

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Escuela de Verano



- - -

Las Obras e Influencias de Garcilaso de la Vega

T E S I S

Que presenta el señor Alfredo M. Sharpe
para optar al grado de
Maestro en Letras Españolas

MEXICO

1 9 5 2.

- - -



BIBLIOTECA SIMON BOLIVAR
CENTRO DE ENSEÑANZA
PARA EXTRANJEROS

M. ~~123761~~



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

XN52

55

A mis Padres.

A mi querida madre, Francisca.

Dedico este modesto trabajo, con todo afecto a todos mis maestros de la Escuela de Verano y de la Facultad de Filosofía y letras.

Y con toda estimación,

a mi ilustre maestro y guía, Dr. Julio Torri y al Dr. Francisco Monterde.

A Guadalupe, con todo cariño.

00259

PREAMBULO

El propósito de la exposición de mi tesis acerca del tema "Garcilaso de la Vega" dentro de la esfera de las letras castellanas, es por una parte ocuparme de la vida de ilustre literato español, pero sobre todo, el enfoque del tema conduce a dar el sentido que tienen las obras del autor en el devenir histórico de las letras castellanas. Por esto, cada comentario está acompañado de algunas observaciones que he considerado necesario hacer, - a fin de cumplir con la finalidad emprendida.

Ojalá que este sencillo trabajo hubiera llenado mi propia inquietud, en la realización de la tesis que presento: y ojalá también, que no haya defraudado el buen deseo que abrigan los señores catedráticos a quienes ha de tocar la revisión y examen del presente trabajo.

Y para terminar, debo remarcar y hacer público mi agradecimiento que esta tesis ha podido llevarse a cabo, gracias a la gentil ayuda del señor catedrático, Dr. Julio Torri.

FECI QUOD POTUI



BIBLIOTECA SIMON BOLIVAR
CENTRO DE ENSEÑANZA
PARA EXTRANJEROS

I N D I C E

Introducción.....	6
-------------------	---

Capítulos

I. El Renacimiento en la Poesía.....	8
II. Lo Hispánico en Boscán.....	19
III. Garcilaso y los Cancioneros Castellanos.....	25
IV. Garcilaso y Auzias March.....	33
V. Lo Hispánico en Garcilaso y la Asimilación del Arte Nuevo.....	41
A. Las Canciones I y II.....	42
B. La Canción IV.....	45
C. Sonetos I y VI.....	49
D. Sonetos IV y XXVI.....	50
E. La Canción III.....	53
VI. La Comunicación con Boscán.....	55
VII. Sannazaro, Ariosto y Los Clásicos.....	60
A. La Arcadía.....	61
B. La Plasticidad.....	63
C. Ariosto.....	64
D. Virgilio.....	65
E. Horacio y Ovidio.....	66
VIII. Composición y Estructura.....	68
A. Fuentes y Originalidad.....	73
IX. Concepción del Amor.....	74
A. La Naturaleza.....	76

X. El Tema Heroico.....	78
XI. Poesía y Pintura.....	81
XII. Tres Géneros Nuevos.....	84
A. La Epístola a Boscán.....	84
B. La Flegía I.....	86
C. La Oda "A Flor de Gnido".....	89
XIII. Amor y Guerra.....	90
Recapitulación.....	94
Notas.....	119
Bibliografía.....	124

INTRODUCCION

Rojos celajes bordaban el horizonte en que se hundía el sol poniente de la Edad Media. No había que temer: el mismo limpio y fúlgido sol que hoy se hundía, había de levantarse a la mañana siguiente, más limpio y más fúlgido aún, a iluminar los múltiples caminos por donde el pensamiento, en alas de la estampa, volaría a difundirse por el mundo; la civilización, embarcada en carabelas, navegaría a fecundar un Nuevo Mundo. La conquista de Granada, que era la afirmación última y definitiva de la unidad nacional de España y del principio cristiano en Europa; la invención de la imprenta: el hallazgo de un vasto continente; la construcción artística y científica y la divulgación por todo el mundo del Renacimiento: tales eran algunos de los principales hechos acaecidos entre fines del siglo XV y principios del XVI.

Alrededor de ellos acaba la Edad Media y comienza la Edad Moderna.

No son los primeros cincuenta años del siglo XVI los de más grandeza literaria para España, pero sí, indiscutiblemente, los de más grandeza militar y política. En Italia, en Francia, en Alemania, en América, en todas partes triunfan las armas españolas. Y con las armas, triunfa también la vida intelectual, la ciencia y el arte, aunque, obedeciendo a una ley repetida en todas las civilizaciones, ambos triunfos no coincidían, pues la mayor grandeza intelectual de España, su verdadero Siglo de Oro, principia precisamente en el mismo momento en que empieza la decadencia de su poder militar y político (alrededor de 1588). Estamos, pues, en el comienzo de una pendiente, a lo largo de la cual vamos a ascender hasta lo más alto de la historia literaria de España, para empezar,

a mediados del siglo XVII, a descender.

La influencia más regeneradora que en este primer momento de su elaboración actúa en las letras españolas es la italiana. Presentido ya en los días del rey don Juan el II, el Renacimiento triunfa ahora definitivamente. Influidos por él y en contacto directo con Italia se forman los dos más grandes humanistas que España tiene en esta época: el andaluz Antonio de Nebrija (1444-1522), "la más brillante personificación de la España de los Reyes Católicos", autor del ARTE DE LA LENGUA CASTELIANA (1492), "el más antiguo de todos los libros de filología romance"; y el conquense Juan de Valdés (muerte en 1541), que sobrepuja en dotes naturales y en perfecciones adquiridas a todas las figuras literarias del reinado de Carlos V, autor del merecidamente célebre DIALOGO DE LA LENGUA (escrito en Nápoles hacia 1535), obra de igual valor literario que filológico. Lo mismo que en la filología, influyó el Renacimiento en todos los campos de la literatura: en el drama, en la novela, y por lo pronto, y más que en ningún otro en el de la poesía.

EL RENACIMIENTO EN LA POESIA

El influjo de la poesía italiana, ya iniciado en el siglo XV, es decisivo en la lírica castellana de la primera parte del siglo XVI, con la introducción del verso endecasílabo, que se incorpora permanentemente a la métrica nacional. En la orientación ideológica, en el contenido, influyen también poderosamente Petrarca, Tasso y Ariosto.

Brillan en la segunda mitad del siglo la poesía mística; cuyos grandes maestros son fray Luis de León y San Juan de la Cruz, la poesía pindárica y narrativa (Herrera, Ercilla) y la poesía lírica en general (Cetina, Figueroa, Góngora, Lope de Vega).

Un día del año de 1526, dos literatos, italiano el uno, Andrés Navagero, español el otro, Juan Boscán Almaguer (1500-1542), conversaban en la ciudad de Granada, residencia a la sazón de la corte del emperador Carlos V, y en la que, a título de embajador de la señoría de Venecia, se hallaba el dicho Navagero. Pocos días después de esta conversación partió Boscán para su casa en Barcelona, y "con la largueza y soledad del camino," añade, discutiendo por diversas cosas, "examiné muchas veces en lo que el Navagero me había dicho; y así principié a tentar este género de verso"; el verso endecasílabo.

Las "artes de trovas" a que se refiere Boscán, y que Navagero le aconsejaba introducir en la poesía castellana, como ya existían en Italia, eran, además del soneto, la canción, la octava rima, el terceto, y el verso suelto. Todas éstas cinco combinaciones métricas fueron introducidas por Boscán en la poesía castella-

na como resultado de su conversación con el embajador veneciano; y así, de esta manera tan natural y sencilla, penetra en la literatura española el arte poético del Renacimiento italiano.

Por que si bien es verdad que ya en el siglo XV el Marqués de Santillana había escrito "sonetos fechos al itálico modo" (1), verdad es también que, por ser demasiado prematura, la innovación del Marqués ninguna consecuencia tuvo por entonces. Nadie después de él volvió a escribir sonetos en España, y los dos tipos de verso nacional continuaron siendo el octosílabo, como en las "Coplas de Jorge Manrique y el dodecasílabo, como en el "Laberinto de Fortuna" de Juan de Mena. La innovación de Boscán, en cambio, arraigó de tal manera en la literatura española, que el verso endecasílabo, en las cinco dichas combinaciones en que él las empleó, y éstas por consiguiente, llegaron a ser en breve tiempo totalmente nacionales. Lo cual no quiere decir que los antiguos metros fueron totalmente abandonados. No. Quedaron, si relegados, por el momento al menos a segundo término, el dodecasílabo en particular. Pero los poetas posteriores a Boscán, al mismo tiempo que en endecasílabos, versificaron en octosílabos, unos más, otros menos. Otro tanto han hecho y hacen los poetas modernos y contemporáneos. Quiero sólo decir que el verso endecasílabo, después que Boscán lo introdujo, llegó a ser igualmente nacional que lo eran el octosílabo y el dodecasílabo.

No fué sin embargo Boscán un gran artífice de versos endecasílabos. Ni sus sonetos, ni sus canciones, ni sus tercetos, ni sus octavas, ni sus versos sueltos son modelos de poesía. Fué un innovador, un heraldo, que tuvo la fortuna de llegar a tiempo antes

que ningún otro; y digo fortuna, porque lo que hizo Boscán fué adelantar un hecho que más temprano o más tarde, tenía que suceder. Por aquellos días el Renacimiento italiano se extendía y conquistaba todo el continente europeo; penetraba en España igual que en Inglaterra y en Francia. Aunque Boscán no hubiera existido el endecasílabo hubiera llegado a España, como llegó el arte todo del Renacimiento: pintura, escultura, etc.

Pero en arte, como en todo, introducir no es aclimatar. Bien que el endecasílabo era ya fruto artístico sazonado en Italia, era aún planta joven en la tierra española. Exigía por consiguiente cuidados, caricias, mimos que aseguraran su crecimiento. Sin ellos podría haber muerto por el momento (como había muerto en los sonetos del Marqués de Santillana), o lo que hubiera sido peor, podría haber crecido con defectos. Pero esos cuidados, caricias y mimos era algo que Boscán no podía darle al nuevo y delicado infante. Para eso hacía falta un gran poeta, un poeta, dotado de alma grande, sensible, delicada, fina; un poeta todo ternura, todo sentimiento: un poeta como no lo era Boscán: Un poeta, en fin, como era Garcilaso de la Vega.

Boscán introdujo el endecasílabo; Garcilaso lo aclimató. Íntimos amigos los dos poetas, sus nombres, como su obra, serán siempre inseparables. Citar al uno es recordar al otro. Y juntos también suelen andar sus versos desde que por primera vez en 1543, fueron dados a la imprenta por la esposa de Boscán, cuando ya éste y su amigo Garcilaso descansaban bajo la tierra.

Nació Garcilaso de la Vega en la muy ilustre ciudad de Toledo, alrededor del año de 1503. Por si la cuestión de herencia sig

nifica algo, debemos hacer constar que entre los nombres de sus antepasados figuraban algunos del prestigio literario del de Fernán Pérez de Guzmán, el autor de GENERACIONES Y SEMBLANZAS y de varias poesías, bisabuelo de Garcilaso. Su noble prosapia le abrió pronto al vate toledano las puertas de la corte imperial, donde conoció a Boscán y al servicio de Carlos V pasó lo mejor de su vida, algunas veces como soldado y otras como diplomático, en Italia, en Francia, en Austria, etc. Joven aún, pues sólo contaba treinta y tres años, murió a consecuencia de las heridas recibidas al asaltar una fortaleza en la Provenza (1536) (2).

Física e intelectualmente la educación de Garcilaso correspondía en todo a la del perfecto cortesano del Renacimiento. Al mismo tiempo que valeroso soldado era hombre de gran cultura. Hablaba el griego, el latín, el toscano y el francés. Tañía la vihuela y el arpa.

Su amor por la literatura italiana y la influencia que de ella recibió se explican por la larga residencia del poeta en distintos puntos de la nación hermana, en Nápoles particularmente. Aquí hubo de familiarizarse con las producciones de los escritores renacentistas, lo mismo que con las de los antiguos, como Petrarca (maestro de Garcilaso en las Canciones y Sonetos), Dante, etc., como con las de los contemporáneos: Sannazaro (su maestro en las églogas), Bembo, etc. Aquí también trabó conocimiento con el gusto por el refinamiento de la forma métrica, tan de moda entonces, igual que, en general, con el gusto por la elegancia, y la distinción en toda la vida, elevada a la categoría de obra de arte. A-

quí, en fin, hubo de gozar de excelentes amistades que quedaron vi-
vaces en sus poesías, como la de doña María de Cardona, Marquesa
de Padula (soneto XXIV), Mario Galeota (soneto XXXIII, Canción V),
etc. Y para que nada faltara, aquí también, en Nápoles, hubo de
conocer a la sirena que tuvo cautivo por algún tiempo su corazón
(Sonetos V, VII, XXVIII, etc.)(3).

