

GARCILASO VS. PETRARCA.
HETERODOXIA LINGÜÍSTICA, ÉTICA
Y HERMENÉUTICA ANTE EL *CANCIONERO*

Matteo Lefèvre
Universidad de Roma “Tor Vergata”

Con la publicación de las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega* (1543) la historia de la lírica española de los Siglos de Oro entra en la fase que inaugura una nueva manera de hacer poesía¹. Esta obra constituye un punto de referencia seguro para analizar la inicial y efectiva dimensión y consistencia del petrarquismo español en la época de Carlos V, y permite examinar el paso de los códigos de la comunicación lírica de Italia a España durante el Renacimiento. Ello ocurre teniendo en consideración un movimiento –el petrarquismo internacional– que durante todo el siglo XVI, e incluso hasta más tarde, no conoció confines, difundiéndose desde su epicentro italiano por toda Europa. Efectivamente, también en los petrarquistas españoles, al igual que en los rimadores italianos, se pueden observar algunas actitudes que son fundamentales en la experiencia lírica del siglo XVI y que afectan de cerca a la cuestión de adoptar e imitar un modelo absoluto, óptimo. Todo ello en nombre no sólo del *imitatio styli* petrarquista sino de la *imitatio vitae*, es decir, de la definición de una personalidad humana, además de poética, capaz de copiar o imitar las vicisitudes del autor de los *Rerum Vulgarium Fragmenta*. En este sentido, a nivel estructural, se hace imprescindible la comparación con una arquitectura textual y moral como la de un cancionero, entendido como forma esencial y lugar destinado al desarrollo estético y ético del poeta, y como texto privilegiado donde descomponer y recomponer sus *fragmenta* del alma.

A la hora de analizar la dimensión macrotextual de un cancionero lírico lo que más cuenta es el incremento de sentido que genera el orden determinado de los textos que contiene; por lo tanto, son

fundamentales los factores de coherencia y cohesión. Para distinguir entre una realidad textual y otra macrotextual, más compacta, es de capital importancia el proceso de semantización que se establece en las relaciones entre textos autónomos, es decir, la relevancia semántica que deriva de la disposición de cada parte y que, a su vez, las contiene en una sola unidad (Cappello 13-14). La crítica que ha insistido sobre el concepto de cancionero como macrotexto² y sobre las características que lo reconocen como tal está de acuerdo en atribuir una importancia central al delicado y constante sistema de relaciones semánticas, que se instauran –a nivel connotativo– entre el llamado soneto *proemial* y la continuación de las rimas “sparse” hasta la canción/oración final. Efectivamente, la aventura de Petrarca personaje-poeta se desarrolla en relación a la peculiar organización interna de cada poema: la *dispositio* influye decisivamente el característico recorrido semántico del *Canzoniere*. Dentro del sistema petrarquista es la composición de apertura lo que casi siempre cumple, en una antología de poemas, la función de reconocimiento inmediato del conjunto dentro del sistema, sobre todo por “la sua somiglianza col primo sonetto dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, a livello di contenuto o di stile” (Erspamer 110). El mismo Boscán, cuya adhesión ideológica al modelo-petrarca resulta, a fin de cuentas, más bien heterodoxa³, sigue plenamente los dictados de la contemporánea tradición lírica italiana –a partir del Bembo de las *Prose* (1525) y de las *Rime* (1530) en adelante– empleando él mismo un poema de exordio de claro molde petrarquista para presentar su producción “al itálico modo”. Por otra parte y en general, después de él los petrarquistas españoles no mostraron particular interés hacia problemas inherentes a la dogmática de los *Rerum Vulgarium Fragmenta* y al rigor de la *imitatio vitae* –problemas que, sin embargo, suscitaron gran atención en Italia durante los mismos años entre seguidores, estudiosos y comentaristas de la obra de Petrarca–; pero sí que mostraron interés en explotar, del modelo, sobre todo el repertorio de *topos* y la rica sencillez de lenguaje y sentimiento.

El caso de Garcilaso, sin embargo, es más complejo y su heterodoxia todavía más marcada. Respecto a la producción petrarquista de Garcilaso de la Vega, aunque es indudable la imitación de elementos estilísticos, de imágenes y de algunos motivos propios de los *Rerum Vulgarium Fragmenta*, el intento de contextualizar su lírica

“a la manera italiana” en un proyecto homogéneo, desde un punto de vista tanto estructural como semántico, tomando el *Canzoniere* como modelo –con soneto proemial, *romanzo* poético-existencial, etapa de contrición y poemas finales de arrepentimiento– resulta, como en el caso de Boscán, más bien complicado.

En primer lugar, en un plano estructural, en el *corpus* de los poemas garcilasistas que aparecen en el Libro IV de las *Obras* de 1543, algunos factores disorgánicos evidentes invitan a dudar de la concreta posibilidad de una hipótesis unitaria en su poesía: por ejemplo, más allá de la ausencia de composiciones con marcada función de prólogo y de epílogo, falta sobre todo una semantización de la *dispositio* que permita la recomposición de una unidad orgánica a partir de los *fragmentos* del alma del autor y que también pueda indicar al lector un recorrido teleológicamente orientado. Además, las composiciones del Libro IV constituyen sólo una parte de toda la producción de Garcilaso. Y en el volumen original, la ausencia de una organización de autor, de un proyecto definido, se debe también a la muerte prematura del escritor, que no tuvo modo de revisar, seleccionar y disponer en secuencia sus poemas. Como es sabido, fue Boscán quien se ocupó de compilar e imprimir su obra, publicándola junto a la suya⁴. La aventura humana de Garcilaso termina en Provenza en 1536, y como buen compañero de aventuras militares y literarias Boscán, se encarga de recuperar y ordenar su producción poética. Con dedicación y escrúpulo contribuyó no sólo al salvamento de los poemas de su amigo sino que, sobre todo, ideando un cuarto libro de las *Obras*, se adjudicó el mérito de emparejarse a Garcilaso, ya desde el título del volumen⁵, durante la operación de lanzamiento y promoción en España de la nueva poesía italianizante. Por lo demás, el Libro IV resulta, a todos los efectos, un libro *póstumo*: el mismo Boscán ya había muerto en la fecha de la publicación de las *Obras* – de hecho, fue su mujer, Ana Girón de Rebolledo, quien ultimó detalles con el editor Carles Amorós –y no puede negarse el aroma de precariedad, de algo inacabado, que desprende este volumen. La muerte repentina del poeta toledano fue un factor más que contribuyó –y sigue contribuyendo ahora, *a posteriori* –a que él dejara su cancionero privado de eventuales elementos y parámetros estructurales que seguramente habrían proporcionado a la obra un reconocimiento mayor y más profundo en la óptica de la

comunicación petrarquista y que habrían ayudado a orientar, también en sentido petrarquista, sus vicisitudes existenciales y poéticas.

