

Garcilaso a lo divino: de la letra a la idea

María José Martínez López
Universidad de La Coruña

El proceso de divinización que, en los siglos XVI y XVII, afecta a todo género de obra profana¹, parece haber tomado especial amplitud en el caso de la lírica de Garcilaso, a partir del «traslado» cristiano que Sebastián de Córdoba realizó de la obra del poeta toledano. El propio contrafactor y el canónigo Herrera emplean en los preliminares del volumen de Córdoba, sobre los que volveremos, una terminología amplia para definir su tarea, pues dicen «trasladar», «troçar», «reducir», «convertir»² la lírica de Garcilaso a materia religiosa. Estamos, pues, ante un caso de reescritura poética de la que intentaremos precisar alguna modalidad, basándonos en el examen de la versión de los sonetos garcilasianos. No nos extenderemos sobre la consabida ambigüedad del lenguaje amoroso de índole petrarquista, que constituye un contexto favorable a lecturas interpretativas de tipo espiritual o sensual (ágape/eros)³, porque cualquier

¹ Ver B. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958; D. Alonso, «El misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz», en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1971; F. J. Sánchez Martínez, *Historia crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Autor, 1995, t. I y III.

² El verbo *contrahazer* sirve en las poéticas para denominar esta variante de la *imitatio* en su sentido religioso o burlesco. A. López Pinciano, restringe esta denominación a la parodia burlesca, pues habla de «un poema que a otro contrahaze, especialmente aplicando las cosas de veras y graves a las de burlas» (ver *Philosophia Antigua Poetica* (1596), Madrid, CSIC, 1973, vol. I, p. 289). A. Carvallo se refiere a la necesidad de *contrahazer a lo divino* cantares de escasa moralidad (ver *Cisne de Apolo*, vol. II, Madrid, CSIC, 1958, p. 173).

³ La adaptación de las teorías neoplatónicas a las ideas religiosas cristianas favorecieron la conciliación del amor humano y el amor divino y, en consecuencia, tuvieron gran repercusión en las teorías amorosas de la literatura profana. Ver O. Green, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, en especial, vol. 1.

texto, incluido el menos ambiguo, puede ser objeto de contrafacción⁴. Nos atenderemos mejor a observar de qué modo Córdoba opera la transformación y la adaptación del modelo garcilasiano a sus fines devotos.

La lectura simultánea de Garcilaso y de su imitador parece apuntar a que Córdoba, para elaborar su propio sistema de expresión, se ciñe a la letra del texto de Garcilaso. Cuando Dámaso Alonso escribe «nos imaginamos que el deseo inicial del refundidor debió de ser la conversión de todo el volumen, línea a línea, palabra por palabra, del sentido humano al espiritual», parece aludir a este aspecto de su reescritura⁵. Su proceder se basará en mecanismos de asociación de ideas convergentes o divergentes, análogicas o contradictorias, según sus necesidades y ello desde la misma organización de la palabra del verso que le sirve de modelo. No podemos, pues, afirmar que Córdoba siga un sistema de conversión o divinización como el que ha sido destacado para Lope de Vega⁶. Córdoba parte de un marco ideológico preciso, el de la *devotio moderna*, aplicándose a infundir a los poemas de Garcilaso un sentido religioso que ha de persuadir al lector cristiano a la práctica de la virtud: su finalidad es didáctica antes que estética⁷.

Desde el intitulado mismo de su volumen, *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas* (Granada, 1575), Sebastián de Córdoba hace explícita la relación que su texto mantiene con el modelo y la modificación que se operará sobre este último⁸. El título establece de entrada una dependencia perceptible como tal, asumida y reivindicada por el autor de manera explícita que manifiesta la filiación con un texto anterior⁹. El título establece, pues, un pacto de lectura con el lector al que advierte de un cambio («traslado») de materia (de lo profano a lo cristiano). Esta advertencia se desarrollará en una triple presentación de la obra. Nos referimos a la dedicatoria a Diego de Covarrubias, obispo de Segovia, a la «epístola prohemial a los lectores» y a la «epístola al cristiano lector» del canónigo Fernando de Herrera, que glosan el título a modo de amplificación y justificación prologal. En los dos primeros textos en prosa que encabezan el volumen se declaran los motivos que llevaron al autor a «trasladar» y «convertir» la obra de Garcilaso y la finalidad que aquél persigue:

⁴ Ver M. Frenk, «Lírica popular a lo divino», *Edad de Oro*, 8, 1989, pp. 107-116. Tampoco faltan los *contrafacta* en las celebraciones conventuales. Ver V. García de la Concha, «Tradición y creación poética en un carmello castellano del Siglo de Oro», *BBMP*, 1976, 52, 1-4, pp. 101-133.

⁵ Ver *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, Madrid, Aguilar, 1966, 3ª ed., p. 41.

⁶ Lope de Vega sigue un sistema que se podría definir como estético antes que ideológico. Ver A. Carreño, «El romancero espiritual de Lope de Vega», *BBMP*, 1979, 55, 1-4, pp. 19-63.

