



El símbolo del «camino» como teoría de *imitatio* en los sonetos de Garcilaso de la Vega

Cristina Jiménez Gómez
Universidad de Córdoba (España)

RESUMEN:

Este artículo analiza el símbolo del «camino» en varios sonetos de Garcilaso con el fin de demostrar su particular concepto de la *imitatio* en aquella época. El tratamiento garcilasiano del tópico del *Homo viator*, expresado a través de la referencia del «camino», pone de manifiesto una concepción singular y ecléctica de la imitación que dejaba ver ya destellos de la venidera estética barroca. En sus sonetos, el peregrino de amor está anunciando, así, al sujeto enajenado y patético que aparecerá posteriormente en la poética barroca, donde el desequilibrio, el contraste y el movimiento se convierten en claves para entender la realidad de los siglos XVI y XVII.

PALABRAS CLAVE: Garcilaso, camino, peregrino, *Homo viator*, *pathos*, *imitatio*.

ABSTRACT:

This article analyses the symbol of the «way» in several Garcilaso's sonnets in order to demonstrate his particular concept of the *imitatio* in that time. The garcilasian treatment about of the *Homo viator* literary topic, expressed across the reference of the «way», reveals a singular and eclectic conception of the imitation that was showing signs of the future baroque aesthetics. Therefore, on his sonnets, the pilgrim of love is prelude the alienated and pathetic subject that will appear later in the baroque poetics, where the imbalance, the contrast and the movement are keys to understand the reality of the 16th and 17th centuries.

KEYWORDS: Garcilaso, way, pilgrim, *Homo viator*, *pathos*, *imitatio*.

El «camino» ha aludido desde la antigüedad clásica al tópico del *Homo viator* o del sujeto errante que sigue un camino: el físico, que se desplaza de un lugar a otro o el camino simbólico de quien hace de su vida una búsqueda de autoconocimiento y comprensión de la existencia respecto al mundo. Presente a lo largo de la tradición literaria, el tópico del *Homo viator* lo podemos encontrar desde Homero en la *Odisea* en la Antigua Grecia, Góngora en sus *Soledades* y Miguel de Cervantes en *El Quijote* durante los siglos XVI y XVII hasta Antonio Machado con su célebre poema «Caminante, no hay camino, / se

hace camino al andar» ya en el siglo XX. Sobre este tópico construye su estudio Ricardo Arias, donde analiza el auto *El peregrino* de José de Valdivielso y ofrece diversas referencias bíblicas de la vida como peregrinación:

El peregrino dramatiza el proceso espiritual del hombre bajo la metáfora de un viaje o peregrinación. Esta metáfora cuenta con una antigua y rica tradición. El viaje o peregrinación puede ser lineal o circular y, en general, es de carácter ascendente. Consta, claro, de un arranque (punto de partida o principio), un medio, y una meta o fin; un antes y un después, un abajo y un arriba. Puede ser geográfico —recorrido entre dos lugares— o psicológico o espiritual: en la historia del tema ambos aspectos aparecen con frecuencia íntimamente unidos, aunque en general se lleva la primacía el espiritual. Elemento esencial es la idea de progreso dinámico, avance, acercamiento y consecución de la meta deseada (Arias, 1992: 147).

No obstante, hay que tener en cuenta dos concepciones distintas del «camino». Por una parte, toda aquella tradición que lo vincula con una trayectoria positiva en tanto a que la salida y el destino son claros y fijos sin ningún atisbo de confusión en el rumbo. Esta idea abarca desde la tradición cristiana y latina como la *Odisea* de Homero, hasta la tradición del siglo XVII con el *Criticón* y el caballero andante en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes. En esta última, el peregrinaje está totalmente marcado como el camino de purificación hacia Roma¹, o en el caso de Gracián y Góngora está expresada la experiencia del conocimiento. Por otra parte, aparece el camino con una percepción negativa y vinculado a las ideas de desorientación/confusión y al vagar sin un rumbo o sentido fijo. Aquí aparece ya la idea del peregrino barroco deambulando sin orientación, lo que Garcilaso anuncia, en cierta manera, a través de sus sonetos y lo que Góngora, más tarde, confirmará en sus *Soledades* en 1613. Esta cuestión, pero en referencia a la tradición judeo cristiana², la explica Emilio Mitre Fernández en su estudio:

La idea del hombre como peregrino en la tierra, exiliado, desterrado, prisionero, etc... es consustancial a la tradición judeocristiana. El propio Adán —cuyo pecado es el directo causante de la muerte para él y todo el linaje humano— será, en este caso, el primer exiliado-peregrino por antonomasia desde el momento en que, por orden del Señor, parta desde Harán a Cañaán. [...] Dentro de la tradición que se iba forjando y proyectándose hacia el corazón del Medievo, el *peregrinus* presenta un cristiano insatisfecho que aspira a otra patria. La *peregrinatio*, en un principio forma de ascésis, acabará constituyendo una expresión capaz de permeabilizar los sentimientos de amplias capas sociales del mundo medieval (Mitre, 1986: 666 y 669).

