

SONETO [XXXII]

Este soneto es probablemente anterior a la época napolitana; Lapesa (pp. 17, 190) le asigna, como términos cronológicos aproximados, los años 1526(?)–1532. (Herrera omite este soneto, y es el único soneto atribuido por el Brocense que Tamayo [T-40] “no se atreve” a incluir en su texto; lo incluye en nota.) Como rasgos cancioneriles Lapesa (pp. 55–56) señala las personificaciones, la contraposición de la lengua y la voluntad del enamorado, y la reiteración conceptista en juegos de palabras (vv. 1–2: *dolor, guía*). Véase también sobre este soneto el breve ensayo de A. Lumsden (144).

5 Mi lengua va por do el dolor la guía;
ya yo con mi dolor sin guía camino;
entrambos emos de yr con puro tino;
cada uno va a parar do no querría:
yo porque voy sin otra compañía
sino la que me haze el desatino;
ella porque la lleve aquel que vino
a hazella dezir más que querría.

(B; H lo omite)
4 Y cada uno B74

Cada uno a parar do no quería
A
8 quería Tn

3 con puro tino: a tientas, ciegamente, intuitivamente.

7 Según el subjuntivo de este verso, la lengua del poeta tiene voluntad propia: va adonde no quiere parar “para que la lleve” el dolor que la guía (v. 1) y que ha venido a hacerla decir más de lo que ella quisiera. Sería más fácil de entender el verso si el verbo fuera indicativo: va adonde no quiere porque la lleva el dolor.

- Y es para mí la ley tan desyqual
que aunque inocencia siempre en mí conoçe,
siempre yo pago el yerro ageno y mío.
¿Qué culpa tengo yo del desvarío
de mi lengua, si estoy en tanto mal
que el sufrimiento ya me desconoçe?

9 *desyqual*: excesiva, injusta. Cfr. Eg. I. 348.

10 *conoçe*: es decir, que reconoce mi inocencia.

14 Diríamos "que yo no conozco ya el sufrimiento", es decir, "que ya no resisto más".

SONETO XXXII

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

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

Y es para mí la ley tan desigual 10
que, aunque inocencia siempre en mí conoce,
siempre yo pago el yerro ajeno y mío.

¿Qué culpa tengo yo del desvarío
de mi lengua, si estoy en tanto mal
que el sufrimiento ya me desconoce?

COMENTARIO Y NOTAS

El soneto se abre con una personificación de la lengua y se despliega en una comparación alegórica entre el avance de dicha lengua y el avance del sujeto. Ambos avances conducen a un lugar no deseable, a una pérdida (*yerro*). En el caso del sujeto porque va acompañado de la locura (*desatino*). En el caso de la lengua porque el dolor (*alguien*) la fuerza a decir más de lo deseable. Tal situación es injusta (*ley tan desigual*), pues, aunque la ley conoce la inocencia del sujeto, ello no impide que haya de pagar los errores de ambos, de sí mismo y de su lengua. En el último terceto, el sujeto se pregunta por qué motivo ha de sentirse culpable de los errores de su lengua, si su mal es tan enorme que hasta el sufrimiento lo ha abandonado (*ya me desconoce*). El soneto avanza de manera algo tortuosa, pues la alegoría se desarrolla con notable rigidez conceptual, en sus duras nominalizaciones (*yerro*, *desvarío*, *inocencia*) y personificaciones (*dolor*, *sufrimiento*, *desatino*). La noción central en la composición es la de *yerro*, que se reformula en los dos conceptos con prefijación negativa (*desatino*, *desvarío*) indicativos de desvío (*via smarrita* dantesca), y que se incrusta hipogramáticamente en el verbo repetido *querría* (/quERRÍA/). *Yerro* implica tanto extravío topológico (errar) como extravío epistemológico (error). En cualquier caso, esta coincidencia nos recuerda que Garcilaso está

