

LA CONCEPCIÓN ATORMENTADA  
DEL AMOR EN GARCILASO.  
UNA LECTURA DEL SONETO I  
(«CUANDO ME PARO A CONTEMPLAR  
MI 'STADO»)

BRAE TOMO XCV • CUADERNO CCCXI • ENERO-JUNIO DE 2015

          Cuando me paro a contemplar mi 'stado  
y a ver los pasos por do m'han traído,  
hallo, según por do anduve perdido,  
que a mayor mal pudiera haber llegado;  
5          mas cuando del camino 'stó olvidado,  
a tanto mal no sé por do he venido;  
sé que me acabo, y más he yo sentido  
ver acabar conmigo mi cuidado.  
          Yo acabaré, que me entregué sin arte  
10          a quien sabrá perderme y acabarme  
si quisiere, y aún sabrá querello;  
          que pues mi voluntad puede matarme,  
la suya, que no es tanto de mi parte,  
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?<sup>1</sup>

El soneto I de Garcilaso produjo un número sorprendente de imitaciones en la poesía del Siglo de Oro, algunas paródicas, lo que da testimonio de su elevada difusión en ese momento y de la importancia que se le concedía. En cualquier caso, la mayoría de esas imitaciones lo interpreta de un modo muy próximo al modelo petrarquista aludido en el primer verso («Quando'io mi volgo

<sup>1</sup> Utilizo la edición de Bienvenido Morros, que da cumplida explicación de todos los problemas textuales: Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, estudio preliminar de R. Lapesa, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica), 1995. Con posterioridad a esta edición, Antonio Azaustre Galiana, «Compositio, puntuación y lectura del soneto I de Garcilaso», *Bulletin Hispanique*, 98, 1, 1996, págs. 29-35, propone un cambio en la puntuación del v. 11 (*si quisiere; y aún sabrá querello*) que convertiría el *que* ilativo del v. 12 (*que pues* ['y pues'] *mi voluntad puede matarme*) en causal ([por] *qué, pues mi voluntad puede matarme*). Pero ese cambio choca con la estrecha cohesión entre sí de los vv. 10-11 producida por la reiteración (*sabrá perderme y acabarme, sabrá querello*) y el poliptoton (*quisiere, querello*).

in dietro a mirar gli anni», *Canzoniere*, CCXCVIII, 1)<sup>2</sup>, del que el texto de Garcilaso se diferenciará con claridad en los restantes, o bien utilizará el poema de Garcilaso del mismo modo que este hace con Petrarca: parafrasear un verso ajeno bien conocido como punto de partida de un desarrollo diverso<sup>3</sup>.

La interpretación del soneto ha dado lugar a versiones claramente divergentes. Glaser, que lo considera una obra «menor» (por lo que se extraña del elevado número de imitaciones), ve en él la expresión de un amor desesperado, hasta el punto de que el poeta estimaría la muerte como único medio para aplacar su dolor<sup>4</sup>. Goodwyn, tras un análisis rítmico y fónico del poema, lo explica relacionándolo con las difíciles circunstancias personales del poeta (algarada juvenil en Toledo, destierro ordenado por el emperador, actividad militar)<sup>5</sup>. Su argumentación resulta inconsistente al rechazar el sentido amoroso del soneto (prescinde por completo del valor amoroso del término *cuidado*), aparte de que el homenaje de lamentar más el fin de su *cuidado* que su propia muerte solo tiene sentido como hipérbole amorosa: resultaría absurdo aplicarlo a una preocupación de carácter existencial o política<sup>6</sup>. Piras considera el soneto mode-

<sup>2</sup> Utilizo la edición y traducción de Jacobo Cortines: Francesco Petrarca, *Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1984.

<sup>3</sup> Sobre las imitaciones del soneto pueden verse los estudios de Edward Glaser, «Cuando me paro a contemplar mi estado: trayectoria de un *Rechenschafts-sonett*», en *Estudios hispano-portugueses. Relaciones literarias del Siglo de Oro*, Valencia, Castalia, 1957, págs. 59-95; Darci L. Strother, «Cuando me paro a contemplar mi estado: el concepto de *género* en tres sonetos del Siglo de Oro español», *Romance Notes*, 34, 1, 1993, págs. 61-69; Nadine Ly, «La rescritura del soneto primero de Garcilaso», *Criticón*, 74, 1998, págs. 9-29; y Andrés González Sánchez, «“Cuando me vuelvo atrás a ver los años”. Intertextualidad petrarquiana en Garcilaso, Lope de Vega y Quevedo», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 43, 2009-2010.