1.— «Persiles es arquetipo del caballero cristiano de la Contrarreforma, suma de virtudes entre las que destacan su firme voluntad e impenetrable fortaleza, su paciente resignación y su castidad amorosa. [...] Este voto de pureza les permite andar por el mundo como hermanos hasta alcanzar venturosamente el término de su peregrinación amorosa, disfrazados bajo los nombres de Periandro y Auristela; dos perfectos amantes cristianos cuya meta final es el matrimonio en Roma» (Vivó de Undabarrena, 2000: 137).

2.— «Yavé dijo a Abram: 'Sal de tu tierra, de tu parentela y de la casa de tu padre y vete al país que yo te indicaré. Yo haré de ti un gran pueblo, te bendeciré y engrandeceré tu nombre, el cual será una bendición. (...)'. Partió, pues, Abram, conforme le había dicho Yavé, yéndose Lot con él. Tenía Abram setenta y cinco años cuando salió de Jarán. Tomó consigo a Sara, su mujer, y a Lot, su sobrino, con todas las cosas que poseía y los siervos adquiridos en Jarán. Y así se pusieron en camino hacia la tierra de Canán», Génesis 12, *Antiguo Testamento, La santa Biblia*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1995.

En la tradición clásica, hay que señalar las oposiciones que muestra el héroe griego Ulises, con el peregrino de amor en Garcilaso. En primer lugar, es necesario subrayar que el camino del héroe griego, marcado por medio de la navegación, tiene una clara referencia geográfica o física en cuanto a que se precisa las tierras recorridas hasta llegar a un destino, Ítaca. En contraposición, el camino en Garcilaso es un camino psicológico puesto que, en la mayoría de los casos, muestra un mundo subjetivo o interior si bien, en ocasiones, asociado a la referencia física de los pasos siguiendo, así, la tradición de Ausiàs March. En segundo lugar, Ulises no representa la imagen del dolorido peregrino de amor, sino que se alude a la magnificencia épica del héroe sin referencia alguna al estado enajenado del amante. De este modo, Ulises se nos presenta como un viajero de gran fortaleza heroica, enfrentado a un mundo maravilloso y sobrenatural y lleno de peligros:

«Hijos míos, la verdad es que con Zeus no pude rivalizar ninguno de los Mortales. Que su palacio y sus riquezas son también imperecederas. De los hombres hay quien rivalice y quien no conmigo en riquezas. Lo cierto es que me las traje tras mucho sufrir y mucho andar errante en mis naves, y al octavo año regresé, costeando sin rumbo Chipre, Fenicia y Egipto. Visité a los etíopes, los sidonios, los erembos, y Libia, donde los corderos al momento echan cuernos y paren las ovejas tres veces en el curso del año. Allí ni el amo ni el pastor están nunca faltos de queso ni carne ni de dulce leche, sino que siempre se la dan con sólo ordeñarlas durante todo el año» (Homero, *Odisea*, 2004: 96).

La obra homérica es, pues, la historia del largo regreso del héroe a Ítaca donde se encuentra su amada Penélope, destino que, por el contrario, no encuentra el peregrino de amor en los versos de Garcilaso. En el caso del héroe griego, la dama no es la causa de su dolor sino que aquella, con un protagonismo secundario, es quien se muestra anhelante y pasiva por el regreso del amado:

«Mujer, ya estamos ambos compensados de nuestros muchos pesares, y tú de llorar aquí por mi muy penoso regreso, cuando a mí Zeus y los demás dioses me retenían lejos, anhelante de mi tierra patria. Ahora que ambos nos hemos reunido en el anhelado lecho, cuida tú de los bienes que me pertenecen en la casa, que por las muchas reses que los soberbios pretendientes me gastaron, muchas traeré yo como botín, y con otras me compensarán los aqueos, hasta llenar de nuevo todos mis establos» (Homero, *Odisea*: 458).

Concretando estas ideas en los textos del poeta toledano, hay que señalar que en el soneto I aparece ya una primera referencia al «camino», lo que se materializa mediante los «pasos» físicos:

Cuando me paro a contemplar mi 'stado
y a ver los pasos por dó me han traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado.³

3.- Garcilaso de la Vega, *Poesía completa*, ed. J. F. Alcina, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 49.

En este primer soneto, que Lapesa⁴ fecha entre 1526 y 1532, es preciso señalar la idea de estatismo contrapuesta a la de movimiento que se alude en los verbos «parar», «stado» y «llegado» como alusión a lo presente y lo fijo frente a «pasos», «traído» y «anduve». En este caso concreto no hay una marca patente que muestre la idea del camino o la peregrinación asociada a la del sufrimiento amoroso, sino que la referencia del «camino» apunta al dato biográfico del destierro del poeta toledano. Sin embargo, en este primer cuarteto sí que predomina la referencia de la contemplación y la reflexión del sujeto sobre los pasos pasados, esto es, un «camino» interior y no solo físico. En el soneto I hay, claramente, un ejercicio de reflexión introspectiva desde el presente hacia el pasado donde el sujeto se para a meditar sobre el pasado que ha vivido, lo que le llevará a reflexionar sobre su presente.

