

NOTAS

¿Do están agora aquellos claros ojos? (Garcilaso Ég. I) y la referencia del Brocense a “un antiguo” poeta

¿Do están agora aquellos claros ojos? (Garcilaso Ég. I) and the reference of Brocense to “an ancient” poet

María de las Nieves Muñiz Muñiz
Universidad de Barcelona

RESUMEN: Se resuelven dos puntos problemáticos del comentario del Brocense a los versos 267-281 de la Égloga primera de Garcilaso: la referencia a la “canción 6” de Petrarca y la propuesta de cinco versos de un autor “antiguo” como fuente de la estancia. Se añaden dos apostillas sobre la *descriptio puellae* garcilasiana.

Palabras clave: Garcilaso, Sánchez de las Brozas, Palatino, Herrera.

ABSTRACT: Two problematic points are clarified in the comment of Brocense to the verses 267-281 of the First Eglogue of Garcilaso: the reference to the “cancion six” of Petrarch and the proposal of five verses of one author “antiguo” as font of this stanza. It also adds two notations concerning the *descriptio puellae* in Garcilaso.

Keywords: Garcilaso, Sánchez de las Brozas, Palatino, Herrera.

1. BREVE REVISIÓN DEL *STATUS QUAESTIONIS*

La *descriptio puellae* asoma a ráfagas en las poesías de Garcilaso. De esos destellos traslucen pocos rasgos, incluso, con frecuencia, solo uno: casi siempre ojos o cabello, con alguna excepción para el rostro y los brazos, el primero a través del color, los segundos como amoroso nudo en torno al cuello del amante. Escasas son también las especificaciones de los atributos, reducidos al áureo resplandor de los cabellos —a veces movidos por el viento, otras esparcidos por el cuello o las espaldas—, y a la blancura, claridad o delicadeza del resto,

con el añadido de la proverbial mezcla de rosa y azucena para las mejillas. Únicamente en dos ocasiones el catálogo se amplía a cuatro elementos (soneto XXIII: mejillas, ojos, cabello, cuello; Égloga II, 19-22: ojos, cabellos, cuello, mano), y en una, a cinco. Es este último caso el que nos ocupa. Me refiero a los versos 267-281 de la Égloga I, donde los rasgos de Elisa muerta son evocados a través del UBI SUNT: ojos, mano, cabellos, pecho, cuello. Los ojos son claros y atraen con la fuerza de un imán; la mano blanca y delicada cosecha víctimas de amor; los cabellos desprecian el oro; el pecho es blanco; el cuello —metaforizado en “columna”— sostiene con armónica proporción el “dorado techo” de la cabeza. El elenco de bellezas se comprime al fin en la “escura, desierta y dura tierra”:

¿Do están agora aquellos claros ojos
que llevaban tras sí, como colgada,
mi alma, doquierque ellos se bolvían?
¿Do está la blanca mano delicada,
llena de vencimientos y despojos,
que de mí mis sentidos l’ofrecían?
Los cabellos que vían
con gran desprecio el oro
como a menos tesoro
¿adónde están, adónde el blanco pecho?
¿Do la columna que’l dorado techo
con proporción graciosa sostenía?
Aquesto todo agora ya s’encierra,
por desventura mía,
en la escura, desierta y dura tierra.

Todos los comentaristas han apuntado *in primis* al *Canzoniere* de Petrarca, empezando por Sánchez de las Brozas (Sánchez de las Brozas, 1574: f. 117 r-v)¹, que remitió a dos canciones: la “6” (sobre la que volveré más adelante), y la 331², cuyos versos 46-47 comprimen en “poca terra” los despojos mortales de Laura:

or mie speranze sparte
à Morte, et poca terra il mio ben preme

¹ Citaré siempre por esta primera edición.

² Preciso que citaré siempre las composiciones de Petrarca por su número consecutivo de orden precedido de la indicación de género (canción, soneto etc.), conforme a un uso ya habitual que exige de mayores distingos entre género y numeración. La edición de referencia es la de Santagata, 1996.