<sup>4</sup> Edward Glaser, art. cit., pág. 63.

<sup>5</sup> Frank Goodwyn, «Una teoría para la interpretación de la poesía, aplicada al primer soneto de Garcilaso de la Vega», *Hispanófila*, 9, 26, 1966, págs. 7-21.

<sup>6</sup> «El único individuo a quien el verdadero Garcilaso se entregó “sin arte” era el Emperador Carlos V. Y Carlos era el único individuo capaz de “perderlo” y “acabarlo”. Bien podría Garcilaso pensar que el Emperador “sabría hacerlo” cuando éste lo desterró a aquella isla del Danubio. Otra interpretación de igual valor, ofrecida por esta esfera histórica, es que Garcilaso, al dedicarse al ejercicio de las armas, se entregó “sin arte” a la Muerte, y ella, no siendo “tanto de su parte”, ¿qué haría sino anonadarlo?» (art. cit., págs. 20-21). En nota, responde a la posible objeción al «ella» (una variante del v. 11: *si ella quisiere*) indicando que podría explicarse en cuanto que remitiría a la emperatriz. En otro lugar, indica que la «idea predominante del soneto [es] el acabamiento, lo breve, lo transitorio de la vida» (art. cit., pág. 12). Siguiendo esta línea, Martha Elena Venier, «Lectura (sintáctica) del primer soneto de Garcilaso», *Nueva Revista de Filología Española*, XLVII, 2, 1999, págs. 363-368, no descarta que el soneto refleje un estado de ánimo sin relación con el amor.

lo de reflexión sobre la propia historia. Si bien la primera persona domina la estructura del soneto, en los tercetos el «yo narrador» hace emerger su reflejo (*quien*), conducido al exterior para hacer perceptible el diálogo interior. Ese diálogo interior, que se articula entre pasado y futuro, dramatiza la esencia del soneto<sup>7</sup>. Avilés se plantea como objetivo «estudiar (...) las condiciones que posibilitan y a la vez constriñen la autorrepresentación del yo»<sup>8</sup>. Llega a la conclusión de que lo que el soneto «quiere expresar es la complejidad del sujeto *perdido* en el amor y, por consiguiente, perdido en el lenguaje, sin otra dirección más que el autoanálisis incompleto de su experiencia y cómo organizarla retóricamente»<sup>9</sup>.

Aunque aparece como soneto inicial en todas las ediciones de Garcilaso, la crítica moderna no lo ha considerado en la línea del soneto-prólogo de los cancioneros petrarquistas (como los de Gaspara Stampa o Acuña). Solo Green lo ha relacionado con el soneto-prólogo del *Canzoniere*, por afirmar en él su extravío y su estado de cruel desesperación<sup>10</sup>, y Avilés, con menor énfasis, ha sugerido la posibilidad de que se trate de un soneto introductorio en un cancionero trunco<sup>11</sup>.

La paráfrasis de Petrarca en el primer verso (*Cuando me paro a contemplar mi 'stado*, «Quando'io mi volgo in dietro a mirar gli anni», *Canzoniere*, CCXCVIII, 1) llevó a que fuera interpretado, ya desde sus imitadores del Siglo de

<sup>7</sup> Pina Rosa Piras, «“Yo” tra metáfora e letteralità: lettura del sonetto “Quando me paro a contemplar mi 'stado” di Garcilaso de la Vega», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, XXIV, 2, 1982, págs. 427-432.

<sup>8</sup> Luis F. Avilés, «“Contemplar mi 'stado”: Las posibilidades del yo en el Soneto I de Garcilaso», *Calliope*, 2, 1, 1996, págs. 58-78.

