

# La rescritura del soneto primero de Garcilaso

Nadine Ly

Universidad Michel de Montaigne-Bordeaux III

Este trabajo consta de dos partes. La primera, titulada *Pues de tu pluma han hecho tantas plumas...* es muy poco mía, puesto que reproduce textos que rescriben el soneto de Garcilaso y ya fueron recopilados en estudios importantes (excepto tres poemas —el de Ovidio, el de Juan de Mal Lara y el de Quevedo— que añado a la colección). La lectura seguida de esos textos me parece importante para un aprecio más exacto de semejanzas y diferencias entre el modelo y sus *rifacimenti* y sobre todo para poner de relieve la absoluta originalidad del soneto-étimo y su carácter abstracto y general.

La segunda parte, titulada *Y de tu suma innumerables sumas*, pretende justificar, partiendo del examen del soneto, no sólo la asombrosa cantidad de sus *contrafacta* sino también la variedad de los mismos, a mi parecer ya virtualmente previsibles en el poema inicial.

## PRÓLOGO

OVIDIO, *Tristium Liber IV*, 99

Cum vice mutata qui sim fuerimque recordor  
Et tulerit quo me casus et unde subit,  
Saepe manus demens, studiis irata sibique  
Misit in arsuros carmina nostra rogos.  
Atque ita de multis quoniam non multa supersunt,  
Cum uenia facito, quisuis es, ista legas!  
Tu quoque non melius quam sunt mea tempore carmen,  
Interdicta mihi, consule, Roma, boni!

Quand tour à tour je considère ce que je suis et ce que je fus, quand je songe où m'a jeté le sort et ce qu'il m'a fait quitter, souvent ma main devenue folle, furieuse contre sa passion et contre elle-même, a livré mes poèmes au bûcher pour les brûler. Puisque ainsi de beaucoup de vers il n'en reste pas beaucoup, qui que tu sois, lis-les avec indulgence! Et toi aussi, ces vers qui ne sont pas meilleurs que mon sort, fais leur bon accueil, Rome dont l'accès m'est interdit!

Ovide, *Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, «Les Belles Lettres», 1968, p. 102.

### DANTE ALIGHIERI, *L'Inferno*, I, 25-27

Così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,  
 Sì volse a rietro a rimirar lo passo  
 Che non lasciò giammai persona viva...

Citado por Edward Glaser en «*Cuando me paro a contemplar mi estado* : Trayectoria de un *Rechenschaftssonett*», en *Estudios Hispano-Portugueses Relaciones literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1957, III, p. 62. [En adelante: *Estudios*.]

### PETRARCA

#### SONETO CCXCVIII

Quand'io mi volgo in dietro a mirar gli anni  
 c'hanno fuggendo i miei pensieri sparsi,  
 e spento'l foco, ove agghicciando io arsi  
 e finito il riposo pien d'affanni,

rotta la fe de gli amorosi inganni,  
 e vol due parti d'ogni mio ben farsi,  
 l'una nel cielo, e l'altra in terra starsi  
 e perduto il guadagno de' miei danni,

i' mi riscuoto, e trovomi sí nudo,  
 ch'i porto invidia ad ogni estrema sorte:  
 tal cordoglio e paura ho di me stesso.

O mia stella, o fortuna, o fato, o morte,  
 o per me sempre dolce giorno e crudo,  
 come m'avete in basso stato messo!

Citado por Luis Rosales, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Editorial Trotta, 1997, p. 59.

## «PUES DE TU PLUMA HAN HECHO TANTAS PLUMAS...»

GARCILASO DE LA VEGA

## SONETO I

Cuando me paro a contemplar mi estado  
y a ver los pasos por do m'han traído,  
hallo, según por do anduve perdido,  
que a mayor mal pudiera haber llegado;

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  
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 havello?

Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, estudio preliminar de R. Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995, p. 12.

GASPAR GIL POLO, *Diana enamorada* (1564)

TAURISO      Cuando imagina el triste pensamiento  
la perfición tan rara y escogida,  
la alma se enciende assí, que claro siento  
ir siempre deshaziéndose la vida.  
Amor, esfuerça el débil sufrimiento,  
y aviva la esperança consumida,  
para que dure en mí el ardiente fuego,  
que no me otorga una hora de sosiego.

BERARDO      Cuando me paro a ver mi baxo estado  
y la alta perfición de mi pastora,  
se arriedra el coraçón amedrentado,  
y un frío yelo en la alma triste mora.  
Amor quiere que viva confiado,  
y estoilo alguna vez, pero a deshora  
al vil temor me vuelvo tan sujeto,  
que un hora de salud no me prometo.

Gaspar Gil Polo, *Diana enamorada*, prólogo, edición y notas de Rafael Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 62. (Libro Primero, Canto amebeo de Tauriso y Berardo, estrofas 3 y 4.)

## JUAN DE MAL LARA (¿1568?)

Volviendo por las horas que he perdido,  
hallo cuán poco en todas he ganado;  
pues me impidieron todo mi cuidado  
en lo que fuera bien tener olvidado.

En vano amor, en tiempo mal perdido  
anduve tanto espacio descuidado;  
que tengo por gran mal haber gastado  
las partes del ingenio más florido.

Sólo traigo estos cuartetos, bien diferentes de los de Garcilaso, por citarlos Fernando de Herrera en sus *Comentarios* a la hora de declarar el primer soneto: «H-12: [...] mas porque Juan de Malara [...] imitó este Soneto de G. L., no me parece ajeno de mi intención poner aquí parte de él, para que se puedan conferir los conceptos de ambos», en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, p. 317.

LUIS CAMOENS (¿fecha?). Publicado en *Terceira parte das Rimas*, 1668

Quando os olhos emprego no passado  
de quanto passei me acho arrependido;  
vejo que tudo foy tempo perdido  
que tudo emprego foy mal empregado,

Sempre no mais danoso mais cuidado,  
tudo o que mais cumpría mal cumprido,  
de desenganos menos advertido  
fuy quando de esperanças mais frustado.

Os castelos que erguía o pensamento,  
no ponto que mais alto os erguía  
por esse chão os via em um momento.

Qué erradas contas faz oh Fantasia!  
pois tudo pára em morte, tudo em vento:  
triste o que espera!, triste o que confía!

Citado por Luis Rosales, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Editorial Trotta, 1997, p. 60.

## SEBASTIÁN DE CÓRDOBA (1575)

Quando me paro a contemplar mi estado  
y a ver los passos por do me á traído,  
hallo, según que anduve tan perdido,  
que uviera merecido ser juzgado;

baxando de la gracia en baxo estado  
estava de mis culpas tan herido  
que quien me viera fuera conmovido  
a me llamar, con lástima, “cuytado”;

Mas la esperança me entregó (sin arte)  
 a quien puede (mirándome) sanarme,  
 y cierto como puede es el querello,  
  
 que pues la vida puso por librarne,  
 y él sólo puede darla por su parte,  
 pudiendo, ¿qué hará sino hazello?

