

Ensayo de una interpretación de los cuatro sonetos clásicos de Garcilaso de la Vega

**XXIX: «Passando el mar Leandro el animoso», XIII: «A Daphne ya los brazos le crecían»,
XI: «Hermosas ninfas, que en el río metidas», XXIII: «En tanto que de rosa y d'azucena»**

Juan Antonio Sánchez
Universidad Carolina de Praga

Son unos sonetos que habitualmente se agrupan cronológica y estilísticamente dentro de la obra de Garcilaso como si formaran un miniciclo. Tres de ellos desarrollan motivos mitológicos y el cuarto un tema que proviene directamente de las letras clásicas y que, por muchas razones, se convertiría en un ejercicio obligado de la lírica renacentista y barroca. Una tendencia formal al equilibrio y la sencillez expresiva los aproxima a la Égloga III, generalmente considerada como el texto más perfecto de Garcilaso.[1] Además, dos de los sonetos contienen simbología mitológica que se repite en la égloga: las ninfas en el xi y la relación entre Apolo y Dafne en el xiii. En este sentido, la Égloga III y los sonetos se consideran productos del Garcilaso más maduro y cercano a la cultura clásica. Según un arte sublimado que parece referirse en último término únicamente a sí mismo, los sonetos pertenecen a una esfera más elevada de la lírica, en la cual los sentimientos personales se han superado, transmutado o reasimilado en una palabra brillante. Aparentemente, existe algún tipo de articulación entre el dominio técnico y la distancia del poeta respecto de su propia obra.[2] El tono contemplativo lleva a pensar que Garcilaso se sitúa por encima de sus personajes.[3] Sin embargo, la presuposición de que los sonetos no comunican con la intimidad —que, lógicamente, tiene una sustancia discursiva—, tanto como su proximidad con la égloga tercera, puede ser cuestionada a partir de la hipótesis de ordenación cancioneril de la obra del poeta que propuso Antonio Prieto.[4]

Debido a que los textos de Garcilaso se publican tras la muerte del poeta y sin su supervisión, integran un corpus desarticulado. Se agrupan únicamente por su forma estrófica en *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, en la edición de 1543;[5] esta disposición editorial sobrevive hasta el siglo xx. Si Garcilaso habría compuesto un cancionero según la casuística petrarquista es una pregunta incontestable. Que Boscán lo hiciera en el libro segundo de sus poesías, que la ordenación narrativa que se sigue de la edición bembiana supusiera una de las innovaciones más importantes para la lírica de comienzos del XVI, imponiéndose como predominante intertextualidad para muchos poetas,[6] que otros autores también compusieran, respondiendo a las exigencias estéticas innovadoras que venían de Italia, cancioneros estructurados como el Códice Vaticano Latino 3195, no demuestra que Garcilaso habría elegido ese camino. Sin embargo Antonio Prieto busca la latente caracterización petrarquista que hay en los poemas tal y como quedaron y reconstruye arqueológicamente un pseudo-cancionero que cumple con las condiciones bembianas: un soneto prólogo, un texto final en el que se recoge todo el sentido, y un progreso narrativo. A partir de entonces, la lectura de la poesía de Garcilaso presenta nuevos significados: hay una historia cuyo progreso se puede seguir y, como en el *Canzoniere*, poemas *in vita e in morte*, que expresan estados sentimentales que no son intercambiables. Los textos se articulan y se relacionan estrechamente unos con otros y también se interpretan mutuamente. Si esta reconstrucción es un ensayo arriesgado por la falta de apoyo documental, supone, no obstante, la posibilidad de reconocer la específica significación de la poesía de Garcilaso en el contexto del petrarquismo del xvi, al margen del cual perdería los matices que suponen precisamente la clave de su sentido. La narratividad que forman los textos independientes, integrándose en un cuerpo fluyente y articulado, la necesaria copertenencia de unos poemas con respecto de otros, hace de la poesía petrarquista inmediatamente una metapoésía. La reflexión acerca de la existencia es esencialmente una reflexión sobre la palabra. El símbolo de Orfeo, el más importante del

cancionero de Garcilaso, presenta la imagen del amante poeta. Con la nueva ordenación narrativa, este símbolo adquiere su significado, ya que el poeta, en cualquier momento del período lírico, puede presentarse en términos que incluyen la realidad de su propia obra poética. El autor del Soneto I «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono» reconoce el hecho mismo de la poesía como una de las circunstancias que lo determinan. El soneto sólo se puede comprender cuando se ha leído la última canción. La Canción a la Virgen no se comprende si no se tiene en cuenta el primer soneto. Cada momento remite a todos los demás. La lectura aislada de un texto individual suministra una determinada información, promueve un determinado sentimiento. Sin embargo, la espiritualidad de cualquier poema concreto se enriquece mediante la comprensión de la esencial transferencia significativa, que es la gran aportación petrarquista a la experiencia moderna de la historia y la realidad.[7] Los poemas son ellos mismos y también su alteridad; se proyectan hacia adelante prometiéndolo cumplimiento del significado y remiten en dirección opuesta al fundamento textual que parece guardar la posibilidad del entendimiento de una verdad que nunca acaba de darse a sí misma sino como continuamente diferida. Garcilaso reacciona de forma personal ante la nueva perspectiva humanista, que consiste en el reconocimiento de la distancia como fundamentación inherente de todas las representaciones de la subjetividad. El drama de Garcilaso no es el mismo que el de Petrarca, sin embargo, responde a sus mismos condicionamientos: la copertenencia de la palabra y el tiempo en la construcción histórica del sujeto. El individualismo renacentista, el personalismo de las corrientes reformadoras de la religión,[8] el redescubrimiento de la antigüedad y de su lejanía,[9] la secularizada creencia en el futuro y en el progreso como justificación de las verdades,[10] la racionalización de las estructuras pedagógicas y políticas,[11] etc., son los elementos involucrados en el sistema referencial de la temprana modernidad del que depende la poesía de Garcilaso. Esta discursividad encuentra un campo de expresión más privilegiado en la narratividad articulada del cancionero petrarquista, en la que el desarrollo mismo de las estructuras no sólo se hace compatible con, sino que es la manifestación formal de los innovadores símbolos renacentistas adoptados en cada momento concreto.