<sup>9</sup> Luis F. Avilés, art. cit., pág. 71. Arrimándose, según afirma, a la hermenéutica de Heidegger, Gadamer y Ricoeur, Graciela Maturo llega a conclusiones absolutamente injustificadas: «[el soneto] constituye una profesión de fe mística y a la vez una declaración doctrinaria de neta raíz plotiniana, que insume y abarca la totalidad de los sonetos, así como de la obra del poeta» (Graciela Maturo, «El soneto primero de Garcilaso como afirmación doctrinaria», *Letras* (Buenos Aires), 19-20, 1989, págs. 69-78). En esta línea, afirma que los cuartetos si bien pueden ser entendidos como «signo de regreso a la “buena senda”, también puede leerse entre líneas como afirmación de fe mística, en igual dirección de las declaraciones de Santa Teresa y San Juan de la Cruz» (art. cit., pág. 71). En los tercetos, «al completarse sutilmente el concepto, quedan equilibradas, como es típico del género, las fuerzas en juego: la libertad impulsora de la aventura místico-poética, y la fe, que es entrega de vida y muerte a la Virgen, encarnación de la Divina Providencia» (art. cit., pág. 73).

<sup>10</sup> Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, págs. 175-176.

<sup>11</sup> Luis F. Avilés, art. cit., pág. 70.

Oro, como un soneto petrarquista<sup>12</sup>. Pero, como puso de manifiesto Lapesa, esa influencia se limita al primer verso. Lapesa encontraba en la mirada retrospectiva del poeta y en el camino erróneo que ha seguido el eco del extravío de Dante por la selva oscura: «Così l'animo mio, ch'ancor fuggiva, / si volse a retro a remirar lo passo / che non lasciò giammai persona viva» (*Inferno*, I, vv. 25-27)<sup>13</sup>. A su vez, Rico indicaba la huella en los dos primeros versos del soneto de la elegía inicial del libro cuarto de las *Tristes* de Ovidio en conjunción con el verso de Petrarca: «Cum vice mutata quid sim fuerimque recorder / et tulerit quo me casus et unde...». Según su interpretación, «la vecindad [que no identidad] de “casus” y “passos” invitaba a que cobrara forma el segundo endecasílabo, mientras la insistencia en “quo” y “unde” daba pie a reiterar el “por do”»<sup>14</sup>.

En todo caso, ninguna de esas posibles huellas determina el desarrollo del soneto, incluyendo la más obvia, la paráfrasis de Petrarca: Garcilaso tomaría esa cita inicial de Petrarca para usarla como punto de partida de un desarrollo muy diferente. El mismo procedimiento utilizará Boscán en el soneto XXXV al para-

<sup>12</sup> Garcilaso traduce casi literalmente a Petrarca en unas cuantas ocasiones más: en el soneto IV («desnudo 'spirtu o hombre en carne y hueso», 14: «o spirtu ignudo od uom di carne e d'ossa», XXXVII, 120), en el soneto VI («mas tal estoy, que con la muerte al lado / busco de mi vivir consejo nuevo, / y conozco el mejor y el peor apruebo», 5-7: «ché co la morte a lato / cerco del viver mio novo consiglio: / e veggio 'l meglio, ed al peggior m'appiglio», CCLXIV, 136-138), en el soneto XVII («y duro campo de batalla el lecho», 8: «e duro campo di battaglia il letto», CCXXVI, 8), en el soneto XIX («y dejé de mi alma aquella parte», 3: «lassai di me la miglior parte a detro», XXXVII, 52), en el soneto XXVI («¡Oh cuántas esperanzas lleva el viento!», 4: «quante speranze se ne porta il vento!», CCCXXIX, 8), en el soneto XXXVIII («que he llegado por vos a tal estado», 4: «in questo stato son, Donna, per voi», CXXXIV, 14), en la Égloga I, («y de mí mismo yo me corro agora», 66: «di me medesimo meco mi vergogno», I, II; «y acusando / el fugitivo sol», 418-419: «accusando il fugitivo raggio», XXIII, 112), en la Égloga II («ir do nunca pie humano / estampó su pisada en el arena», 698-699: «ove vestigio uman l'arena stampi», XXXV, 4). Aparte, claro, de la cita literal del último verso del soneto XXII («non esservi passato oltra la gona», *Canzoniere*, XXIII, 34).

<sup>13</sup> Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, Madrid, 1948; corregida y ampliada en Barcelona, Istmo, 1985 (la cita en pág. 77).

