

SONETO [X]

Para Keniston (pp. 122-123) este soneto tiene que haberse escrito poco después de la muerte de Isabel (1533-1534); en sus notas lo relaciona estrechamente con la estrofa 26 de la Égloga I (vv. 352-365), en la que Nemoroso llora sobre los cabellos de Elisa. Y otros estudiosos (Navarro, Entwistle, Lumsden) han tendido a seguir la opinión de Keniston, que es la establecida interpretación tradicional. Lapesa (p. 128) respeta esta interpretación "aunque nada obliga a ello; todas las frases del poema pueden explicarse por la presencia de cualquier objeto que, viva o muerta la amada, evocara en el poeta recuerdos de pretéritos días venturosos". Así que para Lapesa es de fecha incierta; como términos bien discutibles le asigna 1534 - principios de 1535 (p. 17).

Siempre ha sido éste uno de los sonetos más populares de Garcilaso; incluso Azara, duro crítico de sus sonetos en general (A-3), dice que "es, sin comparación, el más dulce y suave de los de G. L." (A-6). Son innumerables los ecos durante el Siglo de Oro. Keniston ha señalado el Son. XXXII de Camoens (*Rimas*, Pt. I, p. 98), pero se podrían señalar varios más. Navarro y Mele han comentado los ecos en Cervantes (cfr. *Perisiles*, ed. Schevill y Bonilla, I, 348-349, y el *Quijote* II, cap. 18, con las notas de Rodríguez Marín y el artículo 25 de Ayalde-Arce); véanse también los estudios de Herrero García (119) y de J. M. Blecua (33). Mele (loc. cit.) también señala el soneto de B. Argensola, "¡Oh dulces prendas por mejor perdidas!" (ed. Blecua, Vol. II, p. 687).

Son de sumo valor las páginas dedicadas por Lapesa (pp. 127-129) al análisis de este soneto: el primer cuarteto, "perfecto en su ajuste de sentimiento y ritmo", seguido en el segundo por una especie de "desajuste" rítmico "que conviene al nervioso arranque del movimiento interrogatorio"; luego, en los tercetos, pasamos por un "complejo entrecruzamiento de antítesis" y conceptos adelgazados para desembocar en "el maravilloso balbuceo del último verso". Véanse también los ensayos de A. Lumsden (143) y de J. E. Etcheverry (75), y el ambicioso estudio de H. Iventosch (121), análisis de este soneto como "composite of classical and medieval models", en el que se subraya la gran diferencia de tono entre cuartetos y tercetos.

Si con A. Blecua (pp. 46-49) tomamos en cuenta las variantes de *Ma*, *Mg* y *Mz*, vemos que es muy complicada la transmisión manuscrita del texto; pero Blecua nos lleva a la conclusión de que la primera edición representa la redacción definitiva, quizá única, de Garcilaso.

¡O dulces prendas por mi mal halladas,
 dulces y alegres quando Dios quería,
 juntas estáys en la memoria mía
 y con ella en mi muerte conjuradas!

(O, B, Mg, Ma, Mz)

4 Y en ella con mi muerte Mz

- 1 (B-12) *O dulces prendas.* Parece que habla con algunos cabellos de su dama. Es imitación de Virgilio en el 4 de la Eneida: *Dulces exuviae dum fata, Deusque sinebant.*

Al suponer que las prendas eran cabellos, el Brocense sin duda se dejaba influir por la citada estrofa de la Égloga I (vv. 352-365); pero, como dice Tamayo (T-14), "su sujeto no es cosa señalada, sino cualquiera prenda de voluntad, o imaginada o verdadera": un regalo de la dama quizá, que antes le alegraba al poeta, y ahora, por un cambio de circunstancias, le entristece.

El eco virgiliano (*Eneida*, IV. 651) ha sido aceptado universalmente por la crítica; pero hay algo parecido también en Gil Vicente (*Don Duardos*, v. 823: "nel tiempo que Dios quería", verso de una canción más bien popular que culta) y en Boscán (Canción V, ed. Riquer, p. 157: "cuando Dios quería"). Quizá haya contagio con otro pasaje virgiliano, donde aparecen tanto "exuvias" como "pignora" o "prendas", con un contraste temporal parecido (*Ecl.* VIII. 91-92):

has olim exuvias mihi perfidus ille reliquit,
 pignora cara sui: quae nunc ego...

