

El Soneto XXII de Garcilaso en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera

Decorum, honestidad y neoplatonismo

Ginés Torres Salinas
Universidad de Granada

Garcilaso: huérfano de Petrarca

En uno de los estudios con título más sugerente de la reciente tradición crítica áurea del ámbito hispánico, Ignacio Navarrete llamó a la panoplia de los mejores poetas que dio el llamado *Siglo de Oro* español, de Boscán a Quevedo, «Los huérfanos de Petrarca»¹. La idea de *orfandad* que propone Navarrete se asentaría en la imposibilidad, para dichos poetas, de adscribirse férreamente a los presupuestos petrarquistas, en tanto que el proyecto del poeta italiano era sustancialmente distinto² al que habría de emprender la lírica española desde el célebre, por simbólico, momento en que Andrea Navaghero sugirió a Juan Boscán probar «en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos poetas de Italia»³.

Probablemente, como ha venido haciendo la crítica durante décadas, haya bastante que discutir acerca de hasta qué punto llega la sustancialidad de dicha diferencia⁴. Sin embargo, con todos los matices que se quieran, la propuesta de

¹ Ignacio NAVARRETE, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, (trad. Antonio CORTIJO OCAÑA), Madrid, Gredos, 1997. Existe edición previa en inglés: *Orphans of Petrarch*, Los Angeles, University of California Press, 1994.

² *Ibid.* p. 51.

³ Juan BOSCÁN, «Carta a la duquesa de Soma», in *Obras completas*, ed. Carlos CLAVERIA LAGUARDA, Madrid, Biblioteca Castro, 1995, p. 85.

⁴ Todo ello, además, cruzado con las lecturas paralelas de tradiciones como la de los poetas provenzales, Ausiàs March, la poesía de cancionero, la poesía italiana de los siglos XV y XVI, por no hablar de la mediación de Pietro Bembo, no solo como *lector* canónico de Petrarca, sino también como referente de la tratadística amorosa renacentista. Se trata de una maraña de cuestiones de las que, por razones obvias derivadas de la naturaleza de un trabajo como este, no nos ocuparemos. A pesar de

Navarrete tiene un indudable interés para el propósito de estas páginas, en tanto que da cuenta de una modulación a los presupuestos estrictos del petrarquismo, que podemos ilustrar, acaso de manera simbólica o mejor, solo de manera simbólica, a través de dicha imagen de *orfandad*. Da la sensación de que la distancia con respecto a la tutela estricta del modelo, permitiera a los poetas, o al menos a ciertos poetas en ciertos poemas, llegar *más lejos*, decir más (o algo *distinto*) de lo que dijo Petrarca, partiendo de sus propias palabras.

Tal es el caso de uno de sus mejores herederos, si bien no por fuerza el más fiel: Garcilaso de la Vega. Y tal es la cuestión de la que nos ocuparemos en estas páginas, en una doble perspectiva. En primer lugar, cómo Garcilaso, en su Soneto XXII⁵, a pesar de citar explícitamente a Petrarca, parece ir más allá de lo indicado por la mera ortodoxia petrarquista; y, en segundo lugar, cómo Fernando de Herrera en su comentario sobre el soneto trata de corregir dicha desviación con respecto a la *norma* petrarquista, a través de una lectura amparada en nociones básicas de la poética áurea como el *decoro*⁶ o la *honestidad*.

El soneto y sus interpretaciones

Aunque su último verso, reproducción en parte equivocada de una composición de Petrarca, ha apuntado a alguna de sus dos estancias italianas como fecha probable

eso, para tratar de delimitar toda esa maraña, remitiremos aquí solo a algunos ejemplos de la vastísima bibliografía que, en nuestra tradición crítica, se ha ocupado de la cuestión, desde el trabajo de Marcelino MENÉNDEZ PELAYO sobre Juan Boscán: *Juan Boscán (Antología de poetas líricos castellanos (Tomo XIII))*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1908; Rafael LAPESA (1948), *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1968 (2ª ed. corr.); Dámaso ALONSO (1950), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1987 (5ª ed.), p. 49-108; Joseph G. FUCILLA, *Estudios sobre el petrarquismo español*, Madrid, CSIC, 1960; Francisco RICO, «De Garcilaso y otros petrarquismos», *Revue de Littérature Comparée*, LII, 1978, p. 325-338; Antonio PRIETO, *La poesía española del siglo XVI* (2 vol.: *Andáis tras mis pasos y Aquel valor que respetó el olvido*), Madrid, Cátedra, 1984 y 1987; Mª Pilar MANERO SOROLLA, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987; M. P. MANERO SOROLLA, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.

⁵ GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido MORROS, Barcelona, Crítica, 2007, p. 114-115.

⁶ Para la cuestión del *decorum*, *cfr.* David MAÑERO «Del concepto de decoro a la “teoría de los estilos”. Consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro», *Bulletin hispanique*, III-2, 2009, p. 357-385; Maxime CHEVALIER, «Decoro y decoros», *Revista de filología española*, 73 (1-2), 1993, p. 5-24.

del poema⁷, no se ha podido determinar con certeza cuándo fue escrito el soneto XXII de Garcilaso⁸:

Con ansia extrema de mirar qué tiene
vuestro pecho escondido allá en su centro
y ver si a lo de fuera lo de dentro
en apariencia y ser igual conviene,
en él puse la vista, mas detiene
de vuestra hermosura el duro encuentro
mis ojos; y no pasan tan adentro,
que miren lo qu'el alma en sí contiene.

Y así se quedan tristes en la puerta,
hecha, por mi dolor, con esa mano,
que aun a su mismo pecho no perdona:
donde vi claro mi esperanza muerta
y el golpe, que en vos hizo amor en vano,
*non esservi passato oltra la gona*⁹.

En una primera lectura el soneto habla del intento por parte del poeta por «mirar qué tiene» el «pecho» de la dama «escondido allá en su centro», con el fin de «ver si a lo de fuera lo dentro / en apariencia y ser igual conviene». Dicho intento se ve frustrado ante la imposibilidad de que los ojos del poeta pasen «tan adentro», imposibilitados para mirar «lo qu'el alma en sí contiene», quedando «tristes» en una «puerta» hecha por cierta «mano», que deja al poeta con su «esperanza muerta», sin haber podido traspasar la «gona». Hasta ahí la literalidad del poema.