A pesar de que falta una organización de autor y de la ausencia de un soneto-prólogo que desde el principio oriente la secuencia de los poemas de Garcilaso, Antonio Prieto ha planteado la posibilidad de trazar las líneas de su *itinerario* poético:

El *corpus* poético del toledano responde plenamente a un particular cancionero, en la estructura del *Canzoniere* y en su comprensión de él. Con la poesía de Garcilaso estamos, como cancionero individual, ante una historia de amor que progresa secuencialmente (con independencia de la cronología de sus composiciones), alternando las formas métricas y dedicado a una sola mujer. Esta historia se inicia con el soneto *Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto* y se concluye en la égloga III⁶.

Aún aceptando la hipótesis de Prieto, al menos otros dos factores de desorganización hacen inestable la noción de cancionero unitario para el conjunto de rimas de Garcilaso: por una parte, en un plano formal, vemos que a la homogeneidad de metros que caracteriza los *Rerum Vulgarium Fragmenta*, con predominio de sonetos y canciones, en el repertorio de Garcilaso se opone una extremada variedad métrica y estilística (soneto, canción, elegía, égloga) y una concomitancia de géneros, de origen y finalidad diferentes; por otra parte, en un plano axiológico, es evidente en el autor la ausencia, o mejor, el auténtico rechazo de una perspectiva ético-religiosa a la hora de retratar, en nombre de una Verdad superior, el sufrimiento amoroso y las caídas del alma.

En primer lugar, por tanto, esa incoherencia formal refleja claramente la fragmentación propia del *libro* de Garcilaso. Aunque la operación que lleva a cabo Boscán muestra el deseo de crear lo más posible zonas de uniformidad entre las diferentes composiciones de su amigo –el Libro IV contiene primero los metros de derivación petrarquista (sonetos y canciones) y después introduce los géneros menos ortodoxos, añadiendo respectivamente las dos elegías y las tres églogas –no puede hablarse, sin embargo, de cohesión a nivel *estilístico* en el cancionero de Garcilaso. Y, más allá de todo estudio que quiera proteger la unidad de su producción, es imposible no advertir una

cierta falta de homogeneidad formal. Además, respecto a las motivaciones de fondo que animan el conjunto de los poemas, rechazar la retractación del Eros profano en nombre de una conversión, en sentido cristiano, de la experiencia humana y poética –al final, lo que salva el sufrimiento de Garcilaso y su error es precisamente la absoluta declaración de fe y devoción hacia la amada y hacia el amor en general –no es en absoluto orgánico en la perspectiva del *Canzoniere*. Si en Petrarca desde el principio todo está orientado hacia una redención y un acercamiento a Dios tras el *desvarío* erótico, en el escritor español, en cambio, la razón profunda de la poesía reside en su inexorable dedicación al canto de amor, que perdura de modo *antipetrarquista* incluso después de la muerte de la amada. La ausencia de un prólogo y de un epílogo al modo petrarquista, tanto en el plano formal como en el axiológico, representa otra prueba de la distancia que separa Garcilaso de Petrarca: el petrarquismo del “príncipe” de los poetas castellanos se acredita, sí, en la adhesión indiscutible al modelo de los *Rerum Vulgarium Fragmenta* a nivel de metros, lenguaje, imágenes y ambientes, pero no participa en las razones profundas que animan la propuesta y la *trayectoria* del poeta italiano, centradas en la palinodia del sentimiento amoroso. En esto reside la peculiar heterodoxia de Garcilaso respecto al petrarquismo ortodoxo, bembiano: a la *imitatio styli* no corresponde realmente una *imitatio vitae*.

Aun tomando como seguras estas consideraciones preventivas, algunos poemas de Garcilaso, de todas formas, parecen responder apropiadamente a las etapas distintivas propias de la experiencia petrarquista y nos permiten identificar en el autor toledano algunos momentos de su parábola existencial y literaria siguiendo el modelo del *Canzoniere*.

La peculiaridad de la trayectoria poética de Garcilaso queda aclarada desde el soneto de apertura del Libro IV, *Cuando me paro a contemplar mi 'stado*. En un ensayo que ya en el título muestra su intención previa, *La poesía de Garcilaso como cancionero*, Prieto le niega a este poema el estatus de soneto proemial.

[. . .] el “Cuando me paro a contemplar mi estado” no es, en modo alguno, soneto-prólogo, sino exposición de un momento de meditación en el curso de una trayectoria que avanza ... Situado,

pues, el soneto en este momento crucial de un correr de la vida, y estando lejos de ser exponente de una totalidad textual y aún más de un valor de *cornice*, ... no puede escogerse como soneto-prólogo ni como iniciador de un argumento amoroso, porque su “a tanto mal ...” no es definitivo sino instante de contemplación en la acción de un proceso que irá creciendo (“La poesía de Garcilaso como cancionero” 84).

El poema no puede tener valor introductorio, pues no anuncia sistemáticamente el tema y las razones profundas del canto – como *RVFI* (*Voi ch'ascoltate in rime sparse 'l suono*) y, en definitiva, también el soneto proemial del Libro II de Boscán (*Nunca d'Amor estuve tan contento*) – y porque, sobre todo en los cuartetos, lo que describe más que nada es un momento determinado del sufrimiento amoroso del poeta, es decir, es una especie de reflexión *in progress*, y no *a posteriori*, como exigiría la normativa petrarquista.

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 aver llegado;
mas cuando del camino'stó olvidado,
a tanto mal no sé por do é venido;
sé que me acabo, y más é yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.⁷

También los sonetos inmediatamente sucesivos, lejos de proponer una introducción a las continuaciones de las vicisitudes del autor, se limitan más bien a presentar una declinación de los aspectos más consabidos y habituales del sufrimiento amoroso y una casuística donde predominan sobre todo algunos motivos consolidados de la melancolía petrarquista, motivos que oscilan entre los polos antitéticos de la lejanía y de la cercanía/vista (III) y entre los de la esperanza y la desilusión (IV). En el primer caso, desde los primeros versos del soneto III, Garcilaso confiesa la amargura que le provoca estar lejos de la amada.

La mar en medio y tierras é dexado
de quanto bien, cuitado, yo tenía;
y yéndome alexando cada día,
gentes, costumbres, lenguas é pasado.
Ya de bolver estoy desconfiado

En el soneto IV, sin embargo, vemos concentrada la inquietud que genera la alternancia entre “esperança” y “desconfiança”:

Un rato se levanta mi esperança,
mas cansada d’averse levantado,
torna a caer que dexa, a mal mi grado,
libre el lugar a la desconfiança.
¿Quién sufrirá tan áspera mudança
del bien al mal? (. . .)

