

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane
Classe LM-37

Tesi di Laurea

*GARCILASO DE LA VEGA,
PRÍNCIPE DE LOS POETAS*

Relatore
Prof. Giovanni Cara

Laureando
Giovanni Beraldo
2072652 / LMLLA

Anno accademico 2024/2025

ÍNDICE

1. ENTRE ESPADA Y PLUMA: LA VIDA DE GARCILASO	1
1.1. Familia y educación	1
1.2. El imperio de Carlos V	2
1.3. Pasión y dolor: los amores del poeta	5
1.4. Juan Boscán, más que un amigo	10
1.5. Fidelidad y deslealtad, de Italia a Francia	13
1.6. Nápoles, ciudad de arte	16
1.7. Los últimos años de vida	18
2. EL RENACIMIENTO Y LA RENOVACIÓN POÉTICA	20
2.1. Estilo y poética entre forma y contenido	20
2.2. Temas recurrentes en la poesía de Garcilaso	21
2.3. El garcilasismo: la esencia del Petrarquismo español	23
3. FUENTES LITERARIAS	27
4. ANEXO ICONOGRÁFICO	131
5. BIBLIOGRAFÍA	136

1. ENTRE ESPADA Y PLUMA: LA VIDA DE GARCILASO

1.1. Familia y educación

A pesar de que en la actualidad aún no hemos podido definir con certeza la fecha de nacimiento del poeta renacentista García Lasso (Garcilaso) de la Vega, la teoría más probable es que naciera el 30 de septiembre de 1499¹ en Toledo. Segundo hijo varón de Garcilaso de la Vega, señor de Arcos², noble y militar castellano, miembro de la Orden de Santiago y del Consejo Real de los Reyes Católicos, para quienes desempeñó el cargo de embajador de España ante la Santa Sede, en Roma; y doña Sancha de Guzmán, cortesana y señora de Batres. Garcilaso tuvo la suerte de crecer en la corte real toledana, donde, desde muy joven, mostró gran interés por las disciplinas literarias, lingüísticas y musicales, que aprendía junto con los pajes aristocráticos. Tras años de formación con el historiador y humanista renacentista italiano Pedro Mártir de Anglería, Garcilaso se distingue por un profundo conocimiento de gramática y literatura castellana, de idiomas clásicos como el latín y el griego (también se cree que posteriormente incluso dominaba el italiano y el francés) y de música, disciplina bastante apreciada en los entornos cortesanos, tocando varios instrumentos.

Además de la formación en disciplinas literarias, su condición de noble le predestinaba para el mundo de la guerra y le exigía el ejercicio de las armas; por ello, de forma paralela a su formación intelectual, Garcilaso recibió también una sólida formación militar.

¹ M. del Carmen Vaquero Serrano, *Garcilaso, príncipe de poetas. Una biografía*, Marcial Pons, 2013

² Arcos de la Frontera, municipio andaluz de la provincia de Cádiz.

En 1512 falleció su padre, lo que supuso cambios radicales en la vida de Garcilaso. Al no ser el primogénito, no tendría derecho a la herencia, lo que le obligó a elegir entre el oficio religioso, la vocación literaria o el servicio a la corte. Así, el año siguiente tras la llegada de Carlos V a España en 1517, se dirigió a Zaragoza con su hermano mayor Pedro Laso de la Vega, donde rindieron homenaje y se pusieron a disposición del nuevo monarca.

1.2. El imperio de Carlos V

Carlos nació el 24 de febrero de 1500 en Gante del matrimonio entre Juana “la Loca” I de Castilla (hija de los Reyes Católicos Fernando de Aragón e Isabel de Castilla) y Felipe de Habsburgo (hijo de Maximiliano I y María de Borgoña). A los seis años heredó el título de duque de Borgoña por la muerte de su padre. Creció en Flandes bajo la tutela de su tía Margarita de Austria, hermana de Felipe, que fue nombrada su regente.

En 1516, a la muerte de su abuelo materno, Carlos fue proclamado rey de España, añadiendo así a sus dominios en Flandes y Franco Condado, las coronas de Castilla y Aragón, las posesiones de Nápoles, Cerdeña, Sicilia y las colonias americanas. Fue el primer y único emperador del Sacro Imperio Romano Germánico durante su periodo euroamericano³.

Estas inmensas posesiones fomentaron la aspiración de Carlos de crear una monarquía universal inspirada en los principios cristianos, convergentes con la mentalidad medieval, que chocaba vivamente con los vastos fenómenos culturales europeos que estaban surgiendo:

1. El expansionismo cada vez más fuerte del Imperio Otomano, cuya presencia representaba un peligro constante para Carlos y su imperio.

³ Su territorio era tan extenso que recibió el sobrenombre de «*el Imperio donde nunca se pone el sol*», porque al menos en una parte siempre era de día.

2. La Reforma protestante: una verdadera revolución religiosa, contraria a la venta de indulgencias por parte de la Iglesia. El 31 de octubre de 1517, Martín Lutero, sacerdote de la orden agustiniana, colgó 95 tesis en la puerta de la iglesia de Wittenberg, en las que atacaba duramente el papel del papado por su implicación en la venta del “perdón divino” de los pecados de los fieles a cambio de una suma de dinero. Esto desencadenó un fuerte cambio hacia las instituciones religiosas, ya que comenzó a extenderse el pensamiento de que la única posibilidad de salvación no dependía de la Iglesia ni del Papa, sino de la propia fe y de la misericordia de Dios.

El 18 noviembre de 1518 entró por primera vez en Valladolid y se reunió con representantes de la nobleza y el clero castellanos, entre ellos Garcilaso y su hermano mayor, el hijo heredero. Trajo consigo a numerosos nobles y clérigos flamencos, lo que, unido a su desconocimiento del castellano y del mundo cortesano peninsular, provocó una gran sensación de enigma y desánimo hacia la élite nobiliaria. Asustados por la llegada de este rey desconocido, comenzaron las primeras protestas públicas a través de panfletos en las iglesias, en los que se declaraba la falta de interés y amor de Carlos V por el Reino de Castilla y León:

«Tú, tierra de Castilla, muy desgraciada y maldita eres al sufrir que un tan noble reino como eres, sea gobernado por quienes no te tienen amor»⁴

Además, el Reino seguía sufriendo las consecuencias económicas de la Reconquista; la conquista del último reducto árabe en Granada en 1492 trajo consigo diversas consecuencias económicas en el ámbito comercial y, para pagar a las tropas, los Reyes

⁴ J. L. Díez, *Los Comuneros de Castilla*, Editorial Mañana, Madrid, 1977 p. 7

Católicos se vieron obligados a pedir préstamos y aumentar las exigencias fiscales a los ciudadanos. La situación empeoró tras la muerte de Isabel de Castilla, ya que la corrupción generalizada en el gobierno tuvo enormes consecuencias en el balance económico del país.

Por la combinación de todas estas razones, se produjo un descontento general que llevó a la exasperación de ciudadanos y nobles. Aprovechando la marcha de Carlos V a Alemania para la elección imperial, se iniciaron diversas revueltas urbanas en Toledo y Valladolid, que desembocaron en el inicio de la Guerra de las Comunidades de Castilla, en la que durante cerca de dos años las tropas de Carlos V se enfrentaron a los Comuneros⁵.

En todo esto, la vida de Garcilaso, una vez más, cambia radicalmente: su hermano se alinea con los comuneros, convirtiéndose en líder del frente de Toledo, mientras que él permanece fiel a la corte de Carlos V. A partir de ahí, los caminos de los dos hermanos se separan. Con la victoria de las tropas reales contra los comuneros, Pedro Laso se ve obligado a exiliarse y huye a Portugal, mientras que Garcilaso se instala en Toledo, despojado tanto de sus bienes materiales, ya que su casa familiar había sido saqueada, como de sus posesiones afectivas, puesto que su hermano ya no estaba con él.

A partir de entonces, Garcilaso se instala definitivamente en la corte real de Carlos V, motivado por el firme propósito de recuperar no solo el honor y la riqueza que durante años habían pertenecido a su ilustre familia, sino también de lograr el regreso de su hermano. Con este fin, Garcilaso dedicará todos sus esfuerzos a reconciliarlo con la corte del emperador, mientras reafirma su lealtad y servicio al monarca en medio de una época de grandes desafíos.

⁵ Nombre dado a los habitantes de los municipios de Castilla que se rebelaron contra Carlos V en protesta contra el fiscalismo real y la política imperial centralista.

1.3. Pasión y dolor: los amores del poeta

No es posible leer un texto de Garcilaso y no captar la gama de sentimientos que embargan sus textos: líneas salpicadas de amor, amistad, alegría, guerra y tormento. Garcilaso poseía una belleza y una inteligencia encantadoras; sin duda un hombre que enamoraba, pero él también, a su pesar, muchas veces fue víctima de Amor⁶. En fin, todo lo que fue su vida está encapsulado en su pequeño repertorio literario.

Tras permanecer en el monasterio de Uclés para completar su noviciado en la orden monástico-militar de Santiago, Garcilaso contrajo matrimonio oficial con doña Elena de Zúñiga, noble dama perteneciente a la corte de Leonor de Austria, hermana de Carlos V y esposa de Francisco I de Francia. De ella tuvo tres hijos (legítimos): el mayor tomó su nombre, Garcilaso, los siguientes se llamaron Íñigo de Zúñiga y Pedro de Guzmán. Aunque legalmente unida al poeta, se cree que esta unión fue simplemente un matrimonio político, deseado por el propio emperador para acallar los rumores sobre Garcilaso y sus amores ilegítimos fuera de la corte. De hecho, en sus textos, el poeta nunca alude a su esposa.

Antes de partir de viaje a Italia con el emperador, Garcilaso redactó su testamento en Barcelona, fechado el 25 de julio de 1529. En este documento oficial nombra heredero a su hijo mayor, Garcilaso de la Vega y Guzmán, enumera los destinatarios de sus bienes tras su muerte, y, entre otros asuntos, salen a la luz otros amoríos en los que se vio envuelto el poeta. En un pasaje de ese mismo texto, Garcilaso menciona a un tal Lorenzo, haciendo hincapié en el hecho de que es su hijo. Más tarde resulta ser don Lorenzo Suárez de Figueroa, hijo ilegítimo del poeta, fruto de la relación que mantuvo, antes de casarse, con Guiomar Carrillo, una toledana que creció en el barrio del poeta.

⁶ En muchas de sus obras se refiere al Amor, es decir, a Cupido, dios del amor.

«Don Lorenzo, mi hijo, sea sustentado en alguna buena universidad y aprenda ciencias de humanidad hasta que sepa bien en esta facultad, [...], y siempre sea sustentado hasta que tenga alguna cosa de suyo»⁷

Este hijo fue confirmado posteriormente en un documento oficial⁸, redactado el 29 de noviembre de 1537 por la propia Guiomar Carrillo, que confirma que mantuvo una relación carnal con el poeta durante muchos años y que Lorenzo fue oficialmente fruto de sus amores, para que él pudiera beneficiarse de los derechos “honoríficos” de su padre.

«Sepan cuantos esta carta de donación y mejora vieren cómo yo doña Guiomar Carrillo, siendo como era mujer libre y no desposada ni casada ni monja, ni persona de orden ni religión, tuve amistad del muy magnífico caballero Garcilaso de la Vega [...]. Entre mí y el dicho Garcilaso hubo amistad y cópula carnal mucho tiempo, de la cual yo me empreñé y parí a don Lorenzo Suárez de Figueroa. [...] por tanto, usando yo de las dichas leyes mejor y hago mejoría y donación a vos, el dicho don Lorenzo Suárez de Figueroa, mi hijo y del dicho señor Garcilaso [...] para que más honradamente podáis vivir y andar como hijo de quien sois.»⁹

Además, en su testamento, se hace cargo de una doncella extremeña, ya que, según el poeta, tiene una deuda de *honradez*, al dar a entender que también había tenido algún tipo de relación sexual con ella. En el texto deja claro que se actúe con cautela y no se permita que nadie se entere de esta relación, ya que podría invalidar aún más la situación actual de ella; esto subraya eficazmente el concepto de *honor* y *honra* que se desarrollaba durante esa época en la sociedad.

«Yo creo que soy en cargo a una moza de su honestidad. Llámase Elvira, pienso que es natural de la Torre o del Almendral, lugares de Extremadura [...]. Envíen allá una persona honesta y de buena conciencia que sepa de ella si

⁷ Garcilaso de la Vega, *Poesía*, Ediciones Catedra, Madrid 2024, p. 18

⁸ Exhumado en 1998 por M. del Carmen Vaquero Serrano, reconocida estudiosa y experta en Garcilaso.

⁹ *ibidem*, p. 17

yo le soy en cargo sobredicho [...] y si fuese casada, téngase consideración con esta diligencia a lo que toca a su honra y a su peligro.»¹⁰

De los textos del poeta se infiere un amor por una dama lusitana, amor que Garcilaso califica de *vergonzoso* e imposible, causándole un gran remordimiento.

A lo largo de los años, muchos estudiosos han pensado que podría tratarse de Isabel Freyre, una dama portuguesa de la corte de la emperatriz. Sin embargo, a partir del análisis de diversos textos del poeta y de otras personas, se pueden encontrar algunos fallos en esta teoría. Si se valora la inmersión del poeta en sus textos y, por tanto, en sus personajes, las *Églogas* tienen una importancia fundamental para fundamentar esta teoría.

En los próximos capítulos se analizarán con más profundidad, sin embargo, si se apoya la teoría de que en estos textos las muertes de las amadas de los protagonistas son comparables al llanto del poeta por la muerte (en la vida real) de la dama portuguesa, no se puede deducir que se trate de Isabel Freyre. *Égloga I* se compuso entre 1533 y 1534 y se sabe que la misteriosa lusitana falleció antes de que se escribiera. Isabel murió de parto entre 1534 y 1535, por lo que pensar que fue ella es bastante complicado, y, además, no explica por qué Garcilaso sintió ese sentimiento de vergüenza y arrepentimiento, a pesar de ser una mujer casada.

Así, la atención de los académicos se desvió en otra dirección: su cuñada, Beatriz de Sá. Durante una estancia en Portugal, concedida por una licencia temporal, Garcilaso se reunió con su hermano Pedro, exiliado, y le ayudó a organizar su matrimonio. Aconsejado por la futura emperatriz Isabel de Portugal¹¹ tomó por esposa a Beatriz de Sá, dama de compañía de la reina y, según se rumoreaba, *la mujer más hermosa que se halló en*

¹⁰ *ivi*, p. 26

¹¹ Quizás fue también una elección estratégica por parte de los dos hermanos, para poder obtener más tarde el ansiado perdón del emperador para regresar a España.

Portugal. Antes de partir con la emperatriz hacia España, los dos contrajeron matrimonio cerca de la frontera, precisamente en Elvas, el 5 de febrero de 1526. En Sevilla, Isabel se casó con Carlos V el 11 de marzo de 1526. Aquí, es probable que Beatriz conociera a su cuñado Garcilaso, pasando bastante tiempo juntos discutiendo qué mejor estrategia podría otorgar el perdón a Pedro Laso, que le sería concedido por el emperador durante su luna de miel en Granada ese mismo año.

Esto, sin duda, acercó a los dos, ya que puede haber desencadenado un sentimiento en Garcilaso hacia Beatriz. El hecho de que ella fuera su cuñada podría justificar este *amor inconfesable* que tanta vergüenza le producía, al ser un sentimiento incestuoso. Por otra parte, Beatriz murió, también de parto, antes del 11 de marzo de 1530¹², lo que induce a pensar que Garcilaso podría estar refiriéndose a ella en sus Églogas, que sin duda fueron escritas póstumamente a la muerte de la dama.

Una confirmación adicional puede venir de las églogas de Francisco Sá de Miranda, poeta del Renacimiento portugués y gran amigo y admirador de Garcilaso. En *Nemoroso* Sá de Miranda, a través del término bucólico *aprisco*, se refiere a una unión entre las familias de los Sás y los Lasos de Vega. En el texto se hace referencia a una tal Elisa, miembro de la familia Sá, por cuya muerte Nemoroso llora cantando su triste destino. No parece una mera coincidencia que el poeta portugués recurriera a los personajes de las églogas de Garcilaso para construir un discurso en torno a la unión de estas dos familias. La elección de estos nombres no solo revela un conocimiento profundo de la obra garcilasiana, sino también una intencionalidad simbólica que va más allá de lo literario¹³. Al reflexionar sobre Elisa de Sá, amada de Nemoroso en la égloga, surge la inevitable pregunta: ¿quién

¹² María del Carmen Vaquero Serrano, *La fecha de muerte de Beatriz de Sá, la más que posible Elisa de Garcilaso*, Revista Lemir n° 15, 2011, pp. 235-244

¹³ Ignacio Navarrete, *Francisco Sá de Miranda, Garcilaso de la Vega, and the Transfer of Italian Poetic Forms to Portugal and Spain*, Viator (Vol.31), pp. 291-310

era realmente Elisa en este contexto? Si pudiera simbolizar una figura concreta en la vida real, cercana al poeta, podría tratarse, por tanto, ¿de la misma cuñada Beatriz? La hipótesis de que Elisa aluda a Beatriz resulta fascinante. Ella, con sus vínculos familiares y su posible influencia en los círculos de Garcilaso, encajaría como un personaje clave para interpretar esta alegoría poética.

Por último, se sabe que durante su estancia en Nápoles experimentó nuevos sentimientos, especialmente hacia una dama de la corte, cuya identidad se desconoce por completo. Varios expertos han analizado detenidamente los sonetos del poeta, formulando diversas hipótesis sobre el nombre y la identidad de esta dama.

En el soneto VIII, objeto de análisis en los capítulos siguientes, Garcilaso escribe a Boscán confesándole que se ha enamorado de una dama. Mientras que en el Soneto XIX, dirigido a Giulio Cesare Caracciolo, poeta napolitano amigo de Garcilaso, alude a la separación de una dama, y por tanto del amor, que ambos vivieron y sufrieron. En el mismo soneto encontramos el verso 14 *y a sabella de vos del alma mía*, que sugiere que el poeta puede estar refiriéndose a una tal Isabella. Así que la búsqueda se redujo a una dama, sin duda aristócrata o al menos participante en la vida de la corte, llamada Isabel y que vivió en Nápoles coincidiendo con el periodo en que Garcilaso estuvo allí.

Isabella Villamarina, culta erudita italiana y esposa de Ferrante Sanseverino, último príncipe de Salerno, era gran amiga del humanista napolitano Scipione Capece, que se hizo cargo de la Academia Pontaniana tras la muerte de Sannazaro. Por tanto, cabe suponer que, durante las reuniones del grupo humanista, ambos se conocieron y Garcilaso se enamoró de ella. Incluso Carlos V, durante una de sus visitas a Nápoles, quedó impresionado por la belleza y la inteligencia de Isabella.

Así, puede que, por el matrimonio de Isabella, Garcilaso nunca mencionara directamente su nombre para proteger su honor como mujer. Aunque, un análisis más profundo de sus textos revela cómo utilizaba palabras que podrían hacer referencia a su nombre, como el verbo *saber* en el Soneto XXVIII: *sabed que en mi perfecta edad...* (Isabella, Sabella, sabed).

1.4. Juan Boscán, más que un amigo

Una parte fundamental de la vida de Garcilaso, tanto a nivel sentimental como laboral, fue el gran vínculo de amistad que mantuvo con su compañero Juan Boscán. Al igual que Garcilaso, se desconoce la fecha exacta de su nacimiento, sin embargo, con el descubrimiento de diversos documentos cortesanos de la época, se puede intuir que nació entre 1487 y 1492 en Barcelona, ya que su madre, Violante Almogáver, desgraciadamente falleció en ese año. De familia noble catalana, pertenecía a la clase aristocrática que en su día se enriqueció con el comercio y la navegación; su padre, Joan Valentí Boscán, era oidor de cuentas y miembro de los astilleros de la Generalitat de Catalunya. También creció en el círculo cortesano de los Reyes Católicos, donde recibió una impecable formación humanística del italiano Lucio Marineo Sículo, que, en una carta escrita en latín en sus Epístolas, describe a su alumno como ingenioso, virtuoso y dedicado al estudio de las artes y las letras.

Es muy probable que la amistad entre Garcilaso y Boscán surgiera durante sus años de estudio y servicio en la corte. Entre septiembre y diciembre de 1522, la corte permaneció en Valladolid y Garcilaso estrechó lazos con Boscán, que también se encontraba presente ya que había sido nombrado ayo de don Fernando Álvarez de Toledo, futuro duque de Alba. Los dos poetas también coincidieron en varias ocasiones militares, luchando juntos

durante la conquista de los territorios franceses en los Pirineos, especialmente la ciudad de Fuenterrabía, de la que don Fernando fue nombrado gobernador y Garcilaso y Boscán ganaron aún más honor militar como generales.

Se rumorea que Garcilaso no pudo asistir a la boda real de Carlos V e Isabel de Portugal en Granada en marzo de 1526, pero que su amigo Juan Boscán sí estuvo, y fue allí donde conoció a dos figuras muy importantes para su carrera literaria: Andrea Navagero y Baltasar Castiglione. El primero, poeta italiano y embajador veneciano en la corte del Emperador, sugirió a Boscán que probara con las nuevas letras italianas, introduciendo el uso de la métrica italiana en la literatura española. El segundo, hombre de letras y diplomático al servicio de la Iglesia, autor de la gran obra italiana *Il Cortigiano* (El cortesano), en la que describe las costumbres ideales del perfecto cortesano. Garcilaso, gran admirador de Castiglione y de su obra, tras descubrir el encuentro con su amigo, además de apoyar la decisión de probar las nuevas técnicas métricas italianas, sugirió a Boscán que intentara traducir el texto al castellano, sugerencia que éste aceptó¹⁴.

A la Duquesa de Soma

[...] Porque estando un día en Granada con el Navagero, al cual por haber sido varón tan celebrado en nuestros días he querido aquí nombrarle a vuestra señoría, tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dijo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos autores de Italia. [...] fui a dar muchas veces en lo que el Navagero me había dicho. Y así comencé a tentar este género de verso, en el cual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro. Pero después, pareciéndome quizá con el amor de las cosas propias que esto comenzaba a sucederme bien, fui poco a poco metiéndome con calor en ello. Mas esto no bastara a hacerme pasar muy adelante si Garcilaso, con su juicio, el cual no solamente en mi opinión, más en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara

¹⁴ En 1533, durante uno de sus viajes a Barcelona al servicio de la corte napolitana, Garcilaso se reencuentra con Boscán, quien le informa de que está terminando la traducción del texto y repasan la versión juntos. Al año siguiente se imprimiría y publicaría por primera vez.

en esta mi demanda. Y así, alabándome muchas veces este mi propósito y acabándomele de aprobar con su ejemplo, porque quiso él también llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente. Y después, ya que con su persuasión tuve más abierto el juicio, ocurriéndome cada día razones para hacerme llevar adelante lo comenzado.¹⁵

Tal era el aprecio por Garcilaso y su fuerte amistad que, tras su temprana muerte en una batalla, Boscán le dedicó un soneto entero, en el que elogia al poeta y lamenta su fallecimiento, culpándose por no haber podido despedirse, pero sabiendo que, si podía cambiar el curso de los acontecimientos, Garcilaso volvería a por él.

Soneto CXXIX

Garcilaso, que al bien siempre aspiraste
y siempre con tal fuerza le seguiste,
que a pocos pasos que tras él corriste,
en todo enteramente le alcanzaste,

dime: ¿por qué tras ti no me llevaste
cuando de esta mortal tierra partiste?,
¿por qué, al subir a lo alto que subiste,
acá en esta bajeza me dejaste?

Bien pienso yo que, si poder tuvieras
de mudar algo lo que está ordenado,
en tal caso de mí no te olvidarás:

que o quisieras honrarme con tu lado
o a lo menos de mí te despedieras;
o, si esto no, después por mí tornarás.

Este soneto no fue el mayor homenaje que Boscán rindió a su amigo toledano. Garcilaso, al morir joven, no había publicado ninguna obra. Fue Boscán que decidió recoger buena parte de los manuscritos de Garcilaso en una recopilación de versos propia: *Las obras*

¹⁵ Juan Boscán, *Obra completa*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, pp. 115-120

de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega: repartidas en quatro libros. En el colofón¹⁶ de la obra se puede leer que se terminó de imprimir en marzo de 1543, en Barcelona, en la imprenta de Carles Amorós (nombre típico catalán), un año después la muerte del mismo Boscán. Así, gracias a la admiración que Boscán profesaba por su amigo toledano, la gente empezó a leer las obras de Garcilaso y, su fama como poeta y hombre de letras, desgraciadamente póstuma a su muerte, comenzó.

Posteriormente, fueron muchos los que comentaron sus obras, entre ellos Fernando de Herrera, poeta y escritor español muy influido por Garcilaso y su petrarquismo, que lo calificó de *príncipe de los poetas españoles*, término que aún hoy va unido a su nombre.

1.5. Fidelidad y deslealtad, de Italia a Francia

Durante los primeros meses de 1529, Garcilaso se encontraba en Toledo, en la corte de Carlos V, que planeaba su próximo viaje a Italia. La política exterior del emperador era uno de los pilares de su reinado, tan extensa que parecía imposible gestionarla con fluidez desde una sola posición. Así fue como decidió embarcarse rumbo a Italia, una importante estrategia, no sólo militar, que beneficiaría a Carlos V. Sus principales objetivos eran:

1. Que su título fuera reconocido y, por tanto, coronado, directamente por el Papa Clemente VII, que no tenía sentimientos positivos hacia el emperador tras el saqueo de Roma en 1527, donde las tropas de Carlos V atacaron la ciudad más importante y emblemática de la religión católica, poniéndola de rodillas mediante el caos y la violencia.
2. Restablecer y unir a los estados italianos; la política interna de la época no era la mejor ya que los estados no sentían mucha simpatía los unos por los otros, pero

¹⁶ Anotación al final de los libros, que indica el nombre del impresor y el lugar y fecha de la impresión, o alguna de estas circunstancias (Real Academia Española, Diccionario de la lengua española).

su disensión hacia el reinado de Carlos V y España, que parecía ir en aumento, era mayor que el conflicto interno. Así, crearon la Liga de Cognac (una coalición entre el papa Clemente VI, los reyes de Inglaterra y Francia, el ducado de Milán y la República *La Serenissima* de Venecia) con el objetivo de expulsar a los españoles de Italia y los territorios circundantes, objetivos fundamentales de la política expansiva de Carlos V.

3. Frenar la expansión del Imperio Otomano, que avanzaba cada vez más hacia los territorios occidentales, lo que suponía un gran peligro para el imperio.
4. Con la ayuda del Papa, convocar un concilio contra los luteranos, cada vez más presentes gracias a las ideas revolucionarias de Martín Lutero, causando grandes riesgos al catolicismo y a la Iglesia. En este sentido, el pontífice estaba de acuerdo con las ideas de Carlos V, ya que el peligro de los luteranos para la Iglesia se hacía sentir bastante.

Así, tras redactar su testamento en Barcelona¹⁷, marchó con el emperador a Italia el 28 de julio de 1529. Desembarcaron en Génova y posteriormente se trasladaron a Bolonia, donde tuvo lugar la coronación oficial del emperador. Se puede afirmar que los deseos de Carlos V en esta expedición italiana se cumplieron bastante, ya que también firmó la paz con los estados italianos y con Francisco I de Francia, aunque persistió el problema de los luteranos y del Imperio Otomano.

Tras este breve periodo en Italia, Garcilaso regresó a Toledo en junio de 1530, donde recibió el encargo directo de la emperatriz Isabel de ir a Francia a felicitar a Leonor de Austria, hermana del emperador, y a Francisco I, rey de Francia, por su matrimonio ese mismo año. Evidentemente, el motivo de esta expedición iba más allá: la reina Isabel

¹⁷ Véase capítulo 1.3.

quería saber de forma encubierta cómo trataba el monarca francés a su cuñada y, además, mientras Garcilaso viajaba por territorio “enemigo”, también debía espionar y tomar nota del ambiente militar del país, especialmente en las fronteras entre ambos estados.

Regresó a la Península Ibérica en agosto de 1531 y se instaló en la corte de la emperatriz Isabel de Ávila. Y fue en esta ciudad donde Garcilaso rompió por primera vez lazos leales con la corte y los reyes. El poeta recibió una invitación para la boda de su sobrino (que llevaba su propio nombre) con Isabel de la Cueva, heredera ducal, que se celebraría en la catedral de la ciudad. Sin conocer los detalles de esta unión, Garcilaso asistió a la ceremonia como testigo, descubriendo más tarde que no había sido aprobada previamente por los Reyes y que, además, el duque de Alburquerque, padre de la novia, era totalmente contrario a la unión por razones de linaje de los Cueva.