⁷ Este aspecto ha sido destacado por G. R. Gale en su introducción a la edición de *Garcilaso a lo divino*, Madrid, Castalia-University of Michigan, 1971. Tomaremos las citas textuales de Córdoba de esta edición y, para Garcilaso, de la B. Morros, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995.

⁸ La obra de Córdoba será editada dos años más tarde en Zaragoza. Para una descripción de estos volúmenes, véase G. R. Gale, *op. cit.*, pp. 71-74.

⁹ La reelaboración de Córdoba posee un claro estatuto hipertextual, tal como lo define G. Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 393.

vine a leer las obras de Juan Boscán y de Garcilaso de la Vega, que compusieron en versos y ritmos diferentes, las quales andan juntas en un volumen, y entendí que aunque son ingeniosas y de altísimos conceptos en su modo, son tan profanas y amorosas que son dañosas y noscivas mayormente para los mancebos y mugeres sin experiencia. Púseme a trasladarlas y convertirlas por los mismos ritmos y consonantes en sentencias más provechosas para el ánima. (*Dedicatoria*)

vine a leer las obras de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, tan celebradas en nuestros tiempos, y parecióronme tan bien que, enamorado de su alto y suave estilo, vine a pensar si en devoción podrían sonar tan dulces. Y aunque conocí para esto que sólo sus auctores lo pudieran hazer con sus altos ingenios, comencé casi burlando algunos sonetos y canciones [...]. Yo, aunque temeroso, pareciéndome peso de más que mis hombros, con hartos trabajos y vigiliass é llegado donde nunca pensé [...] mi buen intento fue trocar en la misma medida y orden y consonantes las sentencias amorosas y seglares en otras de más sano y provechoso amor. (*Epístola prohemial*)

Estas declaraciones dejan patente la afición de Córdoba por la poesía y, sobre todo, su admiración por Garcilaso (obras «ingeniosas y de altísimos conceptos en su modo»; «enamorado de su alto y suave estilo»). Estos dos textos preliminares constituyen así la referencia admirativa de un contrafactor que reconoce la dificultad de la tarea emprendida. No estamos aquí ante un caso preciso de *humilitas* prologal porque la *excusatio* se vuelve a encontrar en varios lugares de su obra¹⁰. Y, de creer lo que dice Herrera, el esfuerzo de Córdoba debió de ser mayúsculo, pues asegura que la labor de refacción le llevó doce años.

Sin embargo, estos preliminares funcionan también a modo de censura ideológica de Garcilaso, sobre todo por parte de Herrera que dice de sus obras: «aunque sutiles y artificiosas, son dañosas y pestilenciales para el ánima». El reconocimiento de la calidad estilística de las poesías de Boscán y Garcilaso pasa por el empleo de una adversativa y de calificativos como «sutiles y artificiosas». Herrera desarrolla a continuación la idea, común a todos los moralistas, del carácter pernicioso de la armonía y del número del verso porque adormecen el alma y provocan a lascivia:

debaxo de la suavidad y dulçura del estilo tan alto en su modo está la serpiente engañosa, como dizen, cubierta de aquellas flores y habilidad, y el acibar amargo cubierto del oro de sus embaymientos y palabras, o verdaderamente en el dulce y sabroso vino de sus altos y profanos conceptos la pestilencial ponçoña que no para hasta lo más noble del ánima. (*Epístola... al cristiano lector*)

En esta censura declarada, concentrada simbólicamente en la representación del demonio como serpiente¹¹, se basa la actitud que induce a la reelaboración de las obras de Garcilaso. La no conformidad explícita de la materia garcilasiana con los valores

¹⁰ Cfr., por ejemplo, «mi talento mísero y escaso»; «y aquel suave estilo que procuro / siempre imitar, sin más llegar que al quiero / y mi cantar silvestre, basto y duro» (Elegía II, v. 25 y 190-192); y el conjunto de la epístola al dicho don Luis de Vera, que alude desde el principio a «mi pobre estilo / pobre y distinto de ornamento puro», vv. 5-6.

¹¹ Ver I. Malaxeurría, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1989.

cristianos a la par que la aceptación de su estilo conducen a Córdoba a transformar a su modelo con un propósito correctivo evidente y declarado:

Púseme a trasladarlas y convertirlas por los mismos ritmos y consonantes en sentencias más provechosas para el ánima. (*Dedicatoria*)

mi buen intento fue trocar en la misma medida y orden y consonantes las sentencias amorosas y seglares en otras de más sano y provechoso amor. (*Epístola probemial*)

Y Herrera reincide en las mismas ideas:

assí que, viendo como avemos dicho lección tan dañosa y nosciva, movido con sancto zelo [...] á reducido y trasladado todas las dichas obras por las mismas estancias y consonantes en sentencia muy debota y espiritual [...] podemos decir dél lo que del abeja¹², pues á convertido las flores amargas y dañosas en dulcedumbre spiritual y sancta. (*Epístola... al cristiano lector*)

La reescritura de Córdoba persigue pues el fin de una corrección moral, que se basa en la distinción del amor profano y del amor a Dios. Esta actitud se refleja muy bien en la serie de oposiciones que articulan su discurso (y no digamos el de Herrera) «dañosas», «nocivas»/«provechosas»; «amargura»/«dulcedumbre»; amor profano/amor cristiano; etc. El juego de oposiciones dice bien claro que el proceso a que se somete Garcilaso pasará por una trasposición temática que desembocará en una inversión ideológica de la materia poética.