En el caso particular de Garcilaso, la ordenación propuesta por Antonio Prieto hace aparecer al mito de Orfeo en un nuevo juego de interreferencialidad que en ningún caso era apreciable anteriormente. A través de ciertos hitos textuales, se va dando forma, en una narratividad que es más simbólica que casuística, a una evolución espiritual que, con sus perplejidades y sus irregularidades, encuentra un término de comparación en las laberínticas circunvalaciones que para Petrarca son el *sine qua non* de la personalidad. El Soneto XV «Si quejas y lamentos pueden tanto» resume la espiritualidad de la primera parte del *opus* de Garcilaso. En él, el poeta se refiere a sí mismo en términos antinómicos con respecto a Orfeo. El verso 13 «la voz del que se llora por perdido» alude a la poesía de uno que, haciendo de sí objeto de consideración, se mira a sí mismo en vez de mirar las cosas que se sitúan enfrente, como hace, por contra, el otro: «que la del que perdió y llora otra cosa.» Garcilaso se opone conscientemente a Orfeo. Sus discursos también son opuestos. Esta polaridad rige la estructura de todo el cancionero. El desarrollo simbólico, según puede seguirse en la construcción de Prieto, presenta un itinerario de lo no órfico a lo órfico. El poeta va asimilándose paulatinamente a la discursividad órfica, hasta el punto culminante de esa pedagogía que es la Égloga III. La espiritualidad de la primera parte es solipsista: el poeta es un antiorfeo —según él mismo caracterizado de tal forma— cuya voz no puede conectar con el mundo.[12] A pesar de la imposibilidad de conexión, inevitablemente el poeta ha de dirigirse a la amada, que es el centro magnético al que vuelven las propiedades creadoras y comunicativas que previamente habían salido de ella. El poeta reacciona pasivamente ante el icono de la belleza. Los flujos que se reflejan en él como en un espejo vuelven a su fuente primordial, pero no encuentran ninguna respuesta. El discurso a la deriva sólo puede dar cuenta de esta orfandad, a la que toda figuración es inalcanzable, inclusive la intimidad del sujeto. El círculo vicioso que va de las esperanzas imaginarias a la renuncia estéril sólo puede resolverse con la muerte, un lugar que ninguna discursividad puede alcanzar. Esta cartografía puede describir aproximadamente el territorio de la sentimentalidad no

órfica.

El Soneto xxv supone la *Kehre* en el desarrollo interior mediante el cual el poeta se identifica progresivamente con las facultades órficas. La característica más importante entre ellas es el redescubrimiento del futuro latente en el mundo de la muerte. Ésta ya no supone un cese de las percepciones del individuo, tal y como anteriormente concebía el poeta no órfico como solución a los sufrimientos y las añagazas de la fantasía.[13] La muerte se reorganiza en la sentimentalidad órfica como una mundana trascendencia que llevará finalmente, en la Égloga III, a alguna forma de la reconciliación de la palabra con su objeto, y, consecuentemente, al cumplimiento nunca imaginado de la utopía del poeta solipsista de la primera parte, cuyo canto se disponía siempre en fuga de sí mismo. En el Soneto xxv Garcilaso es capaz de concebir una esperanza que depende de una nueva visión platónico-secularizada de una trascendencia inherente al mundo de los hombres y que responde a la creencia social en el progreso mediante la que se organiza la ideología histórica de la modernidad. En ese más allá, finalmente, la palabra poética encuentra su acomodo: la cabeza cortada de Orfeo canta en el río, y el Tajo lleva al mar las palabras esperanzadas de la ninfa muerta. La iluminación trascendente —Soneto XXV, 12-13, «hasta que aquella eterna noche oscura / me cierre aquestos ojos que te vieron / dejándome con otros que te vean.»— se corresponde con una renovada fe en las facultades de la palabra poética, en su función de nexo entre la interioridad y la exterioridad, en el aprovechamiento que puede rendir en el mundo, en la recuperación de lo que ha desaparecido. La capacidad de metamorfosis lírica falta de la primera parte antiórfica, en el sentido de la carencia de energía transformadora de la palabra. Algunos vislumbres de esta nueva instalación sentimental están ya en textos que se pueden considerar de transición hacia lo órfico, como la Égloga I, que enuncia la idea de un ulterior encuentro no mundano —vv. 398-404, «que se apresure el tiempo en que este velo / rompa del cuerpo y verme libre pueda, / y en la tercera rueda, / contigo mano a mano, / busquemos otro llano, / busquemos otros montes y otros ríos, / otros valles floridos y sombríos [...]»— pero que no pueden desterrar radicalmente la sensación de separación y soledad. La historia amorosa suministra, al mismo tiempo, una reflexión hermenéutica a través de la evolución de las constantes simbólicas que se pueden rastrear en el corpus articulado del pseudocancionero de Garcilaso.

En relación con la expresión de los estados psicológicos que conforman el proceso lírico y expresan la reacción del poeta ante los externos —es decir, presentados por el texto como tales— condicionamientos, podemos reconocer el significado de los cuatro sonetos clásicos como integrantes de dicho proceso. Si éste reconstruye una historia amorosa más o menos cotejable con la información que suministra otro y diversificado material textual, si únicamente apela a valores reconocibles en un contexto metapoético en el cual la poesía se basta a sí misma, si forma parte de una episteme determinable en el campo de la reflexión histórica son opciones operativas que se aplican en función a una decisión interpretativa que habitualmente se toma a priori en la puesta en marcha del círculo hermenéutico. Sea como sea, se pueden encontrar concomitancias decisivas que alejan a los sonetos de la Égloga III y los proyectan en el horizonte de la sentimentalidad no órfica.

Antonio Prieto coloca los sonetos justo antes de la Égloga III. Su criterio depende de que el orden estructural de los textos, debido a la fuerte personalidad de Garcilaso, sigue de cerca el orden cronológico de su composición.[14] Pero también sabe que el orden cronológico no debe ser necesariamente el que determine el simbólico.[15] Los sonetos, interpuestos entre el XXV, el primero de los textos definitivamente órficos, y la Égloga III, el más claro y significativo de ellos, deberían cooperar en la formación de ese paradigma. Pero no es así.

En el Soneto XXIX podemos encontrar la fascinación de Occidente por sus dos representaciones preferidas, que son una y la misma: la muerte y la palabra. La muerte como estímulo de las facultades discursivas; las referencias simbólicas como condición de posibilidad de la muerte; el destino paralelo y la expresión de un mismo sentido de la experiencia humana de las dos vivencias más inalienables del animal que está de pie, la monótona e inagotable recreación de las sensaciones