elaborando la temática del discurso errado, de la lengua como espacio de pérdida, así como una clara identificación entre sujeto y lengua, persona y escritura, lo que supone que la pérdida de la escritura implica el yerro del sujeto. Ovidio consideraba que las causas de su destierro eran «carmen et error» (*Tristia* 2, 207), un poema y un error, y Garcilaso no deja nunca de sugerir que su escritura es un ámbito de disolución y desmembramiento (extravío) del sujeto. El final del poema puede entenderse como una asunción de que, si la lengua yerra en desvarío, si la canción es excesiva, el sufrimiento (o sea, el llanto, la canción misma, el poema) ya no conoce (reconoce) al poeta. Esto es, tal es la perdición que ni el poema reconoce a su autor, ni la palabra conoce su lengua. Esto supone una manifestación de profunda turbación expresiva, que encontramos en otros lugares de la escritura garcilasiana. Idea de un exceso de dicción, de una dicción excesiva («decir más»). La crítica no ha encontrado precedentes claros para este soneto, aunque Lapesa (1985: 55-56) indicó su deuda con modos estilísticos cancioneriles. Algunas concomitancias que cabría considerar son las siguientes: «Si me lengua desvaría», verso conclusivo de *La nao de amor*, 199 de Juan de Dueñas (1994: 102) o, de Pedro de Santa Fe, «Señora, fablar querría / mas he miedo de errar / [...] / Este pensar tan pensado / faze mi lengua turbar» (1994: 319-320, vv. 1-2 y 19-20). Morros (1995: 56) apuntó oportunamente unos versos de Petrarca (Canción LXXI, 46-47): «Dolor, perché mi meni / fuor di camin a dir quel ch'î non voglio» (2006: [314]).

V. 1. El sentido de *lengua* es aquí, como en el Soneto XIX y en muchos lugares de la Égloga II, el de habla o discurso. Está muy documentado en la poesía cancioneril, y el marqués de Santillana lo usa en tres ocasiones en sus sonetos (VII, IX, XI). Garcilaso también emplea *lengua*, en dos ocasiones, con el sentido de lenguajes, idiomas (en Soneto III y Égloga III, 128).

V. 10. El sentido de la construcción *conocer en mí* vuelve a aparecer en un verso complejo de la Égloga I: «¿Cómo te faltó en mí el conocimiento?» (185). Esta proximidad hace pensar que la expresión significa conocer de mí, conocimiento de mí. Obviamente, Garcilaso aprovecha el verbo para crear una sorprendente *figura etimológica* en la conclusión del soneto («ya me desconoce»). En la Égloga II encontramos: «en un amor tan fuerte y tan sobrado / y en un desasosiego no creible / tal, que no me conosco de trocado» (317-319). Ambos pasajes aluden a un exceso (expresivo y amoroso) que provoca un mal/desasosiego, fuente de la autoignorancia del sujeto, de su autoderrelicción o abandono de sí.

V. 12. Hay siete apariciones del término «desvarío» en la escritura de Garcilaso. En Boscán (II Soneto XI, 11) encontramos: «Ya cuanto soy parece desvarío» (1999: 183).

III. COMENTARIO DEL SONETO XXXII DE GARCILASO

SONETO XXXII

Mi lengua va por do el dolor la guía;
ya yo con mi dolor sin guía camino;
entrambos hemos de ir con puro tino;
cada uno va a parar do no querría;
yo porque voy sin otra compañía 5
sino la que me hace el desatino;
ella porque la lleve aquel que vino
a hacella decir más que querría.

Y es para mí la ley tan desigual
que aunque inocencia siempre en mí conoce, 10
siempre yo pago el yerro ajeno y mío.

¿Qué culpa tengo yo del desvarío
de mi lengua, si estoy en tanto mal
que el sufrimiento ya me desconoce?

(Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*. Edición, introducción y notas de Elías L. Rivers. Madrid, Castalia, 1969, Cl. Castalia, 6.)

Damos unas notas para el comentario del soneto XXXII de Garcilaso. El soneto, composición extremadamente artificiosa, es quizá el tipo de poema que mejor se presta a un estudio de la utilización de los mecanismos sintácticos que sirven a la estructuración de una composición. Será, pues, el apartado de

los fenómenos que nosotros hemos calificado de sintácticos el que ocupe nuevamente una mayor extensión en el comentario. Apuntaremos también algunas peculiaridades referentes a la palabra (fonética), la significación y la designación, aunque no las desarrollemos completamente, para ofrecer las líneas del modelo de análisis que hemos propuesto.