Así, en febrero de 1532, durante un viaje a Alemania (donde Carlos V se había instalado temporalmente) junto a Fernando Álvarez de Toledo, fue interceptado y detenido en nombre de la emperatriz por el alcalde de Guipúzcoa, lo que confirmó su exclusión de la corte real. En marzo fue conducido a Ratisbona, a la corte del emperador, que reafirmó su destierro y lo envió a una isla del Danubio, donde permaneció tres meses, en los que su tío don Pedro de Toledo, duque de Alba, convenció al emperador del buen hacer de Garcilaso, recordándole lo leal que le había sido desde el principio de su carrera en la corte. De este modo, por merced del rey, se le dio a elegir entre marcharse con Pedro de Toledo hacia Nápoles (donde acababa de ser nombrado virrey tras el fallecimiento del cardenal Pompeo Colonna) para establecerse en su corte o retirarse a un convento, practicando la vocación religiosa.

«Que vaya a Nápoles a servir allí por el tiempo que fuere

voluntad de Su Majestad o al convento que más él quisiere»¹⁸

La pregunta surge automáticamente: ¿cómo un individuo tan leal como Garcilaso, que había sido fiel al emperador durante años, podía arruinarlo todo por un simple testimonio matrimonial? Hoy en día es difícil entender cómo se le escapó semejante bajeza, ya que incluso fue contra su hermano, su propia carne y sangre, durante la Guerra de las Comunidades, por lealtad a Carlos V.

Tal fue así que Garcilaso, hombre de letras, no queriendo el limitante destierro de la vida del convento, no lo dudó dos veces y se puso en camino hacia la ciudad partenopea.

1.6. Nápoles, ciudad de arte

Ya a finales del siglo XIV, Nápoles se convirtió en uno de los descubrimientos más refinados en el ámbito cultural; durante el nacimiento del Humanismo, se crearon varias academias en toda la península italiana, cada vez más frecuentadas por nuevos poetas y, por tanto, nuevas corrientes literarias.

Con el apoyo del rey Fernando I de Nápoles, denominado *don Ferrante*, Antonio Beccadelli, poeta, escritor italiano y máximo exponente del Humanismo, creó la primera academia del Reino de Nápoles: *Porticus Antonianus* (del latín *pórtico de Antonio*), que más tarde se llamó simplemente Academia Pontaniana. Iniciativa libre de hombres de cultura, prometía cultivar las artes, las letras y las ciencias. Lugar de encuentro de artistas, poetas y filósofos, aportó a la ciudad de Nápoles la sensación de una nueva brisa poética que se había perdido un poco en los últimos tiempos.

¹⁸ M. del C. Vaquero Serrano, *Garcilaso, príncipe de poetas. Una biografía*, p. 424

Así comenzó el periodo napolitano del poeta al servicio del virrey, cuyas funciones no eran tan diferentes de las que había desempeñado anteriormente para el emperador: fue nombrado lugarteniente de la compañía de gente de armas, y, simultáneamente, se dedicaba a la vida de cortesano, embajador y mensajero por el reinado. Sin embargo, fuentes fidedignas confirman que también se adaptó perfectamente a la vida cultural de la ciudad. Frecuentó círculos humanistas y academias, conoció a poetas italianos que estimularon su escritura, llevándole a experimentar con las nuevas técnicas italianas de la poesía renacentista.

Tan leal era Garcilaso a Pedro de Toledo que éste le encomendó la misión de entregar un mensaje a Carlos V, que se encontraba en Génova. El poeta se puso en camino, pero cuando llegó, el emperador ya había abandonado la ciudad rumbo a Barcelona. No se lo pensó más y tomó un barco hacia la ciudad catalana para cumplir debidamente su misión. Aprovechó su estancia para encontrarse con su viejo y querido amigo Boscán, quien le informó de que estaba a punto de terminar la traducción castellana de *El Cortesano*, obra por la que ambos sentían gran respeto y estima.

De regreso a Nápoles, reanuda sus estudios académicos, profundizando cada vez más en los estudios clásicos (especialmente griegos) mediante la lectura de las *Bucólicas* de Virgilio y *Las Metamorfosis* de Ovidio. Descubre a Petrarca, de quien le fascinan la métrica y los temas de su *Canzoniere*, y a Ariosto, de quien toma el tema del amor loco, un amor tan fuerte que desgarró el corazón.

En la Academia Pontaniana tuvo el honor de conocer y trabajar estrechamente con Jacopo Sannazaro, poeta y humanista italiano, autor de *Arcadia*. Arcadia es una región histórica del Peloponeso que, según la mitología griega, fue posesión de Pan, hogar del dios del bosque y de su corte de dríades, ninfas y espíritus de la naturaleza. En la literatura antigua,

a menudo se la identificaba como un paraíso terrenal, habitado, sin embargo, sólo por entidades sobrenaturales, y no como un lugar donde las almas se refugiaban tras la muerte. Con el paso de los años, el término se convirtió en un *topos* literario, ya que se percibía como un mundo idílico en el que la naturaleza era tan generosa que proporcionaba al hombre lo necesario para vivir. Con Sannazaro, este concepto cambia, pues, aunque coincide con la naturaleza perfecta de la que se hacen eco las obras clásicas, en su obra la define como un mundo perdido de felicidad perfecta y duradera, relatado como un recuerdo feliz, pero lejano. Garcilaso hizo suyo el mundo de la *Arcadia*, una dimensión distinta de la realidad, un escenario mitológico en el que situar los sentimientos y las reflexiones del poeta sobre la contemporaneidad.

A partir de este momento, Garcilaso cambia por completo el timbre de sus obras, introduciendo el Renacimiento humanista en el lirismo español a través de la métrica estilística italiana y de nuevos temas literarios que toman mucho del petrarquismo. Con él se crea en España una corriente humanista totalmente italianizada, de la que surgirán otros grandes poetas como Juan Boscán, Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña o Gutierre de Cetina.

1.7. Los últimos años de vida

Continuando su etapa como mensajero de Pedro de Toledo, viajó desde Nápoles a Palencia, donde el emperador se “escondía” de la peste que había llegado a España, para informarle de los ataques que estaba recibiendo la costa italiana por parte de Jeireddín Barbarroja, almirante y corsario otomano, cerca de Túnez.

Antes de regresar a Italia, pasó por Aviñón, donde visitó la tumba de Laura, el eterno amor de Petrarca, aludiendo a ella en la epístola que escribió a Boscán.

Regresó a Nápoles con órdenes de preparar un ejército para derrotar a Barbarroja; tarea que cumplió reuniendo treinta mil hombres y trescientos galeones con dirección a tierras africanas, bajo el mando de Andrea Doria, almirante italiano de la República de Génova. Garcilaso tuvo que tomar parte activa en estas batallas, escribiendo incluso sobre las heridas que sufrió en el soneto XXXIII, contándose las a su amigo Boscán¹⁹.

El periodo de paz duró poco, pues tras regresar victoriosos a Nápoles, se enteraron de que Francisco I, rey de Francia, aspiraba de nuevo a conquistar los territorios italianos de Milán. Garcilaso acompañó a Carlos V en un viaje a Roma, donde esperaba obtener el apoyo del Papa en esta batalla, pero no obtuvo más que su neutralidad. Así, no queriendo perder la supremacía y hegemonía de su imperio, reunió en 1536 un nuevo ejército con el que enfrentarse a las tropas francesas.

El emperador le nombró capitán de 3.000 soldados, con la responsabilidad y la orden de conquistar Marsella, una ciudad importante para la campaña militar, ya que ejercía un gran control sobre el mar Mediterráneo. Desgraciadamente, no consiguió conquistar la ciudad y el 19 de septiembre de 1536 fue herido en Le Muy, una pequeña municipalidad francesa, durante un intento de conquistar una fortaleza. Fue golpeado por una piedra y cayó de una escala, lo que le causó una herida de enorme gravedad. Fue trasladado a Niza, donde fue recibido en el palacio del duque de Saboya.

La herida era demasiado extensa y grave y nada se pudo hacer por ayudarle. Así fue como el 14 de octubre de 1536, con menos de cuarenta años, falleció Garcilaso de la Vega, caballero y poeta renacentista español, simbiosis perfecta de espada y pluma, armas y letras.

¹⁹ Véase capítulo 3.32.

2. EL RENACIMIENTO Y LA RENOVACIÓN POÉTICA

2.1. Estilo y poética entre forma y contenido

Al no tener Garcilaso un fondo poético tan extenso, es posible seguir la idea de un hilo conductor y encontrar coincidencias internas a lo largo de su obra. Colocar las obras cronológicamente ayuda a tener una mayor perspectiva de las diferentes formas de escribir de Garcilaso, ya que tras el periodo en Italia se observa notablemente un cambio, también a nivel semántico, al traer el modelo renacentista italiano a la lengua castellana. Paradójicamente, Garcilaso consigue de forma original inventar un lenguaje sencillo y fluido, lleno de significado y emoción. A través de los códigos del petrarquismo italiano y de su personal interpretación de la linealidad clásica propia del carácter renacentista español, Garcilaso crea una nueva morfología y una sintaxis poética llena de sentido, que cambiará para siempre la historia de la literatura española.

Resulta lógico esbozar ciertas fuentes cuando se trata de métrica y poética, sobre todo en Garcilaso. Cuando se trata de su escritura *post-italiana*, la referencia a grandes figuras de importancia fundamental para él como Sannazaro y Petrarca es casi evidente, y añadiría casi obligatoria. Es un código obligado que se desprende especialmente de su elección de escribir poesía bucólica en este nuevo lenguaje poético: estaba entrando en un campo totalmente nuevo para él, estaba forjando un nuevo lenguaje poético para la poesía española y, de alguna manera, tenía que *apoyarse* en alguien. Lo que hace aún más especial su poesía es la fusión de este nuevo género español y la personificación del verso.

Su historia y sus emociones se unen en sus textos y se convierten en pura alegoría, ya que su intención no es sólo escribir bellos versos, sino también recorrer su periplo amoroso; no en vano, en la mayoría de sus textos es posible comparar al personaje con la figura del propio poeta.

Además de todo esto, una característica fundamental del Renacimiento es sin duda el Humanismo, movimiento cultural y literario nacido en Italia que predispone el estudio filológico y la esencia mitológica (y casi utópica) de los textos grecolatinos. La representación de la naturaleza se convierte en fundamental, la búsqueda de la belleza en ella es un lugar común frecuente en los textos renacentistas, a menudo asociado a acontecimientos personales. Como ya se ha mencionado²⁰ Garcilaso se inspira mucho en Sannazaro y su *Arcadia*, que a su vez se inspira en las *Bucólicas* de Virgilio. Este mundo perdido de felicidad idílica es recordado con pesar, aunque se hable de sentimiento siempre hay un velo de tristeza y una noción de un pasado perdido que no se puede volver a vivir.

2.2. Temas recurrentes en la poesía de Garcilaso

El panorama político español de la época de Garcilaso estuvo marcado por el reinado de Carlos V, que implicó numerosas campañas militares y la consolidación de un vasto imperio, lo que llevó a Garcilaso a participar en las operaciones del emperador por Europa y el norte de África. La participación en estas batallas impactó tanto a su carrera militar como a la poética, ya que a menudo escribió sobre sus experiencias durante esos periodos, moldeando emociones y vivencias en sus textos. A lo largo de su estancia en Italia, Garcilaso experimentó una fuerte influencia de la poética y el humanismo de Italia. Esto

²⁰ Véase capítulo 1.6.

supuso un ligero cambio en su escritura, convirtiendo sus temas bélicos iniciales en una poética que se enfocaba en el potencial del ser humano, junto a sus logros y éxitos, dando comienzo a lo que sería la primera etapa del Renacimiento español. El humanismo fue una corriente intelectual que resaltó el valor y la importancia del ser humano y la investigación de los textos clásicos; fue a partir de eso que, las obras de Garcilaso empezaron a reflejar la integración cultural de su época, mezclando componentes españoles, italianos y clásicos. Esta fusión generó un estilo poético distintivo que hizo que sus trabajos destacaran en la literatura española: como se detallará en capítulos subsiguientes, en sus *Églogas*, Garcilaso emplea temas pastoriles y alusiones clásicas, integrándolos con la emoción y la experiencia personales.

El entorno literario de la época era próspero y floreciente, con un incremento en la importancia de la literatura vernácula. Poetas y autores trataban de escribir obras que resonaran en un público más extenso, manteniendo al mismo tiempo un elevado nivel artístico. Todo esto se vio facilitado por una introducción bastante importante ya que, durante el Renacimiento, la invención de la imprenta facilitó y favoreció la difusión y propagación de las obras literarias. Esto permitió que la poesía de Garcilaso alcanzara a un público más amplio y contribuyó a establecer su posición en el canon literario, pese a que todas sus obras fueron publicadas tras su fallecimiento.

La poesía de Garcilaso abarca una variedad extensa de temas. Su trabajo se distingue por una intensa exploración y análisis de la emoción individual (la fugacidad de una efímera belleza y el sufrimiento del amor inalcanzable) y un profundo y firme compromiso con las ideas clásicas y renacentistas (la serenidad de la vida pastoral). Las referencias y alusiones clásicas se inspiran también en la mitología latina y griega para dotar su poesía de un significado y un contexto más profundos; por ejemplo, sus frecuentes referencias a

las ninfas y a los escenarios pastorales aluden a las tradiciones arcádicas clásicas de los griegos. Además, la aplicación de la imaginería, el lenguaje visualmente descriptivo o figurado en un trabajo literario, posibilitó que los lectores visualizaran con vivacidad las escenas que él mismo describe y narra.

Como se ha puesto de manifiesto en los capítulos previos, uno de los motivos fundamentales de las composiciones de Garcilaso es, sin duda, la carga sentimental que experimenta a lo largo de su vida. Las obras de la época recurren al tema del amor, muy a menudo acompañado de rasgos melancólicos y desengañados; por otra parte, hay que recordar que, para los autores del Renacimiento, ser melancólico era un signo de superioridad moral.

2.3. El garcilasismo: la esencia del Petrarquismo español

La introducción del Petrarquismo en España y en su cultura literaria se atribuye principalmente a Garcilaso, quien sin duda sublimó la imitación y transformación de las formas y géneros petrarquistas mediante el uso de nuevas métricas y estilos como la oda, la égloga y la elegía. Sin embargo, hay que mencionar que su obra es contemporánea (o incluso póstuma) a la de su íntimo amigo barcelonés Juan Boscán. Como ya se ha dicho, Boscán, tras conocer a Navagero en Granada y por consejo de Garcilaso, comenzó a trabajar esta influencia italiana en los versos de la lírica castellana. Así pues, hay que reconocer que, sin Boscán, Garcilaso nunca habría alcanzado la calidad y el refinamiento necesarios para superar el estilo medieval de la poesía cancioneril.

En España, el manifiesto poético del petrarquismo comenzó con la carta que Juan Boscán escribió a Beatriz de Figueroa, duquesa de Soma. En esos versos se percibe claramente cómo el poeta se dedicó a escribir este nuevo estilo, mediante el uso de formas métricas

italianas y la creación de una nueva lengua, que introducía el petrarquismo como novedad métrica y léxica, pero sin el deseo de perder la esencia de la identidad castellana.

A la Duquesa de Soma²¹

Este segundo libro terná otras cosas hechas al modo italiano, las cuales serán sonetos y canciones, que las trobas de esta arte así han sido llamadas siempre. La manera destas es más grave y de más artificio y (si yo no me engaño) mucho mejor que la de las otras [...] Porque la cosa era nueva en nuestra España [...] De manera que si de escribir, por fácil cosa que fuera la que hubiera de escribirse, he tenido siempre miedo, mucho más le tuviera de probar mi pluma en lo que hasta agora nadie en nuestra España ha probado la suya. [...] he querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano.

Así, todos los poetas españoles que profesaban una poesía italianizante se encontraron adaptando la poesía tradicional con nuevos conceptos petrarquistas, que (si se conoce la literatura y la historia de Petrarca) toman grandes referencias del lirismo provenzal. La poesía cancioneril se desmarca del estilo medieval anterior y comienza a tomar elementos del cancionero petrarquista, pero siempre con un método lingüístico castellano. Con un nuevo y depurado lenguaje poético, reflejo de la lectura renacentista española del *Canzoniere*, nacen nuevas interpretaciones del género cancioneril, que toman concretamente los nombres de villancicos, coplas y canciones. Asimismo, en dichos textos se adopta una métrica de origen italiana, caracterizada por la incorporación del endecasílabo, el tresillo dantesco y la octava real. La suave flexibilidad del endecasílabo fue utilizada por los poetas para transmitir al lector una emotividad que no pretendía derivarse únicamente de las palabras, sino también del aspecto melódico de las mismas. Se trata de una búsqueda constante por parte del poeta de un tono natural y a la vez culto que ponía de relieve el estudio y la reflexión previos con respecto a la técnica del propio texto. Y, si el Humanismo italiano se basó en gran medida en el concepto latino de

²¹ Juan Boscán, *Obra completa*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, pp. 115-120

*imitatio*²², no sorprende que también se extendiera entre los poetas castellanos. La poética, de la que la métrica es uno de sus muchos componentes, por práctica (y por tanto por imitación) se confirma como italianizante; sin embargo, el pasado histórico y literario del país cambia, que es lo que mantiene a la poesía cancioneril ligada al estilo medieval, aunque no lo esté en este momento.

Después de Garcilaso de la Vega y Juan Boscán, siguiendo las huellas petrarquistas de lo que hoy en día se podría definir como *escuela garcilasista*, aparecieron grandes poetas nuevos, entre ellos Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Gutierre de Cetina, Francisco de Aldana, y Fernando de Herrera. Basado en esta nueva ola de pensamientos diferentes, el Renacimiento español se dividió en dos escuelas de pensamiento:

1. La Escuela Salmantina utilizó líneas de pensamiento moral y religioso, mediante la redacción de textos naturales y sencillos. Según los poetas de esta escuela (el más famoso Fray Luis de León), la reflexión humana y mundana es necesaria para alcanzar la plenitud interior, lo que significaba llegar a la perfección espiritual. Los poetas preferían optar por versos breves y estrofas cortas con un lenguaje claro, conciso, natural y sin excesos retóricos; es una poesía genuina y auténtica.
2. La Escuela Sevillana, en cambio, dejó los temas a tratar en un segundo plano y se concentró sobre todo en la forma de tratarlos. Es una poesía mucho más compleja, con la inclusión de abundantes figuras retóricas que se acercan cada vez más a la época barroca, con todas sus complejidades. Los poetas de esta escuela (el principal es Fernando de Herrera) utilizaron la complicación formal y el uso de la

²² La *imitatio* constituye, en la cultura del clasicismo humanista y renacentista, el elemento fundamental del sistema moral y estético, en la medida en que su referencia a la Antigüedad subraya de forma vinculante el valor ejemplar de sus modelos.

retórica como ornamento del texto, que en su mayoría es largo y complejo; se trata de una poesía sofisticada, rebuscada y especialmente elaborada.

Francisco Sánchez de las Brozas, conocido como El Brocense, filólogo y humanista español, publicó en 1574 *Comentarios*, una versión anotada y corregida de la obra de Garcilaso. Esto le convierte en el primer autor de la historia de la literatura española con una edición crítica. Posteriormente, Fernando de Herrera, que se considera uno de los más devotos sucesores de Garcilaso, publicó en 1580 *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Gracias a esta obra, considerada el libro de teoría poética de más éxito de la época, la producción de Garcilaso se hizo aún más popular y los textos de Herrera fueron reconocidos como un gran elogio lleno de calidad y elegancia poética.

3. FUENTES LITERARIAS

A partir de aquí, salvo que se indique lo contrario, las citas y referencias bibliográficas se tomarán principalmente del texto *Poesía* de Garcilaso de la Vega, (Madrid, Ediciones Cátedra, 2024)

3.1. Soneto I

El poema explora temas como el arrepentimiento y la inevitabilidad de la muerte. El yo poético reflexiona sobre sus decisiones pasadas y reconoce la posibilidad de un sufrimiento mayor, pero no sabe cómo ha llegado a su actual estado de desesperación.

La introducción del soneto recuerda explícitamente un pasaje del *Canzoniere* de Petrarca, lo que confirma el establecimiento del diálogo intertextual con la tradición lírica italiana.

Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni
ch'anno fuggendo i miei pensieri sparsi,
et spento 'l foco ove agghiacciando io arsi,
et finito il riposo pien d'affanni²³

El yo poético se ha resignado a su destino y a través de su poesía expresa un sentimiento de pérdida y angustia al final de su vida. Comparado con otras obras de Garcilaso, este soneto es más introspectivo y sombrío; carece de los elementos pastoriles y líricos a

²³ Francesco Petrarca, *Canzoniere (CCXCVIII)*, Milano, Mondadori, 2004, p. 1173

menudo presentes en su poesía y se centra en cambio en el sufrimiento personal y la mortalidad.

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

más cuando del camino estoy 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 aun sabrá querello:

que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?

La reflexión estoica de los seis primeros versos utiliza la imagen del viajero que contempla el camino recorrido, para llegar a los ocho últimos, donde se aborda el tema de la muerte como único remedio, incluso para el sufrimiento amoroso. Garcilaso hace pleno uso del lirismo petrarquista, empleando términos como *cuidado*, palabra frecuente entre las composiciones de los cancioneros, que enfatiza la preocupación amorosa del yo poético, típica del léxico abstracto y conceptual petrarquista.

La decisión de darse la vuelta para contemplar el pasado durante el viaje introduce en el soneto una compleja dualidad temporal, en la que presente y pasado se entrecruzan en un diálogo interior cargado de tensión emocional. Esta elección narrativa no sólo acentúa la división temporal entre lo que fue y lo que es, sino que también acentúa cierto arrepentimiento en el yo poético, que se ve obligado a asumir los errores cometidos en

tiempos pasados (Jiménez Heffernan, 2017²⁴). Estos errores, lejos de quedar relegados al pasado, resurgen con fuerza en el presente, generando un sentimiento de profunda aflicción que mina la serenidad del alma y confiere al texto un tono elegíaco y reflexivo.

3.2. Soneto II

En fin, a vuestras manos he venido,
do sé que he de morir tan apretado
que aun aliviar con quejas mi cuidado
como remedio, me es ya defendido;

mi vida no sé en qué se ha sostenido,
si no es en haber sido yo guardado
para que sólo en mí fuese probado
cuanto corta una espada en un rendido.

Mis lágrimas han sido derramadas
donde la sequedad y la aspereza
dieron mal fruto de ellas y mi suerte.

¡Basten las que por vos tengo lloradas!
¡No os venguéis más de mí con mi flaqueza;
allá os vengad, señora, con mi muerte!

En este soneto está el arquetipo de *militia amoris*, concepto se utiliza para describir el comportamiento del amante que se somete a su mujer tan obedientemente como un soldado a su comandante. Este tema, típico de la elegía romana, es un ejemplo en el que una de las instituciones fundamentales del Estado, el ejército, se pueda convertir en parodia y ser transformado para ilustrar el valor del amor. En ese contexto, el amante se convertía en un soldado dispuesto a cualquier sacrificio, incluso el supremo de la vida, por su mujer, que actúa como su amante. Sin duda, el texto no hacía hincapié en el

²⁴ Julián Jiménez Heffernan (ed.), *Garcilaso de la Vega. Poesía castellana*, Madrid, Akal, 2017

compromiso que conllevaba la función militar, sino que acentuaba los aspectos más ridículos y paródicos de dicha institución

El poeta, que también asume el papel de guerrero, refiriéndose a sí mismo, regresa de una cruenta batalla para encontrar descanso en el regazo de su amada (*a vuestras manos he venido*, v.1). Herido y dolorido por sus heridas, es consciente de que, a pesar de sus lamentos, la muerte es inminente (*sé que he de morir*, v.2).

El poeta intenta recalcar el destino sangriento de la guerra, interrogándose sobre el sentido de la vida, incapaz de comprender cómo ha llegado al límite de sus fuerzas. Recurre a las lágrimas como símbolo del amor puro y desinteresado, las cuales se vierten en una tierra seca y amarga, que no da ningún fruto²⁵. La yuxtaposición entre *lágrimas*, símbolo de tristeza y emoción, y *sequedad y aspereza*, símbolos de falta de emoción o sensibilidad, subraya de manera eficaz la desesperación del autor. Así, esta oposición enfatiza la dureza de situación del poeta, donde la emotividad parece no tener lugar o se ve truncada por el interés no correspondido de la amada (Avilés, 2005²⁶).

Sin embargo, hay un aspecto más profundo en su argumento: Garcilaso parece querer expresar que tanto el amor como la guerra implican alegrías y sufrimientos. El poeta no puede justificar el terror y la sangre de la guerra; pero, habiendo luchado tanto como soldado en la guerra como en el escenario de la vida amorosa, no puede negar el sufrimiento que experimentó en ambas.

3.3. Soneto III

²⁵ Clara referencia y contraste con el Soneto XIII.

²⁶ Luis Avilés, *Las asperezas de Garcilaso*, CALÍOPE Vol. 11, N. 1 (2005), pp. 21-47

El comienzo del soneto se caracteriza por el mar, que separa al poeta y su hogar, incluida la amada²⁷. Ya en la literatura antigua, el mar como imagen de separación y distancia se utilizaba como figura para expresar el dolor del rechazo amoroso (Núñez Rivera, 2002²⁸). El soneto nos revela que el poeta ha realizado numerosos viajes, a través de los cuales ha podido ampliar considerablemente su bagaje de experiencias y conocimientos. Sin embargo, este crecimiento personal va acompañado de una sensación de desasosiego: es consciente de que el regreso a casa no está garantizado (*de volver estoy desconfiado*, v.5). La incertidumbre del regreso se convierte así en símbolo de una condición existencial más profunda que tiene que ver claramente con no volver a ver a su amada.

La mar en medio y tierras he dejado
de cuanto bien, cuitado, yo tenía;
y, yéndome alejando cada día,
gentes, costumbres, lenguas he pasado.

Ya de volver estoy desconfiado;
pienso remedios en mi fantasía,
y el que más cierto espero es aquel día
que acabará la vida y el cuidado.

De cualquier mal pudiera socorrerme
con veros yo, señora, o esperallo,
si esperallo pudiera sin perdello;

mas no de veros ya para valerme,
si no es morir, ningún remedio hallo;
y, si éste lo es, tampoco podré habello.

La oscilación entre la tristeza y la melancolía constituye una constante en toda la obra del poeta. Concibe la tranquilidad no como una condición terrenal, sino como algo que sólo puede llegar con la ausencia de vida. Sin embargo, precisamente en este momento

²⁷ Una vez más se utiliza el término *cuidado* para hablar del amor del poeta.

²⁸ Valentín Núñez Rivera, *Garcilaso, del petrarquismo al clasicismo. A vueltas con la trayectoria poética y su interpretación*, *Alfinge Revista* (14), 2002, pp. 87–102

extremo, confía en su única posibilidad de salvación: una vez más, su amada (*de cualquier mal pudiera socorrerme con veros yo, señora*, vv. 9/10). Ella representa para el poeta a la vez el origen y el fin de toda emoción, el contenedor mismo de su identidad y de su existencia: verla basta para calmar el dolor (Morros, 1995²⁹). Sin embargo, inmediatamente después se entrega al lamento, pues en el fondo de su corazón sabe que probablemente no volverá a verla.

A partir de ese momento, no le queda otro remedio para su sufrimiento que la muerte porque vivir sin ella resulta inconcebible (*si no es morir, ningún remedio hallo*, v.13). En la literatura de la época, los poetas hacían que el amor adoptara claramente los rasgos de una enfermedad, como demuestra este soneto con la frecuente imagería médica (*remedios, socorrerme, valerme*), que transforma el sentimiento amoroso en una condición patológica de la que no se puede curar.

3.4. Soneto IV

Un rato se levanta mi esperanza,
mas, cansada de haberse levantado,
torna a caer, que deja, mal mi grado,
libre el lugar a la desconfianza.

¿Quién sufrirá tan áspera mudanza
del bien al mal? ¡Oh corazón cansado,
esfuerza en la miseria de tu estado,
que tras fortuna suele haber bonanza!

Yo mesmo emprenderé a fuerza de brazos
romper un monte, que otro no rompiera,
de mil inconvenientes muy espeso;

Muerte, prisión no pueden, ni embarazos,
quitarme de ir a veros, como quiera,

²⁹ Bienvenido Morros (ed.), *Garcilaso de la Vega, Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Editorial Crítica, 1995

desnudo espíritu o hombre en carne y hueso.