El soneto V, *Escrito está’n mi alma vuestro gesto*, uno de los más complejos de todo el *corpus* del poeta, según Prieto, “cumple admirablemente las exigencias que convienen a una apertura de *su* cancionero, desprovisto, por la muerte precipitada, de soneto-prólogo” (“La poesía de Garcilaso como Cancionero” 84). Sin duda se trata de un soneto sistemático, repleto de sugerencias platónicas⁸, que demuestra abiertamente la total dedicación de Garcilaso a la amada, cuya imagen queda esculpida en el ánimo del poeta desde el primer momento en que la ve. El episodio literario demuestra, pues, una cierta afinidad con el *romanzo* de Francesco y Laura y “por su valor de encuentro funciona como inicial para una lectura de la poesía como cancionero petrarquista. Es el comienzo para alcanzar el sentido de su personal cancionero, en orden narrativo, equivalente al *Era il giorno ch’al sol si scoloraro* del *Canzoniere* de Petrarca, cuando éste encuentra por primera vez a Laura” (Prieto “La poesía de Garcilaso como Cancionero” 85). Especialmente los tercetos tienden a subrayar la evidente proximidad a las estructuras profundas de *RVF* III, confirmando el valor absoluto de la experiencia amorosa como condición permanente y totalizante del alma y de toda la personalidad del autor:

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

El aspecto sistemático y central de este soneto, dentro del proyecto lírico de Garcilaso, es innegable, y sin embargo no parece satisfacer una función real de prólogo tal y como éste se entiende e interpreta en la trama de los *Rerum Vulgarium Fragmenta*; además, no hay duda de que, desde un punto de vista estructural –por la posición que ocupa en el libro y por la falta de un efectivo lazo *narrativo* con las composiciones sucesivas– se aleja de los rigurosos *contraintes* del petrarquismo ortodoxo.

En el caso de una lectura de la poesía de Garcilaso como cancionero se hace más interesante el análisis de algunas composiciones que describen, o al menos esbozan, una especie de trayectoria existencial y literaria del autor, y que por eso parecen reconstruir una *historia* sobre los *fragmentos* de su alma. Además, como veremos más adelante, otra distinción macro-estructural muy evidente en el Libro IV introduce a todo efecto la antología de Garcilaso en el universo del petrarquismo: la presencia de rimas “en vida” y de rimas “en muerte” de su amada, Isabel Freyre o quien sea. Sin embargo, faltando un proyecto, una arquitectura sobre la que apoyar cada uno de los poemas del poeta español, los que no pueden clasificarse en uno u otro contexto tampoco pueden identificarse según la sucesión o numeración de las composiciones– como, en cambio, ocurre en el *Canzoniere*, con la cesura constituida por *I'vo pensando, et nel penser m'assale* (RVFCCLXIV), que inaugura la sección “en muerte”–, por tanto, lo que permite la reconstrucción de una trayectoria serán más que nada los hechos biográficos del autor y algunos núcleos temáticos aislados, cuya influencia no repercute directamente en la progresión lineal de sus poemas tal como éstos se presentan en el texto.

Entre las primeras rimas que se encuentran en el Libro IV, el soneto VI, dotado de una mirada retrospectiva desde el *incipit*, se detiene en el análisis de la experiencia amorosa del poeta, evidenciando la tónica

alternancia entre los propósitos de renovación y las recaídas, entre vida y muerte (las suyas).

Por ásperos caminos é llegado
a parte que de miedo no me muevo,
y si a mudarme a dar un paso pruevo,
allí por los cabellos soy tornado;
mas tal estoy que con la muerte al lado
busco de mi bivar consejo nuevo,
y conozco el mejor y el peor apruevo,
o por costumbre mala o por mi hado.⁹

Y la síntesis de su historia, de esa historia que parece una condena debido a su indolencia o incluso al “hado”, continúa en los tercetos, donde Garcilaso se dedica sobre todo al motivo del *error* y del tiempo perdido tras una *militia amoris*, que tanto daño le ha causado y a la que no parece capaz de encontrar solución:

Por otra parte, el breve tiempo mío
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 hazen descuidar de mi remedio.

Es el principal problema en el autoanálisis del poeta español, que alterna propósitos de una disciplinada retractación petrarquista con la constatación progresiva, poema tras poema, de su incapacidad para renunciar a la dramática vocación al amor, único rasgo distintivo de su alma. Por ejemplo, en el soneto XXVIII, donde se escuchan fuertes ecos de Auzias March, independientemente de poder clasificarlo entre las rimas “en vida” o “en muerte” de Isabel, surge en un principio la voluntad manifiesta de arrepentirse de los momentos y de los tormentos del amor:

Amor, amor, un ábito vestí (. . .)
Después acá de lo que consentí,
tal arrepentimiento m'á tomado
que pruevo alguna vez, de congoxado,
a romper esto en que yo me metí

Sin embargo, a esta voluntad se contrapone el reconocimiento, por una parte, de su propia naturaleza, *naturaliter* llevada a la melancolía amorosa, y por otra, de la fuerza inexorable del sentimiento y de la pasión que llega a aniquilar la razón:

mas ¿quién podrá deste ábito librarse,
teniendo tan contraria su natura
que con él á venido a conformarse?

Si alguna parte queda, por ventura,
de mi razón, por mi no osa mostrarse,
que en tal contradicción no está segura.

Y la contradicción reside precisamente en el intento de liberarse del dolor y en persistir en la costumbre de amar con todo su ser.

En la óptica del *romanzo* erótico-existencial garcilasista adquiere capital importancia la canción XXXII. La primera octava consiste en una especie de declaración de poética, en la que el autor afirma su voluntad de narrar la “aspereza” de sus tormentos (vv. 1-12); después, en perfecta analogía con el esquema retrospectivo petrarquista, lo que hacen la segunda y tercera octavas es introducir y a la vez resumir desde el principio la atormentada experiencia del poeta. Lo que Garcilaso desea subrayar *in primis* es el papel que ha realizado el destino al iniciarle en los “daños” de amor (vv. 21-23); mientras que inmediatamente después aparece la narración de cómo irrumpe el sentimiento en su vida:

Mi razón y juicio bien creyeron
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 hazer de sí ni dó meterse,
que luego empeçó a verse
la fuerça y el rigor con que venían. (vv. 24-31)

Es bien evidente el eco petrarquista; no solo todo el *excursus*, aunque genérico, pone en juego la memoria y el recuerdo del pasado, sino que, sobre todo, pueden notarse evidentes afinidades con *RVFII*,

especialmente respecto a la inesperada fuerza de Amor, que viola las rutinarias y fatigadas defensas del corazón y del alma:

era la mia virtute al cor ristretta
per far ivi et negli occhi sue difese,
quando'l colpo mortal là giù discese
ove solea spuntarsi ogni saetta.

Però, turbata nel primier assalto,
non ebbe tanto né vigor né spazio
che potesse al bisogno prender l'arme. (*RVE*, II)

Vuelve a presentarse, pues, la lucha entre razón y pasión, que domina toda la obra del poeta toledano, con la anunciada victoria de la segunda:

Estava yo a mirar, y peleando
en mi defensa, mi razón estava
cansada y en mil partes ya herida,
y sin ver yo quién dentro me incitava
ni saber cómo, estava deseando
que allí quedase mi razón vencida. (vv. 41-46)

Y también:

De los cabellos de oro fue texida
la red que fabricó mi sentimiento,
do mi razón, rebuelta y enredada,
con gran verguença suya y corrimiento,
sujeta al apetito y sometida,
en público adulterio fue tomada,
del cielo y de la tierra contemplada. (vv. 101-107)

A través del dramatismo y la vergüenza de sus episodios, como ocurría en Bembo y Boscán, también Garcilaso quiere amaestrar al lector.