Sebastián de Córdoba, *Garcilaso a lo divino*, ed. crítica de Glen R. Gale, Madrid, Castalia, 1971, p. 93.

#### ATRIBUIDO A FRAY LUIS DE LEÓN

Cuando me paro a contemplar mi vida  
 y echo los ojos con mi pensamiento  
 a ver los lasos miembros sin aliento  
 y la robusta edad enflaquecida  
  
 y aquella juventud rica y florida,  
 cual llama de candela en presto viento,  
 batida con tan recio movimiento  
 que a pique estuvo ya de ser perdida,  
  
 condeno de mi vida la tibieza  
 y el grande desconcierto en que he andado  
 que a tal peligro puesto me tuvieron;  
  
 y con velocidad y ligereza  
 determino de huir de aqueste estado  
 do mis continuas culpas me pusieron.

Luis de León, *Poesía*, ed. de Oreste Macrí, Florencia, 1950, pp. 120-124.

#### HENRIQUE GARCÉS, *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca* (1591), versión española:

Quando me buelvo a contemplar los años  
 qu'en pensamientos de amor he gastado,  
 y el fuego, a do me elava ya apagado  
 (causa de mis affanes tan estraños),  
  
 y la fè de amor rota y sus engaños,  
 y el bien mío en dos partes separado  
 que una es ya tierra, el cielo otra ha llevado,  
 y el interés perdido de mis daños,  
  
 en viéndome del todo así desnudo  
 embidia tengo a toda extrema suerte,  
 tan grande es mi despecho de mí mismo:  
  
 O mi estrella, ô fortuna, ô hado, ô muerte,  
 ô día para mí tan dulce y crudo  
 como distes conmigo en el abismo!

Reproducido por Edward Glaser en *Estudios*, pp. 61-62, nota 9.

LOPE DE VEGA, *Rimas* (1602)

Cuando imagino de mis breves días,  
 los muchos que el tirano Amor me debe  
 y en mi cabello anticipar la nieue,  
 más que los años las tristezas mías:

Veo que son sus falsas alegrías,  
 veneno que en cristal la razón beue,  
 por quien el apetito se le atreue,  
 vestido de mis dulces fantasías.

¿Qué hierbas del oluido ha dado el gusto,  
 a la razón, que, sin hazer su oficio  
 quiere contra razón satisfazelle?

Mas consolar se puede mi disgusto,  
 que es el desseo del remedio indicio,  
 y el remedio de amor, querer vencelle.

Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed., introd. y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, p. 23. La edición facsímil de la princeps (Madrid, 1602), *Rimas, Los doscientos sonetos*, Aranjuez, Ara Iovis, 1984, Soneto III, presenta dos variantes: «tan duro imaginar melancolías» (v. 4) y «Tyrano Rey de las potencias mías» (v. 8). Soneto reproducido por Edward Glaser en *Estudios*, p. 72.

LOPE DE VEGA, *Rimas sacras* (1614)

## I

Cuando me paro a contemplar mi estado,  
 y a ver los pasos por donde he venido,  
 me espanto de que un hombre tan perdido  
 a conocer su error haya llegado.

Cuando miro los años que he pasado,  
 la divina razón puesta en olvido,  
 conozco que piedad del cielo ha sido  
 no haberme en tanto mal precipitado.

Entré por laberinto tan extraño,  
 fiando al débil hilo de la vida  
 el tarde conocido desengaño;

mas de tu luz mi oscuridad vencida,  
 el monstruo muerto de mi ciego engaño,  
 vuelve a la patria la razón perdida.

## XLIV

Cuando lo que he de ser me considero,  
 ¿cómo de mi bajeza me levanto?  
 Y si de imaginarme tal me espanto,  
 ¿por qué me desvanezco y me prefiero?

¿Qué solícito, qué pretendo y quiero,  
 siendo guerra el vevir y el nacer llanto?  
 ¿Por qué este polvo vil estimo en tanto,  
 si dél tan presto dividirme espero?

Si en casa que se deja, nadie gasta,  
 pues pierde lo que en ella se reparte,  
 ¿qué loco engaño mi quietud contrasta?

Vida breve y mortal, dejad el arte:  
 que ha quien se ha de partir tan presto, basta  
 lo necesario, en tanto que se parte.

Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed., introd. y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, p. 316 y 338.

ALONSO JERÓNIMO DE SALAS BARBADILLO, *Don Diego de Noche* (1623)

O padre segundo mío, en quien sin duda miro aventajadas obligaciones a las que devo al mismo que me engendró, ya es tiempo, yo lo conozco, y desde oy más no podré resistirme, ya llegó la hora de mi obediencia y desengaño. Perdonadme tantos ciegos atrevimientos, tantas vanas osadías, que solo vuestra prudencia las pudiera aver tolerado, y vuestro amor hecho menores. Grande infelicidad fue la que passó por mí anoche: *pero si desapasionadamente considero los pasos por donde llegué a ella, hallaré que fue justificada y que pudiera aver sido mayor*, y podré dezir con aquel luzimiento de las musas del Tajo, el divino Garci Laso:

Quando me paro a contemplar mi estado,  
 y a ver los pasos por donde he venido,  
 conozco, que según me vi perdido,  
 que a mayor mal pudiera aver llegado.

Citado por Edward Glaser en *Estudios*, p. 75.

GREGORIO DE SAN MARTÍN, *Todo lo bueno aplaze* (1628)

Quando buelvo en mí considerando  
 La Cuenta que he de dar de mis errores,  
 No dexo de tener dos mil temores  
 A su cierto castigo imaginando: [...]

Citado por Edward Glaser en *Estudios*, p. 87.

FRANCISCO DE QUEVEDO, *Salmo IX* (¿fecha?)

Cuando me vuelvo atrás a ver los años  
 que han nevado la edad florida mía;  
 cuando miro las redes, los engaños  
 donde me vi algún día,  
 más me alegro de verme fuera dellos,  
 que un tiempo me pesó de padecellos.  
 Pasa veloz del mundo la figura,  
 y la muerte los pasos apresura;  
 la vida nunca para,  
 ni el tiempo vuelve atrás la anciana cara.  
 Nace el hombre sujeto a la Fortuna,  
 y en naciendo comienza la jornada  
 desde la tierna cuna  
 a la tumba enlutada;  
 y las más veces suele un breve paso  
 distar aqueste oriente de su ocaso.  
 sólo el necio mancebo,  
 que corona de flores la cabeza,  
 es el que solo empieza  
 siempre a vivir de nuevo.  
 Pues si la vida es tal, si es desta suerte,  
 llamarla vida agravio es de la muerte.

Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed., introd. y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, p. 22 [«Las Tres musas», 248, a].

## MIGUEL DE COLODRERO VILLALOBOS (1639)

*Gran dicha es llegar un hombre a estar desengañado*

QVãdo me paro cõttemplar mi estado  
 Y ver los passos por do me a traido  
 Hallo según por do anduue perdido,  
 Que a mayor mal pudiera aver llegado,

Aquel ingenio dixo celebrado  
 A quien jamás se atreberá el oluido,  
 Y yo del desengaño assi aduertido,  
 Todo el quarteto le tomé prestado.

