

## Garcilaso y el *carpe diem*: soneto XXIII, celebración de la vida por la conciencia de la muerte

EMILIO MARTÍNEZ MATA  
UNIVERSIDAD DE OVIEDO  
emmata@uniovi.es

Recibido: 09/04/2023  
Aceptado: 19/10/2023

A Emilio Alarcos, que nos enseñó a leer la poesía

### RESUMEN:

*El artículo propone un enfoque diferente en el análisis del soneto XXIII de Garcilaso: la tensión entre estatismo (la descripción de la belleza de la mujer) y movimiento (el producido por el viento haciendo revolotear el cabello en torno del cuello) condensa la idea central del poema, la tensión entre el anhelo de permanencia de la belleza de la vida y la conciencia de la inevitable degradación que efectúa el tiempo. Por otra parte, reexamina la relación con un soneto de Bernardo Tasso, en el contexto de la influencia de los modelos latinos (Horacio en especial), y señala nuevos modelos (Ovidio, Propertio y, con matices, Petrarca) para algunos de los motivos de Garcilaso.*

**PALABRAS CLAVE:** *Garcilaso, carpe diem, Horacio, Ovidio, Propertio, Petrarca, Bernardo Tasso*

## Garcilaso and *carpe diem*: sonet XXIII, a celebration of life through the awareness of death

### ABSTRACT:

*The article proposes a different approach to the analysis of Garcilaso's sonnet XXIII: the tension between static (the description of the woman's beauty) and movement (that produced by the wind blowing the hair around the neck) condenses the central idea of the poem, the tension between the longing for the permanence of the beauty of life and the awareness of the inevitable degradation effected by time. Moreover, he re-examines the relationship with a sonnet by Bernardo Tasso, in the context of the influence of Latin models (Horace in particular), and points to new models (Ovid, Propertius and, with nuances, Petrarch) for some of Garcilaso's motifs.*

**KEYWORDS:** *Garcilaso, carpe diem, Horace, Ovid, Propertius, Petrarch, Bernardo Tasso*

### 1. Un soneto clasicista

El soneto XXIII de Garcilaso de la Vega, uno de los más conocidos de la literatura española, se ha convertido en ejemplo de la poética clasicista de Garcilaso, la desarrollada en su etapa napolitana. El tema tratado (el *carpe diem*) y la fecha de uno de sus modelos no dejan lugar a dudas sobre ello: desde el primer comentarista de Garcilaso, el catedrático salmantino Sánchez de las Brozas, el Brocense, se ha señalado la influencia evidente de un soneto de Bernardo Tasso, «Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno», publicado en el segundo libro de sus *Amori* (1534). Como Garcilaso podría haber conocido el soneto por medio del propio Bernardo Tasso antes de su publicación, habría que fechar el de Garcilaso entre el momento de su llegada a Nápoles, en el otoño de 1532, y el de su muerte, octubre de 1536.<sup>1</sup>

Con independencia de los datos externos, también podríamos situar el soneto en ese periodo por su evidente estética

---

<sup>1</sup> Sobre la influencia de la estancia napolitana en el paso de una poética petrarquista a otra clasicista en la obra de Garcilaso puede verse, además de la obra de Lapesa (1985 [1948]), la reflexión de Gargano (2012: 173-183). Acerca del contexto cultural napolitano, véase ahora Fosalba (2019). Como es sabido, son muy numerosos los estudios que abordan este soneto; una selección de ellos se encuentra en Cacho Casal (2014: 137-139).

clasicista. Esa estética resultaba caracterizada por Fernando de Herrera cuando aludía a la «claridad suave y fácil», junto con «aquella limpieza y tersura y elegancia y fuerza de sentencias y afectos»:

Y con aquella claridad suave y fácil, y con aquella limpieza y tersura y elegancia y fuerza de sentencias y afectos, se junta la alteza de estilo a semejanza de Virgilio, sin la cual claridad no puede la poesía mostrar su grandeza, porque donde no hay luz ni entendimiento y donde faltan estas dos virtudes no se puede conocer ni entender cosa alguna, y aquel poema que siendo claro tendría grandeza, careciendo de claridad es áspero y difícil (Herrera, *Anotaciones a Garcilaso*, p. 210).<sup>2</sup>

## 2. El tópico del *carpe diem*. Los modelos latinos e italianos: la celebración de la vida por la conciencia de la muerte

En el Renacimiento el tópico del *carpe diem* se asoció con preferencia a Horacio, aunque aparece también, entre otros, en Catulo, Tibulo, Propertio, Ovidio, Marcial, Séneca y en el poema tardío «De rosis nascentibus» (Cristóbal 1994a y 1994b). La asociación con Horacio no se origina solo porque la formulación que da nombre al tópico proceda de una de sus odas, sino también porque en Horacio los poetas del Renacimiento veían el tono melancólico con el que lo interpretaban.

El otro enunciado por el que es conocido el tópico, *collige, virgo, rosas*, proviene de los dos últimos versos del poema tardío, siglo IV, «De rosis nascentibus» de la *Appendix Vergiliana*, que el Brocense creía de Virgilio y Herrera de Ausonio: «collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes, / et memor esto aevum sic properare tuum» («coge, muchacha, las rosas, mientras está lozana la flor y lozana tu juventud, / pero no olvides que del mismo modo se apresura tu vida», cit. en Cristóbal 1994b: 265).

---

<sup>2</sup>Modernizo la grafía, acentuación y puntuación del texto de Herrera.

Se trata de un tópico vinculado a la condición humana, de ahí que lo encontremos en diferentes ámbitos y culturas. En otras formulaciones, se ha identificado con mucha anterioridad a los modelos latinos, desde el *Poema de Gilgamesh* (aproximadamente del 2500 a. C.) o los cantos de arpista del antiguo Egipto (casi de la misma época) a los líricos griegos (Alceo, Semónides, Teognis y Píndaro).<sup>3</sup> Con independencia de la posible huella de esta temática de la cultura oriental en los líricos griegos, no sería aventurado suponer un carácter universal a la percepción de la mortalidad inherente al hombre y, por tanto, de la banalidad de la vida humana.

El tópico se ha entendido con sentido y propósitos diferentes: si los poetas de la Antigüedad greco-latina realizaban el valor de la vida humana al no confiar en una trascendencia, el cristianismo —al igual que otras religiones— parte de la conciencia de la muerte para proclamar la vida terrena como un simple tránsito a la vida eterna, de lo que se concluiría el «menosprecio del mundo» (la *contemptus mundi* medieval). En el *Génesis* (3, 19), Dios reprende al hombre al expulsar del paraíso a Adán y Eva recordándole su condición mortal: «Con el sudor de tu frente comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella fuiste sacado; porque polvo eres y en polvo te has de convertir». En el libro de *Job* (8, 9) la importancia de la vida humana se reduce a un nivel ínfimo: «una sombra son nuestros

<sup>3</sup> En el *Poema de Gilgamesh*, la tabernera Siduri le aconseja al héroe, cuando este persigue la inmortalidad, disfrutar del presente: «Gilgamesh, ¿por qué vagas de un lado para otro? / No alcanzarás la vida que persigues. / Cuando los dioses crearon la humanidad, / la muerte para ella decretaron, / reservando la vida para sí mismos. / Tú, Gilgamesh, llénate el vientre, / goza de día y de noche. / Cada día celebra una alegre fiesta. / ¡Día y noche danza y juega! / Ponte vestidos flamantes, / lava tu cabeza y báñate. / Cuando el niño te tome de la mano, / atiéndelo y regocíjate. / Y deléitate con tu mujer, abrazándola. / ¡Esa es la tarea de la humanidad!» (cit. en Cristóbal 1994: 172). Como ejemplo de los cantos de arpista egipcios: «Sigue tu corazón en tanto que vivas, / vierte mirra sobre tu cabeza, / vístete con finas telas / [...] Multiplica tus placeres, no dejes debilitarse tu corazón / [...] Te llegará el día de las lamentaciones» (cit. en Cristóbal 1994: 173). En los líricos griegos se perciben también los dos componentes básicos del tópico: la exhortación al disfrute y la amenaza de la muerte. Por ejemplo, el poeta Semónides aconseja también a un destinatario: «Ingenuos [...] no saben que la duración de la juventud y de la vida es breve para los mortales; tú, en cambio, sabedor de esto, ten decisión para obsequiarte a ti mismo con cosas placenteras hasta el fin de la vida» (cit. en Cristóbal 1994: 174-175).

días en la tierra». San Pablo, en algunas de sus *Epístolas*, contrapone la vida eterna a la vida terrenal con un enfoque antitético al del *carpe diem*: «Deleitaos en lo de arriba, no en las cosas de la tierra» (*Colosenses*, 3, 2).

Se podría citar un buen número de textos poéticos del Siglo de Oro con la perspectiva cristiana, en la que la brevedad de la vida da pie —en sentido opuesto al *carpe diem*— a despreciar la vida humana subordinándola al más allá. Nos podría servir como ejemplo el soneto «Si culpa el concebir, nacer tormento» de Lope de Vega. Después de expresar la banalidad de la existencia en los dos cuartetos (identificando la «hermosura», la belleza humana, con la «flor» por su fragilidad), expone en los tercetos las conclusiones de carácter ascético que podrían esperarse desde la concepción cristiana de la vida:

¿quién anda en este mar para anegarse?  
 ¿De qué sirve en quimeras consumirse  
 ni pensar otra cosa que salvarse?  
 ¿De qué sirve estimarse y preferirse;  
 buscar memoria, habiendo de olvidarse,  
 y edificar, habiendo de partirse? (*Rimas*, p. 38)

Por el contrario, en el caso de Horacio, como en la tradición clásica en general, con el tópico del *carpe diem* se recuerda la fragilidad de la vida y la imposibilidad de cualquier certeza sobre el futuro para incitar al goce de lo único que tenemos en nuestra mano, el momento presente: la celebración de la vida por la conciencia de la muerte.

