

SONETO [I]

De fecha probablemente temprana (¿1526-1532?), según Lapesa, este soneto ha solido relacionarse con los amores isabelinos (Keniston). El razonamiento estoico de los seis versos primeros no hay por qué atribuirlo, de acuerdo con la nota del Brocense, a ninguna influencia directa de Plutarco. Más verosímil es el eco petrarquista del primer verso: "Quand' io mi volgo in dietro a mirar gl' anni" (Petrarca, Son. CCXCVIII), señalado por Herrera y aceptado por el Brocense. Pero, como dicen Mele y Lapesa (n. 95), esta influencia se limita a un solo verso. Lapesa encuentra "más puntos de contacto" en el Madrigal II de Petrarca, y "algo parecido" en los *Trionfi* ("Triumphus Cupidinis", II. 109-111). Pero, para Lapesa (pp. 81-82), los versos iniciales se explican mejor por un recuerdo del extravío de Dante en la selva oscura (*Inferno*. I. 25-27):

Così l'animo mio, ch' ancor fuggiva,
si volse a retro a rimir lo passo
che non lasciò giammai persona viva...

La imagen del camino peligroso reaparecerá en la obra de Garcilaso: en el Son. VI. 1-4, en el Son. XXXVIII. 5-8, en la Ég. II. 1113-1118 (pasajes señalados ya por Keniston y Lapesa). También se encuentra en la obra de Boscán: Son. XII. 1-8, Son. XIII. 12-14, Son. XXXIII. 3-4 (cfr. Lapesa, p. 89 y n. 100; ed. Riquer, pp. 103, 104, 153). Lapesa (p. 55) nota la fuerte influencia de la tradición cancioneril (voluntarismo, reiteración conceptista de palabras).

El Soneto I de Garcilaso, y sobre todo su primer verso, se hizo tan famoso que hay innumerables ecos de él en la poesía posterior del Siglo de Oro. Muy conocida es la admirable versión a lo divino hecha por Lope de Vega (Soneto I de las *Rimas sacras*). Herrera (H-12) señala un eco en Juan de Malara, Rodríguez Marín (211. 67-68) en el duque de Sesa, Mele en el primer verso de una canción a lo divino de B. Argensola (ed. Blecua, Vol. II, pp. 201-205; comentada por Cervantes en *Viaje del Parnaso*, Cap. VII, ed. Schevill y Bonilla, p. 102); véase también Gil Polo, *Diana enamorada*, ed. "Clás. Castellanos", p. 62. Toda esta tradición ha sido bien estudiada como la "trayectoria de un *Rechenschaftssonett*" por E. Glaser (105).

Además del breve análisis de Lapesa (pp. 81-82), hay uno detalladísimo dedicado a este soneto por F. Goodwyn (108), quien presta atención especial a su aspecto "fónico", además del histórico, el imaginativo y el retórico.

Quando me paro a contemplar mi 'stado
y a ver los passos por dó m'han traydo,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera aver llegado;
5 mas quando del camino 'stó olvidado,
a tanto mal no sé por dó é venido;
sé que me acabo, y más é yo sentido
ver acabar conmigo mi cuydado.

Yo acabaré, que me entregué sin arte

	(O, B, Ma, Mg)		6 [no sé] como he Ma
2	ver mis passos Ma	7	Mucho mas que perderme he yo
	m'ha traydo O R		sentido Ma
	me han traydo Ma Mg B74	8	El perder conmigo Ma
4	pudiera ser llegado Ma	9	Yo me perdi Ma

- 1 (B-1) *Quando me paro, etc.* Dize Plutarcho, en un libro de *Tranquillitate vitae*, que si los hombres en sus tribulaciones mirassen otros más fatigados, o a sí mismos, en lo que pudieran caer, que aprouecha para el sosiego de la vida. Porque los que a esto no miran, qualquiera aduersidad les dará pena.

[Vide Petrarcha, parte 2, soneto 30 [CCXCVIII]. (B89<H)]

- 2 Es sin duda superior la lectura variante de Mg y B74: *han* en vez de *ha*. Con el verbo singular hay que entender que su estado le ha traído por esos passos, lo cual es difícil. Pero con el verbo plural se entiende perfectamente: "a ver por dó me han traído los passos". Como en todo caso la diferencia entre las dos lecturas dependía de una sola tilde (*ha*, *hã*) en la ortografía de Garcilaso, creo con A. Blecua (pp. 15-20) que se debe aceptar la lectura de Mg y B74, que también se encuentra en Ma.
- 5 *estó*: doblete de *estoy*.
- 7-14 Sobre el poliptoton (señalado ya por Herrera, H-9) y el voluntarismo cancioneriles de estos versos, véase Lapesa (pp. 55 y 82).
- 8 *cuydado*: preocupación amorosa (metáfora lexicalizada ya en los cancioneros).
- 9 *sin arte*: sin engaño, sinceramente.

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 hazello?

- | | |
|------------------------------------|---------------------|
| 11 Y se también que sabra querello | quiere matarme H Tn |
| Ma | 13 no estando Ma |
| Si ella quisiere BHTA | 14 Queriendo Tn |
| 12 voluntad pudo matarme Ma | |

-
- 11 Todos los editores, menos Keniston, han aceptado la enmienda (*si ella quisiere*) autorizada por el Brocense, sin duda justificándola por hipometría, pues normalmente en Garcilaso la palabra *aun* es monosilábica. Pero aquí es enfática y puede ser bisilábica, como señala Keniston; cfr. el caso semejante de Ca. I. 24 (enmendado por Blecua). También es posible que el Brocense y los demás quisieran subrayar el carácter femenino del antagonista; pero sería muy discutible una enmienda basada en tal criterio. Como dice A. Blecua (pp. 22-23, n. 22) esta enmienda es "inadmisible": "La aparición del pronombre *ella* rompe todo el misterioso secreto..." Blecua sugiere como posibilidad otra diéresis ("quisiere"), que nos parece menos verosímil que "aún".
- 12-14 Según Herrera (H-11), Luis Barahona de Soto "muda el verbo *puede* en *quiere*", perfeccionando así el silogismo. Hay que reconocer que es propio a la voluntad el verbo *querer*. Tamayo prefiere dejar sin enmendar el v. 12 y hacer un cambio parecido en el v. 14: *pudiendo* > *queriendo*. "Pero", concluye Tamayo correctamente, "después de todo esto, la lectura ordinaria es buena..."
- 13 *tanto de mi parte*: tan favorable para mí.

SONETOS

SONETO I

Quando me paro a contemplar mi estado
y a ver los pasos por dó me han traído,
hallo, según por dó anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;

mas cuando del camino está olvidado, 5
a tanto mal no sé por dó he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.

Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme 10
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?