I

Dejando aparte el arcaísmo fónico de palabras como *do* y *hacella*, vamos a reseñar dos fenómenos referentes a la fonética. El primero es la presencia, en el primer cuarteto, de una *isotopía fonética* en torno a la vocal *o* (17 veces) —esta vocal aparece en lugares importantes de los cuatro primeros versos (posiciones acentuadas, rima)— y a la consonante *r*. Ambos sonidos están presentes en la palabra *dolor*, que, según veremos más adelante, puede ser la palabra clave del soneto. Por otra parte, en torno a la primera aparición de la palabra *dolor* hay un núcleo aliterativo, donde cada una de las letras de la palabra *dolor* está repetida al menos una vez:

« *p o r d o e l d o l o r l a g u í a* »

En segundo lugar, la *rima* del soneto se ve reforzada con repeticiones fonéticas que no vienen exigidas por la normativa de la rima. Tales repeticiones o reforzamientos son: 1.—coincidencia, en los cuartetos, de la vocal de la sílaba acentuada en cada una de las dos rimas distintas: *guía, camino, tino, querría, compañía, desatino, vino, querría*; 2.—una de las rimas consonantes de los tercetos es asonante de una de las rimas de los cuartetos: *mío, desvarío*, asuenan con *camino, tino, desatino, vino*; 3.—en las rimas se repiten a veces palabras o partes de palabras, lo que lleva a un reforzamiento

fonético de la rima consonante: *querría* (v. 4 y 8); *tino* (v. 3) / *desatino* (v. 6); *conoce* (v. 10) / *desconoce* (v. 14); 4.—hay mezcla de *rima aguda* y *grave* en los tercetos, lo que va en contra de la normativa general respecto al uso de la rima.

Resumiendo, un examen superficial del aspecto fonético de la composición nos lleva a concluir: a.—reforzamiento fonético en torno a la palabra *dolor*, mediante una aliteración y una isotopía constituida por los sonidos *o* y *r* a lo largo del primer cuarteto; b.—reforzamiento de la unidad de la rima, mediante repeticiones fonéticas no exigidas por las reglas de la rima.

II

En el aspecto sintáctico nos parece especialmente destacable la utilización de las posiciones creadas por los acentos métricos para crear *emparejamientos* significativos. Antes de pasar a reseñar estos emparejamientos, notemos la existencia de *acentos antirrítmicos* en: *más* (v. 8) y *Qué* (v. 12); y de *acentos extrarrítmicos* en: *yo* (v. 5) y *ella* (v. 7). Del significado que podamos atribuir a estas acentuaciones anómalas hablaremos después.

Es evidente que los emparejamientos se sitúan preferentemente utilizando las posiciones paralelas creadas en el soneto por los acentos métricos y por la rima. El paralelismo será también una de las características del esquema sintáctico oracional. Señalamos ya los *emparejamientos* siguientes:

1.—En la *cuarta sílaba* acentuada de los versos 1 y 4 se encuentra la misma forma del verbo *ir*:

v. 1: Mi lengua *va* por do el dolor la guía.

v. 4: cada uno *va* a parar do no querría.

En la misma sílaba cuarta acentuada del verso 5 encontramos otra forma del verbo *ir*:

v. 5: yo porque *voy* sin otra compañía.

2.—En la *sexta sílaba* acentuada de los versos 3 y 4 encontramos dos infinitivos que semánticamente (por su significado) se oponen: *ir/parar*:

v. 3: entrambos hemos de *ir* con puro tino

v. 4: cada uno va a *parar* do no querría.

3.—Emparejamiento especialmente marcado es el constituido por el final del verso 4 y el final del verso 8. Esta posición, ya especialmente marcada por ser el final del verso y el lugar de la rima, coincide además con el final de cada uno de los dos cuartetos. Y en estos lugares encontramos: *no querría / querría*:

v. 4: cada uno va a parar do *no querría*.

v. 8: a hacella decir más que *querría*.

4.—La misma utilización de la negación en el emparejamiento de palabras iguales encontramos en otros dos emparejamientos. Aquí la negación no se hace mediante el adverbio *no*, sino por medio de un compuesto que significa la negación de la palabra simple. Veamos:

a.—v. 3: entrambos hemos de ir con puro *tino*.

v. 6: sino la que me hace el *desatino*.

b.—v. 10: que aunque inocencia siempre en mí *conoce*.

v. 14: que el sufrimiento ya me *desconoce*.

5.—El segundo cuarteto está claramente dividido en dos partes iguales (vv. 5-6 / vv. 7-8) y la división está marcada, entre otras cosas, por el emparejamiento del principio del

verso 5 (comienzo de la primera parte) y el principio del verso 7 (comienzo de la segunda parte):

v. 5: *yo porque* voy sin otra compañía.

v. 7: *ella porque* la lleve aquel que vino.

Notemos, además, que este emparejamiento va reforzado por caer en los pronombres *yo* y *ella* dos acentos extrarrítmicos.

