

---

## EL TRASFONDO LITERARIO Y ARTÍSTICO DEL SONETO XIII DE GARCILASO

MIGUEL GARCÍA-BERMEJO  
(Salamanca)

EL CENTENARIO de algunas de las posibles fechas de nacimiento de Garcilaso ha coincidido con la aparición de monografías y artículos que ponen de manifiesto la pertinencia de continuar indagando en la conexión existente entre sus creaciones poéticas y los avatares de su biografía, aunque sin caer en excesos de interpretación biográfica<sup>1</sup>. De la conjunción de ambos han nacido interesantes propuestas interpretativas y de datación cronológica, aunque dista de alcanzarse una interpretación unánime de algunas obras, por lo que se hace necesario contrastar esas noticias con otros datos coetáneos y heterogéneos que permitan contextualizarlas adecuadamente. A ellos creo que se puede recurrir para comprender qué circunstancias movieron al toledano a la composición de los sonetos XIII («A Dafne ya los brazos le crecían») y XVI («No las francesas armas odiosas»). Aquí me ocuparé del primero de ellos, aunque haré algunas mínimas referencias al segundo, que considero compuesto en circunstancias muy semejantes a las que creo que rodearon al toledano cuando redactó su conocida descripción de la metamorfosis de Dafne.

Como es sabido, los comentaristas de Garcilaso, que proporcionan un abigarrado conjunto de informaciones sobre los textos, se muestran muy

1. Véanse las reflexiones de Francisco Javier Ávila, *El texto de Garcilaso: Contexto literario, métrica y poesía*, Nueva York: City University of New York, 1992, 4 vols., vol. II, págs. 446-463.

parcos con las noticias que proporcionan sobre ambos textos, en especial acerca del soneto funerario dedicado a su hermano. Bienvenido Morros sintetiza minuciosamente en su edición el problema de la disparidad entre la fecha real del fallecimiento de Hernando de Guzmán, hermano menor del poeta –9 años menor según Vaquero Serrano<sup>2</sup>–, muerto en 1528 a causa de la peste contraída durante el cerco francés de la ciudad, y el momento de escritura del soneto<sup>3</sup>. Para determinar esta última no tiene, no tenemos, más instrumento que el análisis estilístico del poema, cuya tersura y clasicismo en modo alguno permiten situarlo en un momento próximo al deceso de Hernando, a la edad de veinte años, según Herrera; aunque los editores del comentarista no han localizado el origen de la noticia, aquélla parece concordar bien con las conjeturas que se hacen acerca de la edad del poeta toledano<sup>4</sup>. Dos de los críticos clásicos del toledano<sup>5</sup> se limitan a señalar que la fecha de composición debe ser algún momento de su estancia napolitana, mientras que Lapesa<sup>6</sup> precisa que sería cuando el poeta ha hecho suyo el arsenal de recursos de la poesía italiana, entre 1533 y 1536, un poco después de la fecha conjeturada por Vaquero Serrano<sup>7</sup>, que imagina a un Garcilaso escribiendo este epitafio transido por el dolor de su primera visita a la tumba de su querido hermano pequeño.

Las noticias de la fecha de composición del segundo soneto son similarmente vagas, como recoge Morros<sup>8</sup>; todos aceptan que el momento de su escritura hubo de ser su segunda estancia en Nápoles, conjetura de Keniston que acepta Lapesa<sup>9</sup>, y para la que encontraba sustento en la

2. María del Carmen Vaquero Serrano, *Garcilaso: poeta del amor; caballero de la guerra*, Madrid: Espasa, 2002, pág. 106.

3. Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona: Crítica, 1995 (reed. 2001), págs. 392-393.

4. Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. José María Reyes & Inoria Pepe, Madrid: Cátedra, 2001, pág. 380.

5. Hayward Keniston, *Garcilaso de la Vega*, Nueva York: Hispanic Society of America, 1922, pág. 214; Eugenio Mele, «Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia», *Bulletin Hispanique*, 25 (1923), pág. 361.

6. Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid: Alianza, 1985, pág. 182.

7. M<sup>a</sup>. C. Vaquero Serrano, *Garcilaso, poeta*, pág. 187.

8. Garcilaso, *Obra*, págs. 389-390.

9. H. Keniston, *Garcilaso*, págs. 206-207; R. Lapesa, *Trayectoria*, pág. 186. Prieto, por su parte, recordaba cómo el soneto enlazaba con las «recreaciones míticas» presentes en el soneto XI que comienza: «Hermosas ninfas, que en el río metidas», cuya composición se sitúa durante la estancia napolitana de Garcilaso. Garcilaso de la Vega, *Poesías completas*, ed. Antonio Prieto, Barcelona: Planeta, 1984, pág. 168.

semejanza que guarda este soneto con dos octavas de la *Égloga III* (vv. 145-168), lo que le lleva a proponer como término *ante quem* 1535:

Dinámene no menos artificio  
 mostraba en la labor que había tejido,  
 pintando a Apolo en el robusto oficio  
 de la silvestre caza embebecido.  
 Mudar presto le hace el ejercicio  
 la vengativa mano de Cupido,  
 que hizo a Apolo consumirse en lloro  
 después que le enclavó con punta d'oro.  
 Dafne, con el cabello suelto al viento,  
 sin perdonar al blanco pie corría,  
 por áspero camino tan sin tiento,  
 que Apolo en la pintura parecía  
 que, porqu'ella templase el movimiento,  
 con menos ligereza la seguía;  
 él va siguiendo, y ella huye como  
 quien siente al pecho el odioso plomo.