Véase el estudio de la posterior tradición garcilasiana de las "dulces exuviae" virgilianas, publicado por María Rosa Lida (136.243-246).

Herrera (H-75) reconoce la señalada fuente virgiliana y pondera "la suavidad i grandeza del espíritu [de Garcilaso]. Sírvese aquí de la figura prosopopeya..."

- 2 *quando Dios quería:* Según Herrera, "es de Virgilio en el lugar dicho, i de Petrarca en la Canc. 4 de la parte I. I assí dixo don Diego de Mendoza [ed. Knapp, p. 2]:

Días cansados, duras horas tristes,
 crudos momentos en mi mal gastados,
 al tiempo que pensé veros mudados,
 en años de pesar os me bolvistis".

La canción citada aquí por Herrera (H-76) es el Poema I, que empieza "Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina"; no se parece mucho al soneto de Garcilaso.

- 4 Se entiende que las prendas están conjuradas con la memoria del poeta para darle muerte. Lapesa, p. 128: "Este prodigioso endecasílabo... obedece a la sugestión del petrarquesco 'O stelle congiurate a 'mpoverirme' (son. CCCXXIX); pero alcanza una intensidad infinitamente

- 5 ¿Quién me dixera, quando las passadas
 oras que'n tanto bien por vos me vía,
 que me aviades de ser en algún día
 con tan grave dolor representadas?

Pues en una ora junto me llevastes
 10 todo el bien que por términos me distes,

5	dixera a mi que las <i>Mz</i>	Horas en tanto <i>BHTA</i>
	cuando en las passadas <i>HT</i>	7 me avian de <i>Mz</i>
6	Oras por vos quen tanto bien	habiais <i>A</i>
	me via <i>Mg</i>	8 tan gran dolor <i>Ma</i>
	Oras que con vos en tanto bien	9 ora sola me <i>Mg</i>
	me via <i>Ma</i>	en solo en un punto me <i>Ma</i>
	Oras por vos en quien tanto	Pues junto en un ora me <i>Mz</i>
	bien me via <i>Mz</i>	un hora <i>A</i>

mayor al sustituir la artificiosa noción de 'pobreza' por la de *muerte*, y al hacer que esta palabra lleve el acento principal".

- 5-6 *vía*: doblete de "veía", corriente en Garcilaso.

Las varias enmiendas de estos dos versos se explican por cierta oscuridad, o ligereza, sintáctica, que a su vez se debería en parte al deseo del poeta de evitar la repetición de la preposición *en* (véanse enmiendas de Herrera y Tamayo). Pero si esta preposición no hace falta al v. 5, ¿no sobra en el v. 6 la conjunción *que*? Parece que sí, y todos siguen al Brocense en quitarla. Sin embargo, puede ser anacoluton deliberado, así que no nos atrevemos a quitarla. El sentido en todo caso está claro: "¿Quién me hubiera dicho, cuando en tiempos pasados me veía en tanta felicidad por vosotras, que...?"

- 5-8 "Commisericación del bien pasado a la miseria del estado presente" (H-77). Ya en su primer discurso sobre el soneto en general (H-1), Herrera había alabado el encabalgamiento de los vv. 5-6 (pasadas / horas): "No dexaré de traer esta adversión, ...que cortar el verso en el soneto...no es vicio, sino virtud, i uno de los caminos principales para alcançar la alteza y hermosura del estilo..."

- 7 *habíades*: doblete arcaizante de *habíais*, muy usado todavía en el Siglo de Oro. Aquí es voz de sólo tres sílabas.

- 8 *representadas*: además de la acepción más corriente, tiene el sentido de "presentadas de nuevo", al ser halladas (quizá la dama misma se las presentó, o regaló, la primera vez).

