

---

---

*EL TEXTO INFINITO  
TRADICIÓN Y REESCRITURA  
EN LA EDAD MEDIA  
Y EL RENACIMIENTO*



SALAMANCA  
2014

---

---



## EL TEXTO INFINITO

PUBLICACIONES DEL SEMYR

*actas*

8

*Director*

*Pedro M. Cátedra*

*Coordinación de publicaciones*

*Eva Belén Carro Carbajal*

CONSEJO CIENTÍFICO

*Vicente Beltrán Pepió (Università degli Studi di Roma, La Sapienza)*

*Mercedes Blanco (Université Paris-Sorbonne)*

*Fernando Bouza (Universidad Complutense)*

*Juan Carlos Conde (Magdalen College, University of Oxford)*

*Inés Fernández-Ordóñez (UAM & Real Academia Española)*

*Juan Gil (Real Academia Española)*

*Antonio Gargano (Università degli Studi di Napoli Federico II)*

*Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá)*

*Víctor Infantes (Universidad Complutense)*

*María Luisa López-Vidriero Abelló (IHLL & Real Biblioteca)*

*José Antonio Pascual Rodríguez (Real Academia Española)*

*Jesús Rodríguez-Velasco (Columbia University)*

*Christoph Strosetzki (Westfälische Wilhelms-Universität, Münster)*

*Bernhard Teuber (Ludwig-Maximilian-Universität, Munich)*

*Forman también parte de oficio del Consejo Científico las personas que, en corriente mandato, integren el consejo directivo del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (Juan Miguel Valero Moreno,*

*Francisco Bautista Pérez, Bertha Gutiérrez Rodilla, Elena Llamas Pombo),*

*así como también quienes ostenten o hayan ostentado la presidencia de la*

*Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas:*

*Alberto Montaner Frutos (Universidad de Zaragoza)*

*Fernando Baños Vallejo (Universidad de Oviedo)*

*María José Vega Ramos (Universidad Autónoma de Barcelona)*

EL TEXTO INFINITO  
TRADICIÓN Y REESCRITURA  
EN LA EDAD MEDIA  
Y EL RENACIMIENTO

---

*edición al cuidado de Cesc Esteve*  
*con la colaboración de Marcela Londoño, Cristina Luna & Blanca Vizán*  
*e índice onomástico de Iveta Nakládalová*



SALAMANCA  
*Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas*  
*Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas*  
MMXIV

*La publicación de este volumen se ha realizado con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. FFI2011-15119E).*

COMITÉ DE SELECCIÓN

*José Aragiés (Universidad de Zaragoza)*  
*Amaia Arizaleta (Université de Toulouse-Le Mirail)*  
*Emilio Blanco (Universidad Rey Juan Carlos)*  
*Francisco Bautista (Universidad de Salamanca)*  
*Juan Carlos Conde (Oxford University)*  
*Juan Miguel Valero (Universidad de Salamanca)*  
*María José Vega (Universitat Autònoma de Barcelona)*  
*Lara Vilà (Universitat de Girona)*

© *la SEMYR* & *el SEMYR*

© *los autores*

*Maquetación: Jásyer proyectos editoriales*

*Impresión: Nueva Graficesa, S.L.*

*I.S.B.N.: 978-84-941708-3-6*

*Depósito legal: S. 383-2014*

---

## TABLA

---

*Presentación*

[17-18]

### PRIMERA PARTE PONENCIAS PLENARIAS

VICENÇ BELTRAN

*Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades  
entre música y literatura*

[21-63]

ROGER CHARTIER

*La mano del autor. Archivos, edición y crítica literaria*

[65-81]

ANTONIO GARGANO

*Reescrituras garcilasianas*

[83-111]

MARÍA JESÚS LACARRA

*Las reescrituras de los cuentos medievales en la imprenta*

[113-149]

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ  
 Muñiz a descriptio puellae: *tradición y reescritura*  
 [151-189]

ROSA NAVARRO DURÁN  
 Curial e Güelfa, «*mélange de gothique et de renaissance*»  
 [191-225]

SEGUNDA PARTE  
 COMUNICACIONES

RAFAEL ALEMANY FERRER  
*Las reescrituras de un franciscano islamizado: Anselm Turmeda*  
 [229-242]

ANA PATRÍCIA R. ALHO  
*Sistema hidráulico Superior na arquitectura gótica em Barcelona. Casos de Estudo*  
 [243-256]

ÁLVARO ALONSO  
*Poesía pastoril entre Encina y Garcilaso*  
 [257-270]

PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES  
*Sobre copia y reescritura: Las diferentes versiones de la Crónica do Imperador  
 Beliandro*  
 [271-284]

FILIPE ALVES MOREIRA  
*Tradición y reescritura: de la Crónica de Alfonso XI a la  
 Crónica de Afonso IV*  
 [285-297]



JOSÉ ARAGÜÉS ALDAZ

*Los discípulos de Santiago: tradiciones, equívocos, fabulaciones (II)*  
[299-311]

CARMEN BENÍTEZ GUERRERO

*La transmisión de la Crónica de Fernando IV: estado de la cuestión e hipótesis de trabajo*  
[313-325]

ALFONSO BOIX JOVANÍ

*La aventura del toro en Peribáñez, ¿un ritual iniciático?*  
[327-339]

EVA BELÉN CARRO CARBAJAL

*La Glosa peregrina de Luis de Aranda: tradición, intertextualidad y reescritura*  
[341-358]

MARÍA CASAS DEL ÁLAMO

*Viola Animae: itinerario y particularidades tipográficas de una edición pinciana del siglo XVI*  
[359-368]

MARTÍN JOSÉ CIORDIA

*Letras y humanidades en textos de Poggio Bracciolini*  
[369-380]

ANTONIO CONTRERAS MARTÍN

*La versión catalana del Decameron (1429): algunas consideraciones sobre el jardín*  
[381-393]

ISABEL CORREIA

*La corte, la clausura y la buena caballería: del Lancelot en prose al Palmeirim de Inglaterra*  
[395-407]

CECILIA A. CORTÉS ORTIZ

*El catálogo de sermones impresos novohispanos del siglo XVII de la  
Biblioteca Nacional de México*

[409-424]

MARÍA DEL PILAR COUCEIRO

*El paso del trasmundo en los Sonetos de Gutierre de Cetina*

[425-440]

FRANCISCO CROSAS

*Tradición y originalidad en la Historia de Troya de Ginés Pérez de Hita*

[441-448]

MARÍA DÍEZ YÁÑEZ

*Las virtudes de la liberalidad, magnificencia y magnanimidad en la tradición  
aristotélica en España a través de las traducciones al castellano del De Regimine  
Principum de Egidio Romano*

[449-466]

CESC ESTEVE

*Reescriure i popularitzar la història al Renaixement. Les traduccions de Claude de  
Seysel*

[467-478]

EDUARDO FERNÁNDEZ COUCEIRO

*La recepción del Humanismo en Bohemia a través de los prólogos y las dedicatorias*

[479-492]

NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

*La reescritura hagiográfica de motivos folclóricos: sobre el trasfondo edípico de la  
leyenda de San Julian el Hospitalario en las versiones castellanas*

[493-509]

MANUEL FERREIRO

*Apostilas ao texto da cantiga Don Beeito, ome duro [B 1464, V 1074]  
de Joan Airas de Santiago*

[511-527]

LEONARDO FUNES

*Letras castellanas en tiempos de Fernando IV: esbozo de una historia literaria*

[529-542]

LUIS GALVÁN

*Ars longa, uita breuis: tiempo, retórica y política*

[543-557]

FOLKE GERNERT

*La textualización del saber quiromántico: la lectura de la mano en Lope de Vega*

[559-575]

LUCÍA GÓMEZ FARIÑA

*Atlas: la reescritura de un mito a través de los siglos*

[577-590]

ALEJANDRO HIGASHI

*Pautas prosódicas de la variante editorial en la transmisión del  
Cancionero de Romances*

[591-605]

JOSÉ HIGUERA

*La reescritura de la «philosophiam supernaturalem» en las ediciones lulianas de  
Lefèvre d'Étaples: phantasia, ciencia y contemplación*

[607-621]

PABLO JUSTEL VICENTE

*El motivo de la despedida en la épica medieval castellana*

[623-637]

IOANNIS KIORIDIS

*Hermano reconoce a hermana: variantes del motivo en el romancero  
y las baladas tradicionales griegas*

[639-653]

EVA LARA ALBEROLA

*¿Los delirios de una moribunda...? La conformación definitiva de la hechicera  
celestinesca en el Testamento de Celestina, de Cristóbal Bravo*

[655-668]

ANA SOFIA LARANJINHA

*A matéria de Bretanha na Istoría de las bienandanças e fortunas de  
Lope García de Salazar: modalidades e estratégias de reescrita*

[669-682]

MARCELA LONDOÑO

*La condena de la oración supersticiosa en el siglo XVI.  
El ejemplo de San Cipriano*

[683-694]

ANA M<sup>a</sup> MALDONADO CUNS

*«Puesto ya el pie en el estribo» como excusa para López Maldonado et alii*

[695-711]

CLARA MARÍAS MARTÍNEZ

*La vida cotidiana en las epístolas poéticas del Renacimiento:  
tradición clásica y reescritura autobiográfica*

[713-730]

LLÚCIA MARTÍN PASCUAL

*Lecturas divergentes y correcciones de copistas en los manuscritos F y N  
de las poesías de Ausiàs March*

[731-747]

NURIA MARTÍNEZ DE CASTILLA MUÑOZ  
*«Hacer libros no tiene fin». Los moriscos y su patrimonio manuscrito*  
[749-758]

MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO  
*Reescritura anticortesana de la tradición bíblica y romancística  
en Cristóbal de Castillejo*  
[759-776]

MARTA MATERNI  
*Reescritura y tradición sapiencial de un Speculum principis en cuaderna vía:  
los castigos de Aristóteles en el Libro de Alexandre (cc. 51-84)*  
[777-785]

LAURA MIER PÉREZ  
*Adulterio y comicidad en el teatro renacentista*  
[787-801]

RUTH MIGUEL FRANCO  
*El tratamiento de las citas en la parte gramatical del Catholicon de Juan Balbi*  
[803-816]

JOSÉ LUIS MONTIEL DOMÍNGUEZ  
*La impronta leonesa de la Crónica de veinte reyes*  
[817-830]

ISABEL MUGURUZA ROCA  
*De alegorías y maravillas: reescritura, intertextualidad y auto-plagio  
en la obra de Antonio de Torquemada*  
[831-843]