Mas a la fin los brazos le crecían  
 y en sendos ramos vueltos se mostraban:  
 y los cabellos, que vencer solían  
 al oro fino en hojas se tornaban;  
 en torcidas raíces s'estendían  
 los blancos pies y en tierra se hincaban:  
 llora el amante y busca ser el primero,  
 besando y abrazando aquel madero.

Esta localización cronológica, y espacial, no resulta baladí; es un elemento fundamental para comprender cuál es el cañamazo literario, y no tanto personal, íntimo, de la escritura garcilasiana, que creo que hubo de originarse en función de un cúmulo de circunstancias a las que se ha prestado poca atención hasta fechas recientes.

Es obvio, como ya apuntaran El Brocense y demás comentaristas<sup>10</sup>, que en el soneto de tema mitológico la fuente de la fábula son las *Metamorfosis* de Ovidio (I, 452-567); Garcilaso parece especialmente fiel al relato

10. Los comentarios de Sánchez de las Brozas y Tamayo de Vargas pueden verse respectivamente en Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas; obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Madrid: Gredos, 1972, págs. 268 y 602.

ovidiano en la sección que describe el proceso de transformación de la ninfa. La desdichada historia no es precisamente una desconocida de la literatura románica, y, de hecho, Herrera y el Brocense ya apuntaron la coincidencia temática con Petrarca y su canción XXIII («Nel dolce tempo de la prima etade»), aunque en ella la historia mitológica es ejemplar, en modo alguno un objeto estético en sí mismo<sup>11</sup>; de hecho, Keniston mostraba su desconfianza en que se tratase de una fuente directa del toledano, pese a que Mele insistiese en ello<sup>12</sup>, aunque semejante relación es posible dado el carácter de *ars combinatoria* que tiene la obra de Petrarca<sup>13</sup>.

Para intentar solventar esta cuestión, parece razonable recordar ahora la relación evidente que existe entre el fragmento citado de la *Égloga III* y este soneto. Conviene comenzar destacando que estamos ante un raro caso de unanimidad sobre la fecha de su tardía escritura entre los comentaristas; como recoge Morros<sup>14</sup>, el texto se compuso probablemente durante la campaña de Provenza, meses antes del final desgraciado que le aguardaba. Su sentido es objeto de polémica pero, de nuevo, hay acuerdo en que se trata de la más acendrada de todas sus composiciones dedicadas al tema, en la que acumula reflexiones metapoéticas nacidas de su lectura y asimilación de los clásicos. En ella aparecen tres mitos amorosos, Orfeo y Eurídice, Dafne y Apolo, y Venus y Adonis, que tienen en común lo desgraciado de sus historias y el hecho, no por menos evidente más importante, de ser tres historias que Garcilaso se apresta a describir con técnica pictórica, habilitado por tratarse de las acciones que reflejan en sus tapices las laboriosas ninfas, acción cuyas reminiscencias y significados histórico-literarios aclara Egido en el estudio citado. A esas fábulas se añade una más, la no mitológica de Elisa (vv. 225-248), de idéntica naturaleza pictórica y que el

11. Véase el concepto de fusión a caballo entre lo literario y lo subjetivo del que habla María Hernández Esteban, «La fusión mítica de Petrarca en Apolo: Aspectos de la poética petrarquesca», *Analecta malacitana. Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 8 (1985), págs. 123-144; sobre ella vuelve en «La fusión mítica en la teoría crítica de Antonio Prieto», en *El mito, los mitos*, Madrid: Sociedad Española de Literatura General y Comparada-Caballo Griego para la poesía, 2002, págs. 83-92. Una interpretación semejante a favor de la fusión de Apolo y Garcilaso es la que realiza Joan Cammarata, *Mythological themes in the works of Garcilaso de la Vega*, Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1983, pág. 56.

12. H. Keniston, *Garcilaso*, pág. 207; Eugenio Mele, «In margine alle poesie di Garcilaso», *Bulletin Hispanique*, 32 (1930), pág. 240.

13. Como señalaba Francisco Rico, «De Garcilaso y otros petrarquismos», *Revue de Littérature Comparée*, 52 (1978), págs. 325-338.

14. Garcilaso, *Obra*, pág. 390.

poeta abrevia pese a tener muy presente que lo descrito, la ninfa muerta, es sólo una porción de todo lo que podría contar; de ahí los versos 249-252:

En fin, en esta tela artificiosa  
toda la historia estaba figurada,  
que en aquella ribera deleitosa  
de Nemoroso fue tan celebrada<sup>15</sup>.