de la tierra del ocaso encaminada a un interminable *Untergang*. El soneto trata un destino paradójico, también un tema preferido de la imaginación moderna: dirigiéndose hacia la amada, el héroe es condenado a no finalizar su cometido, la meta no la puede alcanzar. Pero estos sucesos aparecen bajo una perspectiva especial: el diálogo también paradójico con las olas. La muerte de Leandro aparece descrita en los términos de un proceso lingüístico. La comunicación nunca puede cumplirse, la enunciación de la palabra sólo redundará en una experiencia de la soledad, y la muerte es la soledad de las palabras que no se pueden oír. Nosotros las oímos, porque son los últimos versos del poema. *The rest is silence*. La muerte es tanto el acallamiento como la enunciación de la palabra que tiene un persistente silencio como más profunda fundamentación. Y, sin embargo, a pesar de su apriorística falta de salida, la palabra debe ser pronunciada; a su pesar, el humano afronta monódicamente la construcción de un discurso que aparentemente se presenta desnudo de promesas. No hay incidencia de la palabra en las cosas, pero la palabra no puede dejar de ir hacia ellas: y eso es la muerte. Leandro es un antiorfeo.[16] Evidentemente se incorpora a la iconografía solipsista de la primera parte del pseudo cancionero de Garcilaso, en el que si bien todo lenguaje supone un silencio que en último término remite al vacío absoluto de la muerte, no por ello puede dejar de resonar sin rendimiento en un mundo de cosas sordas y únicamente reconocibles en la ausencia que de ellas se experimenta. Como en la canción ii, la amada no oye las quejas del poeta, pero no queda más remedio que dirigirlas hacia ella.[17] Una vez que son rechazadas, vagan sin determinación ni finalidad y son nada. Además, no puede tratarse de un soneto *in morte*. El tema es la significación de la muerte del amante en su camino hacia la amada. En la expresión de la frustración de las expectativas,[18] en la concepción de la muerte como antiespacio que no puede ocupar ninguna forma de la experiencia, en la imposibilidad antiórfica del lenguaje de relacionarse con el ser de las cosas —incluido el de sí mismo como cosa—, el poema pertenece espiritualmente a la primera parte del corpus, la que representa el Soneto XV, y que, en la composición estructural del mismo, se opone detalladamente a lo que representan textos como el Soneto XXV y la Égloga III, entre los que, desde el punto de vista de la concatenación simbólica, no se puede situar. De lo que acabo de escribir se puede deducir fácilmente la réplica al problema de si en el texto está presente o no aquello que Lapesa llama «la nota íntima».

El contenido mítico del Soneto XIII, «A Dafne ya los brazos le crecían», suele llevar a una obvia comparación con las estrofas dedicadas al mismo objeto en la Égloga III. A través de una codificación relativamente reiterada a lo largo del pseudo cancionero[19] y arraigada en la tradición cancioneril y petrarquista, según la cual llanto, quejas, canto y poesía se relacionan como términos intercambiables en el juego simbólico, el texto enuncia la valoración del lenguaje en tanto que cosa entre las cosas. Consecuentemente, y con las implicaciones histórico-epistemológicas de las que ya he hablado, el soneto vuelve a reflexionar, como en el caso de Leandro, sobre la relación orgánica entre la pérdida y el lenguaje. La persecución y el llanto de Apolo tienen un mismo resultado: redundan en el Laurel. En valores equidistantes se organizan las experiencias de la actividad y de la sentimentalidad —encarnada en una manifestación lingüística según la ecuación llanto = poesía. Las actuaciones del espíritu —la palabra— inciden en las cosas, el llanto del dios hace progresar al árbol. En la irresoluble paradoja que propone el poema, el estímulo que da pie a la expresividad es también el fin hacia el que ella se orienta. Precisamente, los actos lingüísticos que son la propiedad más íntima del hombre tienen una pérdida como razón final y causal. A través de la experiencia de Apolo, Garcilaso define la poesía como una manera de mirar el mundo que repercute en una sustracción interminablemente reactualizándose de las cosas. La mirada transformadora de la palabra es subsidiaria de la muerte. La paradójica e irónica adquisición de Apolo promueve especulaciones sobre la contradicción entre el cumplimiento y la desaparición del deseo, presentes en la casuística platónica[20] y en la experiencia religiosa renacentista. O bien acerca de la inconsistencia lingüística y gnoseológica por mor de la cual el humanista debe aceptar el condicionamiento histórico que supone vivir en una época postbabélica. Cualquier enunciación que pretenda un tipo de continuidad entre lo exterior y una verdad imponderablemente fracasa. En una

soledad que es el estigma de la historia moderna,[21] el hombre se sitúa en un encuentro silencioso cara a cara con la esterilidad de su propia palabra. Se ha perdido la lengua adámica que tenía la misma sustancia que las cosas del mundo. La persecución, la aproximación de cualquier signo, la apelación a la ninfa desencadenan sólo una ausencia. Lo que se dice es siempre otra cosa. En la distancia que se experimenta entre el lenguaje y las cosas, el Soneto XIII se aproxima al de Leandro, y, consecuentemente, a la sentimentalidad no órfica. De nuevo, nos encontramos con el caso, representado en otro mito reiterativo de la iconografía renacentista, de un antiorfeo según las coordenadas simbólicas del pseudo cancionero de Garcilaso. Llegarse a la ninfa es perderla, tocar con un dedo la realidad la hace desaparecer. Curiosamente se puede ejemplificar la misma consideración a través del mito órfico, en el momento en el que el dios retorna del infierno con su mujer, e, inevitablemente volviéndose a mirarla, por eso ella desaparece para siempre. Pero el hecho de que precisamente para Garcilaso el icono Orfeo tenía un valor opuesto se demuestra con la ausencia que hay en el pseudo cancionero de tratamiento de la segunda pérdida de Eurídice. No es Orfeo, sino Leandro, Tántalo o Apolo quienes representan la imposibilidad de las expectativas. Porque no puede ver sino la constante desaparición de las cosas en su temporalidad y en su condenación a extinguirse *in aeternam*, el ojo que mira está ciego, la palabra que habla está muda, las acciones son impotentes, lo único que dice el discurso del peregrino en la tierra es la inacabable transferencia significativa de sí mismo como discurso. La repercusión de estas sensaciones es la caducidad presente de todo lo que es y la actualidad de una única realidad, experimentable precisamente a través de la fundamental paradoja que convoca la irresistible preponderancia de la muerte. En sus negras previsiones, y en la exposición contradictoria de las entelegías del saber, el poema no sólo se aleja de su paralelo de la Égloga III, sino que se opone conscientemente y en el punto más importante a él. Ya no hay paradoja lingüística en la Égloga, las aporías del absorto Garcilaso de la primera sección se han apaciguado.[22] El llanto del dios no supone el crecimiento de la causa que origina el llanto. Sólo hay un estímulo y su respuesta. En cambio, en la Égloga I, volvemos a encontrar el círculo vicioso: aquello que hace llorar es lo que hace real el mismo llanto, el sujeto es la causa de su propia causa, las palabras que se dirigen a cualesquiera de esos tres factores se desplazan inexorablemente hacia el posterior, la palabra no dice esto, sino lo otro. La familiaridad no se da entre el Apolo del soneto y el de la Égloga III, en la cual es fácil pero equívoco recapacitar, sino con el Nemoroso de la primera, cuyo llanto tiene prácticamente la misma función.[23] El soneto se acerca evidentemente a la consideración no órfica, de la cual es una manifestación paradigmática, pero como en el caso de Nemoroso, símbolos de resurrección, alusiones a transformaciones hechas posibles por la mediación de elementos naturales —un llanto que llueve forma también un río que hace crecer—, proclividad del lenguaje, incluso en la succión paradójica, a inmiscuirse con las realidades, suponen un avance hacia la conclusión reconciliadora presidida por las criaturas de la naturaleza, entre las que Orfeo es la representación de la palabra animada. Por todo ello, yo colocaría el soneto inmediatamente delante de la Égloga I, como recuerdo de la sentimentalidad no órfica en el desarrollo que se abre paso hacia otras posibilidades comunicativas.