SIMONA MUNARI  
*Vari gradi di riscrittura nei Colloqui di Erasmo*  
[845-858]

IVETA NAKLÁDALOVÁ

*El árbol del conocimiento: la reescritura de los topoi gnoseológicos en la obra de Juan Amos Comenio*

[859-872]

JOSÉ LUIS OCASAR

*La atribución del Lazarillo a Arce de Otálora. Una perspectiva geneticista sobre los problemas de autoría*

[873-888]

ALICIA OIFFER-BOMSEL

*Fray Luis de Granada, traductor del Contemptus Mundi de Tomás de Kempis: de la noción de translatio a la reelaboración conceptual en la obra del humanista granadino*

[889-903]

GEORGINA OLIVETTO

*«Si quid deterius a me perscriptum est, emendationis tuae baculo castigues».  
Cartagena, Decembrio y la República de Platón*

[905-917]

MARÍA DEL PILAR PUIG-MARES

*Pues de ti solo es mandar (figuras reales en autos del siglo XVI)*

[919-934]

JOSÉ ANTONIO RAMOS ARTEAGA

*Entradas teatrales en el contexto colonial: reinventiones sobre el modelo medieval*

[935-945]

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ PORTO

*De tradiciones y traiciones: Alfonso X en los libros iluminados para los reyes de Castilla (1284-1369)*

[947-962]

AMARANTA SAGUAR GARCÍA

*Los libros sapienciales y Celestina: el caso paradigmático de Eclesiástico*  
[963-975]

SARA SÁNCHEZ BELLIDO

*Inversión de tópicos en un diálogo renacentista: los Coloquios*  
*de Baltasar de Collazos*  
[977-989]

PAULO SILVA PEREIRA

*El Libro de Job y la cultura portuguesa de la Edad Media al Renacimiento:*  
*traducción, tradición y transgresión*  
[991-1006]

MARIANA SVERLIJ

*La razón y el absurdo: diálogos con la antigüedad en la obra de*  
*Leon Battista Alberti*  
[1007-1017]

JUAN MIGUEL VALERO MORENO

*Denis de Rougemont: La invención del amor*  
[1019-1045]

BLANCA VIZÁN RICO

*La influencia de Savonarola en la «Devota exposición del Salmo Miserere mei*  
*Deus» de Jorge de Montemayor*  
[1047-1062]

*Índice onomástico*

[1063-1089]





PRIMERA PARTE  
PONENCIAS PLENARIAS



---

## REESCRITURAS GARCILASIANAS

ANTONIO GARGANO

Università degli Studi di Napoli Federico II

LA «IMITATIO», O BIEN, LA POESÍA COMO «THE PRESENT MOMENT OF THE PAST»

ENTRE LAS INOLVIDABLES IMÁGENES con que Nemoroso, en la Égloga primera, alude a la muerte de Elisa y a las consecuencias que de ella se derivan, se encuentra la de la noche tenebrosa y temerosa en la que se precipita el mundo para el pastor que la sobrevive, amándola. Se trata de la estrofa que comienza con el endecasílabo: «Como al partir del sol la sombra crece»<sup>1</sup>, con el que Garcilaso adapta, como señaló el Brocense, el *incipit* de una octava del monólogo en el que una celosa Bradamante se queja por la ausencia en la corte de Ruggiero, hecho prisionero por Ungiardo: «Como al partir del sol si fa maggiore / l'ombra ...»<sup>2</sup>, donde Ariosto reproduce y, a su vez, aplica al nuevo contexto la descripción paisajística contenida en la invocación de amor del desesperado Coridón por el bello Alexis, en la segunda égloga virgiliana: «et sol crescentes decedens duplicat umbras» (v. 67).

1. Garcilaso de la Vega (1995: 135).

2. Ariosto (1976: 1186).

En el calco garcilasiano del verso italiano aflora el texto latino, gracias al uso del verbo *crece*, que replica la elección léxica realizada por Virgilio con el participio: «crescentes... umbras», con el consiguiente alejamiento de la opción tomada por Ariosto, que usa la expresión «si fa maggiore». Se equivocaba, sin embargo, José Nicolás de Azara, autor de un conocido comentario del siglo XVIII sobre la poesía del toledano, cuando, a propósito de nuestro *incipit* y de la entera estrofa que introducía, sugería que «en esta estancia [Garcilaso] amplifica el pensamiento de Virgilio»<sup>3</sup>. En efecto, la estancia de la égloga española reproduce, amplificándola, la primera mitad de la octava ariostesca<sup>4</sup>, pero, en el endecasílabo inicial, Garcilaso no renuncia a trazar el camino que, a partir del resultado del poeta contemporáneo, lo retorna a la fuente clásica: «viaggio [...] di andata e ritorno fra il modello antico e quello moderno –ha escrito recientemente a propósito de ello M<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz Muñiz–, raffinato gioco di reminiscenze e di minime deviazioni, che si ritrova spesso complicato da intrecci contaminanti a monte»<sup>5</sup>. Por mi parte, diré que en el único verso que hemos tomado en consideración: «Como al partir del sol la sombra crece», aparece en su máxima evidencia cómo los dos conceptos bajo cuyo signo ha sido concebido nuestro Congreso: reescritura y tradición, se entrelazan inextricablemente, dando lugar a una práctica compositiva en la que reescribir un texto tomado como modelo implica diseñar la tradición poética de la que dicho texto brota; pero, asimismo, la operación histórico-literaria de reconstruir, recorriéndola, la tradición poética, se realiza con el único objeto de inventar nuevos textos con los que dar continuación a la tradición, regenerándola. Es obvio, por eso, reconocer en la reescritura y en la tradición los fundamentos sobre los que se erigió aquella práctica de la escritura que fue la *imitatio* renacentista, convertida en un hecho institucional y en un programa literario. Refiriéndose a la práctica de la imitación literaria, propia de toda la cultura renacentista, un estudioso italiano ha escrito últimamente que «Il poeta imitatore esprime il bisogno di appartenere a una tradizione, che giustifichi e riveli necessaria la sua scrittura [...] Perciò, l'imitazione è, da ultimo, un doppio

3. Azara (1972: 673).

4. Sobre las relaciones entre la octava ariostesca y la estancia garcilasiana, pueden leerse las consideraciones de Pinto (2010: 251-284) y Gargano (2011).

5. Muñiz Muñiz (2009: 133).

procedimento, finalizzato a legittimare la forma del nuovo testo, di cui proclama l'appartenenza alla tradizione, e a riconoscere l'autorità al poeta, nel quale si vede reincarnato un antico vate. Il poeta moderno diventa un contemporaneo, anzi un sostituto del suo predecessore, mentre il suo testo nasce come classico»<sup>6</sup>.

Algo similar sostenía Eliot, en términos más generales, hace casi un siglo, cuando como cierre de su celeberrimo ensayo sobre *Tradition and the Individual Talent*, queriendo justificar que «the emotion of art is impersonal», explicaba que «the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done; and he is not likely to know what is to be done unless he lives in what is not merely the present, but the present moment of the past»<sup>7</sup>.

Sin embargo, quizás no sea del todo superfluo añadir que imitar, especialmente cuando un poeta renacentista pretendía imitar a los «bonos omnes, non unum aliquem»<sup>8</sup>, como era el caso de nuestro Garcilaso, no implicaba la renuncia a la expresión de la propia individualidad: los «antiqui praeclarissimi viri» —escribía, de hecho, Giovan Francesco Pico a Bembo— «carpebant ex unoquoque quantum satis esse videbatur ad phrasin vel constituendam, vel ornandam: quae tamen essent vel propriae cognata naturae, vel accommoda materiae quae tractaretur»<sup>9</sup>. Fijémonos bien: se debe imitar únicamente «lo que resulta adecuado a su propia naturaleza»; parece que en estas palabras resuena la franca reacción de Poliziano a la recopilación de cartas en latín que le había enviado Paolo Cortesi: «non enim sum Cicero; me tamen [...] exprimo»<sup>10</sup>; una afirmación que no se debe malinterpretar en sentido romántico, pero en la que —como ha sido precisado— «l'idea di soggettività è tutt'uno con l'idea di unicità o eccezionalità linguistica»<sup>11</sup>, porque —es el mismo Poliziano quien lo admite— el estilo de los doctos «recondita eruditio, multiplex lectio, longissimus usus diu quasi fermentavit»<sup>12</sup>.

6. Gardini (1997: 17-18).

7. Eliot (1920: 53).

8. Pico della Mirandola (1999: 136).

9. Pico della Mirandola (1999: 140-141).

10. Poliziano (1952: 902).

11. Gardini (2010: 181-182).

12. Poliziano (1952: 902).

Con el espacio de que dispongo, me esforzaré por demostrar, con el auxilio de un par de casos, que espero resulten claros y lo suficientemente ejemplificativos del fenómeno que se proponen ilustrar; me empeñaré –decía– en dilucidar cómo la poesía de Garcilaso, examinada bajo uno de los aspectos que mejor contribuyen a caracterizarla, el del ejercicio y proceso imitativo, en la doble vertiente indicada, de práctica de la reescritura y de reconocimiento de la tradición, termina por cumplir en su nivel más alto con el precepto eliotiano de «good poetry», como «a expression of *significant* emotion, emotion which has its life in the poem and not in history of the poet»<sup>13</sup>, y el propio Garcilaso llega de este modo a constituir uno de los más fúlgidos ejemplos de poeta renacentista que vive en el «present moment of the past», ya que su nuevo y original estilo se nutrió abundantemente de la *recondita eruditio*, de la *multiplex lectio* y del *longissimus usus*, que fecundaron el estilo de los admirados autores del pasado.

Sin embargo, antes de pasar a la lectura de los textos, quisiera introducir brevemente los criterios con los que me propongo examinar la práctica de escritura que rige su composición. En primer lugar, diré que el haberme referido a la tradición podría no resultar suficiente, si no especificase inmediatamente que los textos garcilasianos se presentan a menudo como una «exploración de su propia tradición literaria», tal y como Francisco Rico definió el diseño y el proceso de composición en que se basa uno de los poemas neoclásicos de Garcilaso<sup>14</sup>. En efecto, en el escrito con que, «a falta de epílogo», cerraba un libro destinado a un público de lectores no especializados, el ilustre estudioso dedicaba unas pocas pero ilustrativas páginas a la bellísima *Elegía primera* que Garcilaso, en 1535, dirigió a don Fernando, duque de Alba, con ocasión de la muerte de su hermano, Bernardino de Toledo. Pues bien, después de haber reconstruido la cadena intertextual constituida por las composiciones elegíacas de Girolamo Fracastoro, de la *Consolatio ad Liviam* y de Bernardo Tasso, que constituyen las raíces del poema español, Rico concluía afirmando que «La Elegía Primera se vuelve una indagación de su propia genealogía, de su posición en la serie literaria: es a un tiempo poesía e historia de la

13. Eliot (1920: 53).

14. Rico (1990: 285).

poesía; y el genio de Garcilaso se desarrolla al devanar la madeja de esa historia, en un doble impulso de homenaje y desafío a los modelos»<sup>15</sup>.