Garcilaso:

¿Quién no se espantará de lo que digo? (v. 113)

Boscán:

Esto siempre juzgó mi entendimiento:
que d'este mal tod' hombre se guardase,
y así, porque' sta ley se conservase,
holgué de ser a todos escarmiento. (*Obras*, XXIX, vv. 5-8)

Bembo:

Ché potranno talor gli amanti accorti,
queste rime leggendo, al van desio
ritoglièr l'alme col mio duro exempio. (*Rime*, I, vv. 9-11)

Y las últimas octavas son también de marcado molde petrarquista, con la reiterada alusión a la amarga melancolía durante los breves intervalos del sufrimiento amoroso y la presentación apremiante y constante de las penas rituales. Por ello, al contar su *historia*, Garcilaso está actuando claramente sobre el ejemplo estilístico y estratégico del modelo-Petrarca, del que toma motivos y situaciones como si tuviera a disposición –y en el sistema petrarquista es así– una especie de manual de casuística amorosa al que recurrir. Especialmente el descubrimiento de la memoria, además del repertorio de imágenes y motivos del *Canzoniere*, influencia de modo explícito la formación de los poemas y la progresiva construcción del libro garcilasista. Además, también dentro de una perspectiva *pseudonarrativa* y *autobiográfica*, es de gran importancia para las (des)aventuras amorosas de Garcilaso la experiencia del exilio (Marañón 65-93). El destierro a la isla del Danubio trastorna al poeta, y la canción XXXI se encarga de describir las diferentes sensaciones y reflexiones que caracterizan su soledad. La condición de exiliado, declarada ya desde los primeros versos (“Aquí estuve yo puesto, / o por mejor dezillo, / preso y forçado y solo en tierra agena”, vv. 14-16), le deja privado de la amada; hay que entender aquí la pérdida como alejamiento desesperado y forzado, que históricamente se añade a la desilusión por el matrimonio de ella, celebrado algunos años antes, y que en el plano poético se concretiza en una invocación desesperada, con la que Garcilaso confirma su total vocación y entrega al amor (vv. 43-65)¹⁰

El *romanzo* de Garcilaso e Isabel experimenta un neto cambio de tendencia a partir de un evento significativo que siempre ha atraído la atención de los historiadores del poeta español: la muerte de Isabel Freyre, ocurrida probablemente en 1532. Más allá de la circunstancia biográfica, en el Libro IV una serie de poemas revela efectivamente la referencia a la pérdida de la amada, cosa que condiciona el desarrollo del dictado lírico y que determinará en el autor, sobre el modelo de los *Rerum Vulgarium Fragmenta*, un cambio en todo su universo poético y existencial¹¹. Sin embargo, mientras en Petrarca la muerte de Laura comporta una progresiva y radical retractación de su conducta en dirección cristiana, en el escritor toledano la separación terrena de la amada no desencadena ni la más mínima ansia religiosa; es más, una vez superado el trauma de la pérdida, éste insiste en la absoluta fidelidad al objeto de su amor, persistiendo en su lealtad a un sentimiento que en las églogas que cierran el libro alcanza la cúspide de la sublimación, convirtiéndose para el autor en un rasgo espiritual totalizante. Si, pues, el *background* poético de Garcilaso –técnica y estilo, imágenes y motivos– deriva, por un lado, de Petrarca y de los petrarquistas italianos, por otro, su sistema de valores es el de una personalidad autónoma que mantiene las distancias del mensaje profundo del *Canzoniere*. Efectivamente, Garcilaso no intenta copiar la parábola mundana y espiritual de los *Rerum Vulgarium Fragmenta*, como hacen sin embargo, con distintos resultados, muchos imitadores de Petrarca atrincherados, bien por vocación o por exigencias literarias y sociales, en las numerosas filas de los petrarquistas de Italia y España: él elige una vía autónoma para describir su experiencia humana, que en muchos fragmentos se separa de los módulos petrarquistas para llegar, por último, a una conclusión diferente, sin ninguna conversión más o menos sincera o literaria.

Un poema “en muerte” a todos los efectos es el soneto X, *O dulces prendas por mi mal halladas*, donde se da cuenta de la herida que ha supuesto en el corazón del autor la muerte de la amada. Se manifiesta de manera evidente la naturaleza terrible de Amor: las pruebas y la dulzura del sentimiento se convierten en dolor y amargura, conjurados en perjuicio del poeta.

¡O 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!
 ¿Quién me dixera, cuando las pasadas
 oras que'n tanto bien por vos me vía,
 que me aviades de ser en algún día

Y el culmen de tanto tormento llega con la alusión, breve y clarísima, a la desaparición de Isabel: “Pues en una ora junto me llevastes / todo el bien que por términos me distes”.

Sumido en una atmósfera aún más tenebrosa, el soneto XXI afronta directamente y con mayor carga trágica la pérdida de la amada. En el primer cuarteto se confirma la naturaleza traidora del destino del poeta:

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

También el lenguaje colabora con el clima de dramática tensión: el amargo destino está simbolizado y metaforizado en los “duros vientos” que soplando traman en perjuicio del autor, acabando por truncar (“cortaron”) la dulce costumbre de pensar en Isabel (“mis tiernos pensamientos”). E inmediatamente después los dos tercetos hacen evidente la razón del dolor, o sea, la muerte de la amada, pero ratifican simultáneamente los valores de consuelo y unidad que durante el duro ritmo de los días cubren, para el poeta, la constancia y la renovación del sentimiento:

Aunque por otra parte no me duelo,
 ya que'l bien me dexó con su partida,
 del grave mal que en mí está de contino;
 antes con él me abraço y me consuelo,
 porque en proceso de tan dura vida
 ataje la largueza del camino.¹²

Composición clave en el *romanzo* garcilasista, ya que cumple las funciones de un auténtico soneto “en muerte”, es el XXVI. Desde el

primer verso se alude al duro destino y también aquí predominan vocablos que evocan un horizonte de mortífera fatalidad:

¡O hado *secutivo* en mis dolores,
cómo sentí tus *leyes rigurosas!*
Cortaste'l árbol con manos dañosas
y *esparziste por tierra* fruta y flores. (énfasis mío)

A causa de las leyes del hado, ciegas, crueles y destructivas, el amor es fugaz y está destinado a perecer en poco tiempo:

En poco espacio yazen los amores,
y toda la esperanza de mis cosas,
tornados en cenizas desdeñosas
y sordas a mis quejas y clamores.

Pero la conciencia de que el sentimiento amoroso pertenece a la esfera de lo efímero no conduce a ninguna determinación palinódica: el llanto por el amargo destino y las lágrimas derramadas en la tumba de Isabel no contemplan la retractación de su condición de amante; es más, Garcilaso renueva su declaración de amor a través de la esperanza de poder volver a verla tras la muerte:

Las lágrimas que en esta sepultura
se vierten oy en día y se vertieron
recibe, aunque sin fruto allá te sean,
hasta que aquella eterna noche oscura
me cierre aquestos ojos que te vieron,
dexándome con otros que te vean.¹³

La perspectiva petrarquista, por lo tanto, queda totalmente apartada. El anhelo de la Verdad ante la constatación de la fugacidad de las pasiones terrenas queda sustituido –se observa una vez más en el soneto XXVII– por la eterna dedicación a la amada:

Aquéste es el deseo que me lleva
a que desee tornar a ver un día
a quién fuera mejor nunca aver visto.