El Soneto XI «Hermosas ninfas, que en el río metidas» no propone un caso tan claro. Su iconografía remite a fuentes antiquísimas del folclore de la humanidad. La amada y las ninfas mismas son representaciones de la reconciliación del sujeto en un originario seno primordial, en el que las contradicciones engendradas en el drama de la individuación quedan subsumidas y apaciguadas. [24] A través de Hermes —el principio masculino/femenino activo en el cosmos[25]—, cuyo Apolo es, sin embargo, para Garcilaso, Orfeo, en el símbolo de las ninfas se concilian las instancias heterosexuales del alma. El *locus amoenus*, el lugar de las apariciones, es el espacio reservado por Hermes tanto como por Orfeo, los sacerdotes de la Gran Diosa, cuya afinidad con el mundo de las aguas alude a la potencialidad regeneradora de los ciclos naturales. La experiencia de la muerte y la resurrección está representada igualmente en los ritos descuartizadores compartidos por Orfeo tanto como por Zagreus y Saturno,[26] teniendo en cuenta asimismo que Zagreus es Hermes. El motivo

renacentista del retorno a la vida de lo que estaba muerto es una de las fes fundamentales de los humanistas.[27] Para que cualquier reflexión nacida en el contexto de estas informaciones esté completa no es posible olvidar que Hermes es el intérprete, el portador de la palabra, la conexión con el *logos apophantikós*, cuya misión, para todo pensador tardomedieval y humanista que se encuadra en el marco de la iglesia, cumple paralelamente el Cristo. Según la medida del sincretismo renacentista, Orfeo y Hermes —históricos maestros—, los filósofos, el Hijo de Dios, los clásicos, el rey David,[28] etc., pertenecen a la misma tradición mediante la cual se hace presente la experiencia multiforme de la verdad.[29] La mediación hermenéutica deriva, proveniente de la doctrina del Pseudo Areopagita[30] concentrada en la humanización de Dios y la divinización del hombre, desde los stilnovistas, y principalmente a partir de la figura de *Beatrice*, hacia la amada semiangélica, reconciliadora, en el poder metamorfoseador de su belleza, de los mundos supra e infrauranianos. Al llegar al petrarquismo, la ninfa-amada, la *donna angelicata*, en sus incontables manifestaciones desde la alegoría al realismo civil, el arquetipo de la hembra que comunica con el seno de las cosas ha pasado por su privilegiada, en la religiosidad medieval, imagen cristológica, alegoría mariana, acogimiento pantocrático, doctrina del cuerpo místico, hacia una secularizada variante que retorna a los orígenes rituales preindeoeuropeos, conservando, evidentemente, gran parte de la información genética almacenada a lo largo de las mutaciones históricas por las que ha itinerado. Elisa misma es una ninfa en la *Égloga* III. Los protagonistas del Soneto XI son de la misma calidad, aparte la falta de concreta personalización, que la amada por la que se lamenta el pastor-Garcilaso. La potencial compatibilidad entre el poeta y el mundo de las aguas,[31] el espacio de la reconciliación, la habitabilidad del *locus* reconocida como imposible por causas diferentes en la *Égloga* I, en la Canción III,[32] o en otros muchos momentos de la sección no órfica, el retorno a las ninfas, que expresa el soneto, nos remite igualmente al contexto órfico,[33] al protector y guía de las aguas, y por tanto, representa una aproximación a la última *Égloga*. Pero a pesar del posible acercamiento entre el poeta y las ninfas, existe en el margen ilegible del poema la imagen inalcanzable —dos veces— de la amada que vuelve a condenar a la voz a la soledad e igualmente a expulsarla de la posibilidad de toda casa hacia una búsqueda, la que ahora realiza, de ocasiones para reinsertar su discurso entre cualesquiera lenguajes naturales. El poema representa la concepción de una esperanza que hasta ahora ha sido impensable para la sentimentalidad no órfica: la unificación del poeta con su propio llanto y la comunión con los hijos del mundo natural; aunque se trate sólo de una hipótesis que en el espacio del texto nunca se actualiza. Sin embargo, la aparentemente contradictoria correlación entre el poeta y la naturaleza en el contexto de su soledad ya ha aparecido en el texto de transición hacia lo órfico más importante del pseudo cancionero, la *Égloga* I, por ejemplo en el momento en el que Filomena contesta al según se presenta extremadamente desolado canto —no lo es en tal medida— de Salicio.[34] En tanto que capaz de incubar la perspectiva de una copertenencia, el poema se orienta hacia lo órfico, pero desde lo no órfico; en la superación de las contradicciones de cuya ganga no se podía librar la posiblemente paralela copertenencia que tenía lugar en el Soneto XIII, y en la fundamentación de un diálogo directo para esa esperanza, el Soneto XI responde a un estado espiritual más avanzado en el desarrollo hacia lo órfico que aquél. Pero tampoco está en disposición de atravesar definitivamente el campo magnético solipsista. Las ninfas están en susceptibilidad de desaparecer y no atender al solitario, su única opción es una íntegra conversión al mundo acuático. Eso no es un diálogo entre mundos heterogéneos. Lo que significa el poema es la esperanza, que como de un lugar del que han llegado noticias pero del que nada se sabe, construye quien se halla irresolublemente más acá. El imaginario proyecto de la transformación en río supone el sueño imposible de uno que se sabe destinado sin apelación a la soledad de su condición de sujeto. La única esperanza que puede concebir el exiliado, el originalmente expulsado, es la desaparición de sí mismo como sujeto, con el consecuente retorno al uroboros original de la tierra madre; pero este pensamiento es exclusivo del sujeto moderno solipsista, que no puede comprenderse a sí mismo sino como obstáculo mediador inevitable en el tráfico con las cosas. Lo que no se puede figurar es que haya, al mismo tiempo, un yo que se sitúa

frente al mundo y un yo que pertenece al mundo. Es lo que significa toda la obra de Garcilaso en la opinión de Moreno Castillo,[35] pero yo no estoy de acuerdo porque en la Égloga III hay un cambio de paradigma mediante el cual se da entrada a una relación intersubjetiva representada en la toma de la palabra de la misma ninfa muerta, aunque esa comunicación finalmente humana se proponga como indeterminadamente diferida en el más allá de la trascendencia histórica de un futuro secularizado. Pero, a diferencia de la Égloga, el soneto es trágico, ya que supone el enfrentamiento —más el secreto de su solución— entre las ninfas y la subjetividad; enfrentamiento del que la Égloga se encuentra liberada. Allí no hay ninguna necesidad de cumplir una transformación, la voz ya pertenece a todos —es decir, se presenta en tales términos. El soneto representa el deseo que la Égloga realiza. En ese sentido está tan cerca como lejos de ella. Por mor de la fundamentación solipsista de una aspiración —aparte de que su cumplimiento sea el momento final del desarrollo simbólico de la obra— que sigue situando al sujeto en exclusividad respecto a las cosas considero necesario superar el paralelismo que sugieren las ninfas de la Égloga III con el Soneto XI para ponerlo en conexión con los diferentes momentos del tránsito hacia la sentimentalidad órfica, en el que aún no se han dejado atrás definitivamente las características solipsistas, que suponen textos como la Égloga I y el Soneto XIII.

