

## La *divinatio* en el texto de Garcilaso

BIENVENIDO MORROS MESTRES  
Universidad Autónoma de Barcelona

bienvenido.morros@uab.cat

**Título:** La *divinatio* en el texto de Garcilaso.

**Title:** The *divinatio* in Garcilaso's Text.

**Resumen:** La *divinatio* es una parte de la *emendatio* que ha sido practicada por filólogos, desde Alejandría hasta la actualidad, con resultados muy desiguales, que podrían resumirse con el título de este monográfico. En mi caso utilizo la poesía de Garcilaso para ilustrar esas dos caras tan diferentes de la *divinatio*, solo con dos ejemplos, los suficientes, uno tomado de un verso de la elegía 1 y el otro de la égloga 1. En el primero de ellos, siguiendo los pasos marcados al respecto por Richard Bentley, procedo a la enmienda *ope ingenii* de un verso que la edición príncipe había editado incompleto, con una laguna de unas cuantas palabras en su interior. En el segundo, en cambio, considero que la lectura copiada en el manuscrito Lastanoso-Gayangos es la correcta y que, por tanto, son innecesarias las *divinationes* propuestas por otros estudiosos de Garcilaso.

**Abstract:** The *divinatio* is a part of *emendatio* that has been practiced by philologists from Alexandria to the present day, with very uneven results, which could be summarized by the title of this monograph. In my case, I use the poetry of Garcilaso to illustrate these two very different aspects of *divinatio*, using only two examples, which are sufficient: one taken from a verse of Elegy 1 and the other from Eclogue 1. In the first example, following the steps outlined by Richard Bentley, I proceed with the emendation *ope ingenii* of a verse that the first edition had published incomplete, with a gap of a few words within it. In the second example, however, I believe that the reading copied in the Lastanoso-Gayangos manuscript is correct and that, therefore, the *divinationes* proposed by other scholars of Garcilaso are unnecessary.

**Palabras clave:** Poesía del siglo XVI, Garcilaso, ecdótica, crítica textual, *emendatio*, *divinatio*.

**Key Words:** 16th-century poetry, Garcilaso, ecdotics, textual criticism, *emendatio*, *divinatio*.

**Fecha de recepción:** 20/9/2024.

**Date of Receipt:** 20/9/2024.

**Fecha de aceptación:** 21/10/2024.

**Date of Approval:** 21/10/2024.

A lo largo de su historia, la crítica textual ha considerado la tarea de la *emendatio* necesaria para recuperar el texto tal como lo había pensado su autor, no ya compuesto, porque en esa faceta también el autor podía llegar a cometer errores. Para ese propósito la crítica textual ha distinguido entre la *emendatio ope codicum* y la *emendatio ope ingenii* (o *divinatio*), las

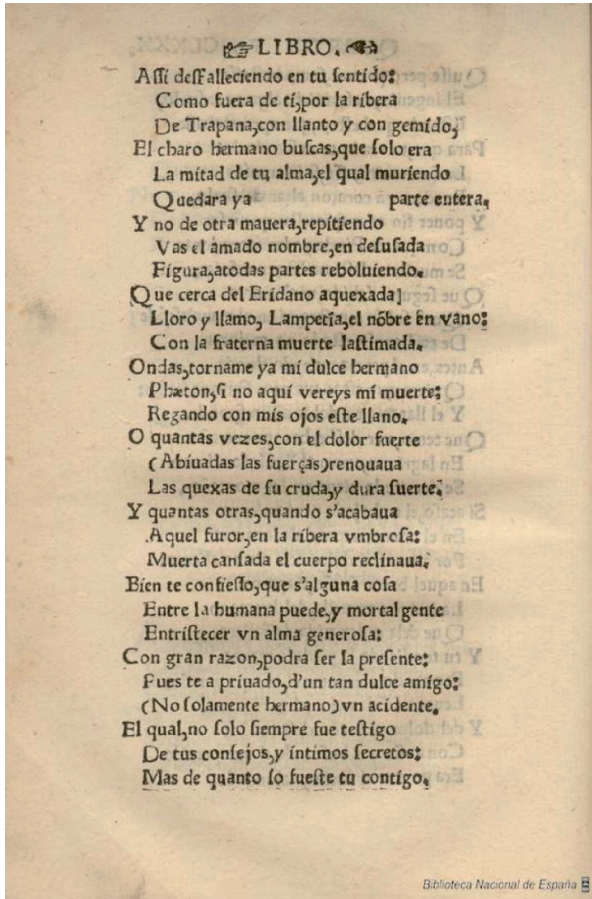
dos no siempre practicadas con las mismas convicciones ni los mismos entusiasmos por los filólogos. La segunda de las *emendationes* comporta un riesgo evidente porque su mal uso puede dar lugar a lecturas aberrantes que el autor del texto en la que se aplica nunca había concebido ni en sus peores pesadillas. Es lo que ocurrió, por ejemplo, con los seguidores de Richard Bentley, bastante partidario de la *divinatio*, “quienes se creyeron con ingenio suficiente para formular conjeturas, incluso en pasajes en que no eran necesarias”<sup>1</sup>. El propio Bentley estableció unos requisitos mínimos para que una conjetura pudiera ser válida. El primero, y más importante, es la reconstrucción de la lectura original a partir del mismo error, de suerte que sea fácil justificar el paso de una a otra, ya sea mecánica o intencionadamente. El segundo requisito es también la reconstrucción de esa lectura de acuerdo con el estilo del autor, su *usus scribendi*, y con sus diferentes contextos (los históricos, literarios, médicos, filosóficos religiosos, etc). Esos criterios no son infalibles, pero constituyen la única garantía de llegar a subsanar un error.

En las páginas que siguen pretendo ilustrar, como anuncia el título que preside este número de la revista, “la miseria y esplendor de las conjeturas”, con dos ejemplos de la poesía de Garcilaso. A través de esos dos

---

1 Gaspar Morocho Gayo, “La crítica textual desde el Renacimiento hasta Lachmann (III)”, *Anales de la Universidad de Murcia*, XL (1983), pp. 3-26. En su estudio sobre el ramismo en España, Eugenio Asensio, “Ramismo y crítica textual en el círculo de Fray Luis de León”, en *Academia Literaria Renacentista*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1981, p. 53, reconoce en el racionalismo del Brocense, en materia de crítica textual, no sólo a propósito de sus ediciones de Garcilaso y Juan de Mena, sino también de los clásicos, un antecesor de Richard Bentley recordando una de las máximas del filólogo inglés; “Nobis et ratio et res ipsa centum codicibus potiora sunt” [‘Para mí el sentido y la razón son más importantes que un centenar de manuscritos’]. Es una cuestión que ha concitado muchas polémicas sobre el *iudicium* del editor. En las últimas décadas de nuestro siglo, sin embargo, han predominado los trabajos prácticos, dando más importancia, como Bentley, a la *ratio* que al *codex*. En la literatura griego-latina, pueden citarse como estudios más generales los de Gian Biagio Conte, *Ope ingenii: Experiences of Textual Criticism*, Berlín-Boston, De Gruyter, 2013; y Francesco Lupi, “Bentley e la filologia come l’arte della congettura”, en *Storia della filologia classica*, ed. Diego Lanza y Gherardo Ugolini, Roma Carocci, 2016, especialmente el apartado “Filologia tra *ratio* e *ingenium*”, pp. 11-45. No he mencionado ninguno de los muchos manuales publicados sobre crítica textual porque la lista es interminable.

ejemplos comprobaremos esa doble cara de la *divinatio*: un lugar en que se puede aplicar, con garantías de acierto, siguiendo los requisitos planteados por Bentley; otro, en cambio, en que no era necesaria la conjetura porque uno de los testimonios había transmitido la lectura del autor. Los dos ejemplos están tomados de la elegía I y de la égloga primera, respectivamente, de Garcilaso de la Vega. La elegía I comprende un verso que en la *princeps* de Carlos Amorós presenta una laguna que los primeros editores no supieron reconstruir. No está de más ver la página en que aparece el verso incompleto:



*Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso*, Barcelona, Carlos Amorós, 1543, fol. CLXXX v

Esta elegía sólo se ha conservado en la tradición impresa y no se ha podido practicar, a falta de otro tipo de testimonio, la *emendatio codicum*. La laguna debe rellenarse con una *divinatio* que tenga en cuenta la disposición del verso, que es la más cercana, a la original, y el sentido que le da el autor dentro del tópico de los amigos que comparten la misma alma. Hay referencias poco claras sobre algunos ejemplares de la edición barcelonesa de Amorós. Son ejemplares, salidos de la misma imprenta que los demás, que presentan un privilegio, no del rey Carlos I de España, sino del rey portugués Joao III con fecha de 18 de marzo de 1543. Este segundo privilegio, que autoriza la publicación del libro en tierras portuguesas durante diez años (el de Carlos I lo hace por idéntico tiempo en los reinos de Aragón y Castilla) es dos días anterior al colofón de la *princeps*, que data del 20 de marzo del mismo año. Los dos privilegios reales, el español y el portugués, fueron concedidos con un solo mes de diferencia: 8 de febrero y 18 de marzo, respectivamente, también de 1543. Entre unos ejemplares y otros existe un cambio importante: la española reproduce en el frontispicio el escudo de armas de Carlos I y la portuguesa las quinoas de Joao III. En ese mismo año, como si estos ejemplares anómalos o piratas de la *princeps* hubieran abonado el terreno, se publica en Lisboa una edición clandestina, que en el colofón lleva la fecha del 2 de noviembre de 1543, con el frontispicio con las armas de Joao III y con una peculiaridad respecto a la *princeps* barcelonesa: el soneto de Garcilaso “Pasando el mar Leandro el animoso” deja de ocupar un lugar entre los paratextos, las “tablas” y el “Privilegio real”, para aparecer al final del libro II de Boscán, haciendo constar en las dos ediciones que es del toledano y que se “olvidó de poner a la fin con sus obras”<sup>2</sup>.

