

Garcilaso, del petrarquismo al clasicismo. A vueltas con la *trayectoria poética* y su interpretación*

Valentín Núñez Rivera
Universidad de Huelva

RESUMEN: El presente trabajo trata de replantear la comúnmente admitida *trayectoria poética* de Garcilaso a través de su evolución desde el petrarquismo a los géneros poéticos de ascendencia clásica. El análisis de las transformaciones en la voz poética, los temas variados, el tono estilístico divergente, el uso de la mitología, la conciencia metapoética, la multiplicidad de facetas, en fin, del arte garcilasiano, más complejo quizá de lo que se ha venido teniendo en cuenta, ha de partir forzosamente de las pautas genéricas aceptadas por el poeta en cada caso. Sólo así se otorgará homogeneidad coherente entre las perspectivas de estudio diacrónico (Rafael Lapesa) y sincrónico (Nadine Ly), y también únicamente de este modo se podrá medir la pertinencia o no de cuestiones tan debatidas como la lectura garcilasiana *autobiográfico modo*.

ABSTRACT: The present article questions Garcilaso's commonly accepted *trayectoria poética* through the analysis of this author's evolution from Petrarchism to the poetic genres with classic sources. The study of complex aspects in Garcilaso's work such as the transformations in the poetic voice, the variety of themes, the use of mythology, the meta-poetic conscience, or the manifold aspects, necessarily needs to depart from the analysis of the generic rules accepted by the poet on every particular occasion. This is the only possible way to provide the diachronic (Rafael Lapesa) and synchronic (Nadine Ly) approaches to Garcilaso's work with a coherent homogeneity. This is also the only way to consider the possible relevance of issues as frequently debated as the Garcilasian reading *autographic modo*.

PALABRAS CLAVE: Garcilaso. Petrarquismo. Clasicismo. Géneros poéticos.

KEY WORDS: Garcilazo. Petrarchism. Classicism. Poetic Genres.



Acaso pueda parecer una afirmación exagerada, pero en los diez años que median entre 1526 y 1536, fecha de la muerte de Garcilaso, está contenido en gran medida el proceso evolutivo de la poesía española del siglo XVI, al menos hasta el hito emblemático de 1580. A partir de ese momento las novedades van a ser muchas. Entre otras cosas, porque Góngora y, más tarde, Quevedo comienzan a difundir sus poemas. En ese año, por añadidura, se publican las *Anotaciones* de

Herrera que sancionan a Garcilaso como nuestro primer poeta humanista. Un humanismo poético que el propio Herrera pretende llevar a sus últimas consecuencias. Ahí radica la absoluta importancia de Garcilaso: en la creación de la *nueva poesía*, con la que sitúa por primera vez al castellano, en torno a 1532, en la vanguardia poética europea¹.

La ultimación de esa novedad poética se consuma cuando Garcilaso trasciende el corpus de la poesía petrarquesca, que poco a poco ha ido despegándose de los resabios cancioneriles, y explora sistemáticamente los modelos genéricos del acervo grecolatino, ofreciendo por primera vez en castellano sonetos epigramáticos, una epístola poética, la oda horaciana, las elegías y las églogas. La cuestión genérica en Garcilaso no es simplemente un tema coyuntural, no se debe exclusivamente a su estancia y aprendizaje en Nápoles; todo lo contrario, constituye una voluntad programática. Garcilaso es el creador del sistema genérico grecolatino en la poesía española, no siempre seguido con los mismos patrones por los poetas posteriores². Lo genérico quizá constituya, así pues, la pauta más idónea para explicar la trayectoria del toledano. Si de los diez años totales nos ceñimos ahora únicamente a los cuatro que van de 1532, comienzo de la estancia napolitana, hasta el final de su vida, obtendremos el período más sorprendentemente innovador de la poesía del Siglo de Oro y probablemente de toda la poesía española³.

A Garcilaso se le ha explicado en relación con las circunstancias externas y también en función de coordenadas intrínsecas. Me refiero, claro es, a la magistral trayectoria ofrecida por Lapesa⁴ y a la “otra trayectoria” trazada por Nadine Ly⁵. Un procedimiento que podría aunar ambas perspectivas se cifra, a lo que pienso, en la concepción genérica que origina gran parte de su obra. Mediante

*Una versión reducida de este texto fue leída en el XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Nueva York, julio de 2001. Sirva como pequeño homenaje al quinto centenario del nacimiento, bastante incierto, del poeta.

¹ Sobre esa etapa inaugural, véase Alicia de Colombí-Monguió, “Boscán frente a Navagero: el nacimiento de la conciencia humanista en la poesía española”, *NRFH*, XL (1992), págs. 143-168, e Ignacio Navarrete, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Gredos, 1997. Cfr. también, D. L. Heiple, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, Pennsylvania, University Park, 1994.

² Véase para esa concepción genérica, Elias L. Rivers, “El problema de los géneros neoclásicos y la poesía de Garcilaso de la Vega” en *Garcilaso: Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, ed. V. García de la Concha, Universidad de Salamanca, 1986, págs. 49-60, así como los distintos volúmenes del Grupo PASO, dedicados a cada género poético y coordinados por Begoña López Bueno, donde se incluyen apreciaciones varias sobre el toledano.

³ En ello insiste Antonio Gargano, *Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso*, Nápoles, Liguori, 1988.

⁴ Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso* (1948), recogido en *Garcilaso: estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985.