El *carpe diem* se convierte en una constante de la obra de Horacio, como ha mostrado Vicente Cristóbal (1994a y 1994b). Su reflexión sobre la naturaleza humana estaría dominada por la idea de la muerte, ante la que reacciona incitando a los placeres, una incitación teñida de melancolía, en tanto que sería la única respuesta posible ante la amenaza del final. La oda más representativa del tema, en la que aparece la formulación *carpe*

*diem*, que se ha convertido en canónica, es la I, 11. En mi versión sería así:

No te preguntes, Leucónoe,  
 — ¿cómo saberlo? — el fin  
 que los dioses nos tienen reservado  
 ni consultes los augurios.  
 Mejor será aceptar lo que llegue,  
 ya nos conceda Júpiter muchos inviernos  
 o este, que al Tirreno mar  
 bate contra las pertinaces rocas,  
 sea el último.  
 Compréndelo, bebe el vino y refrena  
 tus esperanzas a unos breves pasos.  
 Mientras hablamos, el tiempo huye  
 cruel. Aprovecha el instante  
 y no confíes en el que haya de venir.<sup>4</sup>

La exhortación del último verso —el penúltimo en mi traducción— a disfrutar del presente ante las incertidumbres que plantea el porvenir ha dado nombre al tópico al ser considerada la formulación más representativa del mismo: «*carpe diem, quam minimum credula postero*». Horacio crea una brillante metáfora, «cosecha el día» (*carpe diem*), al combinar en su forma imperativa un verbo, *carpo*, que tiene un valor léxico de naturaleza concreta, ‘cosechar’ (propiamente ‘arrancar’, ‘recoger cortando’, un proceso traumático, Traina 1986: 237), con un complemento de valor temporal, *diem*. Entendemos el término *diem* no en su sentido literal, un plazo de veinticuatro horas, sino figurado, un breve periodo de tiempo. Por eso se traduce por lo

<sup>4</sup> En Martínez Mata (2013). Unos versos en los que está «*tutto Orazio*» (Castorina 1965: 102): «*Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi / finem di dederint, Leucouoe, nec Babylonios / temptaris numeros. ut melius, quidquid erit, pati! / seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam, / quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare / Tyrrhenum, sapias, vina liques, et spatio brevi / spem longam reseces. dum loquimur, fugerit invida / aetas: carpe diem, quam minimum credula postero*» (*Odas y Epodos*, p. 112).

general como «instante» o «momento», y la fórmula *carpe diem* como «aprovecha el instante», es decir, el momento presente, en contraposición a un mañana, que en Horacio proyecta una sombra de muerte.<sup>5</sup>

El valor de *día* como un plazo temporal breve, de naturaleza inconcreta, había aparecido en un poema de Píndaro, en el que se recordaba la fragilidad de la vida humana (aunque sin la incitación a disfrutar del momento):

En poco tiempo  
crece la felicidad de los mortales, pero del mismo modo se derrumba,  
sacudida por abominable sentencia.  
¡Seres de un día! ¿Qué es cada uno? ¿Qué no es? El hombre  
es el sueño de una sombra.<sup>6</sup>

En los versos de Píndaro las personas somos ‘seres de un día’ (es decir, ‘seres con un plazo breve’), *epameroi*, un término que, a partir del griego bizantino *ephémeros*, ha dado lugar al castellano *efímero* para expresar algo de corta duración, no necesariamente veinticuatro horas.

El soneto de Bernardo Tasso citado como fuente del de Garcilaso, «Mentre che l’aureo crin v’ondeggia intorno», recoge la formulación ‘mientras puedas, aprovecha (dada la fragilidad de la vida)’ — presente al menos en Ovidio, Horacio, Tibulo, Propercio y en el poema «De rosis nascentibus» — al combinar el recuerdo de la brevedad de la belleza juvenil (‘mientras dure esa belleza’) con la incitación a disfrutar la vida. Esa exhortación a disfrutar el momento la efectúa Tasso por medio de la imagen «coged la flor», que estaba en Ovidio y en el poema «De rosis nascentibus», asociando la fragilidad de la belleza de las flores a la de la vida:

<sup>5</sup> Sobre la semántica del *carpe diem*, véase el excelente estudio de Traina (1986). Parfraseando a Borges («la gloria es una forma de incomprensión, quizás la peor»), Traina alude a la inadecuada percepción que ha recibido la célebre fórmula horaciana: «Come gli uomini, anche le frasi pagano il prezzo [la comprensión distorsionada] della loro celebrità» (Traina 1986: 227).

<sup>6</sup> *Pítica*, viii (cit. en Laguna Mariscal 1999b: 204-203).

Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno  
 a l'ampia fronte con leggiadro errore;  
 mentre che di vermiglio e bel colore  
 vi fa la primavera il volto adorno;  
     mentre che v'apre il ciel più chiaro il giorno,      5  
 cogliete, o giovenette, il vago fiore  
 dei vostri più dolci anni, e con amore  
 state sovente in lieto e bel soggiorno.  
     Verrà poi l'verno, che di bianca neve  
 suole i poggi vestir, coprir la rosa,      10  
 e le piagge tornar aride e meste.  
     Cogliete, ah stolte, il fior, ah, siate preste,  
 che fugaci son l'ore e l tempo lieve,  
 e veloce a la fin corre ogni cosa.<sup>7</sup>

La conciencia del fin inevitable al que la vida se encamina («y veloz hacia su fin corre todo», v. 14) justificaría la incitación a aprovechar la belleza de la juventud («coged, oh jovencitas, la caduca flor», v. 6; «coged, ah, insensatas, la flor», v. 12).

### 3. El soneto XXIII de Garcilaso

#### 3.1. *El texto*

Garcilaso utiliza esa formulación de Bernardo Tasso, 'aprovecha la belleza de la vida mientras dure' (derivada de los modelos latinos), pero le proporciona una estructuración y desarrollos bien distintos:

En tanto que de rosa y de azucena  
 se muestra la color en vuestro gesto,

<sup>7</sup> Cit. en Morros (1995: 402). En mi traducción, prácticamente literal: «Mientras que el dorado cabello os ondea alrededor / de la amplia frente con hermoso vagar; / mientras que de rojizo y bello color / la primavera os adorna el rostro; // mientras que os abre el cielo más claro el día, / coged, oh jovencitas, la caduca flor / de vuestros más dulces años y con amor / estad a menudo en alegre y bella estancia. // Vendrá después el invierno, que de blanca nieve / suele vestir las cumbres, cubrir la rosa / y las colinas volver áridas y tristes. // Coged, ah, insensatas, la flor, ah, daos prisa, / que fugaces son las horas y el tiempo ligero, / y veloz hacia su fin corre todo».

y que vuestro mirar, ardiente, honesto,  
 con clara luz la tempestad serena;  
     y en tanto que el cabello, que en la vena                   5  
 del oro se escogió, con vuelo presto  
 por el hermoso cuello blanco, enhiesto,  
 el viento mueve, esparce y desordena;  
     coged de vuestra alegre primavera  
 el dulce fruto, antes que el tiempo airado                   10  
 cubra de nieve la hermosa cumbre.  
 Marchitará la rosa el viento helado,  
 todo lo mudará la edad ligera  
 por no hacer mudanza en su costumbre.<sup>8</sup>

Dado que no se conservan más testimonios que el de la *princeps*,<sup>9</sup> el soneto no presenta más problemas textuales que la variante incorporada por Fernando de Herrera en el último verso del primer cuarteto: en lugar de la lectura «con clara luz la tempestad serena»,<sup>10</sup> Herrera edita «enciende al corazón y lo

<sup>8</sup>Sigo la edición de García Aguilar (2020: 220), si bien, además de sustituir la coma del final del segundo cuarteto en su edición por punto y coma, añado una coma después de *vuestro mirar* (v. 3), exigida por el valor de predicación secundaria o incidental de *ardiente*, al igual que *honesto*. Es necesario situar *ardiente* entre comas para equiparar su función a la de *honesto*, dado el valor de los dos adjetivos en este caso, caracterizados por un papel superior al de simples adyacentes de un núcleo nominal, el de «segmentos extrapredicativos», con una función incidental (Fernández Fernández 1993: 82; agradezco esta referencia a Félix Fernández de Castro, con quien he compartido un grato y provechoso coloquio sobre la puntuación del soneto). Esa misma función incidental se comprueba si alteramos el orden de los adjetivos respecto del núcleo nominal: el v. 3 sería equivalente a: 3b *y que, ardiente, honesto, vuestro mirar*, pero no a: 3c *y que, honesto, vuestro ardiente mirar* (lo mismo cabría decir respecto a: 3d *y que, honesto, vuestro mirar ardiente*). La equivalencia de estas dos últimas construcciones correspondería, precisamente, a la puntuación tradicional (*y que vuestro mirar ardiente, honesto*), pero no es ese el sentido que le damos a los versos de Garcilaso. Esa misma función de *ardiente* y *honesto* se percibe también al conjeturar una construcción en la que los dos adjetivos estuvieran unidos por un conector, que resultaría equivalente: 3e *y que vuestro mirar, ardiente y honesto*. Por otro lado, aunque haya un evidente paralelismo entre los dos versos, es distinto el caso de *blanco* (en «por el hermoso cuello blanco, enhiesto», v. 7), dado que *blanco* carece de la función incidental de *enhiesto*. En este caso, el verso no sería equivalente a: 7b *por el hermoso cuello, blanco y enhiesto*, que sentiríamos extraño al texto de Garcilaso.

<sup>9</sup>La edición preparada por Boscán de sus obras, junto con «algunas» de Garcilaso, que saldría póstumamente: *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega. Repartidas en cuatro libros*, Carlos Amorós, Barcelona, 1543.

<sup>10</sup>En rigor, la *princeps* lee «sera» por «serena», un error fácilmente subsanable (aunque tendría que esperar a la edición de Sebastián Martínez, Valladolid, 1553, para ser corregido).

refrena» («y que vuestro mirar, ardiente, honesto, / *enciende al corazón y lo refrena*»). Para ello afirma basarse en la lectura de un manuscrito comunicada por don Antonio Puertocarrero, yerno de Garcilaso:

*enciende*. Así se ha de leer, y de esta suerte dice don Antonio Puertocarrero que lo tiene de su suegro [Garcilaso]. Porque como anda impreso más sirve de sustentamiento del cuartel [‘para completar el cuarteto’] que de prosecución del intento. Y de este modo usa aquí Garcilaso de hermosísima figura, regresión o reversión, dicha de los griegos *epanodos* y de nosotros *revuelta*, cuando volvemos a las palabras ya propuestas por causa de mostrar la diferencia (*Anotaciones*, p. 421).