En un documento notarial firmado el 5 de marzo de 1544 la viuda de Boscán otorga poderes al mercader Miguel Esteve, vecino de Lisboa, para reclamar al librero de la ciudad, Luis Rodrigues, las cantidades de dinero por publicar las obras de su marido (y las de Garcilaso) sin su autorización. En ese documento la viuda se la da a Juan Pedro de Medina para imprimirlas ese mismo año, con el privilegio de la *princeps*, en Medina del Campo con el librero Pedro Miseti. También en 1544 Martín Nucio da a luz otra edición del volumen con la novedad de haber añadido más poe-

2 Barbara Spaggiari, “História da tradição e crítica das variantes em dois sonetos de Garcilaso de la Vega (nº XVII e nº XXIX)”, *Criticón*, 134 (2018), pp. 65-75 (pp. 65-66).

mas de Boscán y haber corregido (cabe entender, *ope ingenii*) las “muchas faltas que por descuido de los oficiales en las impresiones se hallaron”<sup>3</sup>.

Estas ediciones piratas, ilegales y legales marcan el tipo de *divinatio* que se va imponer para salvar la laguna que, como hemos visto, presenta en la *princeps* el verso de la elegía I de Garcilaso, y que conviene volver a recordar:

Así desfalleciendo en tu sentido [...],  
el caro hermano buscas, que solo era  
la mitad de tu alma; el cual muriendo,  
quedará ya parte entera.  
Y no de otra manera repitiendo  
vas el amado nombre (vv. 37-44).

No he podido consultar ninguno de los dos ejemplares que han conservado el impreso ilegal de Lisboa, pero, a juzgar por las ediciones posteriores, o había mantenido la laguna o se había decidido por una reconstrucción del verso en algunos de los términos en que lo harían Juan Pedro de Medina o Martín Nucio en sus respectivas ediciones de 1544. El primero de los editores opta por la siguiente corrección: “No quedará ya de ti parte entera”<sup>4</sup>; el segundo, en cambio, se inclina por otra solución hipométrica, si no se suponen varias dialefas en el verso, y que, además, implica la sustitución de una palabra: “alma” por “parte”: “no quedará ya tu alma entera”<sup>5</sup>. Los dos editores introducen un cambio crucial con respecto a la *princeps*: la partícula negativa a principio de verso (“no quedará...”). Es un cambio que van a perpetuar todos los editores posteriores a Garcilaso, salvo algunas excepciones. Antonio de Salamanca, en su edición de 1547, y la viuda de Carlos Amorós, en su edición de barcelonesa de 1554, reproducen el verso tal como aparece en la *princeps*:

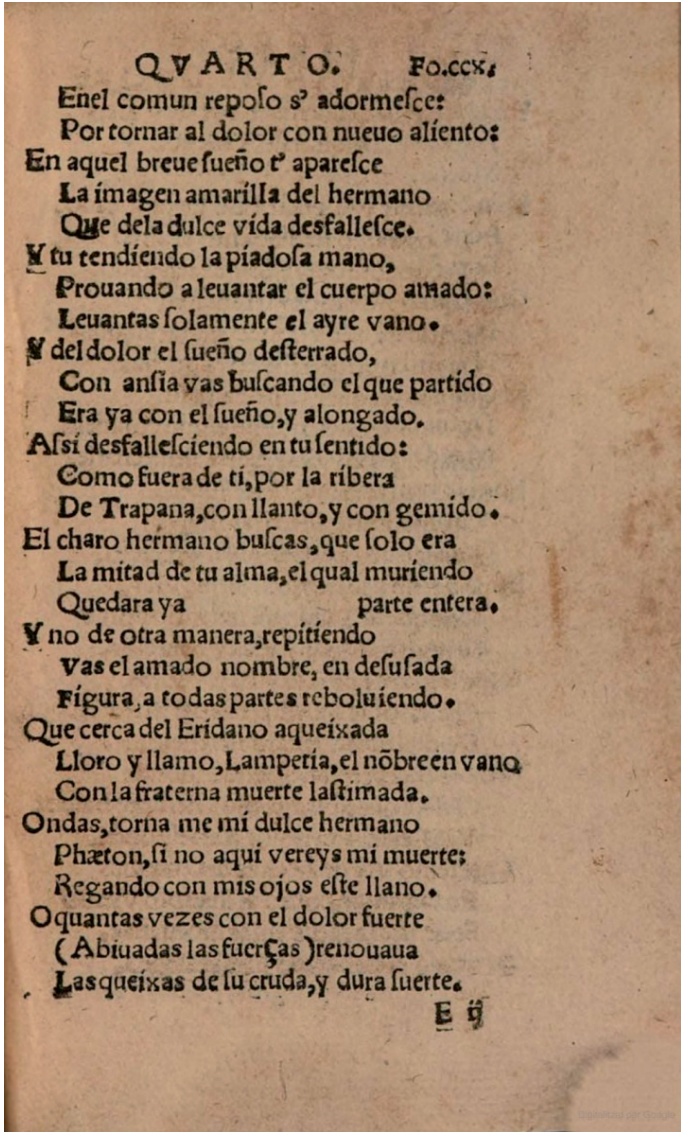
---

3 *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso [...]. Además que hay muchas añadidas, van aquí mejor corregidas, más complidas y en mejor orden que hasta agora han sido impresas*, [Amberes], [Martín Nucio], 1544, fol. 299 r.

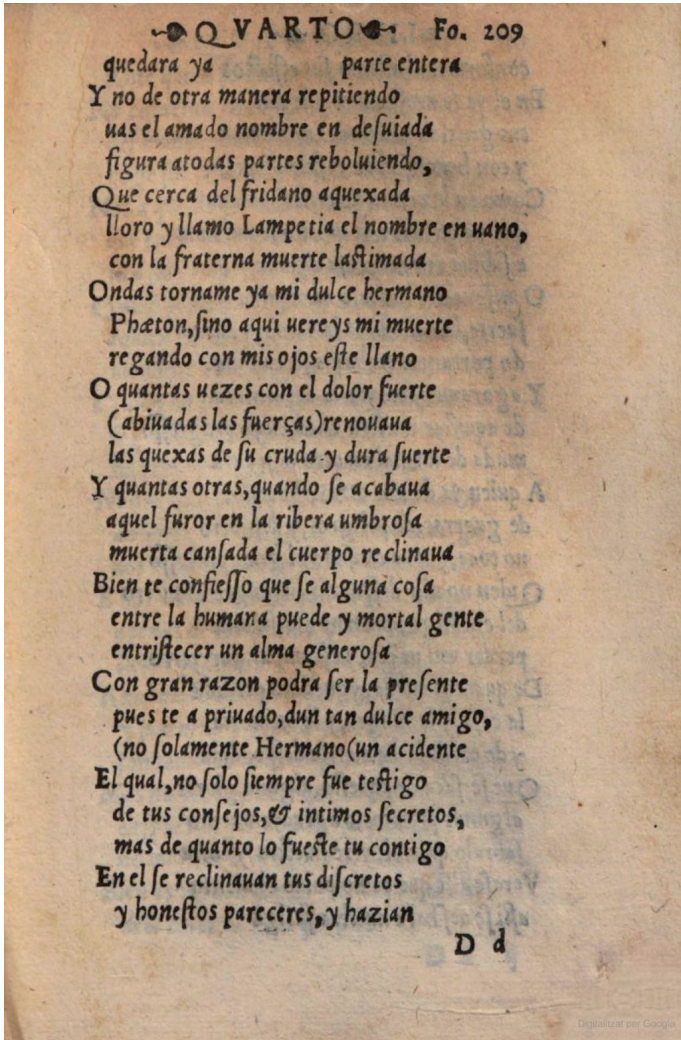
4 *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso [...]*, Medina del Campo, por Pedro de Castro, a costa de Juan Pedro Museti, 1544, fol. CLXXX v.

5 *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso [...]. Además que hay muchas añadidas, van aquí mejor corregidas, más complidas y en mejor orden que hasta agora han sido impresas*, [Amberes], [Martín Nucio], 1544, fol. 236 v.





*Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso*, Barcelona, viuda de Amorós, 1554, fol. cxx r.



*Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso*, Antonio de Salamanca, s. l., 1547, fol. 109 r.

La solución de Juan Pedro de Medina no la secundó ninguno de los editores posteriores, todos partidarios de la de Martín Nucio, quien, en su edición de 1556, intentó solventar la hipometría introduciendo en el verso una nueva palabra de dos sílabas: “no quedará ya cierto tu alma entera”<sup>6</sup>. Es una solución, que, salvo alguna excepción, no convenció a los editores que le sucedieron. La primera edición de Garcilaso, ya sin Boscán (Salamanca, 1569), así como la de Fernando de Herrera<sup>7</sup>, prefirieron la primera corrección de Nucio: “no quedará ya tu alma entera”<sup>8</sup>. Partiendo de esa misma lectura, el Brocense (Salamanca, 1574) aportó una *divinatio* más verosímil y fundamentada en la fuente horaciana que había reconocido en esos versos de Garcilaso: “no quedará ya toda tu alma entera”<sup>9</sup>. En todas sus ediciones posteriores el Brocense dio por buena y definitiva esa enmienda del verso de nuestra elegía. También la adoptaron Tomás Tamayo de Vargas y Nicolás de Azara<sup>10</sup>. En su primera edición de la poesía de Garcilaso, Rivers se dio cuenta del problema que planteaba la reconstrucción del verso ofrecida por sus antecesores cuando elimina de él la partícula negativa y mantiene la palabra “parte”, sustituida por “alma” en todos ellos: “quedará ya sin una parte entera”<sup>11</sup>; sin embargo, en una edición posterior, acaba aceptando la enmienda de Juan Pedro de Medina, “[no] quedará [de

---

6 *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso [...]. Emendadas agora nueuamente y restituidas a su integridad*, Amberes, en casa de Martin Nucio, 1556, fol. 241 r.

7 *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, por Alonso de la Barrera, 1580, fol. 277. En la nota que acompaña a su lectura arremete contra la del Brocense: “Algunos, pareciéndoles que está falto este verso de G. L., no considerando la diéresis, lo han emendado o dañado desta suerte: “no quedará ya toda tu alma entera” (fol. 305 r).

8 *Las obras del excelente poeta Garcilaso de la Vea. Agora nuevamente corregidas de muchos errores que en todas las impresiones pasadas había*; Salamanca, en casa de Matías Gast, a costa de Simon Borgognon, 1569, fol. 20 v.