No fué ésta, sin embargo, la pasión que agitó profunda y do-
lorosamente el alma del poeta. Una pasión más íntima, un amor fra-
casado llevaba ya Garcilaso en su alma antes de conocer a la Sire-
na Napolitana. No están aún claras las relaciones que existieron
entre el vate toledano y doña Isabel Freyre, dama de la emperatriz
doña Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, ni tampoco fué lo que
impidió que esas relaciones llegaran a buen término. Para lo que
aquí nos interesa sabemos bastante, y es: que Garcilaso amó a do-
ña Isabel, y ésta a Garcilaso; que ese amor no prosperó, y que doña
Isabel acabó por casarse con el caballero don Antonio de Fonseca
y Garcilaso con doña Elena de Zúñiga. Pero aunque casado, Garci-
laso no pudo nunca olvidar a doña Isabel. Si amó mucho o poco a
su esposa no lo sabemos. Lo que sí sabemos es que amó intensamen-
te a doña Isabel ya que ella aparece como el númen inspirador del
poeta. Y este amor todavía hubo de intensificarse más, adquirien-
do un carácter completamente trágico, con la muerte prematura de
dicha señora. Corre a través de toda la poesía de Garcilaso una
como angustia dolorosa, un sentimiento de tristeza, de amor fraca-
sado, de nostalgia de bien saboreado y perdido; lamentación dulce,
pero llorosa, hondamente melancólica, de deseo, de soledad, de re-
cuerdo, de ansia de muerte... todo esto da a sus versos un matiz

bien especial. Nada más expresivo desde éste punto de vista que la Egloga primera, de la cual son las estrofas siguientes:

Corrientos aguas, puras, cristalinas;
árboles que os estás mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
hiedra que por los árboles camina,
torciendo el paso por su verde seno
yo me vi tan ajeno
del grave mal que siento,
que de puro contento
con vuestra soledad me recreaba,
donde con dulce suelo reposaba,
o con el pensamiento discurría
por donde no hallaba
sino memorias llenas de alegrías;

Y en este mismo valle, donde agora
me entristezco y me canso, en el reposo
estuve ya contento y descansado.
¡Oh bien caduco, vano y presuroso!
acuérdome durmiendo aquí algun hora,
que despertando, a Elisa vi a mi lado.
¡Oh miserable hado!
¡Oh tela delicada,
antes de tiempo dada
a los agudos cansados filos de la muerte!
Más conveniente suerte
a los cansados años de mi vida,
que es más que el hierro fuerte,
pues no la ha quebrantado tu partida.

.....

Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza ves, estando queda,
¿por qué de mí te olvidas, y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo, y verme libre pueda,
y en la tercer rueda
contigo mano a mano
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos,
donde descanse y siempre pueda verte
ante los ojos míos
sin miedo y sobresalto de perderte (4).

En los versos anteriores están todas las buenas cualidades de Garcilaso, y si se quiere, también las malas. Cosa bien extra



ña es que este poeta, dedicado casi toda su vida al servicio militar, y escribió, como dice:

"tomando, ora la espada, ora la pluma",
compusiera versos como los anteriores, y como todos los suyos, exentos por completo de cuanto hace relación a la vida del guerrero. Excelente y valeroso soldado, como lo probó con su muerte, Garcilaso, como poeta, no tiene nada de heroico ni de épico, como lo dijo él mismo.

¡Oh crudo, oh riguroso, oh fiero Marte

.....

¿Qué tiene que hacer el tierno amante
con tu dureza y áspero ejercicio
llevado siempre del furor delante? (5)

Que la guerra y todo lo militar no representaba para Garcilaso mas que un deber, un ejercicio honroso, pero cuyo espíritu nada tenía de común el espíritu del poeta. Las "musas" eran para Garcilaso medio de entretenerse "dulcemente". Cultivando las musas, el poeta olvidaba al guerrero. Su alma, ávida de paz y de descanso, reposaba en el solaz de la poesía:

Así se van las horas engañando,
Así del duro afán y grave pena
estamos algún hora descansando (6).

A solas con las musas, sentía también sólo su dolor y los latidos de su corazón: Latidos de recuerdos y de deseos; el amor que desgarraba su alma; la contradicción entre su vida espiritual y su vida práctica; entre la realidad cierta y brutal y la esperanza va
na esperanza: Esperanza "mentirosa" que sólo sirve para hacerle olvidar el dolor y la desesperanza; sin embargo, esperanza dulce,

"dulce error," al que se afana cuando se quiere sentir morir

...Como aquel que en un templado
baño metido, sin sentido muere
las venas dulcemente desatado (7).

No se busque en la poesía de Garcilaso la virilidad y el temple de una poesía heroica. Búsquese más bien la delicadeza y la ternura de una poesía lírica, más aún pastoril. Y sin embargo, viril era también Garcilaso; pero su virilidad era la de un fuerte temperamento moral, la virilidad de un hombre digno, más o menos estoico:

Porque al fuerte varón no se consiente
no resistir los casos de fortuna
con firme rostro y corazón valiente.

.....

Por estas asperezas se camina
de la inmortalidad al alto asiento,
do nunca arriba quien de aqué declina (8).

Poeta eminentemente subjetivo, Garcilaso ve y siente la naturaleza, con la que a veces su alma llega a ponerse al unísono:

Saliendo de las ondas encendido
rayaba de los montes el altura
el sol, cuando Salicio, recostado
al pie de un alta haya, en la verdura,
por donde un agua clara con sonido
atravesaba el fresco y verde prado;
él, con canto acordado
al rumor que sonaba,
del agua que pasaba,
se quejaba tan dulce y blandamente
como si no estuviera de allí ausente
la que de su dolor culpa tenía (9).

Y hasta cuando la visión es puramente exterior traza Garcilaso pinceladas maravillosas de la naturaleza, como en algunas de las octavas de la Egloga tercera:

Cerca del tajo en Soledad amena,
de verdes sauces hay una espesura
toda de hiedra revestida y llena,
que por el tronco va hasta el altura,
y así la teje arriba y encadena,
que el sol no halla paso a la verdura;
el agua baña el prado, con sonido
alegrando la vista y el oído (10).

"Dulce," "Blando"; "dulcemente," "blandamente"; son los dos adjetivos y adverbios que más repetidamente usa Garcilaso en sus versos. Ningunos otros podrían hallarse que mejor caracterizaran su poesía: poesía dulce y poesía blanda. Máxime si los unimos con algunos de los vocablos favoritos del poeta, como: "tristeza", "soledad" ("dulce soledad"), llanto, "silencio", "armonía" ("dulce armonía"), etc. Y si queremos aún poner un marco al cuadro de la poesía garcilasiana, no tenemos mas que elegir algunas de sus expresiones preferidas: "verde hierba", "fresco apartamiento", "manso viento", "agua clara", "prado ameno", "dulce primavera", "florido suelo", "manso ruido", etc. Como agua clara por entre la verde hierba, en fresco apartamiento, corre, con manso ruido, dulce y blandamente, la poesía de Garcilaso por el cauce de sus versos, oreada por el fresco viento, que trae en su regazo, recogida del florido suelo, la esencia de una dulce primavera.

Aunque la obra de Garcilaso no es muy extensa, pues, consta solamente de tres Eglogas, dos Elegías, una Epístola, cinco Canciones, y unos treinta y ocho Sonetos, están representadas en ella las cinco combinaciones métricas introducidas por Boscán, y alguna de innovación del mismo Garcilaso. La Egloga primera está escrita en estrofas de catorce versos. La Egloga segunda, la más larga de las composiciones del poeta, dedicada en su mayor parte a can-

tar las glorias de la casa de Alba, está en tercetos, en estrofas de endecasílabos y heptasílabos, y en la llamada rima al medio (rima al mezzo, rima intermezza), combinación en la que la última palabra de cada verso rima con una palabra intermedia del verso siguiente:

Si desta tierra no he perdido el tino,
por aquí el corzo vino que ha traído,
después que fué herido, atrás el viento (11).

Innovación fué ésta que trajo Garcilaso de Italia, pero que no puede decirse que haya tenido mucho éxito.

La Egloga tercera está en octava rima, como en la estrofa citada y las dos Elegías, la primera dedicada al Duque de Alba en la muerte de Don Bernardino de Toledo, su hermano, y la segunda a Boscán, están en tercetos. La canción quinta, aunque también en endecasílabos y heptasílabos constituye una innovación, que es la forma de la lira, la más importante que hizo Garcilaso. Está dedicada a la Flor de Gnido (Doña Catalina San Severino), para persuadirla a ser menos esquiva con Mario Galeota, su cortejante:

Si de mi baja lira
tanto pudiese el són, que un momento
aplacase la lira
del animoso viento,
y la furia del mar y el movimiento;
y en ásperas montañas
con el suave canto enterneciese
las fieras alimañas
los árboles moviese,
y al son confusamente los trajese;

no pienses que cantado
sería de mi, Hermosa flor de Nido,
el fiero Marte airado,
a muerte convertido,
y polvo y sangre de sudor teñido.

.....

Mas solamente aquella
fuerza de tu beldad sería cantada,
y alguna vez con ella
también sería notada
el aspereza de que estás armada (12).

La palabra lira, usada en el primer verso, la ha conservado el lenguaje poético para designar este tipo de estrofa. De los poetas que con posterioridad a Garcilaso versificaron en liras, ninguno mejor que Fray Luis de León. (13).

Finalmente, como he dicho, compuso Garcilaso unos treinta y ocho Sonetos. El siguiente es generalmente tenido por el mejor:

¡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.

¡Quien me dijera, cuando en las pasadas
horas en tanto bien por vos me via
que me habíades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

Pues en una hora junto me llevastes
todo el bien que por términos 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. (14).

LO HISPANICO EN BOSCAN

En el caso de Boscán el nexa con la anterior lírica peninsular es evidente, y está muy reconocido. Patente es el enlace con la tradición provenzal, bien arraigada en Cataluña: en el prólogo a la Duquesa de Soma, al esbozar el desarrollo histórico de la poesía en lengua vulgar, el autor menciona junto a Dante a "los Provencales"; y aunque advierte que las obras de éstos, "por culpa de los tiempos, andan en pocas manos", sus propias creaciones muestran rasgos que, directa o indirectamente se entroncan en la poesía occitánica. Como los trovadores, Boscán cuenta los años invertidos en sus pretensiones amorosas, o presenta el amor como una especie de servicio feudal:

Aborrecióos el manso vasallaje
Y quisistes usar de tiranía,
Vuestro reyno estragando con ultraje,
Dañastes malamente la fe mía
Y así os quise quebrar el homenaje,
Y si agora pudiese, lo haría.
(Son. VIII).

La influencia de Ausias March, y muy intensa, fué puesta de relieve por Menéndez y Pelayo, que hizo notar la estrecha afinidad espiritual entre los dos poetas superior a la de Boscán con Petrarca, y reunió buen número de ejemplos con deudas indudables. Sus conclusiones fueron corroboradas y ampliadas por Amedée Page (15). La única poesía catalana que conocemos de Boscán deriva estrechamente del maestro cuatrocientista (16); del mismo origen son conceptos, temas y actitudes esenciales en la obra de Boscán; así la iluminación seudomística con que declara conocer los secretos de amor y aspira a manifestarlos:

Descubro aquellos milagros
Que amor me tuvo guardados...
...Cuando mis males muy ciertos
Me levantan mi memoria,
Veo los cielos abiertos,
Miro el Amor en su gloria
Con milagrosos conciertos.
Subo a tan altos secretos,
Que de verdad yo contase
Por locura mis conceptos,
Si la causa no mirase
Cuando miro los defectos.
(Edic. Knapp, 83) (17).

Así también la distinción entre el amor honesto, el deleitable y el provechoso, expuesto en el soneto LXXXVII (18). Sin dependencia respecto a pasajes concretos, responden al carácter de la inspiración de March la tristeza desesperada que aparte de las gentes y de la luz al poeta:

Yo ando ya ascondiéndome del día
La noche sigo; mas mi fantasía
Me está entre las tinieblas espantando...
(Son. XVII);

la expresión atormentada y extremosa, que le lleve a buscar su inspiración en los más sombríos pasajes bíblicos:

En dolor fué criado y fuí nacido
Dando de un triste paso en otro amargo...
(Son. V).

¡Por qué no mor en el vientre o en naciendo?
(Son. XXI).

y el propósito aleccionador, patente en las coplas de la conversión, y no menos en la secuencia poemática de los sonetos, donde el autor procura mostrar el tránsito que desde la pasión sensual eleva el alma hasta el amor que le regenera. Sobre Boscán, Page dice, "Boscán a don été, pour le fond beaucoup plus encore que la forme, tributaire d'Auzias March. On ne voit d'ordinaire en lui

que l'importateur en Espagne de la littérature italienne. Il es, de plus, a notre avis, le continuateur de l'école 'limousine', et, en mettant a la mode, parmi les poètes espagnols, l'imitation et les 'gloses' d'Auzias March, il a établi entre le vieux poet catalan et la poesie castillane moderne un trait d'union incontestable."

Pero este barcelonés conecedor de la tradición lírica catalanoprovenzal se había educado en la corte del Rey Fernando: sus primeros pasos en el terreno de la poesía debieron de ser en castellano y conforme al arte cancioneril, que cultivó por lo menos hasta la histórica conversación sostenida con Navagero. Más tarde, después de haber descubierto una concepción artística más ambiciosa y exigente, pudo negar la importancia a estas primeras creaciones considerándolas fruto de un juego sin trascendencia: "Mas paréceme que don Diego de Mendoca se holgaua con ellas como con niños, y así las lamaua redondillas." Y en ellas debió un renombre que hubo de pesar sobre Garcilaso, diez o quince años más joven. La producción endecasílabo de ambos poetas no dejará de ofrecer ecos de estas composiciones.