Esta transformación provocará un efecto determinado («saludable para el alma») sobre el receptor que, en consecuencia, experimentará un cambio. Córdoba pretende crear un nuevo lector de Garcilaso, perfilando la figura de un lector devoto y cristiano, un lector que pertenece a la «república cristiana», en la que se incluyen todos los hombres de bien. Nuestra naturaleza inclinada a las pasiones y al vicio precisa la ayuda de obras como la de Córdoba, necesita «libros católicos y devotos para incitar nuestra torpeza y tibieza, que tenemos tan grande, en amar a Dios, y agradecerle los innumerables beneficios espirituales y temporales que sin cesar un momento su larga mano nos comunica» (*Epístola... al cristiano lector*).

Así, este *Garcilaso contrahecho* se convierte a materia cristiana para glorificación y celebración de la generosidad divina tanto por parte del receptor como del autor, quien declara hallarse sometido en todo «a la corrección de la sancta madre Yglesia romana y sus ministros», cuyo oficio «es corregir y enmendar los libros que se an de imprimir». Nótese, sin embargo, que la Iglesia no rechazaba el *contrafactum* a lo divino, como ejemplifica entre muchas otras la adaptación de los dioses paganos a la doctrina cristiana que realiza Pérez de Moya¹³.

¹² Sobre este símil, ver G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Londres, 1954, p. 12. G. R. Gale recuerda que «la abeja ha sido vista como símbolo de actividad, diligencia y trabajo, y por el hecho de producir miel como símbolo de dulzura y elocuencia religiosa», *op. cit.*, p. 27, n. 40.

¹³ Ver su *Filosofía secreta*, Madrid, Cátedra, 1995. Wardropper recuerda que San Agustín lo justifica apoyándose en la frase evangélica *spoliare Aegyptios*, *op. cit.*, p. 31. Para la interpretación cristiana de la cultura pagana, ver O. Green, «Fingen los poetas». Notes on the Spanish Attitude toward Pagan Mythology», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, 1950, vol. I, pp. 275-288.

En su «prohemio al lector», Córdoba declara también cómo habrá de operar la transformación temática: la naturaleza humana dañada por el pecado original no puede hacer nada meritorio para su salvación sin la ayuda del Espíritu Santo. Éste es quien infunde su sabiduría al hombre que con esfuerzo podrá sacar algún provecho para su alma. Recuerda asimismo la parábola de los trabajadores de la viña, según la cual todo hombre ha de trabajar sobre la tierra conforme a las capacidades que le han sido otorgadas por Dios, so pena de verse condenado en el día del juicio final. Expone, pues, las ideas centrales que articulará su temario rector. Una de ellas es la de la inherente flaqueza pecadora del ser humano por la que ha de arrepentirse y pedir constantemente ayuda a Dios. El reconocimiento de la debilidad del hombre conlleva tres motivos nucleares de la tópica religiosa contrarreformista: oposición entre vicio y virtud, arrepentimiento y penitencia, y esperanza en el poder redentor de la gracia.

Merece destacarse que el propio Córdoba puntualiza de qué manera habrá de ser recibido uno de los motivos recurrentes de la tópica petrarquista. Las lágrimas derramadas en sus composiciones no expresan vanos fingimientos de amantes desdichados, sino que, en una remodelación del credo amoroso petrarquista, son lágrimas vertidas por el pecador arrepentido:

Sólo diré que los llantos dolorosos que en ellas se verán no son fingidos ni adquiridos para hornato, sino concetos tristes de un alma lastimada y enferma. Vaya cada uno tomando dellos la parte que le tocare, o la que Dios, por mejor dezir, le quisiere comunicar, y sienta lo que sentiere en su processo un corazón que no yva fingiendo poesías vanas, más verdades sentidas en el interior del alma. (*Epístola prohemial*)

Los cambios postulados desde el triple encabezamiento de la obra cobran así toda su dimensión pragmática, porque establecen un nuevo esquema de comunicación: el poeta lírico expresa conceptos altos (pero dañosos); mientras que el poeta cristiano expresa verdades (sentidas del alma). La expresión del sentimiento amoroso profano surte un efecto nocivo sobre el lector, mientras que los conceptos de Córdoba han de *mover* al lector cristiano a percibir el dolor del alma pecadora. Las lágrimas manifiestan la enfermedad del alma (el dolor causado por el pecado) y la poesía fingida de Garcilaso se transforma en poesía verdadera por medio de la devoción. Córdoba deja claramente sentadas las condiciones de lectura de su «Garcilaso trasladado» del que quiere ser reconocido como autor. Estos cambios acarrearán, a su vez, una consecuencia importante porque evidencian la sustitución de la voz poética garcilasiana por la de un seudopoeta-pecador arrepentido, lo cual conlleva la modificación de la perspectiva lírica del modelo en otra acorde con el afán de corrección moralizadora. Este desplazamiento efectuado en la perspectiva contribuye a proyectar un público lector doblemente «renovado» porque, por una parte, se le supone previamente devoto y, por otra, «purificado» de las pasiones garcilasianas al término de su lectura¹⁴.