Herrera añadió acertadamente el soneto 299³, cuya estructura anafórica coincide con la empleada por Garcilaso, aunque los detalles descriptivos no concuerden:

Ov' è la fronte, che con picciol cenno
volgea il mio core in questa parte e 'n quella?
Ov' è 'l bel ciglio, et l' una et l'altra stella
ch' al corso del mio viver lume denno?
Ov' è 'l valor, la conoscenza e 'l senno?
L' accorta, honesta, humil, dolce favella?
Ove son le bellezze accolte in ella,
che gran tempo di me lor voglia fenno?
Ov' è l'ombra gentil del viso humano
ch' òra et riposo dava a l' alma stanca,
et là 've i miei pensier' scritti eran tutti?
Ov' è colei che mia vita ebbe in mano?
Quanto al misero mondo, et quanto manca
agli occhi miei che mai non fien asciutti!

El sustrato petrarquesco de la estancia garcilasiana quedó así fijado hasta nuestros días, con solo dos integraciones aportadas en 1930 por Eugenio Mele (p. 221), ambas referidas a la canción 325: el verso 16 para *dorado techo* (“Muri eran d'alabastro e 'l tetto d'oro”); los versos 27-28 para *columna* (“dinanzi, una colonna / cristallina”), aunque aquí *colonna* es de dudosa pertinencia, refiriéndose como se refiere al traslucir del intelecto a través del cuerpo femenino (tal vez la frente, conforme a la tradición medieval)⁴.

Cierto es que el *status quaestionis* precisa de una enmienda en lo que toca a la identificación de la “canción 6”, sobre la que apenas nadie se pronuncia si se exceptúa Rivers, en cuya edición crítica de las obras de Garcilaso corrige al Brocense convirtiendo el número 6 en 4: “Imita a Petrarca en la canción 4 [poema XXXVII]” (Rivers, 1974: 289).

La identificación es revisable. No solo porque en la canción 37 las bellezas de Laura aparecen dispersas, fuera de contexto fúnebre y en laxa relación con

³ “descripción de la persona muerta, que la representa a los ojos por sus partes; i es imitación del son. 31. dela 2. par. de Petrarca”, en Herrera, 1580 (p. 435). Cfr. asimismo Herrera, 2001 (p. 727).

⁴ Discutió, con razón, la propuesta Elías L. Rivers: “pero en Petrarca la *colonna* es la frente o el intelecto de Laura” (Rivers, 1974: 290); la omite Bienvenido Morros (Morros, 1998: 133-134 y 465-466), que recuerda otras recurrencias de la asociación tierra-oscuridad en el *Canzoniere*, y para *proporción* remite a los principios neoplatónicos del Renacimiento (Vitrubio, Firenzuola, cfr. Morros, 1998: 466). Lapesa nada dice respecto a las fuentes del pasaje (vid. Lapesa, 1985: 142-143). Cabe precisar que Alberto Bleuca había enmendado el erróneo *presunción* transmitido por los testimonios impresos, y había propuesto en su lugar “*proporción graciosa*”, basándose en el ms. Lastanosa-Gayangos (BNE, Mss/17969), vid. Bleuca (1970: 124-125). Recuerdo también que el Brocense corrigió otro error de transmisión en el mismo verso: “*De la columna*” en lugar de “*Do la columna*”.

las de Elisa, sino porque el Brocense numeraba por géneros métricos y partes del *Canzoniere* (*in vita e in morte*). Se refería, pues, a la canción sexta *in morte* (359), y más exactamente a su penúltima estancia, donde los versos 56-61 describen un breve diálogo entre el poeta y Laura muerta acerca de su belleza pasada (señalaré en cursiva las correspondencias más visibles):

*“Son questi i capei biondi, et l’ aureo nodo
—dich’ io— ch’ ancor mi stringe, et quei belli occhi
che fur mio sol?” “Non errar con li sciocchi,
né parlar —dice— o creder a lor modo.
Spirito ignudo sono, e ‘n ciel mi godo:
quel che tu cerchi è terra, già molt’anni”*

Iba bien encaminado el Brocense: la estancia de Garcilaso trazaba el mismo itinerario entre el esplendor de la belleza y su destino mortal bajo “tierra”. Aclarado este punto, abordaré un lugar más enigmático de su comentario, que la crítica ha renunciado desde hace largo tiempo a resolver.

2. EL MISTERIOSO AUTOR “ANTIGUO”

Sánchez de las Brozas había propuesto otra fuente de un autor desconocido que a su juicio casaba mejor que las petrarquescas con el texto garcilasiano. Veamos sus exactas palabras:

Do estan agora aquellos. Imita a Petrarcha en la cancion. 6. Y mas claramente a vn antiguo, que dize ansi.