⁷ «Es natural suponer que el XXII, con el verso último tomado de Petrarca y en italiano, fuera escrito en Italia; ahora bien: tanto pudo serlo en la estancia de 1529 a 1536 como en la de 1532 a 1536, aunque esto último sea lo más probable» dice Lapesa (R. LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso*, *op. cit.*, p. 193); Gallego Morell no aventura una fecha para el poema en la tabla cronológica incluida dentro de su edición de los comentaristas de Garcilaso (Antonio GALLEGO MORELL (1966), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972 (2ª ed. corr.), p. 70-74).

⁸ GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética...*, *op. cit.*, p. 114.

⁹ GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética...*, *op. cit.*, p. 114-115.

Una literalidad que ha sido interpretada en clave anecdótica desde 1574, cuando el primero de los comentaristas de Garcilaso, Francisco Sánchez de las Brozas, supone que el soneto reproduce una escena en que el poeta sorprende los senos desnudos de la dama, quien se los tapa precipitadamente. El Brocense añade un cierto grado de enrevesamiento a la supuesta anécdota, sacando a escena un famoso (desde entonces) *alfiler* con el que la dama se pincha y poniendo la pica en Flandés de la intertextualidad petrarquesca: «Parece que él la topó algún día descompuesta, y descubierto el pecho, y ella pesándole dello, acudió con la mano a cubrillo, y hirióse con algún alfiler de la beatilla en él, de lo cual el Poeta se duele. El postrer verso es de Petrarca en la *Canción I, stanz. 2. Gonna es ropa larga o Saboyana*»¹⁰.

A partir de las líneas de El Brocense, el poema ha conocido diversas lecturas, cuyo campo de batalla interpretativo ha residido en el cuerpo de la dama: su pecho y su mano, *enfrentados* a la mirada del poeta. El límite del decir del poema se tratará de fijar así más allá o más acá de lo que establezca el choque de la mirada con el cuerpo de la dama y, en concreto, con el pecho; esto es, si el nudo interpretativo del mismo se basa en la anécdota relatada anteriormente en su pura literalidad, o si la anécdota es parte prescindible de dicho nudo, porque el significado va más allá, debiendo entenderse desde la perspectiva que ofrece la metafísica neoplatónica del amor.

Así lo demuestran los acercamientos críticos, en extenso o en apunte, que la crítica moderna ha dedicado al soneto¹¹. Navarro Tomás, el primero de los críticos modernos que se ocupan de la poesía de Garcilaso, entendía ya en 1911 el poema desde la primera de las opciones, al entender que el poeta «se duele de que la herida “no

¹⁰ Francisco SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, «Comentarios a las obras de Garcilaso», in A. GALLEGU MORELL, *op. cit.*, p. 269. El verso pertenece al poema XXIII del *Canzoniere*: «*Che, sentendo il crudel di ch'io ragiono / infin alla percossa di suo strale / non essermi passato oltre la gonna*» (v. 32-34). Ángel Crespo traduce así el último verso: «Que viendo aquel cruel que la potencia / del golpe de su flecha solamente / mis ropas traspasaba, aun siendo aguda» (Francesco PETRARCA, *Cancionero: sonetos y canciones*, ed. Ángel CRESPO, Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1988, p. 74; Jacobo Cortines opta por: «Porque sintiendo el cruel de quien me ocupa / que hasta entonces el golpe de su flecha / no traspasaba más que los vestidos» (F. PETRARCA, *Cancionero*, ed. Jacobo CORTINES, Madrid, Cátedra, 1989, p. 179).

¹¹ Cf. Aldo RUFFINATTO, «¿De qué pecho estamos hablando? A propósito del *Soneto XXII* de Garcilaso», *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 13, 2010, p. 37-66, para un minucioso repaso a dicha tradición crítica sobre el poema.

hubiese pasado más allá de la bata»¹². Poco después, en 1922, Keniston advertía en el poema una cierta «*slight tendency to sarcastic raillery*»¹³ que no puede sino concebirse como una lectura orientada a la primera de las posibilidades interpretativas.

Elias Rivers, por su parte, basándose en la ambigüedad a que da lugar la palabra pecho seno o corazón de la dama propone una lectura basada en «un sentido figurativo: su hermosura carnal era de por sí una cruel barrera para los ojos del poeta, quien quería verle el alma»¹⁴, inaugurando así la posibilidad de entender el poema desde la ladera de la fenomenología amorosa propia del neoplatonismo renacentista. Antonio Gargano dedicó al soneto un minucioso e inteligente estudio del que se pueden extraer provechosas conclusiones¹⁵. A Gargano no le convence lo anecdótico del *voyeurismo*¹⁶, del episodio esgrimido por el Brocense. A partir de una minuciosa comparación intertextual con los textos de Petrarca, así como de la doble interpretación de la palabra *pecho* ya señalada por Rivers, el estudioso italiano ofrece una lectura basada en que del lamento del poeta «*la colpa è del soggetto e non dell'oggetto*», pues en lugar de cumplir con su intención de buscar la belleza incorpórea del alma, «*ancor prima di potervi giungere, si è fermato sulla "puerta" della "hermosura" del corpo*»¹⁷.

Esta interpretación parece arraigar en Bienvenido Morros¹⁸, quien opina que «el soneto presenta una situación ambigua». Si, por un lado, no duda de que «el poeta fija los ojos en el pecho de la dama», por otro admite que lo hace que aquel lo hace «intentando escudriñar las interioridades» del alma de esta, aunque sin llegar a conseguirlo. Para Ignacio Navarrete, en cambio, dicha ambigüedad se resuelve del

¹² GARCILASO DE LA VEGA, *Obras*, ed. Tomás NAVARRO TOMÁS, Madrid, Clásicos Castellanos, 1911, p. 224.

¹³ Hayward KENISTON, *Garcilaso de la Vega. A critical study of his life and Works*, New York, Hispanic Society, p. 214.

¹⁴ GARCILASO DE LA VEGA, *Obras completas con comentario*, ed. Elias L. RIVERS, Madrid, Gredos, 1974, p. 123.