⁵ Nadine Ly, “Garcilaso: Une autre trajectoire poetique”, *Bulletin Hispanique*, LXXXIII (1981), págs. 263-329.

esa explicación podrían zanjarse incluso temas tan debatidos como la presencia o no de Isabel Freire en su poesía, o el peso de lo autobiográfico y lo confidencial. Habría que decir que todo ello depende del género asumido en cada momento. Por ejemplo, la lectura *autobiographico modo* resulta absolutamente pertinente en la égloga I⁶. La clave del poema se sustenta en la poetización de la fallida historia amorosa entre Garcilaso e Isabel. Y es que, en el contexto de la égloga, la perspectiva autobiográfica es consustancial al desarrollo del poema, porque se trata de una de las convenciones del género desde Virgilio. Fuera de este caso, probablemente no haya que extrapolar la circunstancia concreta con respecto a la dama portuguesa. El amor en Garcilaso, como en el resto de los poetas áureos, se desarrolla como una premisa cultural sin la necesidad de una realidad efectiva a modo de sustrato.

Semejante matriz genérica ha de ser el mecanismo que aúne, por tanto, ambas posibilidades, la trayectoria vital y el sistema poético, al proporcionar una serie de características enunciativas, temáticas y estructurales concretas. El concepto genérico articula, asimismo, una instancia superior o, si se quiere, macroestructural, consistente en la ordenación del corpus poético. Es por tanto, el principio que debe admitirse como clave fundamental para la explicación global del poeta. Precisamente, mi propuesta en este artículo es aducir como muestra algunos de esos rasgos genéricos, que conllevan la ideación de una *inventio*, *dispositio* y *elocutio* determinadas, insertándolos en la trayectoria del poeta y contextualizándolos en la historia de la lírica áurea⁷.

La cuestión genérica en su contexto

Como nos enseñó Lapesa, la trayectoria evolutiva de Garcilaso se cifra en el paso del petrarquismo al clasicismo. La poética de Petrarca no se basa en una auténtica propuesta genérica que incorpore estructuras y propósitos divergentes. Los sonetos y las canciones, como el madrigal o la sextina, sólo suponen diferentes odres formales o estróficos: son dos estructuras de distinta extensión pero con un tema común y una resolución estilística similar. La diferencia es la más adecuada disposición del esquema extenso para la pormenorizada exposición de los afectos con una mayor morosidad. Algo parecido ocurre en la poesía de cancionero. La lírica cancioneril, el otro gran venero junto al petrarquismo en los inicios garcilasianos hasta 1532, tampoco se conforma en convenciones genéricas. Existen dos tipos de verso, el octosílabo y el dodecasílabo, y, *grosso modo*, dos fórmulas poéticas. Una recurrente y lírica,

⁶ Vid. Luis Iglesias Feijoo, "Lectura de la égloga I", en *Garcilaso: Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, ed. cit., págs. 61-82.

⁷ Las reflexiones de este artículo han de entenderse en el contexto más amplio de mi edición de Garcilaso, *Poesía*, Barcelona, Edebé, 2002.

que se ejemplifica fundamentalmente en la canción, y que sólo se desarrolla en octosílabos, y otra discursiva y amplia (el decir) que permite las dos posibilidades métricas. La variedad temática en esta segunda propuesta resulta más abarcadora, sin duda, oscilando entre el amor y la reflexión política, moral o satírica. Pero en cuanto a lo amoroso, que es el único tema que llega a Garcilaso, existe una posibilidad prácticamente inamovible en lo temático y lo enunciativo, plasmada en unas formas estróficas y parámetros estéticos también fijos. Precisamente se ha estudiado cómo conforme avanza el siglo XV el esquema de la canción va codificándose hacia unos rasgos retóricos y semánticos únicos⁸.

Sin embargo, el sistema genérico grecolatino articula una serie de contenidos precisos conformados en unos esquemas formales también definidos⁹. Se produce un *ars combinatoria* en cada caso, que define las convenciones de tal o cual modelo¹⁰. De este modo, el canon petrarquista puede ser ampliado considerablemente en temas y formas, pues aparece claramente superado por nuevas preocupaciones poéticas. Ése es el experimento que Tasso está realizando en Nápoles a partir de 1532, año de su llegada a la ciudad, y que Garcilaso aplica por vez primera a la lengua española. Ahí radica precisamente la gran novedad garcilasiana. Su aportación ineludible descansa en la concepción genérica de la poesía, ofreciendo modelos retórico-funcionales para las generaciones venideras. Y ése es el mecanismo fundamental para la producción poética, su evolución, y también para la conceptualización de su desarrollo. Los dechados canónicos son los que generan continuadores y tendencias posteriores¹¹.

Pues bien, Garcilaso en un sentido estricto es más un poeta clasicista, neolatino incluso podríamos decir, que petrarquista, si atendemos a la proporción cuantitativa de sus escritos, que Lapesa calibra en unas 4/5 partes. Un documento no siempre interpretado en toda su magnitud, la carta que Boscán dedica *A la duquesa de Soma*, muestra a las claras el programa de renovación radical que supone la incorporación de los modos poéticos italianos, de la nueva poesía, en definitiva¹². Boscán, compañero de Garcilaso en la aventura estética, se refiere a las "... trobas, las cuales hasta agora no las hemos visto usar en España", y subraya en adelante: "... he querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano"¹³. Se trata de establecer la conexión

⁸ Sólo citaré el libro de conjunto de Ana M. Rodado Ruiz ("*Tristura conmigo va*". *Fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000) que aporta la bibliografía pertinente.

⁹ Téngase en cuenta el artículo fundamental de Begoña López Bueno, "La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI", *Edad de Oro*, XI (1992), págs. 99-111.

¹⁰ Francisco Rico ha llamado la atención sobre el asunto en "Cuatro palabras sobre Petrarca en España (siglos XV y XVI)" en *Atti dei convegni Lincei*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1976, págs. 49-58.

¹¹ Cfr. Alberto Blecuá, "Herrera y la poesía de su época", en *Historia y crítica de la Literatura Española, II. Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 426-445.

¹² Cfr. los trabajos citados de Colombi y Navarrete.