El poema adopta una forma de introspección, a través de la cual el autor explora su propia condición existencial. Si bien en los cuartetos se expresa un sentimiento de decadencia y sufrimiento, esbozando una actitud desilusionada y renunciante, en los tercetos surge un cambio significativo: el poeta manifiesta su voluntad de resistir (*fuerza de brazos*, v.9) a la adversidad para reunirse con la mujer amada, lo que suscita un impulso de lucha y una esperanza renovada (Lapesa, 1985³⁰). Garcilaso parece agotado por su experiencia, pero es precisamente el inquebrantable deseo que le anima lo que le da la fuerza necesaria para continuar en su persecución amorosa. En este sentido, pueden distinguirse dos actitudes complementarias pero contrapuestas. La primera, expresada en las cuartetos, refleja una actitud derrotista: Garcilaso en un momento de optimismo personifica la esperanza, que es capaz de elevarse (*un rato se levanta mi esperanza*, v.1), pero luego vuelve a caer (*torna a caer*, v.3), representando sus momentos de abatimiento y pesimismo. Su mente es una lucha continua entre estos dos sentimientos, que se contradicen (*del bien al mal*, v.6). La segunda, que se desarrolla en los tercetos, revela una voluntad de resistir y afirmar el amor a pesar del dolor: después de los momentos difíciles vuelve la esperanza (*que tras fortuna suele haber bonanza*, v.8), a través de la superación de los obstáculos (*mil inconvenientes*, v.11).

La mención del encarcelamiento (*prisión*, v.12) en los versos finales adquiere una importante nota autobiográfica, en clara alusión a la experiencia del destierro que Garcilaso sufrió en 1532, año en que fue confinado en Guipúzcoa por orden imperial³¹. El poeta no está dispuesto a permitir que ninguna fuerza externa, ya que sea la muerte, la

³⁰ Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Istmo, 1985

³¹ Véase capítulo 1.5.

cárcel o cualquier otro obstáculo impuesto (*embarazos*, v.12), le impida perseguir el tan ansiado y querido encuentro con la mujer amada. De este modo, Garcilaso reivindica la libertad individual de acción y elección, oponiéndose a los límites impuestos por el poder de la naturaleza y las restricciones externas. Esta determinación se traduce en una tensión interior que dota al texto de una extraordinaria fuerza expresiva, donde el amor se configura no sólo como un sentimiento, sino como un impulso existencial irrenunciable. Por último, subraya su vulnerabilidad y humanidad diciendo que es un *espíritu desnudo* y un *hombre en carne y hueso* (v.14). Esta afirmación individual es un italianismo evidente, claramente comparable al último verso de la canción XXXVII de Petrarca (Lapesa, 1985).

o spirto ignudo od uom di carne et d'ossa³²

Esta referencia petrarquista confirma no sólo la influencia del modelo italiano, sino también la voluntad del autor de inscribirse en una tradición lírica que exalta la primacía del individuo y el poder del deseo espiritual.

La influencia de estos modelos petrarquistas también puede apreciarse en el Barroco posterior, aunque elaborados en claves diferentes. Por ejemplo, aunque Francisco de Quevedo es más conocido por su estilo satírico y su tono burlesco, no se puede ignorar la influencia que los modelos renacentistas y la tradición clásica ejercieron también en su producción más seria (Martínez, 1980³³). Esta influencia se manifiesta claramente en la estructura de algunos de los sonetos amorosos, construida mediante refinados paralelismos, una rica densidad de imaginación y una fuerte tendencia a la concisión. Estos

³² Francesco Petrarca, *Canzoniere (XXXVII)*, Milano, Mondadori, 2004, p. 201

³³ Jesús Neira Martínez, *Quevedo y Garcilaso, dos actitudes ante el mito clásico*, Los Cuadernos del Norte N.1, 1980, pp. 5-10

elementos confieren a la elaboración poética una coherencia interna casi silogística, conduciendo al lector progresiva e ineluctablemente hacia una conclusión de gran fuerza expresiva.

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.³⁴

Sin embargo, a diferencia del pesimismo habitual del Barroco, en esta composición prevalece una perspectiva sorprendentemente positiva. La lección que Quevedo transmite es clara: el amor auténtico es capaz de superar las fronteras de la muerte y el olvido. Los últimos versos del soneto constituyen una conmovedora y solemne afirmación de una verdadera religión del amor: si el sentimiento ha sido profundo y sincero, ni siquiera la muerte puede extinguirlo. El corazón, incluso reducido a cenizas, seguirá latiendo simbólicamente como *polvo enamorado* (v.14). Es el amor, pues, lo que da sentido a la existencia.

³⁴ Francisco de Quevedo (ed. José M. Blecua Teijeiro), *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1971, p. 657

3.5. Soneto V

En este poema, el autor se dirige a su amada con la intención de manifestar con profundidad todos sus sentimientos. El amor que siente es absoluto e incondicional, hasta el punto de asumir rasgos de veneración casi sagrada hacia la dama. Este sentimiento lleva al poeta a reconocer en su amada no sólo el objeto de su amor, sino también la fuente misma de su propia existencia e identidad (Serés, 1996³⁵).

Escrito está en mi alma vuestro gesto
y cuanto yo escribir de vos deseo:
vos sola lo escribisteis; yo lo leo,
tan solo, que aun de vos me guardo en esto.

En esto estoy y estaré siempre puesto,
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.

Yo no nací sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma mismo os quiero;

cuanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir, y por vos muero.

En la primera cuarteta, el poeta se dirige a su amada para reconocer la presencia indeleble de su imagen en su alma (*escrito está en mi alma vuestro gesto*, v.1). Esta imagen, sin embargo, no se limita a una mera representación externa: abarca la totalidad del espíritu de la amada. Se establece así una profunda comunión espiritual entre ambos, hasta el punto de que el acto creativo del poeta parece no pertenecerle. Los versos que compone aparecen como fruto directo del alma de su amada (*vos sola los escribistes*, v.3), y el poeta

³⁵ Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996

asume el papel de mero intérprete o lector (*yo lo leo*, v.3) de una voz que ya no es la suya. Más allá del aspecto puramente literario, esta dinámica implica una anulación de la voluntad individual del autor, que reconoce que su pensamiento, su voluntad y su capacidad de comprensión ya no son autónomos, sino que están subordinados a los de la mujer amada y se conforman enteramente a ellos. La figura de la dama, que *escribe en el alma*, adquiere los rasgos de una verdadera musa inspiradora, depositaria de un saber que se transmite al poeta. El pasaje descrito es de naturaleza simbólica: de la escritura ideal, impresa en el alma como signo interior y espiritual, se llega a la escritura concreta y real del autor, que transforma la inspiración amorosa en expresión poética.

Esta conexión con el alma del poeta también se encuentra constantemente en las *Soledades* de Góngora, en las que todo posee un sentido, una voz, una vida autónoma. Es precisamente a través del poder evocador del lenguaje como Góngora consigue transfigurar la realidad sensible, dándole nueva forma y profundidad. La vida del mundo exterior se funde con la interior, y el resultado es un universo poético recreado, intenso y misterioso, en el que la palabra se convierte en instrumento de encantamiento y refundación de la realidad (Sanvisenti, 1944³⁶).

En la segunda cuarteta, el poeta expresa un sentimiento de inferioridad hacia su amada, reconociendo que su perfección es tan suprema que hace al poeta indigno de llevarla consigo. La amada ha sido idealizada y divinizada hasta el punto de que el poeta se somete (*estaré siempre puesto*, v.5) sin reservas a cualquier sentimiento o pensamiento que ella pueda tener hacia él, por complejo o difícil de comprender que sea (*que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo*, v.6). Esta aceptación incondicional deriva del conocimiento de

³⁶ Bernardo Sanvisenti, *Le soledades del Góngora. Studio, testo e versione*, Milano, Principato, 1944

que cada emoción, cada pensamiento, procede de ella y, por tanto, merece ser aceptado con fe y devoción.

En el primer terceto, el poeta afirma que su propia existencia encuentra sentido exclusivamente en el amor a su amada (*no nací sino para quereros*, v.9). Continúa explicando que ese amor se ha convertido ya en parte integrante de su naturaleza, tanto que se ha convertido en un hábito arraigado en el alma del poeta (*por hábito del alma*, v.11), algo que ya está interiorizado y define su propia existencia (Gargano, 1988³⁷).

Por último, en el segundo terceto, el poeta afirma otra vez más la dimensión casi divina de la amada, reconociendo que le debe su propia existencia (*por vos nací, por vos tengo la vida*, v.12). La vida de él depende de ella y su muerte, en cierto modo, también (*por vos he de morir y por vos muero*, v.14). El poeta expresa una total subordinación a su destino, hasta el punto de que todos los aspectos de su vida, desde el nacimiento hasta la muerte, están intrínsecamente ligados a la figura de su amada.

En el lirismo renacentista, el amor adquiere un significado que se aproxima al culto divino: la amada es elevada a tal grado de perfección que queda completamente fuera del alcance del amante. La relación que se establece entre ambos se configura así como exclusivamente espiritual, de acuerdo con los principios de la doctrina neoplatónica del amor, que excluye cualquier tipo de interacción carnal y reduce el amor a una conexión intelectual e ideal. En este contexto, Garcilaso expresa la conciencia de que debe su existencia a su amada, configurándola casi como una figura creadora, pero al mismo tiempo siente pena por su condición, pues reconoce que muere y morirá por ella sin que su amor sea correspondido. Esta paradoja subraya el tema del sacrificio y la imposibilidad de un amor consumado, que es a la vez fuente de vida y causa de muerte.

³⁷ Antonio Gargano, *Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Napoli, Liguori, 1988

3.6. Soneto VI

El sujeto poético, llegado al final de un viaje alegórico, se encuentra en un estado de inmovilidad, acompañado únicamente por la presencia de la muerte. Esta condición existencial propicia una reflexión introspectiva, en la que el protagonista reconoce sus propios errores con una actitud de conciencia y apertura a una posible redención, recordando claramente la tradición petrarquista (Morros, 1995).

Por ásperos caminos he llegado
a parte que de miedo no me muevo,
y si a mudarme a dar un paso pruebo,
y allí por los cabellos soy tornado;

mas tal estoy, que con la muerte al lado,
busco de mi vivir consejo nuevo,
y conozco el mejor y el peor apruebo,
o por costumbre mala o por mi hado.

Por otra parte, el breve tiempo mío
y el errado proceso de mis años,
en su primer principio y en su medio,

mi inclinación, con quien ya no porfio,
la cierta muerte, fin de tantos daños,
me hacen descuidar de mi remedio.

En el soneto, el poeta expresa una conciencia madura de la complejidad de la existencia: reconoce que la vida es intrínsecamente difícil y que los caminos que ha recorrido han sido intransitables (*por ásperos caminos he llegado*, v.1). El miedo es un elemento recurrente que le paraliza (*de miedo no me muevo*, v.2), pero, a pesar de esta sensación, surge un impulso interior para continuar el camino y afrontar los retos que su existencia le trae. La figura de la muerte, lejos de ser meramente amenazadora, asume un papel

constante e inevitable, acompañando al poeta hasta el final de su camino terrenal (*con la muerte al lado*, v.5).

Por otro lado, el tiempo, concebido como una entidad fugaz (*el breve tiempo mío*, v.9), constituye el núcleo temático del texto. La brevedad de la vida está relacionada con la falibilidad humana: los errores son inevitables y a veces pueden multiplicarse. Sin embargo, el poeta nos invita a no dejarnos abrumar por el miedo. Al contrario, subraya la importancia de perseverar, precisamente por el carácter efímero de la existencia (Jiménez Heffernan, 2017). La muerte, en lugar de temerse, se acepta finalmente como una parte natural del ciclo de la vida, que aporta una forma de tranquilidad y sosiego (*la cierta muerte, fin de tantos daños, me hacen descuidar de mi remedio*, vv. 13/14).

3.7. Soneto VII

No pierda más quien ha tanto perdido;
bástate, Amor, lo que ha por mí pasado;
válgame agora jamás haber probado
a defenderme de lo que has querido.

Tu templo y sus paredes he vestido
de mis mojadas ropas y adornado,
como acontece a quien ha ya escapado
libre de la tormenta en que se vido.

Yo había jurado nunca más meterme,
a poder mío y mi consentimiento,
en otro tal peligro, como vano;

mas del que viene no podré valerme,
y en esto no voy contra el juramento,
que ni es como los otros ni en mi mano.

Según una tradición consolidada, los marineros solían colgar ropas y restos de naufragios en el interior de los templos dedicados a Neptuno, como gesto votivo de agradecimiento

al dios del mar por haber sobrevivido a situaciones de extremo peligro. Esta costumbre de matriz clásica adquiere un valor simbólico dentro del discurso lírico, sirviendo de soporte figurativo para expresar una experiencia amorosa marcada por la pérdida, la ruina y el sentimiento de desposesión. Tras *libre de tormenta* (v.8) y cumplir con los ritos de acción de gracias (*tu templo y sus paredes he vestido*, v.5) en el santuario de Cupido (*Amor*, v.2), dios del amor, el sujeto lírico, en un acto de reflexión consciente, recuerda su juramento de no volver a exponerse a tales riesgos emocionales (*había jurado nunca más meterme*, v.9). Sin embargo, Herrera (2001³⁸) en sus *Anotaciones* afirmó que el yo poético, a pesar de su voluntad expresa, se ve envuelto de nuevo en una dinámica amorosa (*en otro tal peligro*, v.11) que, si bien se presenta como radicalmente distinta de las anteriores, escapa tan completamente al control de su racionalidad que le lleva a violar su promesa previamente formulada, porque no está en sus manos evitarlo.

3.8. Soneto VIII

El poeta describe la alteración que le produce la presencia de su amada y el dolor que le causa su ausencia. Para ello utiliza conceptos de medicina, filosofía antigua y el *dolce stil novo* aplicados al enamoramiento, que puede haber tomado de la traducción de Boscán de *El Cortesano* (Rivers, 2001³⁹).

De aquella vista pura y excelente
salen espirtus vivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recibidos,
me pasan hasta donde el mal se siente;

entránse en el camino fácilmente
con los míos, de tal calor movidos,
salen fuera de mí como perdidos,

³⁸ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001

³⁹ Garcilaso de la Vega (ed. Elias L. Rivers), *Obras completas con comentarios*, Madrid, Castalia, 2001

llamados de aquel bien que está presente.

Ausente, en la memoria la imagino;
mis espirtus, pensando que la vían,
se mueven y se encienden sin medida;

mas no hallando fácil el camino,
que los suyos entrando derretían,
revientan por salir do no hay salida.

El poema se abre con unos versos centrados en el intercambio de miradas entre el sujeto lírico y la figura femenina, recordadas como las más intensas y significativas jamás vividas por el protagonista. Su mirada se describe como el elemento más fascinante y terapéutico (*aquella vista pura y excelente*, v.1) jamás encontrado: con un solo gesto visual, es capaz de calmar todos los sufrimientos del yo lírico (*me pasan hasta donde el mal se siente*, v.4).

Garcilaso profundiza en la dimensión de la atracción visual, recurriendo a imágenes fuertemente evocadoras para expresar el poder del encuentro entre dos miradas *inocentes*, que generan en el protagonista una emoción nueva, inédita y sin embargo placentera, aunque difícil de descifrar en el plano racional. Una vez perdido el contacto visual, el yo lírico vuelve al presente, a su condición habitual, aunque permanece profundamente inquieto e inmerso en su proceso de reflexión interior, marcado por el recuerdo, aún vívido (*en la memoria la imagino*, v.9), de lo que acaba de pasar.

El poeta elabora el sentimiento de carencia y el conflicto interior generados por la ausencia de la mujer amada. A pesar de la conciencia de la distancia definitiva, sigue alimentando la esperanza de un nuevo encuentro, alimentada por la intensidad con que recuerda sus ojos y la singular forma en que ella le observaba. Esta fascinación se convierte en una verdadera obsesión, hasta el punto de que se engaña a sí mismo pensando que volverá a verla, aunque sea fugazmente. Sin embargo, el proceso de duelo se completa

con la plena conciencia de su marcha irreversible, es decir que nunca volverá. El poema se cierra con una nota de profunda melancolía: la constatación final de la ausencia conduce al yo lírico a un estado de tristeza y soledad absolutas, sin perspectiva de redención ni consuelo.

3.9. Soneto IX

Señora mía, si yo de vos ausente
en esta vida turo y no me muero,
páreceme que ofendo a lo que os quiero,
y al bien de que gozaba en ser presente;

tras éste luego siento otro accidente,
que es ver que si de vida desespero,
yo pierdo cuanto bien bien de vos espero;
y así ando en lo que siento diferente.

En esta diferencia mis sentidos
están, en vuestra ausencia y en porfía,
no sé ya que hacerme en tal tamaño.

Nunca entre sí los veo sino reñidos;
de tal arte pelean noche y día,
que sólo se conciertan en mi daño.

Una vez más, el poema se detiene a analizar con intensidad dramática el conflicto interior que experimenta el sujeto lírico, provocado por la dolorosa ausencia de la figura amada. Esta condición de privación afectiva adopta la forma de una fuerza lacerante, capaz de generar una profunda fractura en el alma del poeta (Herrera, 2001), que se encuentra atrapado en una tensión irresoluble entre dos posiciones diametralmente opuestas y mutuamente excluyentes. Por un lado, en efecto, percibe la muerte como el único remedio posible para el sufrimiento que le atormenta (*de vida desespero*, v.6), una especie de liberación extrema del dolor existencial causado por el alejamiento de su amada. Por otro

lado, sin embargo, es consciente de que la muerte, al poner fin a su existencia, le privaría para siempre de cualquier posibilidad de volver a ver a la mujer y de reunirse con ella, alimentando así un sentimiento de pérdida y desesperación aún mayor. Esta conmovedora paradoja manifiesta lo inevitable de la condición del sujeto, suspendido entre el deseo de anulación y la esperanza, aunque vana, de un reencuentro futuro.

3.10. Soneto X

El poema se abre con una exclamación retórica en forma de apóstrofe dirigida a la ropa (*prendas*, v.1) que perteneció a la mujer amada. Ya en esta apertura se capta la intensidad del dolor experimentado por el sujeto lírico, un dolor que se deriva del contacto visual con lo que una vez fue parte integrante de la presencia física de la mujer (Cruz, 2004⁴⁰). A través de esta figura retórica inicial, el poeta no se limita a describir una emoción, sino que la impone inmediatamente al lector, sin mediación narrativa ni preparación contextual. En efecto, la obra no se molesta en reconstruir las circunstancias que condujeron a la muerte de la mujer, ni intenta un acercamiento gradual al duelo mediante una exposición progresiva de los acontecimientos. Al contrario, el texto nos sitúa inmediatamente en el corazón del sufrimiento, lanzándonos bruscamente a la realidad emocional del poeta.

¡Oh dulces prendas, por mí 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 vía,
que me habiades de ser en algún día

⁴⁰ Anne J. Cruz, “*Verme morir entre memorias tristes*”: Petrarch, Garcilaso, and the Poetics of Memory, *Annali d’italianistica* (Volume 22), 2004, pp. 221-236

con tan grave dolor representadas?

Pues en una hora junto me llevastes
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.

En la misma exclamación destacan los adjetivos *dulces* (v.1) y *alegres* (v.2), que introducen un fuerte contraste semántico con el último verso de la cuarteta (*y con ella en mi muerte conjuradas*, v.4); en esta oposición, que constituye uno de los puntos centrales de la estrofa, se realiza una poderosa antítesis. El pronombre *ella* no sólo se refiere a la figura femenina desaparecida, sino que parece aludir de forma metonímica al propio recuerdo, estrechamente entrelazado con los objetos que lo representan, elevada a símbolo concreto de un pasado ya irrecuperable. Toda la estrofa se articula así en torno a una doble tensión entre felicidad y tristeza, reflejo de la dicotomía temporal entre pasado y presente. También es significativa la personificación atribuida a la ropa, representada casi como un agente hostil: semejante a un culpable silencioso, parece infligir heridas interiores al poeta, golpeándole con la fuerza de los recuerdos. La ropa, antes fuente de ternura y alegría, se convierte ahora en instrumento de tortura emocional que corroe lentamente la vitalidad del sujeto poético.

En la segunda cuarteta, se produce un cambio significativo de la exclamación a la interrogación retórica, que adopta la forma de un nuevo apóstrofe dirigido a la mujer amada, identificada mediante el pronombre *vos* (v.6). Este cambio de registro retórico no sólo intensifica el tono emocional de la composición, sino que también refleja el desconcierto interior del sujeto lírico, que se percibe a sí mismo como víctima impotente de un destino adverso. Una vez más, la oposición entre pasado y presente vuelve con

fuerza, tomando la forma de un agudo contraste entre la felicidad ya pasada y la tristeza presente, convertida en la condición existencial dominante. Cabe suponer que el autor no pretendía referirse directamente a la mujer, sino a sus ropas, que constituyen una proyección simbólica de ella. Este desplazamiento referencial revela hasta qué punto la presencia de la mujer está ahora filtrada y mediada exclusivamente por los objetos que la evocan.

En el último verso del poema (*verme morir entre memorias tristes*, v.14), se percibe una intensificación casi satírica o patética, como si la palabra poética, progresivamente desmigada por el sufrimiento, se hubiera reducido a un grito ahogado, a un balbuceo desesperado. La fuerza expresiva de la exclamación retórica inicial, cargada de energía y tensión emocional, aparece ahora transformada en una voz quebrada, desprovista de impulso, marcada por el colapso psíquico y físico. El sujeto lírico, abrumado por el dolor y desprovisto de toda vitalidad residual, sólo puede pronunciar palabras que dan testimonio de un sufrimiento que se ha vuelto omnipresente y paralizante. La imagen final que el poeta entrega al lector es fuertemente evocadora: se muestra inmerso en una dimensión de tristeza y dolor, casi cristalizado en una postura existencial de abatimiento. Y, sin embargo, incluso en la postración más extrema, su mirada permanece obstinadamente dirigida hacia las ropas de su amada, objetos que, aunque inanimados, se convierten en catalizadores de lacerantes recuerdos y en la causa primera del deplorable estado en que se encuentra (Jiménez Heffernan, 2017). En ellos se condensa el poder evocador del pasado, que sigue vivo a través de la materia, transformando cada objeto en reliquia de una felicidad perdida e inaccesible.

3.11. Soneto XI

El poema evoca y reconstruye un escenario bucólico idealizado, situado a orillas de un río mítico, poblado por figuras de la tradición pastoril, en particular las ninfas, divinidades menores de la naturaleza vinculadas a las aguas y los bosques. Este espacio, impregnado de clasicismo y simbolismo naturalista, no representa un mero telón de fondo estético, sino que asume la función de un lugar suspendido, casi intemporal, en el que el sufrimiento humano se funde con las fuerzas elementales de la naturaleza. En este contexto idílico y ritual, la voz lírica se dirige directamente a las ninfas, invocándolas a interrumpir su trabajo creativo, quizá el tejido de guirnaldas, el canto, la danza o la tejeduría, para dedicarse a escuchar su lamento. El poeta no sólo busca consuelo, sino que aspira a una especie de disolución en el ciclo natural, donde su sufrimiento pueda ser absorbido, sublimado y tal vez eternizado (Gargano, 2020⁴¹).

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

ahora estéis labrando 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.

⁴¹ Antonio Gargano, «*Aprite al pianto mio l'umido seno*». *Ninfas y mal de amor en la poesía de Garcilaso de la Vega en Di qui Spagna et Italia han mostro / chiaro l'onor*, Barcelona, 2020, pp. 267-291

El lugar descrito se configura como un *locus amoenus*, un tópico literario que generalmente describe un entorno idealizado y armonioso donde reinan la paz y la belleza natural. El río, concebido como un oasis de serenidad, resulta ser un hábitat idóneo para las ninfas: su propia existencia en tal espacio presupone un contexto libre de perturbaciones. Aunque no hay referencias explícitas al sol o al agua, la descripción de la morada de las ninfas evoca sensaciones de luz, calor y transparencia. A esta impresión contribuyen las piedras brillantes, que reflejan los rayos del sol (*relucientes piedras fabricadas*, v.3) y cuya refinada factura evoca la imagen de las perlas, enriqueciendo aún más el cuadro simbólico. Las columnas de cristal (*columnas de vidrio*, v.4), por su parte, aluden a la claridad de las aguas fluviales, reforzando la dimensión de pureza y transparencia. Las ninfas, inmersas en un contexto tan idílico, expresan un estado de alegría que contrasta con el ánimo melancólico del poeta.

En el primer terceto hay una invocación a las ninfas, se les pide que suspendan sus ocupaciones y dirijan su atención al poeta, ya que también deja claro que no piensa quedarse mucho tiempo en ese lugar. El término *según ando* (v.11), constituye ya un primer indicio del estado de sufrimiento interior que le aflige, sugiriendo un dolor profundo y persistente. Como ya ocurría en la primera cuarteta, en la que se dirigía a las ninfas con el epíteto *hermosas*, también en este pasaje el poeta vuelve a destacar su hermosura, refiriéndose a sus cabellos rubios (*vuestras rubias cabezas*, v.10). Este detalle no es casual, ya que el cabello dorado era un elemento fundamental del ideal de belleza femenina en el imaginario estético de la época.

La última estrofa del poema aclara la profunda motivación del poeta: la pena que le embarga es tal que las ninfas no pueden escuchar su relato sin alterarse, o las obligará a consolarlo. A través de una hipérbole que expresa la intensidad del sufrimiento, el yo

poético se representa como tan profundo que trasciende los límites físicos del yo corporal, hasta el punto de disolverlo en agua que desemboca en el río, lugar simbólico y vital para las ninfas, donde pueden ofrecerle un consuelo más duradero. En términos sencillos, la voz lírica sufre una transformación simbólica, disolviéndose en sus propias lágrimas hasta convertirse en agua, según el modelo de las *Metamorfosis* de la imagería ovidiana (Gargano, 2020).

El poeta parece querer comunicar que la fusión con las aguas del río representaría para él no sólo un alivio emocional, sino también un descanso deseado, casi una forma de pacificación definitiva.

3.12. Soneto XII

Si para refrenar este deseo
loco, imposible, vano, temeroso,
y guarecer de un mal tan peligroso,
que es darme a entender yo lo que no creo,

no me aprovecha verme cual me veo,
o muy aventurado o muy medroso,
en tanta confusión que nunca oso
fiar el mal de mí que lo poseo,

¿qué me ha de aprovechar ver la pintura
de aquél que con las alas derretidas
cayendo, fama y nombre al mar ha dado,

y la del que su fuego y su locura
llora entre aquellas plantas conocidas,
apenas en el agua resfriado?

Para representar el estado de indecisión y de conflicto interior del sujeto lírico, dividido entre un audaz deseo y un paralizante miedo, resultan especialmente evocadoras las referencias a Ícaro y Faetón, figuras mitológicas que, en la cultura simbólica renacentista

encarnan el ideal de una alta aspiración llevada al exceso, la cual culmina en ruina y muerte (Gatland, 2011⁴²). Sus historias, evocadas a través de la contemplación de un cuadro (*pintura*, v.9), sirven de advertencia sobre el potencial destructivo de la ambición y el deseo incontrolado. Sin embargo, ni siquiera la conciencia de los trágicos precedentes mítico-literarios ni la certeza de la inevitabilidad de la ruina consiguen frenar el impulso del sujeto lírico: éste se entrega al deseo, a pesar de saber que es fuente de un dolor profundo y peligroso.

El primer personaje evocado es Ícaro, figura mitológica emblemática de *hibris*⁴³, que construyó unas alas de cera para escapar del laberinto de Creta y del encierro que le impuso Minos. Motivado por el orgullo y la ambición, y desoyendo las prudentes advertencias de su padre Dédalo, se atrevió a subir demasiado alto; la excesiva proximidad al sol provocó el derretimiento de la cera de su increíble construcción y, la consiguiente caída a las aguas del mar, decretó su fin.

El segundo personaje recordado es Faetón, hijo del dios Sol, quien, deseoso de demostrar su ascendiente divino, obtuvo permiso para conducir el carro solar. Sin embargo, por inexperiencia o arrogancia, fue incapaz de controlar su curso, provocando graves trastornos cósmicos y terrestres. Para poner fin al inminente desastre, Júpiter intervino lanzando un rayo que alcanzó a Faetón, haciéndole precipitarse al río Erídano, donde murió ahogado. Sus hermanas, las Helíades, se convirtieron en álamos negros (*plantas conocidas*, v.13) mientras lloraban su cadáver, perpetuando el luto en la propia naturaleza.