El ambiente del poema cambiará por completo en el segundo cuarteto del poema donde el «camino» es una referencia que proporciona una guía o control que, cuando se olvida, provoca un estado de confusión o enajenamiento en el sujeto. Por consiguiente, el «camino» no es, en sí mismo, el elemento perturbador donde el sujeto está perdido y confuso que aparecerá en sonetos posteriores, sino que se convierte en el único elemento de orden para aquel. En el momento en que este se olvida del camino físico, aparece la introspección del sujeto quien lo asocia con el desdén de su amada y entiende que va a morir de amor. Para nuestro trabajo, lo interesante aquí es que aparece también un tratamiento del «camino» como viaje psíquico e interior del sujeto:

mas cuando del camino 'stó olvidado,
a tanto mal no sé por dó he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado⁵

En este sentido, son muchos los autores que han señalado la dimensión interior o psicológica del «camino» que arranca de la poesía petrarquista como Antonio Vilanova (1972: 563), quien recoge el tópico en el humanismo italiano señalando tanto a Pietro Bembo en *Degli Asolani* y en *Le Rime* como a Petrarca en el *Canzoniere*:

... existen cuatro composiciones del cardenal Bembo en las cuales aparece, con mayor o menor relieve, el motivo poético del peregrino. La primera es el soneto, *Solingo aullego, se piangendo vai*, cuyo arranque recuerda el soneto de Petrarca, *Vago augecico che cantando vai* (*Canzoniere*, CCCLIII). En los dos tercetos, Bembo hace suyo el tema del poeta peregrino, en unos versos graves y melancólicos que acusan claras resonancias del motivo petrarquista del caminante enamorado por la soledad: *Solo e pensoso i più Deserti campi / no mesurando a passi tardi e lenti* (*Canzoniere*, XXXV).

M^a Pilar Sorolla (1990: 176) apunta también a esta tradición petrarquista, y destaca esa alusión espiritual o psicológica y no física del «camino» ya apuntada anteriormente:

Un particular grupo de personificaciones y metáforas petrarquescas se refiere, sin duda, a la idea y, a menudo, a la plasmación concreta y pormenorizada de los viajes y navegaciones, que, en realidad, expresan la inquietud del espíritu del

4.- Para la datación de los sonetos se va a tener en cuenta la hipótesis de Rafael Lapesa en «La trayectoria poética de Garcilaso», que se recoge en *Garcilaso: Estudios Completos*, Madrid, Istmo, 1985.

5.- *Op. cit.* Garcilaso de la Vega, 1998, pág. 49.

hombre, muy especialmente, en una situación psicológica particular: el estado amoroso no correspondido. Posiblemente un importante ejemplo de esta tendencia más general en la obra de Petrarca viene representado por la imagen del *peregrino*, la mayoría de las veces reducido a *peregrino de amor*.

De esta manera, veremos que, si bien el motivo petrarquista del «camino» interior vinculado al sufrimiento amoroso del sujeto se consolida en los sonetos de Garcilaso, el poeta toledano inserta nuevos matices en este tópico. El patetismo, la parálisis y la intensificación del estado dubitativo, de la confusión y del enajenamiento en el sujeto anuncian una estética barroca adivinando, así, también un concepto de *imitatio* singular en Garcilaso fruto de una visión artística ecléctica. Por ello, en el soneto VI, fechado también por Lapesa entre 1526-1632, la melancolía y el sufrimiento amoroso son sustituidos por el estatismo y la quietud provocados por el miedo que siente el sujeto y la violencia que se ejerce sobre él. Una violencia que no solo se explicita físicamente en «por los cabellos soy tornado» sino, también, por la semántica utilizada: «ásperos caminos», «no me muevo» y «soy tornado». En este caso, el estado de enajenamiento o confusión está lejos del sujeto, pues ahora aparece dominado por el miedo:

Por ásperos caminos he llegado
a parte que de miedo no me muevo,
y si a mudarme a dar un paso pruebo,
allí por los cabellos soy tornado;
mas tal estoy que con la muerte al lado
busco de mi vivir consejo nuevo.

Sobre esta dialéctica, Bienvenido Morros da cuenta en su edición, no sin señalar antes la existencia de reminiscencias tanto de la poesía cancioneril como de Petrarca⁶ en el «camino» garcilasiano, de la violencia léxica de los versos⁷ que acentúa la alusión de quietud y parálisis en el sujeto lírico. Herrera⁸ hace lo mismo en sus *Anotaciones* en referencia a la expresión «llevar o traer por los cabellos». Esta violencia se corresponde también con la acritud y la dureza del camino porque, a diferencia del soneto I, aquel no aparece aquí como guía que sirve de orientación al sujeto amoroso y que genera turbación cuando se pierde o se olvida, sino que queda marcado negativamente por su aspereza.

Por el contrario, debido al contacto con el humanismo italiano en Nápoles, Garcilaso plasmará la tradición neoplatónica en otros de sus sonetos. El soneto VIII, fechado en 1535 por Lapesa, es una explicación neoplatónica del nacimiento del amor puesto que de los ojos de la amada salen unos espíritus que, entrando por los ojos del enamorado, inflaman su corazón («me pasan hasta donde el mal se siente») y entran en el «camino», esto es, en el alma o en el espíritu del sujeto. En esta composición, Garcilaso, imbuido

6.- «La imagen del camino, junto a otras determinadas expresiones, está claramente influida por Ausiàs March, en tanto las referencias a la muerte y al propósito de enmienda siguen literalmente a Petrarca» *Garcilaso de la Vega. Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995, p. 25.