- 9-10 Keniston señala la semejanza entre estos dos versos y otros de Garcilaso: S. XXVI. 3 ("¡Oh cuánto s'acabó en solo un día!") y Ca. III. 43-45:

...pues ha sido en una hora
 todo aquello deshecho
 en que toda mi vida fue gastada.

lleváme junto el mal que me dexastes ;
 si no, sospecharé que me pusistes
 en tantos bienes porque desseastes
 verme morir entre memorias tristes.

11 Levadme Mg
 Levadme Mz

Llebad tambien el mal Ma

11 *llevá*: *llevad* (= quitad).

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 las pasadas 5
horas que en tanto bien por vos me vía,
que me habíades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

Pues en una hora junto me llevastes 10
todo el bien que por términos me distes,
lleváme junto el mal que me dejastes;

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

COMENTARIO Y NOTAS

Reaparece la dialéctica bien-mal (*bienes-males*), en toda su pregnancia semántica. Garcilaso reelabora materiales diversos. Por un lado, el pasaje de la *Eneida* (IV, 647-660) en el que Dido se lamenta ante las «prendas» de Eneas tras su marcha (El Brocense 1972: 267); por otro, el Soneto CCCXXIX de Petrarca (Lapesa 1985: 127-128). La crítica ha supuesto generalmente que este soneto se redacta tras la muerte de Isabel Freire (1533-1534), pero coincidimos con Lapesa (1985: 128) en que el apunte biográfico no es decisivo para su comprensión. Desde El Brocense, se ha querido ver en dichas prendas un mechón del cabello de esta dama. Pero las «prendas» (*exuviae* en Virgilio) pueden leerse literalmente como ropas abandonadas. «Exuviae» era tanto ropa como adorno arrancado o despojo. El verbo «exuo» significa liberar, desembarazar, despojar, desalojar. Todo ello nos recuerda el uso del término vestido, adorno y prenda, para aludir al adorno retórico, esto es, al tropo. Desde la Antigüedad grecolatina (Cicerón...) el vestido es equivalente a adorno necesario o innecesario. Garcilaso pudiera estar rescatando este sentido metafórico, lo cual nos obliga a leer el poema en clave metapoeética. No se olvide la advertencia de Dante en su *Vita Nuova* XXV, x: «grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto *vesta* di figura o di colore rettorico, e poscia,

domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale *vesta*» (1995: 177-178). Si trasladamos esta advertencia al contexto virgiliano tenemos que Eneas abandona sus ropas (figuras) para la tortura imaginativa de Dido, esto es, como simulacros que alimentan y torturan su memoria. Recuértese la cita del *De rerum natura* IV, 1061-1062 de Lucrecio «nam si abest, quod ames, praesto simulacra tamen sunt / illius, et nomen dulce obsatur ad aures» que Herrera traduce en su brillante disertación sobre la «memoria» al hilo del Soneto VIII de Garcilaso: «porque si lo que amas está ausente / presto sus simulacros te aparecen, / y el dulce nombre en tus orejas suena» (2001: 339). Así, las prendas de este soneto son los «bienes» en los que la mujer pone al poeta, que le da por «términos», como «memorias tristes» que están juntas en la «memoria mía». Curiosa oscilación terminológica que pudiera delatar su sentido íntimamente retórico: las prendas son adornos o figuras retóricas, regalos que la contemplación de la amada ha depositado en una imaginación, originalmente visiva, pero luego verbal. Esa presencia de figuras y prendas verbales tortura la imaginación del poeta, simulacros de la amada, ausencias de la presencia, trozos de lenguaje (poemas) que poco a poco aniquilan al sujeto. Dido no tiene a Eneas, sólo a sus ropas. También este sujeto ha sido abandonado con las prendas, cáscaras de una presencia (un desnudo) inencontrable. De ahí la importancia de la prosopopeya (Oh dulces prendas) como tropo de la invocación de la presencia: lenguaje (ausencia) que invoca a las prendas (ausencia) de una presencia diferida. O sea, lenguaje (el poema) que recrimina la imposibilidad de que los tropos (prendas) conjuren, invoquen, la presencia de la amada. Dialéctica de interioridad y exterioridad, presencia y ausencia, como soporte para un poema que parece denunciar el sinsentido de la poesía como mecanismo de invocación de la presencia. Recuértese la advertencia sanjuanista (Canción XI, 3-5) tras sus diversas conjuraciones: «Mira que la dolencia / de amor, que no se cura / sino con la presencia y la figura» (1997: 249). Este sentido se refuerza ante los numerosos paralelismos léxicos y figurativos (mal, se conjure, términos, muerte, dolor, dulce fruto) que este soneto ofrece con los versos 70-120 de la Elegía II de Garcilaso. Allí la mujer se compara a Marte, de «túnica cubierto de diamante», frente a la tradición, apuntada por san Isidoro y recordada por Herrera, de pintar a este Dios «con el pecho desnudo y sin armas [...] sin miedo de la muerte» (2001: 651). Parece como si los engaños (tropos, adornos, vestimentas) de la mujer cruel fuesen el alimento necesario de una figuración poética que luego nunca logra invocar del todo a la persona real (presencia, desnudo) como espacio de la sinceridad o la verdad. La desconfianza de Garcilaso se extiende, pues, a la poesía misma.