9 *Obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega. Con anotaciones y emiendas del Maestro Francisco Sánchez, Catedrático de Salamanca*, Madrid, por Pedro Lasso, 1574, fol. 23 v.

10 *Garcilaso de la Vega, príncipe de los poetas castellanos*, con notas de Tomás Tamayo de Vargas, Madrid, por Luis Sánchez, 1622, p. 40, y *Obras de Garcilaso de la Vega ilustradas con notas*, Madrid, Imprenta de la Real Gaceta, 1765, p. 113.

11 Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, ed. Elías L. Rivers, Castalia, Madrid, 1964, p. 69.



ti] parte entera”, que atribuye a Menéndez Pelayo<sup>12</sup>: “La enmienda que hicimos nosotros en 1964 tenía la ventaja de respetar ajustadamente la lectura fragmentaria de la primera edición, pero aceptamos aquí como superior la de Menéndez Pelayo”<sup>13</sup>. En su enmienda de 1964 Rivers se había acercado bastante a la lectura original de Garcilaso, pero no fue totalmente consciente de ello al admitir después la superioridad de la de Menéndez Pelayo, que en realidad era la de Juan Pedro de Medina (Medina del Campo, 1544), como hemos tenido ocasión de comprobar en párrafos anteriores.

En un estudio sobre la *recensio* (el análisis de todas las variantes de un texto) de la poesía de Garcilaso, Macrí reconocía abiertamente que nadie había “entendido el verso”<sup>14</sup>, pero parece que tampoco él lo hizo al fijarse solo en la idea que pretendía transmitir el toledano y no en su sintaxis. Así lo demuestra la paráfrasis o interpretación que hace del pasaje a la luz de la oda de Horacio (*Odas*, II, 17, 5-8):

Don Bernardino viviente era la mitad de tu alma; ahora que ha fallecido, de tu alma no te queda parte que tú poseas por completo; has fallecido tú también por completo<sup>15</sup>.

Tras censurar a los editores que sustituyeron “parte” por “alma” por una asimilación de la *iunctura* horaciana “parte anima”, insiste en otra paráfrasis que reivindica la lectura de la *princeps*:

Si ya viviente Don Bernardino era la mitad del alma del Duque de Alba, ahora fallecido, el alma del duque no quedará entera<sup>16</sup>.

---

12 Marcelino Menéndez Pelayo, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. XIV, Librería de Perlado Páez y Ca., Madrid, 1916, p. 216.

13 Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 198, p. 222, n. 42.

14 Oreste Macrí, “Revisión textual de la obra de Garcilaso”, en *Homenaje. Estudios de filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas*, The Hague, Van Goor Zonen, 1966, pp. 305-330 [p. 308].

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*, p. 308

Es fácil reconocer en esta segunda paráfrasis la enmienda original que había hecho Martín Nucio: “no quedará ya tu alma entera”.

Rosso Gallo dio las claves más importantes para llegar a una acertada *divinatio* del verso<sup>17</sup>. En primer lugar, intentó justificar la laguna que presenta la *princeps* en mitad del verso: “Tal vez se perdieron los moldes centrales del verso antes de la impresión; o, tal vez, el propio cajista, no pudiendo descifrar el manuscrito, dejó un espacio vacío, olvidándose más tarde de llenarlo”. Volvemos más adelante sobre este asunto porque es el requisito más importante, como establece Bentley, para una buena *emendatio ope inegni*. En este sentido, Rosso Gallo admite que ningún editor ofreció “una solución fiable” porque las que propusieron presuponían “un inexplicable cúmulo de errores por parte del transcriptor: el olvido de la negación *no* al comienzo de la unidad métrica, de *ya tu* en el centro del verso y la sustitución de *alma* con *parte*”<sup>18</sup>. Sobre estas consideraciones, y a partir de los versos de Horacio, Rosso Gallo propone una *divinatio* bastante verosímil, aunque como una interrogación, es igual que en la oda latina: “¿quedará ya <de la otra> parte entera?”<sup>19</sup>.

Para tal propósito, como hemos anunciado antes, Rosso Gallo establece una serie de correlaciones conceptuales y textuales entre estos versos de Garcilaso y los de la oda de Horacio propuestos como su fuente más directa:

partem (v. 5) — parte (v. 42)  
animae (v. 5) — alma (v. 41)  
moror (v. 6) — quedará (v. 42)  
integer (v. 8) — entera (v. 42)

Al tener claras estas equivalencias, la hispanista italiana entiende que la quinta palabra clave en la oda horaciana (“altera”) debería tener un correlato en el verso de Garcilaso, desaparecida por el tipo de error mencionado antes: “Es lógico pensar que Garcilaso reciba de la Oda de Horacio no sólo el tono interrogativo sino también el pronombre *altera* (> *otra*),

---

17 *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, ed. Maria Rosso Gallo, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1990, pp. 288-289.

18 *Ibidem*, p. 286.

19 *Ibidem*, p. 289.

unido sintagmáticamente al verbo *quedaré*, que deriva de *moror*<sup>20</sup>.

Es necesario volver a los versos de Horacio para comprobar si el razonamiento de Rosso Gallo es el correcto:

A, te meae si partem animae rapit  
Maturior vis, quid moror altera,  
Nec carus aequae nec superstes  
Integer?

Antes de esos versos Horacio deja claro a Mecenas, quejoso por sus achaques, que ni a él ni a los dioses le será grato que le preceda en la muerte porque es la columna en la que se sustenta su vida. Por eso en los versos citados arriba responde con una pregunta retórica ante semejante posibilidad. La pregunta no es sobre sí, tras la muerte del mecenas, Horacio se quedará con su parte del alma, que es la otra, sino sobre el sentido que tiene hacerlo si él no será tan querido como antes y no va a sobrevivir entero. Por eso la respuesta que da en los siguientes versos es la muerte junto al amigo (no sobrevivirá la otra parte porque él abandonará la vida tras haberla abandonado Mecenas):

Ille dies utramque  
Ducet ruinam [...]  
Ibimus, ibimus,  
Utcumque praecedes, supremum  
Carpere iter comites parati

Los versos de Horacio plantean la duda de si la otra parte que en principio habría de sobrevivir después de la muerte del amigo lo hará entera: “carus” et “integer” son el complemento predicativo del sujeto de “moror”, que es el pronombre de primera persona (“ego”); siendo así los dos adjetivos definen al yo poético de Horacio, que tras la muerte de Mecenas no será querido de la misma manera ni entero (se habrá quedado sin la parte del amigo). Sin embargo, el pronombre “altera” aparece en caso nominativo y parece funcionar como una aposición del “ego” implícito:

---

20 *Ibidem*, p. 288.

“¿Por qué quedarme yo, la otra parte [...]”<sup>21</sup>; “¿qué aguardo yo, que soy la otra mitad [...]?”<sup>22</sup>. En ese caso “integer” afectaría al yo poético como la otra parte que debería de sobrevivir, de suerte que esa parte no estaría completa<sup>23</sup>.

Volviendo a Garcilaso, cabe concluir que el razonamiento de Gallo no es el correcto porque ni Horacio ni el toledano ponen en duda que la muerte de sus amigos conlleve la desaparición de la mitad de sus almas (en nuestro poeta es el duque de Alba quien la sufre tras la muerte de su hermano don Bernardino). Horacio, como hemos intentado explicar antes, sólo se pregunta sobre el sentido que tiene sobrevivir al amigo cuando su muerte ha de suponer para él ser menos querido y más incompleto. Garcilaso no atribuye ese planteamiento a Fernando porque no se lo imagina menos apreciado que su hermano y por tanto con la necesidad de desaparecer con él. Por ese motivo el verso del toledano ha de ser una afirmación rotunda sobre una idea, de raíz aristotélica, muy manida sobre el amor y la amistad desde los clásicos griegos: si los amigos y los amantes comparten en vida la misma alma en dos partes, la mitad del uno y la mitad del otro, en consecuencia, después de la muerte de uno de ellos, el amigo o amante vivo sólo conservará su parte. Esta misma idea aparece reformulada por el neoplatonismo florentino (especialmente Ficino), de tal suerte que en ese caso los amantes y amigos intercambian sus almas: al

---

21 Horacio, *Odas*, edición bilingüe de Jaume Juan, Barcelona, Bosch, 1988, p. 203.

22 Gabriel Laguna Mariscal, “Estructura y significación de la oda IV, II de Horacio”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 141(1991), pp. 269-281 (p. 275). Por otra parte, todos los manuscritos copian “altera”, pero Nisbet y Hubbard, *A Commentary on Horace. Odes, Book II*, ed. R. G. M. Nisbet y Margaret Hubbard, Oxford, Clarendon press, 1999, p. 276, habían propuesto la forma en acusativo del pronombre (“alteram”), contemplando la posibilidad de que “*morer* should be transitive”. En tal caso “alteram” sería el complemento directo de “*moror*” (¿por qué yo me quedo la otra parte si no seré querido de la misma manera ni superviviente entero?); en esa lectura “alteram” permanecería entera y al poeta le faltaría solo una mitad de su alma, la de Mecenas. Petrarca, dirigiéndose a su amigo Sennuccio del Bene, del que se halla separado, parece seguir esta misma interpretación: “Qui dove mezzo son, Sennuccio mio / (così ci foss’io intero, et voi contento)” (Petrarca, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milán Mondadori, 2018, p. 528).

23 Otros traductores optan por obviar esta interpretación haciendo concordar directamente el pronombre “altera” con “carus” e “integer”: “¿a qué espero yo, la otra, / menos querida y que no sobrevive entera?” (Horacio 1992: 64).

recibir el alma de los otros unos dejan de vivir en sí mismos para hacerlo siempre en los otros, y así viceversa).

Para restituir correctamente la laguna del verso 42 de la elegía segunda cabe, por tanto, descartar la interrogación y tener en cuenta no solo la oda de Horacio sino también el contexto en que aparece. Vale la pena recuperarlo para proceder a la *divinatio* y justificar el error producido:

Así desfalleciendo en tu sentido [...],  
el caro hermano buscas, que solo era  
la mitad de tu alma; el cual muriendo,  
quedará ya parte entera.  
Y no de otra manera repitiendo  
vas el amado nombre (vv. 37-44).