Como trovador de canciones Boscán descollaba por su habilidad y agudeza. El mismo Menéndez y Pelayo, que no gustaba gran cosa de este tipo de arte, tuvo que reconocer la soltura de Boscán en lo que llamaba "poesía de Tiquismiquis". Pero no todo era superficial: al lado de composiciones de mera circunstancia hay otras que recogen finas esencias de la lírica amatoria cortesana: el tema del silencio aparece frecuentemente y con un matiz de contención pudorosa:

Mi dolor quiero mostralle;
De empacho no sé decille,
que según peno en pasalle,
se he verguenza de sufrille,
mas habré de publicalle
(Knapp, pág, 44) (19).

Y la complacencia en el dolor encuentra vivas resonancias:

Siento mi congoja tal
Que mi mal,
Aunque es malo de sentirse,
Es tan bueno de sufrirse
Que no puede ser mortal...
(Id. pág. 15).

Con una feliz personificación -donde se advierte el recuerdo del "Ven, muerte, tan escondida"- el poeta, entrañablemente unido a la tristeza, pide a esta que no le abandone:

Tristeza, pues yo soy tuyo,
Tú no dejes de ser mía
Mira bien que me destruyo
Sólo en ver que el alegría
Presume de hacerme suyo.
¡Oh, tristeza!
Que apartarme de contigo
es la más alta crueza
Que puedes usar conmigo...
(Id., pág. 29).

Esta visión de la tristeza como deseada compañera responde al gusto general del siglo XV por alegorías y prosopopeyas; pero una sensación de intimidad y un suave calor emotivo prestan hondura a lo que de otro modo sería invención trivial. En cambio pertenecen de lleno a la más gustada alegoría los tres poemas extensos Mar de amor, Hospital de amor y La Conversión. Rasgo sobresaliente de toda la producción de Boscán en metros tradicionales es su intenso conceptismo; el autor se complace en continuos juegos de ingenio, afilando antítesis y haciendo que la agudeza triunfe, burlándose, del contrasentido:

...Que no podéis darme pena
sino con no darme penas...

...Darme vos el mal postrero
será la merced primera...

...En todo peligro hallo:
en el bien, porque le callo:
en el mal, porque le siento.
(Págs. 19, 38, 39, etc.).

La contraposición de ideas va acompañada frecuentemente de repeticiones de una misma palabra o de palabras emparentadas. Este recurso, tan usual en los cancioneros es muy grato a Boscán, que lo prodiga no sólo en los poemas de su primera época, sino también muy abundantemente en los de métrica italiana:

...Nunca dexo
de quejar, y no me quexo
pues no sé de quien de quexa...
(Pág. 26)

El mal está en crecimiento;
Comienza y es tan extremo
que no siento lo que siento
de temor de lo que temo
No hice lo que convino:
Ya no sé lo que conviene;
témome del mal que viene,
no pensando en el que vino...
(Pág. 130)

Con esto me esforcé
Si esforzarse se llama ser forzado:
Esforzándome, pues, menos hiciera...
(Pág. 231)

Y engaño al corazón por tantas vías
Que ya tanto engañar le desengaña
(Pág. 233)

Levántase el guerrero
Tan sin tino, que ya no sé que quiero:
He de venir a no querer ya nada.
(Pág. 246)

Ya por querer quisiera querer menos
(Pág. 255) (20).

Este rasgo estilístico es la única nota trovadoresca trasvasada por Boscán a sus endecasílabos: es significativa la ausencia de alusiones al rostro y figura de la amada, así como la no rara aparición de un paisaje alegórico adusto o temeroso (21). Hay además el apego a cierta vivacidad realista que en la poesía medieval no desentonaba entre el móvil retíñir del octosílabo, pero que era inadecuada a la mayor severidad del arte nuevo. En unas coplas, como tantas de Alvarez Gato o Hernán Mexía hubiera sido aceptable lo que no podía admitirse en una canción petrarquesca:

Díceme el corazón
Y pienso yo que acierta
"Ya está alegre, ya triste,
Ya sale, ya se viste;
Agora duerme, agora está despierta"...
(Pág. 240)

En la epístola a Don Diego Hurtado de Mendoza hay una enumeración que Menéndez y Pelayo encontraba ridícula y que, en cambio, hubiera tenido encuadramiento apropiado en un coloquio pastoril a la manera de Encina: "el tierno lechón y del gordo conejo el gazapito", el cabritillo... la animada ingenuidad de todo el pasaje, la afectividad de los diminutivos y la detonancia de unos cuantos versos oxítonos estarían en su lugar en un villancico. No es que la nueva poesía cerrara obstinadamente sus puertas a la visión de la realidad práctica; pero exigía un ennoblecimiento que Boscán no realizó (22).

La poesía hispánica anterior, catalana y castellana, sobrevivió en muchos aspectos de la lírica petrarquista de Boscán. Ante todo le dió un contenido. Entre el espíritu del petrarquismo y el carácter del poeta barcelonés había una divergencia fundamen-

tal: faltaron a Boscán la efusión lírica, la suave melancolía, la arrobada contemplación de la belleza. Los pasajes son raros en él como el del soneto LXXXVIII:

Yo cantaré conforme al avecilla
Que canta así a la sombra de algún ramo
Que el caminante olvida su camino
Quedando trasportado por oílla...

El vacío que dejaba la ausencia de las cualidades más características del petrarquismo se llenó con motivos y actitudes procedentes de March y de los cancioneros castellanos. Razonador e intelectualista, analizó Boscán sus estados de alma según la abstracta manera de Ausias; impulsivo también como su inspirador, pintó el dolor con dramática intensidad y a veces con violenta energía. La aportación de los cancioneros, menos amplia y rica en el fondo, se manifiesta en la repetición de algunos temas poéticos, en la intensidad y formas del conceptismo y en raras expresiones realistas. Esta persistencia de costumbres propias de las viejas escuelas es unas veces causa y otras efecto de la imperfecta acomodación de Boscán al tipo de arte que inauguraba.

GARCILASO Y LOS CANCIONEROS CASTELLANOS

En la obra de Garcilaso la asimilación del arte italiano casi no acoge residuos inarmónicos. Tal vez se deba esto a haber hecho tablarasa con el mundo poético hispano anterior a la innovación. En la carta a Doña Jerónima Palova no puede ser más rotunda la condena lanzada sobre la literatura precedente: "Yo no sé qué desventura ha sido la nuestra que apenas ha nadie escrito en nuestra lengua sino lo que se pudiera muy bien escusar." (23) Sin embargo, la raigambre nacional de la poesía garcilasiana era muy profunda.

Nota esencial en ella es el silencio intimista (24). Como Ausias y los poetas Castellanos del siglo XV, Garcilaso enmudece, sabiendo que es fineza mayor y más elocuente la del amor callado:

Yo dejaré desde aquí
de ofenderos más hablando,
porque mi morir callando
os ha de hablar por mí.
Gran ofensa os tenga hecha
hasta aquí en haber hablado;
pues en cosa os he enojado
que tan poco me aprovecha,
derramaré desde aquí
mis lágrimas no hablando,
porque quien muere callando
tiene quien hable por sí.

(Canc. II en versos castellanos).

Si aquella amarillez y los suspiros
salidos sin licencia de su dueño,
si aquel hondo silencio, no han podido
un sentimiento grande ni pequeño
mover en vos...

(Canc. I).

Los árboles presento
entre las duras peñas
por testigos de cuanto os he encubierto
(Canc. II).

Y esta reserva se convierte en noble contación que reprime la efusión del sentimiento y evita lamentaciones blandas:

No es necesario agora
Hablar más sin provecho,
que es mi necesidad muy apretada...
(Canc. III).



E. DE VERANO

Las producciones que con mayor fundamento pueden considerarse anteriores a la estancia de Garcilaso en Nápoles abundan en rasgos no petrarquescos propios de la lírica recopilada en los cancioneros. La sobriedad nerviosa va unida a una extraordinaria austeridad imaginativa: las canciones I y II, los sonetos, I, IV, y XXVI son desnuda exposición de afectos, vigorosa unas veces, tiernamente conmovedora otras, sin una imagen que se cruce en la escueta manifestación del íntimo sentir. Atenta al interior anímico, esta poesía ignora el mundo exterior. No habla de los rasgos físicos de la amada, dando sólo a conocer su "soberbia y condición esquiva"; la naturaleza tampoco impresiona los sentidos ni la fantasía. Una vez se mencionan los árboles "entre las duras peñas" como sabedores del oculto sufrir del poeta; en otra ocasión (soneto VI) aparece el escenario alegórico de "ásperos caminos", cuyo horror detiene los pasos del viajero; pero no surge la contemplación serena de la belleza natural. No faltan, en cambio, las personificaciones, como el soneto XXXVII, donde una vez más se contraponen la voluntad y la lengua del enamorado; o como en la canción IV, renovada versión de las contiendas entre la Razón y el Deseo, cuyo asunto general conviene con las Escalas, Guerras, y demás asal-

tos alegóricos en los poetas del siglo XV habían hecho intervenir al Amor. Finalmente, la aceptación de la suerte adversa reviste el mismo carácter de resolución voluntaria que hemos visto en los cancioneros, y se expresa con palabras semejantes:

...que pues mi voluntad puede matarme...
(Soneto I)

...quise perderme así
por vengarme de vos, señora, en mí.
(Canc. II)

Menor que la influencia en temas y actitudes es la que puede observarse en el estilo. De todos modos no faltan en los poemas garcilasianos ejemplos de reiteración conceptista en juegos de palabras. Este rasgo cancioneresco es particularmente abundante en producciones que por diversos motivos deben considerarse como de primera época:

...Sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado;
Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme
que pues mi voluntad puede matarme
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo ¿qué hará sino hacello?
(Soneto I) (25)

Mi lengua va por do el dolor la guía;
Ya yo con mi dolor sin guía camino.
(Soneto XXXVII, 1-2)

Siento el dolor menguarme poco a poco,
no porque ser lo sienta más sencillo,
mas fallece el sentir para sentillo
después que de sentillo estoy tan loco.
(Soneto XXXVIII) (26).

Vuestra soberbia y condición esquivada
acabe ya, pues es tan acabada
la fuerza de en quien ha de esecutarse...
(Canc., I, 14-16)

Si aquella amarillez y los suspiros...
...Si aquel hondo silencio no han podido
un sentimiento grande ni pequeño
mover en vos, que baste a convertiros
a siquiera saber que soy nacido,
baste ya haber sufrido
tanto tiempo, a pesar de lo que basto.
(Ibid., 41-48)

...Que a mi mismo contraste
dándome a entender que mi flaqueza
me tiene en la tristeza
en que estoy puesto, y no lo que yo entiendo;
así que con flaqueza me defiendo.
(Ibid., 50-53)

...No quieras hacer más por mi derecho
de lo que hice yo, que el mal me he hecho.
(Ibid., 59-60)

...De lo que entre ellas cuento
podrán dar buenas señas,
si señas pueden dar del desconcierto.
Mas ¿quién tendrá concierto
en contar el dolor...?
(Canc. II, 30-34)

...Aquí me ha de hallar
en el mismo lugar;
que otra cosa más dura que la muerte
me halla y me ha hallado...
(Canc., III, 35-38)

En las obras de plena maestría, Garcilaso emplea más parcamente estos juegos, y aunque no los elimina, son mucho menos artificiosos. Aquí están algunas muestras, empezando por la más conocida y emocionada:

...No me podrán quitar el dolorido
sentir, si ya del todo
primero no me quitan el sentido.
(Egloga I, V. 349-451) (27)

Julio, después que me partí llorando
de quien jamás mi pensamiento parte
y dejé de mi alma aquella parte
que el cuerpo vida y fuerza estaba dando...
(Soneto XIX) (28).

Todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.
(Soneto XXIII)

Mas yo haré que aquesta ofensa cara
le cueste al ofensor; que ya estoy sano,
libre, desesperado y ofendido.
(Soneto XXXIII) (29)

Y al cuello el lazo atado
con que desenlazó de la cadena
el corazón cuitado...
(Canc. V 76-78).

Los pasajes garcilasianos donde pueden advertirse reminiscencias concretas de la poesía cancioneril no son muchos, ni siempre concluyente la relación de dependencia. Más tarde analizaremos los sugeridos por composiciones octosilábicas de Boscán. Veamos, también, los que derivan de otras fuentes. Una insignificante epístola amorosa de Torres Naharro aparece recordada en un lugar de la canción I:

Sabéis que nuestro Señor
No quiere la gente altiva
Ni que muera el pecador,
Mas que se convierta y viva.
No me seáis tan esquivá...
(Propalladia, ed. 1880, pág. 80).

Vuestra soberbia y condición esquivá
acabe ya, pues es tan acabada
la fuerza de en quien ha de esecutarse.
Mirad bien que el Amor se desgrada
deso, pues quiere que el amante viva
y se convierta a do piense sa llevarse.
(Canc., I, 14-19).

La poesía hispana del siglo XV aplicaba frecuentemente motivos religiosos al requerimiento del amor humano (30). Pero esta irreverente mezcolanza es ajena a la postura espiritual, seria y respetuosa, de Garcilaso, que la evita de manera sistemática. Por eso trata aquí de acomodar a lo meramente profano la idea proce-

dente de Naharro, y sustituye los términos de nuestro Señor y pecador por los de Amor y amante; pero la adaptación es imperfecta, y por debajo del disfraz asoma el recuerdo del texto sagrado: el verso "y se convierta a do piense salvarse" carecería de sentido si no hubiera surgido anlazándose mentalmente con 'Dios' y 'el pe-
cador'. Esta incongruencia y la conservación de las rimas esqui-
va-viva aseguran que Garcilaso aprovechó en esta ocasión la epís-
tola de Naharro (31).