COMENTARIO Y NOTAS

El acto de girarse a contemplar la vida pasada, descrita en términos de camino («los pasos») impone una doble cronología (presente-pasado) y una lógica de arrepentimiento ante el yerro pretérito («anduve perdido») que el yo poético garcilasiano nunca cumple del todo. Las *Confesiones* de san Agustín pudieran ser el marco figurativo en el que se inserta el tropo «cristiano» del giro y la retrospección arrepentida. San Agustín reitera insistentemente la imagen del «camino torcido» —*viis meis pessimis*— (I, xv, 24); —*viae*

meas nequissimas» (II, I, 1); «vias distortas» (II, III, 6); «amans vias meas et non tuas» (III, III, 5) que Garcilaso con seguridad tomó de Petrarca CCXCVIII, 1: «Quando io mi volgo indietro a mirar gli anni» (2012: [862]), quien a su vez pudo derivarlo de muchos pasajes en los que Dante describe su ansiedad retrospectiva ante su pérdida amorosa —«amorosa erranza» en *Vita Nuova* XIII, IX, 11 (1995: 87)— o «traviamento morale» en el *Inferno* (Petrocchi 1989: 12). Garcilaso nunca debió olvidar el aviso para caminantes de Jorge Manrique (*Coplas*, 49-54): «Este mundo es el camino / para el otro, que es morada / sin pesar, / mas cumple tener buen tino / para andar esta jornada / sin error» (2000: 151). El toledano no solo yerra y erra, sino que posiblemente desconfía de moradas ultraterrenas. Garcilaso debió conocer también la célebre carta proemial («Ad Socratem suum») de las *Familiarum Rerum Libri* de Petrarca, en la que se expresa ese giro retrospectivo del caminante que, según Santagata, polariza toda la construcción autobiográfica del aretino: «... in terga respicere et gradatim adolescentie...» (1992: 46). La enfática solución de la muerte ante un cerrado *itinerarium salvationis* aparece también en otras tradiciones petrarquistas. Así, la tradición alemana y anglosajona supo explotar —en lógica protestante— las implicaciones económicas de la idea de «pérdida» que encierra este modelo de *Rechenchaftssonet* (Glaser 1957) o soneto de «rendición de cuentas». Es el caso de Sidney (Soneto 18 de *Astrophil and Stella*). Con Shakespeare, en cambio, se extrema la nostalgia retrospectiva en varios sonetos (conocidos como «When-sonnets») estructuralmente determinados por la conjunción «cuando», que ya abriese 14 poemas del *Canzoniere* de Petrarca, y que ya usara en su Soneto I, 1 el marqués de Santillana —«Quando yo veo la gentil criatura» (1997: 204). El soneto de Garcilaso fue objeto de numerosas imitaciones: Gil Polo, Camoens, Lope de Vega, Quevedo, algunos en magnífica versión paródica (Ly 1998). Para el primer cuarteto se ha señalado la posible influencia de Ovidio, *Tristia* IV (Rico 1979) y cabe añadir la de Propertio (Elegías I, VII, 8) cuando confiesa «cogor et aetatis tempora dura queri», «lamentar las amargas horas de mi juventud» (1963: [16]). Piénsese asimismo en el comienzo del Soneto XL de Cino da Pistoia: «Omo smarruto che pensoso vai» (2003: 40) o en el primer verso del Soneto VIII de Francesco di Vannozzo: «Quand' io mi volgo atorno e pongo mente» (1928: 220).

V. 1. La conmiseración que acompaña a la contemplación del «estado» es una emoción profundamente dantesca (*Convivio* II, 6) —«mi tragge ne lo stato ov'io mi trovo» (1999: 89)— que recupera Petrarca en el final del soneto citado —«come m'avete in basso stato messo» (2012: [862]). La necesidad de «contemplar» la miseria y el yerro puede proceder del furor agustiniano del *Secretum* I, 13 de Petrarca, donde san Agustín reconoce que «meditatio

omnem miseriam meam ante oculos conguessit», «que una profunda meditación me amontonó *ante los ojos toda mi miseria*» (2011: [128-129]); más adelante (I, 25) su interlocutor inquiere el método para evitar caer en los errores «nec erroribus meis interblandiar», «ni ser condescendiente con mis errores», (2011: [154-155])— que alejan a los hombres del camino de la virtud—«quod mentes hominum *calle virtutis avertit*», «que desvían las mentes de los hombres del camino de la virtud» (2011: [128-129])—. Por otro lado, en tiempos de Garcilaso el término «estado» ya servía para referir a la construcción política de la España imperial. Conviene recordar que Garcilaso estaba sujeto a dos estados, el privado y el público. Su estado público (su carrera/camino militar) fue también causa de numerosos dolores personales. Es más, resulta sintomático que Blecua rechace la enmienda de El Brocense en el verso 11, en el que se feminizaba al agente del daño («si ella quisiere»), pues «la aparición del pronombre *ella* rompe todo el misterioso secreto» (1970: 22-23). No propongo una lectura alternativa, pero esta mera insinuación ilumina proyectivamente el soneto de Quevedo que comienza «Miré los muros de la patria mía» (1981: 31-32), en el que hombre y nación acaban confundidos en la muerte.

V. 4. La metáfora del «camino» vital era común en la poesía cancioneril. Es constante en Ausiàs March, quien inunda sus versos de términos asociados («carrer», «via», «camí»), así como de hombres que, por culpa de un amor, «han perdut carrer», en VIII, 43 (1979: I, 162).

Vv. 7-11. Lapesa (1985: 28-30) señaló el fuerte sabor cancioneril de estos juegos conceptistas. Es notable el políptoton («acabo», «acabar», «acabar-me»), celebrado por Herrera, pues «no es vicio, sino hermosísima virtud de la oración» (2001: 283), aunque sin duda colabora a reforzar la sensación de claustrofobia verbal.

SONETO I

Por José
Montero
Reguera

Este soneto garcilasiano, primero en la ordenación que Juan Boscán dispuso para la edición de 1543, ofrece al lector de hoy toda una serie de temas y elementos caracterizadamente renacentistas: el yo del poeta, su interioridad, aparecen de manera expresa por doquier; él es el centro del universo, todo lo que sucede es tamizado por su propio interior; la sensación de aniquilamiento y enajenamiento del poeta por la indiferencia de la amada que le desdeña y se convierte en su enemiga... Nos hallamos ante un poema de amor o, quizás mejor, de desamor, en el que el poeta, que se presenta como un caminante perdido, relata, casi mortalmente herido («sé que me acabo»), el desdén de la amada a quien ha querido servir. El recuerdo del pasado se borra ante la fuerza del mal presente, de donde surge la certeza de la perdición del poeta, aceptada sin paliativos: sólo lamenta que la pasión no pueda inmortalizarse «... he sentido / ver acabar conmigo mi cuidado» (vv. 7-8). Se trata además de un soneto a caballo entre la poesía de cancionero y la poesía italianizante renacentista.