*Doe son gli occhi & la serena forma
Del santo alegre & amoroso aspetto
Doe e’ la man eburna oue e’ ‘l bel petto?
Ch’appensarui hor in fonte mi trasforma*

[...]

Aquesto ya se encierra. &c. El mismo autor. Lasso, che poca terra hoggi l’asconde.

Y el Petrar. canc. 5.

*Hor mie speranze sparte
Ha morte: e poca terra il mio ben preme*

(Sánchez de las Brozas, 1574: f. 117 r-v).

Pese a citar cinco versos del anónimo, el crítico no daba pista alguna sobre el lugar en que los había visto, ya fuera una colección poética u otro tipo de obra. El misterio quedó, pues, envuelto en la más espesa niebla haciendo desistir de desvelarlo a los mejores eruditos. Así, Eugenio Mele se abstenía de aludir a la cuestión en su artículo sobre las fuentes de Garcilaso (1930), y Rivers de-

jaba las cosas como estaban limitándose a reconocer que “Ni Mele ha identificado el ‘antiguo’ autor de estos versos italianos” (Rivers, 1974: 289); lo mismo haría Bienvenido Morros al editar las obras del poeta toledano en 1995: “El movimiento interrogativo de toda la estancia... es análogo a Petrarca, *Canzoniere*, CCXCIX, 1-12 [...]; y a otro poema de un autor ‘antiguo’ (citado por el Brocense) que nadie ha podido identificar” (Morros, 1998: 133).

Creo haber hallado la clave del enigma: el Brocense no había visto los versos en ninguna colección poética, sino en el tratado de caligrafía compuesto en 1540 por Giovanni Battista Palatino y numerosas veces reimpresso a lo largo del siglo XVI: *Libro nuovo d'imparare a scrivere tutte sorte lettere antiche et moderne di tutte nationi*⁵. En la última sección, añadía un “sonetto figurato” como único ejemplo de escritura cifrada, precisamente el que había citado nuestro comentarista. Cada estrofa aparecía en una página, dividida a su vez en dos sectores, el superior para el *rebus* (una serie alterna de palabras e imágenes), el inferior para el texto íntegro (véase la reproducción fotográfica en el Apéndice). Reunidas las cuatro estrofas, el soneto decía así:

Dove son gli occhi, et la serena forma,
 del santo alegre et amoroso aspetto?
 dov'e' la man eburna, ove 'l bel petto,
 ch'appensarvi hor in fonte mi transforma?
 Dov'è del fermo pie' quella sant'orma
 col ballar pellegrin pien di diletto?
 dov'è 'l soave canto, et l'intelletto,
 che fu d'ogni valor prestante norma?
 Dov'è la bocca e l'aure viole,
 l'abito vago, et l'alme treccie bionde,
 che facean nel fronte un nuovo sole?
 Lasso che poca terra hoggi l'asconde
 non la retruova 'l mondo amor si duole
 ch'ardendo io chiami ogn'hor chi non risponde.

El manual, dirigido a eruditos y a futuros diplomáticos, bien pudo servir a Sánchez de las Brozas para preparar sus oposiciones universitarias. Sea como fuere, el estudioso memorizó los versos creyendo que Palatino los había tomado de algún autor antiguo precisamente porque no llevaban nombre y porque

⁵ Nacido en Rossano Calabro (1490 ca.), la actividad de este copista y calígrafo se desarrolló en Roma, al menos a partir de 1538. La primera edición de su tratadillo —con amplia difusión también en España a juzgar por los ejemplares conservados de distintas ediciones— apareció en Roma el año 1540 (cfr. en Bibliografía: Palatino, 1540). Hasta 1566 tuvo al menos siete reediciones, cuatro de ellas en los talleres de Antonio Blado; y aún otras tres entre 1578 y 1590. Sobre la difusión en España de los tratados de escritura, véase el documentado estudio de Aurora Egido (2012).

era un manual centrado en escrituras de otros tiempos. No imaginaba que un calígrafo pudiera componer *ad hoc* una convincente imitación, y tanto menos que privase su esfuerzo poético de valor para subordinarlo a la criptografía. Esa era, sin embargo, la intención de Palatino, como muestra la somera presentación que encabezaba el soneto, toda ella encaminada a dar consejos sobre la escritura criptográfica:

Quanto a le figurate, non si può dare altra Regola, se non avvertire, che le figure sieno accomodate alle materie distinte, et chiare, et con manco lettere che sia possibile. Ne si ricerca in esse di necessità molta orthographia, o parlar Toscano, e ornato, ne importa che vna medesima figura serva per mezzo, o fine d'una parola, et principio d'un'altra, essendo impossibil trovare tutte le materie, et figure accomodate alle parole, et queste cifre quanto manco lettere hanno tanto più sono belle.

