

GARCILASO DE LA VEGA  
(TOLEDO, H. 1501-LA TORRE DE LE MUY, PROVENZA, 1536)

48. SONETO X

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,  
dulces y alegres cuando Dios quería,  
juntas estáis en la memoria mía  
y con ella en mi muerte conjuradas!

¿Quién me dijera, cuando las pasadas  
horas que en tanto bien por vos me vía<sup>1</sup>,  
que me habiades<sup>2</sup> de ser en algún día  
con tan grave dolor representadas?

Pues en un hora junto me llevastes<sup>3</sup>  
todo el bien que por términos<sup>4</sup> me distes,  
llevadme junto el mal que me dejastes;

si no, sospecharé que me pusistes  
en tantos bienes porque deseastes  
verme morir entre memorias tristes.

Generalmente se admite que este soneto, escrito hacia 1535, de claros ecos virgilianos y petrarquistas y marcadamente elegíaco, lo inspiró el haber encontrado Garcilaso entre sus objetos ciertos recuerdos —quizá un bucle, una cinta, un pañuelo— de Isabel Freyre, su amada imposible —la literaria «Elisa» de tantos poemas—, que se supone murió en 1533. En la exclamación que abre el soneto, las dos partes del endecasílabo marcan el contraste que es el motivo capital del poema. Aquellas «dulces prendas» de Elisa son ahora —tras la muerte de ella y en el presente del soneto— motivo de dolor y llanto para el poeta, pues mantienen vivos en su memoria la imagen de la amada y el amor que sintió por ella, por lo que le hacen morir de melancolía. Así pues, Garcilaso no se dirige a la dama sino a unos recuerdos culpables de hacerle pensar en la felicidad perdida, y los mismos objetos, irónicamente, son testigos tanto de la felicidad pasada como del dolor actual. En los dos tercetos pide que, si aquellas prendas en un momento le han arrebatado el bien que le fueron dando poco a poco, se lleven de él también el mal que le han dejado, porque, si no, pensará que le dieron tanto bien para hacerle morir de tristeza con el recuerdo del tiempo feliz pasado<sup>5</sup>. El tono nostálgico, de doliente melancolía, de este y otros sonetos de Garcilaso caracteriza su mejor poesía.

<sup>1</sup> *vía*: veía.

<sup>2</sup> *habiades* (del lat. *habeatis*): forma arcaica de «habíais».

<sup>3</sup> *llevastes, distes, dejastes, pusistes, deseastes*: formas de la 2.ª persona del plural del pretérito indefinido con contracción del diptongo *-eis*.

<sup>4</sup> *por términos*: a plazos, poco a poco.

49. SONETO XI

Hermosas ninfas, que en el río metidas,  
contentas habitáis en las moradas  
de relucientes piedras fabricadas  
y en columnas de vidrio sostenidas,  
agora estéis labrando<sup>6</sup> embebecidas  
o tejiendo las telas delicadas,  
agora unas con otras apartadas  
contándoos los amores y las vidas:  
dejad un rato la labor, alzando  
vuestras rubias cabezas a mirarme,  
y no os detendréis mucho según ando,  
que o no podréis de lástima escucharme,  
o convertido en agua aquí llorando,  
podréis allá despacio consolarme.

Los asuntos mitológicos están muy presentes en la poesía del toledano; sobre todo, en la *Égloga III*, en la que describe un paisaje idealizado de las orillas del Tajo, de cuyas aguas surgen cuatro ninfas que tejen ricos tapices en los que se representan escenas tomadas de la mitología. En este soneto XI, el paisaje, descrito con belleza preciosista, sigue siendo el mismo que aquél y también las ninfas laboriosas o que, animadas, conversan entre ellas. Pero aquí todo se concentra en los estrechos moldes que exige la métrica y se centra en el contraste entre la escena, casi onírica, del mundo de las hermosas náyades tan contentas y tranquilas, y la situación sentimental del poeta, dolorido y abatido por la infelicidad amorosa: es el deambulante peregrino de amor que detiene un momento su paso en la ribera del río y les suplica a las ninfas un poco de atención, un poco de consuelo para su penoso estado amoroso.

<sup>5</sup> La idea evoca los famosos versos de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri: «*Nessùn maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria*» («Inferno», Canto V, vv. 121-123).