<sup>14</sup> Francisco Rico, «Silvae (xv-xx)», en *Estudios sobre la literatura y el arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, coord. Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell, Andrés Soria Olmedo, Granada, Universidad de Granada, 1979, vol. 3, págs. 87-89; recogido en *Primera cuarentena y Tratado General de Literatura*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1982, págs. 69-71. Morros, en su edición de Garcilaso de la Vega (pág. 363), señalaba el parecido con unos versos de Boscán: «Yo, cuando acaso afloja el accidente, / si vuelvo el rostro y miro las pisadas, / tiemblo de ver por donde m'han pasado»; pero no podemos establecer la precedencia cronológica.

frasear en su inicio dos versos de Petrarca pero conduciendo el resto del soneto por un rumbo bien distinto: «Solo y penoso en páramos desiertos / mis pasos doy, cuidados y cansados» (1-2), «Solo et pensoso i piú deserti campi / vo mesurando a passi tardi et lenti» (*Canzoniere*, XXXV, 1-2)<sup>15</sup>. Y ese será también el caso de buena parte de los imitadores de Garcilaso en el Siglo de Oro, que en buena parte parafrasean o glosan el verso inicial del poema de Garcilaso para seguir después un proceso diferente.

La perspectiva del soneto de Petrarca es la del hombre maduro que se arrepiente de sus errores juveniles («rotta la fe' degli amorosi inganni», 5), al considerar el amor como un obstáculo en sus aspiraciones espirituales, incompatibles con los deseos terrenales:

Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni  
 ch'anno fuggendo i miei pensieri sparsi,  
 et spento 'l foco ove agghiacciando io arsi,  
 et finito il riposo pien d'affanni,  
 5       rotta la fe' degli amorosi inganni,  
 et sol due parti d'ogni mio ben farsi,  
 l'una nel cielo et l'altra in terra starsi  
 et perduto il guadagno de'miei danni,  
       i' mi riscuoto, et trovomi sí nudo,  
 10       ch'i' porto invidia ad ogni extrema sorte:  
 tal cordoglio et paura ò di me stesso.  
       O mia stella, o Fortuna, o Fato, o Morte,  
 o per me sempre dolce giorno et crudo,  
 come m'avete in basso stato messo!<sup>16</sup>

Examinar una trayectoria, reflexionar sobre el pasado, supone hacerlo desde un presente que, como en el caso de Petrarca, contrapone la actitud del presente a la del pasado. Este es el Petrarca que conocen bien los escritores

<sup>15</sup> Para el soneto de Boscán y su petrarquismo en general, puede verse el estudio de Alicia de Colombí-Monguió, «Boscán frente a Navagero: el nacimiento de la conciencia humanista en la poesía española», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL, 1, 1992, págs. 143-168.

<sup>16</sup> En la traducción de Cortines: «Cuando me paro a contemplar los años, / y veo mis pensamientos esparcidos, / y el fuego en que ardí helándome apagado, / y acabada la paz de mis afanes, / rota la fe de engaños amorosos, / dividido en dos partes mi bien todo, / una en el cielo y otra aquí en la tierra, / y perdido el provecho de mis males, / en mí vuelvo, y me encuentro tan desnudo / que envidia siento por cualquier destino: / tanto dolor y miedo de mí tengo. / ¡Oh mi estrella, oh Fortuna, oh Muerte, oh Hado, / oh siempre para mí dulce cruel día, / cómo en tan bajo estado me habéis puesto!» (pág. 863).

españoles del Siglo de Oro y el que determina la actitud del autor en el soneto de Lope que evoca el primero de Garcilaso («Cuando me paro a contemplar mi estado / y a ver los pasos por donde he venido»). Sin embargo, en el soneto CCXCVIII Petrarca no hace propiamente una reflexión sobre su trayectoria, como por su parte parecen indicar los dos primeros versos del de Garcilaso, sino que proyecta una dolorida mirada hacia aquello en lo que se ha convertido después de la muerte de Laura («et sol due parti d'ogno mio ben farsi / l'una nel cielo et l'altra in terra starsi», 5-6)<sup>17</sup>. Lo que sin duda tienen en común los dos sonetos es la ausencia de esperanza, aunque, por estar motivada en razones tan distintas y tener carácter genérico, resulta insuficiente para establecer una relación («i' mi riscuoto, et trovomi sí nudo, / ch'i' porto invidia ad ogni extrema sorte: / tal cordoglio et paura ò di me stesso. / O mia stella, o Fortuna, o Fato, o Morte... / come m'avete in basso stato messo!»)<sup>18</sup>.