El poema, cuyo arranque se inspira en el primer verso del soneto CCXCVIII de Petrarca, se inicia con un ritmo predominantemente sáfico, propio para la exaltación lírica, con alternancia en los versos acentuados en 6.^a, 10.^a y los acentuados en 8.^a, 10.^a, si bien predominan estos últimos. Este ritmo se extiende a lo largo de los diez primeros versos a excepción del tercero, dactílico (1.^a, 4.^a, 7.^a, 10.^a), modalidad utilizada por Garcilaso en un muy pocas ocasiones. Y, curiosamente, el terceto final presenta un ritmo heroico, más propio de momentos narrativos, y por ello, acaso, inadecuado para el final del poema. De hecho, uno de sus primeros comentaristas, Fernando de Herrera, llamó la atención sobre los finales «desmayados» de algunos sonetos de Garcilaso.

La complejidad y elaboración formal del soneto se observa perfectamente en su estructura sintáctica, ya desde el primer cuarteto. Se inicia este con una oración subordinada temporal (v. 1) a la que se une mediante conjunción copulativa otra semejante (v. 2), ambas construidas a partir de la misma partícula temporal: «Cuando me paro a contemplar mi estado / y a ver los passos do me ha traído». Estamos pues ante una compleja dualidad conceptual, de las muchas que aparecen en la poesía de Garcilaso: «Cuando me paro...» 1) «a contemplar»; 2) «a ver los passos». Es en el verso tercero cuando encontramos por fin la oración

principal, modificada a su vez por una subordinada modal, y completada por una subordinada sustantiva de complemento directo (v. 4). Todo se estructura a partir del *yo* del poeta, pero con un llamativo —e intencionado— dislocamiento del orden lógico de constituyentes. Se trata, pues, de una estructura compleja y muy pensada de acuerdo con la gravedad del caso que se nos plantea: el poeta recuerda lo sucedido y expresa su sentir, su mal. La contenida gravedad expresada en el primer cuarteto se adecua además a la manera de exponerla, no solo por la complejidad de las frases que acabo de señalar, sino también por la aliteración constante de las vocales *a-o*, que constituyen además la base de la rima del cuarteto: *cuando, paro, estado* (v. 1); *passos, dom'ha traído* (v. 2); *hallo do anduve* (v. 3). Como ya observó Herrera en 1580, esta repetición *a-o* contribuye también a proporcionar esa sensación de gravedad que inunda todo el poema: «Este verso por las vocales primera y cuarta, que tiene tan repetidas, es muy grave, porque son grandes y llenas y sonoras, y por eso hacen la voz numerosa con gravedad».



El segundo cuarteto se abre con oposición al anterior a través de la partícula adversativa «mas». En este caso, una vez que el poeta se ha olvidado del camino que le ha llevado a tal estado no se explica, sin embargo, la razón de haber llegado a tal extremo. Dos son las ideas centrales que presiden este cuarteto: la propia confesión del poeta («sé que me acabo») y la expresión de ese sentimiento que reside no tanto en el hecho de morir, sino en el de saber que con su muerte la pasión amorosa se acaba: hubiera deseado que ésta fuera inmortal. Se trata, pues, de una pasión hiperbólica, aniquilante, de una gravedad que se corresponde

nuevamente en el aspecto formal con la reiteración de los mismos juegos vocálicos ya referidos: *cuando*, *camino*, *olvidado* (v. 5); *tanto*, *mal no* (v. 6); *acabo* (v. 7), ...

Los tercetos que cierran el soneto reiteran la idea expresada entre los versos quinto y octavo, ese deseo de «acabar», esto es, de morir; pero ahora confiesa la razón: se entregó sin engaño, sinceramente, a su amada, que no le ha correspondido, que le ha desdeñado. Y esta amada enemiga no sólo le desdeña, sino que ese desdén provoca además la perdición y consiguiente muerte del poeta. Todo ello se expresa mediante complicados juegos conceptuales semejantes a los utilizados en otros poemas (*Sonetos III y XV*, por ejemplo), restos evidentes de la escuela poética cancioneril, que se concreta, entre otros aspectos, en la elección de una serie de palabras clave que se reiteran con variación en el sentido (*acabar*), o en la forma, esto es, introduciendo la figura denominada políptoton o derivación: *acabo*, *acabar*, *acabaré*, *acabarme*; *quisiere*, *querello*; etc.

Nos encontramos, en apretada síntesis, ante un soneto con elementos propios todavía de la poesía cancioneril, pero que por ideología, métrica y temática responde ya a los nuevos patrones renacentistas italianizantes de la poesía garcilasiana.

Se trata, finalmente, de uno de los sonetos garcilasianos que ha gozado de mayor eco e influencia, que llega a nuestros días: desde Quevedo, con aquel magnífico poema, barroca evocación de los tópicos del paso del tiempo, la fugacidad de la vida y su inestabilidad que lleva al desprecio de las cosas mundanas, que empieza: «Cuando me vuelvo atrás a ver los años / que han nevado la edad florida mía, / cuando miro las redes, los engaños / donde me vi algún día, / más me alegro de verme fuera dellos, / que un tiempo me pesó de padecellos»; hasta Jaime Gil de Biedma: «[...] ¿Os ha ocurrido a veces / —de noche sobre todo—, cuando consideráis / vuestro estado y pensáis en momentos vividos, / sobresaltaros de lo poco que importan? / Las equivocaciones, y lo mismo los aciertos, / y las vacilaciones en las horas de insomnio / no carecen de un cierto interés retrospectivo / tal vez sentimental, / pero la acción, / el verdadero argumento de la historia, / uno cae en la cuenta de que fue muy distinto».

[De “Garcilaso en sus versos”, del Centro Virtual Cervantes:
<https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/versos/reguera.htm>]



Garcilaso de la Vega, Dos sonetos

I

Cuando me paro a contemplar mi'stado
y a ver los pasos por dó me han traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;

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

Yo acabaré, que me entregué sin arte
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?

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!

¿Quién me dijera, cuando en las pasadas
 horas qu'en 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
 todo el bien que por términos me distes,
 llevame junto el mal que me dejastes;

si no, sospecharé que me pusistes
 en tantos bienes, porque deseastes
 verme morir entre memorias tristes.

Al comenzar este comentario, hay que hacer referencia en primer lugar a dos conceptos pertinentes en relación con estos dos sonetos: «imitación» y «tradición áurea». El primero de ellos, de acuerdo con la erudición especializada en la literatura clásica española, consiste en, la elaboración artística, como estímulo, como homenaje y como signo de admiración, de un texto ya existente, si hablamos de literatura, o de un gesto artístico general. Se trata de expresar la admiración hacia un modelo con la intención incluso de mejorarlo o superarlo, basándose en sus propios instrumentos. Se dice que Virgilio imita a Homero, como el arte imita a la naturaleza. Un compositor musical, se deleita realizando variaciones sobre un determinado tema correspondiente a la imaginación de otro compositor. La idea de plagio, el concepto de originalidad moderno no son incompatibles con la imitación clásica, tal como señala John H. R. Polt, que asegura que «podrá corresponder tal procedimiento, o no, a nuestro ideal postromántico de la “originalidad”; pero no fue invención del setecientos, ni creo que estemos dispuestos a menospreciar los versos de un Garcilaso (*Oh dulces prendas por mí mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería*) por ser imitación de otro verso, virgiliano (*Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat*)».