La enmienda incorporada por Herrera, «enciende al corazón y lo refrena» (v. 4), explicita con mayor transparencia las dos contrapuestas cualidades, «ardiente, honesto», atribuidas a la mirada de la destinataria ficticia de la exhortación: la capacidad de producir el amor al tiempo que lo contiene (como sería esperable de la honestidad de una dama, atributo reiterado por Petrarca).<sup>11</sup> Esas dos cualidades se corresponderían con los valores simbólicos de la rosa y de la azucena de los dos versos anteriores, proporcionando una clara cohesión a las cualidades de la belleza femenina descritas en el primer cuarteto.

El texto de la *princeps* para este verso, «con clara luz la tempestad serena», expresaría, en cambio, esa contraposición a través de una imagen, la de la tempestad del amor promovida por la mirada, pero serenada al mismo tiempo por la «clara luz» de esa mirada, con lo que «clara luz» y «serena» se corresponderían

<sup>11</sup> «[Dos ojos] tan honestos y llenos de dulzura» («tutti pien d’ onestate e di dolcezza», *Cancionero*, CCLX, v. 2); «nueva flor de recato y de belleza» («novo fior d’ onestate e di bellezze», *Cancionero*, CLXXXVI, v. 11); «Amor con Castidad se juntó en ella» («Amor s’è in lei con onestate aggiunto», *Cancionero*, CCXV, v. 9); «su pudor insigne» («la sua invitta onestate», *Cancionero*, CCCXIII, v. 11); «oh sólo ya de honestidad albergue» («o sol già d’ onestate intero albergo», *Cancionero*, CXLVI, v. 3); «los ojos tan honestos y radiantes» («li occhi pien’ di letizia e d’ onestate», *Cancionero*, CCCXXV, v. 95).

con los valores simbólicos de «azucena»-«honesto» y, a su vez, «tempestad» con los de «rosa»-«ardiente».<sup>12</sup>

Blecua considera que la lección proporcionada por Herrera sería «una segunda redacción garcilasiana» (1970: 71), porque, por una parte, habría que desechar que Antonio Puertocarrero fuera capaz de crear un verso de tanta calidad («la corrección sólo puede ser de Herrera o del propio Garcilaso», 1970: 70) y, por otra, no se explicaría una enmienda de Herrera de ese calibre por su comportamiento como editor de Garcilaso: sus correcciones son mínimas, y solo se producen cuando están justificadas por irregularidades métricas (hipometrías e hiperimetrías) o erratas claras.<sup>13</sup>

En cambio, Rosso Gallo (1990: 208-212) se inclina, como hipótesis más probable, por asignar a Herrera la autoría de la lectura «enciende al corazón y lo refrena», dado que «se inserta plenamente en el sistema lexical, conceptual y estético herrero» (1990: 210), citando la notable presencia en su corpus poético del verbo *encender*. A la vez, afirma que «entre todas las hipótesis [...], la más arriesgada es la de la variante de autor», porque «si Puertocarrero hubiera poseído manuscritos cercanos al original, seguramente Herrera los habría consultado para sanar las evidentes anomalías de la *princeps*» (1990: 211).

Este argumento, el de que sería inexplicable que Herrera no hubiera utilizado el manuscrito de Puertocarrero en otras ocasiones, resulta, en apariencia, bastante razonable, pero se puede

<sup>12</sup> La claridad de la correspondencia con esos dos valores simbólicos de la lectura «enciende al corazón y lo refrena» tiene como consecuencia que dos editores classicistas de Garcilaso, Tamayo de Vargas y Nicolás de Azara, poco proclives a Herrera, acepten en cambio su lectura. Tamayo, que defiende por lo general la edición del Brocense frente a la de Herrera, en este caso se inclina sin ningún género de duda por la lectura de Herrera: después de mencionar la lección del verso 4 en el «libro de mano» de don Antonio Puertocarrero, afirma tajantemente «Herrera lo aprueba, Sánchez lo apunta [en realidad, no lo hace] y a mi parecer es lección verdaderísima, porque fuera de servir la que Sánchez sigue más de sustentar el cuartel [‘el cuarteto’], y no de proseguir el intento [repetiendo a Herrera al pie de la letra], en el primero sale de la metáfora, y en este la sigue perfectísimamente, correspondiendo *honesto a lo refrena, vuestro mirar ardiente a enciende el corazón*» (cit. en Blecua 1970: 68-69).

<sup>13</sup> En la poesía de Herrera aparece una construcción semejante: «Serena luz, en quien presente espira / divino amor, qu’enciende y junto enfrena / el noble pecho», precisamente, entiende Blecua (1970: 70), por influencia de Garcilaso.

argüir que Herrera no utiliza más veces el manuscrito porque no dispone de él: Puertocarrero le habría transmitido únicamente el texto del soneto o incluso solo la variante, y de manera verbal, «de esta suerte *dice* don Antonio Puertocarrero que lo tiene de su suegro» (la cursiva es mía). Tampoco conocemos qué otros textos de Garcilaso reproduciría el citado manuscrito; cabe pensar en un códice de unos pocos poemas, como ocurre en la tradición manuscrita de Garcilaso, con una mayoría de testimonios de uno o dos poemas (se conservan nueve manuscritos con un solo poema y tres con dos sonetos).

Asignar a Herrera la paternidad de la variante que introduce no solo supone admitir «una excepción a sus criterios editoriales» (Rosso Gallo 1990: 211), sino también ignorar la rotunda identificación que hace Herrera de la fuente utilizada: «de esta suerte *dice* don Antonio Puertocarrero que lo tiene de su suegro» (*Anotaciones*, p. 421), una afirmación que no podemos pasar por alto. Como tampoco podemos ignorar el vehemente elogio del recurso utilizado por Garcilaso en ese verso («y de este modo usa aquí Garcilaso de hermosísima figura, regresión o reversión, dicha de los griegos *epanodos* y de nosotros *revuelta*, cuando volvemos a las palabras ya propuestas por causa de mostrar la diferencia», *Anotaciones*, p. 421). Si el verso fuera una conjetura suya, lo consideraría solo como una hipótesis, con lo que no tendría la seguridad necesaria como para elogiarlo de manera tan entusiasta.

Por otra parte, resulta evidente la imposibilidad de que en la labor de copia o edición se introduzca una innovación de esa naturaleza sin el apoyo de un texto que la acredite: ningún copista sustituiría «con clara luz la tempestad serena» por «enciende al corazón y lo refrena». Tampoco lo haría ningún editor —ni el Brocense ni Herrera— sin disponer de un testimonio que respaldara el cambio. Aun cuando concedamos a Herrera la capacidad poética de crear un verso semejante, actuar de ese modo no se corresponde en absoluto con sus prácticas editoriales ni sería justificable por mucho que le disgustara estéticamente la lección de

la *princeps*, ya que no puede identificarse algún tipo de error que fundamentara la intervención. Solo el hecho de disponer de esa lectura podría autorizarle a llevar a cabo la enmienda.

La hipótesis más verosímil, por tanto, es la defendida por Blecua, la de que la variante introducida por Herrera refleja dos estadios redaccionales. Sin embargo, me parece más razonable que la citada variante corresponda no a la segunda redacción, como propone Blecua (1970: 71), sino a la primera. Los argumentos para esta conclusión son puramente filológicos, ya que no hay ninguna razón externa que permita establecer el orden cronológico de las variantes: que Herrera conociera la variante del manuscrito de Puertocarrero con posterioridad a la edición de Boscán no implica en absoluto que ese manuscrito refleje una redacción posterior a la de la *princeps*. Examinadas las variantes sin ningún prejuicio cronológico, se concluye sin lugar a duda que el verso «enciende al corazón y lo refrena» trasluce el contenido antitético de «ardiente, honesto» (v. 3) de un modo más elemental que la lectura «con clara luz la tempestad serena».

La mirada que despierta el amor al tiempo que lo refrena se expresa de un modo más sutil, menos directo, con la imagen de la tempestad — amorosa — desencadenada por la mirada que, a la vez, serena «con clara luz». A favor de la mayor riqueza expresiva de esta imagen, se podría añadir también que, aun cuando la «tempestad» a la que alude Garcilaso es figurada, en la voz está implicado el viento, el elemento atmosférico que la desencadena, un motivo que aparece, de un modo u otro, en las otras tres estrofas desempeñando un papel fundamental como símbolo del dinamismo del tiempo, de su capacidad de transformación.<sup>14</sup>

Por otra parte, la reducción de dos verbos («enciende» y «refrena») a uno solo («serena») tendría el efecto, por contraste, de resaltar en mayor medida la seriedad dinámica de «mueve, esparce y

---

<sup>14</sup> El propio Garcilaso alude al viento de esa tempestad figurada (cuando refiere su alivio por encontrarse libre de la pasión amorosa): «y que del viento el mar embravecido / veré desde lo alto sin temello» (soneto XXXIV, vv. 3-4).

desordena», también en el último verso del cuarteto, a la vez que eliminaría un leve paralelismo («enciende [...] y lo refrena», «esparce y desordena»). Además, la lectura «con clara luz la tempestad serena» vuelve más sutil la estructura bimembre del cuarteto: la antítesis *enciende / refrena*, sirviéndose de dos verbos, resaltaría quizá en exceso esa estructura bimembre (*gesto / mirar, rosa / azucena, ardiente / honesto, enciende / refrena*), a diferencia de la contraposición, menos marcada, de *tempestad / con clara luz [...] serena*.