Es evidente que una de las palabras que debe aparecer en esa laguna como pronombre que acompaña a “entera” es “otra”, por semejanza a “altera” “integer”, en una concordancia de sentido, pero también como un juego de palabras con el mismo pronombre utilizado en el verso siguiente: “quedará ya [...] la otra parte entera. No de otra manera repitiendo [...]”. Es precisamente la presencia de ese segundo pronombre “otra” la que puede explicar el error mecánico por haplografía: la eliminación de una palabra idéntica o parecida a otra cercana en el mismo verso o en versos contiguos. Difícilmente este error lo habría perpetrado el compositor de la imprenta de Carlos Amorós porque de haberlo hecho habría dejado intactas las otras palabras de la laguna. Lo más verosímil es pensar que el error lo había cometido el copista que preparó el texto para la imprenta: “quedará ya la parte entera” o “quedará ya sin la parte entera”. Ante esos posibles autógrafos, el compositor de la imprenta barcelonesa decidió imprimir el verso con esa laguna dando a entender su hipometría y su incapacidad para resolverla. Como el verso es afirmativo y desarrolla la idea de que el hermano que sobrevive al fallecido lo hará con su otra parte menos completa, la palabra que debe rellenar la laguna es la preposición “sin”. De ese modo obtenemos la lectura del verso tal como lo había escrito Garcilaso: “quedará ya sin la otra parte entera”.

Bembo tuvo en cuenta los versos de Horacio, pero los interpretó a la luz del intercambio de corazones entre amantes o amigos, casi siempre en la tradición del neoplatonismo renacentista. Rosso Gallo aportó como



fuentes de Garcilaso la canción que el cardenal dedicó a la muerte de su hermano Carlo, ocurrida en diciembre de 1503<sup>24</sup>. En su canción elegiaca se aprovecha de distintas tradiciones, especialmente la neoplatónica, como podemos comprobar en los versos aducidos como fuente de Garcilaso:

Hor chiamo, et non so far altra difesa,  
Pur lui che, l'ombra sua lasciando meco,  
Di me la viva et miglior parte ha seco.  
Ché con l'altra restai morto in quel punto  
Ch'io senti' morir lui, che fu il suo core;  
Né son buen d'altro che da tragger guai (138-142)<sup>25</sup>.

Para entender estos versos cabe tener en cuenta, en el contexto neoplatónico de la transformación de los amantes, el tópico “Est anima ubi amat, quam ubi animat” [‘está el alma donde ama antes que donde anima’], fijado de forma definitiva por Bernardo de Claraval y repetido por muchos autores del Renacimiento<sup>26</sup>. De acuerdo con lo cual, el alma de Pietro, que es la del hermano, se ha ido con él, y la de Carlo, que es la de Pietro, se ha quedado como muerta, porque es la otra que estaba en su alma o corazón (“l'altra restai morto [...] che fu il suo core”). En la carta que dirige a Lucrecia Borgia el 5 de enero de 1504, con motivo también de la muerte de su hermano, Bembo aclara esta idea: “Carlo, mio solo e caro fratello [...] se n'è ito con la maggior parte del cuore mio”<sup>27</sup>. En estos

---

24 Gallo, *ed. cit.*, p. 289, n. 10.

25 Pietro Bembo, *Le rime*, ed. Andrea Donini, vol. I, Roma, Salerno, 2008, p. 251-252.

26 Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica-Grijalbo Mondadori, 1996, pp. 48-53.

27 Bembo, *op. cit.*, p. 242. El tópico del intercambio de corazones lo explica el propio Bembo en *Gli Asolani* al desarrollar el mito platónico del Andrógino: “e il tutto quello, si come io dissi, che senza altrettanto star non può, ma è il mezzo solamente, no so io vedere, o donne, come noi più che mezzi ci siamo e voi altresì, e come voi la nostra meta, sì come noi la vostra, non vi siete, e infine come la femina e il maschio sieno altro che uno intero. E certo non pare egli a voi, così semplicemente risguardando et estimando, che i vostri mariti l'una parte di voi medesime portino sempre con esso loro? Deh non vi pare egli tuttavia, che da' vostri cuori si diparta non so che e finisca negli loro, que sempre, dovunque essi vadano, quasi catena gli vi congiunga con inseparabile compagnia? Così è senza fallo alcuno: essi sono la vostra meta e voi la loro” (Bembo, *Gli Asolani*, ed. José María Reyes Cano, Barcelona, Bosch, 1990, p. 250).

casos, el veneciano emplea alternativamente dos adjetivos para referirse al alma del hermano, que animaba donde la de Pedro, que se habían utilizado en la tradición horaciana; la parte del alma o corazón del otro podía ser “mejor” o “mayor” (Ovidio, Estacio, Sidonio Apolinar y otros, citados por Seres 1996<sup>28</sup>). Con esos adjetivos pone de manifiesto que la parte del alma o del corazón del amado es mejor y más completa que la del amante: “l'altra [parte]” es tan incompleta o tan poco apreciada, que ni siquiera da vida al superviviente (el “con” de Bembo explica el “sin” de Garcilaso: “con l'altra [...]”, “sin la otra parte”). En estos versos, además, también se observa el mismo juego de palabras que en el toledano: “Ché con l'altra [parte]... / ne son buen d'altro”, “sin la otra parte / [...] / No de otra manera”. La influencia directa de Bembo sobre Garcilaso se deja ver en el verso que introduce la afirmación sobre las dos partes del alma: “Hor chiamo [...] / lui che [...] / de mi la vita et miglier parte”, “Así [...], / con llanto y gemido, / el caro hermano buscas, que solo era / la mitad de tu alma”. La actitud de Fernando recorriendo, enloquecido, la ribera de Trapani podría estar determinado por la actitud semejante de la ninfa Manto, fundadora de Mantua: “et vider Manto i bosqui et la campagne/ errar con gli occhi rugiadosi et molli” (vv. 128-129)<sup>29</sup>.

En un soneto, posterior a la canción, dedicado también a la muerte de Carlo, Bembo insiste en esas mismas ideas, dejando claro desde el arranque que con su muerte lo ha dejado sin él:

Adunque m'hai tu pur, in sul fiorire  
Morendo, senza te, frate, lasciato [...]  
Di me stesso sparir la miglier parte (1-2 y 10)<sup>30</sup>.

Nótese la correspondencia “m'ha lasciato, morendo, senza te” con “el cual moriendo, quedará ya sin la otra parte entera”.

En una canción amorosa, inspirada por la inminente marcha de su

---

28 Serés. *op. cit.*, p. 42, n. 40. A esos ejemplos, cabe añadir también el de Angelo Poliziano en su elegía dedicada a la muerte de la jovencísima Albiera degli Albizzi en 1473: “uxor abest, animam portio magna tuae”, VII, 24; Angelo Poliziano, *Poesie Latine*, ed. Francesco Arnaldi y Lucia Gualdo Rosa, Turín, Einaudi, 1976, p. 91).

29 Bembo, *op. cit.*, p. 251.

30 *Ibidem*, pp. 257-258.

amada Maria Savorgnan, Bembo emplea los mismos términos sobre el intercambio de corazones que en la canción fúnebre. La partida de su amada equivale a su muerte porque el amante sobrevive con su parte, que estaba en el corazón de ella y que llama “menos de la mitad”, y la amada se lleva la mayor parte del alma, la que estaba en el corazón del poeta:

Seguir no'l posso, ahí mi fera ventura,  
e qui son meno che mezzo, et quello è morto,  
ché seco andò la viva et maggior parte [...]  
Madonna “e ita et ha seco ‘l mio core” (16-18)<sup>31</sup>.

Es la misma idea, con léxico similar, que expresa el comendador Escrivá en la última estrofa de su *Nao de amor*, publicada a partir de la edición del *Cancionero General* publicada en 1514 (también en ese volumen se incluye un capítulo de Bembo).

D'esta manera que veis  
parto do nunca partí,  
qu'es do quedáis,  
dexando, como sabéis,  
la mayor parte de mí  
do vos quedáis<sup>32</sup>.

Un siglo después el conde de Villamediana parece también desarrollar esta variante de la idea de Ficino:

Partisteis, y mi alma juntamente  
en desiguales partes, mas aquella  
que en mi poder quedó, quede sin ella;  
la otra va con vos siempre presente<sup>33</sup>.

Cabe notar que las partes del alma de los amantes no son iguales y que, tras la separación, la parte que queda en el poeta es la menor (por eso dice “quede sin ella”, como si hubiera quedado muerto, al igual que en

---

31 Bembo, *op. cit.*, p. 455.

32 Comendador Escrivá, *Poesie*, ed. Ines Ravasini, Viareggio, Mauro Baroni, s. f., p. 157.

33 Tomo la cita de Serés, *op. cit.*, p. 331.

Bembo) y la otra que se ha llevado la amada es la que sobrevive. En clave garcilasiana tiene interés la expresión “quede sin ella”, ‘quede sin una parte del alma”, que es la misma que había usado el toledano: “quedará sin la otra”<sup>34</sup>.

El primer caso que hemos analizado era de un lugar en el que se había producido un error manifiesto y que cabía reconstruir con las herramientas que nos proporciona la crítica textual. En el mismo texto poético de Garcilaso, al final de su égloga I, se plantea el caso opuesto, el de un pasaje en el que no parece haber ningún error, al menos en una de las variantes que ha transmitido el verso en cuestión, pero que los estudiosos y editores se han empeñado, salvo alguna excepción, en corregir porque reconocieron en él un error también manifiesto. El pasaje objeto de enmienda presenta dos lecturas distintas (las de las ediciones frente al manuscrito Lastanasa-Gayangos (a partir de ahora siempre identificado con las siglas *Mg*), que se han corregido según la fiabilidad que les merecía el testimonio que las ha transmitido, para así justificar su *divinatio*. Antes de analizar esas conjeturas *ope ingenii* conviene reproducir todo ese pasaje final para poder argumentar a favor o en contra de cada una de ellas:

Nunca pusieran fin al triste lloro  
los pastores, ni fueran acabadas  
las canciones [...],  
si mirando las nubes coloradas,  
al tramontar del sol orladas de oro,  
no vieran que ya era pasado el día;  
la sombra se veía  
[...], y recordando  
ambos como de un sueño, y acabando  
el fugitivo sol, de luz escaso,

---

34 En la introducción de mi edición más simplificada, repasando el verso incompleto de Garcilaso, aporté otro texto muy similar al segundo de Bembo (Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 339). Es un pasaje de la piscatoria XIII de Berardino Rota, compuesta con motivo de la muerte de su esposa: “Pocilla, senza te deserto e cieco [...], / la vita mia tu ten portasti teco [...] / I’ pur dianzi era teco intero e tutto, / or men che mezzo” (31, 3 y 55.56; Berardino Rota *Egloghe piscatorie*, ed. Stefano Bianchi, Roma, Carocci, 2005, p. 138).

su ganado llevando,  
se fueron recogiendo paso a paso (408-421)<sup>35</sup>.