Palatino, en suma, había reunido fórmulas idóneas para hallar “le materie, et figure accomodate” a las palabras, no para competir con otros poetas. Ni él lo era ni se preciaba de serlo; simplemente había construido un *puzzle* a base de estereotipos petrarquescos, inspirándose tal vez, para la estructura, en un soneto de Antonio Tebaldeo (539 de las *Rime estravaganti*), que, a diferencia de otras imitaciones del soneto 299 de Petrarca⁶, cerraba el elenco de bellezas con la imagen del sepulcro: “che un duro e freddo sasso asconde e serra” (v. 11), imagen tomada del soneto 333 de los *Rerum vulgarium fragmenta*: “Ite, rime dolenti, al duro sasso / che 'l mio caro thesoro in terra asconde” (vv. 1-2)⁷:

Ove è la bocha e quelle perle monde?
 Ove è la fronte che a un sol cenno e a un sguardo
 mi faceva lieto e tristo, e presto e tardo?
 Ove quelle increspate chiome bionde?
 Ove son gli occhi lampegianti donde
 Amor mi mandò al cor l'aurato dardo?
 Ove è il bel viso per cui arsi et ardo?
 Ove è la voce sua che non risponde?
 Oimè, che son conversi in poca polve

⁶ Salvo la de Tebaldeo, las imitaciones que he podido localizar son cuatrocentistas y no son *in morte*, sino *in absentia*: así el soneto “Dove son gli atti dolci e 'l viso chiaro...?” de Dannato Mantuano (*Sonetto del Mantuano Dannato a Comedio*, en Lanza, 1973, II: 744, 146a.); y el de Angelo Galli, “Dov'è la nimpha e la mia dea teresta...?” (“*Piangendo la morosa del prefato i[llustrissimo] S[ignore] per la partita de quella. Pro eodem d[omino] meo F[ederico]*”, en Nonni, 1987).

⁷ El motivo aparece también en otras composiciones de los *Rerum vulgarium fragmenta*: 379, 6: “lei che 'l ciel ne mostrò, terra n' asconde”; 311, 10-11: “Que' duo bei lumi assai piú che 'l sol chiari / chi pensò mai veder far terra oscura?”, además de en la ya citada canción 331, 46-47: “or mie speranze sparte / à Morte, et poca terra il mio ben preme”.

gli occhi, la fronte, il viso e i capei d'oro,
che un duro e freddo sasso asconde e serra.
O despietati ciel', come non duolve
del mio gran danno? e che un sì bel thesoro
per cagion vostra se consumi in terra?

El *tour de force* de Palatino quedó fuera de los circuitos literarios hasta que una edición del libro (la de 1566) cayó en manos de Crescimbeni cuando preparaba sus *Comentarii intorno alla storia della volgar poesia*. Allí, en el capítulo dedicado a la paraliteratura, el fundador de la Academia de La Arcadia reprodujo el primer verso de la composición liquidando el artificio como un ejercicio pueril:

Ma di queste e d'altre sì fatte obbligazioni, anzi puerili che degne d'esser riguardate da uomini di lettere, sia detto abbastanza; perchè se volessimo andar considerando tutte quelle che a larga mano il Cieco d' Adria, e 'l Veniero, ed altri nel secolo decimosesto, e moltissimi nel decimo-settimo, sono andati spargendo per li loro canzonieri, non troveremmo certamente la via di condurne al fine (cap. XII, *Degli Ecchi, de' versi incatenati e de' Sotadici, e d'altre obbligazioni di poco pregio*, in fine)⁸.

Antes de este poco glorioso desenterramiento, el soneto de Palatino había interesado aún a los tratadistas de mnemotecnica, el más ilustre de los cuales, Giovan Battista della Porta, lo había reproducido en su *Ars reminiscendi* (Porta, 1602: 17-20), aunque sin declarar la fuente. Los caminos paralelos de la mnemotécnica y el arte caligráfico permitían tales cruces; no así los del arte caligráfico y la poesía, que solo por azar habían convergido en el Brocense haciéndole incurrir en un palmario anacronismo.