¹³ Juan Boscán, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 117.

de la poesía española con la formulación más prestigiosa, derivada directamente de los autores grecolatinos. El poeta barcelonés insiste en las razones para el experimento:

Porque los hendecasílabos, de los cuales tanta fiesta han hecho los latinos, llevan casi la misma arte, y son los mismos, en cuanto la diferencia de las lenguas lo sufre. Y porque acabemos de llegar a la fuente, no han sido dellos tampoco inventores los latinos, sino que los tomaron de los griegos... De manera que este género de trobas, y con la autoridad de su valor propio y con la reputación de los antiguos y modernos que la han usado, es dino, no solamente de ser recebido de una lengua tan buena como es la castellana, mas aún de ser en ella preferido a todos los versos vulgares¹⁴

La clave está en la aceptación del endecasílabo. De nada servía para la evolución poética la asunción de unos temas clásicos sin la correspondencia con una forma clasicista. La *vulgar cuenta* no tenía origen conocido, no se remontaba a ningún patrón antiguo. Por eso Boscán ningunea la tradición castellana del XV, no teniendo presente a Santillana, Mena o Manrique. Dice muy al contrario: "Vi que este verso que usan los castellanos, si un poco asentadamente queremos mirar en ello, no hay quien sepa de dónde tuvo principio"¹⁵.

Por tanto, la poesía de signo humanista comienza en España hacia 1526, fecha que se propone en el manifiesto y que ha sido acogida por la crítica posterior como un hito simbólico. En este sentido, no es fray Luis el poeta clasicista por antonomasia o, al menos, no es el primero en serlo. Garcilaso lo es antes y acaso tanto como él. El salmantino, como a la vez Herrera, culmina a partir de la cristalización de unos esquemas iniciales la incorporación genérica de sesgo humanista acometida por Garcilaso. El agustino configura la oda horaciana de corte moral, dando carta de naturaleza a un género apenas pergeñado por Garcilaso¹⁶. Herrera, aparte de su obra amorosa de corte petrarquista, confecciona otra fórmula de oda, de talante patriótico y de elocución más pindárica que horaciana. Novedades importantísimas, como digo apenas o nada vislumbradas por el toledano, pero que sólo se entienden a partir de su concepción genérica, base para la articulación de toda la poesía áurea.

Tanto el Brocense como Herrera se dan perfecta cuenta de que Garcilaso es la piedra angular del sistema poético renacentista. El primero pone de manifiesto en su comentario de 1574 cómo el toledano bebe en las fuentes

¹⁴ *Ibid.*, pág. 120.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 119.

¹⁶ La bibliografía luisiana a este respecto es amplia, pero véanse sólo las contribuciones de A. Blecua y F. Rico en la *Academia Literaria Renacentista*, I, Universidad de Salamanca, 1981. Cfr. en la misma perspectiva, fray Luis de León, *Poesía*, ed. Juan F. Alcina, Madrid, Cátedra, 1995.

grecolatinas para confeccionar la *inventio* de sus poemas. La conciencia humanista se aplica aquí sobre todo a los temas, a la *imitatio*, como anteriormente Boscán había hecho lo propio con la métrica. Y es que resulta fácilmente comprensible que todo cambio poético surja de la renovación formal previa. Tan es así, que el poeta barcelonés comenta en la carta-manifiesto que los castellanos no sabían si el endecasílabo era verso o prosa. Herrera, por su parte, entre otras muchas cosas, explicita los precedentes antiguos y modernos, así como las marcas retóricas y aspectos temáticos, de cada uno de los géneros garcilasianos¹⁷. Las anotaciones y enmiendas de Sánchez de las Brozas y los comentarios de Herrera son, así pues, la constatación del precedente humanista de Garcilaso en Salamanca y Sevilla, cada uno de los círculos continuadores de la poesía clasicista en la segunda mitad del XVI¹⁸.

A pesar de todo, se deben tener en cuenta algunos atisbos humanísticos de finales del XV y principios del Quinientos. No obstante, por su fórmula de compromiso entre la temática clásica, resuelta, sin embargo, en esquemas patrimoniales, ponen de manifiesto su adscripción a otro sistema distinto del que venimos comentando. En 1496 Juan del Encina se encomienda a una labor hasta entonces desusada, la traducción sistemática de las *Bucólicas* de Virgilio. Y aunque desde hace poco se viene llamando la atención sobre la relevancia de esa empresa como un hito en la asimilación poética de corte clasicista¹⁹, no puede dejarse de constatar que Encina sólo se apoya muy superficialmente en los textos latinos, para edificar a partir de él un libro que ni por el tema ni tampoco en lo que a la métrica o el lenguaje se refiere sintoniza con el espíritu virgiliano. En lo referente al contenido, porque parte de una significación alegórica y medievalizante anclada en el servicio a los Reyes Católicos, una premisa que condiciona de forma inevitable el sentido de los poemas. Y en lo que toca al estilo, porque Encina no sólo se acoge a la métrica del octosílabo, como no podía ser de otro modo, sino que aplica el registro avulgarado y rústico propio de la pastoral patrimonial que él mismo ha impuesto en la égloga dramática. Como bien ha visto Jesús Gómez²⁰, frente a la bucólica clasicista, inventada después por Garcilaso, nos las habemos con la égloga rústica, cuyos resabios seguirán influyendo más allá de Garcilaso, e incluso en él mismo²¹, como puede comprobarse en autores como Sá de Miranda o Montemayor.

¹⁷ Téngase en cuenta *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera. Doce estudios*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla-Grupo PASO, 1997.

¹⁸ Cfr. A. Blecua, art. cit.

¹⁹ Jeremy Lawrence, "La tradición pastoril antes de 1530: imitación clásica e hibridación romancista en la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* de Juan del Encina" en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Universidad de Salamanca, 1998, págs. 101-121.

²⁰ Jesús Gómez, "Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 10 (1991-92), págs. 111-126.