La variante se produce en el verso “y acabando / el fugitivo sol”, y la versión que hemos ofrecido del texto corresponde a la primera edición de Barcelona de 1543. El manuscrito *Mg* copia “y acusando / el fugitivo sol”<sup>36</sup>. Las dos lecturas, a primera vista, podrían ser adiaforas, pero, más adelante, comprobaremos que no lo son. Antes de mencionar y analizar las dos *divinationes* propuestas como alternativas a estas dos lecturas, conviene recordar el contenido de la égloga I. En sus versos aparecen dos pastores, Salicio y Nemoroso, interviniendo por separado y por ese orden, para lamentar el primero la traición de su amada que lo ha dejado por otro y para llorar el segundo la muerte de la suya en edad prematura. Nemoroso utiliza la metáfora del crepúsculo vespertino para representar la desaparición de Elisa:

---

35 Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Crítica, Barcelona, 1995, pp. 139-140.

36 La expresión “fugientem solem” fue bastante utilizada entre los padres de la Iglesia para referirse a uno de los muchos fenómenos acaecidos durante la crucifixión de Jesucristo: “At nos ea cerno, inquit, quae apparent: angeles circumstantes video, fugientem solem, velum scissum, terram trementem” y “fugientem solem in cruce revocans duplicavit diem” (San Juan Damasceno, *Homilía en Sábado Santo y Tratado sobre el misterio de los números (Opera Omnia, en Patrologiae cursus completus. Patrologiae Graecae*, ed. J. P. Migne, tomo XCI, París, Garnier, 1891, pp. 599 y 513). Entre los poetas clásicos se prefirió la expresión “rapidum solem”, como en Horacio, *Odas*, II, IX, 12: “nec rapidum fugiente solem” (Horacio, *Odas*, ed. bilingüe de Jaime Juan, Barcelona, Bosch, 1988, p. 186). Para la fuente horaciana y otros paralelos en su obra y en la de sus contemporáneos, véase Horacio, *A Commentary on Horace. Odes, book II*, p. 1999: 145-146. El adjetivo “fugientem” Horacio lo acompaña no con el sustantivo “solem” sino con “currum”: “discedens curru fugiente” (*Epístolas*, I, XVI, 7; Horacio, *Sátiras, Epístolas. Arte poética*, ed. bilingüe de Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra, 1996, p. 436). Uno de sus comentaristas, Dionisio Lambino, anota la expresión: “de curru solis vide quae notavit supra ad *Od.* VI, lib. III, ibi, *abeunte curru*. Significat autem per currum solis fugientem solem occidentem” (Horacio, *Dionysii Lambinii Q. Horatium commentarii*, Jacobo Hoelscher, 1821, p. 425). Cicerón, en cambio, en una de sus filípicas, recurre a la expresión “solem [...] fugientem”: “O solem ipsum beatissimum qui, ante quam se abderet [...] fugientem vidit Antonium” (Marco Tulio Cicerón, *Dionysii Lambinii Q. Horatium commentarii*, Jacobo Hoelscher, 2009, p. 27).



Como al partir del sol la sombra crece,  
y en cayendo su rayo, se levanta  
la negra oscuridad que'l mundo cubre (370-372)<sup>37</sup>.

Es importante retener esta información para interpretar más cabalmente el final de la égloga en que aparecen las variantes en debate. Si volvemos a esos versos del poema debemos comprobar en primer lugar cuáles son los sujetos de los verbos en gerundio usados por nuestro poeta: “recordando”, “llevando” y “recogiendo”. La respuesta es bastante fácil: los dos pastores que han intervenido y que han puesto final a sus respectivos cantos por la llegada de la noche: “ambos recordando [‘despertando’] como de un sueño / [ambos] llevando su ganado” y [ambos] se fueron recogiendo [‘retirando’]. Sólo nos queda por analizar el verbo, también en gerundio, objeto de este análisis: si optamos por “acabando” el sujeto, desde luego, no es “ambos [pastores]”, sino “el fugitivo sol”; si, en cambio, nos decidimos por “acusando” el sujeto es “ambos”, al igual que los otros gerundios del pasaje (‘notando, sintiendo, culpando’). La lectura “acabando” es sin duda errónea no sólo por redundante (‘llegando a su fin el sol fugitivo, escaso de luz), sino también por romper con los paralelismos de los cinco versos finales. Además, desde el punto semántico, “acabando” es una *lectio facillior* frente a “acusando”, verbo muy poco usado con el complemento directo “sol” o “fugitivo sol”. Por eso no tiene ningún sentido la hipótesis de Rivers, refrendada por Rosso Gallo<sup>38</sup>, que considera la lectura “acusando” como una intervención de copista por contaminación del verso de Petrarca: “Ivi, accusando il fugitivo raggio” (*Canzoniere*, xxiii, 112)<sup>39</sup>. También

---

37 Vega, ed. Bienvenido Morros, 1995, p. 135.

38 Vega, ed. Maria Rosso Gallo, p. 346.

39 Petrarca, ed. Marco Santagata, p. 99. Rosso Gallo para confirmar la hipótesis de Rivers ofrece un ejemplo de la misma égloga en que supone también una contaminación de Petrarca para descartar la que sin duda es la lectura correcta del pasaje: “¿Cuál suele el ruiseñor con triste canto [...]” (324; Garcilaso, ed. Morros, 1995, p. 135)? La versión que acabamos de reproducir corresponde a la de la edición príncipe (“triste canto”), frente a la buena de *Mg* (“dulce canto”), como lo demuestra su correlación con el verso “dulce garganta” (332; Garcilaso, *ed. cit.*, p. 136). La fuente más importante, pero no la única, son estos versos de las *Geórgicas* de Virgilio: “qualis populea maerens philomena sub umbra / amissos queritur fetus, quos durus

su maestro, Ruffinato da por probada esa posibilidad al calificar al copista de *Mg* de un *mauvais copiste*, adoptando la terminología de Dain sobre los copistas que tienden a corregir sistemáticamente el texto que están copiando<sup>40</sup> ¿Cómo un verso, que no tuvo ninguna fortuna, ni entre los poetas italianos, como veremos más adelante, podía conocerlo antes un copista, muchos de ellos ágrafos, que un poeta? ¿Qué clase de ediciones podemos llegar a hacer si atribuimos a un copista un mejor y más profundo conocimiento de la tradición poética que al propio autor del texto? ¿Alguien puede imaginarse a un copista interviniendo en un texto porque tiene en mente un verso de Petrarca, bastante excepcional

---

arator / obseruans nido implumis; at illa / flet noctem, ramo sedens miserabile carmem” (IV, 511-515; Virgilio, *Georgics*, ed. Robert Coleman, Cambridge, Cambridge, University Press, vol. II, 1990, pp. 33-34). El adjetivo que denota tristeza complementa al ruiñeñor (“moerens Philomena”) y el que acompaña a “carmen” es “miserabile” (‘digno de piedad o de compasión’). Muchos antes Homero en su *Odisea*, XIX, 519 (Homero, ed. bilingüe Carles Riba, Barcelona, Alfa, vol. II, 2019, p. 216) se refiere a los cantos de Filomena como ‘cantos dulces, hermosos’ (καλὸν ἀείδησιν), al igual que harán Eurípides y el misterioso autor de la tragedia *Reso* (María Rosa Lida de Malkiel, “El ruiñeñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro”, en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 100-117 (p. 106). El canto del ruiñeñor no deja de ser elegíaco (por su doble carácter fúnebre y amoroso), y la elegía tenía un sonido suave, dulce, como atestigua Ovidio, *Remedia amoris*, 379: “Blanda pharetratos Elegeia cantet amores” (ed. bilingüe de José-Ignacio Ciruelo, Barcelona, Bosch, 1990, p. 236). Petrarca no hace más que seguir una tradición clásica sobre el tipo de canto del ruiñeñor especialmente en su *Canzoniere*, x, 10-11, y 311, 1: “e’l rosignuol che dolcemente all’ombre / tutte le notti si lamenta et piagne” y “Quel rosignuol, che sì soave piagne, / forse suo figli o su cara consorte, / di dolcezza empie il cielo et le campagne” (Petrarca, *ed. cit.*, pp. 47-49 y 1206). Pero es que además en otros lugares el propio Garcilaso utiliza estos adjetivos para aludir al canto de Filomena: “hacen los ruiñeñores / renovar el placer o la tristura / con sus blandas querellas” (canción III, 10-12; Garcilaso, *ed. cit.*, pp. 72-73) “la blanda Filomena, / casi como dolida / y a compasión movida, / dulcemente responde al son lloroso” (égloga I, 231-234; Garcilaso, *ed. cit.*, p. 131) y “Filomena suspira con dulce canto (égloga II, 1147; Vega, *ed. cit.*, p. 194). ¿Habríamos de considerar, siguiendo el argumento de Gallo y Ruffinato, estos pasajes también como errores textuales justificados por la contaminación petrarquista? La pregunta, como retórica, se responde por sí misma.