Por ello, el factor dominante y unificador de la conciencia humana y literaria de Garcilaso es su fe ya no en la trascendencia sino en la dignidad de la experiencia de amor, aunque conducida a distancia de las distintas esferas celestes. Su recorrido moral no contempla una conversión: lo que le identifica y distingue de Petrarca es precisamente el permanecer ligado a la mujer que, con su presencia totalizante, ha colaborado en la construcción y en la definición de su personalidad.

También la segunda parte de la *Elegía a Boscán* afronta una cuestión crucial del petrarquismo de Garcilaso: a pesar de que, cuando muere Isabel, sus amigos le aconsejan (“el cierto amigo y sano”) que deje aparte el dolor y el tormento del amor mundano a favor de la salvación del alma (vv. 121-29), el poeta no acepta la resignación y la retractación, sino que permanece anclado en su pasión terrena y en esas dulces esperanzas (“dulce engaño”), orgulloso de morir en su “dulce error”, es decir, en la fidelidad al amor de toda una vida, del que acepta consumirse hasta la muerte:

mas la tierna muger, de la otra parte,
no se puede entregar al desengaño
y encúbrele del mal la mayor parte;
 él, abraçado con su *dulce engaño*,
buelve los ojos a la boz piadosa
y *alégrase muriendo* con su daño:
 así los quito yo de toda cosa
y póngolos en solo el pensamiento
de la esperança, cierta o mentirosa;
 en este *dulce error muero contento*,
porque ver claro y conocer mi estado
no puede ya curar el que siento,
 y acabo como aquel que'n un templado
baño metido, sin sentillo muere,
las venas dulcemente desatado. (vv. 130-44, énfasis mío)¹⁴

Acercándonos al epílogo del cancionero garcilasista, a la luz de este breve itinerario “en muerte” de Isabel y en virtud de las reflexiones hasta aquí realizadas, es interesante también recordar brevemente la presencia, en el Libro IV, del tema de Orfeo. El mito clásico, que aparece ya en los *Rerum Vulgarium Fragmenta* y en el vasto repertorio del petrarquismo del siglo XVI, simboliza desde siempre el extremado

intento del amor de resistir a la muerte; esto se distingue perfectamente, en la consagración que hace eternos mujer y sentimiento, en la *Égloga III* de Garcilaso, composición que cierra su libro y sintetiza la esencia más auténtica del mensaje del poeta. En este sentido, a través de las tres églogas se manifiesta el carácter peculiar del epílogo antipetrarquista, que se hace patente en el *corpus* lírico del escritor toledano: la infracción del modelo Petrarca se convalida, por una parte, a nivel estructural y macro-estructural, por la omisión de los poemas de arrepentimiento y de la canción-oración final; por otra, a nivel ideológico y axiológico, por la absoluta falta de un itinerario de contrición y conversión –y, lógicamente, por falta de una dimensión y preocupación religiosas–, todo ello en razón de una definitiva y solemne revalidación, por parte de Garcilaso, del valor de la militancia amorosa.

Debido a la ausencia de poemas destinados a un arrepentimiento o a una retractación cristianos, a medida que se aproxima la conclusión del volumen, el poeta español se detiene en la ritual y dramática oposición entre pasión y razón. La alternativa entre estos dos elementos antitéticos que orientan la conducta del alma humana, según I. MacDonald (209-35), queda simbolizada explícitamente en la *Égloga II*. Esta enigmática bucólica está dividida en dos partes: la primera trata de los desafortunados amores del pastor Albanio, especie de *alter ego* del autor; mientras que la segunda celebra los éxitos político-militares del joven Duque de Alba. En el texto es evidente una especie de divergencia, de fractura, ya que en la primera parte se asiste a una regresión, por así decir, del protagonista –de la desgracia del abandono a la vergüenza (incluido un intento de suicidio y de nuevos *avances* que rechaza la amada Camila) llegando a la locura–, mientras que, por el contrario, en la segunda parte, con *clímax* opuesto, el autor narra el ascenso y progresivo éxito del joven Duque, símbolo del sentido del deber¹⁵. Albanio, de hecho, representa el amor-pasión que conduce inexorablemente a la locura; el noble caballero, en cambio, representa el dominio de la pasión al asumir un punto de vista más equilibrado y racional. La unidad de la composición reside, pues, precisamente en el contraste entre pasión y razón; entre quien, como el pastor, se vuelve loco por su enamoramiento y quien, como el Duque, sigue sólo sus propios deberes de comandante, situando el amor en segundo plano respecto a la gloria y al sentido de responsabilidad.

La primera de las tres églogas asume una importancia fundamental por el modo de enfocar la forma de ser garcilasista y para la interpretación global de su poesía. Ésta, entre los *topoi* y elementos retóricos y estilísticos que sitúan la composición en el “sistema ideológico petrarquista” (Segre 162), concentra dos motivos esenciales de la bucólica renacentista, que al mismo tiempo son emblemáticos de la experiencia humana y del mensaje poético de Garcilaso: en primer lugar, el lamento de Salicio afronta el tema del amante desesperado ante el abandono de su amada por otro; después, el relato de Nemoroso, por el tono oscuro y altamente dramático, se detiene en el sufrimiento provocado por la muerte de su amada. Ambos pastores hacen referencia a dos aspectos de la experiencia sentimental del escritor toledano: el abandono que sufre el poeta tras la boda de Isabel Freyre y el dolor profundo que sigue a la marcha de la misma del mundo terreno. Efectivamente, Salicio se lamenta porque la bella Galatea ha tirado al viento los lazos que le unían a él:

y tu / . . . /
 dexas llevar, desconocida, al viento
 el amor y la fe que ser guardada
 eternamente solo a mí deviera. (vv. 85-90)

Y lo que más le inquieta sobre todo es que ahora su amada dirija sus atenciones a otro hombre, “ese que de mí s’está reyendo” (véase Martínez López). En la segunda parte de la égloga, en cambio, Nemoroso llora a su Elisa, a quien el destino le había arrebatado, cómplice como siempre de la constitucional infelicidad humana:

¡o bien caduco, vano y presuroso! (. . .)
 ¡O miserable hado!
 ¡O tela delicada,
 antes de tiempo dada
 a los agudos filos de la muerte! (vv. 256-62)

La muerte de la amada hace que el pastor se entregue a una noche sin confines, donde –y aquí está la infracción de la ética petrarquista– no hay espacio para la renuncia ni para la conversión: en nombre de la doctrina neoplatónica, por boca de Nemoroso el autor invoca la única

esperanza que le queda, es decir, la de poder abrazar de nuevo algún día a su amada, tras su propia muerte:

tal es la tenebrosa
noche de tu partir en que é quedado
de sombra y de temor atormentado,
hasta que muerte'l tiempo determine
que a ver el deseado
sol de tu clara vista m'encamine. (vv. 318-23)¹⁶