⁴² Emma Gatland, *¿Qué me ha de aprovechar ver la pintura d'aquel que con las alas derretidas, cayendo, fama y nombre al mar ha dado?: Liminality in the Sonnets of Garcilaso de la Vega*, *Forum for Modern Language Studies* (Volume 47, Issue 1), 2011, pp. 75–91

⁴³ *Topos* de la tragedia griega que define un rasgo de la personalidad o una acción caracterizada por la soberbia o el orgullo desmedido.

La historia de Faetón, como la de Ícaro, ejemplifica la trágica tensión entre el deseo de ascender y el límite impuesto por lo divino. Garcilaso reconoce en ellos reflejos de su propio estado emocional: se debate entre el deseo de abandonarse al amor (poderoso, arriesgado, abarcador) y la conciencia de la posible destrucción a la que conduce esa pasión. Al igual que Ícaro y Faetón, el sujeto lírico se siente atraído por un ideal elevado (el amor, la unión, el éxtasis), pero sabe que esa tensión puede acabar en una caída inevitable.

3.13. Soneto XIII

Según el humanista y filólogo español de la época barroca Francisco Sánchez de las Brozas, conocido por el seudónimo de El Brocense, el soneto en cuestión muestra una clara y profunda influencia del *Canzoniere* de Francesco Petrarca. Esta influencia se manifiesta no sólo a través de referencias temáticas y estilísticas, sino también mediante la adopción de formas expresivas propias de la poesía lírica italiana, que representaba un modelo literario indispensable para los autores de la época (Jiménez Heffernan, 2017).

com'ogni membro a l'anima risponde,
diventar due radici sopra l'onde
non di Peneo, ma d'un piú altero fiume,
e n' duo rami mutarsi ambe le braccia!⁴⁴

Garcilaso reelabora conscientemente no sólo los aspectos formales de la tradición poética italiana, como el uso del metro endecasílabo y la estructura del soneto petrarquista, sino también las dimensiones internas y temáticas, en particular las relacionadas con la esfera afectiva y la representación de las mociones del alma. Estos elementos, tomados de la

⁴⁴ Francesco Petrarca, *Canzoniere (XXIII)*, Milano, Mondadori, 2004, p. 97

lírca italiana, y en particular de la producción de Francesco Petrarca, son reinterpretados por Garcilaso a la luz de su propio ideal poético, que aspira a combinar armoniosamente forma y contenido. En esta operación de adaptación, el autor no se limita a una simple imitación, sino que lleva a cabo una refinada transposición cultural y estilística, modelando la tradición italiana de manera que resulte funcional a su propia sensibilidad poética y a la estética renacentista española (Rivers, 2001).

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 escurecían;

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.

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón porque lloraba!

En este soneto, Garcilaso se refiere al mito de Apolo y Dafne, de las Metamorfosis de Ovidio: Apolo, dios del Sol y de la poesía, se sentía especialmente orgulloso de sí mismo tras matar a la serpiente Pitón, así que alardeó de su hazaña ante Cupido, el dios del amor, burlándose de él y de su arco. Cupido, herido en su orgullo, decidió entonces vengarse: hirió al dios Apolo con la flecha de oro, que enamoraba a la gente, y a Dafne, una bella ninfa del bosque, hija del dios-río Peneo, con la flecha de plomo, que en cambio provocaba repulsión y rechazo. En cuanto Apolo vio a la ninfa Dafne, se enamoró de ella. Sin embargo, la doncella comenzó a huir al ver al dios. Apolo comenzó entonces a

perseguirla, pero la ninfa siguió corriendo, hasta que, casi agotada, pidió ayuda a su padre. Antes de que el dios pudiera atraparla, Dafne se transformó en la planta que más tarde llevaría su nombre, el laurel (del griego Δάφνη (*Daphne*) y del latín *laurus*). Apolo decidió hacer de esta planta algo sagrado para él.

«Y, puesto que no puedes ser mi esposa, en verdad serás mi árbol.
Siempre te tendrán, laurel, mi cabellera, mi cítara, mi aljaba.
Tú acompañarás a los alegres generales, cuando una alegre voz
cante el triunfo y el Capitolio contemple largos desfiles. [...]»⁴⁵

Garcilaso propone el mito ovidiano en el momento en que la ninfa se está transformando en laurel, es decir, en el momento exacto de la metamorfosis. Además, Dafne es presentada por el poeta con unas características físicas que recuerdan el canon físico de la belleza renacentista, es decir, cabellos rubios dorados y piel blanca y tierna. La referencia a los *blancos pies* (v.7), al igual que el motivo de los cabellos dorados, es una clara alusión a la tradición correspondiente al concepto de belleza de Petrarca⁴⁶, de tal forma que acerca el mito clásico a la época del autor.

Dafne es presentada como un modelo de mujer petrarquista, es decir, como una mujer adorada por su amante, en este caso el poeta, que está condenado a sufrir eternamente por el sentimiento no correspondido de su amada. Por el contrario, el personaje de Apolo pasa a un segundo plano en el soneto, ya que sólo aparece desde el primer terceto, sin siquiera ser mencionado por su nombre, sino como el causante del dolor de Dafne (*aquel que fue la causa de tal daño*, v.9), que más tarde se verá reflejado en su propio dolor por la pérdida de su amada.

⁴⁵ Ovidio (ed. C. Álvarez y R.M. Iglesias), *Metamorfosis*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003

⁴⁶ El tema del cuerpo, sobre todo el femenino, es recurrente en los textos de Petrarca, que utiliza la descripción física para tratar posteriormente valores morales, como el concepto de cuerpo-alma.

En la primera cuarteta hay elementos humanos (*brazos*, v.1, *cabellos*, v.4) que abren y cierran la estrofa, mientras que los no humanos (*luengos ramos*, v.2, *verdes hojas*, v.3) se encuentran en los versos interiores, como si estuvieran de alguna manera escondidos entre ellos. Inicialmente predomina el elemento humano, como preparación para la metamorfosis definitiva que se produce en la segunda cuarteta, en la que los elementos se invierten: los humanos se encuentran en los versos interiores (*tiernos miembros*, v.6, *blancos pies*, v.7) mientras que los no humanos se sitúan en los extremos de la estrofa (*áspera corteza*, v.5, *torcidas raíces*, v.8). Los primeros, acompañados de adjetivos de naturaleza frágil y dulce, situados en el centro de la estrofa, dan la impresión de luchar desesperadamente por sobrevivir contra los elementos que recuerdan la transformación en laurel, que los lectores perciben como cruda y dura. La metamorfosis es, para el autor, la destrucción de la belleza ideal, ya que todos los elementos de la belleza femenina se ven bruscamente interrumpidos por la transformación de la ninfa en laurel.

Con la llegada de la presencia de Apolo desde el primer terceto, se hace referencia al final del mito: el dios Sol, al darse cuenta de que nunca podrá tener a su amada, inicia un largo llanto, que produce tantas lágrimas que éstas, al caer al suelo, riegan a Dafne transformada en laurel, haciendo crecer la planta. A través del dolor de Apolo el poeta se hace eco y proclama intensamente su sufrimiento amoroso porque, en este caso, el mito tiene un valor tanto universal como personal: el sufrimiento por amor es inagotable porque el dolor hace resurgir otros dolores, al igual que el árbol (Dafne) crece con las lágrimas de Apolo. El lenguaje del soneto es sofisticado, el vocabulario es cuidado y el tono no es vulgar, ya que el objetivo es buscar la sencillez y la elegancia. Durante la descripción de Apolo, el poeta utiliza palabras concretas (*llorar*, *lágrimas*, *miserable estado*, *mal tamaño*) que

demuestran el sentimiento que siente: el Dios se humaniza a través del ideal clásico petrarquista del hombre que sufre por amor platónico.

Garcilaso utiliza la mitología como comparación de su propia historia de amor, en línea con la correspondencia petrarquista; el mito sirve como metáfora de su propia historia de amor, de acuerdo con la nueva estética propia del primer Renacimiento. El soneto representa el concepto que el poeta tiene del amor: es un círculo de dolor que no termina, una serpiente que se muerde la cola, ya que Apolo es víctima de su propio sentimiento, destruido para siempre (Rivers, 2001).

3.14. Soneto XIV

Como la tierna madre, que el doliente
hijo le está con lágrimas pidiendo
alguna cosa, de la cual comiendo,
sabe que ha de doblarse el mal que siente,

y aquel piadoso amor no le consiente
que considere el daño que, haciendo
lo que le pide hace, va corriendo
y aplaca el llanto y dobla el accidente,

así a mi enfermo y loco pensamiento,
que en su daño os me pide, yo querría
quitarle este mortal mantenimiento;

mas pídemele y llora cada día
tanto que cuanto quiere le consiento,
olvidando su muerte, y aun la mía.

Este soneto explora la lucha interna del protagonista entre la razón y el deseo. El poema alude a una madre que cede a la petición de su hijo enfermo, dándole la comida que quiere, a pesar de conocer las consecuencias perjudiciales que tendrán en él. Del mismo modo, el protagonista sucumbe a sus deseos a pesar de prever su naturaleza destructiva. Al igual

que el amor de una madre no le permite considerar lúcidamente el daño que puede hacer a su hijo accediendo a la petición de éste, del mismo modo, el poeta piensa tan atrozmente (*mi enfermo y loco pensamiento*, v.9) en su amada que le causa un daño inequívoco. En aquella época, la medicina declaraba que pensar constantemente en la amada podía conducir a tal locura que incluso se podía morir de ella (Morros, 1995). El término *mortal mantenimiento* (v.11) se refiere tanto a la comida antes mencionada como a la situación del poeta, está relacionada a un constante recuerdo visual de la amada del yo poético que alimenta (en una manera metafórica de la palabra) los efectos destructivos del amor acabado.

La repetición del verbo *pedir* subraya el carácter implacable de los deseos del protagonista, mientras que, el uso constante de palabras específicas (*daño, llanto, accidente, mortal*) subraya la conciencia de que las elecciones del protagonista conducen al sufrimiento. En el último verso el poeta, recordando el fallecimiento de su amada, escribe sobre la muerte final del yo lírico (*su muerte, y aun la mía*, v.14), ya que no puede evitar someterse al pensamiento de su amor por ella (*cuanto quiere le consiento*, v.13).

3.15. Soneto XV

Para este soneto, Garcilaso recurre de nuevo al lirismo clásico y hace referencia a otro tema mitológico presente en las *Metamorfosis* de Ovidio: el mito de Orfeo y Eurídice. Además, este soneto sirve también para comprender *Ode ad florem Gnidi*, otro importante escrito de Garcilaso.

Orfeo, hijo del rey tracio Eagro y de la musa Calíope, fue un poeta y músico, el más importante y famoso de todos los tiempos, que aprendió a tocar directamente de las Musas la lira que le regaló el propio Apolo. La naturaleza le escuchaba tanto que, mientras tocaba

y cantaba, doblaba árboles y movía rocas, domaba bestias y desviaba el curso de los ríos. Eurídice, su esposa, murió mordida por una serpiente. Orfeo, desesperado, decidió descender al Tártaro para traerla de vuelta a la tierra. Cuando llegó al Inframundo, Orfeo no sólo consiguió encantar con su música a Caronte el barquero, a Cerbero y a los tres jueces de los muertos, sino que también logró ablandar el corazón de Hades, a quien finalmente convenció para que devolviera a Eurídice al mundo de los vivos, con una condición: durante el ascenso al Tártaro, no mirar nunca atrás ni hablar hasta que Eurídice hubiera alcanzado la luz del sol. Durante todo el viaje de regreso, la dama siguió el canto de la lira de Orfeo. A su pesar, sin embargo, en cuanto vislumbró la luz, el joven se dio la vuelta para comprobar si Eurídice seguía con él; esto supuso que, al desobedecer el compromiso, perdiera así a su amada para siempre.

Este mito es particularmente querido por Garcilaso: Orfeo, considerado el poeta y músico mortal por excelencia, representa para él una figura de referencia indispensable. No es casualidad que su nombre sea evocado a menudo como término de comparación, utilizado para medir y poner a prueba sus propias capacidades poéticas.

Si quejas y lamentos pueden tanto
que enfrenaron el curso de los ríos,
y en los diversos montes y sombríos
los árboles movieron con su canto;

si convirtieron a escuchar su llanto
los fieros tigres, y peñascos fríos;
sí, en fin, con menos casos que los míos
bajaron a los reinos del espanto,

¿por qué no ablandará mi trabajosa
vida, en miseria y lágrimas pasada,
un corazón conmigo endurecido?

Con más piedad debería ser escuchada
la voz del que se llora por perdido

que la del que perdió y llora otra cosa.

El sentido de todo el soneto está contenido en el último terceto, en el que Garcilaso, comparándose con Orfeo, afirma que el dolor que siente es mucho peor que el que ha experimentado el joven tracio. Por culpa del amor no correspondido de su amada, Garcilaso llora tras haberse perdido a sí mismo (*del que se llora por perdido*, v.13), así que, según el poeta, sus lágrimas merecen más piedad y compasión que las de Orfeo (*con más piedad debía ser escuchada*, v.12). Orfeo perdió a su amada Eurídice, pero tuvo el privilegio de vivir su amor hasta la muerte; Garcilaso, en cambio, ni siquiera pudo disfrutar del amor de la mujer que ama, quedando privado de la felicidad que ni siquiera la muerte había conseguido arrebatarse inicialmente al poeta mitológico. Metafóricamente, Garcilaso alberga la esperanza de que este soneto ablande el corazón de su amada, que sigue rechazando sus sentimientos. Espera que sus versos tengan un poder similar al del canto de Orfeo, capaz de conmover incluso a las criaturas del Infierno y mover la voluntad del propio Hades, soberano del mundo de los muertos.

3.16. Soneto XVI

El soneto está dedicado al hermano menor del poeta, don Fernando de Guzmán, que murió en Nápoles en 1528 tras el asedio de la ciudad por las tropas francesas de Lautrec: *Para la sepultura de don Hernando de Guzmán*.

No las francesas armas odiosas,
en contra puestas del airado pecho,
ni en los guardados muros con pertrecho
los tiros y saetas ponzoñosas;

no las escaramuzas peligrosas,
ni aquel fiero rüido contrahecho
de aquel que para Júpiter fue hecho,

por manos de Vulcano artificiosas,

pudieron, aunque más yo me ofrecía
a los peligros de la dura guerra,
quitar una hora sola de mi hado;

Mas infición del aire en sólo un día
me quitó el mundo, y me ha en ti sepultado,
Parténope, tan lejos de mi tierra.

Este soneto expresa la resignación del orador, es decir, su hermano, ante la muerte debida a una enfermedad no especificada. El personaje poético enumera desdeñosamente diversas amenazas y peligros, como la guerra (*francesas armas*, v.1) y la violencia (*tiros y saetas ponzoñosas*, v.4), que no han conseguido dañarle. El ruido feroz de la artillería del ejército francés es tan fuerte que se compara con el rayo de Júpiter, lanzado por Vulcano, dios del fuego y herrero de los dioses. En el último terceto, el poeta nos hace entender que el protagonista no fue vencido por estas causas violentas, sino por una enfermedad: la peste (*infición del aire*, v.12), que le lleva a ser enterrado en Parténope⁴⁷, lejos de su hogar.

El tono del poema es de fatalismo y aceptación, ya que el hablante reconoce la inutilidad de sus esfuerzos pasados por evitar la muerte. El poema refleja las experiencias del autor como soldado y viajero, así como el omnipresente tema de la muerte y la mortalidad común en la época (Jiménez Heffernan, 2017).

3.17. Soneto XVII

⁴⁷ Parténope era una sirena que, rechazada por Ulises, se dejó morir en el mar cerca de la bahía de Nápoles. Su cuerpo fue arrastrado por las olas hasta el islote de Megaride, donde hoy se alza el Castel dell'Ovo. Los habitantes, fascinados por su belleza, le dedicaron un culto y dieron su nombre a la ciudad: Parténope, que más tarde se convertiría en Nápoles.

En este contexto, la voz lírica expresa una melancolía desesperanzada, referible a las sugerencias petrarquistas, que encuentra alivio exclusivamente en el sueño, entendido como una condición afín a la muerte. La imagen inicial del caminante que se aleja para meditar sobre lo absurdo (*desventura*, v.2) de su camino existencial constituye un lugar común recurrente en la tradición literaria, con posibles ecos de Dante. Al mismo tiempo, la concepción del sueño como metáfora de la muerte (*imagen de la muerte*, v. 10) parece influida por el pensamiento ovidiano (Aguilar, 2024).

Pensando que el camino iba derecho,
vine a parar en tanta desventura,
que imaginar no puedo, aún con locura,
algo de que esté un rato satisfecho;

el ancho campo me parece estrecho,
la noche clara para mí es oscura,
la dulce compañía, amarga y dura,
y duro campo de batalla el lecho.

Del sueño, si hay alguno, aquella parte
sola, que es imagen de la muerte
se aviene con el alma fatigada.

En fin, que, como quiera, estoy de arte
que juzgo ya por hora menos fuerte,
aunque en ella me vi, la que es pasada.

El sujeto poético llega finalmente a la conclusión (*en fin*, v.12) del soneto con la conciencia de que su condición existencial se deteriora constantemente. Esta conciencia es tan intensa que el paso del tiempo lleva al yo lírico a reevaluar cada hora pasada como menos dolorosa que la siguiente (*ya por hora menos fuerte*, v.13).

3.18. Soneto XVIII

Toda la composición se centra en el elemento visual por excelencia: la mirada de la amada (Herrera, 2001). Los ojos de la mujer asumen una constante centralidad simbólica, hasta el punto de que el autor llega a identificarlos con el propio sol (*por sol tengo solo vuestra vista*, v.2), subrayando su poder vital y al mismo tiempo sobrehumano. Cabe destacar la metáfora de la cera (v.1), que representa el alma del poeta: al igual que la cera se derrite con el calor, el alma del sujeto lírico se disuelve bajo el efecto de la mirada de la amada.

Si a vuestra voluntad yo soy de cera
y por sol tengo sólo vuestra vista,
la cual a quien no inflama o no conquista
con su mirar, es de sentido fuera;

¿de do viene una cosa que, si fuera
menos veces de mí probada y vista,
según parece que a razón resista,
a mi sentido mismo no creyera?

Y es que yo soy de lejos inflamado
de vuestra ardiente vista y encendido
tanto, que en vida me sostengo apenas;

mas si de cerca soy acometido
de vuestros ojos, luego siento helado
cuajárseme la sangre por las venas.

En los tercetos, emerge con fuerza la dependencia existencial del sujeto poético respecto a esa mirada: afirma que no puede sostener su existencia (*en vida me sostengo apenas*, v.11) sin esa luz (*ardiente vista*, v.10) que lo llena interiormente y lo guía. No obstante, los ojos de su amada, vistos de cerca, son tan fascinantes que provocan una profunda perturbación física y espiritual, expresada mediante la metáfora de la sangre que cuaja. La voz lírica lamenta una doble reacción ante los ojos de la amada: de lejos, arden y disuelven su alma, mientras que, de cerca, su belleza es tal que provocan un escalofrío interior, casi paralizante.

3.19. Soneto XIX

El poema está dirigido a Giulio Cesare Caracciolo, poeta napolitano y amigo de Garcilaso, lo que permite situar su composición en la época en que el autor residía en la ciudad partenopea. El sujeto lírico se dirige a su interlocutor poético recordando el día en que ambos se vieron obligados a separarse de sus respectivos seres queridos.

Tras esta separación, ambos comenzaron a intercambiar noticias sobre sus amadas, ya que cada uno residía en la ciudad del otro, configurando así una red comunicativa basada en la intimidad afectiva y la mediación poética. Este contexto prefigura la posibilidad de un contacto epistolar en verso, en el que las composiciones actuaban como vehículo para la elaboración del duelo y, al mismo tiempo, como estímulo creativo para los poetas. Esta práctica recuerda de cerca la tradición del *dolce stil novo*, en la que era costumbre que los poetas intercambiaran sonetos centrados en el sufrimiento causado por la ausencia de la amada. Estos poemas, de marcado carácter metapoético, no sólo tematizaban el dolor amoroso, sino que también actuaban como instrumentos para promover la escritura dentro de una dinámica de sociabilidad literaria, a menudo animada por una sutil competencia técnica y retórica.

Julio, después que me partí llorando
de quien jamás mi pensamiento parte
y dejé de mi alma aquella parte
que al cuerpo vida y fuerza estaba dando,

de mi bien a mí mismo voy tomando
estrecha cuenta, y siento de tal arte
faltarme todo el bien, que temo en parte
que ha de faltarme el aire sospirando.

Y con este temor mi lengua prueba
a razonar con vos, oh dulce amigo,
del amarga memoria de aquel día

en que yo comencé como testigo
a poder dar, del alma vuestra, nueva
y a sabella de vos del alma mía.

En este contexto, el yo poético aparece marcado por la pérdida: la amada se define como la parte más esencial del alma, aquella que daba alimento y sentido a su existencia corpórea. La separación dejó el corazón del poeta con la mujer amada (Herrera, 2001), privando así a su cuerpo de ese órgano vital, resultando en una muerte espiritual metafórica que aumenta la tensión trágica de la composición.

Como ya se ha señalado en el apartado 1.3., el verso 14, *y a sabella de vos del alma mía*, sugiere que el poeta puede estar refiriéndose a una figura femenina muy concreta, probablemente identificable con una tal Isabella Villamarina, última princesa de Salerno.

3.20. Soneto XX

El estado de ánimo del lírico se compara efectivamente con el de un edificio sacudido por impetuosos vientos contrarios, imagen que encuentra amplia confirmación en la tradición de Petrarca, en la que simbolizan las fuerzas interiores contrapuestas que agitan el alma del amante (Morros, 1995). Estos vientos, cargados de pensamientos dulces y afectuosos (*tiernos pensamientos*, v.3), no consiguen, sin embargo, disipar el sufrimiento interior: las penas se describen, en efecto, como arraigadas en las profundidades del alma, con cimientos (*fundamentos*, v.7) tan sólidos como inamovibles (*duros*, v.7).

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

El mal es que me quedan los cuidados
en salvo de estos acontecimientos,

que son duros, y tienen fundamentos
en todos mis sentidos bien echados.

Aunque por otra parte no me duelo,
ya que el bien me dejó con su partida,
del grave mal que en mí está de contino;

antes con él me abrazo y me consuelo,
porque en proceso de tan dura vida
ataje la largueza del camino.

La lírica concluye con una imagen fuertemente marcada por la tradición petrarquista: el amante se aferra al dolor causado por la separación de su amada, elevándolo a la única fuente de consuelo destinada a acompañarle hasta la muerte. El mal que acecha su alma le acerca progresivamente a la propia muerte, considerada aquí como un desenlace positivo, ya que coincidiría con el cese definitivo del sufrimiento.

La interpretación puede desarrollarse en dos niveles. En clave amorosa, la marcha de la amada representa la pérdida del bien supremo, con el consiguiente abandono del yo lírico a una condición de languidez existencial. Desde una perspectiva histórica y biográfica, sin embargo, puede avanzarse una lectura alternativa: teniendo en cuenta que Garcilaso sirvió como miembro de la guardia imperial de Carlos V, la referencia al *mal de contino* (v.10) podría aludir también a la condición de malestar y tormento que experimenta quien, sometido a continuas misiones militares, experimenta distancias forzadas y un estado de perpetua inquietud (Jiménez Heffernan, 2017).

3.21. Soneto XXI

Clarísimo marqués, en quién derrama
el cielo cuanto bien conoce el mundo,
si el gran valor en que el sujeto fundo
y al claro resplandor de nuestra llama

arribare mi pluma, y do la llama
la voz de vuestro nombre alto y profundo,
seréis vos solo eterno y sin segundo,
y por vos inmortal quien tanto os ama.

Cuanto del largo cielo se desea,
cuanto sobre la tierra se procura,
todo se halla en vos de parte a parte;

y, en fin, de solo vos formó natura
una extraña y no vista al mundo idea.
y hizo igual al pensamiento el arte.

En este soneto, Garcilaso se dirige a un marqués, como se indica claramente en el íncipit del poema. Sin embargo, la identidad exacta del destinatario sigue siendo incierta, ya que dos posibles figuras aristocráticas pueden haber inspirado al poeta, desempeñando ambas un papel importante en su vida: el marqués de Villafranca, don Pedro de Toledo, virrey de Nápoles, y el marqués de Vasto, Alfonso de Ávalos (Heiple, 1994⁴⁸). El encomio desarrollado en el soneto se basa en un lugar común consolidado de la tradición literaria: el elogio de la figura noble, asimilada a una obra perfecta de la naturaleza (*clarísimo marqués*, v.1, en referencia a una figura noble de alto rango) o de Dios (Alcina, 1989⁴⁹). El soneto se divide en dos secciones distintas. La primera, de carácter metapoético, entrelaza la celebración del marqués con una reflexión sobre el acto mismo de componer poesía. La segunda parte, en cambio, desarrolla el elogio del noble desde una perspectiva neoplatónica. En ambas secciones emerge el motivo clásico de la poesía como instrumento de inmortalización (*arribare mi pluma*, v.5): confiere eternidad (*seréis vos*

⁴⁸ Daniel Heiple, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, Pennsylvania State University Press, 1994

⁴⁹ Garcilaso de la Vega (ed. Juan Francisco Alcina), *Poesía completa*, Barcelona, Austral Editorial, 1989

solo eterno, v.7) tanto al sujeto celebrado como al autor, vinculando indisolublemente la memoria del primero al nombre del segundo.

3.22. Soneto XXII

El poema desarrolla una concisa pero densa reflexión sobre la dinámica entre la belleza exterior y la interior, partiendo de una imagen cargada de ambigüedad: el descubrimiento del *pecho* desnudo de la mujer amada, que, sin embargo, no puede ser contemplado en su totalidad, ya que queda oculto (*escondido*, v.2) por la propia belleza física de la mujer. La ambigüedad semántica del término *pecho* permite una doble interpretación, ya que puede indicar tanto el seno femenino en sentido anatómico como el corazón, símbolo de la dimensión interior. En ambas acepciones, la reserva de la mujer impide al sujeto lírico acceder a una visión profunda e íntima del objeto del deseo, configurado en última instancia como el alma. La belleza exterior, representada emblemáticamente por la mano de la amada, actúa como un obstáculo para la visión. Esta mano, de hecho, actúa como un umbral que impide la visión del pecho desnudo, haciéndola responsable del dolor que siente el amante (*por mi dolor*, v.10). Precisamente por su extraordinaria belleza, superior incluso a la del pecho (*con esa mano que aun a su mismo pecho no perdona*, v.10/11), atrapa la mirada y la retiene, generando frustración y sufrimiento (Di Pinto, 2004⁵⁰).

Con ansia extrema de mirar qué tiene
vuestro pecho escondido allá en su centro
y ver si a lo de fuera lo de dentro
en apariencia y ser igual conviene,

en él puse la vista: mas detiene
de vuestra hermosura el duro encuentro
mis ojos, y no pasan tan adentro

⁵⁰ Garcilaso de la Vega (a cura di Mario Di Pinto), *Poesie complete. Volume I: Le liriche*, Napoli, Liguori Editore, 2004

que miren lo que el alma en sí contiene.

Y así se quedan tristes en la puerta,
hecha, por mi dolor, con esa mano
que aun a su mismo pecho no perdona;

donde vi claro mi esperanza muerta
y el golpe, que os hizo amor en vano
non esservi passato oltra la gona.

Garcilaso, con su mirada poética, es incapaz de penetrar en el pecho de su amada para que su amor y su alma lleguen a ella a través de sus ojos, de acuerdo con el *topos* neoplatónico de la visión como medio de elevación espiritual. El poema concluye con una estrofa en italiano, procedente del Cancionero (*non essermi passato oltra la gonna*⁵¹), que sella la composición mediante un cruce intertextual y cultural (Morros, 1995).

3.23. Soneto XXIII

Garcilaso elabora su propia composición poética inspirándose en un soneto de Bernardo Tasso⁵², retomando y desarrollando algunos tópicos clásicos fundamentales del lirismo renacentista, en particular el del *carpe diem* y del *tempus fugit* (Aguilar, 2024).

En tanto que de rosa y de azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena,

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que el tiempo airado

⁵¹ Francesco Petrarca, *Canzoniere (XXIII)*, Milano, Mondadori, 2004, p.97

⁵² Annibale Antonini, *Rime de' più illustri poeti italiani, Parte 1*, Parigi, Musier, 1732, p. 64

cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.

