

El «cancionero petrarquista» de Garcilaso

Antonio PRIETO

Aparte títulos como el *Cancionero de Romances*, impreso en Amberes sin año, el término cancionero cubre tres significaciones muy distintas en el correr de nuestra poesía. En primer lugar, cancionero tiene el valor de antología colectiva, como acaece en la poesía cancioneril desde el *Cancionero de Baena* al *Cancionero General*, y se trata de amplios y cuidados textos que recogen o seleccionan una variedad poética de muy variados autores y muy variados argumentos (aunque quepa recordar que después se desprenderían cancioneros de cierta unidad temática). La entidad que, para estas antologías, tiene el término se advierte en cómo para antologías de una poesía distinta, Pedro Espinosa emplea el título de *Flores de poetas ilustres* en su antología de Valladolid, 1605.

En segundo lugar, el término cancionero sirve para determinar un conjunto poético vario y multiforme perteneciente a un solo autor. Como en el caso del *Cancionero* de Jorge de Montemayor, tanto en su primera como en su segunda edición de Amberes, 1558. La *Epístola* que Don Rodrigo de Mendoça endereza al poeta denuncia esta variedad, «...de las cosas que aquí con tanta diversidad de materias y en tan diversos metros se trata...», al tiempo que matiza el título del texto: «Pudiera V.M. dar al Cancionero el título de Cornucopie... porque no se ha visto de un autor tan diferentes obras, y tan acortadas todas». En gran medida, cancionero equivale aquí a «obra poética» más o menos completa.

Finalmente, hay en tercer lugar un sentido muy distinto para el término y que concierne al entendimiento de cancionero como historia personal, medularmente amorosa, y que es el que interesa a estas páginas. Esta tercera acepción cobra su vigencia a partir del *Canzoniere* de Petrarca, y, con sus normas, define conjuntos poéticos de un mismo autor, aunque no porten el título de cancionero, tal como ocurre con las *Rime d'amore* de Gaspara Stampa. Estamos ante lo que suele denominarse «can-

cionero petrarquista» y que se aplica a veces a poetas como Cetina o Montemayor, que en modo alguno ofrecen un cancionero petrarquista.

Parece lógico un intento de extraer del *Canzoniere* aquellos elementos constanciales que sirven para definir un cancionero petrarquista, y recordando siempre la preocupación poética de Petrarca volviendo una y otra vez sobre sus textos, hasta la cercanía de su muerte. Era su voluntad de estructurar un cancionero (petrarquista), análogamente a como realiza, en la cronología de Garcilaso, la citada Gaspara Stampa, o Giovanni Della Casa, siguiendo el orden de Petrarca.

Ya es significativo el título que acoge las rimas en el definitivo código Vaticano Latino 3195: *Francisci Petrarche laureati poete Rerum vulgarij fragmenta*. Significativo porque esos *fragmenta* es término que viene a sustituir al *fragmentorum liber* que campeaba en el código anterior. Si por las *Familiarium rerum liber* parece evidente que *liber* es sinónimo de *opus*, dentro de la preocupación por el léxico filológico de los humanistas (entre los que destaca la atención de Valla en sus *Elegantiae* por el término), *liber* recuerda aquí como libro, obra, la aspiración de Petrarca de crear una obra unitaria, objetiva, del tipo de su truncado poema *Africa*. Era evidente que en este sentido, las *rime* no son un *liber* y sí unos *fragmenta* de carácter eminentemente subjetivo y escritos, como constante, a lo largo de una vida. Así, *fragmenta*, subjetivo, lírico, corrige para la clara inteligencia de Petrarca lo inadecuado, por poema objetivo de argumentación unitaria, del término *liber*.

Pero, naturalmente, estos *fragmenta* tenían su unidad, la unidad de ser fragmentos de una vida proyectada en palabra poética, como exponente de muy diversos momentos. Y esos momentos, pasado ya que son hoy por la palabra, son medidos desde la actualidad de Petrarca, en la cercanía de 1374, cuando transcribe y hace transcribir a su amanuense las *rime*, modificándolas y situándolas *in ordine*.

Repasemos un poco el párrafo recién escrito en función de la norma de un cancionero petrarquista. En el centro está ese presente desde el que el poeta vuelve a sus *rime*, escritas a lo largo de distintos tiempos del pasado. Ello implica que en el *Canzoniere*, con su buscada unidad, existe una fusión de tiempos: el tiempo, sucederse, en el que fueron escribiéndose las distintas *rime* y el tiempo presente, actual del poeta, desde el que las modifica y ordena. Esa fusión, de plena voluntariedad, tiende ya a dotar de un acronismo la palabra poética, a ser un modelo (teoría) válido para todo tiempo. Pero, al unísono, Petrarca no quiere, únicamente, ser confundido, acrónicamente, en un modelo de conducta o historia amorosa, sino que siente el orgullo y la melancolía de haber sido él, y no otro, en la trayectoria de las *rime*. Era recuperar su tiempo ido. Consecuentemente el *Canzoniere* incorpora argumental y estructuralmente composiciones que pertenecen a un tiempo muy concreto de la biografía de Petrarca, como la canción «Una donna più bella assai che'l sole», donde esta *donna* (la Gloria) le recuerda al poeta (y al lector) su célebre y querida

coronación en Campidoglio, o el soneto «Quelle pietose rime ch'io m'accorsi», recordando aquel 1343 en el que Antonio de Ferrara compuso una canción creyendo que Petrarca había muerto. Son hechos *reales* que se incorporan a la historia amorosa. De ahí que un cancionero petrarquista sea un conjunto poético medularmente centrado en su historia amorosa, pero con otras composiciones aparentemente ajenas que fijan e individualizan esa historia con su tiempo y espacio concretos.

Naturalmente que de esta fusión de tiempos del *Canzoniere* nacerá una indudable ambigüedad (origen de su amplia y polémica interpretación crítica), porque ello es ya una tensión (que no tendrá el tiempo poético de Garcilaso) producida entre el orgullo de Petrarca por ir recuperando un tiempo ido mediante la palabra y su conciencia ético-religiosa de querer ofrecerse, con mentalidad escolástico-medieval, como un ejemplo de función didáctica, con lectura alegórica. En uno y otro caso, y los dos son Petrarca, es evidente que el centro de su poesía no es la amada, Laura, sino el propio poeta averiguándose, recuperando melancólicamente su haber sido y ofreciéndose, con su tensión, como ejemplo no exento de orgullo y de fe en la gloria poética. La gloria que, por ejemplo, recogerá y alimentará para su cancionero Giovanni Della Casa.