También podría aducirse como argumento a favor de la lección de la *princeps* como segundo estadio redaccional el hecho de que la lectura «enciende al corazón y lo refrena» presenta el mismo esquema rítmico de los dos primeros versos del cuarteto, con acentos rítmicos en 2<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup>, lo que podría resultar excesivamente reiterativo. En cambio, el verso «con clara luz la tempestad serena» ofrece un esquema rítmico más rico y complejo: con acentos rítmicos en 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup> sílabas, los más relevantes, los de 4<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup> sílaba, corresponden a dos palabras agudas, destacándolas: «luz» y «tempestad», lo que resaltaría la imagen de la tempestad, mientras que los dos secundarios, los de 2<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup>, corresponden a dos palabras vinculadas a la acción de sosegar la tormenta amorosa («clara» y «serena»), restableciendo un equilibrio basado en la oposición de contrarios.<sup>15</sup>

Cabe recordar que son numerosas las referencias en la poesía griega y latina al amor como tempestad marina en la que naufraga el enamorado (Morros 1995: 377-378 y Laguna Mariscal 1999a), una alegoría que aparece también en Petrarca.<sup>16</sup> Garcilaso la utiliza en el soneto VII («como acontece a quien ha ya escapado / libre de la tormenta en que se vido», vv. 7-8) y en el XXXIV («y que del viento el mar embravecido / veré desde lo alto sin temello», vv. 3-4). También alude, en otro sentido, a serenar la tempestad «con clara luz»: «la negra tempestad en muy serena / y clara luz convierte» (Égloga II, vv. 1080-1081).

<sup>15</sup> Agradezco esta aguda observación a Javier Almuzara.

<sup>16</sup> «Passa la nave mia colma d'oblio / per aspro mare, a mezza notte il verno [...] morta fra l'onde è la ragion et l'arte [de navegar], / tal ch'incomincio a desperar del porto», *Canzoniere*, CLXXXIX.

Las motivaciones de un doble estadio redaccional se comprenden mejor desde la intención de pasar de una formulación transparente —quizá en exceso— de los efectos de ese mirar «ardiente, honesto» («enciende al corazón y lo refrena») a otra en la que ese contenido se enuncia con una imagen, presente en los modelos latinos, la tempestad de amor, que le permite a Garcilaso superar una enunciación demasiado elemental por otra más sutil ('vuestra mirada serena la tempestad, amorosa, que ha desencadenado').

### 3.2. *El soneto de Garcilaso y el de Bernardo Tasso. Estructura*

Garcilaso recoge, en efecto, varios motivos del soneto de Tasso, lo que ha llevado a suponer una mayor influencia de Tasso que de Horacio.<sup>17</sup> Sin embargo, la influencia de Tasso en Garcilaso se produce, como veremos, en diálogo con los modelos latinos. Si bien Garcilaso utiliza varios motivos de Tasso, además de introducir otros nuevos, lo hace en una estructuración muy distinta y, en algunos de esos motivos, con unos valores simbólicos diversos, proporcionando un sentido global del soneto diferente.

Los motivos de Tasso reutilizados en el soneto XXIII son los siguientes: el dorado cabello ondeando alrededor de la frente (alrededor del cuello en Garcilaso, vv. 1-2 de Tasso), el rostro adornado por el color rojo (vv. 3-4), la primavera asociada a la juventud (v. 4), el invierno como alegoría de la vejez (v. 9), la nieve del invierno que cubre las cumbres (vv. 9-10), la rosa cubierta de nieve con la llegada del invierno (v. 10), la generalización ('veloz hacia su fin corre todo', v. 14) y, por supuesto, el plazo temporal (*mentre che*, vv. 1, 3 y 5) y la exhortación ('coged la flor', vv. 6 y 12). Ese plazo temporal al que está sometida la belleza de la vida aparecería de manera reiterada en los modelos latinos (por medio de la conjunción *dum*, 'mientras', que encontramos en Ovidio, Horacio, Tibulo, Propercio y en «De rosis nascentibus»), convirtiéndose en el motivo más frecuente del tópico aparte de la exhortación.

<sup>17</sup>Morros llega a afirmar: «las coincidencias con Horacio son mínimas [...] todas, sin excepción, se explican a través de Bernardo Tasso» (1995: 402).

Lo distintivo del soneto de Tasso es la urgencia implícita en la exhortación, resaltada por la reiteración en cuatro ocasiones del imperativo («cogliete [...] / state [...] / cogliete [...] / siate», vv. 6, 8 y 12), junto con el apóstrofe *stolte*, ‘insensatas’ (por no ser conscientes de la fugacidad de la vida, v. 12), y la orden de apresurarse, *siate preste* (‘daos prisa’, v. 12), que realzan ese apremio. Esa urgencia sería más propia de Ovidio que de la serenidad y tono melancólico de Horacio. En Ovidio (y en Varrón) aparecen también las jóvenes como destinatarias de las exhortaciones. En un contexto de elementos de la naturaleza transformados por el tiempo («Yo vi en su verdor a estos arbolillos, / que ya se secan: tejí coronas con rosas de estos rosales, ya solo / erizados de espinas»), Ovidio da una serie de preceptos a las jóvenes: «gozad [muchachas] de la edad [...], coged la flor / porque si no la cogéis, caerá por sí sola marchita».<sup>18</sup>

Como he indicado antes, Garcilaso lleva a cabo una distinta estructuración con notables consecuencias. Tasso entremezcla las exhortaciones a disfrutar el momento, propias del *carpe diem*, con el plazo temporal al que se encuentra sometida la belleza juvenil y con la amenaza de la llegada del invierno y de la fugacidad del tiempo. Las cuatro exhortaciones aparecen en el segundo cuarteto («*cogliete*, o *giovenette*, il vago fiore / [...] *state* sovente in lieto e bel soggiorno», vv. 6 y 8) y en el segundo terceto («*cogliete*, ah *stolte*, il fior, ah, *siate preste*», v. 12). La amenaza del invierno, que cubre de nieve las colinas y la rosa, ocupa por entero el primer terceto, y la generalización, la rapidez con la que todo se dirige hacia su fin, se encuentra vinculada en el segundo terceto a dos imperativos.

Garcilaso, por el contrario, distribuye equilibradamente el contenido del soneto: la belleza juvenil sometida a la amenaza temporal ocupa los dos cuartetos, la exhortación del *carpe diem* («coged

<sup>18</sup> «Carpite florem / qui, nisi carptus erit, turpiter ipse cadet» (*Ars amatoria*, III, vv. 79-80, cit. en Cristóbal 1994b: 243). También Varrón dirige sus exhortaciones a las jóvenes resaltando la urgencia en disfrutar de la vida: «apresuraos, muchachas, a vivir en la medida en que lo permite vuestra edad joven: divertirse, comer, amar y conducir el carro de Venus tirado por dos caballos» («*properate / vivere, puerae, qua sinit aetatula vestra / ludere, esse, amare et Veneris tenere bigas*», *Sátiras menipeas*, fragmento 87; cit. en Cristóbal 1994b: 234).

[...] / el dulce fruto», vv. 9-10) aparece en el primer terceto, asociada a la amenaza del invierno, y la generalización de los efectos del paso del tiempo en el segundo terceto. Del relativo desorden de Tasso hemos pasado ahora a una estructura clara y equilibrada.

La belleza juvenil sometida a ese plazo temporal la presenta Garcilaso distribuida de forma simétrica en dos elementos por cada cuarteto: el color del rostro y la mirada en el primero, el cabello y el cuello en el segundo. Frente a las tres locuciones adverbiales de Tasso («*mentre che*», vv. 1, 3 y 5), utiliza solo dos («*en tanto que*», vv. 1 y 5) y —lo más relevante— las repite anafóricamente al comienzo de cada cuarteto, proporcionando así una estructura bimembre a las tres oraciones subordinadas temporales, en correspondencia con la distribución de dos elementos de la belleza juvenil en cada cuarteto («*en tanto que [...] / se muestra la color [...] / y que vuestro mirar [...] / serena; // y en tanto que'l cabello [...] / por el hermoso cuello [...] / el viento mueve, esparce y desordena*», vv. 1-8).

Esas oraciones subordinadas de carácter temporal dependen de la oración principal, la formulada en el primer terceto («*coged [...] / el dulce fruto*», vv. 9-10), reproduciendo, pues, el esquema de los modelos latinos ‘mientras dure la belleza juvenil, aprovecha’. La generalización, ‘el tiempo todo lo cambia’, aparece en Garcilaso en el segundo terceto con independencia sintáctica de lo anterior y con una formulación bien distinta a la de Tasso.

La estructura sintáctica es, pues, sencilla, diáfana: 1/ tres oraciones subordinadas de carácter temporal ordenadas en una estructura bimembre proporcionada por la reiteración anafórica de «*en tanto que*» al comienzo de cada cuarteto y por la distribución de dos rasgos de la belleza juvenil en cada cuarteto (el color del rostro y la mirada en el primero, el cabello y el cuello en el segundo); 2/ la oración principal de esa estructura oracional en el primer terceto; y 3/ una oración nueva en el segundo terceto (con una perspectiva temporal en las formas verbales diferente, la del futuro). Se trata, pues, de una estructura sintáctica tripartita, en la que podríamos ver el reflejo de la claridad estructural de las

odas de Horacio, como en el caso de la oda I, 4, también tripartita: una primera parte con la descripción de elementos primaverales, una central con la invitación a coronarnos de flores y una final constatando la universalidad de la muerte. Esa macroestructura tripartita se combina en Garcilaso con una microestructura bimembre bien marcada: cuatro elementos de la belleza juvenil distribuidos de dos en dos (dos para cada cuarteto), además de la oposición simbólica presente en cada cuarteto, que examinaremos más adelante, y una oposición simbólica de carácter binario en el primer terceto: primavera-juventud / invierno-vejez.

Esa sencillez estructural no solo reproduciría la claridad en la organización interna de algunas de las odas de Horacio, sino que también estaría fundamentada en la concepción clasicista de la belleza, la que podemos ver formulada, por ejemplo, en Aristóteles cuando afirma que las formas supremas de la belleza son el orden, la simetría y la delimitación.<sup>19</sup> En su *Poética* explica también la belleza como resultado del orden y la proporción entre las partes, así como de la debida magnitud de las unidades en las que aquellas se integran coherente y orgánicamente (p. 49).

### 3.3. Análisis

Como hemos indicado, en los cuartetos Garcilaso alude a la belleza juvenil a través de cuatro motivos: el color del rostro y la mirada en el primer cuarteto, el cabello y el cuello en el segundo. No utiliza esos motivos para describir la belleza de una mujer concreta, sino en cuanto que representan en general la belleza de la juventud, de la vida humana, al igual que en Horacio la referencia a las flores, al vino o al banquete aludía a la celebración, a la vida humana desde una perspectiva hedonista.

