

Sebastián de Córdoba: Garcilaso a lo divino, Garcilaso sacroprofano

David CARO BRAGADO

Universidad Complutense de Madrid

En la extensa tradición de la poesía hispánica no son infrecuentes los casos de líricas en las que el componente sacro y el profano se encuentran íntimamente ligados, ya sea como ecos de uno al otro o como verdaderas deudas temáticas y formales. Las líricas de Sebastián de Córdoba ejemplifican este doble nivel humano y divino en tanto que, aunque de intención devota, se basan explícitamente en las composiciones amorosas de Garcilaso de la Vega y, lo que es más importante, permiten que ambos universos aparentemente irreconciliables puedan convivir en armonía.

En efecto, las poesías de este autor pueden interpretarse de dos modos diametralmente opuestos, ya se quiera potenciar o no su carga profana, reducto del modelo garcilasiano. Por eso, sería posible estudiar qué base *humana* subyace en estas líricas religiosas o, por el contrario, analizar los cambios introducidos por Córdoba. Esta segunda posibilidad llevaría al comentario de un texto devoto, puesto que esta vuelta *a lo divino* es precisamente la intención del contrafactor, por lo que me ha parecido más oportuno, al contrario, analizar qué queda de Garcilaso. De hecho, el interés sacroprofano es precisamente éste, ya que en vistas de que el poeta a lo divino no suprimió todos los versos de Garcilaso, sino sólo algunos para suplantarlos por unos nuevos de intención religiosa, ¿qué debió apreciar de espiritual en los versos que mantuvo del original, que eran indudablemente tan profanos como los que él mismo desechó? La respuesta, de nuevo, lleva a esa tendencia sacroprofana tan grata a la literatura castellana: Garcilaso compuso sus líricas amorosas según las reglas que la norma *sacrilega* le ofrecía, de modo que aunque cantaran una pasión terrenal, el tono, las imágenes y el aroma de los versos podían reconducir también a cierto sabor sacro. De no haber sido así, Córdoba no podría haber aprovechado ni uno sólo de los hallazgos de su predecesor –porque ineludiblemente reconducirían a sentidos eróticos–, y si sí lo hace –como se verá – es porque precisamente el modelo en el que se basa deja abierta la interpretación espiritual en algunos momentos¹.

¹ Estudiaré los 28 sonetos que Sebastián de Córdoba compuso a partir de la fuente garcilasiana, ya que estas estrofas, y a diferencia de, por ejemplo, las églogas, permiten describir el hecho que aquí analizo de un modo más preciso, dada su brevedad y concisión. Por otra parte, las conclusiones a propósito de estos sonetos son aplicables también al resto de líricas que nuestro poeta escribió a lo divino.

Es interesante hacer notar que esta tradición amorosa cortés a la que me he referido había, poco a poco, impuesto la superación de barreras lingüísticas y expresivas para con Dios y la dama Así, como ambos lenguajes terminaron pareciéndose, para pasar de uno a otro no era ya necesario *reescribir* toda la obra inicial –si es que, como aquí, se partía de un modelo–, sino cambiar sólo algunas partes, salvando el grueso del texto que podía funcionar en cualquiera de los dos sentidos.

Desde el punto de vista estructural, cabe decir que el contrafactor gusta de retomar de modo constante y literal algunos endecasílabos que Garcilaso había compuesto previamente, y que dada su especial colocación estrófica o su valor artístico, encerraban buena parte de la fuerza del poema y eran fácilmente identificables por parte de los lectores. Presento a continuación una tabla que resume la deuda lírica que nuestro poeta posee respecto al autor de Toledo por lo que a repetición de versos se refiere y a propósito también de las rimas, de las que trataré un poco más abajo:

COMPOSICIÓN	VERSOS LITERALES	VERSOS CASI-LIETRALES	RIMAS
Soneto I	4	-	8
Soneto II	1	-	3
Soneto III	1	-	4
Soneto IV	5	3	12
Soneto V	7	1	14
Soneto VI	4	2	13
Soneto VII	2	-	9
Soneto VIII	2	-	5
Soneto IX	1	-	8
Soneto X	3	-	4
Soneto XI	1	1	5
Soneto XII	9	1	13
Soneto XII	-	-	3
Soneto XI	11	-	12
Soneto X	6	1	10
Soneto X	-	2	8
Soneto XVII	7	1	9
Soneto XVIII	1	4	2
Soneto XIX	4	2	9
Soneto XX	2	1	8
Soneto XXI	2	-	8
Soneto XXII	5	2	11
Soneto XXIII	2	5	7
Soneto XXIV	1	-	5
Soneto XXV	2	2	11
Soneto XXVI	2	1	8
Soneto XXVII	2	2	5
Soneto XXVIII	1	1	7

Sebastián de Córdoba, como puede apreciarse por esta tabla, compuso 28 sonetos, lo que supone un total de 392 versos (con sus correspondientes rimas, claro está). Si se contabiliza la sumatoria de la primera columna –*versos literales*– se halla que nuestro poeta inserta en 88 ocasiones endecasílabos exactos de Garcilaso, lo que supone que el 22% de sus versos son copia de los del toledano. Este porcentaje aumenta si, además de estos 88 momentos, se contabilizan también los 30 que son cuasi-idénticos a los de su modelo, esto es, en los que tan sólo cambia alguna palabra suelta, de modo que se eleva hasta el 30% el número de versos que retoma de su antecesor.

Por su parte, de las 392 rimas de estos sonetos en 223 ocasiones Córdoba mantiene las de Garcilaso, lo que viene a suponer el 57% del total, habiendo incluso composiciones que prácticamente las presentan todas: el soneto XIV repite 12 sobre 14, el VI y el XII repiten 13, y el soneto V las retomas enteras.

Así pues, y poniendo en conjunto estos datos, se puede afirmar que casi uno de cada tres versos de los sonetos de la obra de Córdoba no son propios, sino copia de Garcilaso, y que más de la mitad de las palabras-rima que presenta son tomadas tal cual del modelo profano. Está claro, por tanto, que don Sebastián percibió como idóneos para sus fines sacros una gran cantidad de momentos *teóricamente* eróticos, pero que gracias a un aderezo de su propia cosecha devota y a la carga intrínsecamente ambigua –sacroprofana– que poseían podían perfectamente pasar por actitudes cristianas. Volviendo del revés la situación: uno de cada tres versos de Garcilaso –por lo menos para Córdoba– parece ser sacro, y el conjunto y el tono general de sus sonetos parecería ser igualmente religioso. Ahora bien, el Cancionero del toledano es un texto profano, y precisamente en este sentido fue considerado e imitado como modelo de sentimiento amoroso y de expresión poética. Entonces, o bien hubo un *error* de apreciación por parte de los epígonos de Garcilaso, que vieron erotismo donde en realidad se cantaba con un tono devoto, o bien Córdoba encontró ademanes religiosos donde no los había. Teóricamente las dos posibilidades tendrían que ser incompatibles, y no sería posible que fueran verdaderas las dos al mismo tiempo. Y sin embargo, el feliz hallazgo que se deriva del análisis de nuestra poesía del siglo XVI es precisamente que las dos corrientes mencionadas más arriba sí que pueden funcionar al unísono, y que un mismo texto puede –aunque siempre con una tendencia que marque la lectura más adecuada– funcionar como erótico o como religioso.

De este modo, cuando los garcilasistas siguieron al toledano como poeta enamorado sin duda le hicieron justicia en su intención última, pero cuando Sebastián de Córdoba lo adaptó en clave devota tampoco andaba desencaminado del todo, ya que Garcilaso –como los autores sacroprofanos– habían establecido en sus versos un tono elevado a la hora de tratar de la dama y de su propio sentimiento, tono que más recordaba la fe cristiana que la relación entre un hombre y una mujer porque era expresado en términos religiosos, y no en humanos.