Lo hemos de ver enseguida en los dos sonetos que proponemos de Garcilaso de la Vega para estudiar las estrategias en el comentario de textos en la enseñanza secundaria.

Los vientos renovadores que revolucionaron la poesía española entre 1920 y 1936 trajeron consigo muchos signos de originalidad que situaron la promoción poética surgida en aquellos años entre las mejores de toda la historia de la literatura española. Una de las más singulares actitudes de todos los poetas de aquel espléndido grupo fue el respeto hacia la tradición. Como señaló Dámaso Alonso ellos no iban contra nada, y lo que sí hicieron fue volver sus miradas de lectores y de estudiosos hacia nuestro Siglo de Oro, especialmente hacia su poesía, que descubrieron, reivindicaron y propagaron. Se produjo así una relación muy intensa entre afanes innovadores, aprendidos en el arte de vanguardia, y el respeto y conocimiento de la tradición culta, que inspiró muchas de sus representaciones poéticas.

La vuelta de los poetas surgidos en aquellos años hacia la poesía de los siglos XVI y XVII, y la asimilación de su legado tanto lingüístico como poético y cultural, es lo que hemos denominado tradición áurea, que se prolonga en el tiempo, llega hasta poetas cronológicamente más cercanos a nosotros y supera incluso los límites de los géneros literarios. De manera que la recepción de poetas como Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Cervantes, Góngora, Quevedo o Lope, entre otros, en los poetas del siglo XX, nuestros contemporáneos, es objeto del máximo interés, a pesar de que en el campo de la presencia de la poesía áurea en nuestros contemporáneos mucho se ha hecho, por parte de reputados estudiosos, pero aún queda más por hacer.

En el caso particular de Garcilaso de la Vega, en mi libro *La tradición áurea*, un capítulo completo está dedicado a la presencia del poeta toledano en las letras del siglo XX, en donde señalo que entre los escritores del Siglo de Oro recuperados por los poetas del 27, Garcilaso de la Vega ocupa un importante lugar, aunque hay que decir que las relaciones Garcilaso-poetas del 27 no han sido tan estudiadas ni tenidas en consideración por los estudiosos, que se han detenido, con mayor atención, en las relaciones del poeta de Toledo con los movimientos poéticos de posguerra. Pero Garcilaso fue objeto de admiración de todos los poetas del siglo XX.

Escribía en 1957 Gregorio Marañón que:

La gloria de los pueblos es la de sus espíritus insignes. ¿Qué queda hoy del ímpetu encarnizado de las Comunidades que regaron de sangre Castilla? ¿Qué del poder de los Austrias? ¿Qué sabemos ahora dónde

estaba la razón de los conflictos que se ventilaban es España y en Europa? La verdad era Garcilaso y los demás creadores, vigentes y eficaces todavía y para siempre. Cinco siglos después, Juan Ramón Jiménez, al llegar a Nueva York, para decir lo que quería decir de España y de su historia, que en todo español se yergue ante el espectáculo asombroso de América, le subían a los labios unos versos de Garcilaso, al que los poetillas rencorosos de su tiempo tacharon de poco español.

Luis Cernuda, el gran poeta español del siglo XX, escribía en 1941:

Cambian las modas literarias, pero la poesía de Garcilaso aparece hoy tan fresca y bella como ayer, como acaso ha de parecer siempre. En un sentido profano se puede decir que las puertas del infierno no han de prevalecer nunca contra ella.

Y Rafael Alberti, en 1924, dejó prendido a su poesía el nombre de Garcilaso en aquellos versos inolvidables de *Marinero en tierra*:

Si Garcilaso volviera,
yo sería su escudero;
que buen caballero era.

Mi traje de marinero
se trocaría en guerrera
ante el brillar de su acero
que buen caballero era.

¡Qué dulce oírle, guerrero,
al borde de su estribera!
En la mano mi sombrero;
que buen caballero era.

Mientras, Pedro Salinas titularía su primer libro de la trilogía amorosa, con palabras de la égloga III de Garcilaso: *La voz a ti debida* (1933). La primera composición del «Poema doble del Lago Edem», de *Poeta en Nueva York* (1929), la abrió García Lorca con este epígrafe de Garcilaso: «Nuestro ganado pace, el viento espira». En 1936, otro epígrafe de Garcilaso abriría *Cántico* de Jorge Guillén: «Que el puro resplandor serena el viento».

Pero hemos de señalar que la poesía del siglo XX ha acudido a Garcilaso de la Vega en sólo contadas ocasiones y sometiendo al gran poeta renacentista toledano a tensiones muy fuertes en las que el impulso puramente retórico (1936) e incluso el impulso sociopolítico (1941) pudieron desvirtuar la lozanía de su figura y el significado real de su impecable obra poética.

De los poetas del siglo XX es Juan Ramón Jiménez el primero que redescubre a Garcilaso de la Vega y se lanza a una interpretación que tendrá a lo largo de todo el siglo muchas y muy variadas versiones. Cuando Luis García Montero, ya en el declinar de la centuria, escribe su poema «Garcilaso 1991», que figura en *Habitaciones separadas*, su musa, que viste pantalones vaqueros, no se hallará muy lejos del inolvidable poema en prosa de Juan Ramón «Garcilaso en New York», que forma parte de *Diario de un poeta recién casado* (1917) y se refiere a la estancia «¿Quién me dijera, Elisa, vida mía?» (Égloga II):

¿Cuándo vino de España aquella carabela que trajo, con esta pequeña joya de libro, seco y manchado hoy, la carga infinita de belleza? Aquí, bajo este árbol preñado de verdura, Garcilaso —que ¿desde cuándo? estaba sentado esperándome— está conmigo, es decir, en mí, mirando con mis propios ojos, en el cielo aún, la primavera nueva, que parece luz levantada con el cristal de su libro, o dilatada imagen de su mirar que vio a abril en Toledo. Sí. En ningún libro, en cuadro alguno, en ninguna insinuación de aquí hay una frescura, un verdor, una suavidad, un rumor, una transparencia más igual a la de esta primavera que en estos once versos de Garcilaso, que yo digo en voz alta...

— ... Leyéndolos yo, cada verso, doncella o doncel desnudos, con toda la hermosura tierna de abril, ha dejado, corriendo al mar por cada calle, verdes, inesperadas y alegres las once avenidas de New York...

— ¡Sí! ¡Yo he sido! ¡Yo he sido! ¡Yo he sido!

Pero los policías sonrén.