Y el dolor de la espera de volver a reunirse con la amada – lejos de cualquier intento de olvidar o retractar el *desvarío* amoroso que ha marcado toda la vida del protagonista – se funde con la personalidad y la existencia del poeta:

no me podrán quitar el dolorido
sentir si ya del todo
primero no me quitan el sentido. (vv. 349-51)

En la parte final de la bucólica la esperanza de Nemoroso se proclama sin más vueltas. Si Petrarca, cuando muere Laura, opta por la contrición y la separación del objeto de su amor en nombre de una Verdad superior, Nemoroso-Garcilaso imagina para sí un destino metafísico, sí, pero libre de cualquier preocupación cristiana, e invoca a una Elisa transfigurada *platónicamente* en criatura celeste para que ella misma disponga en breve un encuentro igualmente platónico con su devoto pastor en el Tercer Cielo: el de los espíritus amantes.

Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudança ves, estando queda,
¿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,
y en la tercera rueda,
contigo mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos

donde descanse y siempre pueda verte
 ante los ojos míos,
 sin miedo y sobresalto de perderte? (vv. 394-407)

Por tanto, no hay espacio para una palinodia como la de los *Rerum Vulgarium Fragmenta*: el horizonte de autoanálisis definitivo y de redención que expresa Petrarca con la serie de poemas llamados de arrepentimiento, y que culmina en la oración a la Virgen, en el cancionero garcilasista está sustituido por un diferente universo de valores y motivaciones profundas, caracterizado por una óptica totalmente laica donde las sugerencias y los impulsos hacia lo superior, tanto en el plano léxico como en el de la *imagerie*, los dicta la doctrina platónica y no el anhelo cristiano. Y la diferencia, la distancia entre Garcilaso y Petrarca, queda aún más evidenciada en la perspectiva con la que ambos ven la dimensión ultraterrena: el poeta italiano busca a Dios para compensar la pérdida de Laura, pero sobre todo para alejarse de ella; por el contrario, Garcilaso hipotiza aun en el Más Allá una forma de acercarse, al menos de modo *platónico*, a la amada Isabel.

El proceso de elevación y consagración del amor lo completa Garcilaso en la *Égloga III*.¹⁷ La historia de la ninfa Elisa, personificación mítica de doña Isabel, está en función de la materialización del sentimiento y de la celebración de la fidelidad al Amor por parte del pastor Nemoroso, *alter ego* del escritor (Darst). Según los dictados más rigurosos del sistema clasicista, recurre la idea de una poesía eternizante, una poesía capaz de sublimar el *romanzo* de Garcilaso/Nemoroso e Isabel/Elisa, que confirma la naturaleza del sufrimiento y la amargura propia de la vida y del amor, y que a la vez le reconoce a éste último un papel esencial y totalizante en la vida de todo hombre. El amor, bruscamente interrumpido por la precariedad y por la fatalidad de la vida humana, se consagra aquí en el canto, que desde los primeros versos tiene la finalidad de celebrarlo:

pienso mover la boz a tí devida;
 libre mi alma de su estrecha roca,
 por el estigio lago conduzida,
 celebrando t'irá, y aquel sonido
 hará parar las aguas del olvido. (vv. 11-15)

La poesía vence a la muerte y recupera el valor profundo de la experiencia amorosa. Garcilaso ofrece, pues, una casuística a la vez mítica y cotidiana, atemporal y concreta, contando por boca de las ninfas cuatro historias de amor, de reconocimiento y valor emblemático inmediatos: Orfeo y Euridices (vv. 121-24); Apolo y Dafne (vv. 145-68); Venus y Adonis (vv. 169-92); y naturalmente Elisa y Nemoroso. Ante el intento de confirmar y sublimar su pasión hacia Isabel (Elisa) – superando primero el *impasse* y después la palinodia ideados por Petrarca en los *Rerum Vulgarium Fragmenta*– Garcilaso acerca su experiencia a las consagradas por la mitología; y hasta los mitos clásicos mejor urdidos aquí se modifican con tal de evidenciar las analogías con la experiencia personal del poeta y con el epílogo de su drama amoroso: por ejemplo, la versión ovidiana de la historia de Orfeo y Euridices se concluye con los dos caminando juntos en el Más Allá, mientras que en la *Égloga III* al primero se le describe solo y desesperado, lamentándose de su irreversible pérdida¹⁸. La elevación de la historia de amor del autor a experiencia absoluta y a la vez paradigmática se cumple con la historia de la cuarta ninfa. Nise no desea “entretexer antigua historia” (v. 196), sino recordar y consagrar, en el mismo plano de la mitología, un evento ocurrido pocos años antes a orillas del río Tajo: la muerte de Elisa/Isabel. El objetivo, pues, es la materialización de la muerte de Elisa y del dolor, ya incurable, de su devoto Nemoroso; y la ejemplaridad de la situación la confirma el epitafio que las demás divinidades silvestres recitan en lugar de la ninfa desaparecida (“por parte della”, v. 240):

“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
y llama “Elisa”; “Elisa” a boca llena
responde el Tajo, y lleva presuroso
al mar de Lusitania el nombre mío,
donde será escuchado, yo lo fío”. (vv. 241-48)¹⁹

La aflicción de Nemoroso forma parte de la *historia* de manera insoluble, y su llanto parece unirse al eco del nombre de la ninfa a lo largo del curso del río. Por tanto, la gloria y la fama que la poesía

asegura a los casos humanos quedan establecidas, perentoria y definitivamente, por la experiencia de Elisa/Isabel y Nemoroso/Garcilaso. Así como la *Égloga Ise* concluía, tras el lamento por la muerte, con la esperanza del pastor de volver a reunirse con Elisa en “otros montes y otros ríos, / otros valles floridos y sombríos”, también en la última bucólica este anhelo permanece y aún más se erige como monumento a la ineluctable condición humana: aquí se canta al hombre que, al contrario que en Petrarca, sigue amando también *in absentia*, tras la muerte de su amada. El amante Garcilaso rechaza cualquier tentación de redención, celebrando, en cambio, el mundo de lo efímero, de la precariedad de la existencia, caracterizado por la fe duradera en el amor. Con la sublimación del sentimiento y del sufrimiento amoroso él adquiere esa serenidad que solamente el tiempo otorga tras un gran dolor, pero nunca se refugia dentro del horizonte cristiano. La superación de la perspectiva del *Canzoniere* es ya clara y definitiva: el abandono y el rechazo petrarquista del amor terreno (¿y de la poesía?) en nombre de la salvación del alma y del abrazo divino son inconcebibles para un hombre y un poeta que ha hecho del amor el aspecto totalizante y unitario de su personalidad. Al Paraíso cristiano Garcilaso prefiere el Más Allá que imagina en sus églogas, donde se cumple la apoteosis de Elisa/Isabel y donde, como Nemoroso, podrá encontrar no sólo la beatitud debida a la salvación eterna sino, aún y para siempre, la dulzura y plenitud que le asegura la presencia viva de la amada.