²¹ Ello ocurre sobre todo en la Égloga segunda.

Muy significativo me parece, igualmente, el hibridismo de las composiciones con que Torres Naharro a la altura ya de 1517 rodea las obras de su *Propalladia*, agrupándolas en un *antepasto* y un *pospasto* poéticos²². Puede que el problema sea sólo terminológico, pero la verdad es que una de las marcas genéricas más solventes se expresa en la titulación de los poemas. Así aparece una *satyra*, once *capítulos*, siete *epístolas* y tres *sonetos*. Estos últimos van escritos en italiano. También de raigambre italiana es la terminología de *capítulos*, pero sorprende que se sustituyan los esperables tercetos encadenados por octavas en arte mayor: son en realidad *decires* sobre diversos asuntos. Sátira y epístola, por fin, hacen referencia a sendos géneros grecolatinos. Las epístolas van en versos octosílabos con sus correspondientes quebrados. Es decir, como muchas de la cartas del cancionero, o las cuantiosas que escribió Mendoza, siguiendo la misma estética. Lo que sorprende es precisamente el epígrafe latinizante. Y lo mismo ocurre con la sátira, compuesta en versos de arte mayor. Así pues, en todos los casos Torres Naharro obvia la adecuación del marbete con unas marcas funcionales de índole genérica. La razón de ser de estos títulos probablemente se deba a su conocimiento del contexto italiano. Sin embargo, son sólo eso, etiquetas sin una apoyatura poética. En ninguno de los dos ejemplos, en fin, existe una concepción genérica de rango neoclásico, por más que se parta de unos modelos grecolatinos. Y no se evidencia este concepto porque ambos desconocen la implicación género-estrofa o temático-funcional de los patrones clasicistas²³. Definitivamente, habrá que esperar a Garcilaso

Textos y géneros

Momento es ya de ir revisando algunos de los componentes distintivos que caracterizan las composiciones de la segunda etapa garcilasiana. Y el primero que debe tenerse en cuenta ha de ser la formulación por parte del poeta de las aportaciones estéticas que va a llevar a cabo. En verdad, una de las marcas genéricas fundamentales en los poemas clasicistas es la dedicación de un espacio para la definición metapoética. Así explícita Garcilaso la autoconsciencia innovadora a la vez que la caracterización genérica del experimento que acomete en cada caso. Esas claves metapoéticas no son en absoluto necesarias en los sonetos y las canciones petrarquistas, cuya tradición está en ese momento bien acrisolada. Como he mencionado antes, todos plantean prácticamente los mismos referentes, aunque tratados con una amplitud distinta. Es una cuestión sobre todo cuantitativa. Pero al iniciarse en el ejercicio de los géneros novedosos, Garcilaso alude de modo explícito a algunas de las constantes que desarrolla de modo implícito en la práctica poética. Y es que como sabemos, hasta 1580, sobre todo de la mano de Fernando de Herrera, no

²² Vid. Rafael Lapesa, "Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca", en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, págs. 259-275.

²³ Begoña López Bucno, art. cit.

se dispone de una poética castellana que dé cuentas sobre la entidad y cualidades del lenguaje poético en la península. “Sin poéticas hay poetas”, como atestiguaba López Pinciano y nos ha recordado Aurora Egido²⁴. Los integrantes de la primera promoción petrarquista, con Garcilaso a la cabeza, son unos improvisadores geniales. Y por eso, en el soneto XXIV, el toledano se encomienda a la poetisa María de Cardona (e igualmente al resto de los poetas amigos, a “Tansillo, a Minturno, al culto Tasso”) para que no le falten las fuerzas en la culminación del “osado paso” que ha emprendido:

Podré llevar entonces sin trabajo,
con dulce son que el curso al agua enfrena,
por un camino hasta agora enjuto,
el patrio, celebrado y rico Tajo,
que del valor de su luciente arena
a vuestro nombre pague el gran tributo²⁵.

Aquí tal vez se refiera de modo metafórico a lo que ya comunicó de forma patente en la carta a Doña Jerónima Palova de Almogávar para la traducción del *Córtésano* de Boscán: “... tengo por muy principal el beneficio que se hace a la lengua castellana en poner en ella cosas que merezcan ser leídas, porque yo no sé qué desventura ha sido siempre la nuestra, que apenas ha nadie escrito en nuestra lengua sino lo que se pudiera muy bien escuchar ...”²⁶.

En el poeta existe, por tanto, la consciencia de lo arriesgado al desbrozar en castellano caminos nunca trillados antes. De ahí surge el comentario metapoético. Como estudió magistralmente Claudio Guillén las tensiones contragenéricas entre sátira, epístola y elegía son entendidas de modo perfecto por Garcilaso en dos menciones que deja caer al principio de la elegía II y al final de la epístola a Boscán²⁷. Pero, sobre todo, resulta especialmente lúcida la definición genérica sobre la epístola en los conocidísimos versos preliminares. En ellos se refiere a la *elocutio*, la *dispositio* y la *inventio* “tal cual a culta epístola conviene”, que son, en definitiva, las que sustentan y condicionan todo el entramado poético y posibilitan la existencia de un decoro adecuadísimo: la amistad y la libertad del trato entre ambos proporciona la materia y, sobre todo, el estilo: “presto, distinto, de ornamento puro” (es decir: ligero, claro, simple de

²⁴ Aurora Egido, “Sin poéticas hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón*, 30 (1985), págs. 43-77.

²⁵ Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros Barcelona, Crítica, 1995, pág. 45.

²⁶ *Ibid.*, págs. 266-267.

²⁷ Claudio Guillén, “Sátira y poética en Garcilaso”, en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, págs. 15-48.

ornamento) con un “descuido suelto y puro, / lejos de la curiosa pesadumbre”²⁸.