Para que pueda ejercerse una labor de imitación, el modelo ha de estar fuertemente codificado y ejercer una como coerción del estilo. A este respecto cabe recordar que las

¹⁴ Sobre la figura del lector perfilada en los prólogos, ver A. Cayuela, *Le paratexte au Siècle d'Or*, Genève, Droz, 1996, en particular el epígrafe «Acheteurs et lecteurs».

transformaciones bien sean religiosas o burlescas del código petrarquista se sitúan en una fase en que «el canon técnico-formal e ideológico del petrarquismo [...] pasa a una suerte de automatismo»¹⁵. La voluntad explícita de reelaboración temática de Córdoba conlleva a su vez una declaración de fidelidad al estilo. Este homenaje implícito a Garcilaso se cifrará, en el texto de Córdoba, en la conservación de las rimas internas y externas de su modelo. La imitación realizada por Córdoba impone así una relación de copresencia entre los dos textos, perceptible por un oído ejercitado. Garcilaso se instituye, de este modo, como mediación indispensable entre el código identificado como petrarquista y la expresión en ese código de otros contenidos. Córdoba se dispone, pues, a reescribir las tribulaciones del alma cristiana *a la manera de* Garcilaso —«por los mismos ritmos y consonantes», «en la misma medida y orden y consonantes», «por las mismas estancias y consonantes», «en estilo tan apazible y gracioso». En este proceso, el refactor tiene la libertad de añadir o quitar aquello que le sea necesario para llevar a cabo su plan, pero conservará tantas palabras como le sean precisas para que permanezca el recuerdo del modelo. Así se manifiesta mejor el carácter indisociable de Garcilaso y de Córdoba, cuyo texto se sobreimprime al del toledano, en una como traducción reductora.

La presencia de Garcilaso en la refacción de Córdoba es asegurada en el nivel fónico por el mantenimiento del metro y de la rima, por la reelaboración con sonidos semejantes de «estribillos» o de aliteraciones y en el nivel semántico por la permanencia de palabras, cuyo contexto evite cualquier tipo de ambigüedad¹⁶. Cabe observar también que Córdoba aplica, cuando lo puede, técnicas de alegorización, como en la *Égloga II*, en un procedimiento muy cercano al teatral y también, como es de esperar, introduce personajes sagrados (Dios, María, Cristo, Espíritu Santo). Estos procedimientos que delatan el sentido análogo, evidente, de la imitación se completan con otros que subrayan las analogías por discrepancia¹⁷. La relación de analogía y contraste que el refundidor mantiene con su modelo será el objeto de las observaciones que proponemos a continuación a partir de los versos iniciales de los sonetos y del estudio del soneto VI.

Uno de los recursos empleados por Córdoba para llevar a cabo su tarea de reescritura consiste, quedó apuntado, en conservar el metro y la rima. En este sentido, se esforzó en mantener cuanto pudo el primer verso de las composiciones de su modelo que eran sin duda los más difundidos por razones estéticas, pero mnemotécnicas también. Nos parece importante insistir en este aspecto porque el primer verso de un poema resulta, sin duda, la manera más inmediata de identificar el modelo y marcar de la composición. La repetición del primer verso, a modo de cita literal¹⁸, se encuentra en catorce sonetos de los veinte y ocho publicados por Gale¹⁹. El verso inicial de los

¹⁵ Ver A. Sánchez Robayna, *Tres estudios sobre Góngora*, Barcelona, Ed. del Mall, 1983, p. 17.

¹⁶ Ver G. R. Gale, *op. cit.*, pp. 30-38.

¹⁷ A este respecto, véase el excelente trabajo de S. Pérez Abadín Barro, «Los contrafacta de la *Ode ad florem Gnidi*», *RLit*, LVIII, 114, 1995, en especial, pp. 367-375.

¹⁸ Sobre esta cuestión, véase F. Bravo, «El saber del escritor. Por una teoría de la cita», *Bhi*, 97, 1, 1995, pp. 361-374.

¹⁹ Los sonetos que no modifican su verso inicial son los siguientes: Soneto I, «Quando me paro a contemplar mi estado»; Soneto II, «En fin a vuestras manos soy venido»; Soneto IV, «Un rato se levanta mi

catorce sonetos restantes está modificado en distintas medidas. En estos últimos nos basaremos para destacar las técnicas de reescritura que los afectan, como son las inversiones y las sustituciones de palabras, las concreciones y las generalizaciones, las trasposiciones lexicalizadas y, por fin, las asociaciones.