Y entre Juan Ramón y Luis García Montero, todo un siglo lleno de variaciones y reinterpretaciones poéticas, que Guillermo Díaz-Plaja (en 1936), Antonio Gallego Morell (en 1958 y 1974), Jorge Urrutia (en 1983) y Emilia de Zuleta (en 1987) han estudiado y recopilado, pasando naturalmente por el 27 y llegando a los poetas de la revista *Garcilaso* en la posguerra española. Jorge Guillén y sus referencias de *Federico en persona* a Garcilaso; Pedro Salinas y sus alusiones en las *Cartas de amor a Margarita*; García Lorca en su «Teoría y juego del duende»; y sobre todo

Cernuda, que siguió de cerca a Garcilaso en su homenaje poético, *Égloga*, *Elegía* y *Oda*, señalará proximidades refrendadas en su «Historial de un libro» y dedicará muchas páginas de estudio, luminosas, al poeta toledano, al que también estudiarán otros poetas excepcionales: Manuel Altolaguirre en una singular biografía (1933) y Dámaso Alonso en las inolvidables páginas de *Poesía española* (1950). Pedro Salinas, por su parte, en 1937-1939, le dedicaría en su libro *La realidad y el poeta*, un capítulo titulado «La idealización de la realidad: Garcilaso de la Vega». Luis Cernuda hará otro tanto, en 1941, en su libro *Poesía y literatura*, cuando estudie a Garcilaso junto a Fray Luis y San Juan de la Cruz, en «Tres poetas clásicos».

Pero el ascenso definitivo de Garcilaso vendrá, en lo que Emilia de Zuleta llama el momento neorromántico, hacia 1936, cuando se va a conmemorar el centenario del poeta toledano, y Miguel Hernández publica *El rayo que no cesa*, lleno de clasicismo expresado en los magníficos sonetos que el poeta de Orihuela escribe en ese año crucial. 1936 supondrá, en el recuerdo de Garcilaso, el regreso al soneto de muchos de estos poetas, junto a Hernández: *Sonetos amorosos* de Germán Bleiberg, *Sonetos del amor oscuro*, de Federico García Lorca, *Alondra de verdad*, de Gerardo Diego, mientras Guillermo Díaz-Plaja reúne, en 1937, su *Garcilaso y la poesía española (1536-1936)*. Federico escribía en 1936, refiriéndose a su libro de *Sonetos*: «significa la vuelta a las formas después de un amplio paseo por la libertad de metro y rima. En España el grupo de poetas jóvenes emprende hoy esta cruzada». Miguel Hernández escribiría, además, su «Égloga» dedicada al poeta toledano, cuyo comienzo permanece indeleble en nuestra memoria:

Un claro caballero del rocío,
un pastor, un guerrero de relente
eterno es bajo el Tajo; bajo el río
de bronce decidido y transparente.

Como un trozo de puro escalofrío
resplandece su cuello, fluye y yace
y un cernido sudor sobre su frente
le hace corona y tornasol le hace.

El tiempo ni lo ofende ni lo ultraja,
el agua lo preserva del gusano,
lo defiende del polvo, lo amortaja
y lo alhaja de arena grano a grano.

Un silencio de aliento toledano
lo cubre y lo corteja
y sólo va silencio a su persona
y en el silencio solo hay una abeja.

[...]

Y Rafael Alberti, una «Elegía a Garcilaso», que será uno de los poemas más interesantes y enigmáticos de su libro surrealista *Sermones y moradas*:

Hubierais visto llorar sangre a las yedras cuando el agua más triste se
pasó toda una noche velando a un yelmo ya sin alma,
a un yelmo moribundo sobre una rosa nacida en el vaho que duerme
los espejos de los castillos
a esa hora en los que nardos más secos se acuerdan de su vida
al ver que las violetas difuntas abandonan sus cajas y los laúdes se
ahogan por arrullarse a sí mismos.
Es verdad que los fosos inventaron el sueño y los fantasmas.
Yo no sé lo que mira en las almenas esa inmóvil armadura vacía.

¿Cómo hay luces que decretan tan pronto la agonía de las espadas
si piensan en que un lirio es vigilado por hojas que duran mucho más
tiempo?

Vivir poco y llorando es el sino de la nieve que equivoca su ruta.

En el Sur siempre es cortada casi en flor el ave fría.

Miguel Hernández pondrá al frente de su «Égloga» estos versos de Garcilaso: «...o convertido en agua, aquí llorando, podréis allá despacio consolarme»; Alberti, pondrá estos otros a su «Elegía»: «... antes de tiempo y casi en flor cortada».

El fervor garcilasista que distinguió a los jóvenes del momento derivó, inmediatamente después de terminada la Guerra de España, entre los poetas del nuevo régimen, hacia la exaltación heroica y la tergiversación de la impecable figura del poeta, convertido en un símbolo de la España Imperial: Luis Rosales escribirá una «Égloga de la soledad»; Luis Felipe Vivanco, una «Elegía a Garcilaso»; y ambos reunirán, con patrocinio estatal, los dos inmensos volúmenes de *Poesía heroica del imperio* (1941-1943), que muestran una recepción de la mejor poesía áurea,

mediatizada por la situación de la España de los primeros años del franquismo. Mientras, en el exilio, nuestros poetas evocarán a un Garcilaso diferente, como hace, en 1944, Rafael Alberti, en su libro *Pleamar*:

Nadie podrá quitarnos
a la gente de España,
Garcilaso, aquel tuyo
«dolorido sentir».

En 1943 aparece la revista *Garcilaso*, fundada por José García Nieto, que viene a unir a la significación militar y castrense que se le había dado en los años inmediatamente anteriores, una voluntad de clasicismo o de neorrenacimiento, ideales de la nueva «juventud creadora», contra los que reaccionaron algunos inmediatamente, como Antonio G. de Lama en 1943 («Si Garcilaso volviera / yo no sería su escudero / aunque buen caballero era») o Victoriano Crémer desde *Espadaña*, y otros algo más tarde, como José Agustín Goytisolo, que en 1958, todavía se burlaba en «Los celestiales», de *Salmos al viento*: «Es la hora, dijeron, de cantar los asuntos / maravillosamente insustanciales».

En el fin de siglo el entusiasmo por Garcilaso se reduce a menciones como la antes citada de García Montero, la de Caballero Bonald, de *Descrédito del héroe* (1977), «Meditación en Ada-Kaleh», recordando la isla del Danubio en la que Garcilaso sufrió destierro, o estos versos, de *Enigmas y despedidas*, de 1999, de Juan Luis Panero: «un testamento de ceniza / que el viento mueve, esparce y desordena», con los que se cierra un siglo de garcilasismo en nuestros poetas variado en interpretaciones.

El poema de Luis García Montero, «Garcilaso 1991», de *Habitaciones separadas*, resume bien todo este espíritu innovador, desde la experiencia:

Mi alma os ha cortado a su medida,
dice ahora el poema,
con palabras que fueron escritas en un tiempo
de amores cortesanos.