Se trata, sin ninguna duda, de un ejercicio que se inspiraba en la cultura más auténticamente humanística, que Garcilaso tuvo modo de asimilar en la Nápoles española de don Pedro de Toledo, en la que el nuevo impulso que conoció la poesía en vulgar y la persistencia de una fuerte tradición humanística resultaban fenómenos inextricablemente unidos entre sí, con el ejemplo mayor de la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro, cuyo «vero mondo» —se ha escrito— consiste en el «tesoro della poesia latina, greca e volgare, di cui prosa e verso e il lavoro stesso del Sannazaro si alimentano»<sup>16</sup>. Como, por otra parte, el anciano poeta napolitano tuvo ocasión de confesar a Seripando: «Son più di trentotto anni —le escribía— che non fo altro se non questa maniera di indagine, né credo aver fatto cosa che non l'abbia osservata in buoni autori, per quanto basta lo ingegno mio»<sup>17</sup>.

Pero el criterio hasta ahora enunciado, el de la «indagación de su propia genealogía», no siempre, por sí solo, resulta suficiente para definir el tipo de reescritura que caracteriza los poemas garcilasianos, si no le adjuntamos un segundo criterio. Para explicar dicho criterio podemos recurrir a las conocidas fórmulas empleadas respectivamente por Lapesa y por Rivers, respecto a la poesía del toledano: «conjunción del petrarquismo y clasicismo»<sup>18</sup>, y lo que es lo mismo, «fusión de lo clásico con lo petrarquista»<sup>19</sup>, sobre las que está claro que una y otra fórmula se hallan condicionadas o determinadas por un proceso de reducción a lo lírico que interesa, si bien no a toda, sí a la mayor parte de la producción poética de Garcilaso. Cuando Garcilaso, desde Trápani, compone su segunda elegía, dirigiéndola a su amigo y compañero barcelonés, se sabe que al principio no logra abstenerse de criticar los vicios de avidez e hipocresía que afligen la corte, «la vencedora gente recogida» bajo las enseñas del emperador, pero después, tras apenas una quincena de endecasílabos, he aquí que introduce la *correctio* con la que, en contra de la práctica de la mezcla de

15. Rico (1990: 286).

16. De Robertis (1965: 81).

17. Sannazaro (1961: 376).

18. Lapesa (1985: 95).

19. Rivers (1986: 51).

los géneros poéticos, imprime un giro que devuelve la composición a su propósito original, o sea, al camino que acostumbraba visitar:

Yo enderezo, señor, en fin mi paso  
 por donde vos sabéis que su proceso  
 siempre ha llevado y lleva Garcilaso;  
 y así, en mitad d'aqueste monte espeso,  
 de las diversidades me sostengo,  
 no sin dificultad, mas no por eso  
 dejo las musas, antes torno y vengo  
 dellas al negociar, y, variando,  
 con ellas dulcemente me entretengo<sup>20</sup>.

Junto con Boscán sabemos a lo largo de qué «errado proceso» se ha encaminado constantemente, si no la vida, la poesía de nuestro autor, quien, en los versos citados, confiesa la fidelidad por él siempre acordada, en su relación con las musas, a un tema y a un estilo poéticos: el dulce estilo al que es connatural el tema amoroso<sup>21</sup>.

Lejos de ceñirse sólo a la composición ocasional de los géneros satírico y elegíaco, la confesión se extiende a toda la producción poética de Garcilaso, contribuyendo a identificar su proyecto y a desvelar su coherencia: un diseño íntimamente trabado que, en sus progresivas fases de realización, da pruebas de un profundo sentido de cohesión consistente en el logro de un resultado objetivo que coincide con un proceso de liricización que implica tanto a los géneros petrarquescos como a los clásicos, llegando a hacerlos confluír en un único discurso poético en el que es dado reconocer algunos rasgos esenciales de la lírica moderna<sup>22</sup>.

20. Garcilaso de la Vega (1995: 107). Con referencia a los versos de la elegía que preceden los aquí citados y sobre el uso de la *figura correctionis*, es fundamental el estudio ya clásico de Guillén (1988).

21. La expresión se lee en el soneto VI: «y el errado proceso de mis años» (v. 10), donde Garcilaso alude al error en el que ha perseverado por mucho tiempo y por el que es «*la ragione sviata dietro ai sensi*», tal como el mismo error ha sido definido por Petrarca en la canción con la que el soneto garcilasiano presenta estrechos vínculos («*I' vo pensando, e nel penser m'assale*», v. 103).

22. Sobre la teoría poética quinientista que está en los orígenes de la idea moderna de la lírica, cf. Guerrero (1998: 61-186); Vega y Esteve (2004); Mazzoni (2005: 45-83); López Bueno (2005) y, por último, sobre el desarrollo del género lírico en la poesía española, desde Garcilaso hasta Góngora, pasando por Herrera, Gargano 2013.



Para concluir estas consideraciones preliminares, resumiré diciendo que los casos que más adelante se analizarán atestiguan cómo, en el ejercicio imitativo de la poesía garcilasiana, reescritura y tradición contribuyen a la realización de una modalidad compositiva que se califica en virtud de un doble canon, gracias al cual la «exploración de su propia tradición literaria», determinada por una exigencia de perenne evocación que se afirma en la perspectiva de la memoria poética, se combina a menudo, en cada uno de los poemas, con el proceso de liricización, que se orienta al moderno desarrollo de la esencial superposición de poesía y lírica que tuvo su momento de máxima aceleración con la crisis del sistema literario clasicista.

«TRA LO STIL DE' MODERNI E 'L SERMON PRISCO»

Ya es el momento de introducir el primer texto que me propongo someter a la atención del lector. Se trata de un soneto, por así decir, programático, por los motivos que se aclararán inmediatamente. Hace algunos años, en un escrito sobre Garcilaso de carácter general, tuve la ocasión de aludir brevemente a un soneto panegírico que el poeta había compuesto en honor de una dama aristocrática napolitana y que injustamente no había recibido la atención que merecería, dado el propósito programático que el autor le había conferido<sup>23</sup>. Me refiero al siguiente soneto:

Illustre honor del nombre de Cardona,  
 décima moradora de Parnaso,  
 a Tansillo, a Minturno, al culto Tasso  
 sujeto noble de inmortal corona,  
 si en medio del camino no abandona  
 la fuerza y el espíritu a vuestro Laso,  
 por vos me llevará mi osado paso  
 a la cumbre difícil d'Elicona.  
 Podré llevar entonces sin trabajo,  
 con dulce son qu'el curso al agua enfrena,

23. Gargano (2005). En la época de mi escrito, se había ocupado del soneto tan sólo Heiple (1994: 275-278). Más tarde, han escrito sobre él Morros (2008) y, más en general, Fosalba (2009: 32-66).

por un camino hasta agora enjuto,  
 el patrio, celebrado y rico Tajo,  
 que del valor de su luciente arena  
 a vuestro nombre pague el gran tributo<sup>24</sup>.

Sin duda alguna, el soneto fue compuesto en Nápoles, donde Garcilaso había llegado directamente desde su exilio danubiano en el otoño de 1532 para unirse al Marqués de Villafranca, Pedro de Toledo, recientemente nombrado virrey del reino partenopeo. La dama a quien el soneto va dedicado es María de Cardona, marquesa de Padula y condesa de Avellino, por entonces conocida también por su actividad poética y musical, que Garcilaso celebra –con hipérbole nada original– como décima musa. A ella, por lo demás, ya le habían rendido homenaje, con diversas composiciones, los tres poetas citados en el tercer verso, es decir, Luigi Tansillo, Antonio Sebastiano, llamado el Minturno, y Bernardo Tasso<sup>25</sup>. Se trata, como es notorio, de tres poetas que en aquella época residían alternativamente entre Nápoles y Sicilia, y con quienes Garcilaso no tardó en trabar estrechas relaciones culturales. En el segundo cuarteto, el poeta no vacila en atribuirse la esperanza de conservar «la fuerza y el espíritu», con cuya posesión se declara seguro de poder ascender a la cumbre del Parnaso, gracias sobre todo a la nobleza del tema elegido, el «sujeto noble» del v. 4, sobre el que ya se han ejercitado los poetas antes mencionados. Huelga decir que tal sujeto coincide con la misma persona de María, que es el tema además de ser la destinataria del soneto. La expresión «en medio del camino» del v. 5 tendría, por ello, el significado de ‘a mitad del

24. Garcilaso de la Vega (1995: 45). El texto del soneto, presente sólo en la tradición impresa, no ofrece ninguna dificultad, si no fuera por la omisión de la preposición *de* en el v. 8; para ello *vid.* Rosso Gallo (1990: 213-214).