Así pues, era lógico –e incluso *sencillo*– que un escritor como Córdoba, a la hora de elegir el contrafactor como método poético, se rehiciera a Garcilaso de la Vega como modelo que adaptar. Primero, por la carga inherentemente religiosa que toda composición sacroprofana posee, de modo que una parte del trabajo ya estaría

“hecho”. Segundo, porque al ser el toledano un autor que jamás compuso textos puramente cristianos, la *divinización* de Córdoba habría de servir para paliarle esta “falta”, creando la impresión de que el nuevo poemario podría ser también del primer lírico, confiriéndole de este modo el empaque y la vertiente sacra que se le echaba en falta. Por último, rehacerse a Garcilaso servía también para ennoblecer el sentimiento cristiano, ya que el toledano era el poeta más seguido y prestigioso de su generación. Así, componer unos versos a la manera de de la Vega era, a la vez que una negación de las actitudes eróticas de su modelo en beneficio de un nuevo sentimiento —el sacro—, un modo también de asegurarse la comunión con el público y los demás poetas, que habrían de sentirse sin duda atraídos por este nuevo poemario, pero incurriendo en una paradoja: y es que el “éxito” del mensaje se produce en unos versos que sin embargo son magnéticos por lo que tienen de profanos: el sustrato de Garcilaso.

Córdoba, por tanto, se basó en la literalidad de los versos y las rimas de su modelo, y aún en su actitud de fondo. Tan sólo se preocupó por desviar ésta ahora hacia planos metafísicos con la inserción de momentos *realmente* de su propio puño y letra. Sin embargo, como indiqué al comienzo, resulta más interesante para el estudio que llevo a cabo el análisis de lo que quedó de Garcilaso en la nueva obra, y no de lo que se suprimió de él. Por tanto, señalaré brevemente el sustrato del poeta de Toledo que permanece en el texto adaptado.

Respecto al mantenimiento de versos literales, apunté más arriba que prácticamente uno de cada tres de todos los sonetos está copiado del original, lo que supone un porcentaje realmente elevado (118 endecasílabos sobre un total de 392). Además, si atendemos a cada poesía en particular (y hay que recordar que los sonetos no son estrofas extensas), se halla que una media de 4 versos de cada una es en realidad de Garcilaso, y que también 8 rimas se mantienen. Pero no sólo Córdoba se limitó a copiar a Garcilaso de modo profuso, sino que eligió también de modo muy concienzudo dónde hacerlo. De hecho, donde más gusta el poeta de repetir a su modelo es, en buena lógica, al inicio de cada texto, de modo que al comienzo no se tiene la impresión de asistir a algo nuevo sino de estar leyendo al mismísimo toledano. Esto ofrecía dos ventajas al refundidor: aseguraba el anclaje con el modelo y el interés del receptor, y, además, permitía que al desviar hacia Dios el significado de los textos pareciera que seguía siendo Garcilaso el que estaba hablando, puesto que la inercia de la lectura y la hábil colocación de otros versos copiados impedían crear una ruptura entre lo que era de uno y del otro poeta. Así, de los 28 sonetos que compone, hasta en 26 de ellos Córdoba repite a su modelo en, por lo menos, el primer verso (15 poemas: I, II, III, IV, V, VI, IX, XII, XIV, XVII, XX, XXII, XXIII, XXV y XXVI). Es más, teniendo en cuenta el primer cuarteto entero, en algunos casos el número de versos copiados aumenta, así por ejemplo en el I, que repite los versos 1-3, el V (versos 1-2), el XIV (1-8), XXIII y XXV (1-2)...