En tanto que de mí la muerte cobra  
 la deuda que le deuo por humano,  
 donde voy caminando como río,

Tenedme inmenso Dios de vuestra mano  
 Aunque para salvarme Señor mío,  
 De vuestro pie que me tengáis me sobra.

Citado por Edward Glaser en «El cobre convertido en oro». «Rifacimentos» cristianos de la poesía de Garcilaso en los siglos XVI y XVII», en Elías Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 381-403. [Es traducción al castellano por Alberto Adell de un artículo publicado en *HR*, 37, 1968, pp. 61-76. En adelante: «“Rifacimentos”».] Aparece el soneto en la p. 400, sacado de *El Alpheo, y otros asuntos, en versos, exemplares algunos*, Barcelona, 1639, f. 16r.

**MANUEL DE FARIA Y SOUSA, *Fuente de Aganipe* (1644)**

Mas quando a contemplar, tal vez me paro,  
de mi vida los passos peligrosos;  
i el vario rebolver del Tiempo avaro,  
que a términos me truxo lastimosos;  
diré, que para mí, tan perseguido,  
sin duda de Ixión la rueda ha sido.

Citado por Edward Glaser en *Estudios*, p. 75.

**MIGUEL BOTELHO DE CARVALHO (1646)**

Quando me paro a contemplar mi llanto,  
Testigo de mi amor, claro testigo,  
Tanto sufrir me pone mal conmigo,  
Pasma de ver que puedo sufrir tanto.

Causando mi dolor al mundo espanto  
La mayor confusión abraço y sigo,  
Viviendo en este encanto por castigo,  
Si es que puedo vivir en este encanto.

Sin alcançar del tiempo la mudança  
Falto de luz, camino sin sossiego  
Lleno de amor, navego sin bonança:

En el mar de mis lágrimas navego,  
Llevando en el baxel de mi esperança,  
por guía un niño, y por piloto un ciego.

Citado por Edward Glaser en *Estudios*, p. 76. Sacado de *Rimas varias y tragi-comedia del Martir d'Ethiopia*.

**FRAY PAULINO DE LA ESTRELLA (1675)**

*De una alma contrita*

QVãdo me paro a cõsiderar mi estado,  
y a ver la mala vida, que he vivido,  
reparo en que el gran Dios me aya sufrido  
podiendo haverme ha tanto cõdenado.

Atónito, confuso, y admirado  
estoy en ver el tiempo, que he vivido  
en vicios, y peccados consumido,  
y en vanos pensamientos mal gastado.

Que resta, pues ahora, o alma mía?  
 aprovechar del tiempo lo restante,  
 y pensar en la muerte cada día:

Con una contricción perseverante,  
 que locura fatal cierto sería  
 trocar lo eterno por un breve instante.

Citado por Edward Glaser en «Rifacimentos», pp. 401-402. Sacado de *Flores del desierto. Primera y segunda parte. Cogidas en el jardín de la clausura minorítica de Londres*, Lisboa, 1675, p. 131.

### TRES PARODIAS DEL PRIMER SONETO DE GARCILASO

ANÓNIMO (¿fecha?)

«Quando me paro a contemplar mi estado,  
 y a ver los cuernos que en mi frente veo,  
 sigún tube de cuernos el desco,  
 a tener más pudiera aver llegado.

No soi carnero yo, sino venado,  
 y aun toro de Jarama, sigún creo;  
 de cuernos quise hacer un rico empleo,  
 doblé el caudal y así gané un cornado.

Nazí debajo el signo Capricornio,  
 el qual me ynfluye su figura propia,  
 y diome el Aries al nazer un toque.

Y así quedé en figura de Unicornio,  
 y aora soi la misma cornucopia.»  
 Valdés lo dijo ai pie de un alcornoque.

Reproducido por Edward Glaser en *Estudios*, p. 89. En la nota 50, remite Glaser a un estudio de R. Foulché-Delbosc, «235 sonnets», *Revue Hispanique*, XVIII, 1908, p. 554; pero lo que no advierte en su comentario es la deuda lejana del soneto con el *Exniemplo de lo que conteció a don Pitas Payas, pintor de Bretaña*, estrofas 474-485 del *Libro de buen Amor*. Pitas Payas le había pintado a su joven esposa *so el ombigo un pequeño cordero*, antes de marcharse de casa *a ser novo mercadero* y, al volver, se encontró con que el cordero había crecido y se había convertido en un carnero *conplido de cabeça, con todo su apero*. Habiéndose borrado el cordero, ya que la moza *tomó un entendedor e pobló la posada*, el amante se lo había pintado en el vientre cuando supo que el marido volvía a casa (ed. de G. B. Gybbon Monypenny, *Clásicos Castalia*, 161, pp. 207-209).

GONZALO DE CÓRDOBA, Duque de Sesa (¿fecha?)

Quando reparo y miro lo que he andado,  
 y beo los passos por donde e venido,  
 yo hallo por mi cuenta que e perdido  
 el tiempo, la salud y lo gastado.

Y si codiçio berme retirado  
y bivar en mi casa recoxido,  
no puedo, porque tengo ya bendido  
cuanto mi padre y mi madre me an dejado.

Yo me perdí por aprender el arte  
de cortesano, y he ganado en ello,  
pues e salido con desengañarme.

Que pues mi voluntad pudo dañarme,  
privados que son menos de mi parte,  
pudiendo ¿ qué harán sino havello ?

Reproducido por Edward Glaser en *Estudios*, p. 92. Nota 58: «Véase Luis Zapata, *Varia historia (Miscelánea)*, ed. de Geertruida Christine Horsman, Amsterdam, 1935, p. 94. Con anterioridad Francisco Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto*, Madrid, 1903, pp. 67-68, identificó este soneto como una imitación de Garcilaso».

ANTONIO DE SOLÍS Y RIBADENEYRA (1692)

AFECTOS DE VN PECADOR  
desengañado.

SONETO

Quando me paro a vèr el duro con que entreguè mis años al Del ocio; y que vn perpetuo Me pareció el acibar,	<i>Afân,</i> <i>Baybèn,</i> <i>Saltarèn,</i> <i>Mazapàn,</i>
Conozco, que el engaño es Que afeyta, y mata. Ay Dios! mal aya, Este ardor juvenil, que en su Abrasa todo el racional	<i>Solimàn,</i> <i>Amen,</i> <i>Sarten,</i> <i>Desvan.</i>
Ardores busco yá de Que con quimica santa Hallaré el Oro entre el mortal	<i>Serafin:</i> <i>Alteracion,</i> <i>Betun.</i>
Mude el errado piè nuevo Y nueva senda; y besen al Las mugercillas, el lugar	<i>Escarpin,</i> <i>Cabron,</i> <i>Comun.</i>

Antonio de Solís, *Varias poesías sagradas y profanas*, Madrid, Antonio Román, 1692, p. 281. Este soneto me lo mandó, cuidadosamente copiado de la ed. *princeps*, mi colega y amigo Federico Serralta (Universidad de Toulouse-Le Mirail). También lo reproduce Edward Glaser en *Estudios*, p. 93.