Escribía que el citado y definitivo códice 3195 ofrece una significativa disposición y modificaciones respecto a una anterior tradición manuscrita. Tal disposición comporta que pueda seguirse la totalidad textual bajo un aspecto narrativo, como una historia sustentada en un proceso secuencial que interrelaciona las distintas composiciones dentro de una cohesión que progresa argumentalmente. Para el logro de esta dimensión narrativa, que le otorga su sentido, Petrarca dispone sus distintos poemas atendiendo al progreso secuencial, con la inmediata consecuencia de que, al alterar la cronología en el que se crearon los poemas, se establece que en todo cancionero petrarquista lo que importa es su orden narrativo y no el orden cronológico de composiciones.

En orden al sentido y al progreso narrativo del cancionero me parece un alto ejemplo la sustitución de la balada «Donna mi venne spesso ne la mente» por el madrigal «Or vedi, Amor, che giovenetta donna» que Petrarca realiza, con su propia mano, en el definitivo códice. El ejemplo es excelente dentro del extenso grupo de composiciones que el poeta toscano corrige, añade o traslada, porque aquella balada, con sus «quella» y «questa» inducía perfectamente a pensar en otra «donna» distinta de Laura compartiendo el amor de Petrarca. Relegando a las «rime disperse» la mencionada balada e incorporando el madrigal, el poeta alejaba cualquier duda sobre la existencia de una única amada rigiendo la dirección del cancionero. La norma de amor único dominando el cancionero petrarquista es importante, por ejemplo, para la situación y sentido de composiciones como el soneto «Boscán, vengado estáis, con mengua mía», de Garcilaso.

En el *Canzoniere* (siempre según la última ordenación de Petrarca) nos

encontramos que tras trece sonetos, la composición XIV es la balada «Occhi miei lassi...». Siguen después otros siete sonetos, y, a continuación, la célebre sextina «A qualunque animale alberga in terra». *E così via*. Se nos manifiesta clara la voluntariedad polimétrica, la alternancia de formas métricas: sonetos, balada, sonetos, sextina, sonetos..., etc., de acuerdo con el «vario stile» enunciado en el soneto-prólogo. El «vario stile» es un aspecto de los *fragmenta* en el que Petrarca se defiende, o se justifica orgullosamente, por no crear una obra *objetiva* (que había intentado con *L'Africa*), sino una obra cuya unidad es la unidad personal del poeta. Y en vez de esconder este carácter fragmentario, se apoya en él, lo destaca, como unidad esencial de una vida (que es la unidad de la obra) dada, con su norte amoroso, a una diversidad de intereses (argumentos) y bajo distintos estados de ánimo, lógicamente alternantes, que pedían expresarse en distintas formas métricas. (Y no estamos lejos de la polimetría que, como expresión de vida, defenderá Lope de Vega en su *Arte nuevo*). Este «vario stile», como polimetría alternante, lo entiende Gaspara Stampa en sus *Rime* y directamente lo expresa cuando se dirige al amado: «l'ingegno e lo stil, signor, mi date». Y naturalmente que Gaspara Stampa, que sigue fielmente *su* experiencia amorosa con el modelo del *Canzoniere*, irá alternando las formas métricas en sus *Rime*. Con el recuerdo medieval de los estilos, la polimetría era reflejo de una alternancia de situaciones, o estados, y servía como animación al curso narrativo de la historia, venciendo la monotonía de los agrupamientos métricos y que era contrario, por otro lado, a los tiempos de creación del poeta, como fácilmente explica Garcilaso contra la eruditez.

La lectura del *Canzoniere*, bajo esta estructura argumental someramente expuesta, permite, por la ambigüedad citada, un arco de lecturas que va del entendimiento de su texto como un auténtico *romanzo d'amore*, tal como entendió Vellutello y organizó Leopardi, al seguirlo alegóricamente, a la manera de los *exempla* medievales, tal como leyó Soto de Rojas en su *Desengaño de amor en rimas*, que traté en otras páginas. En esta última lectura, es frecuente, como en Soto, la sustitución de la muerte de la amada por el desengaño amoroso, con lo que los poemas *in morte* se sustituyen por los del desengaño. Entre el extremo de ambas lecturas, como biografía amorosa o alegoría, caben una serie de interpretaciones, entre las que fue fundamental la de Pietro Bembo, que nos llevarían lejos de los límites de estas páginas. En muchos casos, como en Gutierre de Cetina, o en Francisco de Figueroa o en Francisco de la Torre, puede hablarse perfectamente de petrarquismo en su poesía, pero no que respondan sus textos a un cancionero petrarquista. Sí, en cambio, creo que la poesía de Garcilaso puede organizarse como un cancionero petrarquista y que con tal estructura cobra, como todo cancionero, su pleno sentido interno, secuencial.

Citaré nueva y brevemente a Gaspara Stampa, no ya porque con sus *Rime* se insiste en la estructura de un cancionero petrarquista, sino por-

que su contraste con la poesía de Garcilaso en el seguir al *Canzoniere* eleva claramente la personalidad del poeta toledano, su individualidad, en su cancionero, como ampliamente expresan las grandes diferencias en su seguir ambos el soneto «Pommi ove 'l sole occide i fiori e l'erba» del poeta toscano. Quiero decir que por su fuerte personalidad sentida en palabra poética, Garcilaso, que tanto saber humanista recoge desde Petrarca, escribe un cancionero personal, incluso rebelde, que responde a su individual sentir amoroso, oponiéndose así a aquel petrarquismo uniforme, en parte como educación, que Castaldi da Feltre, amigo de Bembo, denunciaba, ya que el amor era un «fuoco interiore» que exigía, en cada individuo que lo sentía, un lenguaje propio.

Casi en la cronología misma de Garcilaso (muere en 1544, con unos treinta años), Gaspara Stampa extiende, con su estructura de cancionero, sus *Rime d'amore*. En ellas, abiertamente, se desarrolla un secuencial proceso amoroso por el conde Collaltino di Collalto, a quien la poetisa llama «dolce», en cuanto engendrador en ella de «dolcezza», y de acuerdo con el ser él la materia de la que ella extrae la forma poética, la expresión: «Voi mi guidate, a voi si deve il pregio e la corona», «l'ingegno e lo stil, signor, mi date». Es este un sentido petrarquista, recogido de lejos, que inmediatamente actualizaré con Garcilaso.

Pero antes, y puesto que con las *Rime d'amore* (221 sonetos, 19 madrigales y 5 *capitoli*) estamos con un cancionero petrarquista (cosa que no ofrecen poetas como Tansillo o Sannazaro), quiero recordar que estas rimas se inician con dos sonetos de alta significación cancioneril que en el *Canzoniere* de Petrarca, según el citado códice, guardan casi un igual orden de significado secuencial. Gaspara Stampa, en la huella del soneto inicial de Petrarca, «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono», comienza sus *Rime* con el soneto «Voi, ch'ascoltate in queste meste rime», que cumple el mismo valor proemial de soneto-prólogo que en el poeta toscano. Inmediatamente, el soneto II de Stampa, «Era vicino il dí che 'l Creatore» es el soneto que comienza la historia y proceso amoroso que es todo cancionero petrarquista, y lo comienza aludiendo claramente a los días de Navidad de 1548 en los que Gaspara encontró a Collaltino, iniciándose su amor. Se corresponde ello con el soneto III de Petrarca, «Era il giorno ch'al sol si scoloraro», en el que el poeta toscano alude al 6 de abril de 1327, a su encuentro con Laura, que recordará más precisamente en el soneto «Voglia mi sprona, Amor mi guida e scorge», como Stampa recordará el momento del encuentro en el soneto «Due anni e più ha già voltato il cielo».