En el primer verso, el hipérbaton («*de rosa y de azucena / se muestra la color en vuestro gesto*») coloca en primer plano a las dos flores, con el contraste cromático que se produce entre ellas

---

<sup>19</sup> «Y las principales especies de lo Bello son el orden, la simetría y la delimitación» (*Metafísica*, XIII, 3, 1078b, p. 665). Agradezco la cita de Aristóteles al profesor Armando Menéndez Viso.

y la oposición entre los valores simbólicos implícitos en las dos. Las rosas en la literatura clásica grecolatina serían flores de color blanco teñidas de rojo por la sangre de Venus a consecuencia del apresuramiento de la diosa para recoger el último aliento de su amado Adonis, agonizante a causa de la herida producida por los colmillos del jabalí, por lo que Venus no repararía en las espinas del rosal, hiriéndose con ellas y tiñendo con sus gotas de sangre las rosas.<sup>20</sup> De manera que en el rostro de la mujer a la que figuradamente se dirige la voz poética («*vuestro* gesto [‘rostro’]», v. 2) se percibiría el intenso contraste cromático entre el rojo de la rosa y el blanco de la azucena (en referencia al color rojizo de los capilares de las mejillas frente a la blancura del resto de la piel).

El color rojo de la rosa en contraste con el blanco de la azucena aparece en Garcilaso, en la Elegía I, como símbolo de la vida, en tanto que señala significativamente su ausencia en quien ha perdido la vida (don Bernaldino de Toledo): «bien es verdad que no está acompañada [su figura, ‘el rostro’] / de la color de rosa que solía / con la blanca azucena ser mezclada» (vv. 121-123).

Ese contraste cromático entre el rojo de las rosas con el blanco en el rostro de una mujer estaba ya en Propertio: «[refiriéndose a la blancura del rostro] como si la nieve meótica compitiese con el cinabrio de Iberia, / como si pétalos de rosa flotasen en inmaculada leche» (Propertio, *Elegías*, II, 3, vv. 11-12).<sup>21</sup> También se

<sup>20</sup> Según refiere en parte Garcilaso en la Égloga III (vv. 185-192), aunque Garcilaso atribuye el color rojo de las rosas a la sangre de Adonis, con el pecho herido por «el rabioso diente» del jabalí, dotando de mayor dramatismo a la escena: «las rosas blancas por allí sembradas / tornaban con su sangre coloradas» (vv. 184-185). El Brocense y Herrera lo explican en fuentes clásicas. El Brocense cita a Aftonio, *Progymnasmata*, resumiéndolo así: «en acabándose de partir la diosa Venus de la conversación de su Adonis, que se quejaba de las heridas que le había dado un puerco jabalí, ella, muy alborotada, corrió por donde estaba Adonis; y, por no rodear, entróse por medio de unos rosales y lastimóse en ellos; y de la sangre que se vertió quedaron en adelante las rosas coloradas, que antes eran blancas». Herrera, por su parte, se sirve de Casio Dionisio, *De agricultura*, II: «O, como dice Dionisio, sabiendo Venus su muerte, vencida de dolor y deseosa de vengarse de Marte, entró no sin indignación con los pies desnudos por un rosal y con las espinas de él se hirió en un pie, de cuya sangre la rosa, que antes era blanca, se volvió en púrpura, allegándose la gracia y suavidad de olor» (cit. en Morros 1995: 521).

<sup>21</sup> «Ut Maeotica nix minio si certet Hiberno, / utque rosae puro lacte natant folia», Propertio, *Elegías*, p. 52. Propertio, junto con Catulo, Ovidio y Tibulo, había sido elogiado

encuentra en el mismo pasaje de Propertio la referencia al cabello moviéndose en torno del cuello que aparece en Garcilaso en el segundo cuarteto: «sus cabellos, que ondean, a la moda, sobre su cuello esbelto» (Propertio, *Elegías*, II, 3, v. 13).<sup>22</sup>

El contraste entre el rojo y el blanco de las flores en la piel de la mujer, junto con el oro, el cabello, como un rasgo de belleza física que el invierno va a transformar, al igual que ocurre en el soneto de Garcilaso, aparecía también en Petrarca: «Blancas y rojas flores, perlas, oro, / que marchitar debiera el frío invierno».<sup>23</sup> De todos modos, ese contraste cromático de las flores se encuentra en un contexto de poesía amorosa, no de *carpe diem*, además de que carece del valor simbólico que le proporciona Garcilaso. Tampoco debemos olvidar que en Petrarca la conciencia de la fugacidad de la belleza de la mujer acaba desembocando en el poeta maduro en una reflexión ascética: «cuanto agrada al mundo es breve sueño» (*Cancionero*, I, v. 14).<sup>24</sup>

El hipérbaton («*de rosa y de azucena / se muestra*») tiene como resultado que el soneto se inicie con ese intenso contraste cromático, además de la referencia a las flores, que, desde la Antigüedad clásica, se asociaban, en su belleza efímera, a la fragilidad de la vida humana. Así lo explicaba Herrera, aludiendo a la rosa de los versos atribuidos a Ausonio: «Y hablando de ella [la rosa], se deja entender que trata de la fragilidad y flaqueza humana» (*Anotaciones*, p. 423). Horacio también había utilizado la naturaleza fugaz de las rosas, asociada al vino y al perfume como

---

por Boscán (Lapesa 1985: 17). Petrarca repetirá el motivo del contraste entre flores rojas y blancas en el rostro de la mujer: «Si acaso rosas candidas y rojas / vieron mis ojos en un vaso de oro / por mano virginal recién cortadas / pensaron que sería el rostro de ella / [...] y adornadas de fuego las mejillas» («Se mai candide rose con vermiglie / in vassel d'oro vider gli occhi miei / allor allor da vergine man colte, / veder pensaro il viso di colei / [...] e le guancie ch'adorna un dolce foco», *Cancionero*, CXXVII, vv. 71-74 y 79).

<sup>22</sup> «Nec de more comae per levia colla fluentes», Propertio, *Elegías*, p. 52. También Ovidio hace referencia al color del rostro en un contexto de *carpe diem*, pero no menciona ningún color ni, por tanto, el contraste cromático (*Arte de amar*, III, v. 73). En lo que alcanzo, ningún comentarista ha hecho referencia a Propertio como posible fuente de estos dos motivos de la belleza de la mujer.

<sup>23</sup> «L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi, / che 'l verno devria far languidi et secchi» (*Cancionero*, XLVI, vv. 1-2). La oposición del blanco y el rojo se convierte a partir de Petrarca en el eje del tópico de la belleza femenina (Pozzi 1989: 38).

<sup>24</sup> «Che quanto piace al mondo è breve sogno» (*Cancionero*, I, v. 14)

símbolos de la celebración, para recordar el carácter efímero de la vida: «manda que allí perecederas flores / del amable rosal / y vino aporten / y ungüentos mientras lo permitan / las circunstancias, la edad / y el hilo negro de las tres Parcas» (Oda II, 3, vv. 13-17).<sup>25</sup>

Los elementos de la belleza de la mujer se describen, de acuerdo con los cánones renacentistas, como equilibrio y justo medio de dos extremos: Aristóteles había fundado la virtud en el término medio.<sup>26</sup> En este caso, los extremos vienen dados en el fuerte contraste cromático que se produce entre el rojo de la rosa y el blanco de la azucena, pero además esas dos flores tienen asociado un contenido simbólico también en abierto contraste: la rosa el amor, y la azucena la honestidad o castidad. La asociación del color rojo de la rosa con Venus explica su valor simbólico en relación con el amor. El simbolismo del blanco resulta aclarado por Fernando de Herrera (en comentario a una variante en otro poema, la Égloga I): «el color blanco es purísimo, y el más perfecto de los colores, y por traslación al ánimo se toma por sincero, y así *blanca* significa simple, sencilla, pura y piadosa» (*Anotaciones*, p. 719).<sup>27</sup>

Ese mismo contenido simbólico implícito en la rosa y la azucena lo encontramos en los versos 3 y 4. En la mirada («vuestro mirar») se reflejan dos cualidades opuestas: «ardiente» y «honesto» (v. 3). Y esas dos cualidades tienen su correspondencia en el contenido del verso siguiente: la mirada va a serenar con clara luz la tempestad, amorosa, que ella misma ha desatado («con clara luz la tempestad serena», v. 4), como hemos visto antes.<sup>28</sup>

Los efectos paradójicos de la mirada estaban ya en Petrarca, si bien formulados de una manera diferente: «Amor con Castidad

<sup>25</sup> «Huc vina et unguenta et nimium brevis / flores amoena ferre iube rosae, / dum res et aetas et sororum / fila trium patiuntur atra», *Odas y Epodos*, p. 180.

<sup>26</sup> «La virtud [...] tendrá que tender al término medio», *Ética a Nicómaco*, II, 6, 1106b.

<sup>27</sup> Covarrubias afirma que el color blanco «significa castidad, limpieza y alegría» (*Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 219).

<sup>28</sup> En Ovidio también había aparecido la idea de suscitar el deseo y el rechazo, pero con un sentido diferente: no es la mirada, sino el andar, y no se trata de un deseo y rechazo simultáneo, como en Garcilaso, sino alternativo («atrae y ahuyenta a los desconocidos», *Arte de amar*, III, v. 300).

se juntó en ella / [...] y un no sé qué en los ojos, que al instante / hace clara la noche, oscuro el día, / la miel amarga, y el ajeno dulce». <sup>29</sup> Esos efectos contradictorios que produce la mirada se sitúan en el contexto de una descripción paradójica de las cualidades de Laura: «En noble sangre humilde vida quieta, [...] / fruto maduro en una flor que es joven / y un alma alegre en un semblante grave». <sup>30</sup>

El segundo cuarteto, aun cuando describe también dos motivos de la belleza juvenil, difiere en su estructura respecto a la del primero, evitando un paralelismo excesivo. Los dos elementos, el cabello y el cuello, ocupan ahora un número desigual de versos: el cuello está presente en un solo verso, el tercero del cuarteto, que queda entrelazado entre los otros tres dedicados al cabello, en perfecta correspondencia con el contenido de esos versos (en su movimiento, el cabello envuelve al cuello, como los versos dedicados al cabello rodean al del cuello).