## «Y DE TU SUMA INNUMERABLES SUMAS»

En un solo terceto del soneto a *San Juan Evangelista. Por los impresores* (Soneto LXXV de las *Rimas sacras*<sup>1</sup>), parece concentrar Lope de Vega la dinámica formal de la rescritura y la inagotable fecundidad del manantial textual del que sin cesar van fluyendo y reproduciéndose rescrituras, aunque en rigor se limite el soneto a mostrar cómo va multiplicando la imprenta el Verbo divino original transmitido por el Evangelio de San Juan:

Pues de tu pluma han hecho tantas plumas,  
que eternamente escriben lo que escribes,  
y de tu suma innumerables sumas.

Tienden los procedimientos retóricos, métricos y lingüísticos aquí puestos al servicio de la expresión cuantitativa y cualitativa de la noción de rescritura a «imitar» la específica dinámica de ésta:

- repetición (*pluma/plumas, escriben/escribes, suma/sumas*);
- variación o ampliación (el paso del singular al plural en el caso de *pluma/plumas* y en el de *suma/sumas* se invierte en el verso interior en paso del plural al singular: *escriben/escribes*, oponiéndose en todos los casos la absoluta preeminencia originaria del singular a la multiplicación cuantitativa de los textos impresos y vueltos a imprimir o de los textos rescritos y vueltos a rescribir);
- rimas y ecos fónicos internos (dentro del primer verso: *pluma/plumas* y dentro del tercero *suma/sumas*, pero rima consonante perfecta del primer verso al tercero entre *pluma* y *suma*, palabras cuya primera sílaba lleva el primer acento rítmico del endecasílabo), además de las homofonías versales exigidas por el soneto (*plumas/sumas*);

<sup>1</sup> Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. introd. y notas de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1983, p. 356:

## LXXV

Águila, cuyo pico soberano  
bañado en las corrientes celestiales  
osó tocar los cándidos umbrales,  
que apenas mira el pensamiento humano;

fénix, a quien el bárbaro tirano  
pensó abrasar las alas inmortales,  
de cuyo fuego a nueva vida sales,  
la pluma de oro en la divina mano,

estima los afectos que recibes  
del arte de imprimir, cuando resumas  
la grandeza del Verbo, con quien vives.

Pues de tu pluma han hecho tantas plumas,  
que eternamente escriben lo que escribes,  
y de tu suma innumerables sumas.

- gradación silábica y semántica (*tantas* enfatiza la cantidad mientras que *innumerables* la hiperboliza; *eternamente* transfiere la cantidad al campo del tiempo y, finalmente, sumando escritura, espacio, tiempo, proliferación y compendio, *suma* remite al resultado del trabajo de la *pluma*, designando a una obra que subsume todas las demás y a su vez es repetida, reproducida y transmitida por *innumerables sumas* que no logran superarla ni agotarla y de las cuales ella sigue siendo la «suma» no final sino original);
- variación temporal y léxica (el pretérito perfecto *han hecho* es sustituido por un presente tan amplio que abarca la totalidad de las épocas y tiempos, mientras el verbo potencial *hacer* deja paso al verbo que nombra juntamente, confundiéndolas, las actividades de escritura y rescritura: *escriben lo que escribes*);
- modulación del ritmo, idéntico y sutilmente variado en los tres endecasílabos (los tres son sáficos pero el primero y el tercero llevan acentos en 4a, 8a y 10a, enmarcando al segundo acentuado en 4a, 6a, 10a);
- ampliación de un concepto tan trillado durante los Siglos de Oro que casi podría decirse lexicalizado, concepto fundado en la anfibología del vocablo *pluma* (del águila, símbolo de San Juan y su Evangelio o del ave fénix y del escritor), aquí metamorfoseado y vivificado por su aplicación a la reproducción por la imprenta, como si cada libro o texto nuevamente impreso fuera obra de una pluma nueva.

Al no rescribir ningún poema este soneto de Lope (en otras obras gran rescriptor de sí mismo y de otros a quienes admira y rinde homenaje), no puede dar cuenta de la rescritura semántica de un texto pero sí pone de relieve varias tendencias formales ejemplificándolas, como acabamos de ver, en la misma configuración del terceto. Por otra parte, no carecería de interés evaluar hasta qué punto la imprenta, la tipografía, la calidad del papel o de la encuadernación, el formato del libro pueden tener que ver con el aspecto más «objetivo» o material de la rescritura, sabiendo que un poema como el *Coup de dés* de Mallarmé dio lugar a verdaderas obras de arte editoriales que tal vez puedan añadirle algún sentido al poema. Y, en el otro extremo de la cadena, en aquello que se vino a llamar «oratura» (literatura oral), no se puede pasar por alto el hecho de que los poemas, antes de fijarse en manuscritos o en libros, se re-citaron con las consiguientes variaciones, supresiones, adiciones y refundiciones, perfectamente observables en la rescritura propiamente dicha.

Lope de Vega fue gran rescriptor, perfectamente consciente del sentido productivo de la *imitatio*, de la dinámica actividad de los intertextos y de la ineludible necesidad que tiene el Poeta de apoyarse en un modelo para reproducirlo literalmente o re-interpretarlo formal o semánticamente, con tal que se considere insuperable y definitiva la invención de la fórmula-étimo. Aunque no discierne con tan intratable rigor como nosotros los matices sutiles que separan invención e imitación, intertextualidad y rescritura, escritura y rescritura, ya que con *imitatio* estaba todo dicho, en la carta *A don Juan de Arguijo, Veinticuatro de Sevilla*<sup>2</sup>, sale en defensa de la rescritura tanto a nivel de la palabra o de la fórmula cuanto a nivel de la estructura o del género. Hablando de su *Arcadia*, escribe:

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 280.

Las Églogas de aquellos pastores no son reprehensibles por imitadas, ni esta tela de la *Angélica* por trama del Ariosto, que él también la tomó del Conde Mateo María; y cuando lo fueran, otros habían primero que yo errado en lo mismo. Pero no porque Tespis hiciese la primera tragedia, como refiere Horacio en su *Arte Poética*, y Dafne las *Bucólicas*, por opinión de Suidas y de Diodoro en el libro quinto, fuera bien que dejara de hacer Séneca su *Agamemnon* y *Hércules*, y Virgilio sus *Églogas*, fuera de las que con tanta elegancia escribieron Calpurnio, Nemesiano, el Petrarca, Juan Baptista Mantuano, el Bocacio y Pomponio Gaurico; y el mismo Virgilio tomó las suyas de Teócrito, pues es opinión de Servio que este verso tuvo principio en tiempo de Xerxes, y los que después han escrito las han tomado de Virgilio.