En la Canción II Garcilaso esparce sus quejas

...de una en una
al viento, que las lleva do perecen;
puesto que ellas merecen
ser de vos escuchadas,
pues son tan bien vertidas,
he lástima de ver que van perdidas
por donde suelen ir las remediadas

y prevee que

A mí se han de tornar,
a donde para siempre habrán de estar.

Análoga desesperanza había mostrado Hernán Mexia respecto a
la eficacia de los suspiros que lanzaba:

Mas adonde, triste, van
estos suspiros que do
tan poco remedio dan
que nos los acogerán
por no ver qual quedo yo.
Que quien los haze salir
nunca se querrá vengar
aun con hazellos venir,
sino con vellos tornar

(Canc. Gen., pág. 296).

El Brocense advirtió que en la égloga II la imagen de "la en-
vidia carcomida" (verso 1559) es eco de Juan de Mena, quien des-
cribe así la fisonomía alegórica de este vicio, el sexto según el

orden de las Coplas contra los pecados mortales:

Muerte con agena vida,
la sesta cara matiza
del color de la ceniza,
traspasada y carcomida' (32).

La égloga I ofrece recuerdos bien significativos: Herrera dejó asentado que el retornelo "Salid sin duelo, lágrimas, corriendo" proviene de las LAMENTACIONES DE AMORES de Garcí-Sánchez de Badajoz: (33)

Lágrimas de mi consuelo
Qu'aves hecho maravillas
Y hazeis:
Salid, salid sin recelo
Y regad estas mexillas
Que solesi.

También Herrera menciona una canción repetidamente glosada en el siglo XVI (34):

Las tristes lágrimas mías
En piedra hazen señal
Y en vos nunca, por mi mal.

a propósito de los versos 197-209 de Garcilaso,

Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que se inclinan;
las aves que me escuchan, cuando cantan,
con diferente voz se condolecen,
y mi morir cantando me adivinan,
las fieras que reclinan
su cuerpo fatigado,
dejan el sosegado
sueño por escuchar mi llanto triste.
Tú sola contra mi te endureciste
los ojos aun siquiera no volviendo
a lo que tú heciste.

La cancioncilla que cita Herrera no pudo haber sido recordada por Garcilaso al componer la estrofa. Además no hubiera sido fuente única; el contraste entre las fieras movidas a compasión y

GARCILASO Y AUSIAS MARCH

Me parece que la influencia de Ausias March sobre Garcilaso no ha sido estudiada suficientemente. Los comentaristas antiguos señalaron que el soneto XIV, "Como la tierna madre que el doliente", parafrasea los versos 19-24 del canto Axi com cel qui'n lo sommi's delita: (35)

Malament viu qui te son pensament
per enemich, fent-li d'enugs report
e, como lo vol d'algun paer servir
li'n pren axi com don'ab son infant
que, **si veri li demana plorant**
ha tan poch seny que no'l sab contradir.

Asimismo observaron que el cuarteto inicial del soneto XXVII, (36) "Amor, amor, un hábito vesti", traduce literalmente el envío del canto CXXVII, No pot mostrar lo mon menyspietat:

Amor, amor, un habit m'e tallat
de vostre drap, vestint-me l'esperit:
en lo vestir, ample molt l'e sentit,
e fort estret quant sobre Mi's posat.

Aquí tenemos el paralelo entre los versos que ha establecido Amédee Pages (37)

Cor malastruch, enfastijat de viure...
Com soferrás los mals qui't son devant?
(XI, 2-4)

y los de Garcilaso, soneto VI, 5-6:

Quien sufrirá tan áspera mudanza
Del bien al mal? ¡Oh corazón cansado...!

Al contrario, Keniston ha puesto en duda que el lírico toledano conociera directamente la obra de Ausias: el soneto XIX dice pudo inspirarse en uno de Boscán, que recoge el símil de la madre y el hijo enfermo; el XXVII, no le parece de autenticidad segura (38). Después J. S. Pons ha hecho notar la fuerte huella de March

en la canción IV de Garcilaso, estableciendo entre pasajes de uno y otro varias correspondencias (39), las cuales parecen evidentes:

Canción, si quien te viere se espantare
de la inestabilidad y ligereza
y revuelta del vago pensamiento...
(161-163)

Si mon dictat veu algú varriar,
en ira'stich rebolt e'n bon voler
(LXX, 49-50)

Sin salir de la canción IV, puedo añadir varios contactos más, que sirven como paralelo, según J. S. Pons:

Pues soy por los cabellos arrastrado
de un tan desatinado pensamiento,
que por agudas peñas peligrosas
por matas espinosas
corre con ligereza más que el viento.
(7-10)

Quasi guiat per les falses ensenyes
so avengut a perillos riba...

Per los cabells a mi sembla que'm porten
a fer los fets que Amor me comana.
(XVIII, 3-4; 37-38)

...Y sin ver yo quien dentro me incitaba
ni saber cómo, estaba deseando
que allí quedarse mi razón vencida.
Nunca en todo el proceso de mi vida
cosa se me cumplió que desease
tan presto como aquesto...
(44-49)

Jaméss vencó fon paer del vencut
sino de mi que'm plau au'Amor me venca.
(X, 29-30)

...que a la hora
se rindió la señora
y al siervo consintió que gobernase
y usase de la ley del vencimiento.
(49-52)

He fet senyor del Seny a mon voler,
Vehent Amor de mon Seny mal servit.
(LXXX, 5-6)

He fet d'Amor cativa ma Rahó.
(XXII, 28) (40)

...si vuelvo a ver la vida
de libertad, la juzge por perdida
y maldigo las horas y momentos
gastados mal en libres pensamientos.
(117-120)

Qui'm tornaré lo temps de ma dolor
e'm furtuará la mia libertat?
Catiu me trob licenciat d'Amour
e, d'el partit, tot delit m'es luyiat.
(LXIII, 1-4)

Esto ya por razón no va fundado
ní le dan parte dello a mi juicio,
que este discurso todo es ya perdido.
(132-134)

Ja los meus fets rahó d'ome no'ls porta...
a res a fer a mi es tolt l'arbitre.
(XCVIII, 69-71)

...en aquel fin de lo terrible y fuerte
que todo el mundo afirma que es la muerte.
(168-169)

...perque l'estrem de tots los mals es mort.
...Aquella (la Muerte) es lo derrer dan e turment.
(LI, 10-19)

Sobre tots mals la mort port'avantatge.
(XCII, 163).

Con tan copiosos débitos no puede sorprender que el poema de Garcilaso esté empapado del nervioso y turbulento espíritu de -- Ausias. Con razón ve Pons su influencia "dans l'analyse rigoureuse la sombre passion et la apreté de cette pièce". En otras obras los recuerdos están más esparcidos: Garcilaso aprovecha pasajes - sueltos, reproduciéndolos con bastante fidelidad; pero los incorpora a obras plenamente suyas, como el alarife que para un edificio nuevo utiliza sillares de una construcción anterior.

¡Quien pudiese hartarse
de no encontrar remedio y de quejarse!
(Canc. II, 38-39)

No'm dolrré tant qu'en dolor sia fart.
(XCV, 41)

Por ásperos caminos he llegado
a parte que de miedo no me muevo,
y si a mudarme o dar un paso pruebo,
allí por los cabellos soy tornado.
(Son. VI, 1-4)

...Quant he pensat d'Amor del tot estorcre
contra mi vaig camí que no puch torcre,
portant-me'n part, la qual si be contemple,
no puch dar pas paent a mon coratge
ab cor tirat vaig, fahent mon damnatge.
(XVI, 45-50)

Per los cabells a mi semble qu'm porten.
(XVIII, 37)

Amor quiere que calle; yo no puedo
mover el paso un dedo sin gran mengua.
El tiene de mi lengua el movimiento.
(Egloga, II, 367-369)

Al forces tal Amor mi amant vene
que planament lo dir no m'es possible...
...Amor li plau que perda lo parlar.
(XLIX 7-8, 24)

Más conveniente suerte
a los cansados de mi vida
que es más que el hierro fuerte
pues no la ha quebrantado tu partida.
(Egloga I, 263-266)

Otras veces la imitación es menos ajustada: los elementos pro
cedentes de March aparecen muy reelaborados y se hallan fundidos
con otros. Así ocurre, por ejemplo, en el soneto V, tal como se
ofrece en su versión impresa. Los versos iniciales tratan de un
tema favorito de la lírica amorosa.

Escrito está en mi alma vuestro gesto
Y cuando yo escrebir de vos deseo;
vos sola lo escrebistes; yo no leo
tan solo que aun de vos me guardo en esto.

Juan de Mena, desarrollando igual imagen dice, más que escrito hubiera sido de esperar "grabado", "dibujando" o "impreso"; "en prensada tu figura" (41). El que Garcilaso emplee "escrito" se debe a la interferencia de recuerdos literarios donde ese participio aparecía usado sin incongruencia alguna. Pudo influir el verso que remata el soneto V de Petrarca:

E'l nome che nel cor mi scrisse Amore (42).

También pudieron cruzarse los versos de Ausias March:

M'oppinió es en non cor escrita,
que sino vos, als no la m'en pot raure.
(LXII, 49-50)

Es cierto que hay una diferencia importante: en March la opinión está constituida por inquietantes sospechas de frialdad: en Garcilaso se hallan escritos el rostro amado y el propio amor, y ambos son objeto de contemplación recogida. Pero los dos poetas coinciden en señalar una acción real o posible, como exclusiva de la dama: sólo ella puede borrar los celos de March; sólo ella ha escrito en el alma de Garcilaso. El pasaje de March fué aprovechado por otros imitadores, que como Garcilaso tomaron sólo la imagen y la aplicaron a contextos muy alejados del original (43).

El segundo cuarteto desarrolla la idea de que el poeta, incapaz de comprender las excelencias que encuentra en la dama, las cree por fe. Este motivo, de fuerte sabor teologizante, figura también en Boscán, y aunque no lo recordamos en Ausias, encaja perfectamente dentro de su escolástica manera de razonar. Después,

la afirmación "Yo no nací sino para quereros", podría corresponder a "Por vos amar fon lo meu naximent (LVIII, 30); no es obstáculo la apasionada sinceridad con que el poeta identifica amor y destino, pues Garcilaso no abandonó la práctica imitatoria ni siquiera en los momentos de mayor tensión afectiva. A continuación viene la metáfora del vestido hecho con el paño del Amor; pero aquí no está simplemente traducida de March, como en el soneto XXVII: el hábito ajustado al alma no es ya la vida enamorada, sino la amada misma (44).

mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero.

La intensidad emotiva culmina con una espléndida gradación en el terceto final: el amor, que es para Garcilaso la razón de existir y el móvil único de su unión o enlace a la vida, constituye también la causa de su muerte, gustosamente aceptada:

Quanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir y por vos muero.

En el soneto V, pues, Garcilaso trata con la mayor libertad temas e imágenes procedentes de Ausias. La pasión los vivifica y los presenta como fruto espontáneo del arrebató. Pero la composición entera se mueve dentro de la órbita seguida por la poesía de March, sin que haya un cambio manifiesto de postura vital. Caso distinto es el del fragmento de la Elogía II: cuenta allí Garcilaso a Boscán cómo asaltado por los celos, intenta reaccionar mediante la autosugestión engañosa; con tal motivo, emplea un largo símil (versos 124-141):

Como acontece al mísero doliente,
que del un cabo el cierto amigo y sano
la muestra el grave mal de su accidente,
y le amonesta que del cuerpo humano
comience a levantar a mejor parte
el alma suelta con volar liviano;
mas la tierna mujer, de la otra parte,
no se puede entregar a desengaño,
y encúbrele del mal la mayor parte:
él, abrazado con su dulce engaño,
vuelve los ojos a la voz piadosa,
y alégrase muriendo con su daño.
Así los quito yo de toda cosa,
y póngolos en solo el pensamiento
de la esperanza cierta o mentirosa.
En este dulce error muero contento;
porque ver claro y conocer mi estado
no puede ya curar el mal que siento.

El tema de la comparación es característico de March, que tra
za repetidamente paralelos entre su estado y el del enfermo en
trance de muerte:

Tot metge pren carech de consciencia
si lo perill al malalt te secret
los cors hi pert, mas l'ama'n bon loch met
compte mortals port'en reconexenca.
Vos que saveu clarament lo meu esser,
feu m'esser cert de l'esdevanidor.

(XLIV, 1-6)

Lo que podríamos dar como innovación de Garcilaso -contrasta
entre el amigo obediente al deber y la esposa cegada por el amor-
cuadra a maravilla en el ambiente de patético dramatismo donde sue
le moverse la imaginación de Ausias. Pero la actitud espiritual
transparente en el estilo proyecta sobre la escena otra luz más
suave. Un conjunto de notas levemente apuntadas van disipando to-
da sensación de angustia: primero es la ascensión de "el alma suel
ta con volar liviano"; después, eficaces epítetos: "tierna mujer",
"voz piadosa", "dulce engaño". La muerte pierde su faz de horror

convirtiéndose en límite deseable. Así queda preparado el terreno al plácido abandono de los versos que siguen:

Y acabo como aquel que en un templado
baño metido, sin sentillo muere,
las venas dulcemente desatado.