Espero que de ahora en adelante los editores de las obras del Brocense y de Garcilaso tengan en cuenta este dato.

3. APOSTILLAS

Añadiré solo algunas consideraciones sobre otras fuentes de los versos 267-281.

Nada, salvo la reelaboración del soneto petrarquesco en clave fúnebre, relaciona la estancia de Garcilaso con el soneto de Tebaldeo antes citado: su catálogo de bellezas (ojos, manos, cabello, pecho, cuello) poco tiene en común con el del poeta italiano (boca, dientes, frente, ojos, cabello, rostro, voz). Tampoco es suficiente indicio la vaga analogía de la fórmula empleada por ambos para

⁸ *Crescimbeni*, 1702-1711. Cito por la edición de Londres, T. Bekett, 1803, tomo III, p. 181.

referirse al sepulcro (“poca terra oggi l’asconde”; “s’encierra... en la escura, desierta y dura tierra”), ya que una y otra remiten directamente a Petrarca: “duro sasso... in terra asconde” (333, 1-2), “poca terra... preme” (331, 47), y, para el “escura” de Garcilaso, la “terra oscura” de la canción 311 (v. 11). Queda, eso sí, la coincidencia estructural (*ubi sunt* + cierre fúnebre) como un hecho intrigante, porque no es fácil encontrar otros ejemplos en el extenso *corpus* petrarquista.

En cuanto a otros lugares de la *descriptio*, lo cristalizado de la codificación a la que remiten ha hecho parecer superflua la búsqueda de fuentes. Sin embargo, también los clichés se prestan a significativas *variationes*. Aquí trataré solo dos casos.

El primero se refiere a los “ojos claros”, ya presentes en el v. 128 de la misma Égloga I, y nuevamente en la segunda (vv. 20 y 1719), además de indirectamente aludidos en la hipérbole “vuestro mirar ardiente, honesto / con clara luz la tempestad serena” del soneto XXIII (vv. 3-4). Para este último caso Morros aduce un hexámetro de la traducción latina de Teócrito: “Nunc iterum claro coelum splendore serenat” (*Idillya*, IV: *Battus et Corydon*, v. 68)⁹, pero conviene recordar que la hipérbole petrarquesca ‘ojos más claros que el sol’¹⁰ había tenido imitaciones semejantes a la de Garcilaso donde la claridad de los ojos se equiparaba a la del cielo sereno: “Occhi più chiari assai che ‘l dì sereno” (Cariteo, *Endimione*, son. 55, 5), “Quegli occhi chiari, più che il ciel sereni” (Giusto de’ Conti, *La bella mano*, 133, 1). Garcilaso había conjugado esa solución con otra hipérbole empleada por Poliziano para describir los ojos de Simonetta: “e pur col ciglio le tempeste acqueta” (*Stanze per la giostra*, I, 43, 8), palmariamente traducida en “vuestro mirar... la tempestad serena”.

Volvamos, pues, a la Égloga I. Allí los “ojos claros” encabezan sin ulteriores especificaciones la *descriptio*; con todo, la simplicidad es solo aparente porque en realidad establecen una correlación opositiva con la “escura... tierra” del verso 281. Un artificio análogo al utilizado por Bernardo Tasso en el soneto 136 de sus *Rime*, donde el luminoso *incipit*: “Quegli occhi *chiari*, che fur proprio un sole”, contrasta con el tenebroso arranque de los tercetos: “dunque urna *oscura* e freddo sasso serra” (v. 9).

Los dos ejemplos citados muestran, pues, como, aun siendo Petrarca base y punto de partida de la poesía garcilasiana, las soluciones más originales suelen

⁹ Morros (1998: 43). Ofrezco aquí el dato bibliográfico que falta en la ed. de Morros: *Theocriti Syracusani Eidyllia trigintasex, Latino carmine reddita, Helio Eobano Hesso interprete*, Haganoe, per Iohan. Secerium [Johann Setzer], 1530 (una 2ª ed., ampliada, en Basileae, ex aedibus Andreae Cratandri mense septembri, 1531). El traductor Helius Eobanus Hessus (1488-1540) era contemporáneo de Garcilaso.