<sup>6</sup> *labrando*: bordando.

50. SONETO XIII

A Dafne ya los brazos le crecían  
y en luengos ramos vueltos se mostraban;  
en verdes hojas vi que se tornaban  
los cabellos que el oro oscurecían;  
de áspera corteza se cubrían  
los tiernos miembros que aún bullendo estaban;  
los blancos pies en tierra se hincaban  
y en torcidas raíces se volvían.

Aquel que fue la causa de tal daño  
a fuerza de llorar, crecer hacía  
este árbol que con lágrimas regaba.

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño<sup>7</sup>,  
que con llorarla crezca cada día  
la causa y la razón por que lloraba!

Según la mitología griega, el dios Apolo se encaprichó de la ninfa Dafne, hija del río Peneo, pero ella huyó de él. El dios la persigue y, cuando está a punto de ser alcanzada, la ninfa implora la ayuda de su padre que la convierte en un laurel —esto significa «dafne» en griego—, el árbol sagrado de Apolo. Nunca el arte de Garcilaso —escribe Lapesa— se mostró más poderosamente plástico que en este soneto que capta el momento de la metamorfosis con extraordinario poder de representación visual, en una perfecta descripción parnasiana, acaso inspirada en alguna pintura. Los dos cuartetos del soneto describen gráficamente la sensación de vida palpitante en el proceso de transformación de la hermosa muchacha, mediante un acertado uso de epítetos que contrastan el juvenil cuerpo de la ninfa y el árbol en que se va transformando («áspera corteza-tiernos miembros», «blandos pies-torcidas raíces»). Los tercetos expresan el dolor de Apolo, pues, paradójicamente, cuanto más llora tanto más riega y hace crecer el laurel, que es precisamente el motivo de sus lágrimas. Mediante esta escena mitológica —recurso muy frecuente del arte renacentista—, Garcilaso quiere expresar el propio sentimiento amoroso; en concreto, cómo, en un círculo vicioso, el recuerdo del amor perdido aumenta su dolor.

<sup>7</sup> tamaño (del lat. *tam magnus*): tan grande.

1. En la *Égloga III*, volvió Garcilaso al mito de Apolo y Dafne; pero aquí está representado en el tapiz de Dinámene, una de las cuatro ninfas del Tajo que bordan historias mitológicas de amor desgraciado: «... Dafne, con el cabello suelto al viento, / sin perdonar al blando pie corría / por áspero camino tan sin tiento / que Apolo en la pintura parecía / que, por que ella templase el movimiento, / con menos ligereza la seguía; / él va siguiendo, y ella huye como / quien siente al pecho el odioso plomo. // Mas a la fin los brazos le crecían / y en sendos ramos vueltos se mostraban; / y los cabellos, que vencer solían / al oro fino; en hojas se tornaban; / en torcidas raíces se extendían / los blancos pies y en tierra se hincaban; / llora el amante y busca el ser primero, / besando y abrazando aquel madero...» (octavas 20-21).

2. Lo aquí expuesto líricamente por Garcilaso es, como afirmábamos, un asunto mitológico que, entre otros mitógrafos, lo trató el poeta latino Publio Ovidio Nasón (43 a.C.-17 d.C.) en *Metamor-*

*fosis* (1-4 d.C.), obra de extraordinario influjo en la literatura europea y, desde luego, en nuestra poesía y pintura áureas. Si quisiéramos establecer una rápida comparación entre los dos textos, notaríamos la mayor sensación de vida palpitante de Dafne en el soneto de Garcilaso, además de la prevalencia en el colorido.

He aquí el texto ovidiano en que se narra la transformación de Dafne en laurel y la actitud de Apolo: «... Un pesado entorpecimiento se apodera de sus miembros; sus suaves formas van siendo envueltas por una delgada corteza, sus cabellos crecen transformándose en hojas, en ramas sus brazos; sus pies, un momento antes tan veloces, quedan inmovilizados en raíces fijas; una arbórea copa posee el lugar de su cabeza; su esplendente belleza es lo único que de ella queda. Aun así sigue Febo [Apolo] amándola, y apoyando su mano en el tronco percibe cómo tiembla aún su pecho por debajo de la corteza reciente; y estrechando en sus brazos las ramas, como si aún fueran miembros, besa la madera; pero la madera huye de sus besos. Y el dios le habla así: "Está bien, puesto que ya no puedes ser mi esposa, al menos serás mi árbol..."» (trad. A. Ruiz de Elvira).