LO HISPANICO EN GARCILASO Y LA ASIMILACION DEL ARTE NUEVO

Hay en la obra de Garcilaso un conjunto de temas, actitudes y reminiscencias literarias que la enlazan con la poesía de los cancioneros. Existe además una positiva influencia de Ausias March. Estos dos factores hacen que en un principio el contenido de la poesía garcilasiana esté fuertemente entroncado con la anterior lírica peninsular y se despegue de los metros no acostumbrados. La creciente influencia de Petrarca y de los clásicos va llamando angustiosidades. Después de alcanzada todavía subsisten recuerdos de poetas castellanos de March, pero sólo se incorporan a las creaciones garcilasianas cuando han sido profundamente reelaborados y pueden compenetrarse con un arte donde todo es armonía y manso fluir de cristalinas ondas. En la estancia de égloga I, y símil del enfermo en el pasaje de la elegía II, hemos visto una transfiguración de los versos de Costana. Pero en un momento dos notas de honda raigambre española se mantienen: La contención recatada, es una, que de ser exigencia de cortesanía se convierte en norma artística gracias a la cual quedan repudiadas las lamentaciones sin nervio; otra es la altiva independencia con que el poeta defiende la autonomía de su espíritu y transforma en viril resolución el abrazo con el destino adverso.

Si en la poesía española del siglo XV puede apreciarse una amplia infiltración de motivos petrarquescos, en Boscán y Garcilaso no se trata de una influencia difusa y parcial, sino de imitación consciente y directa que pretende apropiarse el arte de su modelo, tanto en el fondo como en la forma. Keniston ha caracterizado así el petrarquismo de Garcilaso: To Petrarch Garcilaso is indebted not merely for his measure, but for his whole artistic technique; - -

Petrarchan is his choice of theme, a mood or moment of amorous experience; Petrarchan the analysis of the emotions and the subtle, often too subtle, contrasts; Petrarchan, finally, the spiritual attitude of melancholy, half-bitter, half tender, in the presence of a love that can never be realized" (45). En cambio, Navarro Tomás, sin negar intensidad al evidente influjo de Petrarca sobre Garcilaso, lo estima relativamente secundario en comparación con el ejercido por la antigüedad clásica. Margot Arce examina las circunstancias que contribuyeron al acercamiento entre los dos poetas, pone de relieve las diferencias que los separan y hace notar la libertad con que el castellano procede en sus imitaciones. Hay que reconocer, desde luego, que sólo puede ser calificada de Petrarquista una parte de la obra garcilasiana; pero lo más íntimo de ésta tomó cuerpo en los moldes trazados por el lírico de Arezzo, quien, además, descubrió a su seguidor nuevos horizontes poéticos. La acción de Petrarca fué decisiva y constante.

(A) LAS CANCIONES I y II:

Garcilaso debió de conocer muy pronto el Canzoniere, acaso antes de ensayar los nuevos metros: su amigo Boscán vertía en dobles quintillas símiles tomados de una canción de Petrarca (46). Desde la iniciación en el endecasílabo no sólo proceden del cantor de Laura metros y estrofas, sino que hasta en las composiciones presumiblemente más antiguas se advierte la presencia de temas, imágenes y reminiscencias expresivas que delatan creciente familiaridad. La canción I empieza inspirándose a la vez en el soneto CXLV del italiano y en la oda de Horacio Integer Vitae scelerisque

purus (47); pero engasta en un pensamiento distinto los elementos que toma de ambas fuentes: en sus modelos se trata de una protesta de constancia amorosa, formulada con matiz estoico, mientras que en Garcilaso es la fineza del enamorado que seguirá a la ingrata, sabedor de su crueldad, tan sólo para arrojarse a sus pies:

Si a la región desierta, inhabitable
por el hervor del sol demasiado,
y sequedad de aquella arena ardiente,
o a la que por el hielo congelado
y rigurosa nieve es intratable,
del too inhabitada de la gente,
por algún accidente
o acaso de fortuna desastrada,
me fuédeses llevada,
y supiese que allá vuestra dureza
estaba en su crueza,
allá os iría a buscar, como perdido,
hasta morir a vuestros pies tendido.

Por lo demás, el contenido del poema se acerca a la anterior lírica española más que a las canciones de Petrarca: un requerimiento de amores donde se suceden argumentos, análisis introspectivos, exposición de sentimientos y deseos, descripción de la palidez, turbación y silencio del enamorado: todo apretadamente, sin acomodarse bien a la tersa lentitud propia del endecasílabo. No se busca la suavidad, sino la intensidad: la única imagen es la del amador "tendido -mostrándose de mi muerte las señales". Hay una clara reminiscencia de Torres Naharro y abunda el conceptismo a base de poliptoton. El envío, demañado en los primeros versos, sella el poema con un final enérgico y rotundo en que el autor, pidiendo a la canción que no se ocupe más de él, se proclama causante de sus propios males:

No quieras hacer más por mi derecho
De lo que hice yo, que el mal me he hecho.

En la canción II, la actitud general es esencialmente petrarquista: busca de la soledad, donde los árboles y las peñas son testigos de los sufrimientos que el poeta encubre: reflexiones sobre "el proceso luengo de mis daños"; abandono en manos de la suerte.

...rendido a mi fortuna
me voy por los caminos que se ofrecen...

No parece haber, sin embargo, imitaciones literales de Petrarca:

Los árboles presento
entre las duras peñas
por testigo de lo que entre ellas cuento

los versos pueden haber sido sugeridos por la exclamación:

O poggi, O valli, O fiumi, O selve, O campi
O testimon de la mia grave vita
Quante volte m'udiste chiamar mort!
(Canz. VIII, versos 37-39).

Pero, igual que en el comienzo de la Canción I, Garcilaso se ha remontado al modelo de Petrarca, que en este caso es Propertio (48).

Haec certa deserta loca et taciturna querenti
Et vacuum Zephyri possidet aura nemus.
Hic licet oculos proferre impune dolores,
Si modo sola queant saxa tenere fidem...
Vos eritis testes, si quos habet arbor amores
Fagus, et Arcadio pinnus amica deo
Ah, quotiens teneras resonant mea verba sum umbras...
(I, 1-4; XVIII, 19-21).

De poesía de Cancionero también hay mucho: discreto-ciertamente emocionado, voluntad de perderse, ecos de Hernán Mexia y March. Pocos de estos elementos se diluyen en el tono general petrarquesco, y sólo la ausencia de imágenes, la vivacidad cortada y las abundantes rimas agudas revelan que la íntima armonización no ha sido

aún lograda.

Su petrarquismo debió de intensificarse notablemente, en los años que median entre la boda de Isabel Freyre y el establecimiento del poeta en Nápoles (1529-1532). En ese período de indecisión y desequilibrio, mientras vacilaba entre insistir en sus pretensiones amorosas o renunciar a ellas, Garcilaso encontró en Petrarca y Ausias March mentores que le guiaran en la expresión de su lucha interior, de sus alternativas entre confianza y desánimo, postración y descargas de energía.

(B) LA CANCION IV:

La canción IV, la más importante entre las obras que pueden atribuírse a esos años, muestra conjuntas las dos influencias. Los primeros versos anuncian que los diques de la reserva han sido rotos: puesto que los males son ásperos, lo serán también las palabras; y, en efecto, el raudal del sentimiento, inestable e ilógico, se desborda prestando tintes sombríos al análisis de estados anímicos: morir confesado, arrastrado por los cabellos, desatinado pensamiento, agudas peñas peligrosas, "bañando de mi sangre la carrera", tormentos y dolores, furor, vergüenza... Abundantes pasajes inspirados en March vienen a mantener el tono exasperado y a suministrar ideas para una acción alegórica en la que, como en tantas obras del siglo XV, contienden la Razón y el Apetito. Más que una sola acción es la trama de una sucesión de invenciones alegóricas no congruentemente enlazadas, cada una de las cuales se inicia antes de que terminen las anteriores: el poeta se ve preso y conducido por locos pensamientos; la razón ha intentado oponerse

"con tardo paso y corazón medroso"; pero se ha rendido al fin; los cabellos de oro han proporcionado la red donde la razón, apresada, ha sido sorprendida "en público adulterio" con el apetito, como Venus y Marte en la red tendida por Vulcano; "no hay parte en mí que no se me trastorne" y que no clame volverse atrás. Con este hilo principal se enmarañan otros secundarios -la esperanza muestra "de lejos su vestido y su meneo", renovando el suplicio de Tántalo; dentro de sí, el enamorado otea "un campo lleno de desconfianza", etc. Uno de estos retoños alegóricos tiene su arranque en Petrarca: bajo la influencia de la canción NEL DOLCE TEMPO DE LA PRIMA ETADE (escrita en la misma estrofa), Garcilaso imagina que la mágica acción de unos ojos le ha hecho cambiar de naturaleza: si Petrarca dice haber sido metamorfoseado en laurel, el toledano, menos amigo de invenciones extrañas, y acordándose de Virgilio (49), ve sólo que su mal echa profundas raíces y levanta su copa sobre las mayores alturas:

Los ojos, cuya lumbre bien pudiera
tornar clara la noche tenebrosa
y escurecer el sol a mediodía
me convirtieron luego en otra cosa,
en volviéndose a mí la vez primera,
con el calor del rayo que salía
de su vista, que en mí se difundía;
y de mis ojos la abundante vena
de lágrimas, al sol que me inflamaba
no menos ayudaba
a hacer mi natura en todo ajena
de lo que era primero. Corromperse
sentí el sosiego y libertad pasada,
y el mal de que muriendo estó, engendrarse,
y en tierra sus raíces ahondarse
tanto cuanto su cima levantada
sobre cualquier altura puede verse...
(61-77)

En todo el pasaje y en los que siguen abundan las imitaciones del Canzoniere (50). De ellas nos interesan especialmente dos.

Una es la descripción de los ojos

...cuya lumbre bien pudiera
tornar clara la noche tenebrosa
y escurecer el sol a mediodía

la otra son los versos 101-102:

De los cabellos de oro fué tejida
la red que fabricó mi sentimiento

El origen petrarquesco es indudable en los dos casos: el Brocense dió como fuente del primero los versos 43-45 de la canzone IV:

...que' duo lumi
Che quasi un bel sereno a mezz'l die
Fer la tenebre mie.

Mele prefiere el soneto CCXV:

...E non so che nelli occhi, che'n un punto
Po far chiara la notte, oscuro il griorno (51).

Cualquiera de los dos textos puede haber sido el inspirador; probablemente ambos, enlazados en un recuerdo único. La asociación entre la cabellera blonda y la insidia apresadora aparece en la ballata IV, versos 4-5:

Tra le chiome de l'or nascose il laccio
Al qual mi strinse Amore.

Son estas las dos únicas ocasiones en que la poesía garcilasiana anterior a 1533 alude a la belleza física de la mujer amada: dos suaves notas de luz y color en una obra de vigorosa crudeza; y las dos muestran el sello de Petrarca. Pero el hecho de que aparezcan indica que la hermosura exterior empieza a ser tema poético en Garcilaso: en efecto, se registran ya otras impresiones sensoriales, aunque aperceptivamente analizadas:

Torno a llorar mis daños, porque entiendo
que es un crudo linaje de tormento
para matar aquel que está sediento,
mostralle el agua por donde está muriendo;
de la cual el cuitado juntamente
la claridad contempla, el ruido siente;
mas cuando llega ya para bebella
gran espacio se halla lejos della.

Años después las sensaciones de claridad y sonido se mezclan, inexpresas, con la fluidez en la música indefinible de la égloga I:

...ardiendo ya con la calor estiva,
el curso enajenado iba siguiendo
del agua fugitiva...

Todavía estamos lejos de esa exquisita captación. La canción IV es una de las obras de Garcilaso que han sorprendido más al gusto moderno. Keniston dice que "as a poem, the composition seems to-day over subtle and artificial, with his allegory of the conflict of Reason and Desire. But there are moments of real feeling and of special interest in his confession of acquiescence in his fate" A nuestro modo de ver, en la canción IV no hay sólo conflicto psicológico, sino también artístico. Luchan dos técnicas: la primera y más espontánea, de raíz hispánica, se caracteriza por el análisis un tanto escolástico, las personificaciones, la expresión vehemente y nerviosa, rasgos acentuados ahora por la zozobra o inquietud espiritual y por la influencia literaria de Ausias March. La segunda es la técnica petrarquesca, más serena que la de March y más rica en elementos sensoriales que la de los españoles cuatrocentistas. Hemos visto que precisamente arrancan de Petrarca las dos evocaciones que en la canción IV proyectan luz plácida entre el conjunto de imágenes sombrías, adjetivos desespe-

rados y conceptos de poesía abstracta.

(C) SONETO I y II:

Los sonetos I y II están muy **próxim**os en espíritu a la canción IV; en el I, los versos iniciales recuerdan el extravío de Dante (52) por la selva oscura. Si el florentino Dante había dicho

Così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
Si volse a retro a rimirar lo passo
Che non lascio giammai persona viva...

es resonancia suya el primer cuarteto de Garcilaso:

Quando me paro a contemplar mi estado
y a ver los pasos por do me ha traído
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado.

Pero **aquí** no hay Virgilio que socorra y oriente al descarriado. El recuerdo del pasado se borra ante la fuerza del mal presente; y surge, dominadora, la certeza de la propia perdición, aceptada resueltamente: sólo se duele el poeta de que su pasión no pueda sobrevivirle inmortalizada:

Sé que me acabo y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.