¹⁵ Antonio GARGANO, «Medusa e l'error mio: La genealogia petrarchesca del soneto XXII», *in id., Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Napoli, Liguori Editore, 1988, p. 27-54.

¹⁶ *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁷ *Ibid.*, p. 50-51.

¹⁸ GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética...*, *op. cit.* (ed. B. MORROS), p. 114.

lado de la literalidad más absoluta, pues para él Garcilaso «da la vuelta al significado de Petrarca», que acaba convertido «en un acto frustrado de voyeurismo» en el que el poeta «anhela literalmente traspasar el cuerpo de la amada»¹⁹, dejando de lado cualquier atisbo de interpretación metafísica.

Aldo Ruffinatto ha escrito recientemente, en 2010, el último estudio importante sobre el soneto XXII. El estudioso italiano se sitúa en una postura opuesta a la defendida por Navarrete, e incluso a la mayoría de las lecturas críticas anteriores, a las que acusa de hacer «un pésimo servicio al arte y a la especulación garcilasiana»: al primero por pecar de «superfluidad» y a la segunda porque el conjunto «se sujetaría a la sola enunciación, normal y corriente, de una experimentación frustrada (la de echar la mirada más allá del *pecho*)»²⁰. Para Ruffinatto, cualquier referencia a los senos de la dama debería eliminarse del horizonte interpretativo del soneto, no solo porque a través del *stilnovismo* y de Petrarca «se sitúa según derecho en el filón tópico del amor a través de los ojos», sino porque además tampoco puede dudarse sobre el hecho de que en este contexto el objeto del deseo no adquiere nunca una forma física, aunque estilizada, sino que se manifiesta en todo momento como una imagen interiorizada, una imagen que se apoya no tanto en los atributos materiales como en los espirituales²¹.

No es objetivo de estas páginas establecer de manera definitiva cuál fue la actitud de Garcilaso al escribir el poema, sino señalar que este puede leerse desde una rendija abierta a la ambigüedad que supone pensar que Garcilaso se detuviera con cierta delectación en el cuerpo de la dama, por más que confesara su intención de llegar al pecho de esta. Ambigüedad que, repetimos, no pretendemos resolver, sino poner sobre la mesa, por dos motivos principales: en primer lugar, porque la crítica garcilasiana permite, al menos, plantearla; y, en segundo lugar, porque, como

¹⁹ I. NAVARRETE, *Huérfanos de Petrarca...*, *op. cit.*, p. 126-127.

²⁰ A. RUFFINATTO, «¿De qué pecho estamos hablando?...», *op. cit.*, p. 63.

²¹ *Ibid.*, p. 65. Cf. el final del mismo artículo, para su virulencia con dichas lecturas: «Y si, a pesar de todo, alguien quisiera seguir insinuando que Garcilaso, al escribir el *Soneto XXII*, tenía en la cabeza un hermoso seno, tal vez el de Isabel Freyre, este alguien recuerde que cosas por el estilo se relacionan más bien con otros sectores de competencia (posiblemente con el psicoanalítico), pero no con el sector literario», *ibid.*, p. 66.

dijimos, creemos que Herrera detecta dicha actitud en el poema y en ciertos pasajes de la obra de Garcilaso y emplea su arsenal retórico y hermenéutico para tratar de despejarla.

Una pasión solo y totalmente humana

En efecto, ya en 1922, Keniston a quien Ruffinatto, por cierto, acusa de «inconsistencia filológica»²² señaló que, a pesar de la clarísima influencia de Petrarca en Garcilaso, esta no supone que la dama sea «*a disembodied creation of the poet's fancy, but a woman of flesh and blood, desired ardently, recklessly, as men desire woman*», y añade que incluso cuando se dirige a ella después de muerta «*he reaches out to her, not as Dante to an angelic Beatrice nor as Petrarch to a rarefied Laura, but as to his eternal desire*»²³. Así lo ha entendido buena parte de la crítica posterior, independientemente de su adscripción historiográfica. Carayon, al ocuparse de *Le monde affectif de Garcilaso*, advirtió la tendencia del poeta a «*donner de l'amour une image intérieure largement humaine*», liberada «*du traditionnel intellectualisme pétrarquiste*»²⁴.

Rafael Lapesa, en uno de los jalones críticos sobre el poeta toledano, *La trayectoria poética de Garcilaso*, estima que uno de los límites del petrarquismo superados o dejados de lado por Garcilaso sería el de «un lastre medieval, procedente del *dolce stil nuovo*, que le impulsaba a idealizar su amor presentándolo como estímulo de espiritualidad». Garcilaso, continúa Lapesa, «nunca dirá que el amor eleva su espíritu», pues su pasión «es solo y totalmente humana»²⁵, en contraste con lo que sucede a Petrarca, pues «Las Rime, si no olvidan nunca la bella envoltura corporal de Laura, descienden contadas veces a la franca expresión del apetito»²⁶.

Margot Arce, en un libro injustamente poco citado, coincide con Lapesa en esta línea al advertir con tino que el amor espiritual propio del petrarquismo más

²² *Ibid.*, p. 42.

²³ H. KENISTON, *Garcilaso de la Vega...*, *op. cit.*, p. 202.

²⁴ Marcel CARAYON, «*Le monde affectif de Garcilaso*», *Bulletin Hispanique*, XXII (3) (Separata), 1930, p. 246-247.

²⁵ R. LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso*, *op. cit.*, p. 178.

²⁶ *Ibid.*, p. 41.

acendrado era, en muchos poetas Garcilaso incluido, un acto fingido, pues «en realidad, quedaron presos en el deleite más humano de los sentidos», detectando en ellos un «aprecio por lo material, por la belleza corpórea, que corre subterráneamente» como resultado «de la exaltación vital humanística», lo que explica por qué «también el goce de su belleza mortal les atraía con encanto irresistible»²⁷, propio no de «una abstracción, como fue Laura para Petrarca», sino «de una mujer de carne y hueso ardientemente deseada», en quien nunca contempla «el reflejo de la Belleza»²⁸. De hecho, la propia investigadora confiesa que, a pesar de que es consciente de que Garcilaso, a través de *El Cortesano*, está familiarizado sin duda con él, «Hallo muy pocos pasajes de Garcilaso alusivos al concepto platónico del amor»²⁹.