En tanto que de rosa y de azucena  
 se muestra la color en vuestro gesto  
 y que vuestro mirar ardiente, honesto,  
 con clara luz la tempestad serena;  
 y en tanto que el cabello, que en la vena  
 del oro se escogió, con vuelo presto  
 por el hermoso cuello blanco, enhiesto,  
 el viento mueve, esparce y desordena:  
 coged de vuestra alegre primavera  
 el dulce fruto, antes que el tiempo airado  
 cubra de nieve la hermosa cumbre.  
 Marchitará la rosa el viento helado,  
 todo lo mudará la edad ligera  
 por no hacer mudanza en su costumbre.

El tema de este soneto, el *carpe diem*, expresión tomada de una oda de Horacio, es una incitación a gozar de la vida y la juventud ante la certidumbre de que pronto llegarán la vejez y la muerte. Este tema horaciano tuvo una importante recreación en el poema *De rosis nascentibus* del poeta latino-galo cristiano Décimo Magno Ausonio (310h. 393 d.C.). Desde entonces, el *carpe diem*, tópico que habría de

ser muy querido de toda la poesía renacentista y barroca europea, quedó ligado al tema de «la brevedad de la rosa»; pues, si Horacio exhortaba a aprovechar el presente y, sobre todo, el tiempo feliz de la juventud, éste encontró su mejor metáfora en la efímera belleza de la rosa, de tan breve vida. Y, antes que en la española, los clásicos grecolatinos tuvieron eco en la literatura italiana, cuya influencia fue tan decisiva en Garcilaso.

En cada uno de los cuartetos se expresa una proposición, la conclusión en el primer terceto y la generalización justificadora en el último. Estilísticamente, destaca la riqueza de adjetivos e imágenes —«ardiente, honesto, blanco, alegre, dulce», etc., y «vena del oro, primavera, nieve, cumbre», etc. En el ritmo pausado del poema no hay urgencia ni ansiedad, sino que parece ser una tranquila invitación a disfrutar de la juventud y de la belleza mientras duren. La angustia ante la muerte —como en el poema de Góngora sobre el mismo tema— está ausente de aquí. La serenidad y la invitación a vivir en un gozo equilibrado y moderado corresponde a una época, como el Renacimiento, más mesurada y menos angustiada de lo que habría de ser el Barroco.<sup>8</sup>

Tras la lectura de este soneto, que es «en conjunto una graciosa pintura, delicadamente convencional, maravillosamente luminosa»<sup>9</sup>, y olvidada la seria, aunque serena y natural reflexión del último terceto, permanece en nosotros una impresión de delicada frescura juvenil que se corresponde con aquella «primavera» de la cultura europea que fue el Renacimiento. La imagen de la bella muchacha a la que se alude cumple el canon renacentista de la belleza —piel blanca, rostro sonrosado, cabello rubio, cuello esbelto; y, en torno a él, revolando, el bello suelto—; y, así, la imagen de la muchacha guarda clara semejanza con la figura de la diosa del amor, nacida de la espuma del mar, a la que el viento agita la dorada cabellera en torno al albo cuello, tal y como la representó el pintor italiano Sandro Botticelli en su cuadro *El nacimiento de Venus* (entre 1478 y 1486).

A la entrada de un valle, en un desierto  
 do nadie atravesaba ni se vía,  
 vi que con extrañeza un can hacía  
 extremos de dolor con desconcierto:

ahora suelta el llanto al cielo abierto,  
 hora va rastreando por la vía;  
 camina, vuelve, para y todavía  
 quedaba desmayado como muerto.

Y fue que se apartó de su presencia  
 su amo, y no le hallaba, y esto siente:  
 mirad hasta dó llega el mal de ausencia.

Moviome a compasión ver su accidente;  
 díjele lastimado: «Ten paciencia,  
 que yo alcanzo razón, y estoy ausente.»