7.- «tornado: 'devuelto, regresado (de donde estaba)'; el verso parece evocar la expresión proverbial traer por los cabellos' a la que Garcilaso daba un uso particular; 'se refiere ... a la violencia moral de ser una persona arrastrada involuntariamente a una determinada acción' (T. Navarro Tomás)», *Ídem*.

8.- «llevar o traer a uno por los cabellos u de los cabellos. Phrase que demás del sentido literal, metafóricamente da a entender la violencia o repugnancia con que alguno es como violentado a hacer alguna cosa que otro lo manda», *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. P. Inoria y J. M^a Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 312..

por la tradición neoplatónica, vincula este «camino» interior con la idea de movimiento («salen», «recebidos», «pasan», «éntranse», «movidos») que queda obstaculizada al final violentamente con la palabra «revientan». Por consiguiente, el amor del sujeto no es correspondido y, ante el rechazo de ella, los espíritus de él no encuentran el «camino» y «revientan por salir do no hay salida»:

De aquella vista pura y excelente
salen espíritus vivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recebidos,
me pasan hasta donde el mal se siente;
éntranse en el camino fácilmente
por do los mios, de tal calor movidos,
salen fuera de mí como perdidos,
llamados d` aquel bien que 'stá presente.

Esta visión violenta asociada al «camino», con evidentes reminiscencias del amor cortés, también en la alusión bélica del verbo «pasar» en el sentido de traspasar y de atravesar como bien señala Sorolla (1990: 77):

Dentro de la configuración de la alegoría de la *guerra* y de las *armas* de amor, aparece la imagen del amante —la mayoría de las veces— *armados*, es decir, conformados total o parcialmente como guerreros, modalidad imaginística que también alcanza un considerable índice de presencias ... La literatura antigua, trovadoresca y stilnovística nos ofrece ejemplos de amantes, amadas o personificaciones del amor mismo presentados con armas de amor, guerra y muerte: *arcos, flechas, lanzas*⁹ que hieren y matan de amor.

Dicho motivo también está presente en el *Canzoniere* de Petrarca, como señala Sorolla en su obra ya citada:

En efecto, el soneto *Era il giorno cha`l sol si scoloraro*, composición III del *Canzoniere*, presenta ya la pareja de amante-amada, configurados y en relación a la provisión de *armas* —defensivas y psicológicas— que ambos poseen y muestran en el momento clave —para el amante, indiferente para la amada— del enamoramiento del primero, desprovisto, precisamente, de las armas defensivas oportunas (*Ibidem*: 78).

Sin embargo, debemos señalar que, pese a las posibles reminiscencias vinculadas a la tradición del amor cortés, el poeta toledano estaba ya apuntando a una tradición amorosa distinta, el neoplatonismo que se remonta a Marsilio Ficino (2008: 47):

Pero esta luz del cuerpo no la perciben ni las orejas, ni el olfato, ni el gusto, ni el tacto, sino el ojo. Si sólo el ojo la conoce, sólo él la disfruta. Así pues, sólo el ojo disfruta de la belleza del cuerpo. Y como el amor no es otra cosa que deseo de disfrutar de la belleza, y ésta es aprehendida sólo por los ojos, el que ama el cuerpo se contenta sólo con la vista. El deseo de tocar no es parte del amor ni un efecto del

9.- «Cuitados, que yacéis bajo la tierra / por herida de amor ensangrentados, / y los que con ardiente corazón / amateis bien, os ruego no olvidarme. / Venid llorando, los cabellos sueltos, / abierto el pecho por mostrar llagado / el corazón con las saetas de oro / con las que Amor a enamorados llaga», LXXIX, *Ausias March, Obra poética*, eds. P. Gimferrer y J. Molas, Madrid, Alfaguara, 1978.

amante, sino una especie de petulancia, y una perturbación propia de un esclavo (Cap. IX: «Qué buscan los amantes»).

Si bien hay que matizar que Garcilaso tomaría directamente esta tradición amorosa a través de *El cortesano* de Baltazar Castiglione¹⁰ como bien apuntan el Brocense y otros comentaristas más actuales como Morros. Vemos, pues, cómo el poeta toledano va tanteando distintas concepciones poéticas mostrando, así, un concepto de *imitatio* ecléctico y heterogéneo. El soneto VIII, al que anteriormente nos hemos referido, es prueba de ello porque se observa claramente un petrarquismo-neoplatonizante en tanto que, si bien, al contemplar el sujeto a su amada, sus «espíritus»/alma salen como «perdidos», todavía no queda patente la ascensión y purificación del espíritu del amante mediante la contemplación de la amada. En cambio, sí que es evidente la presencia del amor cortés con esa imagen violenta de «traspasar» y con la pasión desenfadada marcada por esa idea de calor («se encienden sin medida»), de movimiento y de locura que puede desembocar en el sujeto enajenado de otros sonetos garcilasianos.