En Garcilaso, por el contrario, esa reflexión sobre el camino seguido y la situación en la que se encuentra no es tanto una consideración sobre la trayectoria de ese amor, en la que está absolutamente ausente el arrepentimiento de Petrarca, sino un juego conceptual para realzar la determinación, la porfía—tan cancioneril— con la que acepta ese amor, pese a la conciencia de no ser correspondido.

El mismo tema del soneto I lo encontramos también en el XXXVIII, si bien con claras diferencias en el tratamiento:

Estoy contino en lágrimas bañado,  
rompiendo siempre el aire con suspiros,  
y más me duele el no osar deciros  
que he llegado por vos a tal estado;  
5       que viéndome do estoy y en lo que he andado,  
por el camino estrecho de seguiros,  
si me quiero tornar para hüiros,  
desmayo, viendo atrás lo que he dejado;  
          y si quiero subir a la alta cumbre,  
10       a cada paso espántanme en la vía  
ejemplos tristes de los que han caído;  
          sobre todo, me falta ya la lumbre  
de la esperanza, con que andar solía  
por la oscura región de vuestro olvido.

<sup>17</sup> «Dividido en dos partes mi bien todo / una en el cielo y otra aquí en la tierra».

<sup>18</sup> «En mí vuelvo, y me encuentro tan desnudo / que envidia siento por cualquier destino / tanto dolor y miedo de mí tengo. / ¡Oh mi estrella, oh Fortuna, oh Muerte, oh Hado, / oh siempre para mí dulce cruel día, / cómo en tan bajo estado me habéis puesto!».

En este soneto aparece también el «estado» (4) y «el camino» (6), que, al igual que en el I, no producen reflexiones de mayor importancia sobre la trayectoria seguida más que para resaltar el grado de desvalimiento al que ha llegado y la ausencia total de esperanza, referida aquí con una imagen espléndida: la pérdida de la luz de la esperanza «con que andar solía / por la oscura región de vuestro olvido» (13-14).

Encontraremos la misma oposición *sé / no sé* del soneto I en los cuartetos del soneto II con un sentido muy próximo:

En fin a vuestras manos he venido,  
do *sé* que he de morir tan apretado,  
que aun aliviar con quejas mi cuidado  
como remedio m'es ya defendido;  
mi vida *no sé* en qué se ha sostenido,  
si no es en haber sido yo guardado  
para que sólo en mí fuese probado  
cuánto corta un'espada en un rendido.

El yo poético desconoce igualmente el camino que ha seguido, en qué o sobre qué se ha asegurado su vida («mi vida no sé en qué se ha sostenido», 5), pero sí es claramente consciente de su destino desgraciado por *el aspereza* de la amada («en fin a vuestras manos he venido, / do sé que he de morir tan apretado», 1-2). Aunque, frente al carácter puramente conceptual del soneto I, los cuartetos del segundo concluyen con una imagen bien concreta y expresiva: «para que sólo en mí fuese probado / cuánto corta un'espada en un rendido» (7-8), lejos del exquisito e hiperbólico homenaje a la amada del soneto I (*y más he yo sentido / ver acabar conmigo mi cuidado*, 7-8).

En el soneto VI, Garcilaso también alude a una trayectoria («Por ásperos caminos he llegado / a parte que de miedo no me muevo», 1-2) sin mayor conclusión que la de aceptar las desastrosas consecuencias de su amor<sup>19</sup>.

Como se ha señalado desde el trabajo pionero de Lapesa (1948:50, 77), en el soneto I de Garcilaso hay una fuerte reminiscencia cancioneril, que puede percibirse en los juegos conceptuales de naturaleza abstracta, en la concepción del amor y en los recursos expresivos utilizados. Son precisamente los recursos expresivos los que refuerzan los juegos conceptuales sobre la situación del enamorado y la ausencia de esperanza.

<sup>19</sup> «Por ásperos caminos he llegado / a parte que de miedo no me muevo, / y si a mudarme a dar un paso pruebo, / allí por los cabellos soy tornado; / mas tal estoy, que con la muerte al lado / busco de mi vivir consejo nuevo, / y conozco el mejor y el peor apruebo, / o por costumbre mala o por mi hado. / Por otra parte, el breve tiempo mío / y el errado proceso de mis años, / en su primer principio y en su medio, / mi inclinación, con quien ya no porfio, / la cierta muerte, fin de tantos daños, / me hacen descuidar de mi remedio».