Nos encontramos así, tanto en el *Canzoniere* de Petrarca como en un cancionero petrarquista, el de Gaspara Stampa, que sus *fragmenta*, como momentos fijados de una vida por el valor de la palabra poética, responde a una historia de amor único vivida en tensión con la palabra y que se inician con un soneto-prólogo al que sigue inmediatamente un soneto

que nos dice del encuentro con el ser amado, del momento en el que comienza la historia.

Cabe distinguir (y señalo entre paréntesis, porque no afecta al caso) que en el cancionero de Stampa su proceso amoroso no está dividido, como en Petrarca, por una parte *in vita* y otra *in morte* de la amada, ya que Stampa muere antes que Collalto. Pero sí ofrece una serie de composiciones finales que exteriorizan un arrepentimiento o mirada religiosa cercanos al repudio del amor de Petrarca.

Es evidente que en Petrarca, y en Gaspara Stampa, que lo sigue, existe una conciencia editora de estructurar un cancionero, un *corpus* poético que obedezca a un proceso ilativo manifestado en *fragmenta* solidarios entre sí. Obviamente, este sentido, como proyección de una vida amorosa, puede alcanzarse cuando ya una gran parte de esa vida ha sido exteriorizada, fijada en palabra poética. Se corre entonces el riesgo de que el poeta acabe su vida real sin tiempo para haber organizado su cancionero desde la perspectiva sucesoria que carga de cierta melancolía (la melancolía petrarquista) el tiempo pasado (el latido del soneto de Petrarca «La vita fugge e non s'arresta un'ora» que Stampa siente en el suyo «La vita fugge, ed io pur sospirando»). Cuando ello acaece (quiero decir cuando el poeta no ha tenido tiempo para organizar *su* cancionero, por prematura muerte o temor a ser ovidianamente «...Fabula quanta fui!» u otra circunstancia), creo que para medir el petrarquismo de ese poeta, más allá de eruditas prestaciones, es necesario leer su *corpus* poético, si lo permite, como un cancionero. Si no, me parece, podemos caer en la uniformidad de entender análogamente petrarquistas, pongo por caso, a Garcilaso, Gutierre de Cetina, Herrera y Pedro Lainez.

Retorno a la vocación de Petrarca de estructurar un cancionero que de unidad de historia personal a sus «rime sparse», y que estaba enunciado con el *fragmentorum liber* que campeaba en la titulación del códice Chigi L. V. 176, ya en la Biblioteca Vaticana, y precedente de la titulación *Rerum vulgarium fragmenta* citada. El término *liber* nos está remitiendo invariablemente al constante deseo de Petrarca de crear una obra orgánicamente unitaria, que tuvo su gran fracaso en la inconclusa *Africa*, y por lo que estructura sus dos colecciones de las *epistulae: ad familiares y seniles*.

Ante sus «rime sparse», Petrarca siente la necesidad de darles una unidad externa, como cuerpo literario, que refleje la unidad que tienen como sucesión de momentos intensos, y en tensión, de una vida. Y entonces, lejos de la fecha del comienzo de esa historia, compone hacia 1350 el soneto-prólogo, «Voì ch'ascoltate...», que abre el cancionero. Este soneto evidencia el recuerdo de las introducciones medievales que enunciaban el argumento, se pedían excusas por la falta de fuerzas para tratar el tema, en su grandeza, y se esperaba que otros alcanzaran más éxito. Es decir, estamos con un soneto que participa del *exordium* o *prologus* que recomendaban las normas de la retórica medieval y que siguió el mismo Dan-

te, con su *propositio* e *invocatio* («O buon Appollo... fammi del tuo valor...») al comienzo del *Paradiso*. Pero de lo que realmente pide excusas Petrarca es, junto al «giovenile errore», del «vario stile» que tienen sus rimas, como expresión de los *fragmenta*, que alternarán estados de ánimo y de pensamiento en diversidad métrica contra una organización de *obra objetiva* extendida en una sola forma métrica, como realizó Dante con el solo empleo del terceto encadenado para la *Commedia*.

En el *vanitas vanitatum* cierra su soneto Petrarca como un arrepentimiento de su pasado. Mas ese pasado, que va a correr por las «rime sparse», es el propio y docto Petrarca con su tensión de amor, es él queriendo quedarse en palabra poética para la gloria futura. Y en cuanto que este amor, siguiendo la huella estilnovista, es un amor cortés que emanando de la *donna* se eleva hacia Dios, el soneto de Petrarca abandona un tanto su valor de *exordium* para conectarse con la última composición, con la canción a la Virgen donde repudia el amor pasado. Soneto I y canción última constituyen de este modo una especie de *cornice* dentro de la cual se desarrolla una historia de amor alimentada por una cultura y una tensión que determinan el petrarquismo.

Vayamos ya, concretamente, con la poesía de Garcilaso, con la posibilidad que ofrece de considerarse como un cancionero petrarquista, y así poder medirlo en esta dimensión. La edición de Garcilaso de T. Navarro Tomás, por ejemplo, comienza con la égloga I, que fue escrita, muy posiblemente, en 1534. Ni estructural, ni argumental ni cronológicamente parece lógico comenzar una lectura de Garcilaso por esta égloga, para cuya comprensión se necesitan antecedentes dados en otras composiciones, de acuerdo con la cohesión e ilación de una historia, de un cancionero, en el que juegan también los espacios en blanco (como tiempo) entre composición y composición.

La mayoría de las ediciones modernas dan principio a las *Poesías completas* con el soneto «Cuando me paro a contemplar mi 'stado», aunque sitúen como precedente, en algunos casos, las ocho «coplas castellanas». Se establece entonces un frío orden métrico en el que, como bloque, incommunicados, se suceden gremialmente coplas, sonetos, canciones, elegías, epístola y églogas. Es decir, tampoco se responde ni a un orden estructural, ni argumental ni cronológico y, aislando en bloques de formas métricas, se quiebra básicamente la polimetría, la alternancia de formas métricas que como exposición del «vario stile», de alternancia de estados anímicos, caracteriza al cancionero de Petrarca y entendió con su alternancia Gaspara Stampa, quien repite con alguna frecuencia el término *stile* («lo stil, signor, mi date») como estado o situación alternante de un progreso de historia biográfica.