Parece, por tanto, fuera de toda duda la vinculación de estos pasajes con la pintura<sup>16</sup>. Todos coinciden en establecer la presencia de lo pictórico en el texto garcilasiano como el resultado de la aplicación de un recurso retórico presente ya en Homero, cuando describe, en el canto XVIII de la *Ilíada* en los versos 478-608, la complicada ornamentación que adorna un escudo forjado para Aquiles, aunque anteriormente ya había descrito la copa de Néstor, en *Ilíada*, XI, vv. 632-*passim*. Claro está que se trata de una ekphrasis, esto es, «la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica, de la reproducción mediante palabras de objetos de arte que se perciben sensorialmente», como la definiera Spitzer<sup>17</sup>.

Ahora bien, Garcilaso, según sus comentaristas, parece que sólo describe una representación pictórica del mito de Dafne y Apolo en el soneto que nos ocupa y en el lugar ya mencionado de la *Égloga III*, mientras que el resto de las ekphrasis que se han detectado en su obra son reelaboraciones de descripciones llevadas a cabo por otros autores clásicos como Ovidio, Virgilio, Aftonio y otros más modernos como Sannazaro<sup>18</sup>. En realidad

15. Aplica para ello una licencia pictórica que permitía la abolición de la sucesión cronológica en la pintura narrativa, traducida en la aparición contigua de personajes en distintos momentos de su historia.

16. Paterson fue de los primeros críticos modernos en suscribir la noticia que apuntaban ya Herrera en su comentario al verso 121 de esta *Égloga III*; Alan K. G. Paterson, «Ekphrasis in Garcilaso's *Égloga tercera*», *Modern Language Review*, 72 (1977), págs. 73-92; F. de Herrera, *Anotaciones*, pág. 953.

17. Leo Spitzer, «The "Ode on a Grecian Urn", or Content vs. Metagrammar», *Comparative Literature*, 7 (1955), págs. 203-225.

18. Véase el comentario a los versos 105-120 de la *Égloga III* en Garcilaso, *Obra*, págs. 229 y 518 Sin olvidar la propuesta de Alberto Porqueras Mayo, «La ninfa degollada de Garcilaso (*Égloga III*, 225-232)», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en México, D.F., del 26 al 31 de agosto de 1968*, ed. Carlos Horacio Magis, México: El Colegio de México, 1970, págs. 715-724. Sobre las objeciones a ella formuladas por otros críticos véase Garcilaso, *Obra*, pág. 524. El cuadro en cuestión puede verse en «Piero di Cosimo». Web Gallery of Art. Image, Collection, Virtual Museum, Searchable Database of European Fine Arts (1100-1850), 15.04.2005. <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/p/piero/cosimo/allegory/procris.html>.

no es nada anómalo, pues la ekphrasis no precisaba de un objeto artístico real para ser llevada a cabo, como se echa de ver en los ejemplos propuestos por los autores de los *Progymnasmata*, muy difundidos a comienzos del siglo XVI pero que ya circularon manuscritos y traducidos, total o parcialmente, con anterioridad<sup>19</sup>. En ellos se detalla minuciosamente cuáles son los procedimientos y recursos que se deben emplear para la elaboración de una ekphrasis, un tipo de composición que había gozado del favor de autores clásicos de la talla de Luciano de Samósata, sin olvidar a Filóstrato el Viejo, conocidos ambos extensamente en el Renacimiento<sup>20</sup>.

Entre los contemporáneos más próximos a Garcilaso este tipo de textos despertó pasiones igualmente; recuérdese que Isabel de Este poseía un manuscrito con una traducción de Filóstrato al italiano, obra de Demetrios Moschos, que prestó a su hermano Alfonso, quien intentó reproducir en su estudio algunos de aquellos *ikones*<sup>21</sup>. Creo que ese fue el interés real

19. Son en realidad una compilación de reglas y clichés extraídos de un minucioso análisis de los grandes textos clásicos, claramente orientada hacia su aplicación práctica a partir de su estudio memorístico. Sus textos han sido objeto de ediciones recientes totales o parciales; véanse Aelius Theon of Alexandria, *Progymnasmata*, eds. Michel Patillon & Giancarlo Bolognesi, París: Les Belles Lettres, 1997; Hermogenes, *L'art rhétorique. Exercices préparatoires, états de cause, invention, catégories stylistiques, méthode de l'habileté*, ed. Michel Patillon, Lausanne-París: L'Age d'homme, 1997; George Alexander Kennedy, *Progymnasmata. Greek textbooks of prose composition and rhetoric*, Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003.