NOTAS

¹En este artículo modifíco y actualizo un tema que en gran parte yo mismo he afrontado en dos aportaciones precedentes (“Garcilaso petrarchista *eterodosso*” 147-167; “*Variazioni spagnole sul Canzoniere*” 113-158).

²Para cuestiones teóricas correspondientes a la definición de “macrotexto” en el ámbito de la comunicación lírica, véase sobre todo Genot 35-52; Longhi 265-309; Santagata “*Connessioni intertestuali nel «Canzoniere»*” 80-112 y también “*Dal sonetto al canzoniere*” 10-56; Erspamer 109-114; Gorni 35-41.

³Para un análisis detallado del peculiar petrarquismo de Boscán y para ulteriores referencias bibliográficas, me permito remitir directamente a Lefèvre “*Boscán doppiamente pentito*” 153-176.

⁴En la edición de 1543 figuran, de Garcilaso, veintiocho sonetos, cinco canciones, las dos elegías y las tres églogas, mientras que el *corpus* global del

autor incluye otros doce sonetos, una octava rima, nueve coplas tradicionales y cuatro poesías latinas. Sobre un análisis detallado de las composiciones garcilasistas, y sobre las relevancias históricas y filológicas del tema, remitimos directamente a la edición crítica de Rosso Gallo.

⁵*Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*. Barcelona: Carles Amorós 1543.

⁶Prieto, “*La poesía española del siglo XVI*”. vol. I: 65-66; pero, del mismo autor, véase también “La poesía de Garcilaso”; “El ‘Cancionero petrarquista’ de Garcilaso”; y sobre todo “La poesía de Garcilaso como cancionero” 375-385. Sobre la estructura de los cancioneros ibéricos, véase también Cabello Porras 13-37.

⁷Sobre el texto de los poemas de Garcilaso, véase siempre Boscán. Como notaron los comentaristas de Garcilaso ya desde el siglo XVI, Fernando de Herrera entre otros, la referencia más directa a Petrarca aquí es, si acaso, a *RVF CCXCVIII (Quand’io mi volgo indietro a mirar gli anni)*, donde el *incipit* está calcado de modo evidente.

⁸Para una reconstrucción de la tradición neoplatónica en la poesía española del Renacimiento, véase entre otros Serés; Parker.

⁹Si desde el punto de vista interpretativo el poema se incluye cumplidamente dentro de una lógica y de una estructura propia de “romanzo existencial”, con el análisis sutil y progresivo del dolor y de la inquietud del alma, según los relieves textuales, sin embargo, hay que notar la coincidencia de los vv. 5-8 del soneto de Garcilaso con la canción petrarquista *I’ vo pensando, e nel penser m’assale*: “Ché con la morte a lato / cerco del viver mio novo consiglio, / e veggio’l meglio ed al peggior m’appiglio” (*RVF CCLXIV*, vv. 134-36). Sobre el tema, véase también Lapesa 83; De la Vega 111. Más allá de la comparación filológica, es muy significativo que Garcilaso, para subrayar sustancialmente una vez más su consonancia con Petrarca, en la retrospectión y análisis de su experiencia humana y poética elija –en la ambigüedad e inconstancia de sus propósitos de cambiar de vida– copiar los versos más dramáticos justo en la canción que en los *Rerum Vulgarium Fragmenta* señala el inicio de las rimas “in morte di Madonna Laura” y que constituye con ello el primer anuncio poético de la decisión espiritual de retractarse del “error” de sus años precedentes.

¹⁰El motivo de la constancia del sentimiento a pesar de la distancia y el sufrimiento del exilio, afín a la canción XXXI, aparece también en el último terceto del soneto IV que ya hemos recordado: “muerte, prisión no pueden, ni embaraços, / quitarme de ir a veros como quiera, / desnudo’spirtu o hombre en carne y hueso” (vv. 12-14). En realidad, hay que recordar que la fidelidad de Garcilaso a la amada Isabel también tuvo momentos de vacilación, obviamente documentados en abundancia por los numerosos estudiosos de su obra: sobre todo considérese la pasión por la dama napolitana, que se manifiesta varias veces en algunos poemas del periodo partenopeo y que, en

cualquier caso, implicó al poeta sólo tras la muerte de Isabel. Para más detalles y sobre las composiciones dedicadas a la “sirena de Nápoles”, véase, entre otros, Entwistle 71-89.

¹¹Desde otro punto de vista más genérico, también Lapesa ha considerado “en muerte” algunas composiciones de Garcilaso (125-29).

¹²Aunque quizá sea más oportuno situar el soneto entre las rimas “en muerte” de la amada, sobre todo por el gran dramatismo y el sentido de vacío inexorable que rezuman los versos, desde el punto de vista interpretativo el término “partida” (v. 10) plantea algunos problemas: si se entiende como simple alejamiento por las bodas de Isabel, entonces el dolor del poeta está ligado a la circunstancia que le deja ya privado de la esperanza de poseer a su amada; por el contrario, si interpretamos la palabra con el significado de “muerte”, hay que situar y considerar el poema como un lamento fúnebre y, al mismo tiempo, a pesar del sufrimiento, como una enésima declaración de solidez y constancia de su sentimiento.

¹³Según el criterio de datación adoptado por Rafael Lapesa, este poema se remonta a los años inmediatamente posteriores a la muerte de Isabel Freyre, es decir, al bienio 1534-1535 (187-88). Para otras referencias, véase también Fucilla 113-17.

¹⁴Hemos señalado en cursiva los numerosos oximoron que subrayan la particularidad de la voluntad garcilasista, según la cual la privación del dolor y del tormento, de sus numerosas debilidades, significaría también eliminar la única posibilidad de existencia para el poeta. La advertencia del “cierto amigo y sano” que invita a Garcilaso a elevar el alma hacia el Cielo para así liberarse de las pasiones y de los dolorosos lazos terrenos, más tarde se referirá claramente a la perspectiva teleológica que Petrarca produce en la segunda parte de su *Canzoniere*. Si la voluntad petrarquista representa, pues, un intento de recomponer su alma, proyectada tras el luto y el arrepentimiento hacia la superior realidad ultraterrena, la perspectiva de Garcilaso, en cambio, consiste en permanecer ligado a la dimensión terrena, aunque solo en la esfera de la “esperanza, cierta o mentirosa” o del recuerdo: él prefiere consumarse lentamente– y *laicamente*–, morir perseverando en su “error” y en su “delirio”, antes que aceptar la oferta compensadora del mensaje de Dios, elección que inexorablemente significaría truncar los pensamientos dedicados a la amada, razón de vida y de unidad de la propia *fragmentación* humana y poética.

¹⁵Respecto a la tesis de fondo disiento de MacDonald, quien sostiene que al final el sentido global de la égloga en cuestión es el del desprecio del amor alocado y sin esperanza por parte del hombre maduro –o sea, el autor–, que ya ha aprendido de sus errores, sufrimientos y carencias.