Naturalmente que Garcilaso, como Gaspara Stampa, conoce el *Canzoniere* de Petrarca como historia de un proceso amoroso que progresa «narrativamente» desde un inicial encuentro con la amada y que se debate en una tensión íntima de amor de vez en cuando liberada por argu-

mentos ajenos que atan cronológica y espacialmente. Este valor de cancionero, con su trascendencia, lo conoce y siente Garcilaso (como en otra medida Herrera), entre otras razones, porque conoce los intentos fallidos de intentar cancioneros petrarquistas por parte de otros poetas italianos más cercanos cronológicamente al poeta toledano. Pero Garcilaso es de aquellos poetas a quienes le visita la muerte muy tempranamente, sin tiempo para ofrecer una organización como la presentada por el Códice Vaticano Latino 3195. Aún con sus riesgos, por falta de elementos fechables, objetivamente, me parece obvio que para una lectura con sentido, no sólo petrarquista, de la totalidad textual de Garcilaso, es preciso que esa lectura se realice atendiendo a un progreso secuencial que, naturalmente, implicará, como «vario stile», una alternancia de formas métricas, una polimetría, que no casualmente se cerrará con el empleo de la tan renacentista octava y con las ausencias, en su *corpus*, de la «elocuente» sextina provenzal, cultivada por Petrarca o de los madrigales, que una *piacevolezza* petrarquista había frivolidado cortesadamente.

En un intento de acomodar la poesía de Garcilaso a un orden de cancionero que responda al modelo petrarquista del *Canzoniere* parece lógico, en primera instancia, buscar una composición, un soneto, que defienda, como exposición, la característica de soneto-prólogo. Se deduce, por lo escrito atrás, que este soneto no existe en la poesía de Garcilaso puesto que el soneto inicial de Petrarca juega realmente como *cornice* que viene a cerrar la canción última en una búsqueda del toscano de organización objetiva. La prematura muerte del poeta toledano le impide, si es que lo pensó, crear una composición, como la canción a la Virgen, que cerrara su cancionero. Hay ya en esta gran diferencia un muy importante avance petrarquista en la poesía de Garcilaso, al que luego vuelvo, y que no está en el cancionero de Stampa: la progresiva intensificación que la poesía del toledano va cobrando en una admirable reiteración y cohesión íntima, como el mito de Orfeo, que culmina como espléndida síntesis final en la égloga III.

Puestos a buscar un soneto que pudiera ejercer función de prólogo para el cancionero de Garcilaso creo que el único que podría suponerse para tal sentido es el soneto «Cuando me paro a contemplar mi estado». No ya porque cierta tradición textual lo sitúa como soneto I, sino porque con ese mismo endecasílabo, por ejemplo, comienza Lope de Vega la organización de sus *Rimas sacras*, donde sí tiene el soneto de Lope una intencionalidad de prólogo que enuncia en sus versos lo que más adelante va desarrollando. Que Lope pudiera entender así el soneto de Garcilaso bien merece, al menos, considerar un poco el del poeta toledano, aunque el *corpus* de las *Rimas sacras* responda a un proceso distinto.

Volviendo nuevamente a Petrarca, su soneto inicial tiene la misión de destacar, desde el presente, que todos los *fragmenta* que siguen pertenecen a un pasado, son motivos de arrepentimiento; pero no es, en modo alguno, un enunciado que contenga la totalidad textual desarrollada. No

se enuncia, por ejemplo, que la razón sustancial, y que da unidad al *Canzoniere*, es la lucha del poeta contra la fugacidad del tiempo y que justifica que se recojan (inmortalicen) las «rime sparse» por lo que ellas son Petrarca. Y no se enuncia, por ejemplo, cómo la trayectoria amorosa del poeta es producto de una fuerza sobrenatural, el Amor, que ha vencido así una conducta racional de cultura literaria, de «filósofo», que era propia de un hombre superior a toda pasión amorosa, y que aparece en la imagen mitológica del segundo soneto («celatamente Amor l'arco riprese»). También ello, claro está, es una constante del *Canzoniere* que le presta unidad y se expresa tanto por el frecuente empleo de términos como «Fortuna», «Ventura», «destino», etc., como por la concentración que denotan sonetos de la significación de «Voglia mi sprona, Amor mi guida e scorge». Así, realmente, y como señalé, el soneto inicial del *Canzoniere* es el comienzo de una *cornice* que enmarca una historia donde el amor por Laura es el amor por la gloria, y que se cierra, en cuanto *cornice*, con la canción final.

Insisto en que no encuentro en la poesía de Garcilaso dos composiciones que, ni remotamente, puedan jugar en su cancionero con el valor de apertura y cierre, de *cornice*, que tienen el soneto y canción citados de Petrarca. Sí se halla esta voluntariedad, por ejemplo, en las *Varias poesías*, de Hernando de Acuña, encerrando un personal cancionero que, con su desengaño, progresa hacia una espiritualidad que se ofrece como ejemplo y donde el poeta (*Damón*) se acoge, como Petrarca, a la expresión de la sexta rima provenzal que Garcilaso no adopta por artificiosa (contraria a su sentimiento). En Acuña, claro está, es el soneto «Huir procuro el encarecimiento» el que tiene un valor de soneto-prólogo, ofreciéndose el autor como ejemplo (actor) para la conducta de unos receptores: «a muchos pondrá aviso y escarmiento», «apartarse de seguir el error de mis pisadas». El hecho de que este soneto de Acuña funcione precisamente como soneto-prólogo descarga plenamente de este valor a un otro soneto suyo, «Cuando contemplo el triste estado mío», compuesto claramente en la huella del soneto de Garcilaso que, equívocamente, suele situarse como primero. Si Acuña construye su «Huir procuro...», en la orientación de Petrarca, con evidente valor proemial es aún más evidente que su «Cuando contemplo...» pertenece a un punto avanzado de su cancionero. Lo que significa, por su relación con Garcilaso, que también supo leer el «Cuando me paro a contemplar...» del poeta toledano como soneto situado más allá del inicio (cuando se tiene ya una materia receptora que contemplar) y no, en modo alguno, como soneto-prólogo.

Me parece claro que el soneto de Garcilaso «Cuando me paro a contemplar mi estado» pertenece a un ámbito de significación muy distinto de los sonetos-prólogo de Petrarca, Gaspara Stampa o Acuña. No tiene ninguna vinculación funcional con ellos. Lo que indica que hay que situarlo, secuencialmente, en aquel punto narrativo en el que el poeta, realizada ya una experiencia expresada, se detiene a mirar (contemplar) lo

que fue su curso amoroso. Si el «Cuando me paro...» de Garcilaso tiene su apoyo secuencial en el «Cuando contemplo...» de Acuña, situados ambos poetas como sujetos de la narración que es un cancionero, andando el siglo XVII encontraremos, por ejemplo, a un Gracián ampliándonos esta función intermedia. En *El Criticón*, cuando ya Critilo y Andrenio han peregrinado por toda la Primera Parte, se nos dice de ellos: «pusiéronse a contemplar lo que habían caminado hasta hoy...». Contemplan desde II.1 (para el lector) todas las páginas (experiencia expresada) de la anterior Parte, en análoga función secuencial al «Cuando me paro a contemplar...» de Garcilaso.