Emilio Orozco confrontó la postura de Garcilaso hacia la dama en sus poemas con la de Petrarca, anotando que para Garcilaso la amada deja de ser la ideal abstracción de perfecciones cantadas por Petrarca y, asimismo, la elevada señora a quien se le rinde vasallaje en esclavitud amorosa [...] La amada de Garcilaso ha abandonado esa altura de la idealización y la convención social; es la concreta mujer de carne y hueso que se siente así con deseo de posesión en plenitud de goce entre alma y sentidos³⁰.

Ignacio Navarrete percibe también una diferencia entre Petrarca y Garcilaso, a partir de la dimensión *humana* de una «poesía [que] parece tratar de algo, y este ‘algo’ se acerca más a una típica experiencia humana que a la torturada sensibilidad agustiniana de Petrarca»³¹. Una dirección en la que se incardina Prieto, quien entiende el truncado cancionero de Garcilaso como «una historia de amor cuyo laicismo ya lo aparta esencialmente del *Canzoniere* de Petrarca»³², y de un

²⁷ Margot ARCE DE VÁZQUEZ, *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la poesía española del siglo XVI*, San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1969, p. 29.

²⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁹ *Ibid.*, p. 31.

³⁰ Emilio OROZCO, *Grandes poetas renacentistas (Garcilaso, Herrera, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz)*, ed. José LARA GARRIDO, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, p. 74.

³¹ I. NAVARRETE, *Huérfanos de Petrarca...*, *op. cit.*, p. 147.

³² A. PRIETO, *Imago Vitae (Garcilaso y otros acercamientos al siglo XVI)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, p. 48.

«petrarquismo fósil» ante el que se vio obligado a buscar «soluciones nuevas»³³, algunas de ellas seguramente motivadas por el contacto con «*la nuova generazione di poeti petrarchisti napoletani*»³⁴.

Guillermo Serés se suma a esta corriente interpretativa al escribir que «Sin embargo, según Castiglione, ni Garcilaso ni San Juan, en estos casos particulares, son buenos representantes del amor platónico [...] no son capaces de contemplar, mediante dicha belleza particular, la universal»³⁵. La ya citada lectura de Morros, el último editor importante de Garcilaso, no se aleja demasiado de esta dirección: «El amor en Garcilaso no tiende a ser sereno ni tranquilo, sino que se caracteriza por la desmesura y el apego a los sentidos corporales»³⁶.

Con este sintético panorama crítico sobre la concepción del amor en la poesía de Garcilaso no es aventurado pensar que el poema admita, en su abanico de interpretaciones posibles, una basada en una cierta morosidad corporal, en una cierta complacencia en el cuerpo de la dama, aun lamentándose por la imposibilidad de la comunicación amorosa con el alma de la dama. Incluso una lectura que prescindiera de la anécdota, como la de Gargano, casa perfectamente con esta posibilidad.

La lectura de Herrera

Herrera parece percibir que el soneto XXII de Garcilaso se mueve en el particular espacio de ambigüedad que acabamos de esbozar, y sobre ella operará su interpretación del mismo. Una interpretación que no puede entenderse sin su

³³ Fernando LÁZARO CARRETER, «La “Ode ad florem Gnid” de Garcilaso de la Vega», in Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, ed., *Garcilaso: actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, p. III.

³⁴ A. GARGANO, *Fonti, miti, topoi...*, op. cit., p. 19. En ese sentido, cf. nuestro trabajo, aún en prensa a la hora de escribir estas líneas, sobre la tratadística amorosa de Damasio de Frías, la cual, a partir de los contactos con ciertas corrientes aristotélicas italianas, es perfecto síntoma de una incipiente distancia con respecto a los presupuestos estrictos del neoplatonismo más ortodoxo (de Ficino a Castiglione o León Hebreo): «Aquella escalera por la cual se puede subir al verdadero amor: la tratadística amorosa en el s. XVI», en Andrés SORIA OLMEDO y Juan VARO ZAFRA (eds.), *Estudios de Historia Conceptual Siglo XVI*, Granada, Universidad Granada, 2016.

³⁵ Guillermo SERÉS, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1986, p. 203.

³⁶ GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética...*, op. cit. (ed. B. MORROS), p. 43.

interpretación del fenómeno amoroso, basada en la ortodoxia de la metafísica neoplatónica, como ha venido señalando la crítica áurea ocupada del estudio del poeta sevillano.

Coster, el primer estudioso moderno de Herrera, explicó cómo «*c'est surtout aux Néoplatoniciens, par l'intermédiaire de qui il connaît Platon, qu'il a recours lorsqu'il s'agit de l'esthétique ou de la philosophie de l'amour*»³⁷, en especial la doctrina desarrollada por Castiglione en *El Cortesano*³⁸. Parecida es la opinión de Guillén, para quien esa es la clave de su «originalidad» poética: «Era fatal que Herrera, por irresistible inclinación del temperamento, y no solo cediendo al influjo de una moda, encontrase la norma de su espíritu en la filosofía neoplatónica: una especie de religión profana»³⁹. García de Diego no se despega de esta línea, al entender el amor como el principal motivo de la inspiración poética de Herrera, proponiendo así que «su concepto poético del amor se funda en la conocida doctrina de *El Cortesano*»⁴⁰.

Otra de las autoridades en Herrera, Oreste Macrì, coincidirá con Coster, al escribir que «El ejemplo de la copulación extática le llegó a Herrera a través de otro texto que contribuyó a su formación estético-filosófica, *Il Cortegiano*, que tornó a tratar los temas de Marsilio Ficino de la metamorfosis estrictamente cristiana del platonismo»⁴¹. La poesía amorosa de Herrera se mueve así, según el crítico italiano, dentro del «idealismo platónico», en el cual se encontrarían «las mejores notas de la poesía herreriana»⁴². Green, en sintonía con Macrì, apunta que «Las notas más puras de la poesía herreriana se encuentran en la alta y clara región del idealismo platónico que animó la expresión artística de la Europa del siglo XVI»⁴³. María Rosa Lida va

³⁷ Adolphe COSTER, *Fernando de Herrera (El Divino)*, Paris, Honoré Champion, 1908, p. 233.