Con vistas a introducirlo en la mecánica simbólica por la que se vertebra el pseudo cancionero de Garcilaso, el soneto XXIII[36] es el más controvertido de los cuatro. El amplísimo tema del *Carpe diem* requiere un tratamiento profundo que reflexione sobre el sentimiento de la temporalidad, las tradiciones literarias, la concepción de la muerte, las modas morales, etc. Debido a que los condicionamientos genéricos imponen el desarrollo de las implicaciones generales de un caso concreto que depende de la experiencia del poeta, los textos que integran esta tradición tienden irremisiblemente hacia la expresión de verdades abstractas, que, en su definitiva enunciación, sean indeterminablemente aplicables más allá de los límites que establece el caso concreto que las vio nacer.[37] Como es habitual en Garcilaso, y en general en la poesía petrarquista y en sus predecesores, la amada no aparece sino a través de un retrato fragmentado que sólo deja ver la realidad como a través de un espejo roto.[38] Sin embargo, esto no supone realmente un grado mayor de abstracción, ya que es una constante iconográfica en todo el pseudo cancionero. Lo inaudito es la neblinosa sentimentalidad en la que una melancólica desesperanza parece disolverse producida sólo a través de la expresión de las leyes inexorables que convierten al humano en un destino trágico. El texto recapacita y enuncia esos imponderables, el sentimiento llega sólo a través de las deducciones resignadas que provienen de esos futuros de indicativo. En ese lapso que se delimita entre «en tanto» y «coged», sucede la belleza, cuyo decaimiento expresa tres versos después: «marchitará». Los frutos duran un verso, las estaciones, dos, el cabello brilla durante un cuarteto. La aceptación autoconsciente de la gramática de la decadencia agrada al espíritu occidental. Habiendo sido seducido por la muerte, una valerosa resignación, como dice Borges, deja al individuo moderno recrearse en la contemplación de su destino difícil y único. Será posible que la belleza de las cosas dure un solo minuto, pero qué grandeza en el reconocimiento del enorme peso que debe soportar, qué fortaleza en la aceptación de un desafío que, a todas luces, no puede superarse, qué psicología en la construcción de sí misma a partir de las más profundas verdades. A pesar de que el poema hable de un dolor, y de que ese dolor sea el de la voz que está hablando, no lo reconocemos a través de una expresión directa, sino que lo deducimos de las consecuencias tristes de las afirmaciones objetivas expuestas sobre el *fatuum*, así como de una oposición, que no tiene marcha atrás, y sabemos que redundará en su final y temida aniquilación, con las manifestaciones de la belleza que, únicamente apreciables en su condicionamiento temporal-sintáctico, aparecen en el sintagma circunstancial de los cuartetos. Que las realidades de la hermosura indefectiblemente sucedan en el marco limitador, negador y ya de antemano condenatorio del «en tanto» induce a pensar que la belleza sólo es una manifestación de un cierto sentido de la temporalidad. La consciencia de la fugitiva esencia del ser promueve la conceptualización misma de la belleza: lo que fascina verdaderamente ¿es el radiante hombre, son las calidades del cabello, del cuello, de los ojos,

las inapreciables maravillas de la joven muchacha, o es ese casi imperceptible, humilde nexo temporal, en el que la sentimentalidad occidental de la vida humana está resumida? Schubert decía que no podía pensar en belleza sin pensar al mismo tiempo en muerte. La mirada artística de la modernidad está hechizada por un adverbio. El cual, dentro del sistema lógico a cuyo ritmo se aplica inmaculadamente la retórica del soneto, formado por la secuencia ya aludida «mientras-coge-futuro», depende de una determinada y precisa concepción de la muerte: es el objetivo teleológico al que se orientan todas y cada una de las concretas vivencias que, precisamente por ello pueden reformarse en una jerarquía de valores y aprovecharse en el desarrollo de una pedagogía. Ese centro en el futuro proyecta hacia el presente de las acciones la promesa de un momento del que todas ellas equidistan. Dirigiéndose a la sentina que las succiona, las elecciones vitales reciben de ella el sentido de su caducidad que es el de su inconmensurable valor. La muerte es la promesa que justifica el presente. Son ideas manidas y mareadas infinitamente por los modernos, de Cervantes a Heidegger. La teleología mortal rige las dos secciones del pseudo cancionero de Garcilaso. Pero la muerte órfica, representada por el soneto XXV y la Égloga III, admite la trascendencia: no es el final de todas las referencias, disciplina la vida también, pero con la preparación de lo que va a ser después. Tras la muerte de Orfeo, la palabra sigue en activo. La muerte no órfica es, en cambio, el término de todas las realidades; su analgésica paz es la de la inexistencia. Lógicamente, la concepción de la muerte del *Carpe diem* coincide con ésta última. Por eso el tema es caro al moderno, que se precia de ser ateo. Después no hay nada; todo algo está aquí, y momentáneamente: tómalo, y tomándolo, piérdelo. De esta manera aprenderás a reconocerte en la cultura de la tierra del ocaso. Y por último: en este sistema de referencias recíprocamente alusivas encontrarás el único y más profundo significado de la belleza. ¿Qué promueve en Garcilaso esta reflexión? Puede ser la idea de la muerte, o la muerte de la ninfa Elisa, a quien se refiere el resto del pseudo cancionero. Pero esto no lo podemos saber porque no hay información textual. Dependiendo de la presuposición interpretativa o de aleatorios matices, probablemente, cada lector reaccionará con una impresión personal, que, aparte, progresa indiferente más allá del código de cualesquiera «filologías». Sin embargo, a través del estudio de Mario Di Pinto de un soneto gongorino, se puede llegar a conclusiones que incontestablemente relacionan el de Garcilaso no con la Égloga III, sino con la I. Di Pinto no se concentra en el significado del soneto XXIII, sino en la técnica por la cual Góngora busca originalidad dentro de una tradición en la que el maestro más reconocido era Garcilaso de la Vega. Pero suministra una valiosa apreciación: para ser original, Góngora no juega con la obvia, la más conocida, la más evidente intertextualidad de «En tanto que de rosa y d'azucena», sino que la esquivo y dirige su mirada hacia la Égloga I.[39] La nada y el polvo gongorinos remiten a la «desierta y dura tierra» de Nemoroso. Pero mientras que, efectivamente, en la Égloga I se retoma el tema del *Ubi sunt*, la versión medieval del dolor ante la temporalidad, carente de la reacción vitalista del renacimiento ante el problema que consiste en la valorización del momento, en los sonetos de Garcilaso y Góngora se incita al «goza», al «coge», al «ahí está el mundo», a la apreciación de la existencia en el conocimiento del dolor que nos espera. Por eso Di Pinto diferencia entre el lamento de Nemoroso, dirigido a una mujer muerta, y el de los otros, que se dirigen a quienes, por estar todavía por aquí, pueden hacer efectivo el aprovechamiento de la juventud.[40] Esto añade la dificultad de entender el Soneto XXIII como *in vita* o *in morte*, o quizá ni lo uno ni lo otro. Porque la reflexión puede perfectamente partir del hecho de la muerte de la amada y dirigirse a una cualquiera hipotética oyente o viceversa. Sin embargo esto no cambia mucho la conclusión acerca de la conceptualización de la muerte. Si Góngora, al plantearse la redacción de un soneto sobre el tema del *Carpe diem* en el que el contenido y la sensibilidad remiten al xxiii de Garcilaso, fluctúa barroicamente hacia la inesperada imagería de Nemoroso, es porque reconoce la compatibilidad que se entabla entre ambas posibilidades de intertextualidad. A falta de poder determinar si la amada está muerta o no en el momento al que alude el Soneto XXIII, o incluso de si esta cuestión es relevante, o está codificada de alguna manera para la comprensión del poema, su muerte, sin embargo, es la de Nemoroso de los versos 267-281 —que