Ya Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones*, hizo depender este soneto del «quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni». Creo, efectivamente, en esta relación. No ya por la similitud entre ambos endecasílabos iniciales, sino por la posición de ánimo, dentro del *Canzoniere*, que marca el verso «rotta la fé degli amorosi inganni», dependiente del mirar, que claramente expresa la ruptura en la fe, en la ilusión del amor.

El soneto de Garcilaso se escribe, casi seguro, hacia 1529, muy en la fecha en la que el poeta toledano redacta su testamento, cuando está por dejar España camino de Italia y la boda de Isabel ha roto su ilusión del amor. El momento parece análogo al del soneto de Petrarca, dentro del cauce progresivo del cancionero. Sin embargo (siempre la personalización del petrarquismo de Garcilaso, que lo hace plenamente renacentista) existe una notable diferencia. El soneto del *Canzoniere* está integrado ya en el proceso narrativo, *colocado* en su progreso, que pertenece a su mundo pasado donde el poeta se siente gloria o inmortal por la palabra, y desconectado por tanto del soneto-prólogo, de la *cornice* levantada por Petrarca para arropar (y justificar) objetivamente sus «rime sparse» como modelo de conducta (una especie del medieval enseñar por su contrario). Naturalmente que a Petrarca no le gustará esta interpretación de tomar su proceso como el de *un* personaje de narración (está su famosa carta a Colonna), pero él mismo propició estas interpretaciones con la creación de una *cornice* que lo salvaguardaba como hombre docto, como filósofo, en el que sería debilidad rendirse al amor.

En Garcilaso, claro está, no se da este debate consigo mismo eminentemente petrarquista, eminentemente provocado por la gran suficiencia y justo saberse sabio del poeta toscano. Así, en el soneto del toledano no se ofrece la divergencia entre el Petrarca que *es* en el soneto citado y el ofrecimiento de *un* personaje que puede interpretarse, y se interpretó, atendiendo a la *cornice*. Quiero decir que el soneto de Garcilaso, sin pérdida de ninguna coherencia, por su «a tanto mal no sé por dó he venido», puede relacionarse también, desligado de toda *cornice*, con el soneto inicial de Petrarca. Y quiero decir que también por ello, el «cuando me paro a contemplar mi estado» no es, en modo alguno soneto-prólogo, sino exposición de un momento de meditación en el curso de una trayectoria que avanza. En ese momento (contemplar) el poeta medita lo que fue, lo que

se ilusionó y fue sentimiento de amor, y está en ese momento porque la boda de Isabel, el partir hacia Italia, le crean la realidad de estar ante un hecho que quiebra su trayectoria. Pero, al mismo tiempo («Yo acabaré...»), el enunciado de acción de los tercetos (siempre la rebeldía personal de los tercetos de Garcilaso) indica que de algún modo proseguirá *su* trayectoria. Situado, pues, el soneto en este momento crucial de un correr de la vida, y estando lejos de ser exponente de una totalidad textual y aún más de un valor de *cornice*, entiendo sin duda que no puede escogerse como soneto-prólogo ni como iniciador de un argumento amoroso, porque su «a tanto mal...» no es definitivo sino instante de contemplación en la acción de un proceso que irá creciendo.

Me parece, entonces, que para un sentido recto de la poesía de Garcilaso como cancionero, tal como persigo, es necesario partir de aquella composición que manifiesta el encuentro del poeta con la amada, con cuanto ello implica de comienzo de una historia. En esta posición, alguna vez aludí a la «*storia dell'amore del Petrarca*» pensada por Giacomo Leopardi, a la «*storia narrata dal poeta nelle sue Rime*», y cómo esta edición del *Canzoniere* se abría con el soneto «Era 'l giorno ch'al sol si scoloraro», que precisa el encuentro de Petrarca con Laura. El soneto de Garcilaso «Escrita 'stá en mi alma vuestro gesto» cumple admirablemente con las exigencias que convienen a una apertura de *su* cancionero, desprovisto, por precipitada muerte, de un soneto-prólogo.

Detengámonos algo en este soneto cuyo primer endecasílabo nos remite a una situación personal y a una situación poética en la que la dama escribe o imprime en el alma del poeta como dueña e impulsora de una vida poética, tal como en sus *Rime* escribe Petrarca:

*Di questa spene mi nutrico e vivo
al caldo al freddo, all' alba et a le squille,
con essa veggio e dormo e leggo e scrivo.*

O tal como, recordado por Lapesa, señala Boscán al comienzo de su canción:

*Gran tiempo ha que amor me dize: «Scrive,
escrive lo que'n tí yo tengo scritto
de letra que jamás será borrada».*

Con esta mera enunciación para el soneto quiero apuntar lo que en esta composición existe de saber, acorde con las teorías de amor neoplatónicas que recoge, por ejemplo, León Hebreo, en discrepancia con tratados de amor cercanos como los de Mario Equicola, que pide la experiencia amorosa previamente a la exposición poética o teoría. En los *Diálogos de amor*, León Hebreo hace que Shophia reconvenga a Philón: «...no puedes negar que siempre debe preceder el conocimiento de la teórica [del

amor] al uso de la práctica...». El soneto «Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto» denota en sus cuartetos, incluso por sus imágenes cancioneriles, ese saber Garcilaso «el conocimiento de la teórica». El junio granadino de 1526 va a permitirle, encontrando el *gesto* de Isabel Freyre, fusionar ese saber con su sentimiento. Como será habitual en Garcilaso, a la serenidad, meditación o saber de los cuartetos, sucede la acción o la afirmación (sentir) de los tercetos: «Yo no nací sino parar quereros», cerrando el soneto con la firme convicción y promesa:

*por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir, y por vos muero.*

Es una afirmación plena de Garcilaso, que sostendrá, aunque en su curso pueda recordarse que en la medieval *Historia Troyana*, narrada la séptima batalla, se encadena como extensión lírica un pasaje en el que Diomedes gana el amor de Briseida, y entonces leemos:

*Señor, soy vuestro cautivo,
e vos presto me tenedes,
por vos muero e por vos bivo...*

El primer endecasílabo, «Escrito 'stá en mi alma...», señala un presente, el momento en el que el poeta ve a la amada y es *impresionado* por ella. Es un encuentro *biográfico* para el que Garcilaso estaba preparado con su saber, que explica en los cuartetos, y que le permite, ya en vía de sentimiento, la acción afirmativa de los tercetos. Es el encuentro, el comienzo de una historia, y enunciado, además, de un desarrollo o progreso secuencial que le conducirá a la soberbia creación de un mundo distinto («Donde descanse y siempre pueda verte») y a la automitificación de la égloga final, alejándose por completo de aquella vía religiosa (y lectura alegórica) que late en la tensión del *Canzoniere*.