¹⁶Como vimos anteriormente, recuérdese que Garcilaso había confesado este anhelo platónico ya en el soneto XXXI.

¹⁷Entre otros, Zimic ha resaltado la estrecha cercanía ideológico-poética entre la primera y la tercera égloga, que en este sentido representa “un sereno y conmovedor testamento amoroso, complementario de la confesión sentimental en la *Égloga I* y espiritualmente superador de las convulsiones emocionales todavía candentes e irresueltas en ésta” (80).

¹⁸Sobre la influencia de las imágenes de Ovidio en Garcilaso, véanse Cossío; Artigas Álvarez. En Italia, sobre el análisis de algunos mitos y motivos clásicos en la lírica garcilasista, me limito aquí a señalar el notorio estudio de Gargano.

¹⁹A propósito del nivel de significación simbólico-alegórica centrada en la imagen de las ninfas tejiendo la tela, Ciocchini ha subrayado oportunamente que “las telas son las de la vida humana y en ellas se inscribirán los «casos» que tienen valor iconográfico, simbólico y, por su alcance didáctico, emblemático” (332).

OBRAS CITADAS

- Artigas Álvarez, Esther. “Dafne: la metamorfosis de Ovidio en Garcilaso”. *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*. Eds. M. Maestre Maestre, J. Pascual Barea. Cádiz: Instituto de Estudios Turolenses (CSIC) y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz 1993. Vol. I. 295-304..
- Bembo, Pietro. *Poesie e prose*. Ed. Carlo Dionisotti. Torino: UTET, 1966.
- Boscán, Juan, y Garcilaso de la Vega. *Obras completas*. Ed. Carlos Clavería. Madrid: Turner 1995.
- Cabello Porras, Gregorio. “Sobre la configuración del cancionero petrarquista en el siglo de oro (La serie de Amarilis en Medrano y la serie de Lisi en Quevedo)”. *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*. Almería: Universidad de Almería 1995. 13-37
- Cappello, Giovanni. *La dimensione macrotestuale: Dante, Boccaccio, Petrarca*. Ravenna: Longo, 1998.
- Ciocchini, Héctor. “Una hipótesis de simbología figurada en dos obras de Garcilaso”. *Revista de Filología española* 49, 1966: 329-34..
- Cossío, José María de. *Fabulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa-Calpe 1952. 75-80.
- Darst, David. “Garcilaso’s love for Isabel Freyre: the Creation of a Myth”. *Journal of Spanish Philology* 3 (1979): 261-68.
- Entwistle, William J. “Los amores de Garcilaso”. *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*. Ed. Elias Rivers. Barcelona-Caracas-México: Ariel 1974. 71-89.
- Erspamer, Francesco. “Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale”. *Schifanoia*. 4 (1987): 109-14.
- Fucilla, Joseph. “Sobre dos sonetos de Garcilaso”. *Revista de Filología Española*. 35 (1952): 113-17.

- Gargano, Antonio. *Fonti, miti, topoi: cinque saggi su Garcilaso*. Napoli: Liguori 1988.
- Genot, Gérard. "Strutture narrative della poesia lirica". *Paragone* 18, 212 (1967): 35-52.
- Gorni, Guglielmo. "Il libro di poesia cinquecentesco: principio e fine". *Il libro di poesia dal copista al tipografo*. Eds. Amedeo Quondam, Marco Santagata. Modena: Edizioni Panini, Ferrara: Istituto di Studi Rinascimentali 1989. 35-41.
- Lapesa, Rafael. *La trayectoria poética de Garcilaso (edición corregida y aumentada)*. Madrid: Istmo 1985.
- Lefèvre, Matteo. "Boscán doppiamente pentito. Palinodia letteraria e conversione borghese in una lettura del Libro II delle Obras del 1543". *Philología Hispalensis* 17 (2003): 153-176.
- _____. "Garcilaso petrarchista eterodosso. Il rifiuto della redenzione e l'apoteosi dell'amore: sull'applicabilità della nozione di canzoniere alla poesia di Garcilaso de la Vega". *Per Mario Petrucciani*. Ed. Antonio Barbuto. Roma: Bulzoni 2004. 147-167.
- _____. "Variazioni spagnole sul *Canzoniere*". *Una poesia per l'Impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*. Roma: Vecchiarelli Editore 2006. 113-158.
- Longhi, Silvia. "Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)". *Strumenti critici*. XIII 39-40 1979: 265-309.
- MacDonald, Ian. "La Égloga II de Garcilaso". *La poesía de Garcilaso Ensayos críticos*. Ed. Elias Rivers. Barcelona-Caracas-México: Ariel 1974. 209-35..
- Marañón, Gregorio. "El destierro de Garcilaso". *Españoles fuera de España*. Madrid: Espasa-Calpe 1957. 65-93.
- Martínez López, Enrique. "El rival de Garcilaso, «esse que de mí s'está reyendo» (égl. I. 1807)". *Boletín de la Real Academia Española* 40 (1981): 191-281.
- Parker, Alexander. *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*. Madrid: Cátedra 1986.
- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. Ed. Giuseppe Antonelli. Torino: Einaudi 1992..
- Prieto, Antonio. "El «Cancionero petrarquista» de Garcilaso". *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*. 3 (1984): 97-115.
- _____. *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Planeta, 1984.
- _____. "La poesía de Garcilaso como cancionero". *Homenaje a Manuel Alvar*. Ed. Julio Fernández Sevilla, et al. Vol. III. Madrid: Gredos 1986. 375-85.
- _____. *La poesía española del siglo XVI*. Madrid: Cátedra 1984. vol. I. 65-66.
- Rosso Gallo, Maria. *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*. Madrid: Real Academia Española 1990.

- Santagata, Marco. "Conessioni intertestuali nel «Canzoniere» del Petrarca". *Strumenti critici* 9 (1975): 80-112.
- _____. *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*. Padova: Antenore 1979. 10-56.
- Segre, Cesare. "Analisi concettuale della I Égloga di Garcilaso". *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*. Torino: Einaudi 1974. 161-82.
- Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica 1996.
- Vega, Garcilaso de la. *Sonetti. Con testo a fronte*. Ed. Giuseppe Sansone. Parma: Guanda 1988.
- Zimic, Stanislav. "Las églogas de Garcilaso de la Vega". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 54 (1988): 5-107.

FOUNDING MEMBERS

Julio Baena
Sydney Cravens
Bryant L. Creel
Anne J. Cruz
Santiago García-Castañón
Mary Malcolm Gaylord
Daniel L. Heiple
Robert ter Horst
Ted McVay
Julián Olivares
Elena Rossi
Georgina & Elias L. Rivers
Howard B. Westcott
Shirley B. Whitaker
Diana de Armas Wilson

PRESIDENTS *EX OFFICIO*

Adrienne L. Martín
Ted McVay
Robert ter Horst

HONORARY MEMBERS / SOCIOS DE HONOR

Elias L. Rivers
Georgina Sabat-Rivers
Robert ter Horst
Alan Trueblood