25. Sobre la relación de Minturno con María de Cardona, a quien el mismo Minturno le había dedicado su *Panegirico in laude d'Amore*, *vid.* Greco (1995) No aparece en la bibliografía final y Carrai (1999: 170 y sigs.). A la marquesa está dedicado también el reciente ensayo histórico de Sarli (2012). Los tres sonetos que Tansillo dedicó a la marquesa pueden leerse en Tansillo (2011: II, 619-620, 648-650, 678-679) (los sonetos nos. 191, 213, 233). Bernardo Tasso, en el último canto del *Amadigi* escribió: «María Cardona, di cui benché cante / Più d'una cetra, e d'un sublime ingegno / Del bell'animo suo le lodi tante, / Poggiar non ponno, ove d'alzarsi è degno» (C, 28.1-4). Sobre la «estrecha red social [...] en torno a la joven aristócrata viuda, amante de las letras y la música, Maria Cardona», *vid.* Fosalba (2009: 32 y sigs.).

soneto' o, también, 'a lo largo de la composición', aunque —a la luz de los versos que siguen, y sobre todo de las fuentes del soneto, como veremos pronto— esta expresión se presta a asumir un significado distinto o incluso más importante respecto a la mera contingencia del soneto en fase de realización. En los tercetos, en efecto, reaparece el término «camino», que, sin embargo, se refiere ahora al nuevo e insólito recorrido a través del cual el poeta —nuevo Orfeo— se propone desviar con el «dulce son» de su poesía las aguas del patrio Tajo. Si llevamos hasta el extremo la sugerencia del texto y asignamos, por tanto, al «patrio... Tajo» el valor de lengua —o, mejor aún— de poesía natal, entonces el significado de todo el soneto se nos revela, si bien en la forma usual de la composición panegírica, como la declaración de un verdadero programa de poética. Torcer el curso del río Tajo, en efecto, equivale para Garcilaso a afirmar que, con su canto, pretende desviar la poesía española del recorrido seguido hasta entonces para imponerle un rumbo absolutamente nuevo. Cuál pudiera ser, pues, el ignoto «camino enjuto» que Garcilaso se propone bañar con las aguas de la nueva poesía, no es difícil de determinar, ya que, eligiendo el «noble sujeto» de María, ha decidido seguir las huellas de los tres poetas italianos llamados en causa y merecer así —al igual que ellos— la «inmortal corona» de poeta laureado. Parece claro, entonces, que en el soneto Garcilaso está enunciando, en efecto, un programa poético que, en síntesis, consiste en la ruptura con la antigua tradición española a favor de un nuevo modelo poético, en el que los géneros neoclásicos podían efectivamente entenderse como un «camino enjuto», esto es, un camino todavía no intentado en lengua española, que la nueva poesía de Garcilaso se prestará a explorar, sin olvidar nunca —claro está— la ineludible lección de Petrarca, gracias a la creación de una lengua poética en la que la consecución de un perfecto petrarquismo daba paso a la recuperación de las fuentes clásicas.

Hasta aquí las consideraciones que es posible deducir de mi lectura del soneto de hace unos diez años. El contexto en el que me ocupé de él se prestaba poco o —para ser más exactos— no se prestaba en absoluto a un discurso sobre su genealogía, que resulta, en cambio, totalmente pertinente tratar en el contexto que se me ofrece en la presente ocasión. Pues bien, no hay duda de que, a la hora de componer el soneto, Garcilaso tenía en

mente el cuarto de los seis sonetos proemiales del *Endimione* de 1509<sup>26</sup>, en el que Cariteo reivindica para sí el mérito de ser el primer poeta laureado de su «prima patria», Barcelona, invocando Nápoles –en el *incipit* de otro soneto– como «Seconda patria mia, dolce Sirena, / Parthenope gentil...». He aquí, pues, el texto del soneto del poeta barcelonés del que Garcilaso partió para la composición del suyo:

Ad quanto un cor gentile ama e desia  
 le mie speranze e voglie hor son sì pronte,  
 ch'io spero anchor di lauro ornar la fronte  
 nel dolce luogo dove io nacqui pria.  
 Primo sarò che 'n l'alta patria mia  
 condurrò d'Aganippe il vivo fonte,  
 venerando di Giove il sacro monte,  
 se morte dal pensier non mi disvia.  
 E 'n su la riva del purpureo fiume  
 io vo' costituire un aureo templo,  
 in memoria del mio celeste lume.  
 E tu, Aragonio sol, ch'or io contemplo,  
 sarai del primo altare il primo nume,  
 ché de divinità sei primo exemplo<sup>27</sup>.

El soneto que se abre bajo el signo de la esperanza por recibir el laurel en la ciudad natal, es decir, la de ser el primer verdadero poeta barcelonés, se cierra con la evocación del doble mito amoroso y político: de la amada y bella Luna, el «celeste lume», y del rey Fernando de Aragón, el «Aragonio sob». Sin embargo, son los versos centrales los que expresan el deseo de la primacía poética por medio del recurso a la fuente consagrada a las Musas en el Helicón y a la mención de lugares simbólicos de la ciudad natal (Monjuich y el Llobregat); son los versos centrales del soneto, vv. 5-11, decía, los que principalmente nos interesan. Han sido parafraseados por Enrico Fenzi de esta manera: «In Barcellona, dunque, 'l'alta patria

26. Para una sintética presentación de la historia redaccional del *Endimione*, pueden leerse las páginas a ello dedicadas en Barbiellini Amidei (1999: 27-38).

27. *Le Rime di Benedetto Gareth* (Parte II: Testo, 1892). En la Parte I hay una amplia *Introduzione*, (XI-CCCI). El soneto, «Seconda patria mia, dolce Sirena», que en el *Endimione* de 1509 resulta ser el soneto CLXII, fue compuesto por Cariteo cuando el poeta dejó Nápoles por el exilio romano, en ocasión de la caída de la dinastía aragonesa.

mia', sarà egli, Cariteo, a far fluire per primo il sacro fonte delle Muse, ad esso consacrando il 'monte di Giove', il Monjuich (*Mons Iovis*), e lì, lungo le rive del Llobregat (*rubricatus*, il 'purpureo fiume'), egli ancora costruirà un tempio d'oro in memoria di Luna: nel tempio l'altare principale sarà quello del 'primo nume', Ferrante»<sup>28</sup>.

Se sabe, por lo demás, que Cariteo compuso su soneto siguiendo la estela de una media docena de versos tomados del proemio del tercer libro de las *Geórgicas*, que es, a su vez, un *programa*, literariamente muy elaborado y lleno de símbolos, que deja entrever las etapas de un razonamiento y de una poética *in fieri*. En concreto, son los versos en los que Virgilio enuncia su primacía poética los que nos conciernen más de cerca:

Primus ego in patriam mecum, modo vita supersit,  
 Aonio rediens deducam vertice Musas;  
 primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas,  
 et viridi in campo templum de marmore ponam  
 propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat  
 Mincius et tenera praetexit harundine ripas.  
 In medio mihi Caesar erit templumque tenebit<sup>29</sup>.

Los versos virgilianos que acabo de citar van precedidos de la afirmación en la que el poeta declara su intento de encontrar un camino hacia la fama inmortal: «temptanda via est, qua me quoque possim / tollere humo victorque virum volitare per ora». La gloria a la que Virgilio dice que aspira deriva, pues, de la obra que consiste en trasladar a Italia los símbolos de la gran poesía griega (las Musas llevadas desde el monte aonio o Helicón, las palmas idumeas y de victoria, el templo construido a las orillas del río). En definitiva, dicha gloria coincide con el mérito de la primacía, e «il vanto di essere il *primo* in un genere –se lee en la nota de comentario a los versos virgilianos– significa, per un poeta latino, essere stato il primo a *perfezionare* una tradizione letteraria e soprattutto a trasferirla dalla Grecia a Roma»<sup>30</sup>.

28. Fenzi (2002: 135).

29. Virgilio, *Georgiche*, III (2009: 10-16).

30. Virgilio, *Georgiche*, (2009: 167, n. 12). Léase también el comentario a nuestros versos de Thomas: «The claim for primacy [...] is traditional in Augustan poetry, or became so, and the details recur as poet claim to accommodate a *Greek* genre to an Italian setting», que remite a Propertio, Horacio y Lucrecio (Virgil, *Georgics*, II: 39-40). En

El soneto de Garcilaso se inserta, pues, en una cadena de textos clásicos y vulgares de carácter proemial y, más exactamente, programático, caracterizados por el mismo propósito y por un análogo diseño; ambos —propósito y diseño— guiados por la idea expresada por el poeta de obtener la primacía, fundando una tradición literaria en su propia lengua o patria —la distinción no es de poca importancia—, a partir de una tradición ya consolidada y que, naturalmente, goza de una posición de relieve conferida por la reputación y por la fama: para Virgilio, el pasaje es de Grecia a Roma, o sea, de la lengua y poesía griegas a las latinas; para Cariteo, de Italia a Cataluña —o, si se prefiere, de Nápoles a Barcelona—, pero sin que eso comporte el inicio de una nueva tradición poética en catalán. «Et havrà Barcellona il suo poeta», escribe Cariteo en el cierre de otro de los seis sonetos proemiales, pero, para subrayar la paradoja, podemos añadir que «non avrà Barcellona la sua poesia». Está claro, entonces, que, si bien la mediación de Cariteo es indudable, es a la empresa virgiliana a la que el soneto de Garcilaso se conectó de forma más pertinente, porque como le ocurrió al mantuano, pero no al barcelonés, Garcilaso puede concederse el privilegio de haber fundado una nueva tradición poética en la propia lengua, nacida en este caso siguiendo el ejemplo de la italiana, modelo del moderno clasicismo en vulgar. Sorprendentemente, la proximidad del soneto de Garcilaso con el texto de Cariteo entraña una esencial toma de distancia de la iniciativa que el poema del barcelonés fomenta, y que consiste en hacer ostensible una primacía obtenida al precio de la renuncia de componer poesía en su propia lengua, mientras que es absoluta la adhesión por parte de Garcilaso al programa virgiliano, expuesto en aquellos versos del proemio que el soneto de Cariteo se limita a calcar en la letra, pero que sólo el de Garcilaso se preocupa por seguir en la sustancia del ambicioso diseño poético que en él se plantea. De todo ello, el resultado es la realización de un complejo y atrevido juego de fidelidades y de traiciones textuales, por medio del que llega a afirmarse un ambicioso proyecto que consiste en seguir las huellas de los antiguos: a la

---

efecto además de Virgilio, el tema del alarde de ser el primero en un género poético se encuentra en las declaraciones de poetas latinos como Ennio, *Annales*, VII. 213-216; Lucrecio, *De rerum natura*, I, 926-930 y IV, 1-25; y Propercio, *Eleg.*, III, I, 3-4 y 15-18 (en esp.: «...opus hoc de monte Sororum / detulit intacta pagina nostra via»). Sobre la supuesta relación del soneto de Garcilaso con los versos de la elegía de Propercio, véase Morros (2008).

manera de Virgilio, que quiso fundar una tradición poética trasladándola de Grecia, Garcilaso se propuso hacer lo mismo, fundando una tradición poética española, trasladándola de Italia. Lo atestigua perfectamente la imagen de las aguas fluviales sometidas a desviación, que ocupa el centro de su soneto. Pero actuemos con orden, acercándonos a la letra de los tres textos: latino, italiano y español.