Aunque este soneto de Garcilaso fuese cronológicamente posterior a otras composiciones suyas (lo que, como ya señalé, no importa), se trata de un soneto que por su valor de encuentro funciona como inicial para una lectura de la poesía como cancionero petrarquista. Es el comienzo para alcanzar el sentido de su personal cancionero, en orden narrativo, equivalente al «Era il giorno ch'al sol si scoloraro» del *Canzoniere* de Petrarca, cuando éste encuentra por vez primera a Laura.

El soneto hallará después un directo progreso en un otro soneto, «De aquella vista pura y excelente», quizás el más intelectual de Garcilaso, en el que entra ya toda una concepción amorosa animada desde el «Deh, spiriti miei, quando mi vedete» o el «Un amoroso sguardo spiritale», de Guido Cavalcanti. Pertenece ello a las conexiones intertextuales de transformación, que se unirán a las conexiones de equivalencia e insistencia, y que corporeizan la totalidad textual en una fuerte y cohesionada uni-

dad de secuencia narrativa. Pero más ampliamente, el primer soneto en orden de cancionero de Garcilaso, manifiesta ya como teoría que cobijará a todo el texto, ese saber en el que el amante es por la amada, quien realmente es la materia de la que el poeta es la forma, la expresión que va dirigida a la amada. En el progreso narrativo, desde el «vos sola lo escribiste» hasta el final «la voz a ti debida», el reconocimiento del poeta a la amada como dirección de su palabra es una constante que va progresando y que claramente se expresa, por ejemplo, en la canción «La soledad siguiendo», al iniciar la segunda estrofa:

*Mas ¿qué haré, señora,
en tanta desventura?
¿Adónde iré si a vos no voy con ella?*

Recordemos otra vez a León Hebreo por lo que él sintetiza corrientes neoplatónicas. En el «Diálogo tercero» especifica Philón:

Porque el amado es causa agente generante del amor en el ánimo del amante, y el amante es recipiente que recibe del amado el amor. De manera que el amado es el verdadero padre del amor, que lo engendra en el amante, que es la madre, que pare el amor, al cual concibió del amado y lo parió semejante al padre; porque el amor termina en el amado, el cual fue su principio generativo. Así que el amado es primera causa agente formal y final del amor, como entero padre; y el amante es solamente causa material...

En el soneto que digo primero del cancionero garcilasiano está ya contenido, como saber, esta correspondencia entre amada y amante, que definirá «la voz a tí debida». Pero este saber se ejecuta por el sentimiento personal y es su fusión poética lo que irá creciendo en el desarrollo del cancionero garcilasiano hasta distanciarlo, en su mismo renacentismo, del *Canzoniere*. La distancia es lógica en cuanto se trata de personalidades distintas sintiendo diversamente. La distancia la marcan las iniciales composiciones de uno y otro poeta (Garcilaso no culpará jamás al Amor, «per fare una leggiadra sua vendetta», de su amor), y creo que la estancia primera de la canción primera del toledano lo expresa claramente en su tratarse de un tema sumamente repetido.

Horacio escribe a su amigo Aristio Fusco una oda, la XXII, cuyas dos estrofas finales no escapan, con sus posibilidades, al intelectual Petrarca, especialmente por el juego de antítesis que ofrece. Horacio dice, en ese final, que lo pongan donde lo pongan («Pone me pigris...» «Pone sub curru...») siempre será fiel a Lalage. Esas dos estrofas, Petrarca las transforma en un espléndido soneto literario, «Pommi ove 'l sole occide i fiori e l'erba», que acrecienta con perfecta armonía la antítesis de Horacio reiterando el *pommi* por seis veces a comienzo de verso. Escrito *in vita* de Laura, el soneto de Petrarca concluye, realmente, con la afirmación: «saró

qual fui, vivró com'io son visso», que por el final «sospir trilustre» del soneto permitió a Vellutello y otros comentaristas pensar la composición como una afirmación del poeta de que lo pusieran donde lo pusieran seguiría fiel en su suspirar por Laura.

Toda una dirección de comentaristas de Horacio (en la línea española de Villén de Biedma a Angel Custodio Vega), entienden que en la citada oda de Horacio debe de entenderse por Lalage a la Poesía, o al Poema. Creo que en el soneto de Petrarca sucede algo análogo, contra las interpretaciones románticas. Porque el soneto es un despliegue de seguridad y orgullo, una espléndida demostración de maestría poética, y de lo que realmente se sentía orgulloso Petrarca era de sí mismo, de su dedicación culta como poeta y humanista. En este sentido, la traducción por Lope de Vega del último tercero de Petrarca es clara:

*Ponme con fama oscura o nombre eterno:
Seré cual fui sin punto dividirme
En tierra, infierno y cielo, vivo o muerto.*

Tanto en Horacio como en Petrarca es evidente la afirmación de que los pongan donde los pongan serán fieles, es decir: que *ellos* pueden ser desplazados a casos extremos. El reto, la soberbia de que los desplacen donde los desplacen continuarán en su dedicación, es un reto dirigido a un receptor (y a ellos mismos), que no son la amada. Y creo, con mucha probabilidad, que en uno y otro caso, la fidelidad no es a la amada sino a algo que ambos consideraban más importante: su dedicación poética, su fe en la gloria literaria, en sí mismos.

Naturalmente que el soneto de Petrarca era un perfecto modelo para que la poesía renacentista ejerciera el concepto de imitación. Inmediatamente lo encontramos en Boscán, «Ponme en la vida más brava, importuna», en Hurtado de Mendoza, en Jerónimo de Heredia, «Ponme donde la llama licenciada», en Fernando de Herrera, en Francisco de Figueroa, en Juan de Almeida, etc. En todos ellos, como en Horacio y en Petrarca, existe el juego de antítesis a través del ponme (o similar) y en todos son ellos, los poetas, quienes sufren la posibilidad de ser desplazados a extremos climatológicos. Se trata, fundamentalmente, de un quehacer poético con el que medirse, competir, en la imitación petrarquista, aunque el soneto de Figueroa tenga especial significación.

Indudablemente, la estrofa primera de la canción de Garcilaso, «Si a la región desierta, inhabitable», tiene una significación distinta, personal, dentro de su recuerdo de Horacio y Petrarca que ya señalara el Brocense. La distinción se establece desde la total ausencia del ponme que aparece en los otros ejemplos.

En primer lugar, esta canción fue posiblemente escrita poco después de la boda de Isabel Freyre, es decir, cuando la amada del poeta, perteneciendo a don Antonio de Fonseca, podía ser llevada a uno u otro sitio.

En segundo lugar (y lo anotó el Brocense) la estrofa contiene elementos que reaparecerán mucho después, en el final de la Elegía dirigida a Boscán. Con ello apunto a la individualidad (sentir) de la estrofa y a la conexión intertextual de transformación del cancionero, ya que en la elegía el poeta toledano se sentirá solo (aislado) frente a la voz dirigida a Isabel de la canción, acorde con el progreso narrativo y vivencial.