¹⁰ *Rerum vulgariū fragmenta* 181, 9: “E ‘l chiaro lume che sparir fa ‘l sole”; 311, 10: “Que’ duo bei lumi assai più che ‘l sol chiari”; 352, 2: “occhi, più chiari che ‘l sole”.

nacer de su contaminación con otras fuentes. Lo cual significa también que la búsqueda de la originalidad pasa por el arte de la *contaminatio* aunque no se reduzca ni con mucho a ella.

El segundo y último caso que comentaré es el de la metáfora de la “columna” empleada por Garcilaso en los versos 277-278 para designar el cuello:

Do la columna que'l dorado techo
con proporción graciosa sostenía?

Como es sabido, Herrera la consideró poco oportuna: “dura traslación, aviendo dicho *ojos*, i *mano*, i *cabellos*, aunque l’ablandó con dezir el *dorado techo*” (*Anotaciones*, p. 435). Probablemente “dura” no se refiere solo al brusco contraste con la abundancia de elementos no metafóricos, sino también al término en sí frente a la *callida iunctura* del “dorado techo”. Por lo demás, el sustantivo “proporción” y el verbo “sostenía” refuerzan el efecto arquitectónico, apenas aligerado por el adjetivo “graciosa”. Quien indague en los repertorios poéticos del petrarquismo italiano, comprobará que “proporción” no tenía allí cabida, sino en la prosa. En cualquier caso, la reacción de Herrera denota escasa familiaridad con una metáfora que había formado parte de la *descriptio puellae* medieval. Convendrá, pues, hacer un breve repaso de la tradición.

El cuello había sido comparado a una torre de marfil en el *Cantar de los Cantares* (7, 4), y de marfil lo dijeron tanto Anacreonte como Ovidio; Aristéneto le asignó los atributos de blancura, morbidez y proporción en el retrato de Laide; Maximiano lo dijo blanco y torneado, y así pasó al bajo Medioevo con pocas diferencias. Solo las codificaciones del *ars dictandi* introdujeron la similitud de la columna para resaltar su derechura y simetría: “Succuba sit capitis pretiosa colore *columna* / lactea, quae speculum vultus supportet in altum” (Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*); “Sic miratur eciam in ipsa *colli culumpnulam* niueum presenare nitorem” (Guido delle Colonne, *Historia destructionis Troiae*)¹¹. Luego la imagen cayó en desuso por obra de los grandes trecentistas italianos: Boccaccio, pese a sus muchas reelaboraciones del canon largo medieval, la empleó una sola vez: “E il bellissimo mento [...] concede che egli discenda alla diritta gola [...], a cui il collo candidissimo non era dissimigliante, residenti come *diritta colonna* sopra gli omeri equali” (*Commedia delle ninfe fiorentine*, IX in fine). Petrarca la descartó definitivamente y prefirió acogerse al *topos* clásico que asociaba el cuello a la cabellera; una imagen transmitida por Ovidio (“inornatos collo pendere capillos”, *Met.* I, 497; “sparsos per colla capillos”, *Met.*, III, 169), que el poeta aretino supo mejorar con la ayuda de Ti-

¹¹ Para la *Poetria nova*, vid. Faral (1982: 214-215) y para la *Historia destructionis Troiae*, la ed. crítica de Griffin (1936; la descripción de Helena se encuentra en las pp. 71-73).

bulo (“Intonsi crines longa ceruice fluebant”, III, 4, 27) y de Virgilio (“comam diffundere ventis”, *Aen.* I, 319). Fue la solución aplicada en el *Africa* a Sofonisba, cuyo blanco cuello se yergue levemente entre la desparramada cabellera (“Cesaries spargenda leui pendebat ab aura / colla super, recto que sensim lactea tractu / surgebant”, VII, 27-28), y la que se convertiría en rasgo proverbial de Laura, si bien solo en un caso con mención expresa del cuello (“le bionde treccie sopra ‘l collo sciolte”, 127, 43-44). El *Canzoniere* privilegia, de hecho, la tríada cabello-aura-oro: “i’ vidi a l’aura sparsi / i capei d’ oro” (misma canción, vv. 50-51), “Erano i capei d’oro a l’ aura sparsi / che ‘n mille dolci nodi gli avvolgea” (90, 1-2), “Aura che quelle chiome bionde et crespe / cercondi et movi, et se’ mossa da loro, / soavemente, et spargi quel dolce oro, / et poi ‘l raccogli, e ‘n bei nodi il rincespe” (227, 1-4).