En los sonetos III y XI, las transformaciones de Córdoba actúan esencialmente sobre los verbos para indicar movimientos inversos a los apuntados en su modelo. En el soneto III —«La mar en medio y tierras he dejado»/«Las tierras y la mar é traspasado»—, las modificaciones son las siguientes: desaparece «en medio»; se invierte el orden de los sustantivos (mar, tierra/tierra, mar); y, sobre todo, se conserva la idea de movimiento de desplazamiento, pero invertida ya que la idea de alejamiento «he dejado» ('abandonar, apartarse, dejar hacia atrás') se sustituye por la de un movimiento «hacia adelante» («he traspasado»). Uno se refiere al punto de partida («he dejado») y otro a una meta («he traspasado»). Así se sugiere desde el inicio la idea del cristiano que, a pesar de haber recorrido el mundo con ansia de disfrutar de su belleza, sólo encontrará sosiego poniendo su pensamiento en Dios.

En el soneto XI —«Hermosas ninfas, que en el río metidas»/«¡Hermosas ninfas!, que de Dios venidas»—, la sustitución del complemento «río» por el agente «Dios» transforma por inversión el movimiento sugerido en el verso del modelo. Se pasa de un verbo estativo («metidas») a otro que indica la procedencia («venidas»). Se dice así de inmediato la naturaleza divina de estas figuras mitológicas que serán las virtudes cristianas de la Gracia y de la Caridad, nombradas más adelante en el verso 6. En este mismo sentido se realiza la inversión del soneto X —«¡Oh dulces prendas por mi mal halladas»/«O dulces prendas por mi bien tornadas»—, en donde las prendas enhorabuena recobradas aludirán también a las virtudes cristianas.

El soneto XIII, analizado por Gale²⁰, plantea la sustitución del mito de Dafne del modelo por el del rey Midas —«A Dafne ya los brazos le crecían»/«A Midas las orejas le crecían». La supresión del mito de Garcilaso llama la atención porque hubiera podido ser empleado por Córdoba para ejemplificar alguna virtud, como Fortaleza, por ejemplo, puesto que Dafne, para no ceder a los bajos apetitos de Apolo, prefiere el castigo. Como observa Gale, en el soneto modelo se realiza el efecto visual de la metamorfosis y a este procedimiento, aunque minorado, dedica Córdoba su primer verso. Pero la lectura de Gale, basada en la estricta equiparación de las «orejas» de Midas con las de un asno, incidiendo en su necedad, podría ser precisada. En efecto, las orejas del necio Midas han de asociarse con el «de bestial figura» del verso siguiente, que otorga al personaje un cariz tan demoníaco como el del vicio que se está denostando. Además, el mismo adjetivo «bestial» es empleado para definir el pecado capital en el verso que encabeza el primer terceto («bestial avaricia»). Las orejas del verso 1 remiten así, además de la proverbial estulticia de Midas, a una rancia tradición

esperanza»; Soneto V, «Escrito está en mi alma vuestro gesto»; Soneto VI, «Por ásperos caminos he llegado»; Soneto IX, «Señora mía, si yo de vos ausente»; Soneto XII, «Si para refrenar este deseo»; Soneto XIV, «Como la tierna madre que el doliente»; Soneto XVII, «Pensando que el camino yva derecho»; Soneto XX, «Con tal fuerza y vigor son concertados»; Soneto XXII, «Con ansia extrema de mirar qué tiene»; Soneto XXIII, «En tanto que de rosa y (d') açucena»; Soneto XXV, «O hado ejecutivo en mis dolores»; Soneto XXVI, «Echado está por tierra el fundamento».

²⁰ Ver *Garcilaso a lo divino*, op. cit., pp. 65-70.

iconográfica de la representación del pecado por medio de la animalización, que no se asocia exclusivamente con la representación del asno, sino con la de las figuras terroríficas de las gárgolas medievales.

Las reelaboraciones de los primeros versos de los sonetos VII, VIII, XXI y XXIV se basan en una doble técnica de concreción del verso del modelo, o por lo contrario en la generalización (caso del soneto XXIV).

En el soneto VII —«No pierda más quien ha tanto perdido»/«No pierda yo más tiempo del perdido»—, al pronombre indefinido «quien» responde el muy preciso «yo», que adquiere un valor moral. Expresa una exhortación de la voz didáctica dirigida a sí misma y al conjunto de los cristianos que condiciona a su vez un cambio léxico, puntualizando la noción abstracta de pérdida en la de «pérdida de tiempo», inexistente en el modelo. Córdoba emplea en este caso dos estrategias: un cambio de enfoque y un añadido léxico que desembocan en la concreción de la idea expresada en el verso imitado, otorgándole al suyo un carácter moralizador.

El sintagma «vista pura» es sustituido por «ostia viva», en el soneto VIII —«De aquella vista pura y excelente»/«De aquella ostia viva y excelente». El cambio de «vista» por «ostia» encauza la composición de Córdoba hacia la celebración del dogma de la Eucaristía. En el caso de este soneto octavo, sin embargo, parece que sea el segundo verso de Garcilaso, «salen espíritus vivos y encendidos» que Córdoba mantiene, el que sugiera la tonalidad de la reelaboración. En efecto, en el sacramento de la Eucaristía radica la regeneración del pecador, pues rememora el rescate del género humano por medio de la muerte de Cristo. Se observa que esta composición, dedicada por entero a la alabanza del dogma, es una de las más alejadas en cuanto al modelo.