Para motivar el alarde de la primacía poética que se atribuye, Virgilio recurre a tres imágenes metafóricas, las cuales –como decía– asocian los símbolos de la poesía griega a la patria del gran poeta latino: él será el primero en llevar a Mantua las Musas del monte Helicón y las palmas idumeas, y, a la vez, será el primero en levantar un templo a las orillas del Mincio, el río que baña su ciudad natal. En el poema de Cariteo, las imágenes metafóricas se reducen a dos, de las que una reproduce literalmente la del templo construido a las orillas del río patrio, que es ahora el Llobregat, mientras que la otra contiene una parcial novedad. Se trata, en todo caso, de una referencia a las Musas que son transportadas a la «alta patria» del poeta barcelonés, pero éste, en lugar de nombrar directamente a las hijas de Zeus y Mnemosina, recurre a la fuente de Aganipe, cuyas aguas del monte Helicón, en Beocia, serán trasladadas para bañar el patrio monte consagrado a Júpiter. Con una sola imagen metafórica, Garcilaso justifica su primacía poética, haciendo suya la figura acuática de Cariteo, aunque la modifica radicalmente. En efecto, a pesar de que alude al monte de las Musas: «por vos me llevará mi osado paso / a la cumbre difícil d'Elicon», es en los tercetos donde el poeta desarrolla la idea de su función de guía en el proceso de total renovación de la tradición poética nativa. No se trata, entonces, de llevar la fuente de Aganipe a España, como en Cariteo, sino de detener el cauce de las aguas del Tajo para desviar su dirección, esto es, apartándolas del recorrido habitual y conduciéndolas hacia un terreno que sus aguas nunca habían bañado antes. En otras palabras, sin metáforas, se trata de truncar una tradición para dar vida a una experiencia poética diferente, nueva en España, pero no por eso menos experimentada fuera de los confines patrios, que son confines más lingüísticos que geográficos, y menos todavía nacionales. A este inédito significado se somete la referencia a la facultad de Orfeo de detener el cauce de las aguas con su canto. Y no es improbable que para realizar dicha referencia Garcilaso tuviera en mente uno de los versos iniciales de una égloga virgiliana que le era particularmente familiar, la

octava, en donde se recita: «et mutata suos requierunt flumina cursus», con el atributo *mutata* que fácilmente se transforma en «mutado camino» en la adaptación que Garcilaso hace de él. Aunque el verbo utilizado por el poeta español, «enfrena», haría pensar en otro paso virgiliano, esta vez tomado de las *Geórgicas*, a propósito del triste invierno que «glacie cursus frenaret aquarum» (*Georg.*, IV). Pero, en realidad, la cuestión que quiero introducir es otra, antes de concluir el apartado sobre este soneto.

No habrá pasado desapercibida –creo– la presencia de un elemento que liga ulteriormente los tres textos y que, en formas distintas, expresa la condición imprescindible para que el poeta pueda llevar a cabo la tarea que se propone realizar, a saber, que la muerte le sobrevenga alejándolo de la «alta impresa» que se perfija. «Modo vida supersit», había insinuado Virgilio. Pero la esperanza amenazada por el tiempo es, como se sabe, tema típicamente petrarquesco. No es casual, entonces, que Cariteo, al retomar la idea expresada por Virgilio: «se morte dal pensier non mi disvia», adapte al nuevo contexto el *incipit* de un soneto de Petrarca, «Pien d'un vago penser che me desvia», con la introducción de la negación que lo conforma al nuevo contexto de significado. El mismo concepto es desarrollado por Garcilaso en dos endecasílabos, en los que, por otro lado, el poeta puso «su propio nombre», como notó Herrera: «si en medio del camino no abandona / la fuerza y el espíritu a vuestro Lasso»<sup>31</sup>. Si se prescinde del evidente *incipit* dantesco («en medio del camino»), un deseo similar destinado a la oportunidad de poder perseverar en la empresa poética comenzada, se lee en un soneto de Petrarca, donde la Muerte, junto con el Amor, es presentada como el agente que puede interrumpir la nueva obra que el poeta se propone emprender y a la que hace referencia con la metáfora del *textus*:

S'Amore o Morte non dà qualche stroppio  
a la tela novella ch'ora ordisco  
[...]  
io farò forse un mio lavor sì doppio  
tra lo stíl de' moderni e 'l sermon prisco,  
che, paventosamente a dirlo ardisco,  
infin a Roma n'udirai lo scoppio<sup>32</sup>.

31. Herrera (2001: 640): se trata de la nota al v. 27 de la *Elegía II*, «siempre ha llevado y lleva Garci Lasso».

32. *Canzoniere*, en la edición de Santagata (2004: 40. 1-2 y 5-8).



Hay que aclarar inmediatamente que el contexto al que alude el soneto petrarquesco es totalmente diverso del que evoca el texto de Garcilaso. Y sin embargo, a pesar de la disparidad de las respectivas circunstancias, que son en poco o en nada asimilables entre sí, no faltan elementos comunes que podrían hacer pensar que, como ya había hecho Cariteo, también Garcilaso, para expresar la misma idea, se haya valido igualmente de una fuente petrarquesca, si bien orientando su elección hacia un poema diferente. Decía que los elementos comunes no faltan: sobre todo, el deseo similar de que la muerte no trunque la innovadora obra literaria, a la que el poeta se ha dedicado. A esto se junta una idéntica conciencia de la audacia que la novedad de tal obra comporta; en este sentido, al verbo «ardisco» de Petrarca corresponde la expresión «osado paso» de Garcilaso. Pero, quizá, por encima de todo, es el espíritu que anima ambas obras lo que hace pensar en un hilo que une los dos textos, a saber, esa solidaria cooperación de la modernidad con la tradición clásica («tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco»), que —si mi lectura del soneto español no es equivocada— constituye el fundamento del proyecto poético de Garcilaso, así como de la «tela novella» de Petrarca<sup>33</sup>.

Por otra parte, la presencia petrarquesca en el soneto de Garcilaso la atestigua también otro elemento. Se trata del sintagma «camino... enjuto» que calca el de «terreno asciutto», con el que Francesco, en cuanto poeta, llega a identificarse en los versos finales de la primera de las tres *cantilene oculorum*:

... onde s'alcun bel frutto  
nasce di me, da voi vien prima il seme:  
io per me son quasi un terreno asciutto  
cólto da voi, e 'l pregio è vostro in tutto (vv. 102-105)<sup>34</sup>.

33. Para el texto del soneto, Santagata (2004: 220-224), donde en la nota al v. 6, a propósito de la relación con los vv. 76 y 77 de la canción, «O aspectata in ciel beata et bella»: «Tu ch'ài, per arricchir d'un bel thesauro, / volte l'antiche et le moderne carte», se lee: «in entrambi i casi la 'modernità' è accompagnata da un segno positivo, al punto da cooperare solidalmente con la tradizione classica» (223). Análogamente, en el reciente comentario de Sabrina Stroppa, a propósito de «lavor doppio» (v. 6) al que se dispone el poeta, la editora observa que él «*lavora* in profondità 'doppiando il discorso antico con lo stile dei moderni'», Stroppa (2011: 85). Sobre el soneto, véase Santagata (1988: 57-81).

34. Se trata de la canción, «Perché la vita è breve», para cuyo texto *vid.* Santagata (2004: 358-371).

El poeta se identifica con un terreno árido que los ojos de la dama siembran para que pueda dar el bello fruto de «parole et opre» poéticas (v. 94). Una identificación similar entre el poeta y el terreno o camino enjuto se da, en efecto, también en el soneto de Garcilaso, gracias a la repetición del sustantivo *camino*, utilizado bien para indicar la vida del poeta y el poeta mismo («en medio del camino»), bien para la innovadora obra poética que se apresta a emprender (el «camino enjuto» regado por el Tajo). Es significativo, por lo demás, que la expresión acuñada por Petrarca, «terreno asciutto», se remonte a aquella salmística con la que se dice que el alma de David penitente se ofrece al Señor como tierra sin agua: «anima mea sicut terra sine aqua tibi» (*Ps* 142, 6); una expresión que el texto de Garcilaso cabalmente transfiere al pie de la letra del original, ya que el terreno o camino es «enjuto» porque está «sine aqua», pero que, al mismo tiempo, somete al nuevo contexto de significado de derivación petrarquesca.

«SPARSAE FRONDES» Y «SPERANZE SPARTE»

El soneto que acabamos de examinar ofrece –creo yo– el mejor ejemplo relativo al discurso que aquí se ha pretendido esbozar, el de la poesía de Garcilaso como «exploración de su propia tradición poética», porque hace de este asunto el tema mismo del soneto. Sin embargo, deja casi por completo fuera aquel segundo criterio constituido –como he dicho en las consideraciones preliminares– por el proceso de liricización, que afecta a buena parte de la producción poética de Garcilaso, como resultará claro de la lectura del segundo soneto que me propongo someter a consideración. En él los dos criterios –el de la «exploración de su propia tradición poética» y el del proceso de liricización– se funden hasta formar una clave de lectura válida del soneto y, junto con éste, de toda la poesía de Garcilaso. Pero antes de cualquier otra consideración, léase el texto:

¡Oh hado secutivo en mis dolores,  
 cómo sentí tus leyes ríguosas!  
 Cortaste 'l árbol con manos dañosas  
 y esparciste por tierra fruta y flores.  
 En poco espacio yacen los amores,  
 y toda la esperanza de mis cosas,

tornados en cenizas desdeñosas  
 y sordas a mis quejas y clamores.  
 Las lágrimas que en esta sepultura  
 se vierten hoy en día y se vertieron  
 recibe, aunque sin fruto allá te sean,  
 hasta que aquella eterna noche oscura  
 me cierre aquestos ojos que te vieron,  
 dejándome con otros que te vean<sup>35</sup>.