40 Aldo Ruffinato, *Tríptico del ruiñeñor: Berceo. Garcilaso, San Juan*, Madrid, Academia del Hispanismo, 2007, pp. 81-84; y Alphonse Dain, *Les manuscrits*, París, Belles Lettres, 1975, pp. 18-19.

en su obra, del que el creador era totalmente ajeno? No tiene ninguna lógica. Si un copista tiene como modelo “acabando el rayo”, ¿puede improvisar la lectura “acusando el rayo”? Si eso fuera posible, los principios que han regido siempre la crítica textual, desde los más tempranos humanistas, se acabarían desmoronando. Al revés si puede ocurrir: el copista o componedor, como cabe suponer de sus escasos conocimientos, de haber tenido en el antígrafo “acusando el fugitivo rayo”, habría buscado otro verbo que hiciera inteligible un verso que para él no lo era. En esa decisión habría contribuido, sin duda, el hecho de que unos versos antes el autor había escrito “fueran acabadas las canciones” (409)<sup>41</sup>. Ergo: si fueron “acabadas las canciones” también se estaría “acabando” el día. Tampoco Alberto Blecua, uno de los mejores filólogos que ha dado nuestro país, entendió el verbo “acusando” en ese verso y propuso la enmienda *ope ingenii* “acuciando”, a partir de “acusando” o también “acabando”, escrito “acauando”: “no tiene sentido [“acusando el fugitivo sol”]. Pero sucede que el copista de *Mg*, o de su texto fuente, no quiso decir ‘acusando’, sino ‘acuciando’, confundiendo los dos fonemas, s (ss) y s (c), muy normal en la época, sobre todo si se tiene en cuenta que le pudo ser dictado el verso”<sup>42</sup>. En esta conjetura el sujeto del verbo podría ser el mismo que el de los otros gerundios: ‘ambos pastores dando prisa a los rayos del sol para que llegara la noche oscura’. Pero la escena no exige ese tipo de acción, sino, más bien, la contraria: son los escasos rayos solares lo que instigan a los pastores a poner fin a su canto y a recoger sus ganados. Y si el sujeto es “el fugitivo rayo”, apresurándose a ocultarse tras las montañas, se rompería ese paralelismo que tienen estos versos (y todavía más si el complemento directo es “ambos pastores”,

---

41 Vega, *ed. cit.*, p. 139.

42 Alberto Blecua, *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Ínsula, 1970, p. 136. Ruffinato, *op. cit.*, p. 85, al haber rechazado yo la *divinatio* que proponía mi maestro, se refería a ella en unos términos poco elegantes y nada profesionales: “Una hipótesis de verdad tan artificiosa que ni siquiera sus seguidores más fieles se atreven a recogerla”. El hispanista italiano parece ignorar que los maestros deben transmitir a sus discípulos un sentido crítico que les permita no comulgar siempre con sus ideas. Ese sentido crítico me lo han inculcado también otros maestros y ahora hago exactamente lo mismo con mis discípulos. Alberto Blecua estaba muy satisfecho con mi interpretación del verso, reconociendo su error, y pensaba hacerlo constar en una edición de Garcilaso que no pudo culminar porque la vida no le dio para tanto.

instigados por la llegada de la noche); de hecho, este segundo sentido ya se expresa en los versos inmediatamente anteriores: “la sombra se veía / venir corriendo aprisa” (414-415; Vega 1995: 140)<sup>43</sup>.

Ruffinato 2007, que se acabó percatando de ese paralelismo entre gerundios con el mismo sujeto, descartó la lectura de la *princeps* “acabando”, de la que siempre se había mostrado muy partidario, para suponer un error en ella y proponer la que cree la original: “acatando”. Pensaba que el componedor, o su modelo, había incurrido en un simple error al confundir una “t” por una “b” o “v” (esa vacilación ortográfica aún era habitual en esa época), pero era difícil que lo hiciera por ser una palabra ya en desuso, al menos con el sentido de ‘mirar’, y porque tampoco encajaba en la escena final de la égloga por ser reiterativa. Al principio de la estrofa el poeta ha dejado claro que los dos pastores habían ejecutado la acción que se les supone también después:

Nunca pusieran fin al triste lloro  
los pastores, ni fueran acabadas  
las canciones que solo el monte oía,  
si *mirando* las nubes coloradas,  
al tramontar del sol orladas d’oro,  
no *vieran* que era ya pasado el día (408-414)<sup>44</sup>.

Si los pastores ya habían contemplado “el fugitivo sol” ¿para qué repetirlo más adelante? La verdad es que esa *divinatio* tampoco tiene sentido y estropea gravemente el texto que había compuesto Garcilaso de la Vega. En el año 1995 yo ya edité “acusando / el fugitivo sol” (y por suerte los editores posteriores han consolidado esa lectura), porque no albergaba ninguna duda de que Garcilaso había usado el verbo “acusar”<sup>45</sup>. Ruffinato

---

43 Blecua, *op. cit.*, p. 136, cree que con su enmienda se “explica a la perfección el sentido original de estos versos: ‘y despertando como de un sueño, y acuciando (metiendo prisa) el sol que huía escaso de luz, los pastores se retiran hacia sus majadas”.

44 Vega, *ed. cit.*, p. 139-140. El primer verso de esta estrofa recuerda literalmente otro de Sannazaro, en su *Arcadia*, v, 1: “Era gi’a per lo tramontare del sol [...]. *I duo amanti pusero fin a le loro canzone* [...] con passo lentissimo [...] in camino ne mettemmo” (Jacopo Sannazaro. *Arcadia*, ed. Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2018, p. 123).

45 Pongo, por caso, aparte de Juan Montero, ed., *Antología poética de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006; García Aguilar, ed., *Poesía*, Madrid,

no lo admitió, porque suponía que el verso de Garcilaso nada tenía que ver con el de Petrarca (y, en cambio, por influencia de su discípula, establecía una clara relación entre ellos para justificar la intervención de un copista o editor):

Sea como fuere, la derivación petrarquista de *Mg* no puede negarse, así como no puede negarse su falta de propiedad en el contexto garcilasiano pese al esfuerzo que hace Bienvenido Morros para asignarle al verbo ‘acusar’ connotaciones que no le pertenecen (suya pero solo suya es la propuesta de leer “acusando el fugitivo sol” con el significado de “notando que el sol apenas daba luz”)<sup>46</sup>.

La propuesta a la que alude el profesor italiano no es exactamente mía, sino que está inspirada en un sentido, bien documentado en castellano, del verbo “acusar” como ‘advertir, notar, sentir’. Editores del texto, posteriores, con un nivel de castellano bastante superior, ampliaron esa interpretación añadiendo a ‘notando’ también ‘sintiendo’<sup>47</sup>. Con mi interpretación quería dar a entender que los pastores se estaban dando cuenta de que cada vez había menos luz y que la noche se les echaba encima. En las páginas que siguen pretendo demostrar la propiedad que tiene ese verbo también a la luz del contexto petrarquista. Como afirmaba hace un momento, el verso de Petrarca no fue imitado (al menos en esos términos) por ninguno de sus partidarios ni en la Italia ni en la España de los siglos XVI y XVII<sup>48</sup>. Debemos esperar a principios del XIX para hallar,

---

Cátedra, 2020: 333 y 338, con la nota “*acusando*: percibiendo”; y Julián Jiménez Hefferman e Ignacio García Aguilar (eds.), *Garcilaso de la Vega, Poesía castellana*, con un estudio preliminar de Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Akal, 2017, pp. 350 y 368, con la nota “Morros (1995: 140) se apoya en un verso de Petrarca [...] para dar por buena la lectura *acusando*, con el sentido de ‘percibiendo’, ‘notando’. Rivers (ed.), *Garcilaso de la Vega, Poesías castellanas completas*, Madrid, Castalia, 1996, p. 146, sigue editando “*acabando*”, pero en nota hace constar muy lacónicamente: “En vez de *acabando*, Morros prefiere la lectura de *acusando*”. Para la *divinatio* que he razonado en la primera parte de mi trabajo, sin ya escribirlo, un años después de mi edición, ya la aceptaba, sin necesidad de ninguna nota al respecto (p. 108).

46 Ruffinato, *op. cit.*, p. 86.

47 Garcilaso de la Vega, *Obra completa*, ed. Guillermo Suazo Pascual, Madrid, EDAF, 2004, p. 244

48 Pudo contribuir esa falta de imitaciones a la dificultad que llegaba a plantear el



entre los poetas italianos de ese siglo, un uso idéntico o similar del verso en cuestión. El primero en hacerlo, aunque nacido en Grecia, fue Ugo Foscolo en uno de los endecasílabos sueltos que integran su libro *Dei sepolcri* (Brescia, 1807):

L'úpupa [...] sparse per la funerëa campagna, e l'immonda [úpupa] accusar col luttuoso singulto i rai di che son pie le stelle alle obbliate sepolture (82-86)<sup>49</sup>.

En este caso el verbo “acusar” tiene el mismo sentido que en Petrarca, como más adelante veremos: ‘acusar, reprender, maldecir’. La “úpupa” (en su forma latina, onomatopeya directa de up up), conocida en España como abubilla, es un ave de bosques y huertos, culpa o maldice, con su sollozo fúnebre, a los rayos de las estrellas por alumbrar los olvidados sepulcros que no quieren su luz. Cesare Arici, bresciano de nacimiento, tuvo muy en cuenta los versos de Foscolo en su *Sirmione versi* (Milán, 1822), en el poema inicial dedicado “Alla Contessa Clarina Mosconi di Verona”:

E del cadente sole  
odi importuno e querulo dall'alto  
della rocca accusar l'ultimo raggio  
il feral gufo, ed invocar la notte<sup>50</sup>.

---

verso, como veremos más adelante, incluso para los comentaristas más tempranos de su autor. Castelvetro, por ejemplo, no lo anota (Petrarca, *Le rime*, brevemente esposte per Lodovico Castelvetro, vol. I, Venecia, Antonio Zatta, 1756, p. fol. 63 v) y se lo salta; Andrea Gesualdo sólo precisa el sentido de “fugitivo rayo”, pero tampoco dedica ningún comentario a “acusando”: “Gittossi stanco d'esser ito in uano cercando lei sopra l'erba un giorno iui accusando il raggio, la parte in uece del tutto, cioè il lume di begli occhi. M. L. dinotando *fuggitivo* perché fugiua il farsi a lui riuedere” (*Il Petrarcha con l'espositione di M. Gio. Andrea Gesualdo*, Venecia, Alessandro Griffio, 1581, p. 27).

49 Ugo Foscolo, *Liriche scelte. I sepolcri e le grazie*, con comentario por Severino Ferrari, Florencia, Sansoni, 1891, p. 57.