En los tercetos destacan dos rasgos peculiares de la poesía castellana anterior: la afirmación "mi voluntad puede matarme" y los insistentes juegos de palabras reiteradas.

En el soneto VI la dependencia respecto al Canzoniere petrarquesco es estrecha. Ignoramos qué circunstancias hacían sentir al poeta la vecindad de la muerte; pero le acechaba el recuerdo de la canción I'vo pensando e nel penser m'assale, que el solitario de

Valchusa escribió durante la peste de 1348. Como notaron Sánchez y Tamayo, los versos

Mas tal estoy, que con la muerte al lado
busco de mi vivir consejo nuevo:
y conozco el mejor y el peor apruebo.

calcan o recogen el final de la canción:

Che co la morte a lato
cerco del viver mio novo consiglio,
E veggio il meglio et al peggior m'appiglio.

También el verso octavo "o por costumbre mala o por mi hado" recoge en su primera parte una idea de Petrarca (53), en quien figura asimismo la imagen del caminar errado. Pero el cuarteto inicial de Garcilaso

Por ásperos caminos he llegado
aparte que miedo no me muevo;
y si a mudarme o dar un paso pruebo
allí por los cabellos soy tornado.

sigue ceñidamente, como ya se ha dicho, a Ausias March. Mientras el recuerdo de Petrarca es más amplio y general, abarcando el conjunto del poema, el de Ausias recarga las notas de intensidad; y en vez de la grave meditación petrarquesca surge la angustia escalofriada, que a duras penas logra serenarse a lo largo del segundo cuarteto.

(D) SONETO IV y XXVI:

La influencia de March es escasa en el soneto IV y no existe en el XXVI. Sin embargo, tampoco se da en ellos una asimilación completa al módulo artístico de Petrarca, no obstante ofrecer amplias imitaciones. La crisis espiritual de Garcilaso desemboca en el descubrimiento de sus propias energías morales; pero éstas, en vez de orientarse hacia la represión, se convierten en furor apa-

sionado, que no se aviene con la dulce melancolía habitual en el italiano. El soneto IV reúne lugares salteados de la canción "Si e debile il filo a cui s' attene," inspirada, como él, por el dolor de la ausencia. El cuarteto

Un rato se levanta mi esperanza.
Tan cansada de haberse levantado
torna a caer, que mal mi grado,
libre el lugar a la desconfianza.

corresponde a los versos

Pero ch'ad ora ad ora
S'erge la speme, e poi non sa star ferma,
Ma ricadendo afferma
Di mal non veder lei che'l ciel onora.

Tras la pregunta "¿Quién sufrirá tan áspera mudanza -del bien al mal?". Procedente de Ausias, vuelve Petrarca a la mente de Garcilaso:

¡Oh corazón cansado!
esfuerzo en la miseria de tu estado,
que tras fortuna suele haber mudanza.

Mantienti, anima trista:
Che sai s'a miglior tempo anco ritorni
Et a pui lieti giorni?
(versos 11-13)

Pero de pronto la pasión, exacerbada por el incierto o confinamiento del poeta, estalla con ímpetu irrefrenable, soñando romper cuantos obstáculos lo separan de la amada. Mientras el tono de la canción petrarquesca es el de una divagación blandamente melancólica donde el pensamiento se distrae o se remansa trayendo a la memoria imágenes placenteras, el soneto de Garcilaso proclama con violencia la libertad de acción:

Yo mismo emprenderé a fuerzas de brazos
romper un monte, que otro no rompiera,
de mil inconvenientes muy espeso.
Muerte, prisión no pueden, ni embarazos,
quitarme de ir a veros, como quiera,
desnudo espíritu o hombre en carne y hueso.

Por eso el verso final, aunque reproduzca fielmente, conforme advirtió Sánchez, el que remata el poema italiano, cobra distinto valor; en Petrarca no pasa de reforzar una promesa:

Canzon, s'al dolce loco
La donna nostra vedi,
Credo ben che tu credi
Ch'ella ti porgera la bella mano
ond'io son tan lontano.
Non la toccar; ma reverente ai piedi
Le di'ch'io sarò la tosto ch'io possa,
O spirtu ignudo od uom di carne e d'ossa.

En Garcilaso representa un supremo grito de independencia, el grandioso orgullo de quien espera disponer de sí aun después de la muerte (54). De este modo, en una composición que debe más de la mitad de sus versos a Petrarca se ha infundido un espíritu nuevo que la hace más tensa y vibrante, aunque también más desigual y menos armónica.

La alternativa de rendimiento y exaltación es menos violenta en el soneto XXVI, que también aprovecha material petrarquesco (55). La perfección del verso acompaña a ésta mayor compenetración, no rota por tránsitos bruscos. De las obras garcilasianas que hasta ahora nos han ocupado, tal vez sólo el principio de la canción II podría compararse en musicalidad y hondura a estos versos de emocionada fluidez:

Echado está por tierra el fundamento
que mi vivir cansado sostenía.
¡Oh cuánto bien se acaba en solo un día!
¡Oh cuántas esperanzas lleva el viento!

Después viene el análisis lleno de personificaciones:

¡Oh cuán ocioso está mi pensamiento
cuando se ocupa en bien de cosa mía!
A mi esperanza, así como a baldía,
mil veces la castiga mi tormento.

Y en los tercetos ruge poderosa la tempestad anímica; pero el arranque cede ante la consideración de una esperanza problemática y lejana, en contraste con el irreparable daño padecido:

Las más veces me entrego, otras resisto
con tal furor, con una fuerza nueva,
que un monte puesto encima rompería.
Aqueste es el deseo que me lleva
a que desee tornar a ver un día
a quien fuera mejor nunca haber visto.

(E) LA CANCIÓN III:

La canción III, tal vez la última creación garcilasiana anterior a la permanencia en Nápoles nos sorprende con la primera descripción de la naturaleza. El poeta, "preso y forzado y solo en tierra ajena", percibe y siente la belleza de la isla danubiana: flores que esmaltan campos de perenne verdor; incesante cantar de ruiseñores, que despiertan en el alma tristezas o alegrías; y discurrendo "con un manso ruido -de agua corriente y clara", el "río divino". Fácilmente se ve quién ha aleccionado a Garcilaso en su descubrimiento del pasaje literario: pese a la deificación del río, no aparece aún la naturaleza virgiliana sino la que Petrarca diseñaba tras sus andanzas por el valle del Sorga, con sus límpidas aguas, su roco mormorar di lucide onde, verdes florestas y cantar de aves. Pero esta conquista de la sensibilidad no ha demeritado la recia inspiración grata al poeta castellano: encuadradas entre dos estrofas dulces y sensoriales, hay otras tres fuertes, cortantes, desnudas, en las cuales el alma se yergue con noble altivez frente a la adversidad. El cuerpo está preso, pero no el espíritu, que sabe mantenerse firme, templado en la pérdida de sus ilusiones;

de ahí la actitud desafiadora:

¿Y al fin de tal jornada
presumen espantarme?
Sepan que ya no puedo
morir sino de miedo
que aun nunca qué temer quiso dejarme
la desventura mía,
que el bien y el miedo me quito en un día.

La rusticidad del desahogo rompe los cauces de una técnica acostumbrada a corrientes menos turbulentas, y varios heptasílabos se afilan en rimas oxítonas. El petrarquismo va ampliando el dominio poético de Garcilaso haciéndolo captar en forma exquisita la hermosura natural; pero la potente subjetividad del poeta no se ha amoldado todavía a este arte de matices tenues. El nervio y la dulzura no han llegado a la compenetración de que harán gala obras escritas en años sucesivos.

LA COMUNICACION CON BOSCAN

Esta época de aprendizaje fué la de más estrecha comunicación entre Garcilaso y Boscán. Juntos estuvieron los dos poetas en la corte y en el viaje imperial a Italia (1529-1530), y coincidieron en Alemania durante la estancia del César (1532). En cuanto a la cooperación literaria, recordemos el testimonio de Boscán: tras los ensayos iniciales en metros italianos no había quedado satisfecho. "Mas esto no bastará a hazarme pasar muy adelante, si Garcilaso con su juicio (el cual no solamente en mi opinión, más en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta) no me confirmara en mi demanda. Y así alabándome muchas veces este mi propósito y acabándomele de aprovar con su exemplo, porque quiso él tambien llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente." Abrieron la marcha unas tentativas de Boscán, cuyos propósitos innovadores, no muy firmes todavía, se fortalecieron con la decisiva aprobación de Garcilaso; asociado éste a la empresa, sus obras sirvieron de ejemplo a Boscán. El juego de influencias debió, por lo tanto, ser mutuo. Boscán tenía más edad, el prestigio de una mayor experiencia en el cultivo de la poesía y el poder sugestivo resultante de haber tomado la iniciativa en la nueva ruta; hay que atribuirle además el descubrimiento de Ausias March como inspirador, y también el resabio cancioneresco de los juegos de palabras, mucho más intenso en él que en Garcilaso. Sus tanteos o cálculos fueron un precedente que Garcilaso no pudo menos que tener en cuenta; no es de extrañar que, a pesar de ser primitivos y desmañados, no sólo le suminis-

traran ideas para tal o cual pasaje de obras garcilasianas inmaduras, sino también algún verso de las églogas (56). De otra parte, entre las creaciones del poeta mediocre y las del poeta eximio había ya en esta fase una básica diferencia de calidades: Boscán jamás fué capaz de producir nada comparable a la canción IV de Garcilaso ni a las aladas estrofas que inauguran y cierran la III; ni siquiera algo equivalente al temblor de poesía auténtica, aunque insegura aún, que vibra en la canción II. Pero no podía resistirse a emular estas flores tempranas, cuya superioridad reconocía sin duda. Los dos amigos se entregaron a una misma tarea, y obedecieron a unas mismas directrices en el sondeo de sus propias almas, en la creación del nuevo clima poético y en la forja de los necesarios módulos expresivos.

De esta labor conjunta proceden fundamentales semejanzas de contenido, comunidad de fuentes y abundantes coincidencias de palabras, que alcanzan también a la producción octosilábica de ambos poetas. Por ejemplo, se pueden comparar los versos citados de Garcilaso con los siguientes de Boscán:

Si os quiero hablar, faltando va mi habla;
Más por mí os habla el demudarme luego
Y el estaros delante y no miraros.
Mi grande desacuerdo y mal sosiego
y el no hacer lo que conviene, os habla;
Y más que nada os habla el no hablaros.
(Canc. IX versos 31-36, Knapp,
pág. 273).

O el escenario alegórico de los sonetos I y VI de Garcilaso con el que aparece en el XII de Boscán:

Vime al través en fuertes peñas dado
Casi sin vida y lo demás perdido
Y entonces fui de seso tan caído
Que en tanto mal me vi estar descuidado.
He entendido después tan mal estado
cuando las gentes dél me advertido...

Si Garcilaso se aterra al ver los pasos que le han conducido a su actual situación, Boscán dice en otro soneto, el XIII:

Yo cuando acaso afloja el accidente,
Si vuelvo el rostro y miro las pisadas,
Tiemblo de ver por dónde me han pasado.

Y los "ásperos caminos" figuran por igual en los dos autores (57), patética vehemencia, la parquedad imaginativa; personificaciones, visión hosca del paisaje en las alegóricas, conceptismo. Al principio los dos poetas caminaron juntos, y la inferior valía de las obras de Boscán tenía la contrapartida de su prioridad. Después fué Garcilaso quien se adelantó con pasos trascendentales; la evolución, iniciada ya ahora, no alcanza su plenitud hasta la estancia del poeta en Nápoles. Rompiendo los límites de la lírica encerrada en el buceo del propio yo, Garcilaso abrió sus ojos a la entusiasta contemplación de la naturaleza. A la influencia conjunta de Petrarca, March y los cancioneros añadió la del Renacimiento italiano y la antigüedad grecolatina. Boscán trató de seguirle en la nueva jornada, y surgieron entonces las traducciones del Cortesano, El Leandro y Hero, La Octava Rima. Pero faltaban a Boscán la íntima ternura, la plasticidad de imaginación, el total sentido de la belleza clásica, y nunca llegó a una completa identificación con el espíritu del arte nuevo. El buen sentido representado por el lamento "Flores vernán, mas nunca vernán el grano (son. XXXVIII) no era terreno apropiado para ensueños de hermosura"; só-

lo le permitió hallar notas simpáticas y ocasionalmente bellas para cantar el amor sano y la felicidad conyugal.

A pesar de que las obras más afines de Boscán pertenecían a un estudio ya superado. Garcilaso no las olvidó. Aparte de reminiscencias menos importantes detengámonos en dos que aparecen en la égloga I: los versos de Salicio

Vergüenza he que vea
Ninguno en tal estado
De tí desemparedado,
Y de mí mismo yo me cotro agora.

recuerdan los acentos de Boscán celoso:

Sé que tal me represento
Que de verme tan perdido
Ya no sufro el corrimiento...
(Libro I, XV: Knapp, pág. 66).

Aquí podemos ver otros paralelos:

¿Quién sufrirá tan áspera mudanza
Del bien al mal? ¡Oh corazón cansado!
Esfuerza en la miseria de tu estado,
Que tras fortuna suele haber bonanza.
(Garcilaso, Soneto IV, 5-8)

Fortuna tan perdida
Ha de traer bonanza,
No durará dolor que tanto daña...