V. 1. Cabe postular una proximidad al Soneto 32 (LXXXV), 1 de Dante «O dolci rime che parlando andate» (1995: 394), en el que también aparece el

verbo «scongiurare» (conjurar) «Io vi scongiuro che non l'ascoltiare» (1995: 394, v. 5). En línea con la lectura metapoética propuesta, cabe recordar que la prosopopeya puede dirigirse al poema mismo, como apunta el propio Dante en su *Convivio* (III, IX): «E però mi volgo alla canzone, e sotto colore d'insegnare a lei come scusare la conviene, scuso quella: ed è una figura questa, quando alle cose inanimate si parla, che si chiama dalli rettorici prosopopeia; ed usarla molto spesso li poeti» (1999: 181). También el Soneto CCCXXIX de Petrarca se abre con prosopopeya en exclamación («O giorno, o hora, o último momento»), aunque el comienzo del Soneto CCLII («O dolci sguardi, o parolette accorte») se aproxima más. Conviene subrayar otros paralelismos no apuntados con este soneto: la posible invocación a las palabras de la amada (*parolette*) como provocación imaginativa, así como de los gestos (engaños, adornos) de la vista («sguardi») o el pelo («chiome»), la perspectiva temporalmente retrospectiva, la idea de que el amor produce muerte («mena a morte»), de un bien dado que produce dolor («darmi un piacere che sol pena m'apporte»), la idea de una suerte (Fortuna) que se conjura para el mal del poeta («ch'al mio mal sempre è sì presta»). Morros (2010) ha analizado recientemente la vinculación del primer verso con las «Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat» de *Eneida* IV, 651.

V. 4. Según Lapesa este «prodigioso endecasílabo obedece a la sugestión del petrarquesco «O stelle congiurate a'mpoverirmi» (CCCXXIX)» (1985: 123).

Vv. 9-11. El verbo «llevar» significa «quitar».

V. 14. Uno de los versos más felices de Garcilaso y de la poesía en castellano de todos los tiempos. Cabe postular el contagio del verso «para mi golpe entristecer mi vida», «per far mia vita subito più trista», último del Soneto CCCXXIX de Petrarca (2012: [934-935]). La homonimia (morir, memoria), de sabor tradicional, reforzada por la posición relativa del primer término (véase *me morir = memoria*) concede al verso una sonoridad extraordinaria, apoyada asimismo en la reiteración de la líquida /r/. En rigor, este verso resuelve una tensión fonética creciente, extendida a todo lo largo del poema. Nótese la presencia simétrica de los términos «memoria» y «muerte» en el primer cuarteto, que anticipa su conjunción final, así como una doble melodía, la engendrada por la repetición del conjunto /OR/ (memoria, horas, por, dolor, hora, por, porque, morir, memorias), y la generada en las diversas combinaciones de la líquida /R/, con interdental, velar o bilabial (prendas, alegres, quería, memoria, muerte, conjuradas, dijera, grave, representada, por, términos, porque, verme, morir, entre, memorias, tristes).