Y en esta habitación del siglo XX,
muy a finales ya,
preparando la clase de mañana,
regresan las palabras sin rumor de caballos,
sin vestidos de corte,

sin palacios.

Junto a Bagdad herido por el fuego,
mi alma te ha cortado a tu medida.

Todo cesa de pronto y te imagino
en la ciudad, tu coche, tus vaqueros,
la ley de tus edades,
y tengo miedo de quererte en falso,
porque no sé vivir sino en la apuesta,
abrasado por llamas que arden sin quemarnos
y que son realidad,
aunque los ojos miren la distancia
en los televisores.

A través de los siglos,
saltando por encima de todas las catástrofes,
por encima de títulos y fechas,
las palabras retornan al mundo de los seres vivos,
preguntan por su casa.

Ya sé que no es eterna la poesía,
pero sabe cambiar junto a nosotros,
aparecer vestida con vaqueros,
apoyarse en el hombre que se inventa un amor
y que sufre de amor
cuando está solo.

El primer poema que vamos a comentar es el que figura con el número I en la colección de sonetos de Garcilaso:

Cuando me paro a contemplar mi'stado
y a ver los pasos por dó me han traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;

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

Yo acabaré, que me entregué sin arte
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?

Hay que destacar en primer lugar que estamos ante el prototipo de soneto-prologo, que sirve de introducción a una colección completa. Ya figuró, en la edición dispuesta por Juan Boscán, en 1543, en este primer lugar. Veremos que Lope de Vega adoptará, cuando este soneto recuerde en su libro *Rimas*, esta misma actitud, situarlo al inicio de la colección como una especie de programa. Esta manera de proceder también se produce en la poesía contemporánea, sobre todo a partir del simbolismo, tal como hace Rubén Darío, en su libro *Cantos de vida y esperanza*, de 1905, al situar al frente del volumen, el poema «Yo soy aquel / que ayer no más decía...», retrato personal y repaso de su vida. Antonio Machado sitúa su poema «Retrato» al frente de su libro *Campos de Castilla*, y, del mismo modo, elabora en él, un repaso de su vida. Lo hace también Manuel Machado, al situar un poema «Retrato» al frente de su libro *Alma*, y, más recientemente, podemos observar la misma actitud en libros como *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso. Su poema inicial, «Insomnio» («Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)...») reviste la idéntica condición de poema-prólogo, repaso de una vida. Como vemos, se desencadena desde Garcilaso de la Vega una tradición que llega hasta la actualidad.

Ahora nos situamos en el otro extremo: en el de la imitación. En el origen de este soneto está Francesco Petrarca y su soneto CCXCVIII, por lo menos en el arranque, siguiendo una costumbre habitual en los poetas seiscentistas, tal como señalaron ya los comentaristas inmediatos como el Brocense y Fernando de Herrera:

Quand'io mi volgo indietro a miarar gli anni
ch'anno fuggendo i miei pensieri sparsi,
et spento 'l foco ove agghiacciando io arsi,
et finito il riposo pien d'affanni,

rotta la fe' degli amorosi inganni,
et sol due parti d'ogni mio ben farsi,
l'una nel cielo et l'altra in terra starsi,

et perduto il guadagno de' miei danni,
 i' mi riscuto, et trovomi sí nudo,
 ch'i' porto invidia ad ogni extrema sorte:
 tal cordoglio et paura ò di me stesso.

O mia stella, o Fortuna, o Fato, o Morte,
 o per me sempre dolce giorno et crudo,
 come m'avete in basso stato messo!

Y del mismo modo que Garcilaso lo toma de Petrarca, otros lo tomaron de él. El soneto de Garcilaso tuvo mucha fortuna en el siglo XVI y en el siguiente. Así podemos citar imitaciones en Luis de Camoens:

Quando os olhos emprego no passado,
 de quanto passei me acho arrependido;
 vejo que tudo foi tempo perdido,
 que tudo emprego foi mal empregado.

Sempre no mais danoso mais cuidado;
 tudo o que mais cumpria mal cumprido;
 de desenganos menos advertido
 fui, quando de esperanças mais frustrado.

Os castelos que erguia o pensamento,
 no ponto que mais alto os erguia,
 por este chão os via em um momento.

Que erradas contas faz a fantasia!
 Pois tudo pára em morte, tudo em vento,
 triste o que espera, triste o que confia!

O en Gaspar Gil Polo, que, como muy bien anota Francisco López Estrada, sigue a Garcilaso en muchos de los poemas que intercala en su novela pastoril *Diana enamorada*. En concreto la imitación del conocido soneto aparece en una octava puesta en boca de Berardo:

BERARDO

Cuando me paro a ver mi bajo estado,
Y l'alta perfección de mi pastora,
Se arriedra el corazón amedrentado,
Y un frío hielo en l'alma triste mora.
Amor quiere que viva confiado,
Y estoylo una vez más, pero a deshora
Al vil temor me vuelvo tan sujeto,
Que un hora de salud no me prometo.

Quizás el homenaje de respeto más conocido de todos sea el de Lope de Vega, que crea con el primer verso un soneto-glosa, que sitúa, como hemos adelantado, al principio, como poema inicial o prologal, igual que Garcilaso, en sus *Rimas sacras*:

Cuando me paro a contemplar mi estado,
y a ver los pasos por donde he venido,
me espanto de que un hombre tan perdido
a conocer su error haya llegado.

Cuando miro los años que he pasado,
la divina razón puesta en olvido,
conozco que piedad del cielo ha sido
no haberme en tanto mal precipitado.

Entré por laberinto tan extraño,
fiando al débil hilo de la vida
el tarde conocido desengaño;

mas de tu luz mi escuridad vencida,
el monstro muerto de mi ciego engaño,
vuelve a la patria, la razón perdida.

Lope había utilizado el modelo retórico en otras ocasiones. Así en *Rimas* soneto 2:

Cuando imagino de mis breves días
los muchos que el tirano Amor me debe,

y en mi cabello anticipar la nieve,
más que los años, las tristezas mías,

veo que son sus falsas alegrías
veneno que en cristal la razón bebe,
por quien el apetito se le atreve
vestido de mil dulces fantasías.

¿Qué hierbas del olvido ha dado el gusto
a la razón, que, sin hacer su oficio
quiere contra razón satisfacelle?

Mas consolarse puede mi disgusto,
que es el deseo del remedio indicio,
y el remedio de amor querer vencelle.

O en la comedia *Laura perseguida*, acto II, en boca de Laura:

Cuando mi libertad, contemplo y miro
que me quitaron unos ojos bellos,
y veo el alma con servitud por ellos,
lloran los míos, y de amor suspiro.

No de su luz hermosa me retiro,
ni de que el alma se me abraza en ellos,
que sin la posesión bastara vellos,
tanto su gloria y su grandeza admiro.