El color rubio del cabello, el color del oro (en Garcilaso el cabello es 'oro escogido': «qu'en la vena / del oro s'escogió», vv. 5-6), formaba parte del canon de belleza femenina desde la Antigüedad, reiterado hasta la saciedad en el Renacimiento. En cuanto al otro rasgo, el movimiento que le imprime el viento, el cabello suelto suponía una imagen de sensualidad: así describe Virgilio a Venus (*Eneida*, I, 319), Ovidio a Dafne (*Metamorfosis*, I, 528-529), Propertio a Cintia (*Elegías*, II, 3, v. 13), Claudiano a Proserpina <sup>31</sup> y Petrarca a Laura. <sup>32</sup>

<sup>29</sup> «Amor s'è in lei con Honestate aggiunto / [...] et non so che nelli occhi, che 'n un punto / pò far chiara la notte, oscuro il giorno, / e 'l mèl amaro, et adolcir l'assentio» (*Cancionero*, CCXV, vv. 9, 12-14). Fosalba sugiere que Garcilaso estaría aludiendo a la mirada tímida y provocativa, según unas octavas de Bernardo Tasso, de la célebre Giulia Gonzaga, asomada a la ventana de un palacio del barrio napolitano de Nido y cubierta de un velo negro por la crisis espiritual tras la muerte de su amante, el cardenal Ippolito de Medici (2019: 200-209).

<sup>30</sup> «In nobile sanguine vita humile et queta [...] / frutto senile in sul giovenil fiore / e 'n aspetto pensoso anima lieta» (*Cancionero*, CCXV, vv. 1-4).

<sup>31</sup> «Había dejado vagar con las suaves brisas sus indómitos cabellos» («levibus procerat auris / indociles errare comas», *De raptu Proserpinae*, II, v. 30; cit. en Warburg 2010: 34).

<sup>32</sup> Es un motivo frecuente en Petrarca: «Estaba el pelo de oro al aura suelto» («erano i capei d'oro a l'aura sparsi», *Cancionero*, XC, 1-4); «las rubias trenzas sobre el cuello sueltas / [...] esparcidos / sus cabellos» («le bionde trecce sopra 'l collo sciolte / [...] a l'aura

En la Italia del siglo XV se desarrolló un gran interés entre humanistas y pintores por el movimiento de elementos inanimados, el cabello y las telas, como un intento de plasmar en la pintura —una imagen estática por naturaleza— el movimiento de la vida (Warburg 2010: 92-93). Lo había comentado Leon Battista Alberti: «porque los cabellos, las ramas y las hojas que parece se mueven en un cuadro causan muchísimo gusto» (*De Pictura*, 1436).<sup>33</sup> Poliziano, un humanista del círculo de los Medici, habría utilizado la imagen al describir una representación del nacimiento de Venus: «el viento sus largos y encrespados cabellos alborota»; también al referir un relieve en un imaginado palacio de Venus con el rapto de Europa: «y sus bellos cabellos de oro / juegan sobre su pecho al soplo del viento contrario»; al describir una escultura sobre el rapto de Proserpina: «suelos sus cabellos, / que los amorosos céfiros airean»; y al referirse a la diosa de la Primavera: «nunca falta la alegre Primavera / que al aire tiende sus cabellos rubios».<sup>34</sup> Precisamente, Warburg (2010) había señalado la influencia de los versos de Poliziano en los célebres cuadros de Botticelli *El nacimiento de Venus* y *La primavera*.

En Garcilaso el viento también proporciona movimiento, ilusión de vida a una descripción estática. Pero ese viento no solo tiene un efecto artístico, crear ilusión de vida con una imagen de carácter sensual, sino que aporta otra dimensión a la imagen en cuanto que hace presente la naturaleza efímera de esa vida, abocada a un final. El viento que mueve grácilmente el cabello en el segundo cuarteto es también el que va a marchitar la rosa en el segundo terceto («marchitará la rosa el viento helado», v. 12) y el que, aludido en el «tiempo airado» ('ventoso', 'desapacible', v. 10) del primer terceto, transforma el cabello de oro en nieve

---

sparsi / i capei d'oro», *Cancionero*, CXXVII, vv. 77 y 83-84); «al aura sueltos los cabellos» («le chiome a l'aura sparse», *Cancionero*, CXLIII, v. 9); «soltó al aura cabellos tan dorados» («chiome d'oro sí fino a l'aura sciolse», *Cancionero*, CLIX, v. 6); y «el aura que el verde laurel y el áureo cabello / suavemente suspirando mueve» («L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine / soavemente sospirando move», *Cancionero*, CCXLVI, v. 1).

<sup>33</sup>Cit. en Warburg (2010: 27).

<sup>34</sup>*Stanze per la Giostra*, cit. en Warburg (2010: 24, 32, 34 y 36).

(«antes que'l tiempo airado / cubra de nieve la hermosa cumbre», vv. 10-11).

Es original de Garcilaso someter esa bella imagen a un sistema de tensiones al contraponer el movimiento del cabello con el estatismo y verticalidad del cuello (resaltada la verticalidad por el adjetivo «enhiesto», 'erguido'), un motivo que no aparece en ninguno de los modelos.<sup>35</sup> Si en el primer cuarteto había una contraposición alegórica que iba más allá de la mera descripción de los elementos de la belleza, la de pasión amorosa / contención, ahora la antítesis se establece entre estatismo y movimiento. Frente al estatismo de la descripción, como si esa belleza pudiera tener la permanencia del oro (el cabello es 'oro escogido'), nos encontramos con el dinamismo de tres acciones en leve gradación ascendente con que acaba el cuarteto, «el viento mueve, esparce y desordena» (v. 8).

En esta línea, la contraposición de la serie de tres adjetivos, estática («el *hermoso* cuello *blanco*, *enhiesto*», v. 7), con la dinámica de los tres verbos («el viento *mueve*, *esparce* y *desordena*», v. 8) resalta la tensión entre permanencia y cambio. Una tensión anticipada ya en el segundo verso del cuarteto por el movimiento indicado en el «vuelo presto» (v. 6), que se opone a la descripción estática de ese cabello ('es oro escogido'). Como 'oro escogido', podríamos esperar del cabello la permanencia del oro, pero se ve impulsado por el «viento», que le proporciona un «vuelo presto» ('ligero', 'rápido'). El cabello está sujeto, por tanto, a la movilidad, al cambio que propicia el viento, el mismo viento (el «tiempo airado», 'ventoso') que transforma el cabello de oro en canas en el primer terceto y va

<sup>35</sup>La cualidad de «enhiesto» ('erguido') para el cuello es un rasgo propio de la juventud. Años después lo recordará por antítesis Pierre de Ronsard: «para entonces serás una vieja encorvada» («vous serez au foyer une vieille accroupie», *Sonetos para Helena*, p. 111). No hay fundamento para suponer la verticalidad de «enhiesto» como un símbolo de castidad (Heiple 1994: 230). También Cacho Casal considera «enhiesto» en un valor figurado: 'recto', moralmente. En su interpretación, el clímax ascendente del movimiento del cabello desembocaría en el descontrol: «el fluir contenido se hace desorden y pasión, la rosa que estaba cerrada se va abriendo» (2014: 130), pero no parece que haya ningún vínculo entre ese movimiento y la 'apertura de la rosa' (no explícita en el poema) a la que se refiere Cacho Casal.

a marchitar la rosa en el segundo terceto (aunque ahora es un «viento helado»).

Con esa tensión entre estatismo y dinamismo, entre permanencia y cambio, la parte descriptiva del soneto, la de los cuartetos, participa ya de la reflexión sobre la fragilidad de la vida, la amenaza de la muerte, en definitiva, que se manifiesta en los tercetos. De este modo, la parte concreta, objetiva, del poema, constituida por los elementos de la belleza femenina, acaba impregnada de la preocupación subjetiva, la del yo poético que incita a disfrutar del momento por la conciencia de que es efímero.

Aun cuando en los modelos latinos y en Bernardo Tasso aparecería también la belleza juvenil (el cabello y el color del rostro) sometida a un plazo temporal, es innovación de Garcilaso vincular esos motivos a la contraposición simbólica pasión / contención y a la que se produce entre estatismo y movimiento. Esta última contraposición expresa de manera simbólica el contenido del soneto: la tensión entre el estatismo deseado para esa belleza y el dinamismo que todo lo cambia destruyéndola al fin, es decir, la tensión entre la permanencia anhelada y el cambio inevitable (tan ineludible como la llegada del invierno). Esa tensión entre inmovilidad y movimiento resulta esencial en el poema por su valor implícito y singulariza la versión que Garcilaso lleva a cabo del *carpe diem*.

La expresión del tema, *carpe diem*, no aparece, a diferencia de Tasso, hasta el primer terceto. Garcilaso utiliza una imagen vegetal presente en Ovidio (*carpite poma*, 'coged los frutos', con el imperativo del verbo *carpo* en plural, a diferencia del singular de Horacio),<sup>36</sup> pero lo hace de un modo menos directo que en los modelos latinos o en Tasso por medio del hipérbaton: «coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto» (vv. 9-10). El hipérbaton pone en primer plano la belleza juvenil, por encima de la propia

---

<sup>36</sup> La formulación de Garcilaso, «coged [...] el dulce fruto», vv. 9-10, seguiría un modelo distinto al de Tasso, el del verso: «*quae fugiunt celeri carpite poma manu*» («coged los frutos que duran poco con presta mano», *Arte de amar*, III, v. 576). El plural de Garcilaso no obedecería a un destinatario plural, como en Ovidio o en Tasso ('las muchachas'), sino al plural de cortesía ('coged vos').

exhortación, tan apremiante en Tasso. Además, la adjetivación —«alegre», «dulce»— realza esa belleza y suaviza el apremio inherente al mandato.

El enunciado del *carpe diem* no se limita a una exhortación, sino que incluye también la referencia a la amenaza temporal: 'disfruta el momento porque es efímero'. En Garcilaso, esa amenaza está relacionada con la llegada del invierno, que en la alegoría climático-estacional supone el advenimiento de la vejez: «antes que el tiempo airado / cubra de nieve la hermosa cumbre» (vv. 10-11). En esa alegoría, el tiempo «airado» ('ventoso', 'desapacible') corresponde sin duda al invierno, ya que cubre de nieve las cumbres, pero resulta indudable la conexión con el «viento» que había aparecido en el segundo cuarteto, del mismo modo que «la hermosa cumbre» cubierta de nieve (v. 11) alude al cabello blanqueado por las canas en un proceso de degradación, implícito en el paso del tiempo y sus efectos: el cabello, que era 'oro escogido', se convertirá en nieve.