El poeta invita a una joven a disfrutar de los dones de la juventud (*coged de vuestra alegre primavera*, v.9) antes de que el tiempo, con sus efectos irreversibles, borre todo rastro de frescura y belleza (*antes que el tiempo airado cubra de nieve la hermosa cumbre*, v.10/11). La mirada de la doncella, descrita como ardiente y sincera (*vuestro mirar ardiente, honesto*, v.3), se sitúa en relación simbólica con la rosa y el lirio (*azucena*, v.1), alegorías de la sensualidad y el pudor respectivamente, testimoniando el equilibrio entre pasión e inocencia que caracteriza el ideal femenino de la época (Morros, 1995).

El núcleo temático fundamental del texto reside en la exhortación a aprovechar plenamente las oportunidades que ofrece la juventud, una fase de la vida caracterizada por el vigor, la belleza y el potencial existencial. Esta invitación, que adopta la forma de un verdadero tema literario recurrente, adquiere especial relieve durante el Renacimiento, periodo en el que se afirma una ideología profundamente antropocéntrica. En este contexto cultural y filosófico, la experiencia humana y la dimensión terrenal de la existencia se sitúan en el centro de la reflexión, en una clara superación de la visión medieval centrada en la trascendencia y el desprecio del mundo sensible.

Al mismo tiempo, toma forma un segundo gran tema: el de la naturaleza, que se evoca a través de un repertorio de imágenes elegantes y simbólicamente densas, como la rosa, el lirio y la nieve, que remiten a los dones de la figura femenina. En este escenario, la naturaleza ya no se representa como una fuerza oscura, imprevisible u hostil, sino que se reinterpreta como una entidad armoniosa y ordenada, perfectamente inscrita dentro de los límites de la racionalidad humana. Esta visión está en consonancia con la concepción

renacentista del hombre como *medida de todas las cosas*, capaz de comprender, dominar y reconducir la realidad hacia un sistema inteligible.

Otro elemento de especial relevancia es la representación de la figura femenina, propuesta según los cánones de la mujer angélica. Esta figura es objeto de un proceso de idealización que la transfigura, confiriéndole rasgos hiperbólicos y casi sobrehumanos. Sus características físicas (su cabello descrito como hilos de oro y sus mejillas comparadas con rosas y lirios) la convierten en emblema de perfección estética, pero también de elevación espiritual. En este sentido, la mujer se convierte en un puente entre las dimensiones terrenal y divina, encarnando los valores de belleza, pureza y armonía que yacen en el corazón del imaginario renacentista (Serés, 1996).

El soneto CLXVI compuesto por Góngora en 1582, centrado en el mismo tema, también podría interpretarse como una reescritura del famoso soneto de Garcilaso, aunque reelaborado a través de una marcada sensibilidad barroca. La arquitectura formal equilibrada y lineal de Garcilaso se transfigura en una expresión de tensión y dramatismo, caracterizada por giros lingüísticos y una visión profundamente pesimista y casi escatológica del destino último de la existencia humana.

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello.
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o viola troncada

se vuelva, mas tú y ello juntamente,
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

También en este soneto se puede notar el tema central del *carpe diem* y del *tempus fugit*. Como ya se observó en la obra de Garcilaso, durante el Renacimiento, estos motivos se tradujeron en una exaltación de la vida terrenal y de los placeres corporales. Se trataba, por tanto, de una perspectiva antropocéntrica, que situaba al hombre en el centro del universo, en lugar de a Dios. Sin embargo, en el soneto de Góngora, estos temas se declinan en una clave más radical y pesimista, acorde con la estética barroca: a la mujer se le dirige, en efecto, una invitación vitalista a disfrutar de su belleza física (*goza cuello, cabello, labio y frente*, v.9), pero esta invitación va acompañada de una amenaza directa y definitiva, no de vejez, sino de muerte, representada como disolución absoluta (*en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*, v.14). Tal representación parece negar toda perspectiva de redención o de vida después de la muerte, tomando la forma de una visión profundamente desilusionada vinculada a la fugacidad y la espiritualidad del tiempo (Calcraft, 1981⁵³).

Otro elemento importante se refiere a la representación de la figura femenina. Mientras que en el Renacimiento se idealizaba a la mujer como una síntesis armoniosa de virtudes morales y físicas, en este soneto falta este equilibrio. Se hace hincapié únicamente en las cualidades externas y sensuales de la mujer, acompañadas de rasgos morales, incluso negativos. Además, el tono directo y el uso del *tu* contribuyen a desmontar la figura angelical e idealizada, dando una imagen más terrenal, compleja y desencantada de la mujer.

⁵³ R. P. Calcraft, *The "Carpe Diem" Sonnets of Garcilaso de la Vega and Góngora*, *The Modern Language Review* (Vol. 76, N. 2), 1981, pp. 332-337

3.24. Soneto XXIV

Ilustre honor del nombre de Cardona,
décima moradora del Parnaso,
a Tansillo, a Minturno, al culto Tasso
sujeto noble de inmortal corona,

si en medio del camino no abandona
la fuerza y el espíritu a vuestro Laso,
por vos me llevará mi osado paso
a la cumbre difícil de Helicona.

Podré llevar entonces, sin trabajo,
con dulce son que el curso al agua enfrena,
por un camino hasta agora enjuto,

el patrio celebrado y rico Tajo,
que del valor de su luciente arena
a vuestro nombre pague el gran tributo.

El soneto está dirigido a doña María de Cardona, marquesa de Padula y condesa de Avellino, que participó, junto con los citados Luigi Tansillo, Antonio Minturno y Bernardo Tasso, en los mismos círculos literarios frecuentados por Garcilaso durante su estancia en Nápoles. La crítica (Morros 1995, Gargano 2023⁵⁴) es unánime al interpretar el poema en clave metapoética, reconociendo en él una intención encomiástica hacia el dedicatario poético y, al mismo tiempo, la aspiración del autor a que sus versos castellanos sean aceptados en el Parnaso⁵⁵ e integrados en el canon literario junto a los de los autores evocados. El soneto podría leerse también como una declaración de ruptura con los modos de expresión de la tradición poética española, y como una afirmación abierta de la necesidad de experimentar nuevos caminos discursivos aún inexplorados por la lengua

⁵⁴ Antonio Gargano, *Con aprendido canto: tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega*, Madrid, Iberoamericana, 2023

⁵⁵ En un sentido colectivo, la totalidad de los poetas de una nación.

castellana (*camino hasta agora enjuto*, v.11), operación que el propio Garcilaso había emprendido mediante la introducción de la lírica italiana en el contexto hispánico. Para recordar esta introducción, Garcilaso recurre al uso de la metáfora para expresar la fuerza celebratoria del poema. Al dirigir su canto a doña María (*a vuestro nombre pague el gran tributo*, v.14), hace que el Tajo, río patriótico que atraviesa Toledo, tradicionalmente imaginado como rico en oro, tanto en sus aguas como en sus brillantes arenas, vuelva a fluir en un cauce hasta entonces marchito, para rendir, a través de su riqueza simbólica, un justo homenaje a la dedicación poética que anima el poema (Aguilar, 2024).

3.25. Soneto XXV

¡Oh hado ejecutivo en mis dolores,
cómo sentí tus leyes rigurosas!
Cortaste el árbol con manos dañosas,
y esparciste por tierra fruta y flores.

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

Las lágrimas que en esta sepultura
se vierten hoy en día y se vertieron,
recibe, aunque sin fruto allá te sean,

hasta que aquella eterna noche oscura
me cierre aquestos ojos que te vieron,
dejándome con otros que te vean.

El sujeto lírico expresa su dolor por la muerte de su amada, cuya muerte se atribuye a un destino inevitable e inexorable. La referencia a *tus leyes rigurosas* (v.2) puede aludir a la *ley de la muerte*, una fuerza que se manifiesta como un destino implacable, por encima de toda intervención humana. Es de suponer que este soneto fue compuesto tras una visita

a la tumba de Isabel Freire, fallecida unos años antes; el poeta no se encontraba en España en el momento de su muerte, así que recibió la noticia de su fallecimiento sólo más tarde. La muerte de Isabel es descrita como un acontecimiento que transforma la figura del poeta, tal imagen alberga dos significados: por un lado, se refiere a las *cenizas* porque Isabel ha muerto, pero por otro, utiliza el adjetivo *desdeñosas*, porque ella nunca había correspondido al amor del poeta, acentuando así sus sentimientos de frustración tras el rechazo.

En los tercetos, el poeta utiliza un verbo clave, *recibe* (v.11), un imperativo dirigido directamente a la amada, como si quisiera apelar de nuevo a ella, a pesar de su muerte. Aunque ha pasado algún tiempo desde su partida, el poeta vuelve a llorar (*las lágrimas*, v.9), evocando el dolor que su ausencia sigue causándole (*se vierten hoy en día*, v.10). La idea de que su sufrimiento es *infructuoso* (*sin fruto*, v.11) implica que el llanto no conduce a ningún resultado tangible, ya que la muerte de Isabel es ahora definitiva. La imagen de la *eterna noche oscura* (v.12) sirve como metáfora de la muerte, que, como una noche sin fin, lo envuelve todo, y cierra los ojos del poeta, que una vez contemplaron la belleza de la dama. De este modo, el poeta parece sugerir que, tras la muerte, sus ojos serán abandonados, transformados en ojos nuevos y eternos, capaces de contemplar la belleza de Isabel ya no en la dimensión terrenal, sino en una esfera trascendente e inmortal.

Es razonable interpretar que Garcilaso utiliza el pensamiento de la *cogitatio*, es decir, aquella facultad intelectual y reflexiva que permite conservar y contemplar la imagen de la amada, incluso en su ausencia física. En esta perspectiva, estos *ojos* representan la mirada interior del alma, la cual, privada de la visión sensible de los ojos terrenales, conserva intacta la imagen de Isabel en su propio pensamiento y reflexión. La belleza de

la amada, por tanto, no se desvanece con la muerte, sino que se convierte en una idea eterna, accesible a través de la intuición y la meditación interior (Keniston, 1922⁵⁶).

3.26. Soneto XXVI

Desde los primeros versos del soneto, el autor manifiesta un profundo lamento por la pérdida de un ser querido. El encabalgamiento que une los dos primeros versos ayuda a representar, tanto visual como conceptualmente, la fractura interior del yo lírico, acentuada por las interjecciones (*¡Oh!*) de las dos últimas estrofas. Ya en las estrofas iniciales, Garcilaso imprime en su propia escritura el dolor desencadenado no sólo por la pérdida del objeto amado, sino también por la de la esperanza y la bondad, elementos que constituían el fundamento mismo de su existencia. Esta privación, atribuible a agentes externos como la muerte o el destino, parece comprometer radicalmente su concepción de la felicidad.

Echado está por tierra el fundamento
que mi vivir cansado sostenía.
¡Oh cuánto bien se acaba en solo un día!
¡Oh cuántas esperanzas lleva el viento!

¡Oh cuán ocioso está mi pensamiento
cuando se ocupa en bien de cosa mía!
A mi esperanza, así como a baldía,
mil veces la castiga mi tormento.

Las más veces me entrego, otras resisto
con tal furor, con una fuerza nueva,
que un monte puesto encima rompería.

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

⁵⁶ Hayward Keniston, *Garcilaso de la Vega: A Critical Study of His Life and Works*, New York, Hispanic Society of America, 1922

Aunque este sufrimiento ya es evidente en la primera estrofa, sólo en la segunda se delinea claramente el *topos* literario del *vulnus amoris*, o herida de amor. En este caso, se manifiesta en la pérdida de la amada y adquiere un valor emblemático dentro de la tradición poética, ocupando su lugar en una larga serie de textos que reflexionan sobre la imbricación de eros y dolor (Jiménez Heffernan, 2017).

Especial atención merece el uso del término *pensamiento* (v.5). Situada al final de un verso y seguida de un adverbio temporal, esta palabra asume un papel central: el pensamiento se convierte en la acción dominante, el punto de apoyo en torno al cual se desarrolla la tensión lírica. En este contexto, el pensamiento adopta la forma de un acto de introspección y ensimismamiento, que conduce a la voz poética a una exploración de su yo más profundo. El viaje al interior del alma, ahora inerte por la desidia y la melancolía, culmina en el *tormento* (v.8), término que recuerda más a la sensibilidad romántica que a la clasicista, entendido como una expresión emocional desbordante que impregna y determina todas las dimensiones del pensamiento y del sentimiento.

El tormento se configura, así como la antítesis de la esperanza, en un contraste que encuentra plena expresión en la segunda estrofa y continúa en el primer terceto del soneto. Garcilaso articula aquí el conflicto entre voluntad y pasión, llegando finalmente a la expresión de una paradoja: el deseo irracional y doloroso de volver a ver a aquella que está en el origen de su sufrimiento. La referencia a la montaña (*monte*, v.11) recuerda la imagen presente en el Soneto XIV, en el que el poeta afirma que se habría enfrentado personalmente a los impedimentos, tomando así la forma de una representación simbólica de las dificultades y sufrimientos asociados a la experiencia del amor. Desolación y tormento encuentran así su plena expresión a través de un refinado entrelazamiento de

recursos retóricos y estilísticos, que culmina en la evocación de un deseo final y anhelante (Rivers, 2001).

La desaparición de la amada induce al sujeto lírico a una reflexión existencial sobre la fugacidad del tiempo y la urgencia de aprovechar cada instante. En esta perspectiva se sitúa la última estrofa, en la que el poeta confiesa desear volver a ver *un día a quien fuera mejor nunca haber visto* (v.14). Esta paradoja expresa cristalinamente la esencia de la tensión interior que impregna todo el poema: una dialéctica no resuelta entre esperanza y desesperación, amor y sufrimiento, deseo y conciencia de la pérdida.

3.27. Soneto XXVII

El soneto en cuestión aborda la reflexión sobre la presión ejercida por el amor, describiendo cómo este sentimiento, aunque fuente de deseo y atracción, llega a oprimir al individuo hasta el punto de empujarlo a querer liberarse de él, percibiéndolo como una experiencia casi inalcanzable. En este contexto, surge una profunda exploración de los estados interiores del alma humana, así como un evidente aprecio por la naturaleza. La estructura del soneto, caracterizada por una rima impecable, y el tema central centrado en el amor, recuerdan claramente la influencia de Petrarca y de su amada Laura, su musa.

Amor, amor, un hábito vestí
el cual de vuestro paño fue cortado;
al vestir ancho fue, más apretado
y estrecho cuando estuvo sobre mí.

Después acá de lo que consentí,
tal arrepentimiento me ha tomado,
que pruebo alguna vez, de congojado,
a romper esto en que yo me metí.

Mas ¿quién podrá de este hábito librarse,
teniendo tan contraria su natura,
que con él ha venido a conformarse?

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

El poeta emplea un lenguaje muy refinado, mostrando un notable dominio tanto de la rima como del uso de las palabras. La expresión *amor; amor; un hábito...* (v.1) sugiere cómo el amor suele idealizarse desde fuera como una condición de pura dulzura y armonía, pero, una vez experimentado, también se revela como una realidad compleja, impregnada de sufrimiento y tormento. De hecho, el poeta subraya que no hay ser humano que no haya experimentado nunca el amor, y argumenta que tal ausencia sería contraria a la naturaleza misma del individuo. El amor, por tanto, es intrínseco a la condición humana, ya que el ser humano tiene una necesidad fundamental de amar y ser amado.

El significado del soneto se basa en un valor anfibio, concepto que puede entenderse como metáfora del amor. Éste se describe a través de la imagen de un vestido, que envuelve y limita al amante, pero que al mismo tiempo simboliza la *costumbre* amorosa que subyuga la voluntad del enamorado (Rivers 2001, Morros 1995)

Esta interpretación también podría compararse con el tecnicismo aristotélico, ya que refleja una concepción de la pasión amorosa como una fuerza que afecta a la libertad del individuo. En línea con el recurrente uso de modelos clásicos, Garcilaso recurre ampliamente a una fuente literaria de la Antigüedad para transmitir un mensaje profundo y reflexivo (Rivers, 2001). La palabra *habitus*, para Aristóteles, tiene un significado profundo, pues indica una cualidad del alma que, una vez adquirida, se vuelve tan íntima y arraigada que es difícil de cambiar. Se refiere a aquellas condiciones interiores que, a través de la repetición y la experiencia, se consolidan con el tiempo, hasta el punto de convertirse en parte integrante de nuestro ser. A semejanza de los hábitos, que se

establecen y sedimentan progresivamente en nuestra vida cotidiana, el *habitus* se configura como una condición psíquica estable, que modelamos a través de nuestras acciones repetidas, pero que, una vez consolidada, resulta difícil de modificar, hasta el punto de convertirse en una especie de *segunda naturaleza*.

En el pensamiento aristotélico, puede considerarse una tendencia o inclinación que, una vez adquirida, determina nuestras acciones de forma casi automática. Es un comportamiento que no depende de decisiones conscientes o racionales, sino que procede de una disposición profunda del alma, consolidada a través de la experiencia y la repetición. En este sentido, el *habitus* no es sólo un elemento caracterizador de nuestra psique, sino también el fundamento de una conducta moral que se convierte en parte integrante de nuestro ser.

El último verso del soneto subraya la naturaleza dicotómica del amor, que, si bien aporta alegría y placer, también está inextricablemente ligado al sufrimiento y al dolor. Esta dualidad, que constituye la esencia del amor, subraya su complejidad: los dos componentes opuestos son inseparables y coexisten inextricablemente. En definitiva, el amor es una unión de contrarios, una experiencia tan sublime como dolorosa que, a pesar de su ambivalencia, define la naturaleza del ser humano.

3.28. Soneto XXVIII

La voz enunciativa del poema se dirige a Boscán para confiarle que se ha enamorado de una mujer. Esta confesión se revela con cierto pudor, ya que el yo poético suele reprochar a su amigo el hecho de haberse enamorado. El tono también está marcado por una marcada discreción, conforme al precepto de silencio impuesto por los códigos cortesanos del amor caballeresco. Toda la composición se estructura mediante un sistema de antítesis

tanto léxicas como conceptuales, contraponiendo, por ejemplo, términos como *pasado* (v.2) y *agora* (v.5), *aspereza* (v.2) y *terneza* (v.3), *ojos abiertos* (10) y *ciego* (v.11).

Boscán, vengado estáis, con mengua mía,
de mi rigor pasado y mi aspereza,
con que reprehenderos la terneza
de vuestro blando corazón solía;

agora me castigo cada día
de tal salvatiquez y tal torpeza
mas es a tiempo que de mi bajeza
correrme y castigarme bien podría.

Sabed que en mi perfecta edad y armado,
con mis ojos abiertos me he rendido
al niño que sabéis, ciego y desnudo.

De tan hermoso fuego consumido
nunca fue corazón: si preguntado
soy lo demás, en lo demás soy mudo.

Aunque los versos no explicitan directamente elementos autobiográficos, se puede claramente interpretar el poema como reflejo de una experiencia real vivida por el poeta durante su estancia en Nápoles. El autor, en plena madurez (*en mi perfecta edad*, v.9), contrapone su propia condición de adulto, legitimado para tomar las armas (*armado*, v.9) y explorar el mundo (*ojos abiertos*, v.10), a la figura de Cupido (*niño*, v.11), representado como *ciego y desnudo* (v.11): imagen simbólica de la juventud, que aún no permite una visión racional del amor.

Por último, el autor evita deliberadamente cualquier revelación sobre la identidad de la mujer amada, afirmando ser *mudo* (v.14) e invitando al interlocutor a no indagar más. Tal

reticencia es coherente con las convenciones del amor cortés, según las cuales el sentimiento amoroso debe permanecer oculto y no declararse abiertamente⁵⁷.

3.29. Soneto XXIX

Es la historia de dos jóvenes amantes, un relato en clave clásica de amor frustrado que acaba trágicamente. El mito, transmitido por Ovidio, habla de Leandro y Hero, cuyo amor se vio obstaculizado por sus respectivas familias rivales. Debido a esta prohibición, ambos se vieron obligados a encontrarse en secreto durante la noche. Leandro, para llegar hasta Hero, atravesaba a nado un tramo de mar, guiado por la luz de una antorcha que la joven mantenía encendida en lo alto de una torre en la orilla opuesta. Esa luz representaba su punto de referencia durante la travesía. Sin embargo, una noche de tormenta, la antorcha se apagó debido al viento y al mar agitado. Sin orientación, Leandro no pudo completar la travesía y se ahogó. A la mañana siguiente, el mar devolvió su cuerpo a la misma orilla donde vivía Hero. Ante la trágica muerte de su amado, la joven se arrojó desde la torre, quitándose la vida.

Debido al tono marcadamente dramático tanto del mito como del soneto, se considera que este último pertenece a la etapa napolitana del autor (Keniston 1922, Lapesa 1985).

Pasando el mar Leandro el animoso,
en amoroso fuego todo ardiendo,
esforzó el viento, y fuese embraveciendo
el agua con un ímpetu furioso.

Vencido del trabajo presuroso,
contrastar a las ondas no pudiendo,
y más del bien que allí perdía muriendo
que de su propia muerte congojoso,

como pudo, esforzó su voz cansada

⁵⁷ Véase capítulo 1.3.

y a las ondas habló desta manera,
mas nunca fue su voz de ellas oída:

«Ondas, pues no se excusa que yo muera,
dejadme allá llegar, y a la tornada
vuestro furor ejecutad en mi vida».

En el último terceto, Hero, que en este actúa como yo lírico, es capaz de aceptar la muerte, pero pide una última oportunidad para despedirse del amado. Hay una intensa carga emocional en este pasaje: la muerte es inevitable, pero el amor merece un último gesto, que a veces puede resultar tan fatal como la propia muerte. Esta petición final, que pone de relieve la tensión entre el destino trágico y el deseo humano, encaja perfectamente en la poética de Garcilaso, cuyo dolor de amor es un tema recurrente, reflejado en los mitos elegidos. Todos los elementos del texto, contenido, estilo y estructura convergen para comunicar sufrimiento y dramatismo.

Destaca también la presencia de un encabalgamiento entre el tercer y el cuarto verso, figura retórica en la que la pausa sintáctica no coincide con el final del verso. Esta interrupción del ritmo natural obliga al lector a continuar sin pausa de un verso al siguiente (Herrera, 2001), creando un efecto de aceleración que reproduce bien la imagen del mar agitado y refleja la excitación interior del poeta.

3.30. Soneto XXX

Sospechas, que en mi triste fantasía
puestas, hacéis la guerra a mi sentido,
volviendo y revolviendo el afligido
pecho, con dura mano noche y día;

ya se acabó la resistencia mía
y la fuerza del alma; ya rendido
vencer de vos me dejó, arrepentido

de haberos contrastado en tal porfía.

Llebadme a aquel lugar tan espantable,
que, por no ver mi muerte allí esculpida,
cerrados hasta aquí tuve los ojos.

Las armas pongo ya, que concedida
no es tan larga defensa al miserable;
colgad en vuestro carro mis despojos.

En este soneto, el sujeto lírico da voz a su malestar interior y a su creciente desconfianza, provocados por las sospechas (v.1) que atormentan su razón y alimentan la idea de que ha sido traicionado. Incapaz de resistir más allá del peso de la duda, es conducido simbólicamente a un lugar oscuro y amenazador (*lugar tan espantable*, v.9), donde estas sospechas encuentran finalmente confirmación, obligándole a rendirse.

Una vez abandonada toda resistencia y aceptada la derrota, se permite a las propias sospechas desfilar victoriosamente, arrastrando al poeta cautivo en un carro triunfal, siguiendo el modelo de la procesión militar romana, con el botín de los vencidos expuesto como signo de su dominio. Aunque en los textos de Ovidio se encuentra una imaginería similar, empleada en contextos bélico-amorosos, Garcilaso recurre aquí a la imaginería del *triumphus Cupidinis*, el triunfo del amor, retomada y actualizada por Petrarca en sus *Trionfi*. El carro triunfal, conducido por Cupido, se convierte así en el símbolo de la sumisión del yo lírico a la fuerza invencible de la sospecha y de la pasión (Aguilar, 2024).

3.31. Soneto XXXI

El soneto aborda el tema de los celos, presentados como un monstruo cuyo padre es el amor y cuya madre es la envidia (Herrera, 2001). Esta genealogía simbólica pone de relieve la naturaleza ambivalente del sentimiento: mientras que por un lado los celos nacen del amor, por otro se nutren de la envidia, y así acaban corrompiendo y destruyendo

lo mismo que los generó. El amor, en efecto, se fortalece inicialmente con el nacimiento de los celos, pero es progresivamente desgastado por ellos, hasta aniquilarse.

El soneto presenta importantes referencias intertextuales, en particular a una composición de Sannazaro, y muestra afinidades con un famoso pasaje del *Orlando furioso* de Ariosto, en el que se describe el efecto devastador de los celos en la mente del individuo (Morros, 1995).

Che dolce piú, che piú giocondo stato
saria di quel d'un amoroso core?
che viver piú felice e piú beato,
che ritrovarsi in servitú d'Amore?
se non fosse l'uom sempre stimolato
da quel sospetto rio, da quel timore,
da quel martír, da quella frenesia,
da quella rabbia detta gelosia.⁵⁸

También en Garcilaso, el yo lírico concibe en su alma un *dulce amor* (v.2) y puro, comparable al afecto dedicado a un hijo único y deseado. Sin embargo, este mismo amor, en una dolorosa paradoja, genera el monstruo de los celos, fruto del propio afecto y de la envidia.

Al crecer, los celos adquieren rasgos radicalmente distintos del sentimiento que los originó: donde el amor es generoso y luminoso, los celos son oscuros y destructivos (*estrágado*, v.5). El resultado es un sentimiento de amor infeliz, deformado por la presencia de un *hijo monstruo* que, como en la tradición mitológica, se vuelve contra el padre (*desconforme*, v.11) y lo consume.

Dentro de mi alma fue de mí engendrado
un dulce amor, y de mi sentimiento
tan aprobado fue su nacimiento

⁵⁸ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* (Canto XXXI, 1-8), Torino, Einaudi Editore, 1928, p. 922

como de un solo hijo deseado;

mas luego de él nació quien ha estragado
del todo el amoroso pensamiento;
que en áspero rigor y en gran tormento
los primeros deleites ha tornado.

¡Oh crudo nieto, que das vida al padre
y matas al abuelo! ¿por qué creces
tan disconforme a aquel de que has nacido?

¡Oh, celoso temor! ¿a quién pareces?
¡que la envidia, tu propia y fiera madre,
se espanta en ver el monstruo que ha parido!

3.32. Soneto XXXII

El soneto se inscribe plenamente en la poética del amor idealizado e inalcanzable, típica de la tradición amorosa cortesana. El yo lírico, profundamente inspirado por su musa, ya no puede ocultar los sentimientos que le atormentan. El poema adopta así la forma de una confesión suspendida: el poeta se dispone a revelar su amor, pero se contiene, consciente de la distancia ya insalvable que lo separa de su amada, que ha tomado otro camino. Esta distancia genera en el poeta una profunda melancolía, una nostalgia infinita que debilita cualquier esperanza de realizar su deseo amoroso. La tensión emocional se revela detrás de cada palabra, en una laceración interior que impregna todo el texto.

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 a parar do no querría:

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

Y es para mí la ley tan desigual
que aunque inocencia siempre en mí conoce,

siempre yo pago el yerro ajeno y mío.

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

Jiménez Heffernan (2017) sugiere que, través de la personificación de la lengua (v.1), puede establecerse una comparación alegórica entre su trayectoria y la del sujeto poético, ambas marcadas por una tensión común que conduce al error. En la segunda cuarteta, el autor adopta la primera persona para hacer aún más directa su confesión: *yo, porque voy sin otra compañía* (v.2). Aquí se percibe claramente la sensación de soledad y abandono, pues sólo el destino, incierto y cruel, le acompaña. En el séptimo verso *ella, porque la lleve aquel que vino*, se revela la causa de su sufrimiento: su amada ha elegido a otro hombre, aumentando así el dolor del abandono. El lenguaje es deliberadamente sencillo, esencial, para transmitir con inmediatez la profundidad del dolor experimentado; el poeta camina solo, guiado únicamente por la lengua, metáfora de la palabra poética, y por el destino, víctima de los errores generados por el amor no correspondido.