Cuando yo considero que soy suya,
y que mis celos y disgustos causa,
adoro y beso la áspera cadena.

Que no puede haber mal que me destruya,
que en consideración del que es la causa,
no vuelva bien el mal, gloria la pena.

Pero también en Quevedo, en su «Salmo IX», de *Las tres musas*:

Cuando me vuelvo atrás a ver los años
que han nevado la edad florida mía;
cuando miro las redes, los engaños
donde me vi algún día,
más me alegro de verme fuera dellos
que un tiempo me pesó de padecellos.
Pasa veloz del mundo la figura,
y la muerte los pasos apresura;
la vida fugitiva nunca para,
ni el Tiempo vuelve atrás la anciana cara.
A llanto nace el hombre, y entre tanto
nace con el llanto
y todas las miserias una a una,
y sin saberlo empieza la Jornada
desde la primer cuna
a la postrera cama rehusada;
y las más veces, ¡oh, terrible caso!,
suele juntarlo todo un breve paso
y el necio que imagina que empezaba
el camino, le acaba.
¡Dichoso el que dispuesto ya a pasalle,
le empieza a andar con miedo de acaballe!
Sólo el necio mancebo,
que corona de flores la cabeza,
es el que solo empieza
siempre a vivir de nuevo.
¡Dichoso aquel que vive de tal suerte
que el sale a recibir su misma muerte!

Y la tradición llega hasta el presente, hasta nuestra poesía contemporánea. Un buen ejemplo de homenaje y de recuerdo lo realiza Jaime Gil de Biedma, en su poema «Ampliación de estudios» de *Compañeros de viaje*:

En la vieja ciudad
llena de niños góticos, en donde diminutas
confiterías peregrinas
ejercen el oficio de placer furtivo
y se bebe cerveza en lugares sagrados

por el uso del tiempo, aunque quizá es más dulce
pasearse a lo largo del río,
allí precisamente viví los meses últimos
en mi vida de joven sin trabajo
y con algún dinero.

Puede que un día cuente
quel lait pur, que de soins y cuántos sacrificios
me han hecho hijo dos veces de unos padres propicios.
Pero ésa es otra historia,

voy a hablaros
del producto acabado,
o sea, yo,
tal y como ha sido en aquel tiempo.
¿Os ha ocurrido a veces
—de noche sobre todo—, cuando consideráis
vuestro estado y pensáis en momentos vividos,
sobresaltaros de lo poco que importan?
Las equivocaciones, y lo mismo los aciertos,
y las vacilaciones en las horas de insomnio
no carecen de un cierto interés retrospectivo
tal vez sentimental,

pero la acción,
el verdadero argumento de la historia,
uno cae en la cuenta de que fue muy distinto.
Así de aquellos meses,
que viví en una crisis de expectación heroica,
me queda sobre todo la conciencia
de una pequeña falsificación.
Y si recuerdo ahora,
en las mañanas de cristales lívidos,
justamente después de que la niebla
rezagada empezaba a ceder,

cuando las nubes
iban quedándose hacia el valle,
junto a la vía férrea,
y el gorgoteo de la alcantarilla
despertaba los pájaros en el jardín,

muy presente en las reiteraciones de diferentes formas verbales de los verbos ‘acabar’, ‘querer’ y ‘hacer’, heredadas de la lírica cancioneril del siglo XV, para expresar la desolación amorosa que sólo tiene su final en la muerte, representada por la reiteración del término ‘acabar’ presente también en el primer terceto, en el que el poeta cambia la situación temporal y del presente traslada su mirada, su ‘contemplación’ hacia el futuro. La poliptoton, utilización de distintas formas verbales de un mismo verbo, es destacable. Como también hay que aclarar, para entender el momento de la relación amado-amada, el significado del verso 13, según Rivers, «la voluntad de ella que no me favorece tanto como la mía propia.» La reiteración conceptista del los últimos versos declara que es la muerte la única capaz de aplacar tanto sufrimiento.

El otro poema de Garcilaso es el 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!

¿Quién me dijera, cuando en las pasadas
horas qu'en 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
todo el bien que por términos me distes,
llevame junto el mal que me dejastes;

si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes, porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

El soneto, como hemos adelantado, pasa por ser un ejemplo clásico de imitación de Virgilio y de un pasaje concreto de *La Eneida*, situado al final de la primera mitad, en el libro IV, una historia amorosa de traición y muerte, la tragedia de Dido o Elisa (su nombre semita), la reina cartaginesa que se enamora del Eneas náufrago que ha arribado a sus costas, enloquecida por el deseo. Tal como refiere Juan Francisco Alcina Rovira «el amor la quema hasta la médula y no permite razona-

miento. Dido queda sin habla y boquiabierta escucha cada vez que Eneas abre la boca para contar cualquier detalle de sus viajes. Un día de caza y lluvia, Dido se entrega a Eneas y lo considera su esposo. Son días felices para ambos. Pero la mente de Eneas está puesta en otros proyectos que no pasan por Cartago. Un sueño divino se lo recuerda. Ha de buscar otras tierras y saciar el deseo de poder. A escondidas prepara a sus hombres y los barcos para partir hacia las costas cercanas de Italia donde le esperan las maravillas de un nuevo reino». Frente a la huida de Eneas, la desesperación de Dido no se puede expresar con palabras. Eneas le ha dejado como ‘prenda’ su espada y ropas, y son esos objetos los que desatan la desesperación de Dido. La tristeza la lleva al suicidio y, ante la espada de Eneas que mal clavada le causará la muerte, Virgilio le hace pronunciar unas últimas palabras famosas que serán las que recordará Garcilaso al principio del soneto X: (*Eneida*, IV, 651-652):

dulces exuviae, dum fata deusque sinebat,
accipite hanc animam meque his exsolve curis.

[Despojos dulces, mientras el destino y Dios lo permitían,
acoged esta alma y libradme de mis cuitas]

Reproducimos el comentario completo de Juan Francisco Alcina Rovira: «Cuando Garcilaso escribe este soneto está en Nápoles. Participa allí en las reuniones literarias de la Academia de Giovanni Pontano. Pontano fue uno de los más geniales lectores y comentaristas de Virgilio y su influencia marcaba las actividades de la Academia. Además, se supone que Virgilio está enterrado en Nápoles, y los napolitanos lo han considerado siempre como un poeta propio. Sabemos también que en las reuniones de la Academia se discutía y leía a Virgilio y algo del virgilianismo de ese ambiente enlaza con nuestro soneto.