paradójicamente puede después enunciar la esperanza de la unión—, no la del Orfeo de la Égloga III. Es aquella a cuyo porvenir no se puede apelar, sólo a su antes. La enseñanza del soneto es que las posibilidades se dan ahora, después ya no hay ninguna. De haberlas, el solitario destino del mortal ya no sería trágico, la necesidad y la urgencia del goce ya no tendrían sentido. Aunque la sentimentalidad moderna del *Carpe diem* abandona la creencia y el crédito que proporciona la trascendencia, no hemos de ser ciegos: la vida sigue ordenándose respecto a un prometido futuro, lo cual significa la posibilidad de toda pedagogía. Esta necesidad sigue siendo una forma de la trascendencia, que instituye a la vida como norma de sí misma. Las formas discursivas de la modernidad siguen siendo trascendentes, con el fundamento de una oposición básica entre lenguaje y ser de las cosas que puede resultar en una unificación o en una exclusión, opciones ambas que mantienen, sin embargo, la oposición original. Esto es una reflexión ulterior, que afecta al sentido de la poesía de Garcilaso en el contexto de corrientes espirituales desarrolladas en el pensamiento europeo a lo largo de un período larguísimo. Con referencia a la estructura interna del pseudo cancionero, el soneto está, en cualquier caso, más cerca del solipsista que del órfico, pertenece más a los sentimientos del Soneto V —o la Canción II antes incluso que a la Égloga I, por la posibilidad semiórfica que en ella finalmente se contempla—, que a los de la Égloga III, aunque, ciertamente, parece proyectarse hacia afuera, al contrario que todos estos ejemplos, que se dirigen hacia un núcleo significativo que va hacia su completo desarrollo en el último poema.

Con un grado de diferenciación que está expresado en el orden sólo aparentemente casual en que los sonetos se disponen al principio de este artículo, todos serían reciclables en la primera sección del pseudo cancionero de Garcilaso. Deberían desplazarse, en la edición de Antonio Prieto, de su colocación al frente de la Égloga III, con la que comparten un determinado estilo, pero en contraste de la cual no se puede concluir que dicen lo mismo, y rotar hacia la órbita de la Égloga I. Desde el de Leandro, que es el más solipsista y el que más tendría que retrasarse, los otros textos van evolucionando en el acogimiento de elementos de proximidad órfica, pero sólo pueden considerarse, con mucho, como textos de transición: ninguno considera la muerte como futuro espacio de la unificación de las estructuras indeterminadamente separadas durante la existencia del aquí; ninguno confía profundamente en las facultades soteriológicas de la palabra poética. La sensibilidad ante las transformaciones y la fugitiva inestabilidad de todas las cosas temporales expresada por estos poemas se desarrolla en el contexto de la *Weltanschauung* humanista que sólo podría proveer el reconocimiento de la distancia temporal como fundamento de las experiencias humanas. De la pérdida radical hablan Petrarca y Garcilaso. Uno en la orientación ególatra de su propio sentido de la vida a través de una Laura que es el complejo simbólico por el que representar el conflicto interior de las *mortal bellezza, atti e parole* que revierten en una culpabilidad ante el pecado que es expresión ulterior de la seguridad del moderno de que sólo puede realizar su vida de manera incompleta,[41] el otro —pero sólo en la parte no órfica— al decir que no puede, él, personalmente, en ese momento, tener esa experiencia de tú a tú, la convergencia, el amor, que haría —pero no la hace— inútil la constatación del bloqueo de los símbolos de resurrección y renacimiento en los que, después, en la última Égloga, se manifiesta la esperanza de ser alguien frente y junto a los demás, que es la búsqueda infatigable del hombre moderno.

[Siguiente artículo] [Volver al índice] [Volver a la portada]

[Notas]

1. Por ejemplo Moreno Castillo, «Melancolía y utopía en Garcilaso de la Vega», *Cuadernos hispanoamericanos*, 439 (enero 1987). [volver al texto]
2. Rafael Lapesa, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, Alianza, 1985, pág. 162: «hay que atribuir a la

época napolitana cuatro sonetos que son de lo más perfecto y luminoso que salió de la pluma de Garcilaso. Domina en ellos la inspiración grecolatina, el sentido pagano de la vida y una ejecución primorosa, rica en sugerencias sensoriales. La nota íntima, en cambio, falta por completo o está convencionalmente estilizada.» [volver al texto]

3. Anne J. Cruz, en *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam - Philadelphia, John Benjamin, 1988, pág. 84, califica el soneto XXIX, sobre Hero y Leandro, de «mitificación explícita», es decir, aquélla en la que el autor no se identifica con el mito. [volver al texto]

4. Ver Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra, 1984; «El cancionero petrarquista de Garcilaso», *Dicenda*, iii (1984), 97-115.; «La poesía de Garcilaso como cancionero», en *Homenaje a Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, 1986, iii, pág. 375-385, y la ed. Garcilaso de la Vega, *Cancionero. Poesías castellanas completas*, Barcelona, Ediciones B, 1988. [volver al texto]

5. Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, Madrid, Turner, 1995, pág. xiv. [volver al texto]