20. Por poner un ejemplo, recuérdese cómo la ekphrasis lucianesca de una obra de Apeles tuvo una decisiva influencia sobre Alberti para escribir su tratado *De pictura* (1435), posteriormente traducido al vulgar, a la vez que fue punto de partida para un grabado de Mantegna conservado en el British Museum de Londres. Al respecto véase David Cast, *The Calumny of Apelles: A Study in the Humanist Tradition*, New Haven: Yale University Press, 1981, págs. 56-66. Véase respecto al método compositivo del rétor a Sonia Maffei, «Le *Imagines* di Luciano: un "patchwork" di capolavori antichi. Il problema di un metodo combinatorio», *Studi classici e orientali. Rivista annuale a cura dei Dipartimenti di Filologia Classica, Linguistica, Scienze Archeologiche e Scienze Storiche del Mondo Antico dell'Università degli Studi di Pisa*, 36 (1986), págs. 138-153; y un corpus de ekphraseis lucianescas con valiosas noticias sobre su difusión y repercusión en Luciano de Samósata, *Descrizioni di opere d'arte*, ed. Sonia Maffei, Turín: Einaudi, 1994.

21. El dato lo recoge de una carta a él dirigida Rachel Le Goff, «Re-creating Antiquity in the Renaissance. Alfonso d'Este's *camerino d'alabastro*», en Rachel Le Goff, *Articles, Lectures, Seminars*. 15.04.2005. <http://epublishingcorp.com/articlesRachel/Art-Research/N-deste.htm>. La historiadora del arte comenta con minuciosidad las numerosas adiciones y transformaciones que experimentaron las imágenes descritas por Filóstrato en su paso del texto al lienzo; además expone sucinta las divergentes opiniones que existen entre los críticos respecto del origen y significado de la obra pictórica para el *studiolo* estense en su conjunto. Los modernos editores de Filóstrato proporcionan la noticia de la existencia de un manuscrito que contenía una traducción de Filóstrato y circulaba entre los humanistas napolitanos

de algunos nobles italianos por aquellos textos: Reunir noticias suficientes como para encargar reproducciones de las perdidas pinturas romanas con las que decorar el interior de sus residencias<sup>22</sup>. En 1517 Alfonso d'Este encargó a Fra Bartolomeo para adornar una estancia en su palacio de Ferrara una pintura inspirada en una *imagine* de Filóstrato; no obstante, aunque llegó a preparar un boceto para acometer la obra, su repentina muerte le impidió terminar el trabajo que se encomendó posteriormente a Tiziano<sup>23</sup>.

---

de la corte de Alfonso V, que algunos como B. Facius habrían empleado para la realización de alguna de sus obras. Véase Filóstrato el Viejo, Filóstrato el Joven & Calímaco, *Imágenes. Descripciones*, eds. Luis Alberto de Cuenca & Miguel Ángel Elvira, Madrid: Siruela, 1993, pág. 20.

22. Costumbre que ya se practicaba desde mediados del siglo xv en las villas florentinas; al respecto véase la enumeración de lugares y decorados de inspiración mitológica clásica de André Chastel, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid: Cátedra, 1991, págs. 181-190. Parece evidente que tal fue el referente de su *camerino d'alabastro* de Alfonso d'Este, un *studiolo* cuyas pinturas se disgregaron para su venta en 1598, pero que ahora se ha reconstruido virtualmente y puede contemplarse en Internet (Webexhibits. 2005. 15.04.2005. «<http://webexhibits.org/prado/camerino-es.html>»). Un panorama histórico interactivo de documentos atinentes a los materiales que contuvo aquel lugar en Lucia Calzona, «Lo Studiolo di Alfonso I» (Itálica. 2005. 15.04.2005. «[http://www.italica.rai.it/rinascimento/parole\\_chiave/schede/alabastr.htm](http://www.italica.rai.it/rinascimento/parole_chiave/schede/alabastr.htm)»). Creo que no debe pasar inadvertido el origen aristocrático de buena parte de ese entusiasmo de recuperación de la pintura clásica, que discurría por caminos y tenía objetivos distintos de los de los artistas contemporáneos según Kenneth Clark, «Mantegna y la antigüedad clásica», en *El arte del humanismo*, Madrid: Alianza, 1989, págs. 97-128; especialmente llamativo es el contraste que propone entre el interés estético que animaba a aquel pintor en su recuperación de la Antigüedad con la pedantería que le supone a Isabella d'Este en la pág. 126. Esa implicación nobiliaria que recorre Italia explicaría el que un antepasado de Alfonso, Leonello d'Este (1407-1450), le encargase a su tutor Guarino Guarino Veronese, discípulo de Chrisoloras, un programa humanista para un ciclo de pinturas, que realizó en 1447; véase Michael Baxandall, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*, Madrid: Visor, 1996, págs. 132-133. El mismo Leonello le encargó al mencionado Leon Battista Alberti en 1438 la erección de un arco triunfal de reducidas dimensiones donde situar la estatua ecuestre de su padre. Una breve historia del fenómeno de la recuperación del estilo clásico a partir de materiales literarios es la que lleva a cabo Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid: Alianza, 1993, págs. 252-262.