En el primer cuarteto del soneto dedicado a la sepultura de la amada, Garcilaso desarrolla la metáfora que identifica a la amada muerta con el árbol cortado y, dentro de ella, adopta la imagen de las flores y de los frutos esparcidos, a los que son asimilados los miembros de aquélla. Por el clásico estudio de Rafael Lapesa<sup>36</sup> sabemos que dicha imagen calca la del naranjo cortado, que se lee en la última prosa de la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro, donde, en el sueño nocturno que sigue a los juegos fúnebres en honor de la madre de Ergasto, a Sincero se le aparece, como última forma, la de un naranjo cortado:

35. Reproduzco el texto editado en Garcilaso de la Vega (1995: 47-48), con excepción de v. 5: «dos amores», cuyo artículo Morros transforma en posesivo, «mis amores», siguiendo a Herrera, cuya inútil corrección acentúa la concordancia con la expresión del verbo siguiente, «mis cosas»; y de v. 7, «tornados» de la *princeps*, que Morros corrige al femenino, «tornadas», aceptando de nuevo la enmienda de Herrera, para quien el término, en ambas formas, es juzgado «dicción antigua y que no tiene buen lugar en versos elegantes i suaves», Herrera (2001: 442). Es unánime, en cambio, por parte de los editores modernos, la corrección del v. 2, considerado hipermétrico en la versión de la *princeps*, «cómo sentí tus leyes tan rigurosas», como sugiere Rosso Gallo (1990: 216): «debemos seguir la enmienda de D [Anveres, 1556] (aceptada también por los editores sucesivos y en el ms. Mm [Biblioteca Nacional de Madrid, 6001]), que corrige la hipermetría de la *princeps*, suprimiendo el adverbio *tan*, superfluo en el contexto sintáctico y semántico del cuartero». Una voz aislada en defensa de la lección de la *princeps* es la de Ávila (1992: I, 340), para quien «habría [...] serias bases para considerar garcilasiano el término *tan* en ‘tan rigurosas’, en la posición que ocupa en el verso».

36. Lapesa (1985: 146). Para la atribución de un soneto de Luigi Tansillo, «Come quercia talor alta ed annosa», *vid.* Fucilla (1960: 10-12) y, posteriormente, González Miguel (1979: 134), para quien el soneto del español precede al del amigo y poeta napolitano, hipótesis que da lugar a la conjetura de «que Tansillo, que conocía bien la lírica de Garcilaso, tuviera como modelo este perfecto soneto de su amigo». Sobre el soneto garcilasiano, además de las consideraciones de Lapesa, *cf.* Lumsden (1944: 114-116) y Heiple (1994: 190-195).

Ultimamente un albero bellissimo di arancio, e da me molto coltivato, mi pareva trovare tronco da le radici, con le frondi e i fiori e i frutti sparsi per terra<sup>37</sup>.

Alegoría de la «sventura política» de la dinastía aragonesa, según una interpretación política, o, como alternativa, presentimiento de la muerte de la «piccola fanciulla» amada por Sincero (VII, 9), según una interpretación amorosa<sup>38</sup>; en todo caso, la visión onírica del naranjo truncado en la *Arcadia*, sin ninguna duda, reproduce, a su vez, la pesadilla del laurel arrancado que, en el *De raptu Proserpinae* de Claudiano, Ceres ve en sueños como presagio de la pérdida de su hija Proserpina, raptada por Plutón:

... hanc [el laurel más querido por Ceres] imo stipite caesam  
vidit et incomptos foedari pulvere ramos (III, 76-77)<sup>39</sup>.

Y sin embargo, a pesar de la estrecha relación con el poema mitológico tardo antiguo, a propósito de la prosa de Sannazaro y de la transformación del laurel en un naranjo, se ha interpretado como «un autentico depistaggio, camuffamento di una fonte altrimenti riconoscibilissima»<sup>40</sup>, refiriéndose con ello a la décima égloga del *Bucolicum carmen* petrarquesco, dedicada a la «laurea occidens», donde Silvano-Petrarca relata la muerte del laurel, el árbol que «non simboleggia soltanto la donna amata, ma anche

37. Pr. XII. 7. *Arcadia / L'Arcadie*, edición de Erspamer (2004: 233).

38. Las dos distintas interpretaciones se leen en Sannazaro, *Arcadia*, edición de Scherillo (1888: LXXXIII-LXXXIV) y edición de Carrara (1952: 194, 196, 201, 217 (en notas)). De todo ello da cuenta, con útiles y pertinentes correcciones y aclaraciones, Erspamer en Sannazaro, *Arcadia*, 1990: 213, n. 7, y también en su *Introduzione* a esta misma edición, donde en la nota añade que «a proposito dell' 'arancio', recentemente è stato dimostrato che la pianta (e il frutto) era, nella cultura umanistica e rinascimentale, un riconoscibile emblema dell'amore» (16). En recuerdo a las «tradizionali alternative critiche» sobre la *Arcadia*, y al no poder, en la presente ocasión, aludir siquiera al discurso, muy complicado, que la cuestión merecería, me limito a citar la sabia y equilibrada posición expresada recientemente por Enrico Fenzi (2009: 75): «credo si possa sostenere che la linea di sviluppo dell'*Arcadia* comporti due movimenti tendenzialmente contrari: il primo [...] colloca le punte recriminatorie e l'immediata *vis* polemica del travestimento bucolico in un contesto di forte liricizzazione; il secondo approfondisce e generalizza il senso ultimo di quelle accuse e mentre ne allontana il contenuto più episodico e personale le carica per contro di una assai più dolorosa valenza».

39. Claudianus (1991: 62).

40. Erspamer (1990: 17).

e soprattutto la poesia»<sup>41</sup>. La indicación de dicha fuente literaria es, por lo demás, algo bastante reciente, si bien un moderno editor de la *Arcadia* ha podido observar que «non so quanti, allora e nei secoli successivi, furono capaci di decifrare il rinvio, come ha saputo il più valido fra gli studiosi odierni dell'*Arcadia*, Giuseppe Velli»<sup>42</sup>, quien, en efecto, en una proficua nota de su ensayo de 1983, refiriéndose a la visión luctuosa del árbol truncado contenida en la prosa sannazariana, advierte que, además del *De raptu* de Claudiano, «il suo più pertinente puntello, indubitabile, [si trova] nell'esordio e nella chiusa di *Buc. Carmen x (Laurea occidens)*»<sup>43</sup>. Pues bien, entre los que ya *entonces*, o sea, en el tiempo de la circulación de la *Arcadia* en las primeras décadas del siglo XVI «fueron capaces de decifrare il rinvio» petrarquesco, se encontró ciertamente Garcilaso de la Vega, quien, partiendo de la imagen del naranjo cortado de las Parcas en la prosa de la *Arcadia*, y teniendo en mente probablemente los versos del *De raptu* con el laurel abatido por las Furias, se remonta a la fuente petrarquesca de Sannazaro y, en los escasos versos de nuestro soneto, teje un frecuentísimo diálogo tanto con el Petrarca latino del poema bucólico como con el Petrarca en vulgar de algunos poemas del cancionero en muerte de Laura. Por cuestiones de espacio, de este densísimo diálogo podré trazar sólo un sucinto esbozo.

Si repasamos mentalmente el soneto español, es fácil darse cuenta de que éste nace de la convergencia de tres motivos temáticos que se funden orgánicamente, distribuyéndose en las diferentes unidades estróficas de la breve composición. Se trata de la imagen del árbol cortado para la amada muerta, de la que mi lectura ha arrancado; del llanto ante su sepultura; de la reunión (o de la esperanza de reunirse) con la amada en una dimensión, por así decir, *otra*. En realidad, una análoga conexión de elementos temáticos ya se encuentra en el diálogo entre Silvano y Sócrates en la mencionada égloga petrarquesca, en los diferentes pasajes de que se nutre el diálogo en los últimos treinta hexámetros del poema. También en el texto petrarquesco se parte del descuaje de la planta de laurel, que en él es destruida por la tormenta de los vientos:

41. *Introduzione* a Petrarca, *Laurea occidens. Bucolicum Carmen X*, Martellotti (1968: 8).

42. Erspamer (1990: 17).

43. Velli (1983: 2, n. 3).

pestifer hinc eurus, hinc humidus irruit auster;  
 ac, stratis late arboribus, mea gaudia laurum  
 extirpant franguntque truces, terreque cavernis  
 brachia ramorum, frondesque tutere comantes (vv. 381-384)<sup>44</sup>.

A esta imagen, que en la égloga petrarquesca adquiere un significado alegórico y no tan —o no sólo— metafórico, sigue una decena de versos que incluyen el lamento ante la sepultura de la amada, porque Silvano, a la pregunta que se dirige a sí mismo: «Que me terra capit?», responde con las siguientes palabras llenas de aficción:

... Potes ad tua damna reverti,  
 infelix, sparsasque solo conquirere frondes  
 et laceros ramos, et iam sine cortice truncum  
 amplecti, lacrimisque arentia membra rigare (vv. 388-391).

No puede pasar desapercibido al atento lector que la triste constatación del último verso citado: «lacrimisque arentia membra rigare» es retomada y ampliada en la desconsolada invitación dirigida a la difunta en el primer terceto del soneto español: «Las lágrimas que en esta sepultura/ se vierten hoy en día y se vertieron/ recibe, aunque sin fruto allá te sean», donde el copioso líquido vertido por efecto del dolor sobre el terreno de la tumba se revela completamente infecundo (*sin fruto*) para la difunta que está enterrada allí, análogamente a lo que le ocurre a las lágrimas de Silvano que descubren su propia esterilidad (*arentia*) en relación con los miembros del laurel arrancado<sup>45</sup>.

En la *consolatio* del amigo con la que concluye prácticamente el poema petrarquesco, se encuentra formulada la idea de que el laurel, raptado por los dioses, ha sido trasplantado a otro lugar: «felicibus arvis inseruere / dei» y, privado de la corteza caduca, echa nuevas raíces en los Campos Elíseos: «pars radices vivacior egit / elisiosque novo fecundat germine

44. Las citas del texto petrarquesco están sacadas de la mencionada edición de *Laurea occidens* de Martellotti (1968: 37). Sobre la égloga, cf. Feo (1975).

45. Completamente fuera de lugar, por lo tanto, aparece la sugerencia del comentarista Tomás Tamayo de Vargas, para quien se trataría de una alusión a una costumbre de los antiguos, quienes «ponían en los sepulcros de los que amaban redomillas de lágrimas» (Tamayo de Vargas, 1972: 605, T-29); sugerencia que, inopinadamente, recogen incluso los mejores comentaristas modernos (Rivers, Morros).

campos» (vv. 402-403). Y es aquí, en los Campos Elíseos, donde Silvano deberá confiar en ser admitido, con el objeto de reunirse con el laurel-Laura: «quod honestius opta, / transire in terras, ubi nunc tua gloria vivit» (vv. 409-410), en esto seguido por el amante del soneto español, según el esperanzado deseo expresado en el último terceto: «hasta que aquella eterna noche oscura/ me cierre aquestos ojos que te vieron,/ dejándome con otros que te vean», donde, sin embargo, está ausente toda huella de aquel «ideale cristiano» que sobrevivía en la conclusión de la égloga petrarquesca y que estaba presente en la exhortación del amigo: «quod honestius opta», en la que el adjetivo —como ha escrito el moderno editor del texto— «accentua [...] la differenza morale tra il comportamento del P[etrarca], legato all'amore terreno e alla gloria, e l'ideale cristiano a cui Socrate intende richiamarlo»<sup>46</sup>.