Se retoma la imagen de la lengua como única compañera del poeta, responsable tanto de la confesión como de la culpa. Se presenta como víctima de una injusticia emocional, acusado de un pecado que reconoce como propio y ajeno (*yerro ajeno y mío*, v.11). La culpa, en este caso, es precisamente indiscreción, culpa no de malicia, sino de un sentimiento puro y sincero. En este contexto, se pone de relieve un elemento central del soneto: la indiscreción del poeta. Es incapaz de acallar la agitación interior que le invade, dejando que sus emociones se desborden a través de la lengua, es decir, de la poesía. Esta transgresión se materializa en el último terceto, donde la voz poética justifica su exposición emocional: es el sufrimiento el que habla, ya no el sujeto racional, y el lenguaje se convierte en vehículo involuntario de revelaciones dictadas por la pasión.

El poema se cierra con una pregunta retórica que pone en marcha un proceso de autoanálisis y justificación: el estado pasional en el que se encuentra el poeta, el *mal* (v.13) amoroso que le consume, le induce a decir más de lo que debería, hasta el punto de dejar de reconocerse en el sufrimiento (*el sufrimiento ya me desconoce*, v.14). El lenguaje poético se convierte así no sólo en una válvula de escape, sino también en la única posibilidad de dar voz a un amor que, debido a las limitaciones sociales y morales, no puede vivirse abiertamente. Precisamente en esta tensión entre el silencio impuesto y la palabra liberada reside la fuerza expresiva del soneto, en el que el amor sublime encuentra su máxima realización en la poesía misma (Aguilar, 2024).

3.33. Soneto XXXIII

Garcilaso compuso este soneto dirigido a Boscán con motivo de la toma de La Goleta el 14 de julio de 1535 por las fuerzas militares (*las armas y el furor de Marte*, v.1) dirigidas por Carlos V durante el periodo de las campañas norteafricanas. En el texto poético, el triunfo del ejército español en tierras africanas se compara idealmente con la gesta heroica de las tropas romanas comandadas por Escipión el Africano durante la caída de Cartago, acontecimiento emblemático de la supremacía romana en el Mediterráneo antiguo. Este paralelismo no se limita a celebrar una victoria militar, sino que adquiere un valor simbólico más amplio: de hecho, representa un intento de evocar la continuidad histórica y cultural entre el antiguo Imperio romano (*antiguo valor italiano*, v.6) y la España del siglo XVI, entendida como una nueva encarnación de ese ideal imperial y civil. Esta operación retórica se inscribe en un proyecto político y cultural más amplio del monarca, que pretendía construir un relato oficial de los acontecimientos históricos que fuera a la vez literario y exaltador, capaz de legitimar su poder y consolidar la identidad nacional a

través del discurso propagandístico (Fosalba, 2019⁵⁹). En este sentido, el soneto de Garcilaso puede interpretarse como un ejemplo de cómo la literatura renacentista participó activamente en la definición y promoción de los ideales políticos e ideológicos de la época, utilizando la memoria histórica como herramienta para reforzar el prestigio monárquico.

A Boscán desde La Goleta

Boscán, las armas y el furor de Marte,
que con su propia fuerza el africano
suelo regando, hacen que el romano
imperio reverdezca en esta parte,

han reducido a la memoria del arte
y el antiguo valor italiano,
por cuya fuerza y valerosa mano
África se aterró de parte a parte.

Aquí donde el romano encendimiento,
donde el fuego y la llama licenciosa
sólo el nombre dejaron a Cartago,

vuelve y revuelve amor mi pensamiento,
hiere y enciende el alma temerosa,
y en llanto y en ceniza me deshago.

En los versos iniciales utiliza figuras retóricas mitológicas para hablar de la conquista africana mediante la mención de Marte, dios de la guerra. Mientras que, en la parte final del soneto, emerge claramente el tema del amor no correspondido, que es representado con tonos de intenso sufrimiento y melancolía a través del dios del amor, Cupido (*amor*, v.12). Una vez más, por la profunda afinidad que unía a los dos poetas, Garcilaso se abre a su amigo Boscán, confiándole sus sentimientos y estableciendo un paralelismo entre la

⁵⁹ Eugenia Fosalba, *Versión oficial de la Jornada de Túnez y desvío afectivo en el soneto XXXIII de Garcilaso en La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2019, pp. 73-99

destrucción de Cartago, evocada como *el fuego y la llama licenciosa* (v.10), y la devastación causada por el amor apasionado, que resulta ser igual de feroz y devastador. El amor, descrito como una entidad capaz de volverse y revolverse (*vuelve y revuelve*, v.12) en el *pensamiento* (v.12) del poeta, es un agente activo que *hiere y enciende* ^(su) *alma temerosa* (v.13). Este conflicto interior culmina en un estado de aniquilación total, en el que el sujeto lírico se disuelve metafóricamente *en llanto y en ceniza* (v.14), expresando así la fragilidad y vulnerabilidad que provoca el amor desdichado.

3.34. Soneto XXXIV

En esta composición poética, el yo lírico expresa una especie de satisfacción personal por haber logrado escapar a el poder del amor, representado como una forma de yugo opresivo (*grave yugo*, v.2). Esta liberación suscita en él un sentimiento de alegría (*alegrárame*, v.9) y satisfacción, que se refuerza al contrastar su propia condición con el sufrimiento generalizado de los amantes aún sometidos al poder del amor. El resultado es una reflexión más amplia sobre los beneficios de liberarse de la esclavitud de los sentimientos amorosos, desarrollada a través de dos imágenes centrales: por un lado, la del amante subyugado y humillado por su propia pasión por la figura amada; por otro, la del individuo que, al observar las desgracias ajenas, es capaz de extraer de ellas una lección moral, reforzando su propia posición de desapego y lucidez.

Gracias al cielo doy que ya del cuello
del todo el grave yugo ha desasido,
y que del viento el mar embravecido
veré desde lo alto sin temello;

veré colgada de un sutil cabello
la vida del amante embebecido
en su error, en engaño adormecido,
sordo a las voces que le avisan dello.

Alegrárame el mal de los mortales,
y yo en aquesto no tan inhumano
seré contra mi ser cuanto parece:

alegrárame , como hace el sano,
no de ver a los otros en los males,
sino de ver que dellos él carece.

Aunque no es fácil determinar la fecha exacta de composición del texto, los tonos reflexivos y la conciencia que recorren todo el soneto sugieren que se trata de una obra perteneciente a la fase madura de la producción poética del autor. De hecho, se aprecia en él un mayor dominio de la forma y una elaboración más compleja de los temas sentimentales, atribuibles a una visión del mundo más desencantada y racional que en la poesía lírica de su juventud (Keniston, 1922).

3.35. Soneto XXXV

Mario, el ingrato amor, como testigo
de mi fe pura y de mi gran firmeza,
usando en mí su vil naturaleza,
que es hacer más ofensa al más amigo,

teniendo miedo que, si escribo y digo
su condición, abato su grandeza,
no bastando su fuerza a mi crüeza,
ha esforzado la mano a mi enemigo;

y así, en la parte que la diestra mano
gobierna y en aquella que declara
los conceptos del alma, fui herido.

Mas yo haré que aquesta ofensa cara
le cueste al ofensor, ya que estoy sano,
libre, desesperado y ofendido.

El poema se abre con una dedicatoria al poeta napolitano Mario Galeota. En una carta fechada el 22 de junio de 1535 y dirigida a su padre, el conde de Alba, Enrique Enríquez de Guzmán informa de que Garcilaso sufrió dos heridas de lanza: una, menos grave, en la boca; la otra, más seria, en el brazo (Keniston, 1922).

A Mario, estando, según algunos, dicen, herido en la lengua y en el brazo

La presencia de tal documentación histórica sugiere que el episodio narrado en el poema se basa en una experiencia real⁶⁰, trasladada posteriormente a la literatura y reinterpretada a través de una dimensión alegórica y ficticia. En este contexto, la voz poética lamenta que el amor se haya aliado con los otros enemigos, los turcos, para hacerles sufrir. Se produce entonces una transformación simbólica: la milicia real, a la que el escritor pertenece como soldado al servicio continuo de Carlos V, se transfigura en la *militia amoris* de un yo lírico empeñado en un conflicto interior contra el amor mismo (Jiménez Heffernan, 2017). Este último, descrito como un *ingrato amor* (v.1), se convierte en el principal antagonista, contra el que el sujeto poético, una vez recuperado de sus heridas (*sano y libre*, vv. 13/14), pretende vengarse con la máxima fuerza expresiva, sintiéndose *desesperado y ofendido* (v.14).

3.36. Soneto XXXVI

A fuerza de soportar el sufrimiento que se le inflige, el yo poético alcanza un punto de ruptura: pierde toda razón y se vuelve adicto al dolor, hasta el punto de insensibilizarse por completo. En este estado de alienación, se entrega paradójicamente a una locura autodestructiva, aceptando su propia caída como inevitable, e incluso deseable.

⁶⁰ Campaña de Túnez de 1535.

Siento el dolor menguarme poco a poco,
no porque ser le sienta más sencillo,
más fallece el sentir para sentillo,
después que de sentillo estoy tan loco;

ni en sello pienso que en locura toco,
antes voy tan ufano con oílo
que no dejaré el sello y el sufrillo,
que si dejo de sello, el seso apoco.

Todo me empece, el seso y la locura;
prívame éste de sí por ser tan mío,
mátame estotra por ser yo tan suyo.

Parecerá a la gente desvarío
preciarme de este mal, do me destruyo,
y lo tengo por única ventura.

Garcilaso subraya que la atenuación del dolor no deriva de su menor intensidad (*más sencillo*, v.2), sino de la incapacidad (*fallece el sentir*, v.3) del yo poético para percibirlo: habiéndolo experimentado tan violentamente de perder los sentidos, carece ahora de la sensibilidad necesaria para captar sus efectos.

Es el propio intelecto (*seso*, v.9) el que le priva del juicio, ya que éste, contaminado ahora por la locura, comparte la misma alteración (*tan mío*, v.10). De este modo, la locura ya no es un elemento externo, sino una condición interna y omnicomprendiva: aniquila al sujeto precisamente porque el intelecto, alienado, se ha entregado irreversiblemente a la amada (*por ser yo tan suyo*, v.11).

La aparente paradoja de una locura que no excluye del todo el juicio sugiere la idea de una alienación productiva, capaz de preservar, aunque de forma alterada, la actividad racional. En esta perspectiva, la locura se configura como condición necesaria para la escritura lírica: es precisamente la alienación provocada por el dolor, es precisamente la pérdida de la razón en su forma ordinaria, lo que hace posible la expresión poética. De

ahí, tal vez, la apasionada reivindicación de la locura como fuente legítima y fértil de inspiración lírica (Jiménez Heffernan, 2017).

3.37. Soneto XXXVII

El sujeto del enunciado observa con participación los lamentos y el desconcierto de un perro abandonado, figura en la que se reconoce y con la que desarrolla un sentimiento de identificación. Aunque el yo lírico afirma su racionalidad, comparte con el animal el mismo tormento derivado de la ausencia. Se alaba la fidelidad del perro, pero la imagen del animal abandonado como emblema del sufrimiento humano representa un elemento innovador, inédito en la tradición literaria. Sin embargo, el vínculo simbólico entre el perro y la melancolía, entendida como la enfermedad de la ausencia, está bien atestiguado en las tradiciones astrológicas, médico-filosóficas y jeroglíficas de la época, y proporciona una clave de interpretación para su función de contraste con el yo poético en el soneto (Morros, 1995). El verso presenta ambigüedades interpretativas, en particular por lo que respecta al sintagma *estoy ausente* (v.14), que puede significar tanto *sufro la ausencia de alguien* como *estoy desprovisto de razón, por lo tanto, loco*. En consecuencia, la expresión puede entenderse como, *aunque soy racional, siento el sufrimiento de la ausencia* o, *aunque soy racional, me vuelvo loco por el dolor que me causa la ausencia* (Aguilar, 2024).

A la entrada de un valle, en un desierto
do nadie atravesaba, ni se vía,
vi que con extrañeza un can hacía
extremos de dolor con desconcierto;

ahora suelta el llanto al cielo abierto,
ora va rastreando por la vía;
camina, vuelve, para, y todavía
quedaba desmayado como muerto.

Y fue que se apartó de su presencia
su amo, y no le hallaba; y esto siente:
mirad hasta do llega el mal de ausencia.

Movióme a compasión ver su accidente;
díjele, lastimado: «Ten paciencia,
que yo alcanzo razón, y estoy ausente».

3.38. Soneto XXXVIII

El núcleo temático principal de este poema está representado por el amor sufriente. El Renacimiento se caracterizó por un marcado antropocentrismo, por lo que los sentimientos humanos asumen un papel central tanto en la vida como en la expresión artística. El amor aquí descrito adopta la forma de una experiencia imposible y dolorosa, pero espiritualmente elevadora: a través del sufrimiento, el amante emprende un camino de crecimiento interior.

Es un amor de matriz neoplatónica, dirigido a una figura femenina idealizada, lejana e inaccesible, próxima a la dimensión divina y superior al poeta. Esta mujer actúa como conducto hacia lo trascendente: contemplarla permite al poeta elevarse espiritualmente y acercarse a Dios. Expresiones como *con que andar solía por la oscura región de vuestro olvido* (vv.13/14) atestiguan la distancia entre amante y amada y la imposibilidad de dirigirse directamente a ella.

Estoy contino en lágrimas bañado,
rompiendo el aire siempre con suspiros,
y más me duele el no osar deciros
que he llegado por vos a tal estado;

que viéndome do estoy, y lo que he andado
por el camino estrecho de seguiros,
si me quiero tornar para huiros,
desmayo, viendo atrás lo que he dejado;

y si quiero subir a la alta cumbre,
a cada paso espántanme en la vía
ejemplos tristes de los que han caído;

sobre todo, me falta ya la lumbre
de la esperanza, con que andar solía
por la oscura región de vuestro olvido.

En la primera sección del poema, correspondiente a la primera cuarteta, la voz poética se dirige directamente a la mujer amada, expresando su dolor. La intensidad del sufrimiento se plasma a través de imágenes recurrentes de llantos y suspiros (*en lágrimas bañado*, v.1) y de la incapacidad de confesar abiertamente los propios sentimientos (*más me duele el no osar deciros*, v.3).

Un aspecto relevante del texto es el uso de la hipérbole, como en el caso de la frase *estoy contino en lágrima bañado* (v.1). Tal figura retórica no sólo tiene una función expresiva, sino que acentúa el dramatismo del sentimiento amoroso, elevándolo a un nivel casi místico. De hecho, en línea con el pensamiento neoplatónico, la intensidad del amor, incluso en el sufrimiento, se convierte en un instrumento de perfección espiritual.

En la segunda cuarteta y el primer terceto, la voz poética sigue dirigiéndose a su amada, subrayando la duración y la intensidad de su propio sentimiento amoroso. Afirma que la ama desde hace tanto tiempo que ni siquiera concibe la idea de dejarla: la sola idea de abandonarla le produce desconcierto y angustia (*desmayo, viendo atrás lo que he dejado*, v.8). Sin embargo, persistir en este amor parece igualmente doloroso, ya que a lo largo del camino (*a cada paso espántanme en la vía*, v.10) ve numerosos ejemplos de otros amantes que, tras perseguirla, fueron vencidos por el sufrimiento y finalmente desistieron (*ejemplos tristes de los que han caído*, v.11).

En la tercera y última parte del poema, correspondiente al último terceto, el poeta expresa su angustia más profunda: lo que más le atormenta no es tanto el dolor en sí como la

pérdida de la esperanza. La *lumbre de la esperanza* que le había sostenido en el amor a la mujer amada, incluso sabiéndose olvidado por ella, está a punto de extinguirse. Esta pérdida de esperanza representa la verdadera fuente de su desesperación.

3.39. Soneto XXXIX

Al igual que en el soneto anterior, Garcilaso trata en este poema el tema de los celos, presentándolos como una fuerza ambivalente que actúa sobre el amor de forma contradictoria. Los celos son como una brida que, al igual que su efecto sobre el caballo, es capaz tanto de estimular un ímpetu repentino como de imponer un brusco freno. De este modo, los celos aparecen como un elemento que, si bien surge de un sentimiento amoroso, acaba condicionando su curso, alternando entre impulsos y represiones.

Los estudios han revelado que el soneto en cuestión no es una composición original, sino una traducción casi literal de un soneto de Jacopo Sannazaro, poeta napolitano y amigo de Garcilaso. Este hecho es especialmente significativo, ya que pone de relieve el fuerte vínculo cultural y literario entre las tradiciones italiana y española durante el Renacimiento (Aguilar, 2024).

El interés de Garcilaso por la poesía italiana y, en particular, por el modelo petrarquista y la obra de autores como Sannazaro, confirma su adhesión al canon humanista renacentista. El acto de traducir un soneto italiano al castellano no debe entenderse como una mera imitación, sino como un verdadero ejercicio de apropiación cultural y estilística, a través del cual Garcilaso contribuye a la formación de un lenguaje lírico español moderno, en sintonía con los valores estéticos e intelectuales de la época.

Soneto XXXIX - Garcilaso

Soneto XXIII - Sannazaro

<p>¡Oh celos, de amor terrible freno, que en un punto me vuelve y tiene fuerte; hermanos de crueldad, deshonrada muerte que con tu vista tornas el cielo sereno!</p> <p>¡Oh serpiente nacida en dulce seno de hermosas flores, que mi esperanza es muerte: tras prósperos comienzos, adversa suerte, tras suave manjar, recio veneno!</p> <p>¿De cuál furia infernal acá saliste, oh cruel monstruo, oh peste de mortales, que tan tristes, crudos mis días heciste?</p> <p>Torna ya sin aumentar mis males; desdichado miedo, ¿a qué veniste?, que bien bastaba amor con sus pesares.</p>	<p>O gelosia, d'amanti orribil freno, che in un punto mi volgi e tien sì forte, o sorella de l'empia amara morte, che con tua vista turbi il ciel sereno;</p> <p>o serpente nascosto in dolce seno di lieti fior, che mie speranze hai morte, tra prosperi successi avversa sorte, tra soavi vivande aspro veneno;</p> <p>da qual valle infernal nel mondo uscisti, o crudel mostro, o pèste de' mortali, che fai li giorni miei sì oscuri e tristi?</p> <p>Tòrnati giù, non raddoppiar miei mali! Infelice paura, a che venisti? Or non bastava Amor con li suoi strali?⁶¹</p>
--	--

Garcilaso se refiere también a las Furias (v.9) de la mitología romana, las tres deidades infernales encargadas de atormentar a las almas culpables, infundiéndoles remordimiento por sus pecados, en particular por los crímenes más atroces (Aguilar, 2024). La alusión a estas figuras mitológicas sirve para intensificar el sentimiento de tormento interior provocado por los celos, equiparándolos a una fuerza punitiva y destructiva, capaz de generar sufrimiento y perturbación en el alma del amante.

3.40. Soneto XL

El mal se representa bien como una construcción arquitectónica que se solidifica en el sujeto hasta fundirse con su identidad, bien como un agente que se arraiga profundamente en él. En ambos casos, se mantiene una coherencia imaginativa basada en la verticalidad y en la idea del arraigo de la acción discursiva (Jiménez Heffernan, 2017).

El mal en mí ha hecho su cimiento

⁶¹ Jacopo Sannazaro, *Sonetti, e canzoni del Sannazaro*, Venezia, Aldo Manuzio, 1534

y sobre él de tal arte ha labrado
que amuestra bien la obra estar determinado
de querer para siempre este aposiento;

trátame así que a mil habría muerto,
mas yo para más mal estoy guardado;
estó ya tal que todos me han dejado,
sino el dolor que en sí me tiene vuelto.

Ya todo mi ser se ha vuelto en dolor
y así para siempre ha de turar,
pues la muerte no viene a quien no es vivo;

en tanto mal, turar es el mayor,
y el mayor bien que tengo es el llorar:
¡cuál será el mal do el bien es el que digo!

El dolor es tan profundo que transforma al propio sujeto en dolor (*sino el dolor que en sí me tiene vuelto*, v.8), estableciendo una continuidad temática con lo expresado en la primera cuarteta. Vivir (*turar*, v.10) se configura como una persistencia, una permanencia en el tiempo determinada por la propia persistencia del dolor. Desde esta perspectiva, el mal supremo parece ser precisamente la continuación de la vida, en una condición que prefigura la tensión mística expresada en la fórmula paradójica *muero porque no muero* (Jiménez Heffernan, 2017).

3.41. Égloga I

La Égloga es una composición poética en forma dialogada, inspirada en la visión idealizada e idílica de la vida laboriosa en medio de campos y bosques o a la orilla del mar. Recibe su nombre de las Bucólicas (del griego βουκόλος = pastor), primer fruto de la poesía de Virgilio, cuyo texto, con sentido alegórico, celebra la vida rural.

El texto, escrito hacia 1534, se basa principalmente en la Égloga VIII de Virgilio. Consta de 30 estrofas de 14 versos que alternan endecasílabos y septenarios y siguen una

estructura estricta, compuesta de una breve introducción con dedicatoria y la narración siguiente que trata de dos monólogos, es decir, los *lamentos* de los protagonistas.

Los personajes son pastores, Salicio y Nemoroso, que cantan sobre su amor platónico y viven en una naturaleza idealizada, un lugar encantador, un *locus amoenus*. El monólogo de Salicio es más afín a la poética clásica de Virgilio, mientras que el de Nemoroso se asemeja más a la escritura petrarquista. La elección de los nombres en este texto no se deja al azar: Garcilaso utiliza acertadamente la poesía bucólica para hablar también de su vida amorosa. Salicio está enamorado de Galatea, nombre típico de la tradición pastoril clásica, mientras que Nemoroso lo está de Elisa, que coincide etimológicamente con uno de los posibles grandes amores de Garcilaso, Isabel Freyre. Los protagonistas son también una referencia al autor: el nombre de Salicio podría considerarse un anagrama incompleto de Garcilaso, mientras que Nemoroso deriva del latín *nēmūs* (bosque, selva), una posible referencia al apellido del poeta, ya que *vega* es tierra fértil generalmente cercana a una fuente de agua, un río o un canal.

Los críticos (Güntert 1989⁶², Serrano 2013⁶³, Di Pinto 2004), por la suposición de referencias en el texto, afirman que podría tratarse de una obra autobiográfica. Al igual que le ocurrió a Garcilaso, en la canción de Salicio llora porque su amada le abandona y se casa con otro hombre. Nemoroso, por su parte, llora por la muerte de su amada; también aquí se aprecia una enorme cercanía a la propia vida privada del poeta.

La égloga está dedicada a don Pedro de Toledo *Al virrey de Nápoles*, tío del duque de Alba, para quien Garcilaso sirvió entre 1532 y 1536, durante su estancia en Italia. Del verso 7 al 42 Garcilaso reclama su atención mediante una dedicatoria, esté donde esté, en

⁶² Georges Güntert, *Garcilaso, Égloga Primera: la adopción de la distancia estética*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016

⁶³ María del Carmen Vaquero Serrano, *Garcilaso, príncipe de poetas. Una biografía*, Madrid, Marcial Pons Ediciones, 2013

el gobierno o en la guerra. Inserta todas las virtudes de Pedro de Toledo, alabando aún más su fama al declarar que todo esto se hará para mantener su memoria; es una *captatio benevolentiae*, Garcilaso gasta bellas palabras hacia el virrey para corresponder a la protección y amabilidad que dio al poeta durante su servicio.

luego verás ejercitar mi pluma
por la infinita, innumerable suma
de tus virtudes y famosas obras,
antes que me consuma,
faltando a ti, que a todo el mundo sobras.⁶⁴

La isotopía del texto gira en torno a la composición porque la historia se desarrolla en función del ciclo diurno del sol: se abre al amanecer y termina al atardecer. Los lamentos de los protagonistas son commensurables con el recorrido del sol, de modo que es como si el ciclo del sol estuviera relacionado con un significado, en este caso claramente simbólico, de la acción y del tiempo poético.

saliendo de las ondas encendido,
rayaba de los montes el altura el sol⁶⁵

si mirando las nubes coloradas,
al tramontar del sol orladas de oro⁶⁶

El telón de fondo que sigue a la égloga es un lugar común muy presente en la poesía bucólica, una naturaleza arcádica bañada en verdor y aguas cristalinas (*corrientes aguas puras, cristalinas, v.239, verde prato de fresca sombra lleno v. 241*), lejos de la corrupción de la civilización.

⁶⁴ Garcilaso de la Vega, *Poesía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2024, p.322

⁶⁵ *ivi*, p.322

⁶⁶ *ivi*, p.333

La condición de los dos pastores es profundamente diferente. Galatea ha abandonado a Salicio para unirse a otro pastor, mientras que Nemoroso, en cambio, aspira a reunirse con Elisa en la otra vida. El movimiento interior de Salicio se orienta hacia la separación: desea distanciarse de Galatea y de la vida misma, hasta el punto de utilizar constantemente los términos *muerte* y *morir* para referirse a sí mismo. Nemoroso, por su parte, aunque también manifiesta un deseo de muerte, lo hace con una perspectiva opuesta: para él, la muerte representa la posibilidad de reencontrarse con su amada. En esta visión, la vida aparece como una carga, marcada por la isotopía del cansancio.

Las direcciones de los dos movimientos, aunque similares en apariencia, son especulares: Salicio se dirige hacia la muerte siguiendo un camino opuesto al de Galatea, que se ha alejado de él; Nemoroso, en cambio, se vuelve hacia la muerte con la esperanza de seguir el mismo camino que Elisa. Este contraste está simbólicamente vinculado al ciclo diurno del sol: Salicio se siente inarmónico con la fase ascendente del astro, alegoría de la vida y del renacimiento; Nemoroso, en cambio, acompaña espiritualmente la puesta del sol, que encarna el deseo de muerte y de reencuentro con la amada perdida.

El poema se abre con un paisaje bucólico que introduce los temas centrales de la obra: la naturaleza, el amor y los dos protagonistas. La expresión inicial *el dulce lamentar* (v.1) representa un significativo oxímoron, ya que une dos conceptos aparentemente irreconciliables, la dulzura y el lamento, generando un efecto de intensificación emocional que anticipa el tono elegíaco del texto y prefigura su contenido principal: el dolor amoroso de los dos pastores.

La locución *he de cantar* (v.3) indica la intención del poeta, el propio Garcilaso, de convertirse en narrador, asumiendo el papel de mediador poético entre la historia de los

pastores y el lector. Es el poeta quien declara su intención de imitar el canto de los protagonistas, situándose en una posición metapoética.

Hay también una personificación significativa dentro de la escena bucólica: las ovejas, tradicionales compañeras de los pastores, son descritas como atentas y participantes en la escucha de los lamentos. Esto les confiere atributos humanos e introduce un componente hiperbólico: los animales, atrapados por la intensidad del canto, se olvidan incluso de pastar (*de pacer olvidadas*, v.6), lo que atestigua el alto grado de implicación emocional que pretende suscitar el poema.

En los versos de transición entre la dedicatoria introductoria y el primer canto de Salicio, el autor proporciona el contexto temporal, el amanecer, y refuerza el trasfondo arcádico ya esbozado. Este marco ideal, caracterizado por un equilibrio perfecto entre el hombre y la naturaleza, se retoma tanto al final del lamento de Salicio como al principio del de Nemoroso, subrayando así una simetría temática y estructural que atraviesa toda la composición. El paisaje natural, animales y cielo incluidos, no constituye un mero telón de fondo, sino que adopta la forma de una entidad participante, profundamente implicada en escuchar y compartir el dolor de los pastores. Es una naturaleza humanizada y sensible, tendente a la empatía, es decir, capaz de sufrir junto con los protagonistas, según una concepción propia de la sensibilidad pastoril renacentista.

La expresión *la que de su dolor culpa tenía* (v.54) deja claro que el lamento de Salicio se dirige directamente a Galatea, a la que responsabiliza de su propio sufrimiento. Este dato textual permite afirmar que no se trata de un verdadero monólogo: Salicio se dirige a un interlocutor preciso, aunque silencioso. El hecho de que Galatea no responda no implica una falta de diálogo, sino que estructura una forma de discurso dramáticamente unilateral,

en la que se intenta la comunicación; la ausencia de intercambio crea una relación dinámica que acentúa la tensión emocional del texto.

A lo largo del lamento, los interlocutores de Salicio son múltiples: Galatea, la naturaleza y Dios. Este entrelazamiento de destinatarios confiere al canto una compleja dimensión dialógica, en la que el dolor del pastor se proyecta en distintos planos: humano, cósmico y espiritual.