Nunca se había cantado el amor en nuestra lengua con tanta sinceridad y profundidad como lo hizo Garcilaso, y nunca la melancolía y el debate entre rebeldía y aceptación se habían expresado de un modo tan equilibrado y contenido como en su poesía. En los lamentos amorosos de los pastores de sus églogas, en las lágrimas del dios Apolo ante la transformación de la ninfa Dafne, en otros sonetos en los que el amor lo ocupa todo, el poeta toledano analiza minuciosamente, con lupa petrarquista, sus propios y variados estados afectivos en los que se mezclan la coherencia y la contradicción, la esperanza y la tristeza, la felicidad pasada y el dolor presente. Siempre arrastra Garcilaso el «dolorido sentir» que expresó en su *Égloga I*; y, ante cualquier circunstan-

cia que contempla o imagina, siente la necesidad de manifestarlo, ya sea ante el mundo esplendoroso y alegre de las «hermosas ninfas en el río metidas» o, en este soneto a él atribuido, ante el pobre perro perdido y abandonado.

En los cuartetos se describe la escena de un can que en un lugar desierto da muestras de confusión, dolor y acabamiento; y, en la segunda estrofa, con notable acierto estilístico se expresa la penosa situación del animal —al dolor se añade la desorientación—, mediante esa rápida enumeración de verbos de movimiento. En el primer terceto explica la causa de la desazón del perro, pero, en el segundo, el poeta se introduce directamente en la escena y, dirigiéndose al animal, le dice que también él padece la ausencia del ser querido y aun con mucha mayor intensidad, puesto que es racional<sup>11</sup>.

Estoy contino en lágrimas bañado,  
 rompiendo siempre el aire con sospiros,  
 y más 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 huiros,  
 desmayo, viendo atrás lo que he dejado;  
 y si quiero subir a la alta cumbre,  
 a cada paso espántame en la vía  
 ejemplos tristes de los que han caído;  
 sobre todo, me falta ya la lumbre  
 de la esperanza, con que andar solía  
 por la oscura región de vuestro olvido.

La alta dama de los sonetos garcilasianos es la tópica «amada inaccesible» e, incluso, «enemiga» de las escuelas poéticas del *amor cortés* y del *dolce stil nuovo* italiano que se continuó en Petrarca y que, de él, pasó al Renacimiento. Como es sabido, la señora es la meta y alta cumbre del camino que sigue el «peregrino de amor»; camino en ascensión

por la ladera de un monte sobre el cual está situada ella, que con su luminosa hermosura atrae a los enamorados; pero, curiosamente, su luz, que se proyecta a lo lejos, deja en sombra el difícil y esforzado camino de los que tratan de llegar a ella. Así pues, el osado amante sufre intensamente, y, sin embargo, a menudo parece gozar de su propio sufrimiento. En este soneto, el peregrino se asusta al volver la vista atrás —imagen tomada de Petrarca— y contemplar el camino ya recorrido, pero sobre todo le desanima la dificultad de llegar hasta la amada, porque le falta «la luz de la esperanza», aquella linterna que, en otro tiempo, iluminaba las sombras, pues ella, desde su soberana cumbre, no podía verlo y, por tanto, lo tenía en la terrible, oscura y desolada región de su olvido. Como bien dice Elias Rivers, es éste «un pasaje de pesadilla».

<sup>11</sup> El término «ausente» tiene también el sentido de «ido», «fuera de sí» o «enajenado»; por tanto, hay que entenderlo como ausente de la amada y, por ello, enloquecido o alienado.

## 54. «COMO LA SIMPLECILLA MARIPOSA...»

Como la simplecilla mariposa  
 a torno de la luz de una candela,  
 de puro enamorada se desvela,  
 ni se sabe partir ni llegar osa;  
 vase, vuelve, anda y torna y no reposa,  
 y de amor y temor junto arde y hiela,  
 tanto que al fin las alas con que vuela  
 se abrasan con la vida trabajosa...  
 Así, imísero yo!, de enamorado,  
 a torno de la luz de vuestros ojos,  
 vengo, voy, torno y vuelvo, no me alejo.  
 Mas es tan diferente mi cuidado,  
 que, en medio del dolor de mis enojos,  
 ni me acaba el ardor, ni de arder dejo.