6. A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, cit., pág. 52: «Apenas nace el siglo, en 1501, Aldo Manuzio imprime una edición del *Canzoniere* al cuidado de Pietro Bembo, que sigue un manuscrito suyo, el hoy Vaticano Latino 3197. Poco después, Bembo descubre un nuevo códice (el definitivo Vat. Lat. 3195 tan citado), lo adquiere para su biblioteca y comienza ya otra historia para el *Canzoniere*, porque este manuscrito responde a un orden, a una clara voluntad secuencial que apreciarán los comentadores.» Con la edición de Bembo entra en España la imitación humanista: Alicia de Colombí-Monguió, «Boscán frente a Navagero: el nacimiento de la conciencia humanista en la poesía española», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL, 1 (1992). Y también: Navarrete, *Los huérfanos de Petrarca*, Madrid, Gredos, 1997, pág. 29: «Petrarca fue de modo repetido una fuente de renovación poética, pues los poetas relejeron, reinterpretaron y se reapropiaron de modo continuo de su obra. Los nuevos horizontes condujeron a las nuevas imitaciones que, cuando menos, prestaron atención a los aspectos decorativos del estilo de Petrarca y, en su mejor manifestación, atendieron a la organización de las *Rime sparse* como un macrotexto y, en casos excepcionales, recogieron los profundos temas del amor, la mortalidad y la individuación que preocuparon a Petrarca mismo.» [volver al texto]

7. Aunque también circula la idea de que el primero en esa visión fue Dante, por ejemplo: Thomas M. Greene, *The light in Troy. Imitation and discovery in Renaissance poetry*, New Haven and London, Yale University Press, 1982, pág. 17, «The *Commedia* was perhaps the first text in our millenium to possess something like a genuine historical self-consciousness. [...] No one, so far as I can judge, neither Aberlard nor Bernard of Chartres nor John of Salisbury, was fully sensitive to the fact of radical cultural change that would be glimpsed by Dante and then faced in all its overwhelming force by Renaissance humanism.» [volver al texto]

8. Alfonso de Valdés, *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 179, «Y veamos: este mundo, ¿qué es sino una muy hermosa iglesia donde mora Dios? ¿Qué es el sol, sino un hacha encendida que alumbra a los ministros de la Iglesia? ¿Qué es la luna, qué son las estrellas, sino candelas que arden en esta Iglesia de Dios? ¿Queréis otra iglesia? Vos mismo.» [volver al texto]

9. Jose Antonio Maravall, *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966; posteriormente: *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea del progreso hasta el renacimiento*, Madrid, Alianza, 1986, cita a Gilmore, *Le monde de l'humanisme*, Paris, 1955, pág. 25: «El desarrollo de un sentido de la perspectiva respecto al pasado —ha escrito Gilmore—, la facultad de situarse a sí mismo en el

tiempo relativamente a una época tomada en su conjunto, la consciencia de la distancia histórica, todo esto fue esencialmente una contribución del pensamiento humanista»; T. M. Greene, ob. cit., pág. 8: «The perception of cultural as well as linguistic distance, glimpsed briefly in the *De vulgari eloquentia*, became for Petrarch a certainty and an obsession; the discovery of antiquity and simultaneously the remoteness of antiquity made of Petrarch a double exile, neither Roman nor modern, so that he became in his own eyes a living anachronism.» [volver al texto]

10. Arnold Gehlen, «Die Säkularisierung des Fortschritts», en *Einblicke*, (Gesamtausgabe vol. vii), Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1978, pág. 403-412, pág. 403: «Der “Glaube an den Fortschritt” gilt ja selbst schon als die verweltliche Übersetzung des ursprünglich jüdisch-christlichen Glaubens an eine bessere, erlöste Zukunft, doch soll hier gezeigt werden, dass auch er wiederum in unserer Zeit einem ähnlichen Säkularisierungs-Vorgang unterliegt, wie der war, dem er selbst seine Entstehung verdankte.» [volver al texto]

11. Ver Max Weber, *The protestant Ethic and the spirit of Capitalism*, New York, Charles Scribner's sons, 1976. [volver al texto]

12. Los ejemplos son innumerables: Soneto V, 4, «tan solo que aún de vos me guardo en esto»; Soneto xxxviii, 3-4, «y más me duele el no osar deciros / que he llegado por vos a tal estado»; Canción IV, 84-88, «[...] y en medio del trabajo y la fatiga / estoy cantando yo, y está sonando / de mis atados pies el grave hierro. / Mas poco dura el canto si me encierro / acá dentro de mí», etc. [volver al texto]

13. Los ejemplos son múltiples: Soneto xx, 11-14, «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»; Soneto VI, 13, «la cierta muerte, fin de tantos daños»; Soneto xvii, 9-11, «Del sueño, si hay alguno, aquella parte / sola qu'es ser imagen de la muerte / se aviene con el alma fatigada.»; Soneto III, 6-8, «pienso remedios en mi fantasía, / y el que más cierto espero es aquel día / que acabará la vida y el cuidado.» [volver al texto]

14. A. Prieto, *La poesía española del siglo xvi*, cit., pág. 162, «Con la particularidad, en el cancionero de Garcilaso, de que al marcar predominantemente su sentimiento el proceso poético, existe una fuerte correspondencia entre el tiempo de composición de sus poemas y el tiempo narrativo o lugar que ocupa en el proceso secuencial, frente a la disposición del *Canzoniere*.» [volver al texto]

15. A. Prieto, ob. cit., pág. 31, «Esta consciencia poética señala cómo en el *Canzoniere*, con su buscada unidad de una vida, existe una fusión entre dos tiempos: aquel en el que se fueron escribiendo las *rime* y éste desde el que el poeta las ordena, modifica y añade para establecer una correspondencia y coherencia.» [volver al texto]

16. A. J. Cruz, ob. cit., pág. 84. [volver al texto]

17. Canción II, 14-16: «Mas ¿qué haré, señora/en tanta desventura? / ¿Adónde iré si a vos no voy con ella?» [volver al texto]

18. Mauricio Molho, *Semántica y poética*, Barcelona, Crítica, 1988, pág. 193. [volver al texto]

19. A título de ejemplo de un tema excesivamente extenso: Soneto XV, 1-4, «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»; Egloga I, 1-3, «El dulce lamentar de dos pastores, / Salicio juntamente y Nemoroso, / he de cantar, sus quejas imitando». [volver al texto]

20. Moreno Castillo, art. cit., pág. 39 cita a León Hebreo, para quien el amor sólo tiene sentido a través de la carencia que se oculta en la aparente posesión del objeto amado, por la cual el amante siempre trata de actualizar la consecución de sus deseos, seguir teniendo a la amada: «Dunque

l'amore, cosí come il desiderio, bisogna che sia de le cose che in qualche modo mancano.» [volver al texto]