Además de reutilizar literalmente algunos endecasílabos del toledano, en otros momentos iniciales Córdoba copia sólo la primera parte del verso de su antecesor, para asegurarse la continuidad primera y la ruptura hacia lo divino. Ocurre, por ejemplo, en las líricas X y XI (G. = Garcilaso, C. = Córdoba):

- (G.): “**¡Oh dulces prendas** por mí mal halladas”
 (G.): “**Hermosas ninfas**, que en el río metidas”
 (C.): “**¡O dulces prendas**, por mi bien tornadas”
 (C.): “**¡Hermosas ninphas!**, que de Dios venidas”

Córdoba se aprovecha de la fuerza de los primeros hemistiquios (vocativo, adjetivación) y mantiene la mitad de las sílabas tal cual las encontró en su modelo, y se limita a cambiar sólo las últimas 6, dirigiéndolas ahora a lo cristiano, de modo que se introduce a la divinidad en el primer caso por medio de la paráfrasis “mi bien” (=Jesucristo), y en el segundo de modo directo (“Dios”).

Este mismo artificio lo realiza también de modo opuesto, esto es, abriendo los sonetos con ideas religiosas pero reconduciendo la segunda mitad del verso a la cita explícita de Garcilaso (poemas XV y XXVII):

- (Garcilaso): “Si quejas y lamentos **pueden tanto**”
 (Garcilaso): “Amor, amor, **un hábito vestí**”
 (Córdoba): “Si pérdidas del mundo **pueden tanto**”
 (Córdoba): “Mundo traidor, **un ábito vestí**”

Aquí Córdoba desdeña las palabras profanas de Garcilaso (*quejas, lamentos, amor*), relacionadas todas con la tradicional actitud melancólica y sufriente del enamorado cortés, en virtud de tonos más moralizantes conectados con uno de los tres *peligros del alma* (*mundo, carne y demonio*): “pérdidas del mundo”, “mundo traidor”. Al revés del caso previo, en lugar de asegurarse primero el amparo (estético, prestigioso) de Garcilaso para luego desviarlo hacia lo religioso, aquí Córdoba abre directamente con ideas metafísicas, pero en lugar de dejar que la creación se le vaya de las manos la reconduce a los cálidos y conocidos caminos del toledano, para que el lector no pierda su sombra.

Algo parecido se da cuando, siempre en inicio de poema, el refundidor sustituye descaradamente los vocativos a los cuales estaba dedicada la lírica profana por otros de carácter cristiano, como ocurre en los sonetos XXI y XXVIII:

- (Garcilaso): “Clarísimo Marqués, en quien derrama”
 (G): “Boscán, vengado estáis, con mengua mía”
 (Córdoba): “Espíritu Sancto, Dios que en dulce llama”
 (C): “Razón, vengada estáys, con mengua mía”

Como puede observarse, las menciones a los amigos o protectores –en el fondo, otros hombres– son suplantadas por el Espíritu Santo y la Razón, pero manteniendo en el primer caso la andadura rítmica con la pausa tras la sexta sílaba y la rima en –*ama*, y en el segundo de modo aún más evidente con la cita literal del resto del verso. Es, de nuevo, el ardid de repetir y cambiar, de desmarcarse pero estar siempre cerca del modelo.

Y este sutil juego de correspondencias e innovaciones se nota también en otros momentos cuando, en el verso 1 de los poemas XVI y XVIII, Córdoba mantiene la misma estructura versicular que existía en el modelo aunque realiza pequeñas innovaciones que desvían el sentido último, que sin embargo mantiene siempre el eco y la fuerza de Garcilaso:

(Garcilaso): “No las francesas armas odiosas”

(Garcilaso): “Si a vuestra voluntad yo soy de cera”

(Córdoba): “No las fingidas armas engañosas”

(Córdoba): “Si al mundo y a la carne soy de cera”