El soneto vigésimo primero adopta también la forma de una *laudatio* —«Clarísimo marqués, en quien derrama»/«Espíritu Sancto, Dios que en dulce llama». Se conserva la forma vocativa del verso 1, sustituida la persona civil («Clarísimo marqués») por un ente religioso («Espíritu Sancto»). La selección de la advocación y su desarrollo en una alabanza a la Trinidad están gobernadas por la presencia en Garcilaso del «clarísimo» y del «derrama» del verso inicial asociados a la imagen lumínica del último verso del primer cuarteto («y al claro resplandor de vuestra llama»). Córdoba adelanta «llama» a la rima del primer verso del primer cuarteto y retoma «derrama» a la rima del primer verso del segundo cuarteto («el Padre te envió que nos derrama»). Remite, pues, al pasaje bíblico de la llegada del espíritu expandiendo su sabiduría sobre los apóstoles bajo la forma de lenguas de fuego, imagen que ha dado lugar a una larga tradición iconográfica. Hay que señalar también que el v. 1 de Córdoba resulta hipermétrico, como consecuencia de la introducción de una aposición inexistente en el modelo («Dios que en dulce llama»). No será éste el único caso en que Córdoba fuerce el número garcilasiano.

Al revés de lo que sucede en los primeros versos de los sonetos octavo y vigésimo primero, en el vigésimo cuarto, también de tonalidad laudatoria, Córdoba procede por generalización —«Ilustre honor del nombre de Cardona»/«Ilustre onor del que, loando, entona». Remite así al conjunto de los cristianos, y es de subrayar que garantiza la evocación del modelo, manteniendo las vocales medias —«a», «o»— que marcan la sonoridad del verso de Garcilaso.

En los sonetos XV, XVIII y XXVII, la reescritura del primer verso pasa por un proceso de trasposición automática, entendida como la versión exacta de expresiones lexicalizadas en el modelo por su equivalente también lexicalizado en Córdoba. A la evocación del dolor producido por el sentimiento amoroso en el poeta («quejas y lamentos», «voluntad» y «amor»), responden de manera sistemática las lágrimas del cristiano incapaz de arrancarse a la vanidad de las cosas mundanas («pérdidas del mundo», «al mundo y a la carne», «mundo traydor»).

En el soneto XV —«Si quejas y lamentos pueden tanto»/«Si pérdidas del mundo pueden tanto»—, el orden sintáctico de la condicional es respetado por Córdoba, pero se introduce un cambio de sujeto («quejas y lamentos/pérdidas del mundo») que enfrenta el lenguaje topificado y abstracto del amante, su llanto provocado por la indiferencia de la dama, con el motivo del llanto del cristiano que se arrepiente de su apego al mundo.

Así como el poeta depende del capricho de la amada en el soneto XVIII —«Si a vuestra voluntad yo soy de cera»/«Si al mundo y a la carne yo soy de cera»—, el cristiano se halla sometido a las pasiones terrenales («al mundo y a la carne»). La condicional, como en el soneto XV, conserva su disposición sintáctica con anteposición del complemento. El sintagma compuesto de dos miembros solidarios en Garcilaso («vuestra voluntad»), se despliega en Córdoba en dos miembros compuestos por dos sustantivos coordinados por «y» («al mundo + y + a la carne»), que reinciden en la idea de las cosas terrenales. Sin embargo, este sintagma doble está fijado por el uso léxico y actúa como una unidad. Otro tanto sucede en el soneto XXVII en donde el lugar del apóstrofe es ocupado por otra expresión lexicalizada («Amor, amor»/«Mundo traydor»). Es de subrayar que al empleo de un tópico del lenguaje amoroso («voluntad», «amor»), corresponden en Córdoba expresiones lexicalizadas y en definitiva bastante prosaicas, pertenecientes al ámbito de las artes sermocinales. La voluntad de emplear el doblete léxico introduce una irregularidad por hipermetría en el primer verso del soneto XVIII.

Los versos iniciales de los sonetos XVI, XIX y XXVIII son claro ejemplo de transformación por asociación de ideas. En el soneto XVI —«No las francesas armas odiosas»/«No las fingidas armas engañosas»—, la reelaboración se haría en torno a la palabra «armas» del enemigo militar en el soneto modelo, que atrae con facilidad la idea de las armas abstractas del pecado. La sustitución de los referentes «francesas» y «odiosas» por «fingidas» y «engañosas» orienta el soneto de Córdoba hacia las apariencias mendosas del mundo que ejercen su poder de atracción sobre la debilidad humana. Los placeres de la carne, de las pasiones, de la sensualidad son las armas mortales que maneja el demonio, nombrado más adelante («lo que pretendes, Lucifer malvado», v. 11), para reducir al cristiano.

La supresión del vocativo del verso inicial del soneto XIX —«Julio, después que me partí llorando»/«Después que me partí triste, peccando»—, permite introducir otro vocablo bisilábico («triste»). Se conserva la idea de tristeza asociada al «llorando» del modelo, haciéndose explícita, pero, sobre todo, se sustituye la causa amorosa del llanto por otra de orden moral («peccando»). En cuanto al soneto XXVIII —«Boscán, vengado estáis, con mengua mía»/«Razón, vengada estáis con mengua mía»—, la reelaboración parece deberse a las exigencias de conservación del endecasílabo heroico.