Como es de rigor en un soneto clásico, comienza Cetina por presentar, en los dos cuartetos, la figurilla grácil y oscura de una mariposa —símbolo del enamorado— que, atraída por la luz, pero temerosa, revolotea en torno de la candela hasta cansarse de tanto ir y venir, y acaba por quemarse en el objeto que la atrae. Sobre este comportamiento

del insecto, establece el poeta el símil con el suyo propio en materia amorosa, pues también él gira, va y vuelve en torno de los ojos de su amada; y, como la mariposa, no se aleja, pero, a diferencia de ella, no se cansa y arde a la luz de aquellos ojos, y, sin consumirse, no deja de arder.

1. Sobre este mismo tema —cuyo precedente es el CXLI de Petrarca; *Come talora al caldo tempo sole...*— escribió **Fernando de Herrera** dos sonetos, de los que transcribimos el segundo por parecernos de más alta calidad poética. Como la mariposa —a la que no se nombra— revolotea en torno de la llama, así el enamorado lo hace en torno de «su luz»; pero si Cetina se mantenía en el ardor, aunque sin consumirse, del incendio amoroso de Herrera sólo queda el humo: «**Vuela y cerca la lumbre, y no reposa, / y huye, y vuelve a su beldad rendida, / figura simple suya, y, encendida, / siente que fue a su muerte presurosa. // Mas yo, alegre en mi luz maravillosa, / a consagrar osando voy mi vida, / que espera, de su bello ardor vencida, / o perderse o cobrarse venturosa. // Amor, que en mí engrandece su memoria, / entibia mi esperanza en lento engaño, / y en llama ingrata ufano me consumo. // Cuidé, ¡tal fue mi mal!, ganar la gloria / del bien que vi, y al fin hallo, en mi daño, / que sólo de mi incendio resta el humo!**» (*Versos de Fernando de Herrera*, 1619).

## 55. «NI POR EL CIELO VER CORRER ESTRELLAS...»

Ni por el cielo ver correr estrellas,  
 ni por tranquilo mar navíos cargados,  
 ni en plaza tornear hombres armados,  
 ni a caza en bosque ver Ninfas muy bellas;  
 ni en gran oscuridad volar estrellas,  
 ni llenos por abril de flor los prados,  
 ni galanes en sala aderezados,  
 ni en cabello bailar tiernas doncellas;  
 no el sol, en el nacer de un claro día,  
 ni árboles de flor y fruta llenos,  
 ni fuego sobre nieve helada y fría;  
 ni todo cuanto hay más, ni cuanto hay menos,  
 de hermoso en el mundo igualaría  
 vuestro dulce mirar, ojos serenos.

Este otro soneto de Cetina es una hermosa paráfrasis de los dos primeros cuartetos de un soneto de Petrarca, si bien el sentido que le confiere el sevillano es distinto del del florentino. En el primer cuarteto se

presentan diversos escenarios en disposición contrastante: cielo/mar y ciudad/bosque, y las cuatro principales actividades humanas, propias del caballero —ideal masculino del Renacimiento—: contemplación o estudio, navegación y comercio, torneo o juego de la guerra y la caza, pero erótico-mitológica, pues aquí no se persiguen bellas fieras, como decía Petrarca, sino ninfas, o sea, divinidades femeninas, lo que es tanto como decir mujeres ideales o trascendidas. En el segundo cuarteto, además de la ensoñación —ese volar de las estrellas puede interpretarse como el viejo anhelo humano de remontarse al cielo— y la primavera, destacan el aspecto cortesano de los galanes y la danza de las doncellas. Ya en el primer terceto, Cetina da el salto a la síntesis de la naturaleza, que envuelve el mundo humano: el sol al amanecer, los árboles cargados de belleza y riqueza o el contraste del fuego con la nieve —evocación del refugio del hogar en el crudo invierno. Pues bien, nada de ello puede igualar la espléndida hermosura del «dulce mirar» de la amada desconocida.

1. He aquí la traducción española del Soneto CCCXII de Petrarca, al que nos hemos referido: «Ni ver ir por el cielo las estrellas, / ni por el mar navíos despalmados, ni caballeros por el campo armados, / ni, en los bosques, alegres fieras bellas; // ni noticias que aplacan las querellas, / ni amorosos decires adornados, / ni en las claras fontanas y en los prados / oír honestos cantos de doncellas; // ni otra cosa en mi pecho tendrá asiento, / porque la sepultó profundamente / quien mi espejo y mi luz única era. // Tan abruma-

do de vivir me siento / que invoco el fin, pues quiero nuevamente / ver a quien no haber visto más valiera» (trad. Ángel Crespo).