6.—Todavía podemos señalar un paralelismo entre el final del verso 10 y el comienzo del verso 11. Este paralelismo respondería al esquema:

SIEMPRE + pronombre de 1.^a persona + verbo:

v. 10: *siempre / en mí / conoce*

v. 11: *siempre / yo / pago.*

Y si ampliamos un poco el campo de observación, estas mismas construcciones se convierten en *quiasmos*, cuyo esquema sería:

Objeto directo / núcleo verbal
frente a:

Núcleo verbal / objeto directo.

Así: v. 10: *inocencia // siempre en mí conoce*

O.D.

N.V.

v. 11: *siempre yo pago // el yerro ajeno y mío*

N.V.

O.D.

Así, pues, los versos 10 y 11, que son los que se apartarían más del orden lógico de la frase, pues es donde encontramos el hipérbaton más marcado del soneto, se nos muestran

cargados de múltiples relaciones artificiosas entre sus miembros, que le dan toda su solidez.

Si pasamos a analizar la *sintaxis oracional* del soneto, encontramos una serie de características estructurales que individualizan cada una de las partes, al tiempo que crean nuevos paralelismos sintácticos. Así, el *primer cuarteto* se descompone en cuatro oraciones independientes, cada una de las cuales ocupa un verso (la *esticomitia* es perfecta en esta parte del soneto). Las semejanzas entre las dos primeras oraciones de una parte, y las dos segundas, por otra, pueden verse en el cuadro siguiente:

| SUJETO | | VERBO | |
|--------|---|------------|-------------------|
| Sing. | v. 1: mi lengua (3. ^a pers.) | Movimiento | v. 1: va |
| | v. 2: yo (1. ^a persona) | | v. 2: camino |
| Plural | v. 3: entrambos (1. ^a pers.) | Perífrasis | v. 3: hemos de ir |
| Sing. | v. 4: cada uno (3. ^a pers.) | | v. 4: va a parar |

El *segundo cuarteto* se estructura en torno a dos oraciones compuestas causales, cada una de las cuales ocupa dos versos y lleva una subordinada adjetiva. La segunda de estas oraciones lleva otra subordinada comparativa. Notemos que los sujetos de cada uno de estos grupos vuelven a ser los dos primeros que encontramos en el primer cuarteto, aunque en orden inverso (*yo - ella*), y que los verbos son igualmente de *movimiento*. El esquema sería:

| SUJETO | | VERBO | |
|--------|--|--------|------------------------------|
| Sing. | v. 5-6: yo (1. ^a persona) | Movim. | voy + orac. adjet. |
| | v. 7-8: ella (3. ^a persona) | | la lleve + oración adjetiva. |

Cada uno de los *tercetos* finales, por su parte, está ocupado por un período oracional. En el *primer terceto* el sujeto es de tercera persona (*la ley*) y en el último vuelve a aparecer la primera persona como sujeto (*yo*). Por lo demás, ya no hay verbos de movimiento, sino de *entendimiento* o *voluntad*. Cada una de las oraciones lleva dos oraciones subordinadas, una de las cuales es consecutiva en ambos casos, aunque no ocupen el mismo rango en uno y otro terceto. El esquema oracional de los dos tercetos es el siguiente:

| SUJETO | VERBO |
|--|---|
| I TERCETO: ley (3. ^a pers.) | es + orac. consecut. (orac. conces.) |
| II TERCETO: yo (1. ^a pers.) | tengo + orac. condic. (orac. consecut.) |

La primera observación del conjunto que se puede hacer respecto a la sintaxis oracional es el progresivo alargamiento de los períodos dependientes de una oración principal. Si en el primer cuarteto cada verso constituye una oración independiente, en el segundo el período oracional con sus oraciones subordinadas ocupa dos versos, y en los tercetos ocupa tres versos. El *ritmo sintáctico* se hace más lento y los períodos se van complicando cada vez más con oraciones subordinadas que retardan la expresión o suponen una mayor jerarquización y análisis de las circunstancias que acompañan a la idea o hecho presentados.

Formalmente, desde el punto de vista de la relación entre oración y número de versos, tendríamos la siguiente caracterización del soneto:

- 1.—*Primer cuarteto*: una oración corresponde a: *un verso*.
- 2.—*Segundo cuarteto*: una oración corresponde a: *dos versos*.
- 3.—*Primer y segundo terceto*: una oración corresponde a: *tres versos*.