SONETO XI

Hermosas ninfas, que en el río metidas,
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas,

agora estéis labrando embebescidas 5
o tejiendo las telas delicadas,
agora unas con otras apartadas
contándoos los amores y las vidas:

dejad un rato la labor, alzando 10
vuestras rubias cabezas a mirarme,
y no os detendréis mucho según ando,

que o no podréis de lástima escucharme,
o, convertido en agua aquí llorando,
podréis allá despacio consolarme.

COMENTARIO Y NOTAS

El Brocense (1972: 268) detectó la deuda de este soneto con Virgilio y Sannazaro. La habilidad en la construcción del ameno paisaje fluvial, la presencia mítica de las ninfas, los ecos ovidianos en la transformación final del sujeto en agua, han llevado a la crítica (Keniston 1922: 205; Lapesa 1985: 186) a hablar de una segunda fase en el periodo napolitano de Garcilaso, más clasicista, influido quizá por las recreaciones del paisaje humanístico fomentado en las *Laudes* de Bruni y seguido por los «líricos aragoneses» (Prieto 1998: 165). Morros (1995: 386-387) ha sabido retroceder hasta Homero en busca de ecos y aporta reformulaciones alternativas de la escena, en las *Eglogae Piscatoriae* y las *Rime* de Sannazaro, en *Gli Amori* de Bernardo Tasso, y en la poesía de Diego Hurtado de Mendoza. Herrera elogió la «claridad» y «elegancia» del poema, lograda tanto mediante una sintaxis simple, no forzada, como mediante una selección de palabras «claras, llanas, nativas» (2001: 351). Esta defensa de la claridad «luciente, suelta, libre, blanda y entera» (2001: 351) resulta algo circular, pues Herrera apela a valores, como soltura y libertad, que el propio Garcilaso invocara en su *Epístola a Boscán*. Estamos, obviamente, ante el problema de la indescribibilidad de un estilo en cuya hiriente transparencia se instala toda la poesía

SONETO X

Por Pablo Jauralde
Pou

Es el *Soneto X* de Garcilaso una de las cumbres líricas de nuestra historia literaria, poética, regalado siempre por el recuerdo posterior, con jalones tan llamativos como los de Cervantes (*Quijote*, II, 18), hasta el punto de acabar su primer verso como lugar común lexicalizado siempre que, al arrimo de cualquier contingencia, acude a nuestra memoria la imagen de un bien perdido.

El bien que perdían poéticamente los poetas renacentistas era el del amor; por eso el poema se ha podido explicar como efusión doliente por la muerte (*ca.* 1533) de Isabel Freyre, su amada: la transmutación poética ha limado, sin embargo, circunstancias y acendrado la expresión, que en el soneto se expresa como pura expresión de dulce tristeza. De paso, el poeta recuerda escenas semejantes, bien conocidas en la tradición literaria, desde Virgilio a Camoens. El dolor y el llanto, andando el tiempo, el siglo XVI y sobre todo el siguiente, se convertirán en el resorte de la risa y la burla, cuando viejas y sacristanes, manipulados por el genio de Góngora o de Quevedo, lamenten sus cuitas y lloren el bien perdido. A la tristeza sucederá, históricamente, el desencanto, que terminará en risotadas.

Los poemas no tienen por qué presentar un contenido dramático, ni desarrollarlo linealmente; la lírica fomenta la fragmentación y la inconsecuencia. El soneto de Garcilaso rompe con tono exclamativo, que ocupa todo el cuarteto; añade matices interrogativos

a la exclamación en el segundo cuarteto y se encauza por fin por el tono digresivo coloquial a partir del primer terceto, que significa un descenso emocional muy llamativo, solo explicable cuando se alcanza el último verso, «verme morir entre memorias tristes», en donde el descenso tonal alcanza —por vía de la aliteración de /m/— el llanto, y justifica la lógica tonal de esta breve joya lírica. El soneto se queja, se interroga, descende a una petición imposible y termina con un verso que «llora».