La degradación de la belleza descrita que produce el viento («el tiempo airado») está sugerida por una imagen bella en sí misma, la de la cumbre cubierta de nieve, resaltada por la leve paronomasia, «cubra [...] cumbre», dos palabras en lugares relevantes del verso, inicio y fin: «cubra de nieve la hermosa cumbre» (v. 11).<sup>37</sup> No es una imagen violenta de degradación, al contrario, pero lleva implícita una tensión menos amable: la belleza de la nieve está amenazada por un destino evidente, al que había aludido Horacio, el de acabar diluyéndose.<sup>38</sup> Es el paso no mencionado por Garcilaso (lo hará Góngora al imitar a Garcilaso): a la vejez (las canas en las que se ha convertido el oro) le sucederá, con la misma inevitabilidad con la que el invierno cubre de nieve las cumbres, la muerte. Además, la propia alegoría primavera / invierno está contraponiendo, como en Horacio

<sup>37</sup> El vínculo entre el viento impetuoso («el tiempo airado» de Garcilaso) y la nieve estaba en Horacio (Oda I, 9), así como la juventud contrapuesta a las canas. También Ovidio había mencionado la amenaza, con la llegada de la vejez, del encanecimiento del cabello de la mujer (*Arte de amar*, III, vv. 74-76).

<sup>38</sup> «Se fueron las nieves» («diffugere nives», Horacio, *Odas*, IV, 7, v. 1).

(las odas I, 9; I, 11 y IV, 7, por ejemplo), el ciclo incesante de la naturaleza, que siempre se renueva, con la caducidad de la vida humana, sujeta a un único ciclo: juventud-primavera / vejez-invierno.

La estampa primaveral, la rosa y la azucena, como inicio del poema y punto de partida de la reflexión aneja ('es primavera, disfrutemos de su esplendor porque la muerte nos espera'), aparecía en Horacio (en las odas I, 4; IV, 7; y IV, 9). La amenaza de la llegada del invierno que teñirá de nieve las cumbres como motivo para la invitación a disfrutar de la juventud estaba también en Horacio (en el epodo XIII y las odas I, 9 y I, 11), y en una ocasión, la oda I, 9, asociando la nieve del invierno a las canas, testimonio de una juventud que se ha marchitado. La diferencia es que Garcilaso no alude a las canas directamente, sino por medio de la imagen de la cumbre cubierta de nieve. La alternancia primavera / invierno de Garcilaso (la rosa y la azucena frente a la nieve de las cumbres) refleja también la tensión expresada en los cuartetos, la de algo que permanece siempre igual, la propia alternancia de las estaciones, que se producirá cíclicamente, y la de algo que cambia, la belleza de las flores, la de esa juventud —y la de la vida— simbolizada en los elementos descritos en los cuartetos, cuya fugacidad nos resulta dolorosa.

En el segundo terceto, Garcilaso independiza sintácticamente la generalización final de la exhortación del *carpe diem*, aun cuando el vínculo implícito está sugerido por la referencia a «la rosa» («marchitará la rosa», v. 12) y por el «viento» (ahora «helado»), presente en los dos cuartetos (en el primero de forma implícita en la «tempestad») y en el primer terceto. Introduce en este terceto un cambio de perspectiva: ya no se dirige a una supuesta destinataria de la exhortación, sino que hace afirmaciones generales en tiempo futuro que adquieren un carácter sentencioso («marchitará», v. 12; «todo lo mudará», v. 13). La relación solo está sugerida por la coincidencia de «la rosa» que la llegada del «viento helado» va a marchitar inevitablemente, en el inicio del segundo terceto, con la «rosa» del primer verso

del soneto. Lo que dice Garcilaso no es \*«*vuestra* rosa», sino «*la* rosa», es decir, 'el viento helado va a marchitar todas las rosas', pero resulta inevitable establecer una relación entre la rosa inicial y la del segundo terceto.

Tampoco debemos olvidar que en Horacio la mención de las rosas supone la referencia a la belleza juvenil amenazada por los efectos del paso del tiempo, por la muerte en definitiva, como en la oda II, 3, en la que las rosas son una invitación a la celebración mientras lo permitan «los hilos negros» de las Parcas.<sup>39</sup> Por lo demás, podría afirmarse de un modo general que en las odas horacianas sobre el tema la contemplación de los elementos de la naturaleza es el camino para llegar a la expresión de una verdad universal: la del carácter efímero de la vida.

En cambio, Tasso había seguido un camino diferente al de Horacio al vincular directamente el mandato, apremiante además («ah, stolte [...], ah, siate preste»), a la generalización: 'coged la flor porque todo corre veloz hacia su fin' («Cogliete, ah stolte, il fior, ah, siate preste, / che fugaci son l'ore e 'l tempo lieve, / e veloce a la fin corre ogni cosa», vv. 12-14).

El segundo terceto no solo presenta un cambio sintáctico con dos oraciones en tercera persona (los sujetos son «el viento helado» y «la edad ligera», respectivamente) y una perspectiva temporal distinta, la del futuro, sino que introduce un cambio estilístico notable por el uso de un tono sentencioso y tres figuras en fuerte contraste con el tono estilístico del resto del soneto: un quiasmo, una derivación y una paradoja. Se trata de figuras poco frecuentes en Garcilaso, las dos últimas propias de la poesía cancioneril y alejadas de la estética clasicista del periodo napolitano.<sup>40</sup> El quiasmo se produce en los dos primeros versos del terceto: verbo en futuro («marchitará») + implemento o complemento

<sup>39</sup> «Manda que allí pereceras flores / del amable rosal y vino aporten / y unguentos mientras lo permitan / las circunstancias, la edad y el hilo / negro de las tres Parcas» («huc vina et unguenta et nimium brevis / et nimium brevis / flores amoenae ferre iube rosae / dum res et aetas et sororum / fila trium patiuntur», Horacio, *Odas*, II, 3, vv. 13-17).

<sup>40</sup> Sobre la originalidad de Garcilaso en el uso de la estética cancioneril, puede verse Martínez Mata (2015b y 2024).

directo («la rosa», v. 12) / implemento o complemento directo («todo») + verbo en futuro («mudará», v. 13).<sup>41</sup> La derivación, dos o más palabras con la misma raíz y distinta categoría morfológica, es la que encontramos en «mudará» (v. 13) y «mudanza» (v. 14). Y la paradoja, vinculada a la derivación, es la expresada en los vv. 13-14 («todo lo mudará la edad ligera / por no hacer mudanza en su costumbre»): 'la ausencia de cambio es la razón del cambio, de la transformación, que produce el tiempo' («la edad ligera», el tiempo presuroso, lo cambia todo precisamente por no cambiar su modo de actuar).

El último terceto, en su contraste estilístico con el resto del poema, como un final que agita la serena belleza descrita anteriormente, está condensando el contenido del poema: la conciencia de que el paso del tiempo, con su efecto destructor, acabará con aquello que apreciamos de la vida a pesar de nuestro anhelo de permanencia.

Estos recursos cancioneriles provocaron una dura crítica de Herrera («este [el último verso del soneto] es lánguido y casi muerto verso, y muy plebeyo modo de hablar», *Anotaciones*, p. 421).<sup>42</sup> Lapesa recoge esta crítica calificando la paradoja como «incolora», y el último verso como un «final desdibujado» (1985 [1948]: 155). En la misma línea, Stanton (1980 [1972]: 135) llega a afirmar que Garcilaso en estos versos «desciende a un nivel pedestre», utilizando unos recursos «incongruentes con el tono noble del resto del poema». Sin embargo, con estas figuras, con el cambio estilístico, probablemente un recuerdo del final ingenioso de los epigramas, Garcilaso destaca el salto de lo particular

---

<sup>41</sup> Garcilaso no prodiga el quiasmo, aunque lo encontramos en otro soneto clasicista del periodo napolitano, el XXVIII: «si preguntado / soy lo demás, en lo demás soy mudo» (vv. 13-14).

<sup>42</sup> La mención de los efectos del paso del tiempo no parece del gusto de Herrera, que critica esa generalización tanto en el poeta toledano como en Tasso, mientras que elogia los versos más descriptivos: «El 3 y 4 verso de Garcilaso son incomparables, y también extremados el 7 y el 8, y, al contrario, los dos primeros del Tasso y el primer terceto son maravillosos, aunque los últimos de ambos no responden a lo que prometió el principio» (*Anotaciones*, p. 432). Tamayo de Vargas rechaza la crítica de Herrera: «El último verso es engaño de esta profesión llamarle lánguido, porque es nervosamente dulce» (en Gallego Morell 1966: 591).

a lo general, poniendo de relieve la dimensión universal del conflicto sugerido ya en el segundo cuarteto, la tensión entre permanencia y cambio: la permanencia deseada para la belleza de la vida y el cambio inevitable, el implícito en el «viento» (v. 8), el «tiempo airado» (v. 10) y el «viento helado» (v. 12).

#### 4. Conclusión

Si bien Garcilaso recoge buena parte de sus motivos de Tasso, el tono tranquilo y melancólico con el que refiere la amenaza implícita en el *carpe diem* está más próximo a Horacio.<sup>43</sup> En el soneto de Tasso las reiteraciones temporales y de las amenazas del paso del tiempo precipitan todo hacia su fin, como empujado por el apresuramiento del segundo terceto: «Coged, ah, insensatas, la flor, ah, daos prisa, / que fugaces son las horas y el tiempo ligero, / y veloz hacia su fin corre todo» (vv. 12-14). El doble mandato («coged la flor [...], daos prisa»), las interjecciones, el apóstrofe «insensatas» subrayando que no deberíamos ignorar la amenaza, la caracterización de las horas como «fugaces» y el tiempo «ligero», el modo «veloz» con el que todo se dirige hacia su fin, están produciendo una impresión de torrente impetuoso, el de unos motivos relacionados con la belleza y la juventud arrastrados hacia su final.