23. El pintor veneciano sí que pudo llevar a finalizar el proyecto; se trata de su *Ofrenda a la diosa de los amores* (Museo del Prado. 2005. 15.04.2005. «<http://museoprado.mcu.es/diosa.html>», pintada entre 1518 y 1519, a la que pronto se uniría, para el mismo proyecto decorativo, la *Bacanal de los Andrios* Museo del Prado. 2005. 15.04.05. «<http://museoprado.mcu.es/visitas.html#>»), pintada entre 1523 y 1526, conservada asimismo en la pinacoteca madrileña. Para ambas tomó por modelo sendas descripciones de Filóstrato («Los Erotos»; I, 6; y «Los habitantes de Andros», I, 25), en Filóstrato el Viejo, *Imágenes*, págs. 41-46 y 77-80. Las circunstancias que rodearon a esta serie de encargos se recogen en la «Introducción» a la mencionada edición así como en el lugar citado en la nota 32.

Evidentemente, el toledano no partió para la composición de sus ekphraseis del soneto XIII y la Égloga III de los *Ikones* de Filóstrato. No hay unanimidad entre los críticos acerca de si hubo un referente pictórico tras de las descripciones del mito de Daphe y Apolo. Hasta fechas recientes, sólo Prieto<sup>24</sup> había propuesto el cuadro de Antonio del Pollaiuolo o di Benci *Apolo y Dafne*, pintado en la década de 1470 –pues en los 80 se encuentra en Roma, entregado junto con su hermano a esculpir figuras para los túmulos papales de Sixto IV e Inocencio VIII– y conservado en la National Gallery londinense. Se especula, por el pequeño tamaño de la pintura (pintura al temple sobre una madera de 30 x 20 cm.), con que se tratase de una puerta o la tapadera de un cofre<sup>25</sup>, hipótesis muy atractiva por cuanto que se trataría de un artefacto suntuario muy propio del refinado ambiente cortesano donde se verifica, como estamos viendo, el desarrollo del interés por las ekphraseis como vía de acceso a una pintura clásica desaparecida. Los Pollaiuolo fueron dos hermanos florentinos que mantuvieron un floreciente taller artístico (escultórico, xilográfico y pictórico) en Florencia, donde trabajaron casi en exclusiva para los Médici; su dedicación a ambas facetas creativas hace complicado separar quién fue autor de cuál obra<sup>26</sup>. Con todo, Antonio destacó sobre su hermano por su talento para el diseño, que exhibe especialmente en su dibujo de la figura humana en movimiento; de hecho, fue de los primeros artistas en practicar la disección anatómica para estudiar la forma humana<sup>27</sup>. Esa observación le permitió realizar una de sus obras conservadas más relevantes, el grabado «La batalla de los desnudos», en la que los cuerpos de los contendientes se muestran en posturas poco naturales con la intención de permitirle al artífice

24. Garcilaso, *Poesías*, pág. 168.

25. El cuadro y otras noticias se pueden revisar en «Apolo y Dafne: Antonio del Pollaiuolo (1432-1498)». Buscador del CNICE. 2005. 15.04.2005. <<http://buscador.cnice.mecd.es/search97cgi/s97.cgi?action=View&VdkVgwKey=http%3A%2F%2Fweb%2Dp%2Ecnice%2Emecd%2Ees%2F%2FmaterialesEducativos%2Fmem2000%2Fmitologia%2Fmitologia%2F4pollaiuolo%2Ehtm&doctype=raw&Collection=CNICE>>.

26. Leopold D. Ettlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo. Complete edition with a critical catalogue*, Oxford-Nueva York: Phaidon-Dutton, 1978. Una antología de sus obras en «Pollaiuolo Brothers». Web Gallery of Art, image collection, virtual museum, searchable database of European fine arts (1110-1850). 15.04.2005. <<http://www.kfki.hu/~arthp/bio/p/pollaiol/biograph.html>>.

27. Jay A. Levenson, Konrad Oberhuber & Jacquelyn L. Sheehan, «Antonio Pollaiuolo», en *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington: National Gallery of Art, 1973, págs. 63-80. Puede verse un resumen de conjunto en «Pollaiuolo, Antonio del and Piero del», Encyclopædia Britannica. 2005. Encyclopædia Britannica Premium Service 15.04. 2005 <<http://www.britannica.com/eb/article?ocId=9060644>>.



mostrar su maestría para presentar las líneas del cuerpo humano, nacida de la observación de los músculos en tensión<sup>28</sup>; se desconoce el sentido iconográfico de la escena, pero desde Gombrich a Le Goff se toma por casi cierta su vinculación con un texto literario no identificado<sup>29</sup>. Evidentemente, la pintura de Dafne y Apolo no es precisamente un modelo de presentación de cuerpos en tensión, pero tampoco deja de intentar representar la tensión que se palpa en la narración ovidiana. ¿Realizó alguna otra xilografía con el tema de Dafne y Apolo donde diese rienda suelta a su capacidad de presentar los cuerpos humanos en tensión? ¿O sería otra xilografía obra de algún otro artista, hoy perdida o aún no hallada? Cabe recordar a este respecto la propuesta de Álvarez Barrientos del posible modelo que ofrecería al toledano una perdida pieza de Dürero<sup>30</sup>, o la sugestiva presencia de un motivo, ausente del relato ovidiano del que descienden las distintas representaciones pictóricas<sup>31</sup>, que, sin embargo, sí posee un grabado calcográfico del mito de Dafne realizado en 1518 como ha estudiado Escobar Borrego<sup>32</sup>.