21. Ver el capítulo de «Historical solitude» de T. M. Greene, ob. cit. [volver al texto]

22. Egloga III, 167-168: «Llora el amante y busca el ser primero, / besando y abrazando aquel madero». [volver al texto]

23. Égloga I, 308-309: «Yo hago con mis ojos / crecer, lloviendo, el fruto miserable.»; Soneto XIII, 9-11: «Aquél que fue la causa de tal daño, / a fuerza de llorar, crecer hacía / este árbol, que con lágrimas regaba.» [volver al texto]

24. Franz Mayr, *La mitología occidental*, Barcelona, Anthropos, 1989, pág. 18: «la unión íntima de Hermes con las diosas, ninfas y fuerzas demoníacas naturales, de modo que se hace presente en las fuentes de las Nereidas y en las cuevas y grutas con su típica simbología femenina estudiada por E. Neumann. Se trata de figuraciones femeninas de la Gran Madre.»; aplicable a Garcilaso, como hace Moreno Castillo, art. cit., pág. 42: «La ninfa es la imagen de lo humano reconciliado, el sueño de una existencia libre de las contradicciones de la subjetividad y acorde con la esencia de la naturaleza.» [volver al texto]

25. F. Mayr, ob. cit., pág. 15: «Hermes representa en todas las encrucijadas la emergencia de la vida, o sea, la emergencia vital de lo oprimido-reprimido, de la muerte, de lo oscuro, de la simiente; de este modo totaliza vida y muerte, principio y fin, *arje* y *telos*.» [volver al texto]

26. Para el caso de Saturno, cuyos miembros descuartizados dan lugar a nuevos nacimientos que constituyen el origen del mundo, ver: Mircea Eliade, *Herreros y Alquimistas*, Madrid, Alianza, 1996. [volver al texto]

27. Sobre la arqueología en la Italia de los humanistas ver: Ángel Gómez Moreno, *España y la Italia de los humanistas*, Madrid, Gredos, 1994. [volver al texto]

28. Catherine Swietlicki, *Spanish christian cabala*, Columbia, University of Missouri Press, 1986, pág. 133: «Christian Cabalists were known to sanctify or safeguard the more pagan aspects of their syncretism with Hebrew psalms and with the identification of David with Orpheus»; para apoyar esta afirmación cita a Francis Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago, Midway, 1979, pág. 104; D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, London - Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1975, pág. 1-5, y del mismo autor: *The ancient Theology: Studies in Christian Platonism from the fifteenth to the eighteenth century*, London - Duckworth - Ithaca - New York, Cornell University Press, 1972, pág. 22-24 y 103. [volver al texto]

29. Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1927, pág. 3: «In solchem Vereinigungsstreben verlieren die grossen philosophischen Systeme zuletzt ihr eigenes Gesicht; gehen sie in die Nebel einer einziger christlich-philosophischen Uroffenbarung auf, als deren Zeugen bei Ficin Moses und Platon, Zoroaster und Hermes Trimegistos, Orpheus und Pythagoras, Vergil und Plotin angeführt werden.»; C. Swietlicki, ob. cit., pág. 8-9: «In his syncretic view, Platonism and Neoplatonism were the two major elements that mingled with Hermeticism, Orphism, Pythagoreanism, Zoroastrianism, and the other branches of antique occult thought. He (Agrippa von Nettesheim) held that Pythagoras, Plato, Aristotle, Jesus, Saint Paul, and Dionysius the Areopagite were all privy of the secret, unwritten cabalistic doctrine of Moses»; sobre el sincretismo renacentista ver también, con alusiones a Pico della Mirandola además de a Ficino, Eugenio Garin, *L'Umanesimo italiano*, Torino, Biblioteca Universale Laterza, 1993. [volver al texto]

30. Ver Cassirer, ob. cit., 1927, pág. 8 y ss. [volver al texto]

31. Soneto XI, 13-14, «o convertido en agua aquí llorando, / podréis allá despacio consolarme» [volver al texto]
32. Canción III, 1-6, «Con un manso rüido / d'agua corriente y clara / cerca el Danubio una isla que pudiera / ser lugar escogido / para que descansara / quien como estó yo agora, no estuviera.» [volver al texto]
33. Soneto XV, 1-2, «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». [volver al texto]
34. Égloga I, 231-234, «la blanca Filomena, / casi como dolida / y a compasión movida, / dulcemente responde al son lloroso.» [volver al texto]
35. Moreno Castillo, art. cit., pág. 40: «La realización del amor no se aparece como encuentro intersubjetivo sino como apaciguamiento y resolución del perpetuo conflicto de la subjetividad. La naturaleza es la representación de la presencia, la figura de la reconciliación; es la presencia cuyo momento fugitivo es la pérdida de la amada. Se aparece como *lo otro* del sujeto: calma, plenitud, hermosura. El amor es el nexo de unión con esa armonía perfecta, la posibilidad de resolución de la subjetividad en el seno de esa belleza total.» [volver al texto]
36. Es el XXIV en la edición de Herrera: *Obras de Garcilaso de la Vega. Con anotaciones de Fernando de Herrera*, edición facsimilar de Antonio Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1973; así como en la del Brocense: Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, Madrid, Turner, 1995. [volver al texto]
37. Edward F. Stanton, «En tanto que de rosa y azucena», en Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, 2, Barcelona, Crítica, 1980, pág. 132-137; original: «Garcilaso's sonnet XXIII», *Hispanic Review*, xl (1972), pág. 198-205: «la abstracción y el desplazamiento a un plano impersonal, universal, permiten al poeta eludir una tajante afirmación de lo que se sobreentiende: la belleza de la dama se convertirá en algo que no será bello. [...] Apenas se ha mencionado esa terrible perspectiva, cuando queda absor-bida por una ley abstracta que se refiere a todos los seres: *todo*, lo humano y lo no humano, las damas y los poetas al igual que los edificios y las piedras, han de sufrir la misma transformación por obra del tiempo.» [volver al texto]
38. Ver Inés Azar, «Tradition, voice and self in the love poetry of Garcilaso de la Vega», en Bruno M. Damiani y Ruth El Saffar (eds.), *Studies in honor of Elias Rivers*, Potomac, Scripta Humanística, 1989. [volver al texto]
39. Mario Di Pinto, «Mientras por competir con Garcilaso», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 461 (Noviembre 1988), pág. 85: «El soneto 228 de Góngora es la refundición de los versos 267-281 de la égloga primera de Garcilaso, que a su vez son como la *mise-en-abîme* del tema del *ubi sunt* filtrado a través de Manrique.» [volver al texto]
40. M. Di Pinto, art. cit., pág. 86. [volver al texto]
41. T. M. Greene, ob. cit., pág. 92, «This presence, which in one poem bears primarily the attributes of a woman, in another of a tree or of a breeze, in another of a passion for fame or mercy, for acceptance, for recognition —this presence may most helpfully be regarded as that externality which the speaker of the *Canzoniere* desires but fails to possess, that fluid and intangible entity which would bring relief by responding to a stable, knowable, recognizable self.» [volver al texto]