Sin pretender la exhaustividad en la descripción de las relaciones formales que se pueden establecer en el soneto, creemos que los datos ofrecidos por el análisis nos llevan a concluir que la estructuración del soneto responde a numerosos paralelismos y simetrías que lo caracterizan como un todo. Que esta estructuración responda a un intento consciente del poeta es algo que nosotros no podemos afirmar. Pero lo que sí podemos decir es que la aceptación por parte del poeta de las leyes mínimas del soneto —catorce versos divididos en dos cuartetos y dos tercetos, formando unidades separadas, y con una disposición especial de la rima— le lleva a que su pensamiento y su expresión se vean afectados por estas restricciones. Esto es lo que demuestran las características estructurales que hemos señalado.

III

En relación con la fonética y la sintaxis, podemos nosotros ahora, después de la descripción más o menos objetiva, arriesgar alguna interpretación en la que se busquen concomitancias simbólicas entre la forma y el contenido. Por supuesto que las observaciones que sigan estarán coloreadas de un matiz subjetivo mucho más evidente.

Ya dijimos que la rima de los cuartetos, donde la vocal acentuada en la rima siempre es *i*, está reforzada, llegando a repetir palabras. Pero, al mismo tiempo, la sintaxis de los cuartetos es mucho más rápida, más fragmentada, según dijimos también. ¿Podría servir este reforzamiento de la rima a una mayor solidificación de los cuartetos, que temáticamente se caracterizarían por una especie de fragmentación?

Otra observación se refiere a las dos rimas agudas que aparecen en el soneto. Podemos creer significativo el hecho de que estas rimas caigan en las palabras *desigual* y *mal*, que connotan desequilibrio. Y así, un fenómeno desequilibrador, como es la *rima aguda* en un soneto, se produce en palabras que significan algo inarmónico. Por otra parte, estas dos palabras están determinadas cuantitativamente (*tan, tanto*).

En los *acentos antirrítmicos* del poema podemos ver también cierto simbolismo. En primer lugar, ¿se podría ver en la acentuación antirrítmica del adverbio de cantidad *más* un símbolo de lo desmesurado, de lo desequilibrado de esta cantidad? En segundo lugar, ¿se puede ver un símbolo de la falta de equilibrio, de la que la pregunta podría ser un síntoma, en la acentuación antirrítmica de la interrogación: *qué* (v. 12)?

Se puede poner en relación con el tema el ritmo más rápido de la sintaxis en la primera parte del soneto (los dos cuartetos). En esta primera parte el tema es el desconcierto, la desorientación. Cuando en la segunda parte se intenta una reflexión sobre su desgracia, el ritmo sintáctico se hace más reposado.

Con el tono intelectual y abstracto del tema pueden concordar las *perífrasis* que encontramos en el soneto (*hemos de ir, va a parar, que vino a hacella decir*). En efecto, una perífrasis es una construcción caracterizada por lo abstracto de su análisis de la realidad, pues intenta captar intenciones, aspectos, etcétera.

Terminaremos el análisis del aspecto sintáctico con una llamada de atención sobre el *encabalgamiento* que hay en los versos 12 y 13: *desvarío/de mi lengua*. Se trata de un encabal-

gamiento abrupto. La pausa hace que leamos el sintagma de dos posibles formas: 1.—si interpretamos el verso 12 al llegar a la pausa final, indudablemente, *desvarío* se entiende como perteneciente a *mí*; 2.—cuando pasamos al verso siguiente se aclara que el *desvarío* es de *mi lengua*. Esta doble lectura de *desvarío* tiene importancia temática, según veremos después.

IV

Señalemos a continuación las peculiaridades *significativas* del texto. En el *primer verso* encontramos ya un artificio significativo cuando la asociación de *lengua* a *ir*, imposible en el sentido primero de ambas palabras, nos obliga a entender *lengua* como una metonimia en lugar de *discurso* (*lo que digo, lo que dice mi lengua*). O también podría leerse en sentido propio *lengua* y entender metafóricamente el resto del verso, haciendo la siguiente lectura: «mi lengua expresa lo que le dicta mi sentimiento doloroso». Según esto, el *caminar* del verso segundo habría que entenderlo como «me comporto», «actúo». Y lo mismo todos los demás verbos de movimiento que se encuentran en los dos primeros cuartetos habría que entenderlos metafóricamente como *actuar, comportarse*. Bien es verdad que en el verso 8 se aplica a la lengua una perífrasis en que aparece su acción propia: *decir*: «a hacella decir».