³⁸ *Ibid.*, p. 236.

³⁹ Jorge GUILLÉN, «Vida poética de Herrera», in *Obra en prosa*, ed. Francisco J. DÍAZ DE CASTRO, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 434.

⁴⁰ Fernando de HERRERA, *Poesías*, ed. Vicente GARCÍA DE DIEGO, Madrid, Espasa Calpe, 1983, XIV.

⁴¹ Oreste MACRÌ, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972, p. 120-121.

⁴² *Ibid.*, p. 496.

⁴³ Otis H. GREEN, *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón*, Madrid, Gredos, 1969, p. 214.

más allá y afirma que «Herrera es por excelencia el platónico de la poesía española»⁴⁴. Para Parker, estamos ante «El poeta fundamental en la senda del primer platonismo»⁴⁵, ganándose por eso que un encendido Vilanova, con todo lo que de anacrónico supone hablar de un *romanticismo* herreriano, lo calificara como «Petarca andaluz del segundo Renacimiento»⁴⁶, «por su retorno a la sensibilidad enfermiza y romántica de Petarca»⁴⁷.

Efectivamente, según apunta Cuevas, Herrera encuentra en Petarca «el máximo exponente de un humanismo neoplatónico y cristiano que lleva a la inmortalidad, al haber sabido elevar a perfección la vida vivida y la vida transustanciada en libro»⁴⁸. Según el propio Cuevas, dentro de los diferentes saberes que «contribuyen a dar altura a la poesía de Herrera, ocupa un lugar privilegiado el saber de amor», heredado de «Platón y los neoplatónicos, los clásicos en general, los provenzales, Petarca y los italianos, León Hebreo, Castiglione, tal vez los místicos», dando lugar a «un sincretismo erótico de notable complejidad»⁴⁹. Filiación que comparten María Teresa Ruestes, quien sitúa a Herrera «en la línea de Plotino y Platón, transmitida durante el Renacimiento por M. Ficino, León Hebreo, Bembo y Castiglione»⁵⁰ (1986: XXIII-XIV); y Victoriano Roncero, para quien «la tradición poética en la que se inserta la obra de Herrera participa del petarquismo, del platonismo y de los tratados de amor», siendo el sevillano «el poeta español más consciente de la importancia de Petarca»⁵¹. Begoña López Bueno, por su parte, caracteriza la «escritura atendida al *arte*» de Herrera según la elección «como modelo [del] discurso filográfico, llámese petarquista y neoplatónico, en boga entre sus

⁴⁴ María Rosa LIDA, «La dama como obra maestra de Dios. *Esbozo de un estudio de topología histórica y estructural*», in *id.*, *La tradición clásica en España*, Madrid, Ariel, 1975, p. 272.

⁴⁵ Alexander PARKER, *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 73.

⁴⁶ Antonio VILANOVA, «Fernando de Herrera», in Guillermo DÍAZ-PLAJA, ed., *Historia general de las literaturas hispánicas (V. II)*, Barcelona, Barna, 1951, p. 700.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 714.

⁴⁸ Cristóbal CUEVAS (1985), ed., Fernando de HERRERA, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 2006 (2ª ed.), p. 16.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 19-20.

⁵⁰ María Teresa RUESTES, ed., F. de HERRERA, *Poesía*, Barcelona, Planeta, 1986, p. XXIII-XIV.

⁵¹ Victoriano RONCERO, ed., F. de HERRERA, *Poesías*, Madrid, Castalia, 1992, p. 24.

contemporáneos, remozándolo con visibles tintes de colección elegíaca propia de los autores latinos»⁵².

Una ortodoxia neoplatónica y petrarquista presente en toda la poesía amorosa de Herrera, pero también en las *Anotaciones*. Así, en un momento determinado de estas, Herrera se basa en Cicerón para establecer que existen tres tipos de amor, cada uno de ellos asociado a un sentido:

el contemplativo, que es el divino, porque subimos de la vista de la belleza corporal a la consideración de la espiritual i divina; el ativo, que es el umano, es el deleite de ver i conversar; el tercero, que es pasión de corrompido desseo i deleitosa lascivia, es el ferino y bestial, porque, como ellos dizen, conviene más a fiera que a hombre⁵³.

El ferino «deciende de la vista al deseo de tocar», mientras que «el contemplativo sube d'ella a la mente»⁵⁴, quedando el tercero en un discreto punto medio. Será en la posibilidad de pasar de la belleza corporal a la espiritual y divina donde resida el estímulo principal del impulso amoroso. Según apunta Prieto, en Herrera, «no aparece el asomo de un cuerpo deseado como señala el San Agustín petrarquesco», ya que lo que el poeta lleva a cabo es «un proceso de divinización o espiritualización de la amada, como vía hacia la virtud, que es lo contrario de la divinización o mitificación de la amada por Garcilaso»⁵⁵.

Será desde esa perspectiva desde donde Herrera entienda a Petrarca y a Garcilaso. Las primeras páginas de las *Anotaciones* son paradigmáticas en ese sentido. En su genealogía del soneto, Herrera otorga la primacía sobre la nueva forma estrófica renacentista a Petrarca⁵⁶ para, justo a continuación, marcar hacia dónde se va a

⁵² Begoña LÓPEZ BUENO, ed. F. de HERRERA, *Algunas obras*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, p. 83.

⁵³ F. de HERRERA, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria PEPE y José María REYES, Madrid, Cátedra, 2001, p. 321-322.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 322.

⁵⁵ A. PRIETO, *La poesía española del siglo XVI... (Vol. II)*, *op. cit.*, p. 552.

⁵⁶ F. de HERRERA, *Anotaciones...*, *op. cit.*, p. 271: «Devemos a Francisco Petrarca el resplandor i elegancia de los sonetos.»

encaminar su lectura de Petrarca: «Porque dexó atrás con grande intervalo en nobleza de pensamientos a todos los poetas que trataron de cosas de amor, sin recibir comparación en esto de los mejores antiguos. I no se halla en él desseo de los deleites lacivos del amor umano»⁵⁷. Tras una comparación entre el camino seguido como lengua poética por italiano y español, Herrera culmina en Garcilaso la serie de poetas españoles dedicados a cultivar el soneto.