Se trata de recursos relacionados todos ellos con la reiteración o la antítesis, lo que indica un contenido que se expresa por medio de oposiciones e insistencias, si bien su objetivo no es meramente un rizar el rizo conceptista sino realzar las ideas esenciales expresadas en el soneto.

Hay dos reiteraciones antitéticas en los cuartetos, además de la antítesis entre 'hallar' y 'perder' (*hallo / perdido*, 3), aunque en *perdido* están presentes tanto el sentido espacial, 'extraviado del camino', como el figurado, 'enajenado' por el amor. Esas dos reiteraciones antitéticas son, por una parte, *cuando / mas cuando*, que inician los dos cuartetos, y *no sé* (6) / *sé* (7) en el segundo. Tenemos también la reiteración de *por do* (2, 3 y 6), la de *a mayor mal* (4), *a tanto mal* (6), y, en el primer terceto, *sabrá* con infinitivo más pronombre enclítico (*sabrá perderme* y *acabarme*, 10, *sabrá querello*, 11); además de, en el segundo terceto, *mi voluntad* (12) y *la suya* ('su voluntad', 13). El poliptoton, una figura al fin y al cabo de la reiteración (la combinación en un contexto breve de un mismo signo léxico con varios signos morfológicos sin cambiar de categoría morfológica), alcanza proporciones altísimas. Tenemos así, *acabo* (7), *acabar* (8), *acabaré* (9), *acabarme* (10)<sup>20</sup>; *quisiere*, *querello* (11); *puede* (12), *pudiendo* (14); *hará*, *hacello* (14). Podemos verlos en el poema, resaltados con el subrayado, para darnos cuenta de su importancia. En primer lugar, las reiteraciones y antítesis:

Cuando me paro a contemplar mi 'stado  
y a ver los pasos por do m'han traído,  
hallo, según por do anduve perdido,  
que a mayor mal pudiera haber llegado;  
5       mas cuando del camino 'stó olvidado,  
a tanto mal no sé por do he venido;  
sé que me acabo, y más he yo sentido  
ver acabar comigo mi cuidado.  
Yo acabaré, que me entregué sin arte  
10       a quien sabrá perderme y acabarme  
si quisiere, y aún sabrá querello;  
      que pues mi voluntad puede matarme,  
la suya, que no es tanto de mi parte,  
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?

<sup>20</sup> Fernando de Herrera elogiaba calurosamente este poliptoton (al tiempo que censuraba la reiteración de *por do*): «Este verbo, repetido cuatro veces con variación de tiempo, sirve, en lugar de la figura politoton o traducción en nuestra lengua, cuando se repite un nombre o verbo variado diversamente; y no como piensan algunos es aquí vicio, sino hermosísima virtud de la oración, pero no lo es, *por do*, traído tres veces», en *Obras de Garcí Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* (1580), citado en Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, pág. 316.

Y, en segundo lugar, el elevado número de casos de poliptoton:

Cuando me paro a contemplar mi 'stado  
 y a ver los pasos por do m'han traído,  
 hallo, según por do anduve perdido,  
 que a mayor mal pudiera haber llegado;  
 5       mas cuando del camino 'stó olvidado,  
 a tanto mal no sé por do he venido;  
 sé que me acabo, y más he yo sentido  
 ver acabar conmigo mi cuidado.  
 Yo acabaré, que me entregué sin arte  
 10 a quien sabrá perderme y acabarme  
 si quisiere, y aún sabrá querello;  
 que pues mi voluntad puede matarme,  
 la suya, que no es tanto de mi parte,  
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?

Ese conjunto de recursos expresivos, de indudable ascendencia cancioneril, está fuertemente imbricado con una serie de conceptos de orden abstracto vinculados al sentimiento amoroso que es necesario examinar con detalle.