Garcilaso, en cambio, además de no mencionar el fin, separa la generalización de lo anterior aun cuando haya una relación figurada. Pero, sobre todo, establece un sereno equilibrio sintáctico, un orden y claridad de origen clasicista («la hermosura del orden da resplandor a las palabras», había destacado Herrera, *Anotaciones*, p. 209). Lo original de Garcilaso es la forma

---

<sup>43</sup>El interés de Garcilaso por Horacio era bien conocido: el prestigioso teólogo Girolamo Seripando se refería a Garcilaso como «estudiosísimo de Horacio, y le imitaba felizmente en sus escritos» (cit. en Fosalba 2019: 42). Paolo Giovio encontraba en las odas latinas de Garcilaso «una dolcezza degna di Orazio» (cit. en Fosalba 2023: 14). La común admiración por Horacio de Garcilaso, Seripando, Antonio Telesio y Placido di Sangro explicaría la facilidad con la que Garcilaso se integra en el círculo napolitano de humanistas y poetas (Fosalba 2019: 42-43), una admiración compartida también con Bernardo Tasso. Véase ahora Fosalba (2023), quien subraya la excepcionalidad, entre los poetas españoles de ese momento, del horacianismo de Boscán y Garcilaso (18-19), a diferencia del apabullante culto a Horacio que se desencadenaría posteriormente.

en la que muestra cómo ese orden se encuentra amenazado por la tensión entre movimiento y estatismo, entre el movimiento inevitable, los cambios ineludibles que produce el paso del tiempo, subrayados en los dos últimos versos del soneto, y el estatismo que deseamos para esa belleza, para la belleza de la vida.

En Tasso el paso del tiempo nos arrastra velozmente hacia el final; en Garcilaso somos conscientes de ese final, pero la belleza de la vida está en pugna, se diría que como anhelo al menos, por la supervivencia, como la contraposición entre el estatismo del cuello y el movimiento del cabello. Si con el *carpe diem* Horacio muestra una contraposición entre presente, lo único que está en nuestra mano, y futuro, sobre el que planea la sombra de la muerte, Garcilaso proyecta una tensión entre permanencia y cambio, entre la belleza de la vida, que se desearía para siempre, y la degradación inevitable que produce el tiempo.

La estructura equilibrada de Garcilaso produce un efecto de remanso, de serenidad. Frente a la urgencia y apremio de Tasso, Garcilaso pone en primer plano la contraposición entre el estatismo y el movimiento, entre permanencia y cambio, introducida en el segundo cuarteto y a la que se alude en el final del soneto con recursos cancioneriles (derivación y paradoja) para destacarla. Más que tratar de congobernarnos por la brevedad de la vida y la urgencia del plazo, plantea la lucha entre la conciencia del final inevitable, de la degradación que efectúa el tiempo, aludida de modo sereno, y el anhelo de permanencia.

Por otra parte, la belleza de la mujer descrita en Garcilaso no remite directamente a una amada, a la que estaría incitando a amar recordándole la amenaza del tiempo,<sup>44</sup> sino que es un símbolo de la belleza material de la vida humana, sometida a la degradación inevitable. Cuando los poetas latinos utilizan el *carpe diem* para persuadir a la amada mencionan explícitamente el

---

<sup>44</sup>Cacho Casal desarrolla en su estudio una interpretación del soneto como un ejercicio de persuasión retórica de naturaleza erótica («en los versos de Garcilaso subyace una invitación al goce sexual», 2014: 132). Dámaso Alonso (1958) había entendido el soneto como una interpelación a la amada para advertirle de los efectos del paso del tiempo.

amor, además de que el plural de exhortación incluye a la amada y al poeta: Tibulo dice «mientras los hados consienten, anudemos los amores» (I, 1, v. 69); Propercio, «mientras se pueda, gozemos recíprocamente los amantes» (Elegía I, 19, v. 25), «mientras los hados nos dejan, saciemos los ojos de amor» (Elegía II, 15, v. 23, cit. en Cristóbal 1994b, pp. 238-239).<sup>45</sup>

Del mismo modo que la precaria belleza de las flores es imagen de la fragilidad humana,<sup>46</sup> Garcilaso, al igual que los modelos latinos o Tasso, se dirige figuradamente a una mujer para hacer presente el carácter efímero de la vida, la fugacidad de aquello que amamos. La exhortación a disfrutar de la belleza de la vida no se utiliza para incitar a la amada a que corresponda al amor, sino para ensalzar la vida, precisamente porque somos conscientes de la amenaza: el ciclo alegórico primavera / invierno (juventud / vejez), aludido con imágenes hermosas, no va a repetirse de manera indefinida como en la naturaleza. Al igual que las odas de Horacio relacionadas con el *carpe diem*, el soneto XXIII de Garcilaso no tiene vinculación con la poesía amorosa, sino con la que se plantea el sentido de la vida.

### Referencias bibliográficas

- ALONSO, D. (1958). Garcilaso, Ronsard, Góngora (apuntes de una clase). En *De los siglos oscuros al de oro* (pp. 183-191). Gredos.
- ARISTÓTELES (1982). *Metafísica*. Trad. V. García Yebra. Gredos.
- ARISTÓTELES (1989). *Ética a Nicómaco*. Trad. M. Araujo y J. Marías. Centro de Estudios Constitucionales.
- ARISTÓTELES (2002). *Poética*. Trad. A. López Eire. Istmo.
- BLECUA, A. (1970). *En el texto de Garcilaso*. Ínsula.
- CACHO CASAL, R. (2014). La rosa del poeta: el soneto XXIII de Garcilaso de la Vega. En A. Bègue y A. Pérez Lasheras (Eds.),

<sup>45</sup>Se ha señalado (Hinojo Andrés 1994 y Cristóbal 1994a) cómo en Horacio el esquema de dirigirse a una persona para incitarla a aprovechar el presente no es una interpelación real sino figurada; algo que resulta obvio, por el plural generalizador, en las «jóvenes» a las que se dirige el poema «De rosis nascentibus» y el soneto de Tasso.

<sup>46</sup>Como había señalado Herrera respecto del poema «De rosis nascentibus»: «y hablando de ella [la rosa], se deja entender que trata de la fragilidad y flaqueza humana» (*Anotaciones*, p. 423).

*Hilaré tu memoria entre las gentes: estudios de literatura áurea (en homenaje a Antonio Carreira)*, vol. 2 pp. (123-140). Prensas de la Universidad de Zaragoza.

CASTORINA, E. (1965). *La poesia d'Orazio*. Edizioni di Storia e Letteratura.

COVARRUBIAS, Sebastián de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Eds. I. Arellano y R. Zafra. Iberoamericana.

CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1994a). Horacio y el carpe diem. En J. C. Fernández Corte y R. Cortés Tovar (Coords.), *Bimilenario de Horacio* (pp. 171-192). Universidad de Salamanca.

CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1994b). El tópico del carpe diem en las letras latinas. En *Aspectos didácticos del latín*. 4 (pp. 225-268). Universidad de Zaragoza.

FOSALBA, E. (2019). *Pulchra Parthenope. Hacia la faceta napolitana de la poesía de Garcilaso*. Iberoamericana-Vervuert.

FOSALBA, E. (2023). Hacia la *suavitas* de Horacio en la trayectoria poética de Garcilaso. *Bulletin Hispanique*, 125, 1, 13-16

GALLEGO MORELL, A. (1966). *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Universidad de Granada.

GARCILASO DE LA VEGA (1995). *Obra poética y textos en prosa*. Ed. B. Morros. Crítica.

HEIPLE, D. L. (1994). *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*. The Pennsylvania State University Press.

HINOJO ANDRÉS, G. (1994). El interlocutor ficticio de Horacio a Luis de León. En J. C. Fernández Corte y R. Cortés Tovar (Coords.), *Bimilenario de Horacio* (pp. 405-412). Universidad de Salamanca.

HORACIO (1990). *Odas y Epodos*. Ed. M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal. Cátedra.

LAGUNA MARISCAL, G. (1999a). El tópico de la tormenta del amor de la poesía grecolatina a la Tradición Clásica. En M. Á. Márquez, P. L. Zambrano y A. Ramírez de Verger (Eds.). *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración* (pp. 435-442). Universidad de Huelva.

LAGUNA MARISCAL, G. (1999b). «En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»: Historia de un tópico literario (I). *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII, 197-213.

LAPESA, R (1985). *Garcilaso: Estudios completos*. Istmo.

LOPE DE VEGA (2022). *Rimas*. Ed. A. Sánchez Jiménez y F. Rodríguez-Gallego. Real Academia Española.

MARTÍNEZ MATA, E. (2015a). Horacio. *Anáfora*, 3, 12.

MARTÍNEZ MATA, E. (2015b). La concepción atormentada del amor en Garcilaso. Una lectura del soneto I («Cuando me paro a contemplar mi 'stado»). *Boletín de la Real Academia Española*, 95, 311, 167-178.

MARTÍNEZ MATA, E. (2024). Garcilaso y la poesía cancioneril: «Culpa debe ser quereros». En G. Cienfuegos Antelo, P. Conde Parrado, J. J. González Martínez, R. Gutiérrez Sebastián, B. Rodríguez Gutiérrez y H. Urzáiz Tortajada (Coords). *Un caballero para Olmedo. Homenaje a Germán Vega García-Luengos* (II, pp. 665-675). Universidad de Valladolid.

OVIDIO (2004). *Amores. Arte de amar*. Trad. J. A. González Iglesias, Cátedra.

POZZI, G. (1989). *Des fleurs dans la poésie italienne*. Editions Universitaires Fribourg Suisse.

PROPERCIO (1990). *Elegías*. Trad. Alfonso Cuatrecasas. Lumen.

RONCARD, Pierre de (1987). *Sonetos para Helena*. Trad. Carlos Pujol. Planeta.

STANTON, E. F. (1972). Garcilaso's Sonnet XXIII. *Hispanic Review*, XL, 198-205. «En tanto que de rosa y d'azucena». En Rico, F. (Dir.), *Historia y crítica de la literatura española. 2 Siglos de Oro: Renacimiento* (pp. 132-137). Crítica, 1980.

TRAINA, A. (1986) *Poeti latini e neolatini. Note e saggi filologici*, I. Patron.

WATBURG, A. (2010 [1893]). *Sandro Boticelli. Nacimiento de Venus y Primavera*. Casimiro.