28. El grabado puede verse en «CMA Exhibition Feature: Battle of the Nudes: Pollaiuolo's Renaissance Masterpiece». The Cleveland Museum of Arts. 15.04.2005. <http://www.clevelandart.org/exhibcef/battle/html/index.html>.

29. Una recopilación de noticias sobre el sentido del grabado en David Landau, «Pollaiuolo's *Battle of the Nudes*», *Print Quarterly*, 20 (2003), págs. 408-412; reflexiones sobre sus posibles modelos en Laurie Fusco, «Antonio Pollaiuolo's Use of the Antique», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42 (1971), págs. 157-163. Véase asimismo una opinión diversa en Patricia Emison, «The Word Made Naked in Pollaiuolo's *Battle of the Nudes*», *Art History*, 13 (1990), págs. 261-275.

30. Joaquín Álvarez Barrientos, «Dafne y Apolo en Garcilaso y Quevedo. Un comentario», *Revista de Literatura*, 46 (1984), pág. 61, nota 12.

31. Frente a Garcilaso, que describe la transformación de los «blancos pies» en «torcidas raíces», el relato ovidiano contrapone la veloz huida de la aterrada ninfa con la indolente inmovilidad de su nueva condición: «pes modo tam velox, pigris radicibus haeret» (I, 551). Alberto Blecuá (*En el texto de Garcilaso*, Madrid: Insula, 1970, págs. 53-54) señaló el empleo del motivo en Hurtado de Mendoza para describir en su *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta* la transformación de Mirra (v. 76). El texto ovidiano, indicativamente, sí presenta en el caso de la metamorfosis de Mirra una transformación semejante, por lo que tal reunión en Garcilaso pudiera ser el fruto de la reunión de ambas historias, como recientemente ha propuesto Francisco Javier Escobar Borrego, «El tema de Apolo y Dafne en Garcilaso de la Vega: Paralelos pictóricos», *Calamus Renascens. Revista de Humanismo y Tradición Clásica*, 2 (2001), pág. 228.

32. F. J. Escobar Borrego, «El tema de Apolo», págs. 227-228. El grabado en cuestión se puede revisar en «Agostino Musi. Agostino Veneziano». Fine Arts Museums of San Francisco. 15.04.2005. <http://search.famsf.org:8080/view.shtml?record=57744&=list&=1&=&=And>. En el grabado, en cambio, se echa en falta la representación gráfica de la «áspera corteza» que comienza a recubrir el cuerpo de la malhadada joven, al igual que las lágrimas de Apolo.

Parece ser descartable que ninguna de las obras anteriores fueran el modelo directo de Garcilaso, pero también es indiscutible la obsesión de los coetáneos del toledano con aprovechar todas las posibilidades que les brindaban las artes plásticas –pintura, xilografía, escultura– para recuperar una clásica pintura perdida, sólo conocida por descripciones insertas en textos literarios.

En esa tesitura es donde debemos situar a Garcilaso, un joven militar y poeta castellano, de formación intelectual limitada desde la perspectiva humanística napolitana, que desarrolla unas relaciones de amistad con los humanistas napolitanos que trascienden lo personal<sup>33</sup>, sin que eso suponga menoscabar la intensidad de sus contactos, sino que más bien implica ampliar su número de manera importante. La función de enlace que tácitamente le asigna el virrey Pedro de Toledo<sup>34</sup> le franquea la entrada en un polifacético grupo humanístico meridional por su localización, pero en contacto directo con las principales figuras del humanismo italiano contemporáneo e integrado por eminentes hombres de letras de diversas procedencias, atraídos por la tradicional protección que les brindaba tanto la

---

El mismo motivo iconográfico de los pies retorcidos de Dafne se puede apreciar en otra obra de un grabador italiano perteneciente a la misma escuela de Marcantonio Raimondi que el anterior, Benedetto Verino; el impreso, que presenta una superposición de escenas, recoge tres distintas partes de la fábula mitológica, forma parte de una colección de 32 grabados calcográficos impresos en Roma hacia 1532 por Antonio Martínez de Salamanca, como recoge F. J. Escobar Borrego, «El tema de Apolo», págs. 226 y 231-238. Con todo, téngase presente la inexistencia de una obligación de ser fieles a sus fuentes que exhiben los diversos pintores que emplean textos como punto de partida de sus obras; para el caso del dibujo de Mantegna antes mencionado véanse las apreciaciones de Jack M. Greenstein, *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago: The University of Chicago Press, 1992, págs. 60-65 y 244-246.

33. Véanse al respecto Benedetto Croce, «Intorno al soggiorno di Garcilaso de la Vega in Italia», *Rassegna Storica Napolitana di Lettere ed Arti*, 1 (1894), págs. 1-15; E. Mele, «Las poesías latinas» y «Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia (suite et fin)», *Bulletin Hispanique*, 26 (1924), págs. 35-51; Daniel L. Heiple, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1994.