Como buena parte de la tradición crítica, Herrera sitúa los sonetos del poeta toledano un escalón por debajo de sus canciones y elegías. Con todo, lo que nos interesa ahora es señalar cómo, para Herrera, «Garci Lasso es dulce i grave (la cual mezcla estima Tulio por mui difícil), i con la puridad de las voces resplandece en esta parte la blandura de sus sentimientos, porque es mui afetuoso i suave»⁵⁸. Tanto es así que el sevillano indica qué es lo que destaca por encima de todo en la poesía de Garcilaso, aquello a lo que se debería prestar más atención:

i lo que más se debe admirar en todos sus versos: cuantos an escrito en materia de amor le son con gran desigualdad inferiores en la onestidad y templança de los desseos. Porque no descubre un pequeño sentimiento de los deleites moderados, antes se embevece todo en los gozos o tristezas del ánimo⁵⁹.

Herrera encaja a Garcilaso en un modelo interpretativo basado en un uso del *decorum* que corre parejo a lo que él llama la *honestidad*.

La cuestión se nos aparece de manera cristalina en los comentarios de Herrera a cierto pasaje de la segunda égloga. En el panegírico de la Casa de Alba intercalado en la trama pastoril, el tercer duque, Fernando Álvarez de Toledo, tiene especial presencia. Refiriendo el día de su boda de don Fernando con doña María Enríquez, Garcilaso describe así la espera del duque fuera del tálamo: «Apenas tienen fuera a

⁵⁷ *Ibid.*, p. 271. Una sola excepción encuentra Herrera a tal aseveración en toda la obra de Petrarca, correspondiente a la composición XXII del *Canzoniere*, si bien se apresura a consignar «Pero pinta esto tan poéticamente i tan apartado i lleno de onestidad en las voces u el modo que es maravilloso su artificio» (*Ibid.*, p. 272).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 281.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 281-282.

don Fernando, / ardiendo y deseando estar ya echado» (v. 1415-1416)⁶⁰. El ardor del duque molesta sobremanera a Herrera y así se lo hace saber al lector. En concreto, el último verso le parece «Baxíssimo i torpe verso i sentencia», hasta el punto de preguntarse retóricamente «Esto no sé cómo lo dixo Garci Lasso, que mui ageno es de su modestia i pureza, porque deslustró mucho la limpieza i onestidad de toda esta descripción»⁶¹. El pasaje es decisivo porque será donde Herrera se extienda sobre qué sea esa *honestidad*, a partir de criterios basados en el *decorum*:

Consiste la onestidad de los vocablos o en el sonido o en la voz d'ellos o en su significado, que nombres ai que dizen cosa onesta i se siente resonar desonestidad en la mesma voz. Pero la ocenidad y torpeza no solo no á de estar en las palabras, mas ni en la sinificación, porque siempre se á de cubrir en la oración la torpeza de las cosas, i si se cubre, como se entienda, satisfaze i agrada. En esto fue, como en todo, onestísimo y venusto Virgilio, porque ascondió con mesurado i comedido rodeo de palabras la descripción de un pensamiento desonesto⁶².

El pasaje nos permite comprobar cómo la problemática de la *honestidad*, a pesar de ser «nexo entre palabras y pensamientos»⁶³ o más bien, debido a ello no debe interpretarse como una cuestión únicamente de «criterio artístico»⁶⁴, puramente técnico, sino también de índole moral⁶⁵. No en vano, como bien señala Estévez

⁶⁰ GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética...*, *op. cit.* (ed. B. MORROS), p. 287-288.

⁶¹ F. de HERRERA, *Anotaciones...*, *op. cit.*, p. 889.

⁶² *Ibid.*, p. 889. Se refiere, concretamente, a las *Geórgicas*, III, 135-137 y a la *Eneida*, VIII, 404-406. Recordemos en ese sentido el comentario de Salcedo Coronel a la canción de Góngora *¡Qué de invidiosos montes levantados*, poema que, como es bien sabido, se ha leído también desde la posibilidad del *voyeurismo*, en este caso del pensamiento de la voz poética con respecto a una pareja que comparte lecho: «Describe con elegancia los lícitos gustos que permite el conyugal lecho, con tan honesta obscuridad, que no llega a ofenderse la castidad mas severa [...] tiene notable cuidado en huir de ofender obscenamente a los lectores» (García de SALCEDO CORONEL, *Segunda parte del tomo segundo de las Obras de Don Luis de Gongora*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648, p. 100-101). Accesible en la Biblioteca Virtual de Andalucía:

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=8479>.

⁶³ O. Macri, *Fernando de Herrera*, *op. cit.*, p. 94.

⁶⁴ José ALMEIDA, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1976, p. 89.

⁶⁵ C. CUEVAS, «Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera», in AA.VV., *Las*

Molinero, en referencia a los *descuidos* que Herrera achaca a Garcilaso, «Más de las dos terceras partes de ellos constituyen presuntas transgresiones al decoro, bien por inadecuación entre la forma de expresión y la materia tratada [...] bien por sobrepasar los límites de lo honestamente permitido»⁶⁶, en particular, «En tres anotaciones, lo *aptum*, sin desdeñar su incidencia en el decoro interno, tiene que ver fundamentalmente con el decoro externo por el componente deshonesto implicado»⁶⁷. Aunque, como se verá a continuación, no estamos de acuerdo en que Estévez incluya entre ellas el soneto XXII, sí coincidimos con él en que el poema que puede «llegar a incumplir las exigencias del decoro cuando deriva hacia la ambigüedad obscena»⁶⁸, en la línea de lo que venimos comentando durante estas páginas.

Según estas premisas se estructurará la lectura que hace Herrera del soneto XXII de Garcilaso. Resulta absolutamente significativo prestar atención a las tres anotaciones que hace al poema, pues estas se dirigen, de uno u otro modo, a la cuestión del *decoro* o la honestidad del poema. Efectivamente, y según venimos planteando, Herrera no puede admitir que Garcilaso pretenda demorarse solo en la contemplación del cuerpo de la dama. De ello se ocupa en la primera de las anotaciones, referida al poema entero y su interpretación. Después de reproducir el soneto, comenta:

El argumento d'este soneto es caso particular, i por esso difícil de inteligencia. Parece que iendo a ver a su señora, que tenía descubiertos los pechos, puso los ojos en ellos, alargándose en la

“Anotaciones” de Fernando de Herrera. *Doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, p. 169.