Ni tampoco, quizá, se debe considerar una casualidad, por más que ello sucede con un uso del verbo que alude a las diferentes circunstancias inscritas en los dos textos; no es casualidad —decía— que en los versos finales de la égloga petrarquesca el lector tropiece con la presencia anafórica del verbo *videre*: «vidimus», «vidisti?», «vidi», siempre en relación con aquel único objeto de la visión operada por Sócrates en calidad de testigo, que consiste en el trasplante del laurel-Laura «in parte miliori», o sea, en los Campos Elíseos, donde Silvano «vestigia suplex / consequere» (vv. 407-408); y que el mismo lector, en los versos finales del soneto español, vuelva a toparse con el mismo verbo, repetido dos veces, esta vez a propósito de la pasada visión terrena de la amada («te vieron») y de la deseada ultraterrena («te vean») <sup>47</sup>.

Sin embargo, como ya he advertido, el diálogo se revela muy denso no sólo con el Petrarca latino de la égloga, sino también con el autor en vulgar del cancionero, donde la imagen de la planta arrancada y de sus «sparte fronde», en relación con la muerte de Laura por la conocida equi-

46. Martellotti (1968: 84, n. 409). Es significativo que, en la interpretación del último terceto del soneto español, haya habido una divergencia de opinión entre Howard Keniston (1925: 279), para quien los versos finales «seem to imply a belief in a Christian immortality», y Rafael Lapesa (1985: 122), quien, más acertadamente, ha visto en ellos «un alborar de esperanzas que se orientan [...] hacia la visión perdurable de la belleza femenil glorificada».

47. No es descartable que Garcilaso se haya inspirado en el hexámetro virgiliano «... in aeternam clauduntur lumina noctem» (*Eneida*, X, 746), como sugirió el mencionado Tamayo de Vargas (1972: 605, T-29).

valencia de Laura=*lauro*, aparece en dos sonetos, «Al cader d'una pianta che si svelse» (318) y «Ite, rime dolenti al duro sasso» (333), además de en dos de las seis estrofas que componen la célebre canción de las visiones, «Standomi un giorno solo a la fenestra» (323)<sup>48</sup>. Pues bien, con dos de estas composiciones parecen establecer relaciones no tan peregrinas los versos del segundo cuarteto de nuestro soneto. En efecto, el «poco espacio» del sepulcro de la amada retoma la expresión contenida en un hemistiquio de la canción de las visiones: «et poco spatio asconde» (v. 23), si bien en tal contexto la referencia literal es a un particular lugar de sepultura, aquel en el que se hundan «l'alte ricchezze» de la nave sacudida por la tempestad y que se abisma en un instante, una de las visiones o alegorías fúnebres en las que se fracciona la canción. Pero no menos pertinente resulta la remisión a otro poema del cancionero, en el que —como señaló Herrera— el motivo de la estrechez del espacio tumbal se muestra unido al de la disolución de toda esperanza, aunque la expresión literal «poco spatio» es sustituida por otro sintagma semánticamente equivalente, «poca terra»: «or mie speranze sparte / à Morte, et poca terra il mio bene preme» (331.46-47). Por otra parte, resulta superfluo remarcar que el motivo de la angostura del sepulcro respecto a la grandeza del bien perdido que en él está enterrado es una constante de las rimas en muerte de Laura<sup>49</sup>.

A los versos finales de los tres textos petrarquescos anteriormente mencionados podemos remitir, en cambio, para la invocación sin respuesta a las cenizas de la amada, contenida en los vv. 7-8 de nuestro soneto, puesto que el amante petrarquesco continúa dirigiéndose con fervor al «vivo lauro... al cielo translato»: «con gravi accenti / è anchor chi chiami, et non è chi responda» (318.13-14), versos que —como, por otra parte, ha sido recordado— giran «sul ricordo d'un grido del profeta Isaia, 'qui vocavi et non erat qui responderet' (*Is* LXVI4), nel deserto dello spirito»,

48. Algunos poemas del *Canzoniere* fueron señalados por los antiguos comentaristas: el soneto 296, «P' mi soglio accusare, et or mi scuso», por Herrera (2001: 441); el soneto 326, «Or di fatto l'extremo di tua possa», por Tamayo de Vargas (1972: 605, T-29); la canción 331, «Solea da la fontana di mia vita», por el mismo Herrera (2001: 442); poemas a los que Eugenio Mele (1930: 242) añadió el soneto 292, «Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente», y el 318, «Al cader d'una pianta che si svelse».

49. Para los *loci paralleli*, internos al *Canzoniere*, se remite a las notas del comentario en la edición de Santagata (2004: 1294, n. 47), y en la edición de Bettarini (2005: II, 1461, n. 47).



y que dan por eso «la misura del vuoto tra cielo e terra»<sup>50</sup>. Por lo demás, también por esta vía es posible ponderar el desinterés laico de Garcilaso respecto del sustrato profundamente religioso y cristiano que subyace en el texto petrarquesco, como se hace evidente también por el adjetivo que acompaña las cenizas a las que la invocación se dirige, y que les atribuye una cualidad aparentemente poco conforme con ellas: «cenizas desdeñosas», a no ser que se quiera ver en la carente reacción de las cenizas garcilasianas un acto de indiferencia, en continuidad con la actitud desdeñosa que la mujer le reservó en vida<sup>51</sup>. Mientras, incluso en este caso, la única ocurrencia del sustantivo «cenere» en el cancionero petrarquesco, referido a la muerte de Laura, se empareja al adjetivo «sparso»: «or vo piangendo il suo cenere sparso» (320.14), con un uso que Rosanna Bettarini no ha dudado en interpretar «nel segno cristiano della *cinis* e della *pulvis mortis* (*Sap* II 3; *Gn* XVIII 27); infatti l'aggettivo *sparso* [...] è sul modello salmistico: 'dispersa sunt omnia ossa mea ... et in pulvere mortis deduxisti me' (*Ps* XXI 15-16)»<sup>52</sup>.

Si, en lo expuesto hasta ahora, mi mayor preocupación ha sido la de describir, si bien fragmentariamente, la compleja trama intertextual de la que está entretejido el soneto español, es porque creo poder afirmar que ésta suministra el más fiel testimonio de dos peculiaridades nada desdeñables que caracterizan profundamente la producción madura de Garcilaso.

En efecto, si, como se ha observado al principio, la asimilación de la lección humanística por parte del poeta español tuvo como resultado el de inducirlo a considerar el proceso de composición textual y la explo-

50. Cf. el comentario introductorio de Bettarini (2005: II, 1386) al soneto 318 «Al cader d'una pianta che si svelse». Merece la pena señalar que, a propósito de los versos 7-8 del soneto de Garcilaso, Herrera (2001: 442) mencionó un dístico de Tibulo: «illius ad tumulum fugiam supplexque sedebo / et mea cum mutò fata querar ciner» (I, vi, 33-34), aunque la mención resulte justificada por la alusión «a la antigua costumbre i rito de quemar los muertos».

51. *Desdeñosa*, en la acepción dantesca de «donna disdegnosa», «a cui non cale / de l'amorosa mente» («Io sento sì d'Amor la gran possanza», vv. 68-69), en Garcilaso resulta referido a Anaxárate, quien rechaza el amor de Ifis: «que de ser desdeñosa / se arrepintió muy tarde» (*Ode ad florem Cnidi*, vv. 68-69), y a la pastora Galatea, desdeñosa hacia el enamorado Albanio: «y sin mirarme, desdeñosa y fiera» (Égloga II, v. 482), con cláusula adjetival, presente en Dante, Cino y, naturalmente, Petrarca.

52. Cf. Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, ed. Bettarini (2005: II, 1397, n. 14).

ración de la tradición literaria como caras de la misma moneda, o sea, como fenómenos inextricablemente unidos y convergentes al dar origen a la creación poética, pues bien, nuestra lectura del soneto ha mostrado con la máxima claridad – o eso espero– cómo el encuentro con el pasaje de la prosa sannazariana lo indujo, en el acto mismo del proceso creativo, a recorrer hacia atrás el camino ideal realizado por el napolitano para acercarse a las obras de las que dicho pasaje se había nutrido: a la imagen de la planta arrancada consignada en la fábula mitológica tardoantigua, probablemente; y, con absoluta seguridad, en cambio, a los hexámetros finales de la égloga latina, donde esa misma imagen había sido reproducida en clave alegórica, para después ser asumida con un diseño más amplio en algunas de las más significativas rimas en vulgar, en muerte de Laura, a las que también Garcilaso llega a abordar y prestar atención con un provecho no menor para la elaboración de su soneto.

Pero –y con ello afrontamos la segunda peculiaridad a la que he aludido– tal proceso de composición no se realiza en absoluto por una mera yuxtaposición de las diversas teselas textuales halladas, puesto que en la escritura del soneto intervienen al unísono tanto la recuperación de los textos, realizada gracias a los calculados movimientos hacia atrás y hacia adelante a lo largo de la tradición literaria, cuanto la presencia de un diseño totalmente orgánico, de cuya coherencia proceden la originalidad compositiva y la novedad ideológica. En otras palabras, la selección de los textos, inspirada en criterios rigurosamente histórico-literarios, es estrictamente funcional a la originalidad compositiva e ideológica del producto creativo. Así, la específica conformación asumida por cada uno de los tres motivos temáticos que convergen en el soneto, además de la disposición con la que el conjunto de ellos se organiza, no tienen precedente alguno, aunque –como se ha tratado de mostrar– cada uno de estos factores se encuentra en las composiciones petrarquescas, y no sólo en ellas; y, en el final de la égloga latina, se ven incluso subseguirse en las réplicas que se intercambian los dos dialogantes.

De relevancia todavía mayor es, desde luego, la novedad ideológica, porque –como se ha podido observar con motivo del cotejo del último terceto del soneto con los hexámetros finales de la égloga– el motivo de la reunión con la amada, respecto a la tradición a la que se engarza, conoce en Garcilaso un proceso de laicización, ya que se presenta depurado de todo elemento penitencial referente a la tradición cristiana; y, a falta

de solución penitencial así como de *mutatio* espiritual, el deseo de unirse a la amada y, con él, la misma atracción hacia la transcendencia, llegan a definirse en términos puramente laicos. Por lo demás, no se trata de un caso aislado en la poesía de Garcilaso, puesto que los últimos versos de nuestro soneto remiten a la célebre y estupenda estrofa con la que termina el canto de Nemoroso en la primera *Égloga*, donde las relaciones con los poemas petrarquescos se hacen todavía más densas –si eso fuera posible– de lo que aquí se ha visto a propósito del soneto del que se ha pretendido ofrecer la lectura<sup>53</sup>, con el único objeto de mostrar cómo la imagen inicial del árbol truncado que Garcilaso saca de un contexto que, en principio, es ajeno al género lírico, entre la fábula mitológica tardoantigua y la prosa bucólica humanista, resulta adaptada por el poeta español a un contexto esencialmente lírico-amoroso, de derivación petrarquesca.