34. Para la actuación polifacética del virrey véanse los estudios de Carlos José Hernando Sánchez, *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo*, Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 1994; «La cultura nobiliaria en el virreinato de Nápoles durante el siglo XVI», *Historia social*, 28 (1997), págs. 95-112; y un completo panorama de la intervención del de Alba en Nápoles, así como su no siempre fácil relación con el poeta toledano en su «Parthénope, ¿tan lejos de su tierra? Garcilaso de la Vega y la poesía de la corte en Nápoles», en *Garcilaso y su época: del amor y la guerra*, eds. José María Díez Borque & Luis Antonio Ribot García, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, págs. 88-100.

monarquía aragonesa<sup>35</sup> como el virreinato<sup>36</sup>. A la sazón, aquel grupo lo integraban personajes como Jacopo Sannazaro, Troyano Caracciolo o Pietro Summonte, amén de otros humanistas nacidos en el reino, pero que encontraron asiento en otras cortes italianas, como Mario Equicola, Agostino Nifo o Luca y Pompeo Gaurico, sin olvidar a la generación de autores que eclosionan en la segunda década del siglo XVI en el mundo cultural napolitano, como Antonio Telesio, Giovanni Battista Pino, Antonio Minturno,

35. Las dimensiones de esa actividad en el periodo aragonés se pueden inferir de su consumo bibliográfico, analizado en Santiago López Ríos, «A New Inventory of the Royal Aragonese Library of Naples», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65 (2002), págs. 201-243. Igualmente indicativa es la dirección adoptada por sus preferencias poéticas, perceptibles en la documentación recogida por Erasmo Pèrcopo, «Nuovi documenti sugli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi», *Archivio storico per le province napoletane*, 18 (1893), págs. 527-537, 784-812; 19 (1984), págs. 376-409, 561-591, 740-779; 20 (1895), págs. 283-335; Marco Santagata, *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del seconda quattrocento*, Padua: Antenore, 1979; y más recientemente por Antonio Gargano, «Poesia iberica e poesia napoletana alla corte aragonesa: problemi e prospettive di ricerca», *Revista de Literatura Medieval*, 6 (1994), págs. 105-124; y Lia Vozzo Mendia, «La lirica spagnola alla corte napoletana di Alfonso: note su alcune tradizioni testuali», *Revista de Literatura Medieval*, 7 (1995), págs. 173-186. Como introducción general a la cuestión de las dimensiones del humanismo meridional, véanse Pasquale Alberto De Lisio, *Studi sull'Umanesimo meridionale*, Nápoles: Fratelli Conte, 1974; del mismo, *La Cultura umanistica nell'Italia meridionale. Altre verifiche*, Nápoles: Societa Editrice Napoletana, 1980; Giuliana Vitale, «Modelli culturali nobiliari a Napoli tra Quattro e Cinquecento», *Archivio storico per le province napoletane* 105 (1987), págs. 27-103; José Carlos Rovira, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1990; Giovanni Muto, «I segni d'onore. Rappresentazioni delle dinamiche nobiliari a Napoli in età moderna», en *Signori, patrizi, cavalieri in Italia centro-meridionale nell'età moderna*, eds. Renata Ago & Maria Antonietta Visceglia, Roma: Laterza, 1992, págs. 171-192.

36. Merced a la protección que le otorgaron algunos miembros de la alta nobleza napolitana. Un relato de las relaciones que unían a estos personajes con una selecta bibliografía en J. C. Hernando Sánchez, «Parthénope», págs. 82-83. Véase del mismo autor *El reino de Nápoles en el imperio de Carlos V: la consolidación de la conquista*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, págs. 96-99. Por otra parte, hay que recordar con J. C. Hernando Sánchez («Parthénope», págs. 91 sigs.) que don Pedro, y tal vez con él su séquito, en su viaje hacia Nápoles para hacerse cargo del virreinato, hizo una parada en Roma y visitó a los principales cardenales de la facción imperial. Uno de ellos, García de Loyasa, antiguo confesor del Emperador, protector del marqués de Villafranca y buen conocedor de la situación napolitana le entregó unas detalladas instrucciones privadas acerca de cómo debía comportarse con todos los sectores de la ciudad y de la administración del reino, en especial con la nobleza, y recomendándole que prestase una atención exquisita a su dominio del lenguaje ceremonial y simbólico, eje de la dialéctica política cortesana, que exhumó Hernando Sánchez (*El reino de Nápoles*, págs. 203-204).

Marco Antonio Epicuro –ligados, todos ellos, a la corte de Alfonso de Ávalos, marqués del Vasto<sup>37</sup>.