En varios casos, la mención metapoética se estructura a partir de un esquema retórico-sintáctico de antigua y amplia ascendencia (en Horacio, en los elegíacos). Me refiero al motivo de la *recusatio*²⁹, que aparece, por ejemplo, en el arranque de la oda y también en la dedicatoria de la égloga I. El rechazo de un determinado género poético, la materia épica por más señas, para el ejercicio de la lírica amorosa es, en primer lugar, un recuerdo de la indefinición teórica de los géneros líricos antiguos con respecto a la poesía épica, categoría suficientemente codificada. Para Garcilaso supone mejor un ofrecimiento o aclaración a los dedicatarios de los respectivos poemas donde indica, en último término, las constantes temático-estilísticas en que se desenvuelven. Porque la susodicha recusación se hace eco del puesto humilde, a lo sumo medio, que ocupa la lírica en la tripartición estilística, frente a la épica de aliento sublime. Y así, por ejemplo, Garcilaso se refiere en la oda *Ad florem Gnidi* a su “baja lira” o a la “blanda musa / en lugar de la cítara sonante” ejercida por el Galeota enamorado. Frente a esto, en la Égloga I, el canto épico es empresa futura prometida a don Pedro a quien, sin embargo, solicita, “en tanto que ese tiempo que adevino (dice) / viene a sacarme de la deuda un día / que se debe a tu fama y a tu gloria”, que escuche “el dulce lamentar de dos pastores”. Los términos *baja*, *blanda*, *dulce* son referencias inequívocas de la *mediocritas* estilística, de la *musa tenuis* apropiada para lo lírico, tantas veces nombrada por Horacio y Virgilio.

He mencionado la presencia de interlocutores para todos los poemas clasicistas reseñados hasta ahora. En efecto, otra de las marcas retóricas (o mejor, pragmáticas, aunque incide en la estructura retórica) constantes en los géneros neoclásicos es la enunciación poética enderezada hacia un receptor con entidad real fuera del receptáculo del poema. Todo lo contrario a las formulaciones petrarquistas que van dirigidas a la propia amada, o, en su defecto, a elementos metafóricos anexos a ella o a la relación amorosa. En esos casos funcionan más como apoyatura retórica de las quejas amorosas, que como efectivos destinatarios del discurso. Son seis los sonetos garcilasianos con estructura epistolar, todos pertenecientes a la segunda etapa productiva y todos ellos también de carácter epigramático. El XIX, lo dirige a Julio Cesare Caracciolo; el XXI acaso sea para el Marqués de Villafranca; el XXIV, como ya hemos visto, va dedicado a María de Cardona; XXVIII y XXXIII corresponden a su amigo Boscán; y el XXXV se brinda a Mario Galeota. Estos destinatarios, salvo Caracciolo y la Cardona, serán objeto de nuevos ofrecimientos poéticos. La oda, por ejemplo, se la envía a

²⁸ Claudio Guillén, “La *Epistola a Boscán* de Garcilaso”, en *Comentario de textos literarios. Analecta malacitana*, Anejo IX, Universidad de Málaga, 1997, págs. 75-92.

²⁹ Cfr., por ejemplo, José Guillermo Montes Cala, “Del tópico latino de la *recusatio* en la poesía de Fernando de Herrera”, *Criticón*, 75 (1999), págs. 5-27. También, Gregorio Hinojo Andrés, “La *recusatio* horaciana en Luis de León” en *Fray Luis de León. Historia, Humanismo y Letras*, ed. V. García de la Concha, Universidad de Salamanca, 1996, pág. 331-340.

Violante Sanseverino, actuando como mediador de su amigo Mario; la elegía II y la epístola, probablemente las dos obras más confidenciales de Garcilaso, a su íntimo amigo Boscán. El resto de las obras mayores giran en torno a la casa de Alba. La Elegía I es el pésame al duque por la pronta muerte de su hermano don Bernardino. Las églogas I y III, por su parte, van dedicadas respectivamente a su tío don Pedro de Toledo y la mujer de éste, María Osorio. Es cierto que la égloga II no posee un destinatario extrapoemático. La razón es que se trata de una pieza dramática desde el punto de vista de la enunciación y, por esa regla de tres, se desarrolla en el cruce de diálogos entre interlocutores internos al poema. Sin embargo, la temática afecta de nuevo a la casa ducal, protectora y mecenas del toledano, sobre todo en el período último de su vida. En resumidas cuentas, los destinatarios de los poemas clasicistas se dividen fundamentalmente en dos grupos: protectores y poetas amigos del círculo napolitano. Esto último queda confirmado con las odas neolatinas, la primera de las cuales, sobre el destierro danubiano, como la canción III, la remite a Antonio Tilesio, mientras que la segunda va dirigida a Ginés de Sepúlveda. En efecto, los versos latinos ratifican lo que sucede en la poesía vernácula de la misma época.

Ese tipo de interlocución a amigos y protectores es un recurso frecuentísimo en las odas horacianas, por ejemplo, y en el caso de fray Luis casi puede decirse que método exclusivo, pues 21 de los 23 poemas se acogen al procedimiento. Este esquema tan difundido en la poesía grecolatina resulta, pues, esencial a la hora de comprender la organización y estructura interna de tales poemas, puesto que el cauce epistolar incorpora a cada paso la presencia de ese tú participativo en un proyecto o vivencias compartidos³⁰. En las églogas o en la elegía I, los dedicatarios, superiores en rango y autoridad, coincidentes además con los destinatarios internos del poema, se involucran en los espacios prologales, y en algún caso, como en la III, extienden su presencia hacia otras zonas del discurso. Pero es en los dos ensayos epistolares por antonomasia, la elegía II y la epístola, donde la aparición del receptor, Boscán en este punto, resulta absolutamente imprescindible como figura aglutinadora del desarrollo inventivo. Lo veremos más tarde.