La explicación de la fluidez con que se encauza el dolor tiene sus razones formales, desde luego. El soneto presenta una clara apertura rítmica de tipo sáfico (acentos en 4.^a, 8.^a), con predominio de los sáficos largos con acento de apoyo en 1.^a (1.^a, 4.^a, 8.^a); de ese tipo son los tres primeros versos y el arranque del segundo cuarteto. En ambos casos, los melódicos puros (acentos en 3.^a, 6.^a) terminan las dos primeras estrofas. El juego rítmico es más complejo en los tercetos, en donde aparecen ritmos heroicos (versos 11.^o y 12.^o); pero produce un curioso quiebro final, pues el verso 13.^o pertenece al raro y discutido género de los «vacíos» (acentos solo antes de la cuarta sílaba, ahora en 2.^a, 4.^a), antes de recuperar y cerrar con el mismo ritmo que había comenzado, el sáfico, en su variedad 1.^a, 4.^a, 8.^a.

En el conjunto rítmico del soneto observamos todavía un desajuste entre formas prosódicas y formas métricas, pues el «habiades» del verso 7.^o ha de pronunciarse /abiádes/.



Otras figuras del taller poético garcilasiano se aprecian fácilmente, como el expresivo encabalgamiento que pierde las «horas» / «pasadas» momentáneamente después de la pausa versal: tiempo del verso para el tiempo significado en «horas». O las perfectas construcciones de versos *in crescendo* silábico, que alguna vez nos explicarán las retóricas: «con tan grave dolor representadas» (palabras de 1+1+2+2aguda+4) como procedimientos de resaltar la sonoridad en fórmulas exclamativas. O, en fin, la búsqueda de agudos y esdrújulos para señalar el ritmo (*todo el bien que por términos me distes...; si no sospecharé que me pusistes...*).

No es este el lugar para un análisis detallado de tales técnicas, pero sí para señalar por encima que existen y que remiten a un proceso de elaboración artística del poema basado en nuevas fórmulas retóricas, que se desarrollaban entonces y por primera vez sobre las amplísimas posibilidades del endecasílabo, como ámbito de la poesía en verso. Y que a

su vez todo ello nos lleva a la conciencia artística del poeta renacentista, cultivado y prudente al mismo tiempo en el manejo de su técnica artística, como corresponde a los inicios de la época burguesa, que quiere ocultar lo que expresa, porque ya lo siente como «suyo», como propio.

Más cosas hizo Garcilaso para que el soneto quedara fijado como hito de la expresión poética clásica: jugó a tomar rimas fáciles, una de ellas la del romancero (en «ía»), que salpicó con la socorrida rima participial («adas»); y permitió que se le llenaran los tercetos de rimas morfológicas y desinenciales, las etimológicas de la segunda persona plural del pasado (hoy en desuso) en un juego conceptuoso, que solo se resuelve —una vez más— en el último verso, con un nombre: «tristes».

«Tristes» es la palabra que queda resonando en la memoria del lector cuando termina un soneto que se había abierto con «¡Oh dulces...!». Ese sistema de contrapuntos emocionales se había venido tejiendo desde el arranque, pues los primeros versos habían ido construyendo en su arranque para destruir o matizar en su consecuencia: «Oh dulces prendas [vs] por mi mal halladas»; «dulces y alegres» pero «cuando Dios quería»; «juntas estáis», pero «en la memoria mía»... ¡Qué obcecación poética por las paradojas, por la construcción retórica de lo que era contraste y desazón vital, posiblemente histórica!

Sabido es que los poetas del siglo XVI poetizaron de modo exquisito ese sabor agridulce con el que la condición humana acepta

deliquios y tristezas del amor, y
convinieron con gozar y lamentarse
del «dolorido sentir». Es así que
tensaron belleza y dolor para
expresarlo en una imagería de yelos
y fuegos, de bienes y males, de
tiempos felices siempre a la espalda y
presentes melancólicos. Y que a la
contemplación de ese «estado»
dedicaron sus afanes,
despreocupándose de guerras y paces,
de litigios y novedades que
enloquecían el despertar de la
modernidad en las primeras décadas
del siglo XVI. A nosotros, lectores
con cinco siglos más auestas, se nos
antoja que buscaron el refugio de la
intimidad, y que allí se ensimismaron
con la belleza infinita del amor.