50 Cesare Arici, *Sirmione versi*, Milán, Nicolò Bettoni, 1822, p. 15.

La situación es la misma que en los versos anteriores, pero cambia la función del ave en cuestión y el sentido de “acusar”: el búho, ave nocturna, por serlo, pone de manifiesto, anuncia la llegada de la noche tras el último rayo de sol (es la Sibila la que oye al búho salvaje acusar [‘poner de manifiesto, revelar’] e invocar la noche). Giacomo Leopardi, el más petrarquista de los tres, emplea esa construcción en su poema “La vita solitaria”, el xvi de sus *Canti* (Florencia, 1831):

El ancor io soleva,  
bench'innocente io fossi, il tuo vezzoso  
raggio accusar negli abitati lochi,  
quando'ei m'offriva al guardo umano (95-98)<sup>51</sup>.

En estos versos, Leopardi se dirige a la amada muerta, como hará en otros cantos, así en *Consalvo* y *Alla sua donna*, para identificarla con el rayo de la luna, a la que invoca al principio de la estrofa (“O cara luna, al cui tranquillo raggio”), como representación de Diana y su castidad. La recuerda viva en los lugares habitados, lejos del campo al que el poeta se ha retirado. Es en ese sentido, en forma humana, expuesto el poeta por ella a la mirada de los mortales, cuando solía reprenderla o culparla (“io soleva [...] il tuo vezzoso/ raggio accusar [...]”): le echa en cara, cabe suponer, haberlo dejado solo, tras convertirse ella en “serena / dominatrice dell'etereo campo”<sup>52</sup>.

Estos tres poetas han sido los únicos que han recordado el verso de Petrarca haciendo de él un uso diferente: para Arici y Foscolo, el rayo del sol o de las estrellas no representa a la amada; en cambio, para Leopardi, sí cumple esa función (en concreto, el rayo de la luna); en dos de los poetas “accusare” significa ‘reprender, culpar’ (aunque en Leopardi quizá no está tan claro ese sentido), mientras en Foscolo tiene el sentido de ‘revelar, poner de manifiesto’.

En la lengua castellana solo he podido documentar una expresión similar en las polémicas sobre las *Soledades* de Góngora. Es concretamente en un *Apologético en favor de Góngora*, de hacia 1662, en que su autor, el pe-

---

51 Giacomo Leopardi, *Cantos*, ed. bilingüe de María de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra, 2009, p. 284.

52 Leopardi, *op. cit.*, p. 284.

ruano Juan Espinosa Medrano, defiende el oxímoron “nocturno Faetón”, usado por Góngora en la soledad primera para referirse al sol. Espinosa, entre otros textos, aduce una comedia de Plauto en que Sosia, el personaje, decía, porque se alargaba la noche, “que dormía nocturno borracho” y que después, “acusando la tardanza del sol”, añadía “que debe estar roncando el sol muy bien bebido”<sup>53</sup>. En este caso el verbo “acusar” se utiliza en la acepción de ‘advertir, notar, sentir’, más que en la de ‘reprochar, echar en cara’. Los versos de la soledad primera a los que hace referencia Espinosa contienen también el verbo “acusar”, en el inequívoco sentido de ‘reprochar’, en el contexto de la carroza del sol que conduce Faetón:

Los fuegos pues el joven solemniza,  
mientras el viejo tanta acusa tea  
al de las bodas dios, no alguna sea  
de nocturno Faetón carroza ardiente (653-655)<sup>54</sup>.

El viejo montañés acompaña al joven náufrago en los festejos que se celebran en la aldea con motivo de la boda serrana que se va a celebrar al día siguiente. En ese momento se ha hecho de noche y los lugareños empiezan a lanzar fuegos artificiales y encienden muchas antorchas, más de las necesarias, en homenaje a Himeneo, el dios de las bodas. El viejo teme que tanto fuego no llegue a caer en la aldea y la convierta en cenizas, introduciendo el símil del carro del Sol que conducido por Faetón cayó en el río Eridano: reprocha a Himeneo el exceso de antorchas, recelando que una de ellas pueda ser el propio sol descontrolado (reprocha tanto la irresponsabilidad de Himeneo como la del sol, al primero por llevar más antorchas que las que debía y al segundo por haber dejado el carro en manos de su hijo)<sup>55</sup>.

---

53 Juan de Espinosa Medrano, “Apologético en favor de Góngora”, ed. Ventura García Calderón, *Revue Hispanique*, nº (1925), p. 510.

54 Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, pp. 325 y 327.

55 En las letrillas de Góngora hay una sobre el pueblo de Judea en que el poeta se dirige a sus habitantes para recordarles la muerte y resurrección de Cristo en la Cruz: “Si en expirando Dios, luego/ del Sol os niega la luz, / y en las tinieblas de la Cruz, / os fue columna de fuego, ¿cuál daréis, ingrato y ciego pueblo, / competente excusa? / Si esta noche aun os acusa / los días que dejáis ir” (Luis de Góngora, *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980, p. 175).

Llegados a este punto conviene regresar al de partida, esto es, a la canción de Petrarca en que aparece el verso objeto de debate. Es la canción “Nel dolce tempo de la prima etade”, en que el poeta narra el proceso de su enamoramiento de Laura ilustrado por tres metamorfosis o transformaciones (Dafne, Faetón y su tío Cygno, Batto, Biblis y Acteón). Petrarca introduce el verso en cuestión en la estancia en que describe cómo Laura había decidido desaparecer de su vista, a pesar de sus ruegos. Vale la pena reproducir algunos versos de esta estancia.

Ben mi credea dinanzi agli occhi suoi  
d'indegno far così di mercé degno,  
et questa spene m'avea fatto ardito:  
Ma talora humiltà spegne disdegno,  
talor l'enfiamma; et ciò sepp'io da poi,  
lunga stagion di tenebre vestito;  
ch'a quei preghi il mio lume era sparito.  
ed io no ritrovando intorno intorno  
ombra di lei, né pur de' suoi piedi orma,  
come huom che tra via dorma,  
gittaimi stancho sovra l'erba un giorno.  
ivi accusando il fugitivo raggio,  
a le lagrime triste allargai 'l freno (xxxiii, 101-114)<sup>56</sup>.

El poeta pensaba hacerse digno de Laura, cuando aún la tenía delante, tras el fracaso inicial, con humildad, pero solo, al cabo de un tiempo, se da cuenta de que ni de esa manera pudo evitar que se fuera y desapareciera de su vista. Iniciando su búsqueda, sin encontrar ninguna sombra ni pisada de ella, ya cansado, con la sensación de haberse dormido por tal esfuerzo, decide echarse sobre la yerba para descansar un día, y allí mismo, sin aclarar si está o no dormido, o si se ha despertado, culpándola de su huida, da rienda suelta al llanto hasta convertirse en fuente. No menciona, en principio, el momento del día en que transcurre la acción, y al respecto solo ha dejado claro que tiene intención de descansar uno entero, que debe corresponder a sus horas de luz. Ese espacio de tiempo en el que dirige a la amada podría coincidir con el final de su día de descanso.

---

56 Petrarca, ed. Santagata, 2018, p. 99.

Solo en ese sentido podía pensarse que esa invocación con la metáfora del “fuggitivo raggio” se hace cuando anochece.

El problema mayor para la interpretación del pasaje, en cualquier caso, es determinar el sentido exacto del verbo “accusar”, poco usado con el complemento directo de sol o rayo, según la escasa fortuna que tuvo el verso de Petrarca. Ruffinato, que también analiza el contexto de la estrofa, reconoce en este verbo “el reproche o la amonestación que el poeta hace a la responsable de la situación en que se encuentra”<sup>57</sup>. En esa línea ya se había manifestado Santagata cuando en su edición ofrece la equivalencia “accusando: ‘incolpando’<sup>58</sup>, que adopta literalmente la interpretación que había hecho el *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, muy próxima al del *Grande Dizionario della lingua italiana*, en la segunda acepción que da del verbo (‘rimprovare, biasimare’)<sup>59</sup>. En el *Vocabolario Treccani* se registra el uso poético de “accusar”, poniendo como ejemplo el verso de Petrarca y el de Foscolo, con la acepción de ‘inveire contro, maledire’ (‘criticar, maldecir’)<sup>60</sup>. Es curiosa esa actitud de Santagata porque en todo momento, menos en este verso, se vale de los comentarios que Leopardi había compuesto al *Canzoniere* de Petrarca. El autor de los *Cantos* ofrece del gerundio del verso una interpretación muy distinta: “Ivi, dolendomi [*accusando*] della mia luce, cioè della mia donna, che mi fuggiva”<sup>61</sup>. Conviene recordar que en la estrofa anterior Petrarca se echa la culpa a sí mismo por la situación en que se encuentra, convertido en piedra por la respuesta desdeñosa de Laura al oírle descubrir su deseo: “non altrui incolpando che me stesso”<sup>62</sup>. Quizá para no repetir “incolpando” prefirió “accusando”.

Al final de su égloga Garcilaso no puede haber empleado “acuciando” ni menos “acatando”, sino “acusando”, no sólo en el sentido de ‘sintiendo, notando, percibiendo’ que se les echaba la noche encima, sino también en el de ‘culpando, maldiciendo’ al sol porque, al empezar a ocultarse detrás

---

57 Ruffinato, *op. cit.*, pp. 84-85.

58 Petrarca, ed. Marco Santagata, p. 117. Conviene recordar que su primera edición es de 1996.

59 <https://www.accademiadellacrusca.it/dizionario> [consultado el 20 de agosto de 2024].

60 <https://www.treccani.it/vocabolario> [consultado el 20 de agosto de 2024].