La hipérbole *más dura que mármol a mis quejas* (v.57) revela la intensidad del sentimiento herido de Salicio, que acusa a Galatea de indiferencia absoluta: ella sería más insensible que el mármol a su sufrimiento. Es una imagen fuerte, que expresa un amor desilusionado y carente de reciprocidad. El pastor reflexiona también sobre la distancia que le separa de la mujer amada y la proximidad de la muerte, presentando el fin del amor como una condición insoportable, como para aniquilar el sentido mismo de la vida. La ausencia de Galatea lo sume en un estado de vergüenza y vulnerabilidad (*vergüenza he que me vea*, v.63), hasta el punto de temer la mirada de los demás: no quiere ser visto en esa condición de profundo dolor, como para preservar una última forma de dignidad.

En la continuación del lamento, Salicio se dirige también a Dios, invocando la justicia, o incluso la venganza, contra Galatea.

¡Oh Dios!, ¿por qué siquiera,
pues ves desde tu altura
esta falsa perjura
causar la muerte de un estrecho amigo,
no recibe del cielo algún castigo?⁶⁷

Esta dramática petición pone de relieve la profundidad del dolor que siente el pastor y se inscribe en una dimensión casi trágica del sentimiento amoroso. A ello se añade una

⁶⁷ *ivi*, p.324

pregunta retórica especialmente significativa: si Galatea fue tan cruel con él, que la amaba sinceramente, ¿cómo podía comportarse con sus enemigos? (*¿qué hará el enemigo?*, v.97) Tal observación, amarga y desilusionada, subraya la idea de una traición radical, no sólo personal sino también moral.

En una reflexión retrospectiva, Salicio recuerda la época en que se enamoró de Galatea: en ese momento, el silencio, la soledad y la propia naturaleza se le aparecían como fuente de paz y armonía. Sin embargo, este idilio inicial se reinterpreta ahora de forma negativa. Dirigiéndose a la naturaleza (*¡ay, cuánto me engañaba!*, v.105), el pastor la acusa de ofrecerle una imagen engañosa de la felicidad, una belleza aparente que esconde una ilusión (*lo que en tu falso pecho se escondía*, v.107). Lo que antes parecía perfecto se revela ahora falaz, falso, construido sobre una promesa nunca cumplida. De este modo, la naturaleza, que en la tradición pastoral suele ser cómplice y consoladora, se transforma en testigo ambiguo, acusada de haber participado, aunque sin saberlo, en la mentira del amor.

Garcilaso introduce en el texto una referencia al Tajo (v.118), río que atraviesa Toledo, ciudad natal del poeta. En una lectura biográfica, el Tajo asume un doble valor simbólico: por un lado, representa las raíces y la identidad geográfica del autor, y por otro alude a Portugal, país donde se encontraba la mujer amada. El río se convierte así en un elemento de conexión, pero también de separación entre los dos polos de la experiencia amorosa de Garcilaso. A través de la metáfora del agua y de la corriente, el poeta construye una imagen fluida del desprendimiento: el movimiento incesante del río se convierte en símbolo del progresivo alejamiento de la amada. Esta visión adopta los contornos de un sueño premonitorio, en el que el agua no sólo refleja, sino que anticipa la pérdida (*iba*

siguiendo del agua fugitiva, vv.124/125). La corriente que fluye no puede detenerse, al igual que el amor escapa y se disuelve en el tiempo y el espacio.

A través de una serie de preguntas retóricas dirigidas a su amada, Garcilaso expresa de forma intensa y moderna el dolor de la traición amorosa. Estas preguntas, aunque sin respuesta, tienen un destinatario claro: es como si Galatea estuviera realmente presente ante Salicio, haciendo del lamento una especie de diálogo directo, aunque unilateral. Esta ficción dialógica aumenta el dramatismo de la escena, amplificando la sensación de abandono e incomunicación.

Tu dulce habla ¿en cuya oreja suena?
Tus claros ojos ¿a quién los volviste?
¿Por quién tan sin respeto me trocaste?
Tu quebrantada fe ¿dó la pusiste?
[...] viendo mi amada hiedra
de mí arrancada, en otro muro asida,
y mi parra en otro olmo entretejida [...] ⁶⁸

Junto a este diálogo silencioso, destaca constantemente la figura de la naturaleza, que desempeña un papel empático y participativo. La naturaleza adopta la forma de una entidad viva, capaz de compasión: sufre junto al pastor, se conmueve con su canto y participa emocionalmente del dolor humano (*se condolecen*, v.201).

El epílogo del lamento de Salicio adopta la forma de una despedida definitiva del *locus amoenus*, el espacio ideal donde antaño reinaba la armonía entre la naturaleza y el hombre y el equilibrio entre el amor y el paisaje. Tras la pérdida de Galatea, este lugar ya no tiene sentido para el pastor, que decide abandonarlo, dejándoselo simbólicamente a su amada y a su nuevo compañero. La única alternativa que se presenta, en esta condición de dolor absoluto, es la muerte: no como un hecho trágico y violento, sino como la única salida a

⁶⁸ *ivi*, p.325

una vida que ha perdido todo sentido. Es un dolor terrenal y concreto, aún más lacerante por el hecho de que Galatea sigue viva, pero inaccesible. La ausencia no se debe a la muerte de la amada, sino a su alejamiento afectivo, lo que hace aún más conmovedor y desesperado el sentimiento del pastor.

Entre la conclusión del lamento de Salicio y el comienzo de la canción de Nemoroso, se intercala una estrofa narrativa que sirve de transición temática y emocional. En ella, la profunda compasión de la naturaleza por el dolor humano se subraya de nuevo a través de dos imágenes significativas: el eco del canto, devuelto desde las montañas circundantes, amplifica y reverbera la voz del pastor (*la pesada voz retumba y suena*, v.230), confiriendo a su dolor una dimensión cósmica, casi sagrada; el lúgubre canto del ruiseñor, al que se alude con el nombre mitológico de Filomena (v.231). La referencia a la figura mitológica de Filomela, una doncella transformada en ruiseñor por los dioses para escapar al horror de la violencia que sufrió por parte de Tereo, que le había cortado la lengua para que no confesara sus crímenes, introduce otro nivel de interpretación. En efecto, la metamorfosis transforma el dolor en canto, el sufrimiento en voz poética. Su hermana Procne, convertida en golondrina, y Tereo, mutado en gavián, completan también el cuadro simbólico en el que la naturaleza se convierte en espejismo del dolor humano.

La introducción al lamento de Nemoroso se abre con una invocación a las Musas, en concreto a las llamadas Piérides (v.236), uno de los epítetos clásicos utilizados para referirse a las divinidades de la inspiración poética. Esta referencia a la tradición épica y clásica es típica del comienzo de los grandes poemas antiguos, y Garcilaso recurre a ella para dar solemnidad y autoridad al nuevo canto. El poeta recurre así a las Musas para que

le ayuden en la composición y le concedan la inspiración necesaria para narrar el dolor de Nemoroso.

Nemoroso, en lugar de concluir el poema con el *locus amoenus*, lo introduce desde el incipit. Este espacio, además de idealizado, adquiere las características de un lugar encantador y agradable, una dimensión privada y recogida. En este contexto poético, el hombre evoca sentimientos íntimos y profundamente personales. No hay rastro de una dimensión colectiva o social: el lugar está deliberadamente separado de la sociedad y la civilización. Es, por tanto, un espacio de soledad y contemplación, en el que el protagonista redescubre una forma de felicidad interior.

El autor recurre a la *descriptio puellae*, ahondando aún más en los cánones de belleza renacentistas que en la descripción de Salicio. La figura femenina se idealiza a través de rasgos convencionales, pero representados con particular intensidad expresiva.

¿Dó están agora aquellos claros ojos
[...] ¿Dó está la blanca mano delicada,
[...] Los cabellos que vían
con gran desprecio al oro
como a menor tesoro
¿adónde están, adónde el blanco pecho?
¿Dó la columna que el dorado techo
con proporción graciosa sostenía?⁶⁹

Esta descripción va seguida de una serie de preguntas retóricas (vv.276-278) sobre la ausencia de la mujer: es a través de estas preguntas como el lector comprende cómo esta ausencia es provocada por la muerte. Las preguntas adoptan así la forma de una reflexión meditativa sobre la muerte y la fugacidad de la existencia. Este tema, central en la literatura de los Siglos de Oro, está vinculado al tópico del *ubi sunt*, cuestionamiento de

⁶⁹ *ivi*, p.329

la fugacidad de la vida y de la desaparición de las cosas terrenales, retomado con frecuencia en la tradición literaria europea.

La principal diferencia entre los dos pastores radica en su percepción del mundo y en su forma de reaccionar ante el dolor. Salicio observa un universo que sigue su curso con frenética energía: las actividades humanas, el movimiento de los animales y el fluir de la naturaleza continúan casi a un ritmo acelerado, como si nada hubiera cambiado, mientras que él está inmovilizado por el dolor y es incapaz de participar en él. Su sufrimiento contrasta con la indiferencia del mundo exterior, que no cambia. Nemoroso, por el contrario, percibe su entorno profundamente marcado por la pérdida: todo a su alrededor parece desvanecerse lentamente, decaer, dejar de funcionar como antes. La noche ha caído sobre el universo y la luz se ha apagado (*sin lumbre en cárcel tenebrosa*, v.295): con la muerte de la amada, el mundo ha perdido todo sentido. Sus lágrimas no sólo expresan dolor, sino que parecen acentuar y alimentar la disolución de la vida misma.

yo hago con mis ojos
crecer, lloviendo, el fruto miserable.⁷⁰

La luz (*lumbre*), símbolo de la mujer amada, ya no existe, y con ella se ha extinguido también toda razón de existir. La muerte de Elisa se configura, en el mundo poético de Nemoroso, como una noche oscura que desciende sobre la realidad: la desaparición de la amada se asocia simbólicamente a la oscuridad, al fin de la luz, al cierre del día. La muerte, de hecho, se representa metafóricamente a través de la imagen de la noche, mientras que Elisa, en vida, estaba asociada al sol, a la luz y al calor (*sol de tu clara vista*, v.323). Su ocaso, por tanto, coincide con un progresivo oscurecimiento de la propia

⁷⁰ *ivi*, p.330

existencia: la pérdida de la amada determina una cesura irreparable, apagando no sólo la luz externa, sino también la interna. De este modo, la imagen de la noche y el atardecer se convierte en emblema de la ruptura del sentido y la belleza del mundo que experimenta Nemoroso.

El pastor recurre al símil del ruiseñor que se lamenta tras verse privado de su dulce y querido nido (*le despojó su caro y dulce nido*, v.327). Esta imagen poética expresa con intensidad el sentimiento de pérdida y dolor: al igual que el pájaro sufre el desgarramiento de su refugio, la muerte ha roto brutalmente el vínculo afectivo del pastor, arrancando a su amada de su pecho, el lugar que él identificaba como el *nido* de la mujer amada. Es un dolor irreprimible, que se eleva a los cielos y se extiende por la tierra, sin medida ni consuelo. Es un sufrimiento que nada puede borrar: mientras Nemoroso esté vivo, está destinado a llevar consigo el peso insaciable de la pérdida.

no me podrán quitar el dolorido
sentir si ya del todo
primero no me quitan el sentido.⁷¹

Por primera vez en el poema, Nemoroso se dirige directamente a Elisa (v.353), estableciendo un contacto íntimo y personal con su amada perdida. Esta elección representa una diferencia significativa con respecto al canto del primer pastor, en el que el tono se caracteriza por un diálogo continuo e inmediato. En este pasaje, el autor alude de forma indirecta a las circunstancias de la muerte de Elisa, refiriéndose a *aquel duro trance de Lucina* (v.371), es decir, al difícil parto. El nombre *Lucina*, epíteto de la diosa romana Juno, pero también asociado a Diana y a la Luna, divinidades protectoras de la mujer en el parto, refuerza la interpretación simbólica de la muerte de la mujer como

⁷¹ *ivi*, p.331

consecuencia de un parto complicado. Esta alusión abre una posible lectura biográfica del texto: el episodio recuerda la historia personal de Garcilaso, cuya musa, Isabel Freire, murió supuestamente en el parto.

En este punto del lamento, el pastor descarga su ira contra la divinidad, acusándola abiertamente de no haber escuchado las súplicas de Elisa ni intervenido en su rescate. La diosa en cuestión, Diana, figura mitológica asociada a la luna y protectora de las parturientas, según el pastor, estaba demasiado distraída con sus actividades habituales: perseguir bestias en el bosque y contemplar a Endimión (*pastor dormido*, v.381), el hermoso pastor hijo de Júpiter, que eligió dormir para siempre para preservar su belleza y mortalidad⁷². Esta evocación mitológica adquiere, en el lamento de Nemoroso, un tono de amarga acusación: la diosa, en efecto, no se conmovió ni por las plegarias, ni por las lágrimas, ni por la extraordinaria belleza de Elisa. Ni, menos aún, por la desesperación que su muerte dejó en el alma del pastor. Nemoroso llega incluso a adjetivar a Diana como *ingrata* (v.392), recriminándole haber asistido impasible, incluso riéndose, al fallecimiento de su amada, dejando morir ante sus ojos a quien representaba todo su amor.

¿Cosa pudo bastar a tal crüeza,
que, comovida a compasión, oído
a los votos y lágrimas no dieras,
por no ver hecha tierra tal belleza,
o no ver la tristeza
en que tu Nemoroso queda [...]
¡Y tú, ingrata, riendo
dejas morir mi bien ante mis ojos!⁷³

En este momento del poema, Nemoroso se dirige a su amada fallecida, atribuyéndole rasgos divinos (*divina Elisa*, v.394), invocándola para que interceda por su propia muerte.

⁷² Cuenta la leyenda que Diana desciende cada noche para besarle, encarnándose en la propia Luna.

⁷³ *ivi*, p.332

El pastor desea abandonar el *locus amoenus*, que se ha vuelto poco atractivo porque está desprovisto de la presencia y el significado que le daba Elisa. Su aspiración es alcanzar, en el más allá, un lugar donde ya no exista el miedo a perder a su amada, un lugar donde sea posible reunirse con ella y encontrar esa serenidad que se ha vuelto inalcanzable en la realidad terrenal. La muerte, para Nemoroso, representa así no una huida, sino una esperanza: la de restablecer una armonía rota por la pérdida.

El lamento de los dos pastores, Salicio y Nemoroso, termina de forma similar, pues ambos desean la muerte. Sin embargo, sus motivaciones son diferentes. Para Salicio, la muerte representa un amargo consuelo, un signo de la imposibilidad de vivir en un mundo en el que su amada, aunque aún viva, ya no le ama y ha elegido a otro hombre. Para Nemoroso, en cambio, la muerte es un verdadero consuelo, pues ofrece la posibilidad de reunirse con la amada perdida y superar así el dolor de la separación definitiva.

ambos como de sueño, y acabando
el fugitivo sol, de luz escaso,
su ganado llevando,
se fueron recogiendo paso a paso.⁷⁴

La égloga concluye con la imagen de la puesta de sol, que adquiere un fuerte valor simbólico porque marca la retirada de los pastores, el final de su canto y, metafóricamente, la proximidad de la muerte.

3.42. Égloga II

La segunda égloga es la más extensa de las tres compuestas por Garcilaso y, con toda probabilidad, también la primera en orden de escritura. El texto se distingue por una

⁷⁴ *ivi*, p.333

particular intensidad dramática, hasta el punto de evocar, en estructura y tono, elementos propios de la representación teatral (Waley, 1977⁷⁵). La principal influencia se remonta a la *Arcadia* de Sannazaro, obra que ejerció un impacto duradero en la literatura renacentista y que también fue retomada por Cervantes en diversos episodios del Quijote⁷⁶. Esta obra, que consta de doce prosas y otras tantas églogas, reviste una importancia fundamental para comprender el género bucólico. En primer lugar, Sannazaro crea una obra estructurada, reduciendo el componente satírico-político característico de las églogas italianas del siglo XV, en las que la literatura ocultaba referencias políticas de la época. El lirismo de esta obra se acentúa tanto como en los modelos clásicos de Virgilio y Teócrito, por lo que la naturaleza es parte fundamental del texto y no actúa como enlace hacia un doble sentido; se trata de un mundo idealizado alejado de la corrupción de la vida en la ciudad.

Al ser la primera interacción de Garcilaso con el género bucólico y la escritura de una égloga, se encuentra explorando el tema y *chocándose* con un verso bastante complejo. En la tradición clásica, los temas eglógicos se consideraban generalmente de libre elección del poeta. Sin embargo, la elaboración del modelo pastoril en la literatura italiana estuvo especialmente influida por figuras literarias como Petrarca y Ariosto, afirmando así la importancia y la centralidad del tema amoroso, que se integró progresivamente como elemento esencial junto al panorama bucólico.

Garcilaso, con la intención de explorar el género de forma amplia y articulada, compuso un texto que aborda dos temas principales. En la primera parte, inserta claramente el tema amoroso, a través de la historia del pastor Albanio y Camila. En la segunda, en cambio,

⁷⁵ Pamela Waley, *Garcilaso's Second Eclogue Is a Play*, *The Modern Language Review*, Vol. 72, No. 3 (Jul. 1977), pp. 585-596

⁷⁶ Pilar García Carcedo, *La Arcadia en el Quijote. Episodios pastoriles: otros espacios de libertad*, Bilbao, Ediciones III Milenio, 2005

parece querer experimentar con una integración de los registros pastoril y épico, introduciendo un elogio encomioso la casa de Alba. Ésta es celebrada como archivo encomiástico de poder y valor, cualidades atribuidas en particular a Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba, por sus hazañas en la guerra. Se trata a todos los efectos de un panegírico (del griego πανήγυρις = reunión de todos), es decir, un discurso de celebración en honor de una persona ilustre. De este modo, Garcilaso intentó insertar una especie de poema épico dentro de la canción pastoril, elección que ha suscitado desacuerdos entre los críticos: algunos, en efecto, consideran que esta fusión no es del todo eficaz (Lumsden, 1947⁷⁷).

El texto se abre con el monólogo de Albanio, que se encuentra cerca de una fuente de agua. Las palabras del pastor se dirigen a este manantial, que desde el principio es un elemento central en toda la composición: no se trata simplemente de un escenario bucólico, sino de una implicación real en los acontecimientos de la historia, que también sirve para introducir ciertos temas e historias. Resulta que Albanio está atormentado por un amor infeliz o no correspondido: es este sufrimiento el que constituye el punto de contacto entre un pasado idealizado y un presente marcado por el dolor. La fuente en la que se encuentra actúa como desencadenante de la memoria, trayendo recuerdos de su relación amorosa, en particular el momento de su declaración de amor a Camila. Volviéndose hacia el agua del manantial, Albanio capta el cambio en su claridad como una metáfora de la transformación de sus propios sentimientos: lo que antes era claro y sereno, como su relación con Camila, ahora se vuelve turbio y opaco, reflejando su desilusión amorosa.

⁷⁷ Audrey Lumsden, *Problems Connected with the Second Eclogue of Garcilaso de la Vega*, *Hispanic Review*, Vol. 15, No. 2 (Apr. 1947), pp. 251-271

en vuestra claridad vi mi alegría
escurecerse toda y enturbiarse;
cuando os cobré, perdí mi compañía.⁷⁸

El motivo del reflejo en el agua introduce el tema de la escisión entre cuerpo e imagen, recordando una fractura de identidad que se manifiesta a través del espejo natural del manantial, creado por la claridad del agua, donde Albanio ve la imagen de los dos juntos. La descripción física de Camila a través de su reflejo en el agua y el recuerdo del pastor insiste en el estereotipo de la mujer renacentista: de cabellos rubios como el oro, ojos claros, piel blanca.

El escenario naturalista del paisaje bucólico adquiere una función consoladora, intentando calmar el dolor amoroso de Albanio. Al igual que Salicio en la *Égloga I*, Albanio también manifiesta el deseo de alejarse, de trasladarse a otro lugar para escapar del sufrimiento que le causa la presencia de Camila. Los elementos de la naturaleza, las ramas movidas por el viento, el perfume de los prados en flor, contribuyen al sueño del pastor, que se representa como un refugio temporal, un alivio capaz de mitigar el tormento interior.

Mientras Albanio duerme, llega otro personaje: el pastor Salicio. Éste, a través del canto, entona un elogio de la vida sencilla y serena entre los campos. Al percatarse del sueño de Albanio, ensalza sus beneficios, reconociéndolo como un alivio temporal del dolor. Una vez que identifica al pastor dormido, Salicio afirma estar al corriente de su aflicción amorosa, aunque desconoce los detalles. Revela que Albanio ha llegado a intentar suicidarse, abrumado por el dolor de un amor perdido: antes rico en amores, ahora se siente empobrecido y vacío por su ausencia.

dicen que este manchego dio un gran salto,

⁷⁸ Garcilaso de la Vega, *Poesía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2024, p. 339

que de amorosos bienes fue abundante,
y agora es pobre, miserable y falto.⁷⁹

Así comienza la narración de Albanio: se trata de un amor que, en la fase inicial del relato, se describe según las características típicas de la tradición amorosa clásica. Sin embargo, el recuerdo restablece en él el sufrimiento vivido, hasta el punto de que el mero acto de relatarlo resulta tan doloroso como la propia experiencia. Paradójicamente, sin embargo, este dolor no le induce al silencio, sino que, por el contrario, le incita a hablar, con la esperanza de que esa intensa exposición de su dolor pueda conducirle a la muerte y, con ella, al fin de su sufrimiento. Como Sannazaro en Arcadia, que retoma el ejemplo de la Eneida virgiliana, en particular la narración de las desventuras de Eneas, Garcilaso también adopta esta técnica narrativa, confiando a su pastor la función de narrador *dolens* (Morros, 1995).

Durante su infancia, Albanio pasaba los días en compañía de una joven pastora llamada Camila, con la que compartía sencillas actividades cotidianas, como la caza, en un ambiente de inocente complicidad. Sin embargo, en un determinado momento de la historia, la narración se interrumpe bruscamente: Albanio revela que esa amistad infantil se había transformado en un amor intenso e incontrolado que, precisamente por su desmesura, le llevaría más tarde a perder el objeto de su afecto, es decir, Camila. El momento del enamoramiento se delinea de esta manera como un pasaje crucial: la transformación de una relación pura e inocente en una pasión turbulenta marca simbólicamente el fin de la infancia y de su serenidad y quietud original.

Basta saber que aquesta tan sencilla
y tan pura amistad quiso mi hado
en diferente especie convertilla,

⁷⁹ *ivi*, p. 342

en un amor tan fuerte y tan sobrado
y en un desasosiego no creíble
tal que no me conosco de trocado.⁸⁰

La narración de Albanio se interrumpe en el momento en que la pérdida de Camila se identifica con la pérdida del bien máximo, terminando así la propia narración.

Junto todo mi bien perdí en un hora,
y esta es la suma, en fin, de aquesta cuenta.⁸¹

Sin embargo, al final de este estadillo, se desarrolla un intenso debate entre Albanio y Salicio, articulado en una serie de réplicas construidas en endecasílabos de un tono cercano a la *frottola*⁸². A través de este intercambio, Salicio consigue finalmente persuadir a Albanio para que prosiga el cuento.

Salicio retoma la narración centrándose en un sufrimiento que no sólo concierne al presente, sino que hunde sus raíces en el pasado, en el preciso momento en que sus sentimientos por Camila cambiaron profundamente. El paisaje evocado en la memoria coincide con el presente, sugiriendo una continuidad entre pasado y presente. La fuente en la que se encuentran los dos pastores se convierte así en un lugar simbólico, en el que se superponen los diferentes planos temporales y afectivos: es allí donde se entrecruzan pasado y presente, alegría y tristeza.

Cuando Camila advierte el cambio y el sufrimiento de Salicio, le pregunta con insistencia qué le ocurre. Al darse cuenta de que la angustia de su amigo está vinculada a una relación amorosa, insiste con creciente determinación en conocer la identidad de la mujer que ama.

⁸⁰ *ivi*, p. 348

⁸¹ *ivi*, p. 348

⁸² Corresponde a la *frottola giullaresca*, forma poética de origen popular típica de la tradición italiana, construida en versos de tamaño variable y sin esquema rítmico fijo.

Salicio intenta inicialmente resistirse, pero acaba cediendo indirectamente: le revela que si quiere saber quién es la mujer de la que está enamorado, tendrá que ir a la fuente y mirar el rostro reflejado en el agua.

le dije que en aquella fuente clara
veria de aquella que yo tanto amaba
abiertamente la hermosa cara
[...] a la pura fontana fue corriendo,
y en viendo el agua, toda fue alterada,
en ella su figura sola viendo.⁸³

Cuando Camila sigue la indicación y reconoce su propia imagen, huye furiosa. A partir de esta huida, en forma de canción triste, se abre un monólogo reflexivo del pastor, a través del cual van surgiendo diversas conexiones literarias.

Eco sola me muestra ser piadosa⁸⁴

La ninfa Eco simpatiza con el dolor de Albanio, ya que comparte un sufrimiento similar: ella también fue rechazada por Narciso, de quien estaba profundamente enamorada. Su experiencia de amor no correspondido le permite identificarse con el tormento del pastor, estableciendo así un paralelismo mítico.

Salicio, desesperado, intenta suicidarse arrojándose por un acantilado. Sin embargo, una violenta ráfaga de viento le hace retroceder, impidiendo su muerte. Este acontecimiento, interpretado como una señal, le induce a aceptar su destino de dolor y a proseguir su camino de sufrimiento consciente.

cuando una fuerza súbita de viento
vino con tal furor que de una sierra

⁸³ *ivi*, p. 352

⁸⁴ *ivi*, p. 356

podiera remover el firme asiento.⁸⁵

Terminado el relato del pasado, la narración vuelve al presente, a la fuente, donde los dos pastores se despiden y se separan. En ese momento, de forma inesperada, Camila toma la palabra con un monólogo que inaugura una nueva perspectiva narrativa. Llegada a la fuente, ella también realiza un gesto especular al de Albanio: contempla el mismo lugar que, para ambos, representa un punto de inflexión emocional y memorial. Al hablar a la fuente, Camila recuerda el pasado y reflexiona sobre el significado de la declaración de amor, que para ella representaba una pérdida: la de su amistad con Albanio, al que estaba profundamente unida. En este pasaje emerge una dimensión pluriperspectiva de la narración: la historia se relee desde varios ángulos, lo que devuelve complejidad psicológica a los personajes. También es significativo el desdoblamiento de la figura de Camilla, que habla de sí misma en tercera persona (v.750), como si observara su propia imagen reflejada en el agua, ya narrada y objetivada por la mirada de Albanio en los versos anteriores de la égloga. Agotada, Camila se queda dormida junto a la fuente.

Poco después llega Albanio, quien, al verla, permanece incrédulo, confundiendo inicialmente su presencia con una aparición o un fantasma (*error de fantasma*, v.776). Llevado por el asombro, se acerca a ella y le coge la mano, delineando así una paradoja central: aquello que es la causa del dolor, el amor mismo o la amada, parecería ser al mismo tiempo el único remedio posible para aliviarlo.

[...] para sanarme no la pruebas,
que su poder a todo bastaría.⁸⁶

⁸⁵ *ivi*, p. 357

⁸⁶ *ivi*, p. 361

Camila se despierta de repente y, alterada, invoca a la diosa Diana y a las ninfas para que la protejan. Comienza así un estrecho enfrentamiento entre los dos viejos amigos de la infancia, un diálogo cargado de tensión emocional y malentendidos mutuos, al final del cual Camilla, incapaz de soportar el peso del encuentro, huye de nuevo.

Es en este momento cuando comienza el episodio de locura de Albanio, no sólo atribuible al dolor que ya ha experimentado en el pasado, sino intensificado por la segunda fuga de Camila. La obsesión del pastor por la muerte se manifiesta en la percepción de una escisión entre cuerpo y alma, señal de un estado psíquico alterado. Todo ello tiene lugar de nuevo en la fuente, lugar simbólico y constante escénica de la narración, donde Albanio, ya enloquecido, llega a contemplarse en el agua. Este gesto marca la reelaboración explícita del mito ovidiano de Narciso (Béramis, 2015⁸⁷), ya prefigurado con anterioridad a través de la referencia a Eco.