Se nota que en cada caso Córdoba localiza el núcleo de cada verso (las *armas*, el ser *de cera*) y lo mantiene igual, cambiando el resto de los términos. Pero para evitar que sus palabras se desmarquen demasiado del modelo, las distribuye de forma que suenen y se comporten versicular y rítmicamente igual que en Garcilaso. Así, en el poema XVI deja la estructura NEGACIÓN + ADJETIVO + NÚCLEO + ADJETIVO, con la dislocación del orden no marcado de los adjetivos (*odiosas armas francesas*, en lugar del esperable *francesas armas odiosas*), que es precisamente la que produce el énfasis y la fuerza del verso (*no las francesas armas odiosas - no las fingidas armas engañosas*), y al cambiar las dos parejas de adjetivos se preocupa de que los nuevos términos que inserta recuerden a los de Garcilaso: el primero por la fonética (*Francesas-Fingidas*), y el segundo por la rima (*odiOSAS-engañosAS*). En el caso del soneto XVIII reproduce la oración condicional introducida por SI seguida por los SINTAGMAS PREPOSICIONALES, el VERBO COPULATIVO y el NÚCLEO a final de verso, que repite, por tanto, la rima.

En fin, y para terminar con este análisis de la apertura de los sonetos de Garcilaso en relación con los de Córdoba, hay casos (números VII, VIII, XIX) en los que el segundo poeta no copia el primer verso del toledano, pero sí alguno de los demás del cuarteto, de modo que aunque el inicio absoluto sea novedoso, se cortan las alas a la interpretación religiosa para volver enseguida a de la Vega:

(Garcilaso): “No pierda más quien ha tanto perdido;
bástete, amor, lo que ha por mí pasado
válgame agora haber jamás probado
a defenderme de lo que has querido”

(Córdoba): “No pierda yo más tiempo del perdido
temblar conviene ya de lo pasado.
Yo lloraré, Señor, aver probado
a defenderme de lo que as querido”

*

(Garcilaso): “De aquella vista pura y ecelente
salen espíritus vivos y encendidos,
 y siendo por mis ojos recibidos,
me pasan hasta donde el mal se siente.”

(Córdoba): “De aquella ostia biva y excelente
salen espíritus bivos y encendidos,
 que siendo con la fee bien recibidos
me pasan hasta donde el mal se siente.”

*

(Garcilaso): “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”**

(Córdoba): “Después que me partí, triste, peccando,
 de quien de la virtud nunca se parte,
 y se apartó del **alma aquella parte**
 que en ella **vida y fuerça estava dando”**

Por todo lo dicho, queda claro que Córdoba, en numerosas ocasiones, abre sus sonetos citando a Garcilaso, o acercándose a él de maneras diferentes. Pero de la misma forma que el inicio de las composiciones es el momento que permite de una forma más evidente mostrar la deuda con otro poeta, de modo que el nuevo texto puede quedar enteramente *connotado* de la significación del de su modelo, también el cierre de las líricas es una parcela ideal para retomar lo dicho por otro. Córdoba, tan atento por mantener siempre presente en sus textos a Garcilaso, además de copiarlo al inicio lo hace también en ocasiones al final, como en las líricas I, V, VI, XII, XIV, XVIII, XXII, XXIV. De este modo, a veces, repite tan sólo el último verso (I: “pudiendo, ¿qué hará sino hazello?”; VI: “me hazen que procure mi remedio”; XVIII: “cuajárseme la sangre por las venas”; XXIV: “a vuestro nombre pague el gran tributo!”). En este sentido es muy interesante que el endecasílabo 14 del soneto XXII, que estaba literal en Garcilaso, es a su vez una cita directa de Petrarca (“non esservi passato altra la gonna”), lo que supone una doble mención profana, ya que no sólo el poeta toledano la utiliza en sentido erótico, sino que también su inventor florentino la aplicó a un contexto de amor carnal.

Volviendo al cierre de los sonetos de Córdoba, he mostrado que en algunos retoma literalmente a Garcilaso en el verso 14, pero en otros, para aumentar la sensación de cercanía, copia también el endecasílabo 13 ó 12 (soneto V: “quanto tengo confieso yo deveros: / por vos nascí, por vos tengo la vida...”; XII: “llora entre aquellas plantas conocidas, / apenas en el agua resfriado?”; “tanto que quanto quiere le consiento, / olvidando su muerte y aun la mía”).