...Cobra buen corazón mi alma triste.
(Boscán, Canción II, 30-32 y 167,
Knapp, pág. 239 y 243 (58).

...Aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
De tanto bien lo que no entiendo creo,
Tomando ya la fe por presupuesto.
(Garcilaso, Soneto V, versos 6-8)

No puedo yo sentir
De hermosura un tan subido ejemplo.
Por fe os ha de querer aquel que os quiere.
(Boscán, Can. III, versos 49-60
Knapp pág. 244).

Lloraré de mi mal las ocasiones,
Sabrá el mundo la causa por que muero
Y moriré a lo menos confesado.
(Garcilaso, Canc. IV, 4-6).

Conozco que me desmando
Con el dolor que me hiere:
Mas el triste que se muere
En público confesando
Puede decir lo que quiere.
(Boscán, I, XII, Knapp, pág. 48).

Estas y otras coincidencias muestran hasta qué punto había llegado a ser propiedad indivisa el caudal poético reunido por Boscán y Garcilaso de consuno. Su acervo de motivos literarios y actitudes vitales se caracterizaba por el intimismo, la contención, la exposición de afectos hecho con la más honda expresión de la actitud anímica fundamental en Garcilaso:

No me podrán quitar el dolorido
Sentir, si ya del todo
Primero no me quitan el sentido

incorpora a las quejas de Nemoroso, infundiéndoles entrañada emoción, una conceptuosa antítesis nacida en el huerto de Boscán:

Y el vivir
Ya se me quiere partir,
Porque estoy en tal partido
Que quitándome el sentido
No me quitan el sentir.
(Libro I, XI; Knapp, pág. 41) (59).

Pues mis quejas son tan bien vertidas
He lastima de ver que van perdidas...
(Boscán, Canc. III, versos 49-51;
pág. 245).

Oyó llamar de lejos mis gemidos
Y he lastimo de ver que van perdidos...
(Boscán, Canc. I, 59-60,
Knapp, pág. 244).

SANNAZARO, ARIOSTO Y LOS CLASICOS

La acomodación, imperfecta aún durante el confinamiento en el Danubio, se consuma en el período napolitano (1532-1536). Hasta entonces Garcilaso había vivido en la corte imperial, donde él y Boscán eran probablemente los mejores conocedores de Petrarca. Tropezaban con alguna oposición, las coplas de Castillejo, al fin y al cabo tan indulgentes -a causa del italianismo de metros y géneros; pero más difícil era, sin duda, encontrar censores que le condujeran a una mejor comprensión artística del maestro. Además llevaba dentro de sí una inquietud tormentosa que acentuaba la natural impulsividad hispánica. Pero en Nápoles se encontró rodeado por humanistas y poetas que al principio debieron de aconsejarle y muy pronto le admiraron. El amador dolido, el cortesano en destierro, halla afectuosa acogida en aquel ambiente de refinamiento y, cicatrizadas las heridas, disfruta por primera vez, desde hacía varios años, de la tranquilidad de ánimo, del ocio clásico. La vida literaria del Renacimiento italiano se le muestra en toda su rica intensidad y le invita a que remoce y amplíe las lecturas de griegos y latinos y los incorpore a la propia obra. La poesía de Garcilaso, que hasta entonces, aunque cendrada y anhelosa de superación formal, había sido ante todo liberadora expresión de sentimientos, va a convertirse en puro fruto de culto a la belleza. Casi nunca incurrirá en el diletantismo del virtuoso, gracias a que no le faltará el calor del arranque emocional. La lírica de confesión y análisis no será la única cultivada, ni Petrarca mantendrá incompartido el puesto de guía supremo; pero su

huella se dejará ver en los acentos más hondamente conmovidos que el dolor arranque a este poeta.

(A) LA ARCADIA

De la actualidad italiana, el autor que más influyó sobre Garcilaso fué Sannazaro. La Arcadia le reveló el mundo, elemental y exquisito a la vez, del bucolismo, y acabó de habituarle a la contemplación estética de la naturaleza. No hay en la pastoral del napolitano caracteres ni acción: sus personajes, psicológicamente indiferentes, no hacen otra cosa que cantar y amar. Pero estos seres, de simplicidad anímica tan grande, están en íntimo contacto con las fuerzas naturales, y parecen tan hijos de ellas como los silvanos o las ninfas que vuelven a poblar los campos. El ambiente se empapa de enervadora sensibilidad. El santuario supremo es el del dios Pan y el paraíso perdido, aquella edad de oro que no conoció el esfuerzo ni opuso a las apetencias amorosas el ceño de pudor. Aparte de esta paganía, las mentes renacentistas, imbuídas de naturalismo platónico, encontraban en la Arcadia la presentación artística de la belleza natural en sus arquetipos. Sannazaro no deja entrar en su mundo poético sino agentes dotados de aquellas cualidades que suponen su respectiva perfección; pero la selección no tiene ya el sentido aristocrático que sólo incluía en el vergel medieval la rosa, el lirio, el ruiseñor, la alondra, el papagayo: hay, como en Virgilio, tomillo, menta, lentiscos y otras plantas campesinas: mirlos, tordos y estorninos pían entre las ramas, y al crepúsculo chirrían y cigarras.

Garcilaso hizo suyo el mundo pastoril de Sannazaro. Aunque infundió a sus propias églogas una fuerza vivificadora ausente del libro italiano, la huella de éste fué profundísima. Uno de los rasgos en que la Arcadia, juntamente con sus modelos clásicos, hubo de influir más, fué la adjetivación. En Sannazaro la abundancia de epítetos y superlativos, que los españoles del siglo XVI encontraban excesiva para prosa (60), tenía una honda razón de ser: EL DRITTISIMO ABETE, LA ROBUSTA QUERCIA, EL NODEROSO CASTAGNO, EL FRONZUTO BOSSO, EL MOBROSO FAGGIO, EL GRAGILE TAMARISCO ostentan destacadamente la nota característica gracias a la cual han sido admitidos en el cuadro de la naturaleza idealizada. La poesía de Garcilaso, antes parca en epítetos, comienza ahora a prodigarlos, convirtiendo la adjetivación en un "placer de los sentidos", como ha dicho Margot Arce (61).

Escasean mucho los epítetos en la canción II ("vuestra condición fuerte", "duras peñas", "preso luengo de mis daños", "tan grandes enojos"; en el soneto IV ("áspera mudanza", "corazón cansado",); en el VI ("ásperos caminos", "errado proceso"); en el XXVI ("mi vivir cansado"). Ninguno hay en el soneto I. La canción IV emplea con alguna mayor abundancia los que subrayan la expresividad atormentada (desatinado pensamiento, agudas peñas peligrosas, áspero camino, graves peligros, noche tenebrosa, grave hierro, crudo linaje de tormento, grave dolor, vía espantosa, fiero amor vago pensamiento). En la canción I se da un significativo contraste entre la estrofa inicial, que ofrece varios epítetos (región desierta inhabitable, arena ardiente, hielo congelado, rigurosa nieve), y el resto del poema, donde aparecen dos (condición

esquiva, hondo silencio). Otro tanto ocurre en la canción III: las estrofas primera y última contienen "manso ruido", "agua corriente y clara", "blandas querellas", "río divino", "claras ondas", "desierta arena", mientras que en las tres estrofas centrales no se registra un solo caso. Ahora bien, el comienzo de la canción I imita, como ya se ha indicado, un pasaje horaciano, donde figuran varios epítetos: y en las estrofas extremas de la canción aparece por primera vez, la descripción del paisaje, bajo la sugestión de Petrarca.

(B) LA PLASTICIDAD

Al mismo tiempo la expresión adquiere plasticidad. Apresa ya líneas, color y movimiento, mientras a la inimitable música de los versos se asocia la mención de toda clase de melodías y rumores. Pero elegancia natural en el gentilhomme toledano es lo que le impide reducirse a la visualidad alejandrina y a la musicalidad verbal: Aun las descripciones inspiradas en Sannazaro suelen mostrar superior contención; podemos comparar los dos fragmentos de la Arcadia antes citados con los pasajes garcilasianos siguientes:

...si mirando las nubes coloradas,
al tramontar del sol bordadas de oro,
no vieran que era ya pasado el día.
(Egloga I, 411-413).

...Nuestro granado paca, el viento espira;
Filomena sospira en dulce canto
y en amoroso llanto se amancilla;
gime la tortilla sobre el olmo...;
...la fuente clara y pura murmurando
nos está convidando a dulce trato.
(Egloga II, 1, 146-1, 153).

De las variedades de color observadas en las nubes al atardecer, Garcilaso retiene sólo, combinándolas, dos: encarnado y oro. De las armonías del bosque, el canto del ruiseñor, el arrullo de la tórtola y el murmurar de la fuente. Y no es que desdeñe las demás sensaciones: las auditivas aparecen reunidas en otro lugar de la égloga II (versos 64-67).

Convida a dulce sueño
aquel manso ruído
del agua que la clara fuente envía,
con canto no aprendido
híchen el aire de dulce armonía
háceles compañía,
a la sombra volando,
y entre varios olores
gustando tiernas flores,
la solícita abeja susurrando;
los árboles y el viento
al sueño ayudan con su movimiento.

Pero también aquí ha habido simplificación: se habla genéricamente de "las aves sin dueños" y de "dos árboles y el viento", resumiendo las enumeraciones del italiano. La acumulación de pormenores es evitada como rasgo contrario a la sencillez natural.

(C) ARIOSTO

Otra lectura predilecta de Garcilaso fué la de Ariosto. La influencia del Orlando, sin que se pueda comparar con la de la Arcadia, se deja notar en multitud de pasajes aislados y en algún episodio de mayor amplitud. En aquel delicioso tejido de aventuras Garcilaso debió de admirar la fantasía viva y sorprendente, la gozosa lozanía; pero sobre todo la facilidad, la gracia suprema que, como una elegancia más, oculta el trabajo que ha costado alcanzarla. En este aspecto la lección que ofrecían las luminosas

octavas del Orlando hubo de ser decisivamente eficaz.

(D) VIRGILIO

El ejemplo de sus contemporáneos italianos hizo que Garcilaso volviera los ojos hacia la antigüedad. Sus conocimientos clásicos debían de ser extensos: Keniston supone que durante su primera juventud habría recibido las enseñanzas de Pedro Mártir de Anglería, y las obras escritas en Nápoles revelan, en efecto, un saber humanístico no improvisado. Pero en Italia, disponiendo de mayor holgura y situado en un ambiente lleno de admiración por las letras grecolatinas, hubo de renovar con entusiasmo su estudio. Hasta entonces la inspiración clásica no había dejado muchas huellas en sus producciones: frente a la intensa influencia de Petrarca y de Ausias March, las poesías anteriores a 1533 sólo registran sendas reminiscencias de Horacio, Propercio, Virgilio, Tibulo, y varias de Ovidio (62). Ahora aprende la técnica imitatoria, autorizada por el precedente de la literatura latina, que tanto se había aprovechado de la helénica, y practicada y recomendada en el Renacimiento como prueba de cultura respetuosa con la tradición erudita. En adelante Garcilaso salpica sus obras con imitaciones constantes y variadas, mostrando en ellas tanta maestría como Sannazaro y mucha mayor personalidad. Unas veces se contenta con acudir a las más próximas fuentes italianas; otras se eleva a las griegas o latinas, libando en unas y otras su poesía. Hasta entonces, la mitología sólo había sido objeto de alusiones imprecisas en la obra de Garcilaso: en lo sucesivo será elemento artístico de primordial importancia. En Garcilaso el recuerdo de la Arca

dia está fundido constantemente con el Virgilio, cuyas obras, especialmente las Bucólicas, ejercen fructífero magisterio sobre el poeta castellano. El "mantuano Títilo" le prestó lo mejor de su alma soñadora: de una parte la delicadeza melancólica, la compasión universal, la hondura sensitiva; de otra, la representación lírica de la naturaleza, que no sólo escucha las manifestaciones del sentimiento humano, sin que exteriorice su reacción emotiva ante ellas:

Non camimus surdis: respondent omnia silvae.

(E) HORACIO Y OVIDIO

La influencia de Horacio, aunque menor que la de Virgilio, fué muy intensa también. Por testimonio de Seripando sabemos que Garcilaso era "studiosissimus Horatii (63), y sus odas latinas a Telesio y Sepúlveda responden al patrón de las del venusino, cuya serenidad se refleja en las más equilibradas poesías españolas de la nueva etapa. La perfección de la lírica horaciana debió de despertar el deseo de emular mediante un riguroso cuidado de la forma. Ovidio acentuó la habilidad descriptiva de Garcilaso con los alardes técnicos de las metamorfosis, admirablemente reproducidos en la canción V y en el soneto XIII.

La conjunción de petrarquismo y clasicismo sitúa a la poesía garcilasiana dentro de las más dignas corrientes literarias aparecidas, la turbamulta de sonetistas y madrigalistas adocenados, Pioto Bembo trata de ennoblecer la lírica amorosa, preconizando la vuelta a Petrarca, la inspiración grecolatina y la ejecución reflexiva, lentamente madurada. Al mismo tiempo había surgido el

afán de implantar en la poesía vulgar metros y géneros usados en la clásica: Trissino intentaba remedar la canción pindárica; Bernardo Tasso, las estrofas de las odas horacianas mediante combinaciones de endecasílabos y heptasílabos; los dos escritores ensayaban el verso suelto, que deshaciéndose de la rima pretendía acercarse más a los usos de la antigüedad. Ariosto, Bernardo Tasso, y Luigi Alamani componían elegías en tercetos, unidades estróficas cuya brevedad se asemejaba a la del dístico latino (64). Participando en esta corriente general, Garcilaso amplía los cauces de su poética: junto al soneto y la canción, máximos logros del petrarquismo, cultivará la égloga, la elegía, la epístola y la oda. Y a veces, como sus contemporáneos, convertirá el soneto en sustituto moderno del epigrama clásico (sonetos XIII, XVI y XXIX). (65).