En la citada estrofa de la canción, el verso nueve, «me fuéssedes llevada», exterioriza claramente su oposición al «ponmi» de Petrarca o a los «ponme» de los poetas españoles que siguen al toscano. Frente a éstos, que son o pueden ser *llevados*, en Garcilaso es la amada quien puede ser conducida a uno u otro extremo. Y así, frente a la pasividad, ausencia de movimiento de los otros poetas, surge la acción, el movimiento de Garcilaso: esté donde esté la amada, «allá os yría a buscar como perdido». Con lo que, frente a la dirección, cuando menos equívoca, de las composiciones de Horacio, Petrarca e imitadores, en Garcilaso ese «os yría» está indicando perceptiblemente al receptor inmediato de su canción.

Y nuevamente la conexión intertextual del cancionero como progresión narrativa. Años más tarde, desterrado en el Danubio, Garcilaso sentirá su ausencia de Isabel en el soneto «Un rato se levanta mi esperanza», que cierra en el «os yría» de la canción. Termina:

*muerte, prisión no pueden, ni embaraços
quitarme de yr a veros como quiera...*

Junto a la pasional recurrencia secuencial, que hace totalmente incongruente editar antes el soneto que la canción, el «os yría a buscar» de la estrofa primera nos marca, con su clara dirección a la amada, el necesario sucederse o progresar en la misma canción y en el cancionero. En la estrofa segunda, con otro *saber*, Garcilaso se dirigirá abiertamente a la amada: «Vuestra soberbia y condición esquivá...». A lo largo del cancionero, el ir del poeta a la amada, su dirección, llegará hasta crearle un mundo donde poder estar con ella «sin miedo y sobresalto de perderte», que es una definitiva oposición al *Canzoniere*.

Regresando desde esta apuntada individualización a la totalidad textual de Garcilaso, decía que el soneto «Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto» sirve perfectamente para iniciar el grupo esencial de aquellas composiciones que constituyen su cancionero, carente de un soneto-prólogo como tal. Parece un tanto lógico que a este soneto primero deba seguir aquel en el que el poeta se dirige al causante de su proceso: el soneto «Amor, Amor, un hábito vestí», incluso por su reconocida deuda con el «Amor, amor, un habit m'e tallat» de Ausias March. Entra ello dentro del curso del *Canzoniere*, en el que al soneto-prólogo sigue «Per fare una legiadra sua vendetta», con el reconocimiento del «Amor, l'arco riprese». Así como en éste Petrarca acude al Amor, para justificar en él su historia, desviada del estudio, Garcilaso se sitúa en su soneto vestido con el hábito

del Amor y la contradicción (tensión) que ello comporta e irá discurriendo por el cancionero. Pero ni en éste ni el soneto que hay que situar cercano, «No pierda más quien ha tanto perdido», se manifiesta el poeta toledano en el área de excusar *su* amor en la acción (vendetta) del Amor que esgrimió el poeta toscano.

Entre los dos sonetos últimamente citados de Garcilaso existe una evidente diferencia cualitativa, mostrando el segundo, como señaló Lapesa, un «sabor horaciano y acertada distribución», que parece alejarlo del primero, fechándolo en la etapa napolitana de 1535. Insistiendo nuevamente en que un cancionero petrarquista no puede guiarse por la cronología de sus composiciones, también me parece que este segundo soneto, dirigido al Amor, en su endecasílabo «Tu templo y sus paredes he vestido» se conduce en la significación del soneto anterior «Amor, Amor, un hábito vestí». Entre ambos sonetos existe una correspondencia y aún dentro del tópico de liberación bebido en Horacio y Virgilio, que señaló el Brocense, en el segundo existe ya un avance de compromiso amoroso, respecto al primero, que marca el progreso secuencial de todo cancionero. Fechar el segundo soneto en 1536, como acepta una parte de la crítica, implicó relacionar su argumento con la ignota dama napolitana, y quebrar así el sentido de amor único que advertí en la voluntad ordenadora de Petrarca. Nunca en la poesía de Garcilaso advierto un paso de amor a amor como existe en Hernando de Acuña, en su paso de Silvano (con Silvia) a Damón (con Galatea), sino una clara insistencia e intensificación, *in vita e in morte* de Isabel, que culminará en la égloga III y por donde no aparece el desengaño (como en Acuña) provocando el abandono amoroso, con su rectificación religiosa. Pienso así, en orden de cancionero, que el soneto «No pierda más quien ha tanto perdido» debe situarse, contra la propuesta cronológica de 1535, en los comienzos del cancionero, y que su endecasílabo «mas del que viene no podrá valerme» no hay razón objetiva para entenderlo como alusión a la llegada del amor de la dama napolitana, muerta Isabel Freyre. Todo lo contrario. Leo que, en el segundo cuarteto, el endecasílabo «libre de la tormenta en que se vido» puede aludir a un amor que perturbó su vida, como aquella moza de Extremadura, «llámase Elvira», que nos indica en su testamento, y que el terceto final declara su entrega («no podré valerme») al fuerte amor que va creciendo por Isabel y que tendrá como constante («yo lo tengo por *única* ventura»).

Me parece que análogamente sucede con el soneto «Boscán, vengado estáis, con mengua mía», cuyo final, «en lo demás soy mudo», se mueve en el mismo sentido de ocultar el nombre de la amada que ofrecía el soneto inicial «Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto». En el soneto a Boscán, el comienzo de los tercetos, «Sabed que en mi perfecta edad...», hizo pensar a Keniston que por «perfecta edad» podían entenderse los treinta y cinco años, con lo que el soneto se fecharía hacia 1535, y nuevamente tendríamos a Garcilaso «rendido» por el amor de la ignota napolitana.

Con «perfecta edad» no estamos con un sintagma equivalente a «nel mezzo del cammim di nostra vita» de Dante, señalando 35 años con la autoridad de los médicos y filósofos aristotélicos y del mismo Dante en el *Convivium*. La perfecta edad, en vía amorosa, y escuchando tratados de amor, era aquella, diversa según los individuos, en la que el hombre, tras un saber de amor, se sentía atraído por una realidad en la que poder ejercer (sentir) el fuego del amor. Esta «perfecta edad», en expresión poética, no es en Garcilaso la que cumple en 1535 sino la que vivió, o comenzó a vivir, en el granadino 1526, cuando encuentra al endecasílabo y a Isabel. El soneto, pues, sin ninguna alusión concreta a ninguna dama napolitana, lo creo situable tras una corta andadura poética de Garcilaso, ya rendido a Isabel, y castigándose «de tal salvatiguez y tal torpeza» como sería su no haber participado en el juego de amor cortesano por el que tanto anduvo, en forma cancioneril, su amigo Boscán.