Livio Andrónico inventó las comedias, pero no perdió honra Plauto con las suyas, pues se dijo dél que hablaban las Musas *ore Plautino*, como afirma Epio Stolo, y refiere Crinito; y el Poema Heroico de Homero ¿qué ha quitado al de Virgilio, Estacio y Lucano? Y los sacerdotes egipcios que Josefo siente por los primeros inventores del escribir en prosa, o sea Moisés o Cadmo, como duda Polidoro, ¿por qué han de ser dueños de la historia de Eusebio, Tito Livio, Nauclero y Paulo Jovio?

A pesar de ensartar aquí Lope listas de nombres antiguos e italianos, a la hora de elegir el Apolo de sus *Rimas* a dos examinadores de poetas (*dos poéticos doctores*), siguiendo el Delio los consejos de Caronte, deja a los antiguos (los mismísimos Homero, Virgilio, Anacreonte y Ovidio) en los Infiernos y designa, en los últimos tres versos del poema, a dos modernos:

APOLO Sean (pues lo desean  
las Musas del Parnaso)  
Laso en España, y en Italia el Tasso<sup>3</sup>.

Bien es sabida la fortuna (como se solía decir) de la poesía completa de Garcilaso, enteramente vuelta o «contrahecha» a lo divino por Sebastián de Córdoba<sup>4</sup> en 1575, y más conocida aún, sobre todo después del estudio de Edward Glaser<sup>5</sup>, la fecundidad del primer soneto cuyo primer cuarteto y, si queremos agudizar más, cuyo primer verso se convirtieron en esa «*suma de innumerables sumas*» para un número importante de poetas, empezando por el propio Lope que no se contenta con contrahacer el soneto una vez en las *Rimas* sino que, maneándolo como si fuera material predilecto y original, lo vuelve a escribir dos veces más<sup>6</sup> en las *Rimas sacras*. No sólo da cuenta Glaser de «la huella del soneto primero de Garcilaso» tras haberlo analizado, sino que trae los «poemas contemplativos inspirados en el primer soneto de Garcilaso» y «tres

<sup>3</sup> *Ibid.*, *Apolo*, pp. 187-194.

<sup>4</sup> *Garcilaso a lo divino*, ed. crítica de Glen R. Gale, Madrid, Castalia, 1971.

<sup>5</sup> Edward Glaser, *Estudios*, pp. 59-95. Remite E. Glaser a los estudios de Díaz Plaja, Benjamin B. Ashcom, José Manuel Blecua y sobre todo Miguel Herrero García, sin olvidar los nombres de los grandes garcilasistas. Entre ellos Rafael Lapesa, amén de interesarse en la trayectoria poética de Garcilaso, demuestra en «Poesía de cancionero y poesía italianizante» (en *Garcilaso: estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 213-239), cómo se van re-escribiendo motes, fragmentos poéticos o poemas enteros entre el siglo xv y el siglo xvii. Véase también del mismo Edward Glaser, «“Rifacimientos”», art. cit.

<sup>6</sup> Señalaré entre las *Rimas* una Égloga, significativamente llamada *Albanio* ya que ambos poetas tuvieron relaciones estrechas con la Casa de Alba (*ibid.*, pp. 151-173), en la que aparece un *tigre hircanio* y Albanio intenta suicidarse.

parodias» del mismo y añade, en un estudio posterior, algún que otro *rifacimento* a la serie ya existente<sup>7</sup>. La colección es impresionante y no pretendo enriquecerla ni es aquí mi propósito ensancharla hasta el presente, aunque sería instructivo hacerlo<sup>8</sup>. Sólo quisiera señalar otro punto de apoyo de este análisis: el libro de Luis Rosales sobre el Barroco<sup>9</sup> en el que destaca un estudio sobre «Garcilaso, Camoens y la lírica española del Siglo de Oro», que completa útilmente la información sobre el asunto. Decidí añadir a la colección un Salmo de Quevedo (el Salmo IX) que, como muchas veces ocurre en su poesía, antes remite a la fuente más remota (la de Petrarca) que a la de Garcilaso, sin dejar por ello de convocar, en contraste afirmado con el étimo elegido, el étimo rechazado. Tres palabras de Glaser, presentes en sus subtítulos, podrían definir unas de las modalidades de la rescritura: *huellas, inspirados en, parodias*, que remiten respectivamente a la práctica (consciente o no) de la cita (a la intertextualidad), a la rescritura respetuosa o ennoblecedora y a la jocosa o denigrante. Cabría también tener en cuenta, para un aprecio más completo de esas modalidades, la paráfrasis, la traducción y la rescritura literal, total (no ya del soneto completo sino de su primer cuarteto), dentro de conjuntos textuales distintos con las previsibles diferencias semánticas, en franco contraste y con múltiples relaciones de analogía con la *Ficción* de Borges: *Pierre Ménard, autor del Quijote*.

Ya había notado Fernando de Herrera<sup>10</sup> la excepcional calidad fónica y rítmica del primer verso del Soneto primero de Garcilaso:

H-2. - *Cuando*. Prefación de toda la obra y de sus amores, y proposición con la contemplación y vista de lo presente y pasado. Este verso por las vocales primera y cuarta, que tiene tan repetidas, es muy grave, porque son grandes y llenas y sonoras; y por eso hacen la voz numerosa con gravedad.

De hecho, tanto los cuatro acentos prosódicos —*Cuando me paro-a contemplar mi-estado*— como los tres métricos que coinciden con los últimos tres prosódicos recaen sobre la vocal *a*, con distribución armoniosa de los intervalos átonos (dos sílabas entre el primer acento y el segundo, tres entre el segundo y el tercero, una entre el tercero y el cuarto, teniendo en cuenta las dos sinalefas *paro-a, mi 'stado*). Hay más: la estructura vocálica del verso consta de cuatro grupos de fonemas (*uá...o / e...á...o / a...o...e...á / i...á...o*), entre los cuales tres construyen una asonancia perfecta en *a...o* (primer grupo, segundo y cuarto) mientras que la secuencia *a contemplar*, por una parte atenúa sin anularla la asonancia, manteniendo en sílabas átonas la *a* y la *o*, y por otra parte la invierte, posponiendo la *a* acentuada a la *o* átona; además el primer grupo y el último empiezan por vocal cerrada. Refuerza el armazón vocálico la homofonía consonántica: C..ND. M. P.R. . C.NT.MPL.R M. .ST.D. o, mejor dicho la natural, ingeniosa y perfecta paronimia que enlaza el sintagma *Cuando me paro* con el verbo *contemplar*,

<sup>7</sup> Edward Glaser, «Rifacimentos», art. cit.

<sup>8</sup> No puedo dejar de recordar aquí lo que escribe Jaime Gil de Biedma a propósito de dos versos tan repetidos y conocidos de las *Coplas* de Jorge Manrique que a él siempre le parecieron más bien refrán que poesía.

<sup>9</sup> Luis Rosales, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Editorial Trotta, 1997, pp. 47-127.