53. Para una lectura de la última estrofa del lamento de Nemoroso, en la *Égloga* I de Garcilaso, me permito remitir a Gargano (1998), donde leía la estrofa penúltima de la égloga dentro de un microsistema de cuatro estrofas, en las que el *topos* del *locus amoenus* resultaba escrutado en la doble perspectiva temporal del pasado y del futuro, a partir de la dolorosa condición presente, ésta también dúplice, de quien ha perdido el objeto de amor por el desdén o por la muerte de él, y también a Gargano (2006), donde la misma estrofa se leía y se interpretaba en las conexiones que mantiene con la tradición, en especial con la petrarquesca.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976.
- Ávila, Francisco Javier, *El texto de Garcilaso: Contexto literario, métrica y poética*, Tesis de doctorado, City University of New York, 4 vols., 1992.
- Azara, José Nicolás de, «Comentarios», *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, 665-680.
- Barbiellini Amidei, Beatrice, *Alla luna. Saggio sulla poesia del Cariteo*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.
- Bettarini, Rosanna, ed., *Petrarca, Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, Torino, Einaudi, 2 vols., 2005.
- Carrai, Stefano, «Classicismo latino e volgare nelle Rime del Minturno», *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999, 167-191.
- Carrara, Enrico, ed., *Jacobo Sannazaro, Arcadia*, Torino, UTET, 1952.
- Claudianus, Claudius, *Oeuvres*, t. I, *Le rapt de Proserpine*, ed. Jean Louis Charlet, Paris, Les belles lettres, 1991.
- De Robertis, Domenico, «L'esperienza poetica del Quattrocento», *Storia della letteratura italiana*, vol. III, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, Milano, Garzanti, 1965 (reimpresión 1981), 281-628.
- Eliot, Thomas S., «Tradition and the Individual Talent», *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen & Co. Ltd., 1920.
- Erspamer, Francesco, ed., *Jacobo Sannazaro, Arcadia*, Milano, Mursia, 1990.
- , ed., *Jacobo Sannazaro, Arcadia / L'Arcadie*, introduction, traduction, notes et tables par Gérard Marino, avec un préface de Yves Bonnefoy, Paris, Les belles lettres, 2004.
- Fenzi, Enrico, «Et avrà Barcellona il suo poeta. Benet Garret, il Cariteo», *Quaderns d'Italià*, 7 (2002) 63-73.
- , «L'impossibile Arcadia di Sannazaro», *La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, ed. Pasquale Sabbatino, Firenze, Olschki, 2009, 71-95.
- Feo, Michele, «Il sogno di Cecere e la morte del lauro petrarchesco», *Il Petrarca ad Arquà. Atti del Convegno di Studi nel VI centenario (1370-1374)*, eds. Giuseppe Billanovich y Giuseppe Frasso, Padova, Antenore, 1975, 117-148.
- Fosalba, Eugenia, «Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico en la égloga III de Garcilaso. Estancia en Nápoles», *Studia Aurea* 3 (2009) 1-66.
- Fucilla, Joseph Guerin, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Anejo de la Revista de Filología Española, 1960.

- Garcilaso de la Vega, *Works*, ed. Hayward Keniston, New York, Hispanic Society of America, 1925.
- , *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros Mestres, estudio preliminar de R. Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.
- Gardini, Nicola, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.
- , *Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010.
- Gargano, Antonio, «'Questo nostro caduco et frágil bene'. Forme e significati del 'locus amoenus' nell'Egloga I di Garcilaso», *Signoria di parole. Studi offerti a Mario di Pinto*, ed. Giovanna Calabrò, Napoli, Liguori, 1998, 283-298.
- , «Garcilaso de la Vega e la nuova poesia in Spagna, dal retaggio *cancioneril* ai modelli classici», *Mnemosynon. Studi di letteratura e di umanità in memoria di Donato Gagliardi*, ed. Ugo Criscuolo, Napoli, Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica «Francesco Arnaldi» dell'Università degli Studi di Napoli «Federico II», 2001; ahora recogido en *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Napoli, Liguori, 2005, 141-156, trad. esp. Con canto acordado. *Estudios sobre la poesía entre Italia y España en los siglos XV-XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, 173-190.
- , «Il lugar di Garcilaso», *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, ed. Loredana Chines, Roma, Bulzoni, 2006, 495-510.
- , «*Discutere umbram*. Immagine e simbolo della notte tra Garcilaso de la Vega e San Juan de la Cruz», *Ogni onda si rinnova. Studi di Ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, eds. Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi, Paolo Pintacuda, Como-Pavia, Ibis, 2011, 391-412.
- , «Estatuto y lenguaje del género lírico entre Garcilaso y Góngora», *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, eds. Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, London, Tamesis, 2013, 31-48.
- González Miguel, J. Graciliano, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- Greco, Aulo, «Maria Cardona, marchesa de la Padula, e Antonio Minturno», *Critica letteraria*, 23 (1995) 49-61.
- Guerrero, Gustavo, *Teorías de la lírica*, México, Fondo de Cultura Económico, 1998.
- Guillén, Claudio, «Sátira y poética en Garcilaso», *El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, 15-48.
- Heiple, Daniel L., *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University, 1994.
- Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de la Vega*, eds. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- Keniston, Hayward, ed., *Garcilaso de la Vega, Works*, New York, Hispanic Society of America, 1925.

- Lapesa, Rafael, *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985.
- Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali*, ed. Erasmo Pèrcopo, Napoli, Tipogr. dell'Accademia delle Scienze, 1892.
- López Bueno, Begoña, «Sobre el estatuto teórico de la poesía lírica en el Siglo de Oro», *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, 69-96.
- Lumsden, Audrey, «New Interpretations of Spanish Poetry: X.-Two Sonnets [X y XXV] by Garcilaso de la Vega», *Bulletin of Spanish Studies*, XXI (1944) 114-116.
- Mauro, Alfredo, ed., *Jacobo Sannazaro, Opere volgari*, Bari, Laterza, 1961.
- Mazzoni, Guido, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Mele Eugenio, «In margine alle poesie di Garcilaso», *Bulletin Hispanique*, 32 (1930) 218-245.
- Morros Mestres, Bienvenido, ed., *Garcilaso de la Vega, Obra poética y textos en prosa*, estudio preliminar de R. Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.
- , «Garcilaso y Propertio: A propósito del soneto XXIV», *Voz y Letras*, 19 (2008) 101-111.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves, «Ariosto, Garcilaso e Cervantes: la trama intertextual», *La tela de Ariosto. El «Furioso» en España: traducción y recepción*, Universidad de Málaga, Málaga, 2009, 131-158.
- Petrarca, Francesco, *Laurea Occidens. Bucolicum Carmen X*, ed. Guido Martellotti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1968.
- , *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2004.
- , *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, ed. Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2 vols., 2005.
- , *Canzoniere*, ed. Sabrina Stoppa, con una introduzione di Paolo Cherchi, Torino, Einaudi, 2011.
- Pico della mirandola, Giovan Francesco, «Ioannis Francisci Pici Mirandulae domini, Concordiaequae comitis, ad Petrum Bembum de imitatione libellus», *Le epistole «De imitatione» di Giovan Francesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, ed. Giorgio Santangelo, Firenze, Olschki, 1954; texto reproducido en *Rinascimento e classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di Antico regime*, ed. Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1999, 136-153.
- Pinto, Raffaele, *Poetiche del desiderio. Saggio di critica letteraria della modernità*, Roma, Aracne, 2010.
- Poliziano, Angelo, «Angelus Politianus Paulo Cortesio suo s. d.», *Prosatori latini del Quattrocento*, ed. Eugenio Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, 902-904.
- Rico, Francisco, *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

- Rivers, Elías L., «El problema de los géneros neoclásicos y la poesía de Garcilaso», *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, 49-60.
- Rosso Gallo, Maria, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1990.
- Sannazaro, Jacobo, *Arcadia*, ed. Michele Scherillo, Torino, E. Loescher, 1888.
- , *Arcadia*, ed. Enrico Carrara, Torino, UTET, 1952.
- , *Opere volgari*, ed. Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- , *Arcadia*, ed. Francesco Erspamer, Milano, Mursia, 1990.
- , *Arcadia / L'Arcadie*, ed. Francesco Erspamer, introduction, traduction, notes et tables par Gérard Marino, avec un préface de Yves Bonnefoy, Paris, Les belles lettres, 2004.
- Santagata, Marco, *Petrarca e i Colonna*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1988.
- , ed., *Petrarca, Canzoniere*, Milano, Mondadori, 2004.
- Sarli, Emilio, *La decima musa del Parnaso. Maria de Cardona*, Tricase, Youcanprint, 2012.
- Scherillo, Michele, ed., *Jacobo Sannazaro, Arcadia*, Torino, E. Loescher, 1888.
- Stroppa, Sabrina, ed., *Petrarca, Canzoniere*, con una introduzione di Paolo Cherchi, Torino, Einaudi, 2011.
- Tamayo de Vargas, Tomás, «Comentarios», *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, 595-664.
- Tansillo, Luigi, *Rime*, introduzione e testo a cura di Tobia R. Toscano, commento di Erika Milburn e Rossano Pestarino, Roma, Bulzoni, 2011.
- Vega, María José y Esteve, Cesc (eds.), *Idea de la lírica en el Renacimiento (Entre Italia y España)*, Vilagarcía de Arousa (Pontevedra), Mirabel, 2004.
- Velli, Giuseppe, «Sannazaro e le *Parteniae Myricae*: forma e significato dell'*Arcadia*», *Tra lettura e creazione. Sannazaro, Alfieri, Foscolo*, Padova, Antenore, 1983, 1-56.
- Virgil, *Georgics*, ed. Richard F. Thomas, Cambridge, Cambridge University Press, 2 vols, 1988.
- Virgilio, *Georgiche*, ed. Alessandro Barchiesi, con una introduzione di Gian Biagio Conte, Milano, Mondadori, 2009.