61 Petrarca, *Rime*, con l'interpretazione di Giacomo Leopardi, Florencia, Felice Le Monnier, 1845, p. 26.

62 Petrarca, ed. Santagata, p. 98.

de los montes, los ha despertado del sueño en el que creían haberse sumido al estar lamentándose los dos por la suerte de sus respectivas amadas:

Y recordando [‘despertando’]  
ambos como de sueño, y acusando  
el fugitivo sol

La interpretación no es mía sino de un filólogo tan competente e inteligente como mi amigo Montero: “Los pastores van echando en cara (*acusando*) al sol que los haya sacado de su ensueño”<sup>63</sup>; también podría admitirse aquí el sentido de ‘maldecir’: ‘los pastores van maldiciendo (*acusando*) al sol [...]’. En la canción de Petrarca el poeta, cansado no de encontrar ni un vestigio de su amada huida, yendo por el camino, medio dormido, se tumba en la yerba para descansar: es en ese lugar en que se ha detenido (“Ivi”), despierto más que dormido, o viceversa, cuando se dirige a la amada en los términos que ya hemos analizado. A partir de ese momento el poeta no puede contener las lágrimas, que, al dejarlas caer a su voluntad, acaban por derretirlo hasta convertirse en fuente al pie de una haya: “e le lagrime triste allargai ‘l freno [...] / come ‘io sentì’ me tutto venir meno, / et farmi una fontana a pi’e d’un faggio” (113-116)<sup>64</sup>; Salicio, también “recostado al pie d’una alta haya”, “derritiendo” está “en llanto eterno” y Nemoroso “suel[t]a la rienda / a [su] dolor” (45-46, 194-195 y 338-339)<sup>65</sup>. El proceso en Petrarca ha sido a la inversa que en Garcilaso: el poeta italiano emprende el camino de búsqueda de Laura y se detiene sobre la hierba para descansar y dormir y, tras despertarse, cabe suponer, empieza un llanto que lo convierte en fuente al pie de una haya; nuestro poeta sitúa a sus dos pastores al pie de una haya para dar rienda suelta al llanto (especialmente Salicio), al que deben poner fin, por culpa de la llegada de la noche, y que los obliga a emprender el camino de retorno a sus cabañas.

Para que las coincidencias de Garcilaso con Petrarca fueran totales faltaría en el primero la identificación de las amadas, o al menos una de ellas, con el sol o sus rayos. Esa identificación se produce en el canto de Nemoroso en unas estrofas que adelantábamos más arriba:

---

63 *Antología poética de los siglos XVI y XVII*, ed. cit., p. 177, n.

64 Petrarca, ed. Marco Santagata, p. 99.

65 Vega, ed. Morros, p. 112, 130 y 136.

Como al partir del sol la sombra crece,  
y en cayendo su rayo, se levanta  
la negra oscuridad que'l mundo cubre (310-312)<sup>66</sup>.

Nemoroso considera el “sol y el “rayo” como metáforas de la amada que lo ha dejado de alumbrar y que, con su muerte, lo ha dejado sumido en la “negra oscuridad” de la noche. El pasaje está directamente influido por otro de Ariosto, *Orlando furioso*, en que Bradamante introduce la misma metáfora al haber sido abandonada por su esposo Ruggiero y al no saber nada de su paradero: “Come al partir del sol si fa maggiore/ l’ombra, onde nasce poi vana paura” (XIV, XXXVI, 1-2)<sup>67</sup>. El discurso de Bradamante carece de la trascendencia de Nemoroso porque el segundo lamenta la muerte de su amada (Bradamante, la ausencia y abandono de su amado), a la que espera volver a ver en la tercera rueda de Venus. Es una cuestión, la de la trascendencia, que en este trabajo no nos debe incumbir porque no afecta al problema textual que estamos tratando<sup>68</sup>. Nemoroso se ha valido, pues, del crepúsculo vespertino para representar la muerte de Elisa, como harán otros poetas de la generación del nuestro. Es, por ejemplo, el caso de Bernardo Tasso con un soneto que forma parte de la sección “in morte de la moglie”, ocurrida en 1556 (veinte años después de la de Garcilaso):

Al tramontar del sol chiaro e lucente  
che daba agli occhi miei forza e vigore [...]  
copreste il nostro giorno, umida, argente  
notte, la terra tenebroso orrore (V, CLXIII, 1-2 y 4-5)<sup>69</sup>.

---

66 *Ibidem*, p. 135.

67 Lodovico Ariosto, *Orlando furioso*, ed. Lanfranco Contini, vol. II, Turín, Einaudi Tascabali, 1992, p. 1357.

68 Raffaele Pinto, *Poetiche del Desiderio. Saggi di critica letteraria della modernità*, Roma, Aracne, 2010, pp. 255, 257 y 282, estableció ciertas analogías entre “la noche tenebrosa” de Nemoroso y la “noche oscura” de San Juan, coincidencias que fueron ampliadas en un sentido claramente místico por Serés, *op. cit.*, p., pero matizadas, hasta desmentirlas en parte, por el llorado Gargano, *Con aprendido canto. Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2023, pp. 589-598. La fuente de Ariosto ya fue señalada por el Brocense.

69 Bernardo Tasso, *Rime*, ed. Vercingetorigge Martignone, Turín, Res, 1995, II, p.



En esa tradición se inscribe el canto de Nemoroso, más allá de las lecturas místicas, para equiparar a la difunta amada con el rayo que empieza a ocultarse detrás de los montes. En la canción de Petrarca donde aparece el verso “acussando il fuggitivo raggio”, en la misma estrofa en que lo hace, el poeta, como consecuencia de no poder ver a Laura, identificada con los rayos solares, se presenta “lunga stagion di tenebre vestito”, ‘circundado o envuelto en tinieblas por largo tiempo’ (106)<sup>70</sup>. La imagen implica que el sol, esto es la amada, ha privado de luz al poeta, y que *fuggitivo* no solamente alude a la huida de ella sino a esa escasa luz en que lo ha dejado sumido (vaya: como si se hubiera puesto el sol).

El copista malvado de *Mg* debía de estar especializado en Petrarca porque, más allá del verso en cuestión, le había hecho a Garcilaso el resto del trabajo seguramente al sugerirle al poeta (si es que ya no estaba muerto) esas otras coincidencias que hemos señalado. Pero seamos un poco serios. Creo que la filología se rige por unos principios (la *lectio facilior*, el *usus scribendi*, la imitación, etc), entre los que debe suponerse también el sentido común. ¿No es más lógico pensar que no ha sido el copista de Garcilaso sino el propio poeta el que ha intentado imitar a Petrarca en su égloga I<sup>71</sup>?. La interpretación más coherente de sus versos finales es la que acabamos de proponer: los pastores han contemplado primero cómo el sol se esconde tras los montes para después echarle en cara al sol que lo esté haciendo tan deprisa porque los ha despertado de su ensueño (sus respectivos lamentos por amadas que no pueden ya ver), y con esa sensación recoger el ganado hasta conducirlo hasta sus rediles. Es la secuencia más cabal de las acciones que llevan a cabo los pastores al “acabar sus

---

359. Para la estrofa de Nemoroso se han propuestos diversos pasajes del *Canzoniere* de Petrarca, pero en ninguno de ellos se alude al anochecer sino al oscurecimiento del sol, como si se tratara de un eclipse, para describir metafóricamente la muerte de Laura: “et in un punto n'è scurato il sole” y “Occhi miei, oscurato è 'l nostre sole” (268, 17 y 275, 1; Petrarca, ed. Santagata, pp. 1079 y 1118).

70 Petrarca, ed. Santagata, p. 99.

71 En su estupenda y casi póstuma monografía, Antonio Gargano, *op. cit.*, p. 397, ha señalado en la égloga I la clara influencia “de la sextina ‘A la dolce ombra delle belle’ (vv. 34-40) del *Canzoniere* de Petrarca”. Si el toledano ha imitado ya un poema del aretino ¿por qué va a ser un copista y no él el que lo siga imitando para otros versos de esa misma égloga?

canciones”. Las otras dos, ya imposibles por suponer verbos en desuso, tampoco tienen ninguna validez semánticamente. ¿Cómo los pastores habrían contemplado la puesta de sol para, como si hubieran despertado de su ensueño, volver a contemplarlo? ¿Cómo el sol se va a dar prisa para sumir al valle en sombras si ya se ha usado esa expresión en los versos anteriores?

Con solo dos ejemplos hemos ilustrado “el esplendor y la miseria” de la *divinatio*, utilizando de manera sensata y con criterio los instrumentos que nos suministra la crítica textual. Nunca se puede poner la mano en el fuego sin arriesgarse a quemarse, pero en estos dos casos creo que no he corrido ese riesgo (siempre habrá quienes opinen lo contrario) porque he ofrecido muchos argumentos (ninguno subjetivo) para acreditar mis hipótesis. Para la reconstrucción del verso incompleto he seguido los requisitos que establecía Bentley, más racionalista que histórico, para llegar a una acertada *divinatio*. Ese camino no lo he recorrido solo porque en él me he servido de los trabajos de Rivers (1964) y Rosso Gallo (1992), estupendos en sus respectivos planteamientos, que me han permitido alcanzar la solución más satisfactoria<sup>72</sup>. Para defender la lectura de uno de los testimonios que han conservado la poesía de Garcilaso (y así desechar las *divinationes* propuestas por mis colegas), aparte de la perseverancia, he contado con la magnífica aportación de Montero (2006), quien ha ofrecido la interpretación más cabal y con más sentido de esa lectura petrarquista. El texto de Garcilaso que edité yo mismo y que han editado otros aún contiene errores que deben corregirse. El verso 324 de la égloga I es un ejemplo de lo que acabo de afirmar: si el propio Garcilaso en la égloga II escribe “FILOMENA suspira con dulce canto” (v. 1147) y también en la I “la blanda Filomena [...] dulcemente responde al son lloroso [de Salicio]” (vv. 231-234), ¿por qué el ruiñeñor en cuestión ha de quejarse “con triste canto”? Y Ruffinato ya puede decir *misa*<sup>73</sup>.

72 Rivers, ed., Garcilaso, *Obras completas*, p. 69, y Gallo, ed. cit., pp. 288-289.

73 Como muestra un botón de esa *misa*, rezada con argumentos absolutamente definitivos: “¿Es dulce el triste canto del ruiñeñor? Si la *princeps* lee ‘triste’ y *Mg* propone ‘dulce’, el canto del ruiñeñor ha de ser ‘triste’, a despecho de los listos [léase, como Bienvenido Morros] que, con el supuesto patrocinio de Petrarca, desearían quitarle a Garcilaso lo que es de Garcilaso” (Ruffinato, *op. cit.*, p. 96). Señor, líbranos del mal. Amén.