<sup>10</sup> *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, H-2, p. 315.

como si alguna misteriosa motivación suscitara entre ellos una proximidad pseudo-etimológica o como si la experiencia de la introspección, al garantizar la relación semántica, hubiera suscitado felizmente, en castellano, una relación homofónica. Esta última impone la necesaria y natural vinculación de los significantes, como si el hecho de pararse implicara forzosamente una contemplación y la contemplación, a su vez, una pausa. Sola excepción en tan coherente sinfonía, la fricativa *S* de *estado* (o mejor dicho el grupo de fricativa apico-alveolar y oclusiva dental *ST*) parece introducir una discrepancia fónica, aunque semántica y gramaticalmente *estado* es resultado de un *Stare* que consueña con el hecho de pararse.

No es de extrañar, pues, que lo que más se rescribió fuera el primer cuarteto y, dentro del cuarteto el primer verso y, dentro del verso, su *Incipit* y aun, dentro del *Incipit*, la conjunción *Cuando*, portadora del arranque fónico y semántico del soneto, y capaz de convocar el recuerdo exacto de la letra garcilasiana aún cuando se aparte de ella el texto del *rifacimento*, con tal, sin embargo, que se le haya pegado algo de la música, del ritmo, de la emoción o de la actitud anímica del étimo, es decir algo de la estructura física y mental del poema. De los 17 *rifacimenti* recopilados, sólo uno (el de Miguel de Colodrero Villalobos, 1639) rescribe literalmente el cuarteto primitivo, haciendo constancia de ello en el segundo cuarteto (vv. 7- 8: *Y yo del desengaño assi advertido / Todo el quarteto le tomé prestado*), si bien dos más (el de Sebastián de Córdoba, que se aparta del último verso para contrahacerlo a lo divino, y el de Salas Barbadillo, que introduce leves variantes léxicas) manifiestan una apropiación total del étimo. Sin embargo, mientras que la rescritura del cuarteto por Salas Barbadillo remite directamente a la práctica de la paráfrasis (en el texto de anuncio en prosa) y a la de la cita (en lo que atañe al cuarteto), la rescritura llevada a cabo por Sebastián de Córdoba funciona más bien como traducción del poema a «otra lengua»<sup>11</sup>, la sagrada, llamando entonces la atención el que coincidan y se fusionen ambas «lenguas del amor» (como las llamó Lope de Vega), la profana y la sagrada, en los primeros tres versos de Garcilaso y de su contrafactor:

	Quando me paro a contemplar mi estado y a ver los pasos por do m'han traído, hallo, según por do anduve perdido, que a mayor mal pudiera haber llegado;
GARCILASO	que a mayor mal pudiera haber llegado;
S. DE CÓRDOBA	que uviera merecido ser juzgado;

Tal coincidencia justifica que Gil Polo ofrezca una versión profana del soneto, a dos voces y con cambio métrico, en que las octavas amebeas de Tauriso y Berardo encarecen la condición sublime de sus amadas con respecto a la suya, infinitamente

<sup>11</sup> El pintor Vincent van Gogh le escribió, un día del mes de setiembre de 1889, a su hermano Théo:

Cela m'a fait plaisir, ce que tu dis de la copie d'après Millet: *la Veillée*. Plus j'y réfléchis, plus je trouve que cela ait sa raison d'être de chercher à reproduire des choses de Millet, que celui-ci n'a pas eu le temps de peindre à l'huile. Alors, travaillant soit sur ses dessins, soit sur les gravures sur bois, c'est pas copier pur et simple que l'on ferait.

C'est plutôt traduire dans une autre langue —celle des couleurs— les impressions de clair-obscur en blanc et noir [...]. Donc c'est pour dire que je n'hésite pas à faire des copies [...]. Je trouve très heureux que dans ce siècle il y ait eu des peintres comme Millet, Delacroix, Meissonnier, qu'on ne peut dépasser (*Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo*, Grasset, Paris, 1986 [1<sup>a</sup> ed. 1972], pp. 290-291).

inferior. En cuanto a estructura y género, este canto amebico rescribe el canto de Tirreno y Alcino de la Égloga tercera, revisitándolo a la luz del primer soneto. Importa destacar, en ese dúo de encarecimientos, que la octava de Berardo parece re-descubrir el primer verso de Garcilaso como la respuesta más perfecta a la propuesta de Tauriso :

- |         |   |
|---------|---|
| TAURISO | Cuando imagina el triste pensamiento<br>la perfición tan rara y escogida,<br>la alma se ençiende así [...]  |
| BERARDO | <i>Cuando me paro a ver mi baxo estado</i><br>y la alta perfición de mi pastora,<br>se arriedra el corazón amedrentado,<br>y un frío yelo en la alma triste mora. |

La misma coincidencia, y la lectura espiritual que se puede hacer del cuarteto de Garcilaso explica también que de los 17 *rifacimenti*, unos diez lo conviertan a materia sagrada o, cuando menos, moral. También justifica que Lope de Vega, el único que haya desplegado las dos posibilidades, haya rescrito tres veces el soneto-étimo, una vez en la lengua del amor humano y otras dos en la del amor divino : en las *Rimas* primero (Soneto 2: *Cuando imagino de mis breves días / los muchos que el tirano Amor me debe*) y en las *Rimas sacras* luego (Soneto 1: *Cuando me paro a contemplar mi estado, / y a ver los pasos por donde he venido*, y, más alejado del original el Soneto XLIV: *Cuando lo que he de ser me considero*). Pero lo que sorprende es que la rescritura profana del soneto-étimo por Lope de Vega se distancia mucho más de la fuente (también profana) que el soneto sagrado, como si el texto de Garcilaso tuviera que ver más con la poesía espiritual que con la amorosa y humana. Parece confirmarlo otro hecho: el primer soneto de las *Rimas* cita, en su primer verso a Petrarca (*Versos de amor, conceptos esparcidos «traduce» i miei pensieri sparsi*), ocupando Garcilaso el segundo lugar en la economía del libro. En cambio, Garcilaso ocupa el primer sitio en las *Rimas sacras*, prolongándose además los ecos de *los pasos* en el soneto siguiente (*Pasos de mi primera edad, que fuistes / por el camino fácil de la muerte*) y el movimiento de introspección en el tercero (*Entro en mí mismo para verme, y dentro / hallo, ¡ay de mí!, con la razón postrada / una loca república alterada*). En realidad, pues, la rescritura espiritual del soneto primitivo se ensancha abarcando, con modalidades distintas, los primeros tres sonetos de las *Rimas sacras*.