Estas ideas se desarrollan con mayor expresividad en el soneto XVII¹¹, donde la imagen del camino aparece asociada a lo torcido y lo estrecho, remitiendo ya directamente al sufrimiento amoroso del amante que, después, queda intensificado con el adverbio cuantificador «tanta» acompañando a «desventura»: «Pensando que el camino iba derecho, / vine a parar en tanta desventura / que imaginar no puedo, aun con locura». La locura o enajenación más absoluta queda plasmada por medio de la percepción subjetiva del sujeto sobre el camino en el segundo cuarteto: «El ancho camino campo me parece estrecho / la noche clara para mí es oscura / la dulce compañía amarga y dura» para terminar, otra vez, con una imagen bélica del amor: «y duro campo de batalla el lecho». Hay que precisar que este desplazamiento de la concepción del «camino» en los versos de Garcilaso ya fue apuntada, acertadamente, por Luis Gómez Canseco como consecuencia de la evolución poética del poeta:

Hasta once veces aparece la fórmula [la alegoría del viaje de amor] en el breve corpus de su obra poética y siempre con los rasgos que hemos encontrado en los cancioneros o en la novela sentimental. La soledad del caminante, la aspereza del camino, la oscuridad o la falta de una guía cierta. [...] Sin embargo, el tema sufre en Garcilaso un proceso de transformación que responde, en último término, a la evolución general de su poesía. Como ha demostrado Rafael Lapesa, en los años que median entre 1526 y 1532 Garcilaso va destilando las formas hispánicas cancioneriles, la mezcla con las influencias de Ausiàs March y de la literatura italianizante y termina superándolas por medio de la imitación de los clásicos latinos (Gómez Canseco, 1995: 16-17).

10.– «...porque aquel penetrar o influir que haze la hermosura siendo presente, es cosa de un extraño y maravilloso deleyte en el enamorado y callentandole el corazón, despierta y derrite algunos sentimientos o fuerzas que están adormidas y eladas en el alma. Las cuales criadas y mantenidas por el calor que del amor les viene se estienden, y retoñecen y andan como bullendo al derredor del corazón, y embiam fuera por los ojos aquellos espíritus que son unos delgadísimos vapores hachos de la misma pura y clara parte de la sangre que se halla en nuestro cuerpo», *El cortesano, Baldassare Castiglione*, traducido por Juan Boscán, ed. en casa de Philipppo Nucio, Universidad Complutense de Madrid, 1574, Libro IV, cap. VI.

11.– Sobre la datación de este soneto, Rafael Lapesa lo clasifica como de fecha incierta, afirmando que «los sonetos II, III, V, IX, X, XIV, XVII, XVIII, XX, XXII, XXXII y XXXIV, casi todos de análisis interno y sin datos específicos que concreten las posibles referencias biográficas, son susceptibles de ser atribuidos a cualquiera de los dos episodios sentimentales que motivaron la lírica amorosa del poeta», *op. cit.* p. 186.

No obstante, si bien señala Gómez Canseco la capacidad de Garcilaso de «desautomatizar» el modelo de Petrarca, el crítico soslaya la capacidad del poeta toledano para reunir en una misma composición teorías amorosas distintas con gran sutileza y maestría. Sin duda, la evolución del poeta, motivada por su estancia en Nápoles entre 1526 y 1532 donde entra en contacto con el humanismo italiano, es clave para estudiar la transformación del «camino» en estos sonetos, pero tampoco podemos olvidar la maestría garcilasiana para aunar, transformar y dotar de fluidez distintos modelos anunciando, así, su etapa clásica. En esta transformación del «camino», la exteriorización sentimental del amante va a constituir un elemento clave para explicarla, lo que se manifiesta a través del habla del sujeto. Así pues, el soneto XXXII, encuadrado por Lapesa en la poesía de fecha incierta, hace referencia a «mi lengua» que, mediante una personificación, va guiada, por el dolor por lo que no es una guía segura y certera. Igualmente, el sujeto adolorido camina sin guía por lo que ambos tienen que ir con cuidado y «tino». Aparece, pues, el estado de confusión o enajenación en el sujeto, perdido por la locura del sufrimiento, entre los juegos conceptistas propios de la poesía cancioneril¹²:

Mi lengua va por do el dolor la guía;
ya yo con mi dolor sin guía camino;
entrambos hemos de ir con puro tino;
cada uno va a parar do no querría.

Es significativo la alusión en posición de rima de «camino» y «tino» intensificando esa idea de caminar a tientas. En este caso ya no aparece la idea del camino como guía del soneto I¹³, sino que ahora el sujeto da rienda suelta a su queja dominado por el dolor, sin ninguna referencia a la parálisis provocada por el miedo que sí aparecía en el soneto VI¹⁴. Por consiguiente, el símbolo del «camino» garcilasiano ha ido despojándose progresivamente de los matices de la poesía octosilábica hasta aludir al amante enajenado y quejoso que anunciaba ya la estética de contraste y patetismo tan propia del Barroco. En su artículo, Alba Estela Dellepiane¹⁵ ya apuntó a estas referencias sobre el símbolo del camino, subrayando las distintas tradiciones que evocaba y la capacidad de Garcilaso para transformarlas.