La reflexión del poeta sobre la situación en la que se encuentra (el *estado*) y sobre el camino recorrido (los *pasos*) no conduce en mi opinión, frente a las interpretaciones citadas anteriormente, a más resultado que al de encarecer la conciencia de un amor sin esperanza, con lo que supone de resignada aceptación. Esa reflexión no lleva a otras consecuencias que la de converger sobre el *sé que me acabo*, para resaltar la conciencia de ese destino, la aceptación de un amor que le producirá —figuradamente— la muerte (*me acabo*, confirmado de manera explícita en el segundo terceto: *matarme*, 12). La contemplación del *estado* y de la trayectoria se integra en un juego conceptual entre 'contemplar la trayectoria' (1-4) y, por el contrario, 'olvidarla' (*mas cuando del camino 'stó olvidado*, 5). En ese juego conceptual se incorporan a su vez, de manera entrecruzada, la repetición de los tres *por do* (2, 3, 6), con dos *por do* en el ámbito de la contemplación de la trayectoria y uno en el del olvido de la misma, y la de *a mayor mal* (4), *a tanto mal* (6), cada uno de ellos en uno de los dos ámbitos<sup>21</sup>. Los juegos conceptuales están diluyendo la reflexión sobre la trayectoria, convirtiéndola únicamente en un medio para resaltar la conciencia de las consecuencias de ese amor.

<sup>21</sup> Habría también otro juego conceptual, el de la antítesis 'hallar' / 'perder' (*hallo... perdido*, 3), que aparece en el ámbito de la contemplación, el primer cuarteto, pero que por su contenido corresponde también a la oposición 'contemplar' / 'olvidar'.

La relación entrecruzada entre todos esos conceptos ('contemplar el camino' / 'olvidarlo', 'ver por dónde he estado perdido' / 'no saber por dónde he venido', 'podría haber llegado a mayor mal' / 'el mal al que he llegado es ya desmesurado') no está proporcionando ninguna declaración significativa acerca de la trayectoria o del propio mal, sino que está al servicio de poner de relieve la oposición determinante de los dos cuartetos, la de *no sé / sé*, oposición que aparece anticipada en la reiteración antitética con la que se inician (*cuando / mas cuando*). Y si esa compleja relación entrecruzada desemboca en la oposición *no sé / sé* no es por sí misma (no tiene consecuencias en la expresión de ese amor), sino en cuanto que destaca el *sé que me acabo*. Es como si expresara 'la trayectoria seguida, las dificultades padecidas por causa de este amor no hacen impresión en mí, no merman mi sentimiento, sino que refuerzan la conciencia que tengo de la imposibilidad de esperanza'. Hasta el punto de que, como homenaje a ese amor, lo que más le preocupa no es que le conduzca a la muerte, sino algo peor aún, que con su muerte tenga fin su amor (*y más he yo sentido / ver acabar comigo mi cuidado*, 7-8).

La continuidad del poliptoton *acabo* (7), *acabar* (8), *acabaré* (9), *acabarme* (10) en el primer terceto —y aun conceptualmente en el segundo: *matarme* (12)— implica que la idea expresada en el segundo cuarteto, la conciencia de la imposibilidad de esperanza, se extienda a los tercetos desarrollando esa idea vinculada al rechazo de la amada, junto con la aceptación de ese amor a pesar de ello (*me entregué sin arte*, 9, y *pues mi voluntad puede matarme*, 12).

La imposibilidad de esperanza se entrecruza también no solo con la aceptación de ese amor, referida anteriormente, sino con una proyección hacia el futuro (*acabaré*, 9, *sabrá*, 10, *sabrá*, 11, *hará*, 12). La mirada hacia el destino futuro, que no ofrece dudas para el amante (*yo acabaré*) por su voluntaria aceptación de ese amor, sirve para poner de relieve la ausencia de esperanza como consecuencia del rechazo de la amada.

Los juegos conceptuales imbricados en los recursos expresivos que hemos visto desarrollan ahora la contraposición entre la voluntad del poeta (*mi voluntad*, 12) y la de la amada (*la suya*, 13), para concluir en la anulación de la voluntad propia para ponerla en manos de la amada. Como habíamos visto en los cuartetos, tampoco ahora resulta relevante la información que proporciona esa contraposición puesto que los cuartetos habían referido el infortunio amoroso. Lo que se realza con ello es la aceptación de ese amor (*Yo acabaré, que me entregué sin arte*, 9, *pues mi voluntad puede matarme*, 12) a pesar de la conciencia de su imposibilidad.