Como dice Amate Blanco: «Ella sí que puede motivar la actitud más valorada por los hombres renacentistas: la serenidad clásica que en nuestra literatura hallará su más genial expresión por medio del “soiego” de la “Oda a Salinas” de fray Luis. [...] No se recurre aquí al ideal de belleza repetido inagotablemente durante todo el Renacimiento (cabellos dorados, piel blanca, mejillas sonrosadas...), [pues] el autor recurre no sólo al empleo prolongado de la anáfora sino que la centra en una conjunción copulativa, con lo que se refuerza la sensación de continuidad de todo el soneto, y como, además, es de carácter negativo, el lector queda esperando la afirmación que llega en los dos últimos versos entrelazados por un encabalgamiento suave. Y hasta el final no conocemos el destinatario del soneto; ese vocativo “ojos serenos” con el que cierra Cetina el poema y que constituye el verdadero clímax emocional del mismo»<sup>12</sup>.

57. «OJOS CLAROS, SERENOS...»

Ojos claros, serenos,  
 si de un dulce mirar sois alabados,  
 ¿por qué, si me miráis, miráis airados?  
 Si cuanto más piadosos,  
 más bellos parecéis a aquel que os mira,  
 no me miréis con ira  
 porque no parezcáis menos hermosos.  
 ¡Ay, tormentos rabiosos!  
 Ojos claros, serenos,  
 ya que así me miráis, miradme al menos.

En la obra de Cetina destacan los «madrigales» —que él introdujo en la poesía española—: breves composiciones poéticas de origen italiano, que combinan versos heptasílabos y endecasílabos de rima libre a gusto del poeta y que desarrollan un pensamiento amoroso en forma delicada e ingeniosa. Desde sus orígenes, el madrigal estuvo muy ligado a la música y al canto. Este madrigal, tan breve y tan intenso, seguramente el más bello y recordado de la lírica española, expresa con suma delicadeza el dolor del yo enamorado ante la desdénosa mirada de la amada. En los tres versos finales, el poeta pide a los ojos esquivos y airados de ella que, por lo menos, le miren, porque, siguiendo la doctrina petrarquista, es preferible sufrir por amor que vivir tranquilo pero sin él, lo que ya recordaba un estribillo de Juan del Encina: «Más vale trocar / placer por dolores / que vivir sin amores.»

56. «HORAS ALEGRES QUE PASÁIS VOLANDO...»

Horas alegres que pasáis volando,  
 porque, a vueltas del bien, mayor mal sienta;  
 sabrosa noche que, en tan dulce afrenta,  
 el triste despedir me vas mostrando.

Importuno reloj que, apresurando  
 tu curso, mi dolor me representa;  
 estrellas, con quien nunca tuve cuenta,  
 que mi partida vais acelerando.

Gallo que mi pesar has denunciado,  
 lucero que mi luz va oscureciendo,  
 y tú, mal sosegada y moza aurora,  
 si en vos cabe dolor de mi cuidado,  
 id poco a poco el paso deteniendo,  
 si no puede ser más, siquiera un hora.

Dice Víctor Montolí que este soneto muestra «con penetrante inmediatez la fugacidad del placer, con una especial sensibilidad para la captación del transcurso del tiempo a través de la sucesión “horas-noche-reloj-estrellas-gallo-lucero-aurora”»<sup>13</sup>. En efecto, a todos estos elementos se dirige el poeta de una manera sumamente original en la selección y personalización que hace, para rogarles que transcurran lentamente, porque con su pasar precipitado —ya nos lo dijo Virgilio: *fugit irreparabile tempus*—, le aproximan sin dilación al término de su gozo. A estas alturas, no puede extrañarnos oír la voz de este amante inquieto por la llegada del alba, porque, en la lírica popular, ya hemos oído la de una anónima enamorada que, dirigiéndose a su amante, le avisaba de que los gallos decían que iba a amanecer. Este soneto es, pues, una estilización culta de un subgénero muy conocido de canción popular y tradicional: la *canción al alba*, pero Cetina, gran poeta, personifica una serie de los siete elementos temporales que, con su transcurrir, secuencian la llegada del nuevo día, y que, por tanto, le conducen inexorablemente al final de su placentero encuentro amoroso.