⁶⁶ Ángel ESTÉVEZ MOLINERO, «Los descuidos de Garcilaso en la perspectiva crítica de Herrera (Con algunas notas sobre las “necedades” en las *Anotaciones*)», in AA.VV., *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera...*, *op. cit.*, p. 138.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 141. Las otras dos que señala Estévez Molinero tienen que ver con sendas apariciones de Venus y Adonis. La primera en la elegía I: «y luego con gracioso movimiento / se fue su paso por el verde suelo, / con su guirlanda usada y su ornamento; // desordenaba con lascivo vuelo / el viento su cabello; y con su vista / s'alegraba la tierra, el mar y el cielo» (v. 235-240; GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, *op. cit.* (ed. B. MORROS), p. 179); y la segunda en la tercera égloga: «boca con boca coge la postrera / parte del aire que solía dar vida / al cuerpo por quien ella en este suelo / aborrecido tuvo al alto cielo» (v. 189-192; *ibid.*, p. 319).

consideración de la belleza de l'alma, aunque el duro encuentro de la hermosura corporal impidió su intento i compelió a olvidar su primer pensamiento i parar en la belleza exterior hasta que ella, advertida, los cubrió con la mano. O fue que ella descubrió los lazos de la gorguera, que es lo que se llama *puerta*, con la mano, que no perdona a su pecho; porque cubriéndolo luego no le permitió o que gozasse del fresco del'aura o que llevasse más despojos, teniendo invidia que su pecho gozase de la gloria de su belleza; o por ventura alaba la mano, que era tal que se enamoró d'ella; por esso perdió él la esperanza, si ya no entiende por el desdén con que la cubrió⁶⁹.

En primer lugar, el ya consabido problema de la anécdota. También para Herrera, el poeta sorprende a la dama con los senos desnudos, motivo por el cual ella acude presta a tapárselos, bien con la mano, bien con «los lazos de la gorguera». No nos interesa ya a estas alturas juzgar la plausibilidad de dicha anécdota, sino partir del hecho de que, y eso sí es indiscutible, Herrera entiende que el poema se estructura a partir de ella. En segundo lugar, y aquí viene el centro de nuestro interés, que al entenderla así, Herrera repliega los límites eróticos en la interpretación del poema, hasta hacerlos coincidir con los del amor puramente espiritual, propios del petrarquismo y el neoplatonismo más ortodoxos, en un ejemplo paradigmático de la opción «por soluciones platónicas»⁷⁰ que toma Herrera en el marco de la tratadística neoaristotélica contemporánea a su texto.

Desde esa perspectiva, creemos, debe entenderse el modo en que Herrera lee el momento central del poema, su nudo interpretativo: el encuentro entre la mirada del poeta y el pecho de la dama. El comentarista sevillano ha considerado que el poeta, en efecto, sorprende con su mirada los senos desnudos de la dama, de modo que debe *corregir* los límites meramente *vouyerísticos* del soneto, adaptándolos a la lógica del *decorum*, de la *honestidad* mediante el arsenal doctrinal del neoplatonismo. No

⁶⁹ F. de HERRERA, *Anotaciones...*, *op. cit.*, p. 414-415.

⁷⁰ C. CUEVAS, «Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera», *op. cit.*, p. 161.

podría ser Garcilaso tan deshonesto, pues de hecho él mismo confiesa que buscaba mirar «lo que' el alma en sí contiene». Y es lo que aprovecha Herrera para desplegar toda la fenomenología de la mirada y el amor propios del neoplatonismo. Por eso, nos dice, Garcilaso no quería otra cosa que *alargarse* «en la consideración de la belleza de l'alma». Lo que sucede, continúa Herrera, es que la vista de Garcilaso sufre «el duro encuentro de la hermosura corporal», lo que da al traste con la intención del poeta.

Parece que Herrera tenga en todo momento la necesidad de trazar una «semblanza de Garcilaso [que] sale pura, sin manchas»⁷¹, y por tanto que tenga en mente una lectura honesta del poema, como creemos que indica el hecho de que en ningún momento opte por afear a Garcilaso la escritura del soneto, como sí hizo en las dos ocasiones señaladas por Estévez Molinero, o en el pasaje ya citado de la segunda égloga.

No solo con omisión, sino también por la construcción del comentario, por acción argumentativa. Si atendemos al momento culminante de la *anécdota* que, según Herrera, se desarrolla en el poema, el del encuentro entre los ojos del poeta y el cuerpo de la dama, se nos dice que «el duro encuentro de la hermosura corporal impidió su intento i compelió a olvidar su primer pensamiento i parar en la belleza exterior hasta que ella, advertida, los cubrió con la mano». Lo significativo es que Herrera parece diluir aquella *culpa* del sujeto de la que hablaba Gargano. La belleza corporal es la responsable de que Garcilaso *olvide* su intención primera y se detenga en el cuerpo de la dama. En su descripción de la *anécdota*, lo de menos es que Herrera explique después que la dama se cubrió los pechos desnudos. Lo importante es que no permite obviamente porque la discursividad del poema le da pie a ello que Garcilaso se decante por el amor o la belleza estrictamente corporales.

La siguiente anotación trabaja en el mismo sentido. Con motivo de la aparición en el sexto verso del término *hermosura*, Herrera expone su teoría sobre la belleza. Habla de los tres tipos de belleza existentes, la del entendimiento, la del alma y la del

⁷¹ O. MACRI, *Fernando de Herrera, op. cit.*, p. 97.

cuerpo, para detenerse en esta última. Así, define la belleza corporal, como «una cierta *venustidad*, que llaman *Cháríta* los griegos», la cual, agrada al que la contempla, «no tanto por la perfecta disposición i buena proporción del cuerpo cuanto por una cierta conformidad que tiene con los ojos, a los cuales contenta i deleita, que procede del cielo o de la naturaleza»⁷². Con ello no hace sino recoger la fértil herencia de la tratadística neoplatónica renacentista que resuelve el *problema* de la belleza recurriendo a la infusión divina de una gracia luminosa paralela a la noción paulina de la *caritas*. De este modo, la belleza no radica en sí en los cuerpos, sino en una suerte de *esplendor* o rayo de luz que todo lo atraviesa y los hace bellos⁷³. Lógicamente, si Herrera ha insistido en que el fin último de Garcilaso es el del alma de la dama, tiene sentido que trate de guiar la lectura del soneto hacia estos presupuestos propios del neoplatonismo. De ahí que la siguiente anotación no suelte el hilo de la belleza, e insista en que cuando Garcilaso escribe de sus ojos que «no pasan», lo que sucede es que «Paró en la belleza exterior, iendo a la contemplación de la celestial del espíritu»⁷⁴.