De este modo, aunque en el soneto XXXVIII, de fecha incierta según Lapesa, aparece la referencia al «no decir» del código del amor cortés, hay una plena exteriorización sentimental porque el sujeto, sobrepasado por el dolor, prácticamente se licua y se convierte en lágrimas. Esto, sin duda, queda acentuado por el adverbio de tiempo *continuo*, que, en desuso, es equivalente a continuamente:

12.- «Los juegos de palabras (entre dolor y guía), las cacofonías («do el dolor», «ya yo») y las rimas agudas de los tercetos indican a ubicarlo en una época temprana. La lengua del poeta, embargada por el dolor, ha acabado diciendo más de lo permitido, en contra de su voluntad, que no ha podido refrenarla por haber superado los límites del sufrimiento», *Garcilaso de la Vega. Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

13.- «mas cuando del camino 'stó olvidado, / a tanto mal no sé por dó e venido».

14.- «Por ásperos caminos he llegado é llegado / a parte que de miedo no me muevo».

15.- «Esta imagen del caminante dialogando consigo mismo se construye en un hacerse permanente, multiplicándose en variadas formas y el pathos que de ella resulta es de angustia, deleite en el dolor, desesperación o alegría. [...] Ecos de toda una topografía del amor cortés y de la poesía italiana circulan por los pliegues del lenguaje. Las voces de Petrarca y los trovadores provenzales se escuchan en los poemas, pero no se trata de imitación o parecidos sino de ver cómo se capturan códigos, se rebasan, se combinan con otros, aumentando sus valencias, en un permanente devenir poesía garcilasiana.», «Imágenes en los sonetos de Garcilaso», en *AIH. Actas XII*, Argentina, Universidad Rosario, 1995, pp. 169-175.

Estoy contino en lágrimas bañado,
rompiendo siempre el aire con suspiros,
y mas me duele el no osar deciros
que he llegado por vos a tal estado;
que viéndome do estoy y en lo que he andado
por el camino estrecho de seguiros,
si me quiero tornar para hüiros,
desmayo, viendo atrás lo que dejado;
y si quiero subir a la alta cumbre,
a cada paso espántanme en la vía
ejemplos tristes de los que han caído.

Pese a que vuelve a aparecer la referencia opuesta de movimiento/estatismo originando una situación de confusión¹⁶ en el sujeto, ya no hay presencia de ese miedo paralizador inicial del soneto VI. Tal idea queda anulada por la reflexión sobre el pasado y por el «desmayo» dando una sensación de languidez y suavidad a la composición, pero no de parálisis. No obstante, es necesario precisar que el desmayo¹⁷ es otro estado de enajenación, motivado por la contemplación del pasado.

Esta composición, pues, anuncia de una forma más directa al peregrino barroco expresado a través del patetismo patente en las lágrimas, los suspiros y el desmayo. De este modo, ya no hay una marcada presencia de los juegos conceptuales anteriores ni de esas imágenes violentas que paralizaban al sujeto. Sobre esta cuestión, Gómez Canseco, centrándose en el paisaje más idílico y suave, también señala la transformación del «camino» en este soneto respecto a los anteriores y al soneto XXV de Petrarca:

Del amor cortés y al *secretum amoris* (el «nunca osar deciros») y una breve imitación de Petrarca en el verso cuarto, Garcilaso recupera la alegoría del viaje de amor. Sin embargo, toda la tensión atormentada que emanaba del paisaje ha desaparecido y ha sido sustituida por una suavidad próxima a la del período más clásico. Los elementos alegóricos aparecen suavizados por la compañía de su referente real: «el camino estrecho de seguiros», «la lumbre de la esperanza» o «la oscura región de vuestro olvido». Ese proceso de estilización sobre la fórmula medieval no disminuye la intensidad del poema; al contrario, lo que consigue Garcilaso es desautomatizar el modelo, liberarlo, cargarlo de una renovada fuerza expresiva (Gómez Canseco, 1995: 18).

El crítico enmarca este soneto en la etapa más clásica del poeta toledano, si bien la suavidad aludida por el crítico está conectada con el patetismo y la desolación barrocas del peregrino de amor. La visión del sufrimiento y miedo extremos quedan subordinados ahora a un patetismo expresado en la languidez y decaimiento del sujeto, tanto físico (desmayo) como psicológico (pérdida de la esperanza). Ya Bienvenido

16.– «si me quiero tornar para hüiros, / desmayo, viendo atrás lo que he dexado; / y si quiero subir a la alta cumbre, / a cada paso espántanme en la vía».

17.– «Desmayar tomado del francés ant. *esmaier* `pertubar, inquietar, espantar´ `espantarse, desfallecer´ y éste precedente del latín vulgar EXMAGARE `quietar las fuerzas, desmayarse en el sentido de desvanecerse´», J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. II, Madrid, Gredos, 1980.