El tema viene dado por las palabras que significan *sufrimiento* (*dolor, pago el yerro, sufrimiento, tanto mal*); el caminar o actuar desacertadamente (*va, la guía, sin guía camino, hemos de ir con puro tino —a tientas—, voy sin otra compañía sino la que me hace el desatino, decir más que querría, yerro, desvarío*). Hay, finalmente, un grupo de palabras que hacen alusión a la realidad jurídica: *ley, inocencia, pago el yerro ajeno y mío, culpa*. El tema se podría enunciar

brevemente así: *justificación, por el dolor, de un torpe actuar y, sobre todo, de un torpe hablar.*

El *tono* del soneto viene dado por un carácter absolutamente *abstracto* del vocabulario: casi todos los sustantivos son abstractos o referidos a realidades mentales, nunca referidos a objetos concretos (*dolor, tino, compañía, desatino, ley, inocencia, yerro, desvarío, mal, sufrimiento*). Por lo que se refiere a los verbos, ya dijimos cómo los que significan movimiento convendría entenderlos metafóricamente como «actuar», «comportarse». Los otros verbos tienen también un carácter mental (*querer, conoce, pago, tener culpa, desconoce*).

V

¿Cuál es la realidad a la que se refiere el soneto? Indudablemente, se trata de un problema individual: *la contradicción entre el sujeto (el yo) y el habla*. Es una tematización de la no concordancia entre lo que uno es y lo que dice. La causa del conflicto está en el *dolor*, que motiva tanto el «desatino» del yo como el «desvarío» de la lengua. Pero nada sabemos sobre la naturaleza de este dolor, ni sobre sus causas (¿es un dolor amoroso? No lo sabemos). Hay, sí, una repercusión social de este actuar y hablar, y de ahí la queja ante el fallo de la ley. ¿Se trata de la ley en sentido estricto? ¿Se trata de la sociedad, representada metonímicamente por la ley que juzga? La única justificación de su comportamiento es el dolor, que llega a ser insufrible («si estoy en tanto mal que el sufrimiento ya me desconoce?»).

Toda la *referencia* del soneto es una realidad mental, pues sólo mentalmente es posible operar una separación del yo y del discurso. El conflicto representado es un conflicto puramente psicológico y de ahí el carácter un tanto *artificial* de la presentación, como realidades irreductibles, de cosas que realmente tienen una relación en la constitución de la persona

mucho mayor que la que dice el poeta. Además, el tratamiento del tema se sitúa en el más alto nivel de abstracción, pues ninguna nota nos ofrece una posibilidad de contextualizar referencialmente los hechos. Es decir, parece que no existen hechos concretos.

El carácter abstracto de la referencia concuerda con el tono abstracto del vocabulario y con lo abstracto del tema. Por otro lado, la artificiosidad de la división de la persona en *yo* y *habla* se corresponde también con la artificiosidad sintáctica, con los numerosos emparejamientos...

VI

Ahora podría empezar todo un trabajo de intento de situar estas características del poema dentro de la historia literaria. En este punto tendríamos que hablar de la relación de Garcilaso con el petrarquismo (*temas psicológicos*) o con la poesía tradicional de los cancioneros (*artificiosidad*).

Nos conformaremos con la cita de las siguientes opiniones de Rafael Lapesa sobre la poesía italianizante en España: «Petrarca había dado la pauta para el escrutinio de los estados de alma. Los poetas, al explorar el propio espíritu, cobraban conciencia de sí mismos y contribuían así al descubrimiento del individuo, el hecho capital del Renacimiento» (p. 152-153).

En relación con la pervivencia de procedimientos propios de los cancioneros, oigamos a Lapesa: «Por otra parte, materia poética y rasgos de estilo pasaron de los cancioneros castellanos a poemas compuestos en metros italianizantes» (p. 160). Y, más adelante: «Voluntarismo, personificaciones, hosquedad del escenario soñado, constituyen sólo una pequeña parte del caudal de temas que la poesía de cancionero legó al petrarquismo español del siglo XVI. También le transmitió diferentes manifestaciones conceptistas que nunca desaparecieron y que

enlazan la artificiosidad de la última poesía medieval con la del Barroco. Muy favorecidos estuvieron los juegos verbales reiterativos» (p. 162). (Rafael Lapesa: «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971, reimpresión.)

Con estas observaciones de Lapesa creemos que quedan señaladas las líneas de inserción del soneto de Garcilaso dentro de la historia literaria.