Por fin, y para terminar este análisis de Sebastián de Córdoba a la luz de Garcilaso de la Vega, además de las referencias a versos –o fragmentos de versos– literales del toledano, hay que hacer mención a la enorme cantidad de palabras-rima que el poeta que me ocupa toma de su modelo. Es esto de capital importancia por dos razones fundamentales. Primera, porque repetir la rima condiciona en buena medida la andadura del verso y aún de la estrofa completa. No es que Córdoba retome sílabas-rima, sino que copia la palabra entera que cierra los endecasílabos. Trabajar de este modo –esto es, con un final versicular obligado– está claro que afecta al resto de la composición que tiene que adaptarse a estas exigencias. Además, la cadencia del resto del verso, por esta imposición, tiene que recordar a la fuerza –de nuevo– a Garcilaso. La segunda razón importante que se deduce de este hecho es que, al repetir la palabra que el toledano había elegido, muchas veces el adaptador se debió encontrar con vocablos prototípicamente profanos –y por eso colocados por Garcilaso. Quiero decir con ello que la palabra-rima, en toda composición, posee importancia de primer orden porque es la que queda repiqueteando en la mente del lector, la que acerca los significados de los términos que concuerdan, y es la que establece paralelismos o divergencias, la que en numerosas ocasiones encierra la clave del verso. Garcilaso, claro está, al componer sus textos profanos se sirvió de vocablos para estos fines, y colocó con toda la intención a final de versos palabras clave. Pero palabras humanas, porque de textos amorosos se trataba. Y Córdoba retomó nada más y nada menos que 223 de 392 de ellas (el 57%) y si lo hizo tanto es porque debió pensar que esos vocablos tan connotados y tan importantes en los sonetos podían funcionar también en clave religiosa.

Presento a continuación el recuento de todas las palabras-rima comunes a ambos poetas con, entre paréntesis, el número de ocasiones en que son utilizadas:

“Accidente, acontecimientos, açucena, adentro, amor (2), años, apartadas, apretado, apruebo, arte (2), ausente, ayrado, bajeza, bonanza, brazos, camino, cansado, canto, centro, cera, clamores, comiendo, concentrados, conocidas, conquista, consentir (2), contado, contiene, contrahecho, conviene, corona, corriendo, cosas, costumbre, crecías, creo, cuidados, cuitado, cumbre, dado, dando, daño (3), deberos, dentro, derecho, derrama, derretidas, desconfianza, desdeñosas, deseo (3), desventura, detiene, dexastes, día (4), dolor (2), embarazos, encendidos, encuentro, endurecido, escapado, oscura (2), esperanza (4), espeso, estado, esto, estrecho, excelente, fatigada, flaqueza, flores, fríos, fuerte, fundamento (2), fundo, gesto (2), gonna, grado, guerra, hacer (3), hallo, hueso, juramento, lado, leo, ligera, locura (2), llama, llorar (2), llegado, llevar (2), mano, mantenimiento, medida, medio, medroso, merme, mío (7), moradas, mostrados, mudanza, morir (4), muevo, mundo, natura, nuevo (3), ofrecía, oso, Parnaso, parte (4), pasada, paso, passado, pecho, peligroso, pensamiento (2), perder (4), pertrecho, pidiendo, pintura, porfio, poseo, presto, presupuesto, probado, procura, profundo, probar (2), puerta, puesto, querer (5), quiebra, recibidos, remedio, rendido, resfriado, rigurosas, ríos, rompiera, segundo, sepultar (2), sentir (3), socorrerme, sombríos, sostenidas, suerte, suspirando, tamaño,

tanto, temeroso, ternera, tiene, tierra, tomando, tornar (2), trabajo (2), traído, tributo, tristes, vano, ver (7), veras, vestí, vida (3), viento.”