Morros¹⁸ apuntaba acertadamente al tratamiento distinto de esta composición pese a que todavía había algunas reminiscencias del amor cortés como en la retórica del no decir: «y más me duele el no osar deciros / que he llegado por vos a tal estado», así como aparece la imagen del «camino estrecho».

Sin embargo, ahora predomina la reflexión del pasado¹⁹ y las imágenes que aparecen están cargadas de *pathos* frente a la locura presente de otros sonetos anteriores. Ya no hay un loco dolor que le hace decir lo que no quiere, sino una manifiesta desolación y un dolor más desgarrado y patético: «sobre todo, me falta ya la lumbre / de la esperanza, con que andar solía / por la oscura región de vuestro olvido.» Incluso, en estos últimos versos, se alude a la rendición del sujeto moviéndonos así, como lectores, hacia un sentimiento compasivo porque el «ir a ciegas» no es consecuencia de la locura, sino de la pérdida de toda esperanza que se relaciona con la pérdida de fuerzas en el desmayo, esto es, otra manera de significar la muerte del sujeto. Esto se pone de manifiesto cuando el sujeto lírico se mira en las experiencias de otros que, también, «han caído», por el rechazo de la amada: «a cada paso espántanme en la vía / ejemplos tristes de los que han caído».

Todo ello demuestra, bien lo prueba este soneto XXXVIII, la aparición de un sujeto sufriente y dominado por el *pathos* en los versos de Garcilaso anunciando, así, al peregrino que aparecería tiempo después en las *Soledades* gongorinas:

náufrago y desdeñado, sobre ausente
lagrimosas de amor dulces querellas
da al mar; que condolido,
fue a las ondas, fue al viento
el mísero gemido,
segundo de Arión dulce instrumento²⁰.

La imagen de desolación del peregrino gongorino se intensifica mediante la referencia al gemido condolido que alcanza a la inmensidad de los elementos naturales. La idea de condolerse procede del verbo latino *condolere*, que remitía a lastimarse o sufrir un dolor, que con el tiempo ha ido adquiriendo los matices de compadecer y sentir lástima por el dolor de otro. Este matiz de mover o de *commovere* en el otro es reflejo de ese patetismo barroco que Garcilaso expresa en su soneto XXXVIII y que Góngora tan bien explota en otros fragmentos de sus *Soledades*:

Desnudo el joven, cuanto ya vestido
Océano ha bebido,
restituir le hace a las arenas;
y al sol lo extiende luego,
que, lamiéndolo apenas
su dulce lengua de templado fuego,
lento lo embiste, y con suave estilo
la menor onda chupa al menor hilo.

18.- «Todos sin excepción, reconocen su autenticidad; el tema, el mismo que en los sonetos I y IV, sugiere una fecha temprana, por más que el tratamiento es distinto, «con un arte más suave, armónico y dueño de sí» (Lapesa). La imagen del caminante en medio de un camino que no quiere desandar, pero tampoco seguir, recuerda el soneto VI y se inspira claramente en Ausiàs March, CXXI, vv. 41-47», *Garcilaso de la Vega. Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995.

19.- «que viéndome do estoy y en lo que he andado / por el camino estrecho de seguiros».

20.- Luis de Góngora, *Soledades*, Barcelona, Biblioteca de Autores Andaluces, 2004.

En estos versos, se alude al *pathos* más absoluto cuando el naufrago aparece totalmente desnudo, lo cual queda plasmado mediante la imagen de gran fuerza expresiva del mar absorbiendo hasta el último hilo de las prendas del peregrino. Aquí, el mar, en contra de su otra vinculación con el nacimiento cuando el peregrino llega a la nueva tierra, está cargado de referencias a la muerte apareciendo con violencia y como un caos primigenio: «Del Océano pues antes sorbido, / y luego vomitado». Asimismo, el soneto gongorino «Descaminando, enfermo, peregrino»²¹ muestra a ese peregrino enfermo, patético y desolado propio del Barroco donde la enajenación del sujeto queda matizada por el patetismo que le otorgan las palabras «enfermo», «incierto», «desierto» y «en vano». Algo más tarde, a principios del siglo XVII, el tópico del *homo viator* aparece en *El Quijote* de Cervantes donde queda subordinado a la parodia del loco caballero andante que sale en busca de fama y hazañas caballerescas para ofrecérselas a su dama idealizada Aldonza Lorenzo:

porque te hago saber que no solo me trae por estas partes el deseo de hallar al loco, cuanto el que tengo de hacer en ellas una hazaña con que he de ganar perpetuo nombre y fama en todo lo descubierta de la tierra; y será tal, que he de echar con ella el sello a todo aquello que puede hacer perfecto y famoso a un andante caballero²² (p.273).

Y, así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje, importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo (p. 285).