Es de observar que Córdoba, lógicamente, suprime los vocativos que personalizan los modelos; sólo los conservará en el caso de la Elegía II y en el de la Epístola que dirige a don Luis de Vera.

El análisis de los primeros versos de los sonetos modificados por Córdoba revela un conjunto de técnicas que se volverán a repetir en mayor o menor medida en cada una de las composiciones que reescribe. Sin embargo, para observar la capacidad productiva de estos recursos debemos considerarlos en un conjunto textual. El estudio del soneto VI —«Por ásperos caminos he llegado»—, que ha recibido escasa atención crítica y que seleccionamos por tratarse de un caso de reversibilidad ideológica total, debería evidenciar la operatividad del conjunto de técnicas que se despliegan en esta reelaboración edificante. Transcribimos el texto del soneto realizando las correcciones realizadas por Córdoba:

Por ásperos caminos he llegado
 me pierdo si
 a parte que ~~de miedo no~~ me muevo,
 y si a mudarme a dar un paso pruebo,
 Jesucristo
 allí por ~~los cabellos~~ soy tornado;
 mi flaqueza
 mas ~~tal estoy, que~~ con la muerte al lado
 procura derribarme, e yo de
 busco ~~de mi vivir consejo~~ nuevo,
 lo **mal**
 y conozco el mejor y el ~~peor~~ apruebo,
 antigua **pecado**
 o por costumbre ~~mala~~ o por ~~mi hado~~.
 Por otra parte, el breve tiempo mío
 y el errado proceso de mis años,
 me dan dolor con su
~~en su primer~~ principio y ~~en su~~ medio,
 la vida incierta, la qual
~~mi inclinación,~~ con quien ~~ya no~~ porfío,
 los eternos
 la cierta muerte, ~~fin de tantos~~ daños,
 que procure
 me hacen ~~descuidar de~~ mi remedio.

El movimiento general del soneto de Garcilaso consiste en expresar la resignación del poeta²¹, mientras que en el de Córdoba esta idea queda subvertida al término del

21 «El poeta se nos presenta atenzado por el miedo, en medio de un *áspero camino* (primer cuarteto); ha intentado enmendarse, pero siempre ha persistido en el error (segundo cuarteto): el amor (*mi inclinación*) y la cercana muerte lo llevan a aceptar sus males (tercetos)», ed. cit., p. 19.

empleo de recursos concretivos, asociaciones analógicas y antitéticas, sustituciones e inversiones.

El proceso de reescritura se inicia de manera efectiva a partir del verso 2, en donde Córdoba sustituye «miedo» por «pierdo» y anticipa la construcción condicional del modelo («me pierdo si»). En los dos casos se desprende la idea de que lo mejor es no moverse. Mientras que en el modelo el poeta se encontraba paralizado por el miedo, en Córdoba lo está para no «perderse», que en su acepción moral remite al «camino de perdición del pecador». De rechazo, el verso inicial se ve modificado, pues la imagen del *áspero camino*, tópico de la lírica petrarquista²², cobra un valor equivalente al del *estrecho camino* de la virtud cristiana. Sin embargo, el cambio más significativo del primer cuarteto consiste en la sustitución de la expresión «por los cabellos soy tornado», recuerdo de la poesía de Ausias March²³, por «Jesucristo» que otorga al soneto su más contundente carácter divinizado. La violencia del verso del modelo desaparece para dejar lugar a la mención explícita de Cristo en función de guía del cristiano, quien será reconducido por la buena senda en caso de intentar desviarse.

El segundo cuarteto se inicia con la concreción del genérico y abstracto «tal estoy» por «mi flaqueza» que surge de la noción de estado del modelo, ya que el estado del hombre pecador consiste en su inherente flaqueza. Esta noción gobierna a su vez el cambio del verso 6, que será íntegramente reelaborado de acuerdo con el tópico de la lucha incesante que el hombre mantiene contra las pasiones vulgares. Es de observar que estos dos versos (vv. 5-6: «mas mi flaqueza con la muerte al lado / procura derribarme») se reescriben en tercera persona, cuando en el modelo iban referidos a la voz poética. La idea de muerte queda así transformada también, pues ahora no se asocia a la proximidad de la muerte física, sino a la muerte abstracta que representa el pecado para el alma del pecador. Este cambio de focalización obliga luego a hacer explícita la primera persona: Córdoba introduce un «yo» que cambia la perspectiva de la voz poética del modelo, porque la especifica, haciéndola responsable moral de su inclinación al mal.

El verso 7 deshace el paralelismo de la expresión «el mejor el peor»²⁴, sustituyendo el superlativo «peor» por el sustantivo «mal» que contrasta virtualmente con «bien». Esta elección condiciona, sin duda, el sintagma pleonástico que sigue («costumbre antigua»), para no repetir el «mala» del modelo, situado en el verso 8, que ha sido anticipado en el verso 7. Aunque cabe la posibilidad de que «costumbre antigua» remita al pecado de los orígenes, perpetuado en cada hombre. Frente a un elemento externo que nos domina, la sustitución de «hado» por «pecado» vuelve a insistir en la responsabilidad interna del «yo» pecador. La idea de la imposibilidad de enmienda expresada en el modelo se transforma así en la de la íntinseca maldad del hombre que, aun conociendo el bien, elige el mal.