Los recursos expresivos, como el poliptoton del último verso (*¿qué hará sino hacello?*), refuerzan también la idea del rechazo de la amada y, por tanto, la de la aceptación de un amor sin esperanza. Así, el poliptoton *puede matarme* (12),

*puediendo* (14) refleja la coincidencia de dos voluntades, que aparecían contrapuestas (*mi voluntad / la suya*), en un mismo resultado, la muerte figurada del poeta. Del mismo modo que el poliptoton *acabaré* (9), *acabarme* (10) coincide en su significado a pesar de que la acción corresponde a dos personas distintas, el poeta (*yo acabaré*) y la amada (*quien sabrá perderme y acabarme*). Igualmente, la reiteración *sabrá perderme y acabarme* (10), *sabrá querello* (11), al entrecruzarse con el poliptoton *quisiere, querello* (11), realza la seguridad con la que el poeta puede suponer su destino futuro en cuanto que está en manos de su amada y en cuanto que se afirma la inflexibilidad de esta, como resalta también el poliptoton del último verso: *¿qué hará sino hacello?* Al acentuar la inflexibilidad de la amada está realzando la resignación con que el poeta acepta su destino.

Hemos visto, pues, un alambicado juego conceptual, profundamente imbricado con los recursos expresivos para reflejar una idea bien sencilla: la decidida aceptación de un amor sin esperanza pese, precisamente, a la certeza en la inflexibilidad de la amada<sup>22</sup>.

La complejidad expresiva y conceptual acaba estando al servicio de la actitud franca y porfiada del amante, que destaca en su simplicidad, como sentimiento amoroso carente de sinuosidades (*me entregué sin arte*, 9), y en la firmeza del mismo, de la que está ausente la posibilidad de cualquier cambio en el futuro (como tampoco lo espera de la amada). Lo que nos encontramos es con la porfía en los sentimientos del pasado y la seguridad del sufrimiento en el futuro.

La perseverancia en ese amor sin esperanza, que no puede conducir más que a la muerte (figurada), revela una concepción del amor como fuerza a la que el poeta se somete voluntariamente<sup>23</sup>, a la vez que la complacencia en el sufrimiento por amor sirve para realzar la firmeza del mismo. Sin duda, los juegos

<sup>22</sup> Nicolás de Azara lamentaba el uso en los sonetos de Garcilaso, frente a las églogas, de un exceso de figuras («con mil rodeos y contraposiciones, que cansan en vez de agradar») y de ideas «tan poco naturales, tan extraordinarias y confusas»: «En casi todos sus sonetos, habla del amor con tantas figuras y con ideas tan poco naturales, tan extraordinarias y confusas, que apenas se acierta con lo que quiere decir. De los italianos, a quienes imitó, contrajo este mal gusto de espiritualizar, por decirlo así, las cosas más naturales y sencillas; envolviendo unos pensamientos claros en sí con mil rodeos y contraposiciones, que cansan en vez de agradar. Sus églogas son cosa muy distinta», en *Obras de Garcilaso de la Vega* (1765), citado en Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, pág. 667.

<sup>23</sup> Frente a esta concepción, Cervantes, que por otro lado tuvo a Garcilaso como su poeta predilecto, afirma que «el amor ni nace ni puede crecer si no es al arrimo de la esperanza y, faltando ella, falta él de todo punto» (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Cátedra, Madrid, 2002, pág. 319).

conceptuales del soneto lo vinculan con la poesía cancioneril, pero la concepción atormentada del amor no resulta simplemente una consecuencia de la influencia cancioneril. Close consideró el «infierno amoroso» de Garcilaso un aspecto original dentro del entrecruzamiento de diversas corrientes que señalara Lapesa como característico de su poesía (los cancioneros castellanos, Petrarca, Ausias March, los poetas latinos e italianos)<sup>24</sup>. Ese infierno amoroso, que Close explicaba por la contradicción que suponía para Garcilaso la fuerza vehemente con la que vivía su amor y la imposibilidad de llevarlo a buen fin por razones morales (a diferencia de Boscán, que podía conjugar el sentimiento amoroso con el amor conyugal), se manifestaría en una mezcla de contención fatalista, dramatismo vehemente e imaginería sobria.

EMILIO MARTÍNEZ MATA  
Universidad de Oviedo

<sup>24</sup> Anthony Close, «El infierno amoroso de Garcilaso y la libertad moral», *Calliope*, 10, 2, 2004, págs. 5-21.