

- tergis hos agitem vagus;  
caudis incipiunt, auribus et mihi  
ablandirier interim,  
70 dumque ori digitos dumque manum insero,  
reddunt innocuam mihi.  
Postremo, quid ego pecco tibi aut aliis  
cum res sedulus offero  
pulchras ante oculos monstroque lucidis  
75 pictas usque coloribus?  
Vos iam desinite aut appetere omnia haec  
aut sic obiicere id mihi.  
Num vis, mater, uti Mars tuus haud te amet  
posthac, nec redames eum?  
80 Natus sum atque potens; impera et obsequar».

ma, que sujetando la melena me siento sin temor en sus lomos a la manera de los jinetes y las hago moverse sin rumbo; entre tanto ellas se ponen a halagarme con sus colas y orejas, y<sup>(70)</sup> mientras les meto los dedos o la mano en la boca me los devuelven sin daño alguno. Por último ¿en qué te incomodo, a ti o a los demás, cuando oficioso os ofrezco hermosas cosas y las muestro ante vuestros ojos,<sup>(75)</sup> pintadas siempre con colores resplandecientes? Dejad vosotros ya de perseguir todas estas cosas o de echármelo en cara. ¿O acaso quieres, madre, que tu querido Marte no te ame después de esto? ¿Y que no le correspondas tú?<sup>(80)</sup> Soy hijo tuyo y soy poderoso; ordena y te obedeceré.»

<sup>68</sup> La ferocidad con que se describe en este pasaje a los leones de Cibeles presenta analogías con Lucano, *Farsalia*, I, 206-210: «aestiferae libes uiso leo comminus hoste / subsedit dubius, totam dum colligit iram; / mox, ubi se saeuae stimulauit uerbere caudae / erexitque iubam et uasto

graue murmur hiatu / infremuit».

<sup>75</sup> «et picta coloribus ustis» (Ovidio, *Fasti*, IV, 275).

<sup>78-79</sup> Venus se había casado con Vulcano, pero amaba a Marte, junto a quien fue atrapada en una red mágica preparada por el marido (véase canción IV, 101-107).

«Nulla ut non superans, puer,  
 in re es, quin celeri bile etiam tumes,  
 nostro haud subtrahe te, puer,  
 amplexu; peto nil praeter id amplius.»

«Pues no hay ninguna cosa en la que no venzas, niño, y rápidamente también se te enciende la bilis, no te apartes, niño, de nuestro abrazo; no pido nada más fuera de esto».

<sup>82</sup> La descripción de la ira parece sugerida por Horacio, *Odas*, I, XIII, 4: «fervens difficili bile tumet iecur».

<sup>83-84</sup> La recomendación parece sugerida por Virgilio, *Eneida*, VI, 465: «teque aspectu ne subtrahe nostro».

## TABLA

ORIGINALIDAD DE GARCILASO <i>por Rafael Lapesa</i>	IX
---	----

### PRÓLOGO

1. Vida	XXV
2. Género y géneros	LIX
3. Temas e ideología	LXXXVI
4. Lengua y estilo	LXXXIX
5. La crítica	XCIX
6. Historia del texto	CIII
7. La presente edición	CXIV

## OBRA POÉTICA

COPLAS	3
SONETOS	12
CANCIONES	65
ELEGÍAS	92
EPÍSTOLA A BOSCÁN	115
ÉGLOGAS	120
ODAS LATINAS	245

## TEXTOS EN PROSA

CARTAS	
1. A doña Jerónima Palova de Almogávar	265
2. Al Emperador	271
3. A fray Jerónimo Seripando	273
TESTAMENTO	275