En los dos tercetos del modelo se acumulan los motivos que llevan al poeta a la resignación. Estos motivos son retomados por el contrafactor, aunque con alguna transformación. El primer terceto sufre apenas modificaciones, de no ser la insistencia

²² Ver ed. cit., pp. 19 y 376.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Para los problemas ecdóticos planteados por la presencia del artículo masculino «el» o por el neutro «lo» con respecto a sus referentes y a su repercusión en la medida del verso de Garcilaso, ver ed. cit., p. 298.

en el dolor que produce la conciencia de la brevedad de la vida y de los errores cometidos. Por el contrario, en el segundo terceto el paso de la proposición de relativo de la forma negativa a la forma positiva indica el cambio de perspectiva moral que rige el soneto de Córdoba («con quien ya no porfío»/«con la qual porfío»). La resignación del modelo da lugar a la lucha del cristiano contra sus males. Los motivos de la resignación, acumulados al final del soneto, también son modificados. Córdoba suprime y sustituye la referencia amorosa («mi inclinación») por una figura etimológica, doblada de antítesis («la vida incierta»), que actúa de manera paralela y contrastiva respecto del sintagma «cierta muerte», presente en el modelo. Queda así reforzada la idea contenida en «breve tiempo» (v. 9) y la de la certeza de la muerte. Con esta última, el poeta *logrará la calma anhelada* («fin de tantos daños»), mientras que Córdoba, el cristiano, sujeto al castigo del infierno («los eternos daños»), añade un motivo más a su voluntad de enmienda. El verso se construye sobre la inversión («descuidar de»/«procurar»), que indica una actitud diametralmente opuesta entre el poeta y el cristiano que, en vez de resignarse ante el mal, habrá de luchar en esta vida para alcanzar otra mejor. La arquitectura del soneto de Córdoba indica, pues, una contradicción global de su modelo, que delata, en conformidad con su propósito, la perspectiva didáctico-religiosa de su traducción.

Considerada la operatividad de su técnica en un caso particular, el del soneto VI, se observa que Córdoba introduce una composición dual, antitética y por ello de alcance aleccionador. Su adaptación conlleva, como era de esperar, modificaciones de léxico y de giros sintácticos. Es de recordar que en los vv. 2 y 3-4 del soneto VI introduce un paralelismo, ausente en su modelo (v. 2: apódosis/prótasis; vv. 3-4: prótasis/apódosis), logrando un tipo de construcción en quiasmo de escaso valor estilístico, como sucede para la repetición de palabras («procura», «procure», vv. 6 y 14) o en la derivación («cierta», «incierta»).

En conclusión, las distintas técnicas usadas por Córdoba (asociación, inversión, concreción, etc.) tienden a ofrecer una lectura unidireccional y reductora de su modelo. Su reelaboración responde a los criterios que él mismo plantea en los preliminares de su volumen y actúa esencialmente sobre los contenidos. Como resultado de esta actitud, se verá mermado el valor estético de su obra, ya que la prioridad absoluta del didactismo tiende al prosaísmo de las figuras y construcciones. El proceso de reescritura de estas composiciones estriba, en este caso, en la negación de la letra de Garcilaso y en la imposición de la idea de Córdoba. Pero este procedimiento remite sólo a la versión directa, a la mejora ideológica de un modelo moralizado también por erigirse la continua presencia del poeta profano en ejemplo *a contrario* de los sentimientos, pensamientos y actitudes vitales que ha de experimentar el cristiano lector.

*

MARTÍNEZ LÓPEZ, María José, «Garcilaso a lo divino: de la letra a la idea». En *Criticón* (Toulouse), 74, 1998, pp. 31-43.

Resumen. *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas* (Granada 1575) de Sebastián de Córdoba representan un caso de reescritura poética en el que se asumen las convenciones y técnicas exigidas para la transformación didáctico-religiosa de la materia profana. El análisis de este proceso pretende evidenciar los mecanismos literarios e ideológicos en los que se apoya el refactor para conseguir su propósito.

Résumé. *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas* (Granada 1575) de Sebastián de Córdoba offrent un exemple de réécriture poétique où apparaissent en toute clarté les conventions et les techniques qu'exige la transformation de la matière profane en matière didactique et religieuse. L'analyse de ce processus veut mettre en évidence les mécanismes littéraires et idéologiques sur lesquels s'appuie l'auteur afin d'atteindre son but.

Summary. *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas* (Granada 1575) of Sebastián de Córdoba provides an example of poetic rewriting. Here the conventions and techniques required for translation of profane contents into didactic and religious matters are clearly present. The analysis of this process shows the literary and ideological mechanisms by means of which the author reaches his goal.

Palabras clave. *Contrafactum*. Sebastián de Córdoba. Garcilaso de la Vega. Reescritura a lo divino. Sonetos.