El componente enunciativo de la interlocución va aparejado casi indefectiblemente a un rasgo de la *inventio* propio también de estos años. No sólo la epístola o la elegía a Boscán responden en gran proporción al tema de la amistad, sino que todos los poemas mayores, y también los sonetos aludidos anteriormente, parten de un modo u otro de la relación fraternal o de respeto del poeta hacia sus interlocutores. Incluso tienen la relación amistosa como objeto mismo del poema. La amistad, sin duda otra posibilidad del amor, pasa a

³⁰Vid. como muestra mi artículo, "Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento" en *La elegía*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 1996, págs. 167-213.

convertirse en elemento temático de primer orden en la segunda etapa garcilasiana, eclipsando a veces la faceta petrarquista o imbricándose con ella, en cualquier caso. En efecto, el cultivo de la amistad constituye uno de los pilares fundamentales en la concepción del cortesano, del humanista, y también del sabio estoico. Es más, en muchas ocasiones supone un sentimiento y una práctica socavados por el ímpetu pasional del amor. Este resulta ser, precisamente, uno de los polos temáticos primordiales de la *oda a la flor de Gnido*, a la que, entre otras cosas, culpa de separarle de su amigo Mario. No hace falta insistir, porque lo ha estudiado Claudio Guillén, en que la epístola se sustenta sobre ideas de la *Ética Nicomaquea* de Aristóteles³¹. Ésta es la base para las reflexiones que hace Garcilaso sobre su amor hacia Boscán. También en la elegía segunda, la figura del amigo sirve de parangón con respecto a su desgracia amorosa. Boscán, en contra de lo que le ocurre a él, se halla feliz en Barcelona junto a su esposa. Esa polaridad articula el contraste típicamente elegíaco entre la ausencia de un *cronotopo* plácido y los avatares adversos del presente. En fin, en otras obras, como la elegía I, la amistad, ahora con un cariz más respetuoso, pero quizá no ajeno a la misma intimidad, es el hilo conductor de las reflexiones, por lo que el texto está muy cercano a lo epistolar en cuanto a su aspecto formal. De ese trato fraterno surge el elogio de don Bernardino y también el diseño del joven duque de Alba en cuanto prototipo del varón firme y justo, conclusión última que se extrae de la lectura del poema. Y en la misma sintonía se encuadra el panegírico de la égloga II, que supedita a su clave alegórica todo el entramado de la composición. Lo mismo acontece en las dedicatorias de las dos restantes églogas, homenaje sin duda a los personajes en torno a los cuales gira su vida en la etapa que arranca de 1532. En casi todas esas composiciones aparece el tema amoroso de una u otra forma, eso es cierto. Pero no lo es menos que la premisa de la amistad con respecto a los interlocutores o dedicatarios de los mismos conforma el tratamiento erótico y lo relativiza, lo distancia o lo objetiva. En el soneto XXVIII (“Boscán, vengado estáis, con mengua mía...”), sin ir más lejos, se aprecia perfectamente esta polaridad a la que me refiero. En los cuartetos el poeta se recrimina a sí mismo por haber sido áspero con el amigo enamorado. Son una disculpa en toda regla por su comportamiento. Existe, no obstante, una explicación convincente que brinda en los tercetos: está consumido por el fuego del amor. Le ocurre algo similar que a Mario Galeota, también ingrato con él por enamorado.

Efectivamente, la interlocución, en tanto procedimiento pragmático, y la amistad, como tema poético, o como relación que sustenta esa apelación emotiva, condicionan en gran medida el resto de los componentes que integran la invención de los poemas clasicistas. A ese respecto, todos ellos inciden en el contexto circundante, tienen un tono marcadamente confidencial y vivencial, mucho más que los poemas petrarquistas. Hay lugares, nombres, fechas y

³¹ Claudio Guillén, “La *Epístola a Boscán*...”, ed. cit.,

personas, etc. Ése es uno de los factores para la relativización del amor. El punto de vista enunciativo no se enfoca directamente sobre el tema amoroso, sino que se aplica como elemento anejo en muchas ocasiones. Las idas y venidas de Garcilaso en sus años italianos, el desencanto por lo militar, la preocupación por su marcha del lado de la amada, los viajes, sus circunstancias, son elementos matrices de los ensayos epistolares. También aparecen en la égloga II. En la I y III, sin embargo, se hace más importante la descripción de los inconvenientes de la relación con Isabel. Están emplazadas en un ámbito mítico, lo cual es necesario puesto que se trata del género bucólico. Esa poetización de lo civil y lo cotidiano, de la que hace partícipe a los destinatarios, conlleva igualmente un desasimiento del amor, al menos en cuanto al sentimiento propio, siendo capaz incluso de dedicar la oda a una cuestión que raya con la alcahuetería. En realidad, resulta paradójico establecer, como ha hecho gran parte de la crítica, un componente autobiográfico para explicar la poesía petrarquista de Garcilaso, y por extensión de cualquier otro poeta, cuando la historia amorosa de esa naturaleza y sus circunstancias viene marcada por unos comportamientos codificados, al menos desde Petrarca. A este respecto la poesía amatoria quizá sea la más *antibiográfica* de todas, y así ocurre también en la poesía de cancionero³², puesto que está esencialmente apegada a la convención de un poeta insatisfecho, enamorado de una dama superior. Por el contrario, los poemas auténticamente vivenciales son aquellos que reflejan situaciones y noticias con un sustento histórico. Pues bien, aunque las circunstancias biográficas y sus protagonistas aparecen convenientemente reformulados con fines artísticos, la vida del poeta se asoma por doquier en casi la totalidad de las composiciones mayores. Incluso podría considerarse como una característica que se va incorporando progresivamente. Un poema muy interesante como elemento de transición gradual de esa relativización del tema amoroso, a través del prisma de lo cotidiano, me parece ser la canción III. Es un ejemplo perfecto de la adecuación de los dos temas, el público (sus relaciones con el Emperador) y el privado (la ausencia de la amada). Aquí todavía, y según las palabras del poeta, tiene mayor peso el lamento amoroso, pero la cuestión del destierro en la isla danubiana y la injusticia por la que se ha producido condicionan y motivan toda la poetización amorosa.