Ya es hora de volver al cuarteto inicial del primer soneto. Me parece que su notable ductilidad interpretativa (manifiesta en la variedad y número de sus rescrituras) procede de la imposibilidad, construida por el texto, de identificación de una referencia precisa a un contexto capaz de orientar la lectura. Si tratamos de analizar los sustantivos (*estado, pasos, mal*), nos damos cuenta de que se multiplican las referencias atribuibles a cada uno de ellos según los contextos. De entre los siete apartados que, en el *Diccionario de Autoridades*, conciernen al vocablo *Estado* (haciendo caso omiso aquí de las locuciones y expresiones compuestas), cuatro podrían venir al caso:

**ESTADO.** El ser actual y condicional en que se halla y considera alguna cosa; [...].

**ESTADO.** La especie, calidad, grado y orden de cada cosa [...] : hai diversos estados, unos seculares y otros Eclesiásticos [...] y de los Seculares propios de la República, unos Nobles y caballeros, otros Ciudadanos, unos Oficiales, otros Labradores, etc. y cada uno en su estado y modo de vivir tiene orden, reglas y leyes para su régimen [...].

**ESTADO.** Es también el que tiene y profesa cada uno, y por el qual es conocido y se distingue de los demás: como de Soltero, Casado, Viudo, Eclesiástico, Religioso [...].

**ESTADO.** Vale también la disposición ù el término en que se halla alguna cosa, o la constitución preferente de ella: como un pleito, una dependencia etc. [...].

Los equivalentes latinos, coincidentes casi siempre (*Status Conditio Habitus Qualitas Causa vel rei status*), demuestran que sin especificación contextual, *estado*, en última instancia, sólo supone un resultado, una situación resultante, referible a cualquier proceso o contexto —político, social, económico, físico, moral, afectivo, comportamental, etc.— que lo puedan acarrear.

Los *pasos* dan lugar a 25 apartados (descontando las locuciones compuestas), entre los cuales, y resumiendo, podemos apuntar:

**PASSO.** el espacio ù distancia [...] que se adelanta de un pie al otro [...].

**PASSO.** El acto de passar o el tránsito de una parte a otra [...].

**PASSO.** [...] el modo de andar [...].

**PASSO.** Se llama también el lugar por donde se passa de una parte a otra [...].

**PASSOS.** Se toma assimismo por el modo de vida de alguno, ù por sus acciones [...].

**PASSO.** Significa también lance o successo, especial y digno de reparo [...].

**PASSO.** En sentido moral, es el adelantamiento que se hace en cualquier especie, de ingenio, virtud, *estado*, ocupación, empleo etc. [...].

**PASSO.** Se llama assimismo qualquiera de los acaesçimientos de la Passión de Christo nuestro Señor [...].

Los *pasos* significan, pues, la dinámica y las modalidades internas o externas del proceso que lleva a un estado particular.

En cuanto a *mal*, tanto puede aplicarse a *Aquello que carece de la perfección debida a su género*, cuanto a cualquier *daño, perjuicio, injuria ù ofensa que se hace a alguno* [...] o *enfermedad y dolencia*, además de significar *en lo moral* [...] *defecto contra la Ley ù obligación*, sin descartar la noción afín de *castigo* implicada por los conceptos de *daño, injuria* y por la idea de transgresión de las leyes humanas o pecado contra las divinas.

La generalidad y abstracción del contexto en que se inscriben *estado, passos* y *mal* se acrecienta con una doble lectura posible de los primeros dos versos. En efecto, ésos han dado lugar a dos ediciones en las que, según se considere en singular o en plural el

verbo (*m'ha traído* o *m'han traído*), cambia el sujeto del mismo, *estado* en el primer caso ('mi estado me ha traído por lances, sucesos, lugares físicos o mentales'), *passos* en el segundo ('mis passos/pies me han traído *por do*, es decir por espacios físicos o mentales o afectivos o sociales, etc., tan terribles que no los puedo mentar'). Herrera le censuraba a Garcilaso la repetición de *por do*, sin reparar en que el valor abstracto de la locución le garantizaba al cuarteto unas potencialidades semánticas mayores. Los últimos versos del primer cuarteto y el segundo definen dos actitudes morales, filosóficas o metafísicas frente al manantial inacabable y misterioso del *mal* o de la pena: una de satisfacción al considerar que, comparado con los *passos* y el *por do*, el *estado* actual no es tan desastroso como se podía prever; otra, de desesperación tal que resulta imposible cualquier comparación con el *camino* (espacial y físico o mental, afectivo, social) recorrido. El *habitus* de la pena (a la vez sufrimiento y castigo) se convierte entonces en algo tan sustancial, tan connatural, tan indispensable al ser que el consuelo o el alivio de la pena se cifrarían en una pérdida de identidad más insoportable que la misma muerte ya que ésta supone la desaparición del *cuidado*:

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 <sup>12</sup>.

Ahora bien, con la palabra *cuidado* se inicia la reducción semántica del soneto en beneficio de una referencia más precisa que no elimina la significancia abstracta, general de los cuartetos sino que permite orientarla hacia un referente poético bien preciso: el de la poesía amorosa. *Cuidado*, sin embargo, puede seguir manteniendo la virtualidad denotativa de los versos anteriores en la medida en que (según el mismo *Diccionario*) es: *Cura*, *Studium*, *Diligentia*, *Negotium*, *Solicitududo* y, en su última acepción, *Dilectio* o *la persona a quien se tiene amor*.

Se comprende entonces que el *cuidado* pueda ser amoroso en las rescrituras de Gil Polo, Lope de Vega o Miguel Botelho de Carvalho; social, económico o político en los poemas de Manuel de Faria y Sousa y de Gonzalo de Córdoba, Duque de Sesá; moral y ascético en los *rifacimenti* de Camoens, Fray Luis de León, Gregorio de San Martín; espiritual en los de Sebastián de Córdoba, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Miguel de Colodrero Villalobos y Fray Paulino de la Estrella. A la perfección formal del primer verso —extensiva a los dos cuartetos— se añade el que el arranque del soneto proporcione a la comunidad entera de lectores y escritores la acuñación de la congoja común a todos los estados y a todos los hombres en una fórmula universal y universalmente re-productible.

Queda pendiente un problema, el de la relación entre parodias y poema-étimo. Edward Glaser comenta la existencia de tales parodias en esos términos:

<sup>12</sup> Para una síntesis completa y fecunda no sólo de fuentes posibles sino de posibles interpretaciones, remito a la *Nota complementaria* que Bienvenido Morros dedica al soneto (ed. cit., p. 363) y en la que tanto convoca a Lapesa, Entwistle, Keniston, McGrady, Rico, Clavería, etc., como a Boccaccio, Encina, Torres Naharro, Petrarca, Ovidio, Garcí Rodríguez de Montalvo, Plutarco, Dante, Boscán y a los comentaristas (El Brocense y Herrera).

A finales del siglo XVI el creciente fastidio que producían muchos de los temas tradicionales estimuló el florecimiento de la parodia y de la sátira. El desprestigio de las leyendas mitológicas [la nota 49 remite al libro de José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, pp. 679-762] y de los convencionalismos de la poesía amorosa dieron el material más adecuado para este género de bromas. El soneto primero de Garcilaso que, por las muchas imitaciones de que fue objeto, llegó a ser considerado como el tópico más gastado de las penas amorosas, no podía dejar de ser ridiculizado (*Estudios* pp. 88-89 y siguientes).