El mito de Narciso, transmitido por Ovidio en sus *Metamorfosis*, habla de un joven de belleza excepcional. Al nacer, un adivino profetizó que Narciso tendría una larga vida, siempre que *nunca se conociera a sí mismo*. De adulto, despertó la admiración de muchos, pero se mostró incapaz de amar a nadie más que a sí mismo, rechazando fríamente todo intento de acercamiento. Entre las que sufrieron este rechazo estaba la ninfa Eco, condenada por Hera sólo a repetir las últimas palabras que oyera, a causa de su parloteo que había distraído a la diosa durante las infidelidades de Zeus. Cuando Eco se enamoró de Narciso e intentó hablar con él, éste la rechazó, causándole tal dolor que la ninfa se retiró a los bosques, hasta que lo único que quedó de ella fue su voz. Ante el sufrimiento de Eco, la diosa Némesis, diosa de la justicia, personificación de la venganza divina, decidió castigar el orgullo de Narciso. Lo condujo a una fuente de agua límpida, donde,

⁸⁷ Suzy Béramis, *La métamorphose de Narcisse (Garcilaso de la Vega et Jean de la Croix)*, Bulletin Hispanique, Tome 117, n°2 (décembre 2015), pp. 577-590

espejándose, se enamoró perdidamente de su propia imagen reflejada. Incapaz de apartarse de esa mirada y salvar la distancia entre él y su doble, Narciso se consumió hasta la muerte. En el lugar de su muerte nació una flor que tomó su nombre: el narciso. Para comprender la concepción del desdoblamiento de cuerpo y alma en Albanio, Garcilaso remite tácitamente a la interpretación neoplatónica elaborada por Marsilio Ficino en *De Amore*. En este texto, Ficino desarrolla una estructura jerárquica de las cuatro bellezas: la de Dios, la del ángel, la del alma y, por último, la del cuerpo. Según el filósofo florentino, Dios, como máxima perfección, no puede ser atraído por el ángel, ya que éste posee una belleza inferior; el ángel, en cambio, tiende hacia Dios debido a su superioridad. Del mismo modo, el alma no suscita atracción en el ángel, sino que ella misma tiende hacia el cuerpo, a pesar de que éste es inferior a ella.

Es precisamente en esta inversión de la dirección del deseo, vuelto hacia lo que es ontológicamente inferior, donde Ficino identifica la raíz de la infelicidad humana. Para explicar esta complicada paradoja, utiliza la figura mítica de Narciso como alegoría del alma que, descuidando su verdadera esencia, desea su propia figura reflejada en el agua, es decir, una imagen ilusoria e inaceptable. Narciso, de hecho, ignora que el objeto de su amor es en realidad él mismo, pero reflejado de forma distorsionada: en su incapacidad para distinguir entre sí mismo y el otro, acaba persiguiendo un deseo inalcanzable. Este error representa simbólicamente la condición del alma humana, cuyo deseo permanece perpetuamente insatisfecho precisamente porque está mal dirigido: desea una cosa, pero persigue otra (Gargano, 2020⁸⁸).

Como observa Morros (1995), Albanio también se comporta como el Narciso interpretado por Ficino: sigue su propio reflejo en la fuente, convencido de que en él reside el objeto

⁸⁸ Antonio Gargano, *Garcilaso y el mito de Narciso, entre Ovidio y Marsilio Ficino*, SigMa (Rivista Di Letterature Comparete, Teatro E Arti Dello Spettacolo), Vol. 4, 2020, pp. 359-376

de su deseo, del que se cree separado. En este caso, el objeto del deseo es el cuerpo de Camila. Tras el segundo abandono de la joven, el pastor enloquece, convencido de que ha perdido su cuerpo; su locura consiste, pues, en una escisión entre cuerpo y alma, reflejo de una confusión interior. Cuando regresa a la fuente y ve allí su propia imagen reflejada, la confunde con su cuerpo perdido. Garcilaso, al narrar esta historia, parece adherirse a esa concepción neoplatónica del amor, en la que el pastor representa el alma que desea una belleza inferior, es decir, el cuerpo. Para comprender cómo se origina la idea de la pérdida del cuerpo en Albanio, es esencial analizar el vínculo entre este concepto y el abandono de Camila: de hecho, Garcilaso construye una estrecha conexión, tanto temporal como causal, entre los dos acontecimientos, mostrando cómo la pérdida del yo coincide con (y deriva de) la pérdida de la amada.

Nuevamente, Garcilaso utiliza la poética para subrayar cómo la ausencia de la amada conduce a una disolución del yo, reforzando la idea de que la pérdida del amor equivale a la pérdida de la propia esencia.

Llegan al lugar dos amigos de Albanio, los pastores Salicio y Nemoroso, que quieren intentar aliviar sus penas de amor conduciéndole hasta un sabio llamado Severo, conocido por haber curado ya a otros de mal de amores. Severo vive a orillas del río Tajo, que atraviesa Toledo, un lugar simbólico y evocador. En este punto, Garcilaso introduce un elemento épico en el poema: Severo relata una experiencia extraordinaria, durante la cual, mientras contempla el río, siente como si las aguas le hubieran agarrado y arrastrado a las profundidades. En ese mundo submarino, el sabio descubre un cofre de cristal, en cuyas superficies están grabadas las hazañas de la familia Alba. Este episodio inicia un elogio de las hazañas y virtudes de la familia, homenaje que se entrelaza con una supuesta

gratitud de Garcilaso hacia Pedro de Toledo, de quien se dice que le ayudó a evitar el destierro⁸⁹.

Al final de su relato, Severo propone dos posibles remedios para superar el dolor del amor: la pérdida de la memoria o la sublimación del dolor a través del relato de la guerra. Albano, por tanto, no es culpable de sus sufrimientos: su único error consiste en obsesionarse con el amor de una mujer que, por su naturaleza o condición, nunca podría haber sido suya. El dolor del pastor proviene de su incapacidad para aceptar la realidad, para ver las cosas tal como son. Desde esta perspectiva, parece legítimo interpretar a los tres personajes principales como diferentes proyecciones de la propia interioridad del poeta: figuras alegóricas a través de las cuales Garcilaso representa su propia condición existencial lacerada y, al mismo tiempo, su aspiración a una sapiencia conciliadora y absoluta (Lumsden, 1947).

3.43. Égloga III

La tercera égloga es probablemente su última composición, escrita durante la primavera y el verano de 1536. La obra se divide en tres secciones principales: una dedicatoria introductoria, el episodio de las ninfas y la escena de los pastores. El tema dominante es el amor, que se aborda a través de la recuperación y reinterpretación de diversas historias mitológicas. En esta égloga, de hecho, Garcilaso fusiona los mitos amorosos con los acontecimientos sentimentales ya presentados en las églogas anteriores, confirmando así coherencia temática y estructural a todo el ciclo eglógico.

La decisión de entrelazar elementos mitológicos con las vivencias de los pastores crea una dimensión poética original que distingue esta tercera égloga de las anteriores; según

⁸⁹ Véase capítulo 1.5.

algunos estudiosos (Di Pinto, 2004), se caracteriza por un marcado componente lírico. Tales intérpretes sostienen que, a través de las tres églogas, Garcilaso exploró las diferentes posibilidades expresivas del género. De las tres, sólo la primera responde al canon literario propio del género, asumiendo una estructura predominantemente narrativa; no es casual que los dos cantos de ella se configuren como simétricos y especulares, ya que comparten el mismo número de estrofas y una estructura similar, aunque difieren en el tipo de pérdida representada. La segunda, como ya mencionado en el capítulo anterior, exploraría el potencial dramático teatral. La tercera, en cambio, puede considerarse la cumbre lírica de la producción poética del autor; no en vano, la sabiduría y los temas expresados en ella han llevado a muchos (Aguilar, 2024⁹⁰) a considerarla su obra de conclusión.

La primera parte de la obra se abre con una dedicatoria a María Osorio y Pimentel, esposa de don Pedro de Toledo. En estas estrofas, Garcilaso retoma el tema de la dolorosa dicotomía entre la actividad poética y la militar, expresando su pesar por verse obligado a interrumpir la producción literaria debido a las obligaciones de la guerra.

Y aun no se me figura que me toca
aqueste oficio solamente en vida⁹¹

El poeta afirma que Apolo, diosa de la poesía, junto con sus nueve hermanas, es decir, las Musas, le inspirarán para componer este texto. Sin embargo, vuelve a expresar su pesar por la necesidad de dedicarse a la vida militar. Este motivo, ya desarrollado en el soneto dedicado a Boscán, es retomado aquí con mayor intensidad: Garcilaso subraya el

⁹⁰ Garcilaso de la Vega (ed. Ignacio García Aguilar), *Poesía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2024

⁹¹ Garcilaso de la Vega, *Poesía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2024, p. 409

sufrimiento que le causaba el tiempo que debía dedicar al compromiso bélico, impuesto por su estatus, en detrimento de la práctica poética, que consideraba una actividad más noble, elevada y gratificante.

Apolo y las hermanas todas nuevas
me darán ocio y sobre lengua con que hable
lo menos de lo que en tu ser cupiere,
que esto será lo más que yo pudiere.
[...] Entre las armas del sangriento Marte,
do apenas hay quien su furor contraste,
hurté de tiempo a questa breve suma,
tomando ora la espada, ora la pluma.⁹²

La primera parte termina con la presentación de cuatro ninfas que emergen de las aguas del río Tajo para entonar una canción.

De cuatro ninfas que del Tajo amado
salieron juntas, a cantar me ofrezco:
Filódoce, Dinámene y Climene,
Nise, que en hermosura par no tiene.⁹³

A partir de la octava estrofa comienza la segunda parte. Esta sección describe una imagen de *locus amoenus*, un lugar ideal e idílico en el que el elemento central es una masa de agua, el río. El poeta, que coincide con el narrador, se presenta como testigo presencial del acontecimiento: relata haber presenciado una escena extraordinaria en la que una ninfa emerge del río y, atraída por la belleza del paisaje, decide volver al agua para llamar a sus otras tres compañeras e invitarlas a unirse a ella. Una vez emergidas, las cuatro ninfas se ponen a trabajar, hilando sus telas⁹⁴ (*y a su labor atentas se pusieron*, v.104), cuya

⁹² *ivi*, p. 410

⁹³ *ivi*, p. 411

⁹⁴ Las ninfas utilizan oro del propio río para confeccionar sus telas. Esta elección no es casual: según una antigua creencia, las aguas del Tajo eran ricas en oro y las pepitas de este metal precioso se depositaban en sus orillas.

descripción ocupa un lugar importante en el texto. El poeta ofrece una representación minuciosa de estos lienzos y, a continuación, organiza la narración en grupos de versos simétricos, dedicando un análisis detallado a cada una de las telas confeccionadas por las ninfas. Mediante esta elección narrativa, Garcilaso adopta una perspectiva externa, situándose en la posición de un espectador participante que media entre el mundo real y el mítico.

La primera es tejida por la ninfa Filódoce, y cuenta la historia de Orfeo y Eurídice, utilizado anteriormente por Garcilaso en el soneto XV⁹⁵.

El segundo lienzo es de Dinámene, que narra la historia de Apolo y Dafne; este mito también fue utilizado anteriormente por el poeta en el soneto XIII⁹⁶.

Climene teje el lienzo que cuenta la historia de Venus y Adonis, narrada inicialmente en las *Metamorfosis* de Ovidio.

Adonis era un joven de extraordinaria belleza de la antigua Grecia, apuesto y encantador, nacido de una unión incestuosa entre Mirra y su padre, Cíniras, rey de Chipre. En su tiempo libre le gustaba cazar en el bosque. Un día, Venus, la diosa de la belleza, que observaba a Adonis paseando por el bosque, fue arañada accidentalmente por una de las flechas de Cupido, lo que hizo que se enamorara perdidamente del joven.

La relación amorosa tuvo un trágico epílogo: durante una partida de caza, Adonis encontró la muerte, atravesado por un jabalí que, según algunas tradiciones mitológicas, fue enviado por Ares; el poeta alude a la ira (*aborrecido*, v.192) suscitada por Venus en el Olimpo (*alto cielo*, v.192), desencadenada por los celos del dios de la guerra y su amante habitual, ante la relación amorosa establecida entre la diosa y Adonis.

⁹⁵ Véase capítulo 3.15.

⁹⁶ Véase capítulo 3.13.

Venus estaba desesperada, nunca volvería a ver a su amado. Sin embargo, la pareja se apiadó de Zeus, y permitió que el muchacho volviera con la diosa, pero sólo con una condición: ambos se veían obligados a vivir separados durante seis meses al año, y sólo cuando llegaba la primavera Adonis podía regresar al mundo de los vivos para volver a abrazar a su amada Venus y pasar así parte del año con ella. Sin embargo, cada otoño, con los primeros fríos, Adonis debía volver con Proserpina, la reina de los infiernos.

Además, según la tradición mitológica, Venus, profundamente apenada por la muerte de su amado joven, habría engendrado la anémona a partir de la sangre de Adonis, flor destinada a simbolizar la belleza efímera y el sufrimiento amoroso. En este contexto, Garcilaso recurre a la metáfora de las rosas blancas teñidas de rojo por la sangre del joven, evocando con fuerza el tema del dolor y la fugacidad del amor.

las rosas blancas por allí sembradas
tornaban con su sangre coloradas.⁹⁷

Tras los cantos de sus hermanas, centrados en célebres episodios mitológicos del pasado (*entreteter antigua historia*, v.196), Nise opta por representar, a través del bordado de sus hilos, un acontecimiento contemporáneo: la historia de Nemoroso y Elisa, ya narrada en la primera égloga de Garcilaso. Esta elección atribuye a ese lienzo un valor especial, ya que rompe con la evocación tradicional del mito para atracar una experiencia más cercana y personal, insertando así un elemento de continuidad temática y narrativa entre las diferentes églogas. Este canto, a diferencia de los demás, se distingue por su extensión: está compuesto por nueve estrofas, mientras que los demás constan sólo de tres.

⁹⁷ *ivi*, p. 415

La descripción de la ciudad de Toledo está estrechamente imbricada con los elementos naturales propios del locus amoenus, destacando el río y su caudal, así como los montes que delimitan el paisaje urbano. A través de esta representación literaria tradicional, Garcilaso consigue ofrecer una imagen realista y vívida del contexto geográfico de su ciudad natal. La descripción del paisaje se enriquece además con referencias autobiográficas, reflejo de un profundo vínculo afectivo con su lugar de origen. Sin embargo, este paisaje idílico está velado por un sentimiento de luto: las ninfas, que normalmente representan la alegría y la vitalidad de la naturaleza, están allí en realidad para conmemorar la muerte de otra ninfa, Elisa, lo que confiere al paisaje una dimensión elegíaca y melancólica.

en el semblante tristes, y traían
cestillos blancos de purpúreas rosas
las cuales esparciendo derramaban
sobre una ninfa muerta que lloraban.⁹⁸

Garcilaso introduce el funeral de Elisa estableciendo una profunda conexión entre el paisaje natural y la narración ligada a la figura de la ninfa. A diferencia de los relatos mitológicos tradicionales, en los que a menudo se describe el instante de la muerte, el poeta opta por representar el duelo como un acontecimiento ya consumado. Las ninfas aparecen en el acto de esparcir flores sobre el cuerpo de Elisa y de tallar un epitafio en un álamo para perpetuar su memoria. A través de este epitafio, Garcilaso logra una refinada fusión de las artes: la poesía se entrelaza con la expresión visual del luto y la conmemoración. Esta combinación enriquece la estructura del texto, dotándolo de mayor profundidad emocional y complejidad formal.

⁹⁸ *ivi*, p. 416

como epitafio de la ninfa bella,
que hablaban así por parte de ella:
«Elisa soy, en cuyo nombre suena
y se lamenta el monte cavernoso,
testigo del dolor y grave pena
en que por mí se aflige Nemoroso
y llama “Elisa”. “Elisa” a boca llena
responde el Tajo, y lleva presuroso
al mar de Lusitania el nombre mío,
donde será escuchado, yo lo fío».⁹⁹

Toda la estrofa está dedicada a la transcripción del epitafio compuesto en memoria de Elisa. En ella emerge con fuerza el sufrimiento de Nemoroso, cuya voz se entrelaza con el paisaje natural: el pastor llama a su amada perdida, y es el propio río, el Tajo, el que responde, haciéndose eco del dolor y llevando simbólicamente el nombre de Elisa. El vínculo entre el sentimiento humano y la naturaleza se hace aquí particularmente intenso, en consonancia con la tradición elegíaca y bucólica. Posteriormente, el foco de atención se desplaza hacia el dolor de quien ha perdido su objeto amado. El epitafio evoca no sólo a Elisa, sino también a Nemoroso y su sufrimiento, arraigado en el mismo paisaje natural que antaño había acogido su amor. Se crea así un juego de reflejos: el río Tajo, del que emergen las ninfas, es el mismo que sirve de telón de fondo a los lamentos del pastor, generando una coincidencia entre lugar de narración y espacio de representación. Especialmente significativa es la estrofa final dedicada al dolor del pastor, donde se hace una referencia explícita a sus lamentos, elemento que recuerda implícitamente a la primera égloga. De este modo, Garcilaso establece un vínculo intertextual entre las églogas, sugiriendo al lector que recuerde el canto doliente de Nemoroso ya encontrado en la primera composición.

estaba Nise ya tan informada

⁹⁹ *ivi*, p. 416

que, llorando el pastor, mil veces ella
se enterneció escuchando su querella;¹⁰⁰

El valor del arte es un tema central en la poética de Garcilaso. La poesía se presenta como un medio de eternización, capaz de preservar y transmitir las historias y las figuras que las habitan. En este contexto, el arte poético eleva la historia de Elisa y Nemoroso a una dimensión mítica: gracias a Nise, que tradujo la historia en imagen a través del bordado, el dolor privado se universaliza y adquiere valor ejemplar. La memoria personal se convierte así en memoria colectiva, fijada en la obra de arte y hecha eterna.

y porque aqueste lamentable cuento
no solo entre las selvas se contase,
[...] quiso que de su tela el argumento
la bella ninfa muerta señalase
y así se publicase de uno en uno
por el húmido reino de Neptuno.¹⁰¹

Más tarde se cuenta que las ninfas están a punto de regresar a las aguas del río; sin embargo, al oír un canto que viene de lejos, quedan fascinadas por ello y, llevadas por la curiosidad, deciden quedarse a escucharlo.

En las templadas ondas ya metidos
tenían los pies y reclinar querían
los blancos cuerpos, cuando sus oídos
fueron de dos zamponas que tañían
suave y dulcemente detenidos,
tanto que sin mudarse las oían
y al son de zamponas escuchaban
dos pastores a veces que cantaban.¹⁰²

¹⁰⁰ *ivi*, p. 417

¹⁰¹ *ivi*, p. 417

¹⁰² *ivi*, p. 418

La tercera y última parte de la égloga se abre con una retoma de la forma del canto amebeo, es decir, un diálogo poético a dos voces alternadas. En esta sección, se presenta a dos pastores, que relatan sus propias experiencias amorosas turnándose en cuatro estrofas cada uno. Los dos pastores inician una especie de competición poética, compitiendo en la exaltación de su amada a través del relato de sus respectivas aventuras amorosas. Para ello, cada uno de ellos inserta en su canto referencias a otras historias de amor, ampliando así el tejido narrativo de la composición. La composición se enriquece así con una compleja estructura intertextual que entrelaza historias de amor pertenecientes tanto al ámbito mitológico como al contexto pastoril. Este entrelazamiento contribuye a subrayar la coherencia del proyecto y la unidad de la obra, en la que los diferentes registros, mítico y pastoril, coexisten armoniosamente en la celebración de la pasión amorosa.

Esta tercera égloga de Garcilaso se distingue por una serie de características formales y temáticas distintivas que contribuyen a su originalidad dentro del corpus eglógico del autor. Desde el punto de vista métrico, la composición está escrita íntegramente en octava real, es decir, octavas de endecasílabos, con un total de 47 octavas y 376 versos. La elección de esta forma estrófica no es casual, sino que refleja la articulación regular y simétrica de la narración, en particular en la descripción de los paños bordados por las ninfas. Cada narración dentro de los lienzos sigue un patrón recurrente, una estructura narrativa que se repite de manera casi mecánica, contribuyendo a la unidad y al orden del texto. Esta regularidad también se observa en el canto de Nise, aunque con una variación significativa: mientras que los demás cuentos mitológicos se dedican a una sola estrofa para cada parte de la historia, el cuento de Nise se desarrolla en tres estrofas para cada

segmento narrativo¹⁰³, subrayando así la relevancia y complejidad de esta historia en comparación con las demás.

Garcilaso mantiene unidas historias aparentemente muy diferentes, pero esta elección responde a un diseño poético preciso. Es posible que atribuya a la historia de Nemoroso y Elisa un valor universal, capaz de equipararse en intensidad y significado a los grandes mitos de la tradición clásica. Por otra parte, los relatos mitológicos no se seleccionan arbitrariamente: al contrario, parecen reflejar y transponer en términos míticos las experiencias de los pastores ya presentadas en las églogas anteriores. Por ejemplo, la historia de Apolo y Dafne, en la que Dafne huye del insistente amor de Apolo hasta convertirse en un laurel, recuerda la huida de Camila de Albanio presenta en la segunda égloga; el mito de Venus y Adonis, marcado por el dolor ante la muerte del joven amado, recuerda directamente la muerte de Elisa y el duelo de Nemoroso; el mito de Orfeo y Eurídice ocupa un lugar central y adquiere un fuerte valor simbólico: gira en torno a la figura del poeta-creador que intenta vencer a la muerte mediante el poder del canto. Aunque la hazaña fracasa, Orfeo sublima la pérdida en arte, transformando el dolor en poesía.

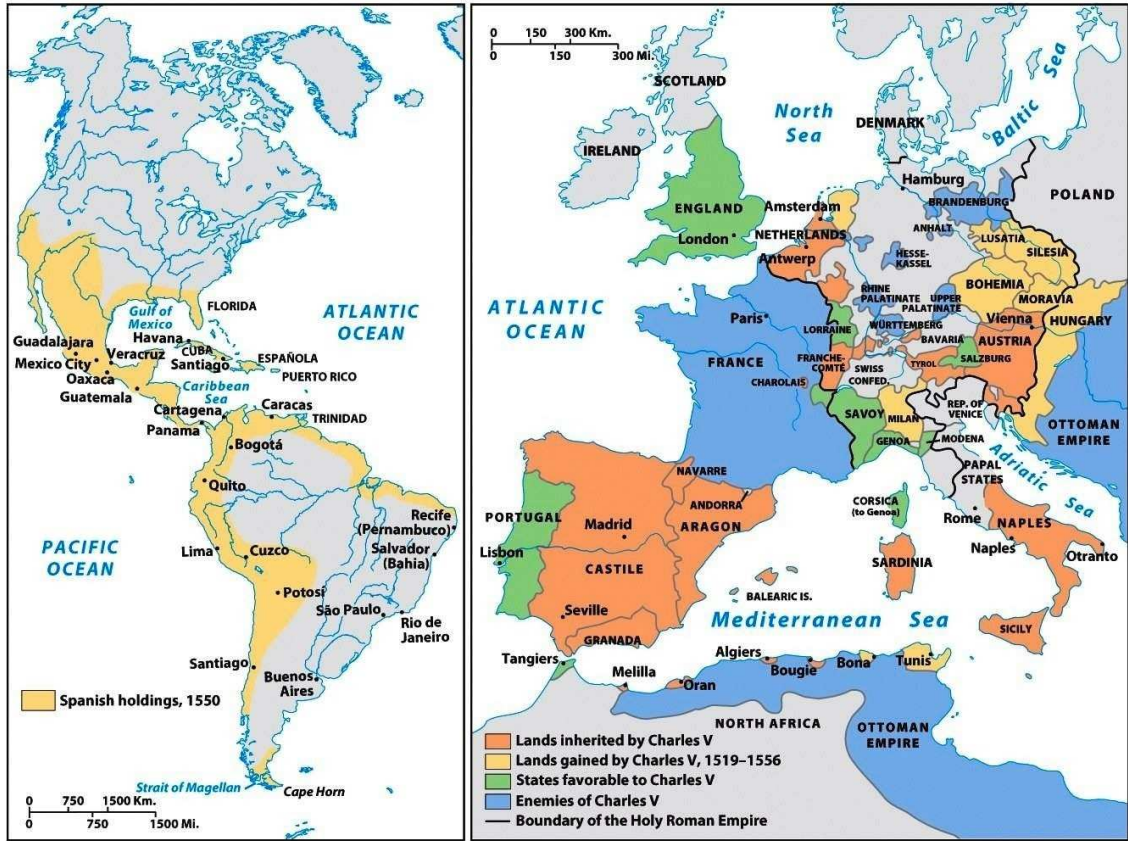
A través de esta metáfora final, Garcilaso parece sugerir que el único antídoto contra la pérdida definitiva del amor es la creación poética: sólo a través del canto el poeta puede dar forma, memoria y sentido al dolor, transformándolo en un valor universal y eterno. Esta última égloga, por tanto, no es sólo un texto de gran refinamiento formal y estructural, sino que se ofrece también como una reflexión metapoética sobre el poder salvífico y consolador de la poesía.

¹⁰³ Las tres primeras historias mitológicas bordadas por las ninfas se narran cada una a través de una sola estrofa para cada una de las tres partes canónicas de la estructura narrativa, lo que hace un total de tres estrofas para cada cuento. En cambio, la narración confiada a Nise se desarrolla a mayor escala: tres estrofas para cada una de las tres secciones del cuento, alcanzando así un total de nueve estrofas.

4. ANEXO ICONOGRÁFICO



*Manuel Ojeda y Siles, Garcilaso de la Vega y Guzmán (copia), hacia 1877,
óleo sobre lienzo, depósito de Real Academia de la Historia, Madrid*



El imperio global de Carlos V



Thomas Cole, El Estadio Arcádico o Pastoral, 1834, óleo sobre lienzo, New-York Historical, Nueva York

OBRAS DE
GARCILASSO DE LA VEGA
CON ANOTACIONES DE
FERNANDO DE HERRERA.
AL ILVSTRISSIMO I ECELEN-
tissimo Señor Don Antonio de Guzman,
Marques de Ayamonte, Governador del estado
de Milan, i Capitan General de Italia.



Con licencia de los S S. del Consejo Real.
ENSEVILLA POR ALONSO DELA BARRERA,
Año de 1580.

*Frontispicio de "Obras de Garcilaso de la Vega
con anotaciones de Fernando de Herrera."*



John William Waterhouse, Eco y Narciso, 1903, óleo sobre lienzo, Galería de Arte Walker, Liverpool

5. BIBLIOGRAFÍA

- **Garcilaso de la Vega (a cura di Mario Di Pinto)**, *Poesie complete. Volume I: Le liriche*, Napoli, Liguori Editore, 2004
- **Garcilaso de la Vega**, *Poesía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2024
- **Garcilaso de la Vega**, *Poesías castellanas completas*, Barcelona, Editorial Castalia, 2021
- **Garcilaso de la Vega**, *Poesías castellanas*¹⁰⁴, Madrid, Fundación Garcilaso de la Vega, 2008
- **Francisco López Estrada**, *Siglos de oro, el Renacimiento*, Barcelona, Editorial Crítica, 1980
- **Juan Boscán**, *Obra completa*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999
- **María del Carmen Vaquero Serrano**, *Garcilaso, príncipe de poetas. Una biografía*, Madrid, Marcial Pons Ediciones, 2013
- **Bienvenido Morros**, *La muerte de Isabel Freyre y el amor napolitano de Garcilaso*, CRITICÓN, 105, 2009, pp. 5-35.
- **Rafael Lapesa**, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Istmo, 1985
- **Gian Mario Anselmi (a cura di)**, *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, Milano, BUR Classici (Rizzoli Editore), 2004

¹⁰⁴ Edición enriquecida con varios estudios garcilasianos realizados por los miembros del consejo asesor de la Fundación Garcilaso de la Vega.

- **Lina Rodríguez Cacho**, *Manual de Historia de la Literatura española I (Siglos XIII al XVII)*, Barcelona, Edhasa (Castalia), 2016
- **Pedro Ruiz Pérez**, *Las obras de Boscán y Garcilaso: modelo editorial y modelo poético*, CALÍOPE Vol.13 (1), 2007, pp. 15-44.
- **Antonio Gargano**, *Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Napoli, Liguori, 1988
- **Antonio Gargano**, *Con aprendido canto: tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega*, Madrid, Iberoamericana, 2023
- **Alda Croce**, *Il Petrarca spagnolo Garcilaso de la Vega*, Aretusa Rivista nº1, 1944
- **Eugenio Mele**, *In margine alle poesie di Garcilaso*, Bulletin hispanique (32-3), 1930, pp. 218-245
- **José Antonio Maravall et al.**, *Garcilaso*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986.
- **María Rosso Gallo**, *La poesía de Garcilaso de la Vega: análisis filológico y texto crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1990
- **Hayward Keniston**, *Garcilaso de la Vega: A Critical Study of His Life and Works*, New York, Hispanic Society of America, 1922