El soneto de Garcilaso, y su primer
verso de modo paradigmático,
lograron definir esa contradicción
humana, conjugaron dulzura y
maldad, belleza y dolor: «¡Oh dulces
prendas por mi mal halladas!».

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

ción estética de un autor de *Cancionero*, y la combinación da como resultado un poema en el que pueden encontrarse, finamente integrados, los rasgos más genuinos de ambos tipos de poesía.

CRISTÓBAL DE CASTILLEJO

(CIUDAD RODRIGO, SALAMANCA, H. 1490-VIENA, 1550)

47. «DAME, AMOR, BESOS SIN CUENTO...»

Dame, amor, besos sin cuento,
asida de mis cabellos,
y mil y ciento tras ellos,
y tras ellos mil y ciento,
y después
de muchos millares, tres;
y porque nadie lo sienta,
desbaratemos la cuenta
y contemos al revés.

Castillejo representó en su tiempo la tendencia poética conservadora, opuesta a la renovación «a la italiana» de Boscán y Garcilaso; así que siguió componiendo a la manera tradicional castellana, pero con gracia e ironía, como lo demuestra esta breve canción que parafrasea el famosísimo poema V del *Libro de Catulo de Verona*.

1. Y dice así el citado poema del siempre joven Cayo Valerio Catulo (h. 87-h. 54 a.C.), el más atrevido de los poetas de la Edad de Oro romana: «Vivamos, querida Lesbia, y amémonos, / y las habladurías de los viejos puritanos / nos importen todas un bledo. / Los soles pueden salir y ponerse; / nosotros, tan pronto acabe nuestra efímera vida, / tendremos que dormir una noche sin fin. / Dame mil besos, después cien, / luego otros mil, luego otros cien, / después hasta dos mil, después otra vez cien; / luego, cuando lleguemos a muchos miles, / perderemos la cuenta para ignorarla / y para que ningún malvado pueda dañarnos, / cuando se entere del total de nuestros besos» (trad. A. Ramírez de Verger).

2. La oposición de Castillejo a la poesía italianizante se observa, por ejemplo, en un soneto cuyos cuartetos dicen: «Musas italianas y latinas, / gente en estas partes tan extraña, / ¿cómo habéis venido a nuestra España / tan nuevas y hermosas clavellinas? // O ¿quién os ha traído a ser vecinas / del Tajo, de sus montes y compañía? / O ¿quién es el que os guía y acompaña / de tierras tan ajenas peregrinas?...»

GARCILASO DE LA VEGA

(TOLEDO, H. 1501-LA TORRE DE LE MUY, PROVENZA, 1536)

48. 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 las pasadas
horas que en tanto bien por vos me vía¹,
que me habiades² de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

Pues en un hora junto me llevastes³
todo el bien que por términos⁴ me distes,
llevadme junto el mal que me dejastes;

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

Generalmente se admite que este soneto, escrito hacia 1535, de claros ecos virgilianos y petrarquistas y marcadamente elegíaco, lo inspiró el haber encontrado Garcilaso entre sus objetos ciertos recuerdos —quizá un bucle, una cinta, un pañuelo— de Isabel Freyre, su amada imposible —la literaria «Elisa» de tantos poemas—, que se supone murió en 1533. En la exclamación que abre el soneto, las dos partes del endecasílabo marcan el contraste que es el motivo capital del poema. Aquellas «dulces prendas» de Elisa son ahora —tras la muerte de ella y en el presente del soneto— motivo de dolor y llanto para el poeta, pues mantienen vivos en su memoria la imagen de la amada y el amor que sintió por ella, por lo que le hacen morir de melancolía. Así pues, Garcilaso no se dirige a la dama sino a unos recuerdos culpables de hacerle pensar en la felicidad perdida, y los mismos objetos, irónicamente

¹ vía: veía.

² habiades (del lat. *habeatis*): forma arcaica de «habíais».

³ llevastes, distes, dejastes, pusistes, deseastes: formas de la 2.ª persona del plural del pretérito indefinido con contracción del diptongo *-eis*.