⁷² F. de HERRERA, *Anotaciones...*, *op. cit.*, p. 417.

⁷³ La cuestión conlleva una serie de implicaciones estéticas paralelas de las que aquí solo podemos dar constancia a partir de los principales autores del neoplatonismo renacentista: Marsilio Ficino, León Hebreo y Castiglione. El hilo de esta reflexión lleva a Marsilio Ficino a preguntarse en el *De amore*: «Finalmente, ¿qué es entonces la belleza del cuerpo?», encontrando la respuesta en «un cierto gesto, vivacidad y gracia, que resplandece en él por el influjo de su idea» (Marsilio FICINO, *De amore*, ed. Rocío DE LA VILLA ARDURA, Madrid, Tecnos, 1986, p. 101); en los *Diálogos de amor*, Filón insta a su amada a que reconozca que «la belleza divina es inmensa o infinita, por lo cual, no puede tener proporción conmensurativa ni siquiera con la más excelente de las bellezas creadas» (LEÓN HEBREO, *Diálogos de amor*, ed. Andrés SORIA OLMEDO, Madrid, Tecnos, 2002, p. 243). Castiglione, en fin, menos interesado en alzar el nivel especulativo, llega a conclusiones parecidas y acaso por eso mismo, expresadas más limpiamente para el lector no especializado: «todavía cuando halla un rostro bien medido y compuesto, con una cierta alegre y agradable concordia de colores distintos, y ayudados de sus lustres y de sus sombras y de un ordenado y proporcionado espacio y términos de líneas, infúndese en él y muéstrase hermosísimo, aderezando y ennobleciendo aquel sujeto donde él resplandece, acompañándole y alumbrándole de una gracia y resplandor maravilloso, como rayo de Sol que da en un hermoso vaso de oro muy bien labrado y lleno de piedras preciosísimas» (Baldassare CASTIGLIONE, *El Cortesano*, ed. Rogelio REYES CANO, Madrid, Espasa Calpe, 2009, p. 430). Para estas implicaciones estéticas y su relación con los paradigmas artísticos, cfr. Paul Oskar KRISTELLER, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, Le Lettere, 1988, p. 285-286; Carlo OSSOLA, *Autunno del Rinascimento: idea del tempio dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1971, p. 121-130; y Andrés SORIA OLMEDO, *Los Dialoghi d'amore de León Hebreo. Aspectos literarios y culturales*, Granada, Universidad de Granada, 1984, p. 147-161.

⁷⁴ F. de HERRERA, *Anotaciones...*, *op. cit.*, p. 417.

Como hemos podido comprobar, amparándose en lo que aparece en el soneto, Herrera construye un Garcilaso en el que no hay atisbo alguno de ambigüedad, de deleite en la mera contemplación del cuerpo de la dama. El poema sirve a Herrera para exponer ciertas cuestiones cardinales de la doctrina neoplatónica en que se sustenta su propia teoría del amor, pero, a su vez, dichas cuestiones cardinales de la doctrina neoplatónica le sirven para justificar su idea de la «onestidad y templança de los desseos» de un Garcilaso puro y neoplatónico. Exponer la doctrina amorosa del neoplatonismo a partir del soneto no indica otra cosa que el que ese poema responda a dichos límites doctrinales, necesarios porque, como bien indica el sevillano, el soneto es «difícil de inteligencia».

La lectura de Herrera, en conclusión, repliega los límites eróticos del poema a partir de un concepto de *honestidad* que, si bien es legítimo, opta por una lectura del soneto que bien podía ser la contraria. Así lo demuestran lecturas de comentaristas posteriores, como Tamayo de Vargas, quien en 1622 señala que «tiene menos dificultosa la sentencia de lo que la multitud de las ajenas la hacen, porque no es tan espiritual como Herrera la imagina»⁷⁵; o como Azara, quien ya en 1765 escribe que «Las circunstancias con que lo visten Herrera y Sánchez son conjeturas que no satisfacen»⁷⁶.

Acaso esa sea la virtud de los grandes poetas, el sabio conocimiento poético de Garcilaso, capaz de construir un poema que aún hoy sigue dejándonos en el filo de la navaja interpretativa, tan cerca de caer de cualquiera de las dos caras que ofrecía la medalla amorosa en la *Dorida*, de Damasio de Frías: la de aquellos esos «puros espíritus» a los que «ni se puede llamar tal, digan cuanto quisieren los muy contemplativos de amor, aquellos todos cuantos tienen descarnados sus deseos, que en cuanto fueren hombres han de amar como tales, pues lo demás, Dorida, es sustentarse del aire como camaleones»; o la de los que piensan «que nacimos hombres compuestos de alma y cuerpo, y, como atrás te dije, siendo tales es fuerza

⁷⁵ Tomás TAMAYO DE VARGAS, *Comentarios a Garcilaso*, in A. GALLEGO MORELL, *op. cit.*, p. 590.

⁷⁶ José Nicolás de AZARA, *Obras de Garcilaso, ilustradas con notas*, in A. GALLEGO MORELL, *op. cit.*, p. 668.

que nuestro amor sea humano y propio de hombres»⁷⁷, de aquellos que se lamentan por no haber podido pasar *oltra la gonna*.

Corresponde a cada lector decidir de qué lado cae la medalla. Su perspicacia crítica hizo que Herrera percibiera que, pudiendo caer del lado de la segunda, el *decorum* exigía buscar la manera de que cayera del de la segunda.

⁷⁷Damasio de FRÍAS, «Diálogo de amor», in *Diálogos de diferentes materias inéditos hasta ahora*, Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1920, p. 312-313.