En las explicaciones biografistas se ha insistido mucho sobre la presencia de una segunda amada en tierras napolitanas. Presumiblemente, debe de ser cierto, a tenor de las renovadas fuerzas con que Garcilaso se refiere al amor a partir de 1534. Lo único importante y lo que más me interesa subrayar aquí, poniéndolo en relación con lo dicho arriba, es que cuando el sentimiento amoroso aparece en poemas como la epístola o la elegía II, y también en algunos sonetos contemporáneos (XXX, XXXI, XXXIII), lo hace de un modo menos

³² Jeanne Battesti-Peegrin, "La poesie *cancioneril* ou *l'antibiographie*?", en *L'autobiographie dans le monde hispanique*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1980, págs. 95-113.

convencional. Podríamos decir que Garcilaso manifiesta su perspectiva vivencial sobre el amor, más que un estereotipo marcado por el código petrarquista. Son las sospechas y los celos el objeto fundamental de sus preocupaciones. La causa de todo este mal proviene de la obligación a la ausencia por imponderables militares. Insisto de nuevo: desde los poemas rigurosamente petrarquistas, o en aquellos donde todavía convive el petrarquismo con elementos cancioneriles, la voz de Garcilaso ha ido evolucionando. Nos habla del amor desde otra perspectiva: o bien lo escamotea definitivamente para dedicarse a la poetización de la amistad, o va reparando sobre los seres y las cosas que le rodean. Y tales cambios, la asunción de un punto de vista interesado en el entorno, sobre el que aplica una mirada que oscila entre lo elegíaco o lo satírico, son consustanciales a la incorporación de unos determinados géneros.

De forma muy frecuente, a causa de los rasgos distintivos de tales series genéricas, queda reservado un espacio significativo para la reflexión moral. Desde luego, el tema de la amistad se relaciona con un determinado comportamiento ético, pero será la premisa neoestoica la que informe las especulaciones de filosofía moral durante todo el Renacimiento. Especialmente a partir de la segunda mitad del XVI. Esa impronta se muestra más bien tímida en Garcilaso, preciso es reconocerlo, y no tiene parangón posible con la sistemática elaboración luisiana. Pero se aprecian ciertos atisbos que enmarcan de nuevo un cambio de intereses poéticos. Tengo la impresión personal de que si Garcilaso hubiese seguido escribiendo su tendencia neoestoica se habría ido perfilando, conformándose quizá en moldes estróficos alirados o empleando tal vez la discursividad de los tercetos epistolares. En este ámbito último es donde hallamos las muestras más claras de neoestoicismo. Son especialmente interesantes al respecto las consideraciones filosóficas a lo largo de la elegía I y también en la elegía a Boscán, aparte de un fragmento tan conocido de la égloga II como el *Beatus ille*. En el primer caso la aspiración a la tranquilidad de ánimo o *ataraxia* se contempla como un proyecto para el más allá y queda personificado en el joven duque de Alba. En la elegía II, sin embargo, la derecha vía o justo medio del estoico constituye el *iter* vivencial autoimpuesto por el propio Garcilaso, frente a la actuación de los demás, movidos por las pasiones.

Evidentemente, podrían analizarse muchos otros aspectos para resaltar el proceso de evolución poética operado en Garcilaso. Por ahora me he limitado a mostrar varios elementos encuadrados sobre todo en la *inventio* y la *dispositio*. Nadine Ly destacó otras tres constantes temáticas con reflejo formal en el componente elocutivo, que son perfectamente compatibles con estas cuantas. Es más, funcionan como marco adecuadísimo para el desarrollo de los rasgos que he propuesto. Según la profesora francesa, la trayectoria garcilasiana propende desde unos espacios poéticos abstractos o alegóricos a una naturaleza concreta, desde un pasado acrónico a un pasado mítico, todo ello circunscrito por una progresiva objetivación mediante la exclusión de la tercera persona, a favor de la

participación de distintas voces poéticas, como en las églogas³³. Un mecanismo que encuentra su máxima plasmación expresiva por medio de la imaginería mitológica. También el proceso de *fusión mítica* conoce una paulatina evolución desde su mera funcionalidad ornamental, hasta convertirse en tejido medular de las composiciones, como ocurre en la oda o en la égloga III, por citar dos ejemplos bien patentes. Pero la evolución se percibe en una distinción de mayor calado. Previo a la imagen mítica, consustancial a la estética clasicista, el mecanismo de metaforización de los sentimientos se efectúa a partir de la alegoría, como en el cancionero: dos ejemplos definitivos de dicho procedimiento son los sonetos XIV (“Como la tierna madre que al doliente...”) o XXXVII (“A la entrada de un valle, en un desierto”). En las antípodas habría de situarse la objetivación mitológica de los procesos amorosos. Piénsese, por ejemplo, en los sonetos XII o XIII. Pero existe, asimismo, un espacio intermedio, todavía de transición, donde la alusión mítica se lleva a cabo de modo implícito, es decir, sin nombrar a los personajes de la historia ejemplar, ni explicitar los ejes semánticos mediante los cuales es preciso establecer la confrontación con el sujeto poético. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en la canción IV. En este detalle y en otros cuantos podemos apreciar el carácter intermedio de este importante poema. Sánchez de las Brozas en su comentario de la canción parece darse perfecta cuenta de la utilización alegórica del mito, o, por decirlo de otro modo, de la visión de lo mitológico desde una perspectiva medievalizante. Comentando los lugares de referencia atestigua: “Aquí moraliza la fábula de Tántalo...” (vv. 90-100), e inmediatamente después, interpreta: “moraliza la fábula de Venus...” (100-107).