Sin descartar el desgaste —y el consiguiente fastidio— que sus numerosas rescrituras supusieron para el soneto-étimo, me parecen merecer mayor atención las razones que motivan la existencia de la parodia. La parodia, en efecto, es inseparable compañera de lo sublime y es también la inversión irrespetuosa, siempre y en todas partes, la otra cara de lo divino. La aptitud de la parodia a rebajar palabras o textos a nivel simplemente burlesco o a expresión escatológica o pornográfica —incurriendo en todos los casos en el sacrilegio y la blasfemia— es componente ineludible de lo «sagrado» o, cuando menos, de lo «consagrado». En el caso de este primer soneto, me parece que la misma estructura del poema, desdoblada en las dos vertientes que componen el proceso de significación —significancia y referencia—, ya supone un proceso de reducción capaz de justificar esa vocación del poema a ser parodiado. La última palabra del segundo cuarteto (*cuidado*) constituye pues, dentro del mismo soneto de Garcilaso, un como eje semántico que vierte los dos tercetos a la escritura cancioneril del amor y a la expresión del tormento amoroso. Ahora bien, no me parecería demasiado atrevido juzgar que tal especificación podría funcionar también como rectificación de otras lecturas posibles de los cuartetos y principalmente del primero («rectificado» por el segundo y por los tercetos). Una lectura más política (que se podría relacionar con la Canción tercera) y una lectura irreverente y erótica, fundada en la acepción física de *estado*, en las connotaciones de los malos *pasos* y en el cotejo con otros poemas (por ejemplo la *Ode ad florem Gnidi*, magistralmente estudiada por F. Lázaro Carreter<sup>13</sup>, que la valora como contrapunto a una oda erótica de Horacio, a través de la evocación licenciosa del amante a la *concha de Venus amarrado* y de los efectos de una hiperactividad sexual convertidos por Garcilaso en efectos de la abstinencia forzada a la que es sometido Mario Galeota por Violante Sanseverino). También podría proceder la impresión de leve reducción y degradación, operada dentro de los tercetos del primer soneto, de la percepción de un contraste entre los cuartetos, no atribuibles a ninguna «época», el sesgo marcadamente cancioneril de los tercetos, y dentro de éstos, la sencillez más bien común de la expresión: *que no es tanto de mi parte* y la posible ironía (entendida como toma de distancia crítica) de: *me entregué sin arte* que, si bien designa aquí la inocencia, la falta de malicia moral y afectiva, no deja de nombrar la técnica poética y el trabajo de la escritura, motores de la emoción y de la fuerte impresión de autenticidad y sinceridad impuesta por todos los poemas de Garcilaso. La licencia concedida por el

<sup>13</sup> «La *Ode ad Florem Gnidi* de Garcilaso de la Vega», en Víctor García de la Concha (ed.), *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista (2-4 marzo de 1983)*, Salamanca, Universidad, 1986, pp. 109-126.

primer soneto a todos los *rifacitori* de rescribirlo enfatizando su elevación moral y afectiva hasta sublimarla y levantarla a lo sagrado, o ampliando los núcleos de irrespeto y subversión que incluye en su configuración literal, hasta llevarlo a consideraciones económicas u obscenas, se origina en otro rasgo poético: manteniéndose en él la expresión más general y abstracta del objeto del cuidado y la imposible identificación de dicho objeto (*me entregué sin arte / a quien sabrá perderme y acabarme*) o sea destruyendo la ilusión referencial de los tercetos. En efecto, la no-especificación referencial de las palabras clave del primer cuarteto es sustituida, ya en el segundo cuarteto y luego en el primer terceto, por la figura de la antanaclasis aplicada al verbo *acabar(me)* que fortalece la imprecisión referencial (*sé que me acabo — ver acabar conmigo mi cuidado — yo acabaré — perderme y acabarme*). Y, a modo de remate, invaden el tejido verbal verbos «potenciales» que ya no designan estados ni operaciones o acciones sino las nociones que se consideran condición previa de cualquier operación o actividad: *sabrá — si quisiere — sabrá querello puede — pudiendo — ¿qué hará sino hacello?*, verbos tan abstractos y generales a su vez que le imponen a la referencia literaria (y tal vez biográfica) del *cuidado* y de su objeto un proceso de descontextualización considerable que, precisamente, hace del soneto-étimo una estructura compleja pero cómodamente transferible a referentes bien precisos en los que sigue significando básicamente lo mismo pero con muchos menos hondura y misterio.

\*

LY, Nadine. «La rescritura del soneto primero de Garcilaso». En *Criticón* (Toulouse), 74, 1998, pp. 9-29.

**Resumen.** El soneto I de Garcilaso («Cuando me paro a contemplar mi estado»). Estudio de algunos de sus antecedentes (Ovidio, Dante, Petrarca) y de sus múltiples *refacimientos*, a lo largo de los siglos XVI y XVII: Gil Polo, Juan de Mal Lara, Luis Camoens, Sebastián de Córdoba, Fray Luis de León (atr.), Henrique Garces, Lope de Vega, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Gregorio de San Martín, Francisco de Quevedo, Miguel de Colodrero Villalobos, Manuel de Faria y Sousa, Miguel Botelho de Carvalho, Fray Paulino de la Estrella, y, finalmente, tres parodias (Anónimo, Gonzalo de Córdoba y Antonio de Solís y Ribadeneyra).

**Résumé.** Le premier sonnet de Garcilaso («Cuando me paro a contemplar mi estado»). Étude de quelques-uns de ses antécédents (Ovide, Dante, Pétrarque) et ses multiples *refacimientos* tout au long des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles: Gil Polo, Juan de Mal Lara, Luis Camoens, Sebastián de Córdoba, Fray Luis de León (attr.), Henrique Garces, Lope de Vega, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Gregorio de San Martín, Francisco de Quevedo, Miguel de Colodrero Villalobos, Manuel de Faria y Sousa, Miguel Botelho de Carvalho, Fray Paulino de la Estrella, et, finalement, trois parodies (Anónimo, Gonzalo de Córdoba et Antonio de Solís y Ribadeneyra).

**Summary.** Garcilaso's Sonnet 1 («Cuando me paro a contemplar mi estado»). The article offers a study of the poem's literary antecedents (Ovid, Dante, Petrarch) and of its numerous reworkings throughout the sixteenth and seventeenth centuries: Gil Polo, Juan de Mal Lara, Luis Camoens, Sebastián de Córdoba, Fray Luis de León (attr.), Henrique Garces, Lope de Vega, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Gregorio de San Martín, Francisco de Quevedo, Miguel de Colodrero Villalobos, Manuel de Faria y Sousa, Miguel Botelho de Carvalho, Fray Paulino de la Estrella, and, finally, three parodies: one by an anonymous author, and the others by Gonzalo de Córdoba and Antonio de Solís y Ribadeneyra, respectively.

**Palabras clave.** Garcilaso de la Vega. Soneto I. *Rifacimientos*.