De entre todos ellos creo que convendría destacar a Sannazaro, responsable de la recuperación de los géneros clásicos en la poesía coetánea y cuya vinculación a la Academia Pontaniana explican la orientación de los humanistas napolitanos que desarrollan su labor en los años que siguen a su muerte en 1530. Garcilaso, deudor en más de un caso en sus obras con las del napolitano<sup>38</sup>, sin duda hubo de conocer las ekphraseis insertas en la *Prosa XI* de su *Arcadia*: Una descripción de la ciudad, basada en la *Tavola Strozzi*, y de un objeto suntuario, una copa, diseñada por Andrea Mantegna<sup>39</sup>. Igualmente relevante para comprender cómo llega esta obsesión efrástica renacentista a Garcilaso pudo ser Equicola, que desempeñó el cargo de secretario de la marquesa de Mantua, Isabella d'Este, de la que también fue preceptor entre 1509 y 1519. Creo que no tiene otra calificación que la de determinante el que también fuese un intermediario destacado en las intensas relaciones existentes entre la corte de los Gonzaga y la del virrey Ramón de Cardona, para quienes desempeña la función de correo confidencial habitual entre el virrey y su esposa con el marqués de Mantua y su cónyuge.

Parece probada, por tanto, la presencia de esta conexión napolitana en el origen de la abundante presencia del ejercicio retórico en la obra del toledano. Ahora bien, una cuestión no menor es la causa de la repetición del asunto de la desgraciada historia de Daphne en las dos composiciones mencionadas. Como veíamos, la crítica es unánime en aceptar que el soneto fue redactado con anterioridad y que guarda una estrecha relación con la égloga, pero, que yo sepa, no se ha señalado explicación a una repetición

37. A quien dedica Garcilaso una oda (*Obra*, págs. 245-251) en agradecimiento por la amistad con que le había recibido; al margen de que la escritura de la composición obedezca a un tópico literario, como propone Morros (Garcilaso, *Obras*, pág. 247), lo cierto es que es indicio de la integración del toledano en la vida cotidiana de los cenáculos literarios que describe con minuciosidad J. C. Hernando Sánchez en «La cultura nobiliaria» y «Parthénope», págs. 76-88.

38. Véase Vittore E. Bocchetta, *Sannazaro en Garcilaso*, Madrid: Gredos, 1976; y con novedosas interpretaciones Antonio Gargano, *Fonti, mitti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso*, Nápoles: Liguori, 1988.

39. Véase respectivamente Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. Francesco Erspamer, Milán: Mursia, 1990, págs. 193-194 y págs. 200-201. El cuadro es la *Veduta di Napoli dal mare*, atribuido a Francesco Pagano y conservado en el Museo Nazionale di Capodimonte en Nápoles (Sannazaro, *Arcadia*, pág. 194, nota 5). La copa también se conserva en el Louvre; al respecto véase Otto Kurz, «Sannazaro and Mantegna», en *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, Nápoles: L'Arte tipografica, 1959, vol. II, págs. 277-283.

que no tiene parangón en la obra del toledano<sup>40</sup>. No creo descabellado, en vista de las noticias anteriores acerca de la popularidad de las ekphra-seis y la amplia difusión de los *Progymnasmata* en las primeras décadas del xvi, pensar que el soneto XIII fue un ejercicio, bellísimo, extremado, pero un ensayo en el manejo de una técnica que le era ajena a su autor<sup>41</sup>.

Garcilaso, hijo de su tiempo pero capaz como pocos de abrazar novedades<sup>42</sup>, adoptó en su ejercicio creativo la teoría de la imitación<sup>43</sup>, pero en modo alguno reprodujo sin hacerlos suyos formas y temas<sup>44</sup> que fueron surgiendo en sus lecturas y vivencias, que sin duda procedían en algún grado de su contacto con una sociedad napolitana que lo acogió hospitalaria.

40. Véase un análisis estilístico de las diferencias entre los dos lugares en que Garcilaso aborda la fábula mitológica que nos ocupa en María Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega: Análisis filológico y texto crítico*, Madrid: Boletín de la Real Academia Española, 1990, págs. 173-177.

41. Probablemente el soneto funerario fue también un ensayo, cuya relación con el cultivo de epigramas y epitafios que se desarrolla en la literatura humanística italiana dejaré para otra ocasión.

42. Véase el análisis de la renovación que poética sin modelos autóctonos que hubo de afrontar el toledano según el análisis de Ávila, *El texto de Garcilaso*, vol. II, págs. 463-487.

43. Fernando Lázaro Carreter, «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial», *Anuario de Estudios Filológicos*, 2 (1979), págs. 89-119. Posteriormente recogido con adiciones en «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial», en *Academia Literaria Renacentista. I: Fray Luis de León, Salamanca, 10-12 de diciembre de 1979*, dir. Víctor García de la Concha, Salamanca: Universidad, 1981, págs. 193-223. Un estudio pormenorizado del concepto en Ángel García Galiano, *Teoría de la imitación poética en el Renacimiento*, Kassel: Reichenberger, 1992, págs. 95-104.

44. Véanse al respecto las reflexiones de Víctor García de la Concha, «La oficina poética de Garcilaso», en *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista (24 de marzo de 1983)*, dir. Víctor García de la Concha, Salamanca: Universidad, 1986, pp. 83-108.