Igualmente habría que considerar, y acercar en su sentido de progreso narrativo, el excelente soneto «De aquella vista pura y excelente» al soneto inicial «Escrito 'stá en mi alma...», puesto que ambos participan de la teoría del enamoramiento. La relación establecida entre el soneto «De aquella vista...» y una página de *El cortesano*, traducida por Boscán, no retrasa el soneto por el hecho de que Boscán escribiera a doña Jerónima Palova, «No ha muchos días que me envió Garcilaso de la Vega este libro...», referido, probablemente, a los días de 1533. Garcilaso conoció con anterioridad el texto y una copia del manuscrito fue enviada por Castiglione a Victoria Colonna, marquesa de Pescara, a quien prodiga su elogio el poeta toledano en la carta que dirige a doña Jerónima Palova de Almogavar. Aparte de que la página del *Cortesano* recoge una tradición poética muy anterior a su petrarquismo en la que informan los «spiriteilli» del estilnovismo y los espíritus de Cavalcanti.

Evidentemente, el soneto «De aquella vista...» porta un contenido doctrinal de especial novedad en la trayectoria de la poesía española italianizante. Casi habrá que esperar a un otro soneto, el «Partiendo de la luz, donde solía» de Francisco de Figueroa para hallar otra «novedad» análoga de doctrina, esta vez bajo la fusión de cuerpo y alma que determina la «*tertium quiddam*» que es el hombre, como expresa Filelfo en el libro III de sus *Commentationes florentinae de exilio*. Pienso que el contenido doctrinal del soneto de Garcilaso contribuyó a considerarlo como producto poético distante de su primera etapa, iniciándose el cancionero. Defendiendo las «incorrecciones métricas» del v. 5, Alberto Blecua (*En el texto de Garcilaso*) las señala como incomprensibles «en una obra de tan perfecta trabazón interna y de palpable madurez como es este soneto».

Creo que el contenido, doctrina, del soneto, lo acerca precisamente al curso inicial de su cancionero, cuando aún un saber (el saber del elocuente) priva especialmente sobre la experiencia del sentimiento. Porque el soneto, en cuanto extensión poética de una doctrina, tiene muy escasa personalidad y no ya por la citada página de *El Cortesano*, igualmente ayuna

de novedad para el correr italiano. Es decir, que Castiglione y Garcilaso coinciden en unos tópicos sobre la teoría amorosa de largo, extenso y difundidísimo recorrido. El mismo Blecua recuerda cómo ya Flamini relacionó el soneto garcilasiano con la *Vita nuova* de Dante, con su célebre canción «Donne ch'avete intelletto d'amore», que en los vv. 51-54, expresa:

*De li occhi suoi, come ch'ella li mova,
escono spirti d'amore inflammati,
che feron li occhi a qual che allor la guati,
e passan sì che 'l cor ciascun retrova.*

Inmediatamente, *passan*, penetran, remite a la doctrina estilnovista, según la cual los ojos, la belleza, mueven aquel bien que se encuentra en potencia en el hombre. Sería largo, por lo común, citar ejemplos. Pero también inmediatamente, los *spirti* nos llevan directamente a Guido Cavalcanti, a su soneto «Deh, spirti miei, quando mi vedete», donde por primera vez, tomándolo de la escolástica, de Alberto Magno, la poesía conquista este término, que es clave en la poesía de Cavalcanti, en la que *spirito* es como una proyección del ser. La influencia de Cavalcanti sobre toda la poesía estilnovista, y en especial sobre Dante, es un amplio capítulo poético que, naturalmente, llega a los aledaños de Garcilaso porque, contra concepciones medievales, analizaba las relaciones entre el yo y el amor con instrumentos filosóficos. Con Cavalcanti progresa la conducta aristocrática del arte poético y con una amplitud que hace lugar común el contenido doctrinal expuesto en el soneto de Garcilaso. Citaré un ejemplo de esta difusión en dos poetas secundarios: En las *Rime diverse* que Domenichi recoge para dedicárselas a Diego Hurtado de Mendoza, Giovanni Guidiccione inicia un soneto:

*Fiamma gentil, che da begli occhi muovi
et scendi per li miei veloce al core
empiendo tutto d'amoroso ardore...*

En la misma antología, Iacopo Sellaio Bolognese escribe en su composición «Poi che da gli occhi miei» el revelador verso: «de bei spirti infiammati». Y Figueroa trazará su soneto «O espíritu sutil, dulce y ardiente». Quiero decir que el contenido del soneto de Garcilaso, como la página del *Cortesano*, pertenecen a una difundidísima teoría marcada desde Cavalcanti y que estaba en los inicios del saber poético de cualquier joven culto. No, no es por ello, ni muchísimo menos, un soneto de plena madurez. Creo que está cerca del soneto inicial «Escrito está en mi alma vuestro gesto», y que incluso por su relación con éste y su significación es situable, como acaece en el *Canzoniere* (en cuyo primer núcleo de composiciones es muy marcada la teoría provenzal) entre las composiciones que, con su saber, van abriendo el cauce del cancionero hasta la senda en

el que sentimiento y experiencia marcan la personalización poética.

Proseguir en este cauce supondría ocupar un espacio ajeno a los límites de esta propuesta de entender la poesía de Garcilaso como un cancionero que, de vez en cuando, recoge y acrecienta su valor secuencial, como en la canción «El aspreza de mis males quiero», aprovechando la narratividad de la canción. Precisamente en esta canción, que tanto estimara Herrera («oso decir que ninguna de las estimadas de Italia le hace ventaja»), la estrofa que se inicia con «Los ojos, cuya lumbre bien pudiera...» es una estrofa que admirablemente personaliza y transforma el sentido doctrinal, tópico, del soneto «De aquella vista...». Realiza Garcilaso en la canción, con *su* sentimiento, una explicación del proceso amoroso que alcanza matices de gran expresividad biográfica respecto a los provenzales o estilnovistas. Es su sentimiento sobre el saber. Pertenece ello, naturalmente, a las conexiones intertextuales de insistencia y de transformación que apunté para todo cancionero petrarquista y que corporeizan su proceso. Si, como indiqué, composiciones ajenas al interno proceso amoroso, como el soneto «No las francesas armas odiosas», tienen cabida, con su fijación temporal, en el curso del cancionero, otras como la extensa égloga II, con sus especiales características, parece lógico pensarla fuera de una trayectoria que, con su indispensable alternancia de formas métricas, se inicia (sin soneto-prólogo) con el «Escrito está en mi alma vuestro gesto» y culmina con la égloga III. Pero ello, e insistir en una coherencia textual, desborda ya mi mera propuesta de lectura de la poesía de Garcilaso, por lo que me permito remitir, para una más precisa recepción del *Canzoniere* por los poetas españoles, a mi «Introducción» a las *rime* de Petrarca (Barcelona: Planeta, 1985).

Universidad Complutense