Todo lo expuesto hasta aquí nos permite afirmar que el símbolo del «camino» en Garcilaso, expresado a través del tópico del *Homo viator*, concreta su concepción poética y su concepto de *imitatio* en la época. El poeta toledano no se limita a tomar y reproducir el motivo del peregrino amoroso de la tradición petrarquista, sino que se sirve de esta referencia para añadir otros matices anunciando, así, una estética poética que se vincula más al Barroco. De este modo, Garcilaso opta por un modo de imitación propio en una época donde proliferaban las polémicas de los humanistas italianos en torno a las distintas teorías de *imitatio*²³. En este contexto, Anne J. Cruz (1988: 66) da cuenta de la posición del poeta toledano:

la decisión que tomara Garcilaso de escoger un modo de imitación ecléctico, de omnes bonos, como recomienda Gianfrancesco Pico, nos presenta una poesía totalmente sincrética. A través de la *inventio* como el proceso productivo creador, la obra de Garcilaso reúne en sí las tres corrientes literarias delineadas por Lapesa: la raíz hispánica, el mundo clásico y sus modelos recientes italianos.

21.- «Descaminando, enfermo, peregrino, / en tenebrosa noche, con pie incierto, / la confusión pisando del desierto, / voces en vano dio, pasos sin tino», «Nuevas notas sobre el tema del peregrino de amor», en *In honorem Lapesa*, I, Madrid, Gredos, 1972, pp. 565-570.

22.- III parte, cap. XXV «Que trata de las estrañas cosas que en Sierra Morena sucedieron al valiente caballero de la Mancha, y de la imitación que hizo a la penitencia de Beltenebros», pp. 270-290, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998.

23.- «El primer gran partidario e impulsor de la imitación compuesta o eclecticismo fue el gran poeta y humanista Angelo Poliziano. Si reaccionó tan vigorosamente contra el sistema poético y retórico partidario de la imitación exclusiva de un único modelo fue por su convicción de que mediante ésta resultaba imposible la superación del dechado propuesto y se corría el riesgo de caer en la tan peligrosa como vacua tentación de la copia literal, en vez de asumir la necesidad de optar por un estilo propio y libre, fruto de la elaborada asunción personal de una erudición adquirida mediante amplias lecturas, y no de la copia servil y estéril de un modelo impuesto», García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, ed. Reinchenberger-Kassel, Bilbao, Publicaciones de la Universidad de Deusto, 1992, p. 96.

Bibliografía

- ARIAS, R., «Reflexiones sobre *El peregrino* de José Valdivielso», *Criticón*, 56 (1992), pp. 147-160.
- Ausiàs March. *Obra poética*, ed. P. Gimferrer y J. Molas, Madrid, Alfaguara, 1978.
- BALDASSARE, C., *El cortesano, traducido por Juan Boscán*, trad. Boscán, Amberes, ed. En casa de Philippo Nucio, 1574.
- BLECUA, A., *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Ínsula, 1970.
- CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- COROMINAS, J., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. II, Madrid, Gredos, 1980.
- CRUZ, A. J., *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1988.
- DE LA VEGA, Garcilaso, *Obras completas con comentario*, ed. E.L. Rivers, Madrid, Castalia, 1974.
- , *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- , *Poesía completa*, ed. J. F. Alcina, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
- ESTELA DELLEPIANE, A., «Imágenes en los sonetos de Garcilaso de la Vega», en *AIH. Actas XII*, Argentina, Universidad de Rosario, Argentina, 1995, pp. 160-175.
- Fernando de Herrera. Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. P. Inoria y J. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- FICINO, M., *De Amore, Comentario a «El Banquete» de Platón*, ed. R. de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 2008.
- GARCÍA GALIANO, Á., *La imitación poética en el Renacimiento*, ed. Reinchenberger-Kassel, Bilbao, Publicaciones de la Universidad de Deusto, 1992.
- Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972.
- GÓMEZ CANSECO, L. «Por ásperos caminos. El viaje de amor de la literatura de corte a Cervantes» en *Crisol de estudios filológicos*, ed. Stefan Ruhstaller, Huelva, Universidad de Huelva, 1995, pp. 11-29.
- GÓNGORA, L., *Soledades*, Barcelona, Biblioteca de Autores Andaluces, 2004.
- HOMERO, *Odisea*, ed. M. Fernández Galiano, Madrid, Gredos, 1982.
- LAPESA, R., «La trayectoria poética de Garcilaso», en *Garcilaso: estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985.
- La Santa Biblia*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1995.
- MARCH, A., *Obra poética*, eds. P. Gimferrer y J. Molas, Madrid, Alfaguara, 1978.
- MITRE FERNÁNDEZ, E., «Una visión medieval de la frontera de la muerte: *status viae* y *status finalis* (1200-1348)», en *la España medieval*, 9 (1986), pp. 665-681.
- PETRARCA, F., *Cancionero*, ed. A. Prieto, Barcelona, Planeta, 1989.
- RIVERS, E. L., *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, Barcelona, Ariel, 1974.
- SOROLLA, M^a P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Estudios de literatura Española y comparada, 1990.
- VILANOVA, A., «Nuevas notas sobre el tema del peregrino de amor», en *Studia hispánica in honorem R. Lapesa*, I, ed. Eugenio de Bustos *et al.*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 565-70.
- VIVÓ DE UNDABARRENA, E., «Persiles el peregrino andante, la obra póstuma cervantina (peregrinación, matrimonio y derecho)», *Boletín de la Facultad de Derecho*, núm. 15 (2000), Madrid, pp. 131-184.