⁴ por términos: a plazos, poco a poco.

te, son testigos tanto de la felicidad pasada como del dolor actual. En los dos tercetos pide que, si aquellas prendas en un momento le han arrebatado el bien que le fueron dando poco a poco, se lleven de él también el mal que le han dejado, porque, si no, pensará que le dieron tanto bien para hacerle morir de tristeza con el recuerdo del tiempo feliz pasado⁵. El tono nostálgico, de doliente melancolía, de este y otros sonetos de Garcilaso caracteriza su mejor poesía.

1. Este soneto de Garcilaso lo recreó el poeta portugués Luís de Camões (h. 1524-1580), autor del poema épico culto *Os Lusíadas*, en el suyo que comienza *Horas breves de meu contentamento...*; y, a su vez, **Juan de Tassis, conde de Villamediana**, ya en el siglo XVII, hizo esta bella traducción del poema del portugués: «**Horas breves de mi contentamiento, / nunca me pareció cuando os tenía / que tan presto mudadas os vería / en tan cumplidos años de tormento. // Los edificios que fundé en el viento, / él los llevó como él los sostenía; / del mal que me quedó la culpa es mía / pues busqué en vanidades fundamento. // Amor con falsas muestras aparece / cuando sus imposibles asegura / y al mejor tiempo se desaparece. // ¡Oh grande engaño, oh grande desventura! / ¡por un soñado bien que desfallece / aventurarse a un mal que siempre dura!**»

49. SONETO XI

Hermosas ninfas, que en el río metidas,
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas,
 ahora estéis labrando⁶ embebecidas
o tejiendo las telas delicadas,
ahora unas con otras apartadas
contándoos los amores y las vidas:
 dejad un rato la labor, alzando
vuestras rubias cabezas a mirarme,
y no os detendréis mucho según ando,
 que o no podréis de lástima escucharme,
o convertido en agua aquí llorando,
podréis allá despacio consolarme.

⁵ La idea evoca los famosos versos de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri: «*Nessùn maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria*» («Inferno», Canto V, vv. 121-123).

⁶ labrando: bordando.

Los asuntos mitológicos están muy presentes en la poesía del toledano; sobre todo, en la *Égloga III*, en la que describe un paisaje idealizado de las orillas del Tajo, de cuyas aguas surgen cuatro ninfas que tejen ricos tapices en los que se representan escenas tomadas de la mitología. En este soneto XI, el paisaje, descrito con belleza preciosista, sigue siendo el mismo que aquél y también las ninfas laboriosas o que, animadas, conversan entre ellas. Pero aquí todo se concentra en los estrechos moldes que exige la métrica y se centra en el contraste entre la escena, casi onírica, del mundo de las hermosas náyades tan contentas y tranquilas, y la situación sentimental del poeta, dolorido y abatido por la infelicidad amorosa: es el deambulante peregrino de amor que detiene un momento su paso en la ribera del río y les suplica a las ninfas un poco de atención, un poco de consuelo para su penoso estado amoroso.

1. Trata este soneto de Garcilaso el mismo tema mitológico de uno de **Bernardo Tasso** (1493-1569) —padre de Torquato, autor de *La Jerusalén libertada* (1575)—, del que se supone fue imitación el de nuestro poeta: «**Ninfas que al son de la zampoña mía / sacáis de estas corrientes, claras ondas, / y fuera alzáis las rubias cabelleras, / la pena oíd de amor que el pecho arranca. // Siempre la brisa sea tan serena / que no turbe las aguas, y la orilla / pueda del río tan fecundo y verde / siempre escapar de lluvia tempestuosa; // abandonad los líquidos cristales / y conmigo cantad mi libertad / en esta riba vagarosa y grata: // que un altar de amarillas, blancas flores, / tendréis como homenaje de este día, / y de purpúreas rosas un cestillo**» (trad. Antonio Colinas).

50. SONETO XIII

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que el oro oscurecían;
 de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aún bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.

Aquel que fue la causa de tal daño
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol que con lágrimas regaba.



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 deus-que 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 en 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 enganamentos 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 exsolvite 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.