Algunas obras como estructura genérica

A estas alturas espero haber puesto de evidencia que las marcas distintivas de los géneros grecolatinos, que son muy semejantes en unos casos y otros, a pesar, claro está, de la presencia de rasgos individuales, pero muy dispares con respecto a los patrones petrarquistas, son las pautas que condicionan la evolución paulatina de la voz poética garcilasiana. Una concepción genérica de semejante calado había de ser sin más remedio el principio organizativo de los poemas, a la hora de reunirlos para la imprenta. Resulta muy difícil pensar que Garcilaso ideara una organización a modo de cancionero petrarquista, cuando precisamente sus obras de mayor envergadura se escapan al esquema y la intención de los *Rerum vulgarium fragmenta*³⁴. La estructuración de los poemas de Garcilaso en el cuarto libro de la edición barcelonesa de 1543 reproduce el

³³ Art. cit. Traducido en parte en *Historia de la Literatura Española, II, El siglo XVI*, ed. de Jean Canavaggio y Rosa Navarro, Barcelona, Ariel, 1994, págs. 52-61.

³⁴ Cfr. la introducción a Garcilaso de B. Morros, ed. cit.

mismo diseño que aplicó Boscán a sus tres primeros libros³⁵. Se trata de un orden que evidencia una evolución cronológica y una superación estética, desde los octosílabos del cancionero (I), hasta los endecasílabos de los ensayos neoclásicos (III), mucho más tímidos en Boscán, pasando por los sonetos y canciones petrarquistas del libro segundo. Lo mismo ocurre en Garcilaso, quizá por resolución del propio Boscán; poco importa eso habida cuenta la identidad de criterios, aunque con dos salvedades: en el cuarto libro no aparecen octosílabos y los sonetos van separados de las canciones, que forman un bloque de cuatro. Antonio Prieto mantiene que este tipo de disposición se debe al uso del criterio menos arriesgado por parte de Boscán, que se acoge a la objetividad de las marcas estróficas³⁶. Sin embargo, resulta mucho más plausible considerar la operatividad autorial de la ordenación del corpus en virtud de parámetros genéricos, puesto que estos parámetros funcionan en todos los demás estadios artísticos. Quizá la disposición de las canciones III y IV intercaladas entre el bloque petrarquista y los géneros neoclásicos tenga asimismo sentido si convenimos que se trata de dos poemas de transición, con elementos que superan el estadio anterior y con rasgos que se desarrollarán más tarde de modo definitivo.

En cualquier caso, aparte de los razonamientos que se desprenden de la estructura interna, una prueba evidente para la pertinencia organizativa basada en los compartimentos genéricos puede deducirse de la comparación con la práctica editora del momento³⁷. Ese tipo de secuenciación de los poemas en virtud de oposiciones genéricas era el frecuente entre los contemporáneos italianos más innovadores. Podemos recurrir de nuevo a Bernardo Tasso. Aunque la composición y estructura de los *Amori* (1555) deriva de un proceso harto complejo en el que no entraré ahora³⁸, podemos reparar en los dos libros iniciales, el primero de los cuales va dedicado íntegramente a los sonetos, y el segundo principia con sonetos y canciones, intercalándose en adelante las agrupaciones genéricas clasicistas: *hinni et ode*, una selva, un epitalamio, la fábula de Píramo y Tisbe, siete églogas y seis elegías. Algo parecido ocurre en las *Opere toscane* (1532) de Luigi Alamanni, donde se agrupan por separado las series de elegías, sátiras y salmos. Una secuenciación de este tipo era algo esperable. Una vez adicionada al sustrato petrarquesco la variedad de las formulaciones grecolatinas, la única solución editorial consiste en integrar ambos bloques poniendo de manifiesto la idiosincrasia genérica. Poco importa si los sonetos y canciones

³⁵ Antonio Armisén, *Estudio sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Universidad de Zaragoza, 1982.

³⁶ Antonio Prieto ha desarrollado esta idea en varios trabajos, pero véase, en definitiva, cómo la aplica en su edición de Garcilaso, *Poesía castellana completa*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

³⁷ Repárese, por ejemplo, en mi artículo "Los poemarios líricos en el Siglo de Oro: disposición y sentido", *Philologia Hispalensis*, 11 (1996-97), págs. 153-166.

³⁸ Lo trata Antonio Gargano en "La oda entre Italia y España en la primera mitad del siglo XVI" en *La oda*, ed. de Beña López Bueno, Universidad de Sevilla, 1993, págs. 121-145.

petrarquistas aparecen por separado o mezclados. En realidad, no son géneros distintos, sino estrofas distintas. En todo caso, la articulación de esos poemas en forma de cancionero petrarquista es posible cuando así lo pretende el autor, aunque en puridad son verdaderamente pocos los testimonios que se conservan. Por el contrario, cada una de las series de ascendencia grecolatina suele permanecer contigua a otro grupo genérico. De este modo, se evidencian las desemejanzas, pero también los puntos de contacto y, sobre todo, se muestra la diferencia temática y estilística que los separa del sistema estético petrarquista. En fray Luis esto se aprecia de un modo evidente, puesto que pronto renuncia al modelo de Tetrarca: sólo tenemos la muestra de los cinco sonetos. En Garcilaso se lleva a cabo por primera vez el proceso de la superación petrarquista. Él que había ido dejando a un lado los recuerdos cancioneriles a favor de los modos italianos, también irá configurando una poesía forjada a partir de los modelos grecolatinos. Lástima que el programa absolutamente renovador de Garcilaso se viera truncado tan pronto.