Lo primero que hay que notar, llegados a este punto, es que algunos de estos términos son de carácter profano y, más exactamente, típicos del universo cortés de amor sufriente (así *amor* (que aparece 2 veces a final de verso), *ausente*, *daño*, *desdén*, *deseo* (3 ocasiones), *desventura*, *dolor* (4), *endurecido*, *esperanza* (4), *frio*, *locura* (2), *llorar* (2), *morir* (4), *perder* (4), *querer* (5), *sentir* (3), *suspirar*, *triste* o *vida* (3). Además, que algunos de ellos sean reiterados ratifica la idea de este voluntario acercamiento al universo erótico. Así pues, queda claro que algunas de las palabras-rima de Garcilaso –o, por decirlo de modo más amplio y correcto: algunas de las palabras-rima que la tradición amorosa-cortés había impuesto a la hora de tratar del amor–, son insertadas literalmente por un autor que dice componer un texto devoto de adoración a Dios. Como en el caso previo de los versos copiados del toledano, o bien Sebastián de Córdoba pasó por alto que estaba utilizando palabras y expresiones eróticas –esto es, que se estaba equivocando–, o por el contrario y debido a la tradición poética, esos vocablos y esos modos de expresarse permitían una lectura ambivalente humana y divina. Sin duda debió ser esto último lo que ocurrió, porque no puede justificarse un *error* tan reiterado sobre todo porque Córdoba, en algunas ocasiones, sí que *censura* a Garcilaso.

Sebastián de Córdoba, por tanto, se sirvió del *contrafactor* a la hora de componer su poemario, y sobre la base de Garcilaso de la Vega trazó sus líricas religiosas. Lo interesante de todo esto es que en lugar de volver del revés las actitudes y las expresiones carnales de su modelo en virtud de una nueva estética y personalidad cristiana, Córdoba copió literalmente y de modo voluntariamente profuso al autor previo, limitándose a realizar algunos cambios y supresiones y a insertar en los textos versos nuevos de su propia mano. El resultado es una obra de dudoso interés intrínseco, pero realmente útil para entender la posición de la frontera entre lo profano y lo divino. De este modo, en lugar de analizar las innovaciones del nuevo poeta, es preferible recalcar qué mantuvo del anterior. De todo este análisis –que aquí he limitado a los sonetos pero que es extrapolable al resto de poesías–, se deduce que las rimas, los inicios de las composiciones, la estructura de las líricas, la actitud de fondo y los cierres de los textos del cancionero de Garcilaso de la Vega y que en teoría conforman una obra profana en la que ni una sola composición se presenta como religiosa, debían poseer otra interpretación, en tanto que fueron utilizados literalmente por un segundo poeta en clave cristiana. Por tanto, tenía que haber algo en ellos que hiciera posible que funcionaran sea en el primer sentido –el erótico, en cuanto seleccionados *ex profeso* por su autor– como en el siguiente –en tanto que Córdoba sí eliminó otros momentos, por lo que se entiende que los que salvó podrían tener más significados.

Por tanto, parece seguro afirmar, basándonos en el amparo de un escritor queridamente sacro, que gran parte de la obra amorosa de Garcilaso de la Vega es, cuanto menos, ambigua de intención cristiana. De no haber sido así, nada de ella habría pervivido en un poemario moralizante. Sin embargo, el amor cortés y las

actitudes y expresiones a él conectados, tal y como indico en el presente estudio, eran inherentemente sacroprofanas, y permitían un vertiente religiosa a la vez que funcionaban en el plano humano. Todo esto es posible por los planteamientos de base de este modo poético, que cantaba a la dama como una nueva diosa y convertía al enamorado escritor en su fiel devoto, de forma que al final el amor entre hombres era expresado con valores y actitudes más propias del alma que del cuerpo, enriqueciéndose y complementándose, precisamente, por esta dualidad teóricamente irreconciliable.