Aquí se inserta la imagen garcilasiana del soneto XXXIII (vv. 5-8) cuya *demoratio* rítmica dilata con maestría la precaria duración de la belleza:

y en tanto que ‘l cabello, que’n la vena
del oro s’escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto
el viento mueve, esparce y desordena...

De estos versos, que nos conducirán nuevamente a Elisa, interesa destacar la fórmula “cuello blanco, enhiesto”, no solo porque conjuga cuello, viento y cabellera apartándose levemente de Petrarca, sino porque el binomio “blanco, enhiesto” remite a la “columna” de la *Égloga* I, del mismo modo que esta remite a la *columna lactea* de Geoffroi de Vinsauf y tal vez al “*colla... recto... lactea... surgebant*” del Petrarca latino.

Recuperando expresamente el término medieval en la *Égloga* I, Garcilaso había petrarquizado, pues, un residuo que ya estaba en desuso; más aún, lo había reinterpretado con arreglo a la “proporción” renacentista, mucho más suave y armoniosa que la rígida simetría escolástica. Esta sutil operación se le escapó a Herrera.

APÉNDICE

Las imágenes siguientes pertenecen al volumen conservado en la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, correspondiente al *Libro di M. Giovambattista Palatino cittadino Romano, nel qual s’insegna a scriuer ogni sorte lettera, antica & moderna, di qualunque natione, con le sue regole, & misure, & essempli. Et con vn breue et vtil discorso de le cifre. Riueduto nuouamente, & corretto dal proprio autore. Con la giunta di quindici tauole bellissime*, In Roma in Campo di Fiore, per Antonio Blado Asolano, il mese di settembre 1553 (signatura: 07 M-11510).

BIBLIOGRAFÍA

- Blecua, Alberto (1970): *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Castalia.
- Crescimbeni, Mario (1702-1711): *Comentarj di Gio. Mario de' Crescimbeni collega dell'imperiale Accademia Leopoldina e custode d'Arcadia intorno alla sua istoria della volgar poesia*, 5 ts., Roma, Antonio de' Rossi.
- Egido, Aurora (2012): "La dignidad humanística de la escritura", *Bulletin Hispanique*, CCXIV, 1, pp. 9-39.
- Faral, Edmond (1982): *Les arts poétiques du XI^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion.
- Giorgio Nonni (1987): Angelo Galli, *Canzoniere*, al cuidado de Giorgio Nonni, Urbino, Accademia Raffaello.
- Griffin, Nathaniel Edward (ed.) (1936): Guido delle Colonne, *Historia destructionis Troiae*, Cambridge, Medieval Academy of America.
- Herrera, Fernando de (1580): *Obras de Garci Lasso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, en Sevilla, por Alonso de la Barrera.
- Herrera, Fernando de (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra.
- Lanza, Antonio (1973): *Lirici toscani del quattrocento*, al cuidado de Antonio Lanza, Roma, Bulzoni.
- Lapesa, Rafael (1985): *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza Editorial.
- Mele, Eugenio (1930): "In margine alle poesie di Garcilaso", *Bulletin Hispanique*, 32, pp. 218-245.
- Morros, Bienvenido (ed.) (1998): Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica.
- Palatino, Giovanni Battista (1540): *Libro nuouo d'imparare a scriuere tutte sorte lettere antiche et moderne di tutte nationi, con nuoue regole misure et essempli, con vn breue & vile trattato de le cifre, composto per Giouambattista Palatino cittadino romano*, in Roma, appresso Campo di Fiore, nelle case di M. Benedetto Gionta, per Baldassarre di Francesco Cartolari perugino, il di XII d'agosto 1540.
- Porta, Giovan Battista (1602): *Ars reminiscendi*, Nápoles, apud Ioan. Baptistam Subtilem.
- Rivers, Elias (ed.) (1974): Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, Madrid, Castalia.
- Sánchez de las Brozas, Francisco (1574): *Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega. Con Anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sanchez Cathedratico de Rhetorica en Salamanca*, Salamanca, Pedro Lasso.
- Santagata, Marco (1996): Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. commentata a cura di Marco Santagata, Milán, Mondadori ("I Meridiani").
- Vega, Garcilaso de la, *vid.* Morros, y *vid.* Rivers.

Fecha de recepción: 3 de julio de 2012

Fecha de aceptación: 20 de diciembre de 2012