Los dos primeros versos reflejan exactamente y en una hermosa traducción el primer verso latino. Es habitual que en las versiones de la época un hexámetro latino se desglose en dos endecasílabos castellanos. Para recordarnos la fuente, Garcilaso empieza el verso con ‘dulces’ repitiéndolo anafóricamente en el verso siguiente. El término virgiliano ‘exuviae’ son los despojos del enemigo o los objetos personales que se quitan de un cuerpo y sirven para recordarlo. Por ejemplo en la Égloga 8,91-92 de Virgilio ‘has olim exuvias mihi perfidus ille reliquit, / pignora cara sui’ [estos despojos me ha dejado aquel pérfido / prendas queridas tuyas]. En este caso se trata de las ropas que ha recibido una pastora de su amado que la ha

abandonado. Quizá haya que pensar que ‘prenda’ está en sentido literal de ‘prenda de ropa’ perteneciente a la amada como en la *Égloga* virgiliana. A lo que se añadiría el sentido de ‘prenda’ o ‘prueba de seguridad por lo que se ha prometido’ (que es el sentido del latín ‘*pignus*’, palabra de la que deriva empeñar, casa de empeño y prenda). En un juramento de fidelidad se entregan ‘prendas’: pañuelos, guantes, alhajas, rizos del cabello etc. como prueba de buena fe en el acuerdo, amoroso o de otro tipo. El poeta ha ‘hallado’ casualmente esos objetos que le han recordado ‘para su mal’ a la amada muerta. Tanto Dido como Garcilaso dirigen su discurso a estas ‘prendas’ de amor. Dido les pide que reciban su alma, ‘*accipite hanc animam*’ (662) y se la liberen de las cuitas ‘*exsolvite curis*’. Garcilaso desarrolla esta misma súplica en el primer terceto donde estos objetos adquieren un carácter animado: ‘lleváme junto el mal que me dejastes’ que se corresponde con el ‘*me exsolvite curis*’ de Dido, ‘soltadme de mis penas [lleváoslas lejos de mí]’. Más comprensible en el caso de Dido porque habla con una espada (un objeto del amado que lo simboliza) y más ambigüo en el caso de Garcilaso porque desconocemos la fuerza de esas ‘prendas’ que tienen el poder de matar con su recuerdo.

Evidentemente el recuerdo del suicidio de Dido planea sobre los versos de Garcilaso. La muerte tinte todo el poema hasta el último verso. Y sin duda es un poema en el que el poeta se identifica con una mujer desesperada que llega al suicidio como la del mito de Dido. El suicidio por amor, un tema de la novela sentimental y de la comedia humanística, de la que la Melibea de la *Celestina* es uno de los posibles ejemplos, se esconde detrás de estos versos, y enlaza con la tragedia de la reina de Cartago. Lo excepcional en este caso es que se trata de un hombre. La desesperación amorosa es, literariamente, cosa de mujeres. Pero en este caso el militar Garcilaso se ha feminizado identificándose con la figura mítica de Dido. El poeta es también como una plañidera que salmodia un *threnon*, un canto funerario, que resuena en las aliteraciones de ‘m’ del último verso que cierra la palabra ‘tristes’. ‘Tristes’ es el final del canto que ha empezado con la alegre exclamación ‘dulces’. ‘Dulces’ y ‘tristes’ marcan el inicio y el final del recorrido en el que se insertan los movimientos de este bello soneto.»

Hasta aquí, la imitación. A continuación la tradición. El soneto tuvo también mucha fama, y fue recordado en un gracioso pasaje por Cervantes en el *Quijote*, II, XVIII, «De lo que sucedió a don Quijote en el castillo o casa del Caballero del Verde Gabán, con otras cosas extravagantes», como ya señaló con su buen olfato de comentarista Don Diego Clemencín, que también llega hasta la fuente de Virgilio:

Halló don Quijote ser la casa de don Diego de Miranda ancha como de aldea ; las armas, empero, aunque de piedra tosca, encima de la puerta de la calle; la bodega, en el patio; la cueva, en el portal, y muchas tinajas a la redonda, que, por ser del Toboso, le renovaron las memorias de su encantada y transformada Dulcinea; y sospirando, y sin mirar lo que decía, ni delante de quién estaba, dijo:

— ¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!

» ¡Oh tobolescás tinajas, que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura!

Oyóle decir esto el estudiante poeta hijo de don Diego, que con su madre había salido a recibirle, y madre y hijo quedaron suspensos de ver la estraña figura de don Quijote; el cual, apeándose de Rocinante, fue con mucha cortesía a pedirle las manos para besárselas, y don Diego dijo:

— Recibid, señora, con vuestro sólito agrado al señor don Quijote de la Mancha, que es el que tenéis delante, andante caballero, y el más valiente y el más discreto que tiene el mundo.

Hasta hace poco la crítica lo creyó inspirado en la muerte de Isabel de Freyre, ocurrida en 1533 o en 1534, pero no hay en el poema ninguna referencia explícita a esta circunstancia. Más bien puede tratarse de una reflexión poética tras el encuentro casual de algún objeto perteneciente a la amada, incluso de alguna prenda concreta, lo que aviva sus recuerdos y su añoranza de una felicidad en este momento perdida, que contrasta con el presente dolor.

Respecto a «prendas», además de lo ya señalado, habría que tener en cuenta la sugerencia que apunta Rivers: prendas como recuerdos, regalos, que le dio la dama: «Quizá puedan identificarse con los cabellos de Elisa mencionados en la *Égloga* I, 352-357. Antes le alegraban y ahora le ponen triste».

Desde el punto de vista retórico es un poema muy completo que contiene aciertos que deben ser comentados. Así, por ejemplo, la utilización adrede de rimas muy fáciles, como *—ía*, procedente del romancero, o las rimas participiales, que culminan

en las rimas de los tercetos de carácter desinencial, alguna de ellas ya en desuso y correspondientes a la segunda persona del plural: dejastes por dejasteis. llevastes por llevasteis, distes por distes, etc.

Del mismo modo que en el soneto anterior, deben ser explicados los términos ya en desuso; aviades por habíais, vía por veía, llevame por llevadme

Habría que aclarar alguna expresión más o menos oscura, como la de los versos 5-6, que siguiendo a Rivers podrían interpretarse así: «¿Quién me hubiera dicho, cuando en tiempos pasados me veía en tanta felicidad por vosotras?».

Hay otros aspectos de carácter estructural que reflejan ya la maestría técnica de Garcilaso al utilizar fórmulas nuevas en la expresión poética junto al endecasílabo. El verso 8 destaca por su crescendo silábico en la construcción de las palabras: 1 + 1 + 2 + 2 + 4. El verso 14 contiene una bella aliteración y todo el soneto se haya presidido por el contraste o contrapunto emocional entre el primer adjetivo (dulces) y el último (tristes). Por otro lado hay que destacar también la compacta estructura de tonos o entonaciones sabiamente organizada partiendo de una cláusula exclamativa del primer cuarteto (que contiene la sorpresa y la queja), para pasar a una interrogativa en el segundo cuarteto para finalmente en los tercetos llegar a un tono enunciativo, digresivo y casi coloquial que contiene la petición imposible y refleja el descenso emocional y que culmina en las lágrimas del último verso, como ya se ha señalado.