E. DE M. R. J.

COMPOSICION Y ESTRUCTURA

La égloga II, escrita al año o año y medio de residencia en Nápoles, nos muestra al poeta en posesión de todos sus recursos, aunque todavía manifieste inexperiencia al manejarlos. Esta obra, la más extensa de la producción garcilasiana, presenta yuxtapuestos una pastoral dialogada y un relato panegírico. La conjunción de tan heterogéneos elementos se ha venido explicando de una manera que, sin dar justificación estética, suponía una motivación exterior de carácter biográfico; Garcilaso, para manifestar su agradecimiento al duque de Alba, cuya decidida intervención le había sido muy valiosa al caer en desfavor de Carlos V, ideó un coloquio pastoril que aludiera a la vida sentimental del amigo; e introdujo una larga narración destinada a celebrar las glorias de la casa ducal y del héroe, que acaba de llegar de Austria cubierto de laureles. Pero tal interpretación ha sido combatida recientemente, y con ello la primitiva unidad de composición ha quedado puesta en tela de juicio.

El poema comprende tres partes fácilmente distinguibles: una acción dramática y dos extensas narraciones. La acción tiene como núcleo argumental los amores de pastor Albano con Camila, su compañera de inocentes juegos en la adolescencia; viendo huir a la doncella, que le profesa amistad, pero no le otorga su amor, Albano pierde la razón, y, nuevo Narciso, intenta abrazar su propia imagen reflejada en una fuente. Llegan Salicio y Nemoroso, quienes, a fuerza de brazos, impiden que Albano se ahogue, y lo sujetan hasta que se adormece. Nemoroso refiere cómo se vió curado de

una pasión amorosa gracias a los consejos del sabio anciano Severo. Los dos pastores, confiando en que Severo podrá sanar también a Albanio, resuelven encomendarle la salud del amigo.

El desarrollo de este asunto está interrumpido por un relato donde Albanio cuenta las cacerías en que se ejercitaba acompañado por Camila, cómo la infantil amistad se le convirtió en arrebatada pasión y cómo ante la esquividad de Camila había intentado suicidarse. La narración de Albanio traduce la prosa VIII de la Arcadia, con sólo pocas variantes, aunque significativas. Por segunda vez se detiene la acción con un parlamento de Nemoroso, donde se hace el elogio de la casa de Alba; este fragmento está ligado con la pastoral mediante la tópica ficción de que el río Tormes, personificado, enseñe a Severo una urna prodigiosa con relieves históricos. Pero la atadura externa no remedia la falta de íntima cohesión: bucolismo y panegírico se despegan, y aun dentro de lo pastoril, los quinientos versos inspirados en Sannazaro dan la impresión de forzado alargamiento.

Los 1885 versos del poema se reparten en 879 escritos en tercetos, 902 con rima interior (rima al mezzo) y 104 en estancias. En la elección y empleo de estas formas métricas ha advertido Keniston (pág. 339-341) el influjo de Sannazaro y el más difuso de Tansillo. Los tercetos y la rima al mezzo se usan por igual en los monólogos y diálogos dramáticos, así como en las partes narrativas. Las estancias, en cambio, aparecen en momentos de acción remansada, y según veremos, tienen en la égloga de Garcilaso una especie de función coral. La autonomía del poeta se manifiesta

ta sobre todo en haber dado a su obra una disposición notablemente simétrica.

El poeta contrapone diferentes puntos de vista y diversas actitudes; dirige entre cortinas la actuación de sus personajes a la vez que reacciona frente a ella con la ironía. Apunta incluso la divergencia de planos entre la convención poética y la realidad: "Quién te hizo filósofo elocuente -siendo pastor de ovejas y de cabras?" (versos 396-397). Nada de esto aparece en las églogas posteriores, puramente líricas, donde el poeta, lejos de permanecer al margen, vierte su alma toda y se entrega por completo a la atracción del mundo soñado.

La égloga II está concebida como obra dramática. Navarro Tomás rechaza la idea de que se representara, alegando la desmesurada extensión de los parlamentos de Albanio y Nemoroso. En cambio, Mele sostiene que esta égloga de Garcilaso pertenece a un género incipientemente teatral, muy en boga en Italia desde fines del siglo XV, no cree inverosímil la representación (66). Ciertamente, el poema se halla en la línea que partiendo de los primeros esbozos pastorales, había llevado ya a I DUE PELLEGRINI de Tansillo, y que después había de conducir hasta el Aminta y el Pastor Fido. Se sabe que en 1538 se representó en Mesina I DUE PELLEGRINI, a pesar de su lánguida acción (67). Keniston aduce un testimonio decisivo: Don Quijote y Sancho Panza, en el camino entre la residencia de los duques y Barcelona, encuentran un grupo de mancebos y doncellas que trataban de resucitar la vida arcádica y representaban "églogas" de Garcilaso (68). Es indudable que el diálogo de

Camila y Albanio (versos 766-882), y los de Albanio, Salicio y Nemoroso, con sus luchas y forcejeos, están concebidos como verdaderas escenas teatrales. Herrera se dió cuenta de ello: "Esta égloga es poema dramático, que también se dice activo, en que no habla el poeta, sino las personas introducidas... Tiene mucha parte de principio mediano, de comedia, de tragedia, fábula, coro y elegía. También hay de todos los estilos, frases llanas traídas del vulgo, gentil, cabeza, yo podré poco, callar que callarás; y alto más que conviene a bucólica, convocaré el infierno, y variación de versos como en las tragedias" (69).

Efectivamente, Garcilaso, atento a la viveza del diálogo y la acción, se aparta de la égloga virgiliana más refinada, y sobrepasando los momentos más ágiles de las Bucólicas, como la disputa de Menalcas y Dametas, se acerca a la verdadera comedia: no deja de ser significativo el que haya reminiscencias de Terencio y la Celestina (70). Además conocía el teatro pastoril de Encina y sus seguidores, y aunque la mayor madurez de su humanismo le impidiera seguirlos en su tosca rusticidad, pudieron orientarle hacia una expresión sencilla, con puntas de realismo. Así se explica el uso de las frases refranescas o muy familiares que extrañaban a Herrero y de las cuales ha reunido buen número Navarro Tomás (71): "no es malo -tener al pie del palo quien se duela" (verso 363); "bueno es eso" (verso 826); "suelta, que sí estaré" (verso 842); "quedo yo, don Travieso, renojado" (verso 975), etc. De todos modos resulta excesivo decir que las escenas junto a la fuente constituyen un breve "paso" (72), o calificarlas de "crude -- Horseplay" (73). Aunque el momento en que Nemoroso deja a Salicio

luchar sólo con Albanio abunda en notas cómicas, igual que la locura del pastor enamorado, la elegancia natural de Garcilaso procura no dejarse llevar demasiado por ese camino. Su moderación y superior sentido de lo que la pastoral renacentista exigía resaltan si comparamos la égloga II con las de Sa de Miranda, abundantes en gracias de rústicos y bobos.

Hemos visto que Herrera observaba en el poema garcilasiano "variación de versos como en las tragedias": en otra ocasión (74) llama "coro" a las estancias "¿cuán vienaventurado?". En la égloga II Garcilaso emplea esta combinación métrica para intermedios en que la acción descansa, separando las partes principales de la obra. La función divisoria encomendada a los fragmentos en estancias se asemeja aquí a la de los cantos del coro en la tragedia griega. La paráfrasis del *Beatus ille* (versos (38-76) media entre el prólogo (monólogo inicial de Albanio y el primer episodio, en que Albanio cuenta la historia de sus amores. Esta narración está separada del segundo episodio (escenas de Camila y Albanio, locura del pastor) por las estancias "Tratará de una parte" (versos 681-719). Las dos estancias "Espantado me tienes" (versos 1829-1854) separan el tercer episodio y el comienzo del tercero (prodigios de Severo contados por Nemoroso); sin éste fallo no sólo habría sido más perfecta la simetría en la construcción de la égloga, sino que ésta aparecería estructurada con arreglo al precepto horaciano para las obras teatrales:

Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quae posci vult et spectata reponi.

(A) FUENTES Y ORIGINALIDAD.

Garcilaso incorporó al poema el fruto de sus recientes lecturas y puso en ejercicio los procedimientos de imitación recién aprendidos. La Arcadía de Sannazaro fué la mina más explotada: aparte de la prosa VIII, versificada casi totalmente en los relatos de Albanio, los prodigios de Severo reproducen los de Enareto en la prosa IX, y los versos 64-76 y 1146-1153 proceden del final de la prosa X (75). Las predicciones que con tanta frecuencia se hacen en el Orlando, sobre todo el pabellón historiado con que Melisa anuncia el futuro de la casa de Este, inspiran los presagios del río Tormes; pero la urna con relieves proféticos no es sugestión de Ariosto, sino del poema latino de Sannazaro De Partu Virginis (76). Además está parafraseado el *Beatus ille* de Horacio; las Bucólicas son recordadas a menudo en la pastoral, y la Eneida, en el episodio heróico; pasajes aislados proceden de Terencio, Catulo, Ovidio, Silio, Itálico, Bernardo Tasso, Ausias March y Juan de Mena (77): ya se han mencionado los débitos con Terencio y la Celestina. El número de versos derivados de todas estas fuentes viene a ser aproximadamente la cuarta parte del poema. A pesar de todo, la égloga II muestra notable originalidad en la relativa movilidad dramática y llaneza de los diálogos, en la interpretación del amor, en el auténtico -no libresco- sentimiento de la naturaleza y en el poder de una inspiración que fácilmente, como en juego, infunde vida y lozanía a cuanto toca.

CONCEPCION DEL AMOR, LA EGLOGA II Y LA ANTERIOR
PRODUCCION GARCILASIANA

La figura de Albanio está vista con algo más que humorística benevolencia. Su actitud hondamente dolorosa, trágica, responde a la interpretación garcilasiana del petrarquismo, tal como se había manifestado en los poemas anteriores a 1533. El poeta, que ha bía pasado "de bien acuchillado a ser maestro", no se desprende de su peculiar concepción del amor, y pinta en la égloga la pasión de Albanio con los mismos sentimientos que él había experimentado. No creemos que poemas existentes de antemano pasaran a formar parte de la égloga; pero si Garcilaso ha supuesto en su protagonista situaciones anímicas por las que el mismo había atravesado, recapitulando en cierto modo su lírica anterior. El amor de Albanio no es una pasión resignada y quietista, sino "terrible y fiero desear" "congoja", "cruda muerte", "fuego eterno" que atormenta al alma (versos 320-325), como en el soneto VI o la canción IV. Si en ésta (versos 2122) el poeta atribuye al destino la causa de sus males, el zagal dirá en un pasaje tanto más significativo cuanto que es adición de Garcilaso, en medio de versos traducidos de Sannazaro:

En este amor no entré por desvarío
no lo traté, como otros, con engaños,
ni fué por elección de mi albedrío.
Desde mis tiernos y primeros años
a aquella parte me inclinó mi estrella,
y aquel fiero destino de mis daños.
(versos 164-169).

Para Albanio es "grave pena" (verso 696) la idea de que Camilla pueda lamentar el mal causado por su propia ingratitud; Garcil-

laso había expresado igual sentimiento en la canción I (versos 20-26). El enamorado necesita la soledad, "ir do nunca pie humano - - - estampó su pisada en el arena" (versos 698-699), del mismo modo que Petrarca huía de todo lugar "ove vestigio unman l'arena - - - stampi", y que Garcilaso, en la canción II, se nos había mostrado "la soledad siguiendo". Al contar sus penas a Salicio, Albanio pone como condición que, una vez oídas, el amigo le deje "llorar mi desventura -entre estos pinos solo y estas hayas" (versos 411-412); también en la canción II eran los árboles los únicos testigos del padecer solitario. La entrega al dolor es absoluta: "Amor quiere que muere sin reparo", y por lo tanto hay que evitar desahogos para llegar cuanto antes a la muerte (versos 374-380). El silencio, impuesto por el amor (versos 376-381), no es la discreción cortés que oculta la persona de la amada, sino la reserva que calla los sufrimientos del amante; aquí, además, es signo de conformidad con el hado, ya que la confidencia supondría un alivio y, consiguientemente, una prolongación de la vida. Por último, ese pastor que camina hacia el suicidio "con paso de rebeldía tan -- exaltada como la de Garcilaso en el soneto IV y con la misma reminiscencia petrarquesca (versos 880-882):

¿No puedo yo morir? ¿No puedo irme
por aquí, por allí, por do quisiere,
desnudo espíritu o carne y hueso firme?

La nota auto biográfica es evidente en el relato que Nemoroso hace de su conversión por el mago Severo. Son muy grandes las semejanzas que ofrecen estos versos 1107-1128 de la égloga con los sonetos I y II, y, en menor grado, con la canción IV; igual imagen

del camino peligroso que atemoriza a quien lo ha emprendido (79); igual sensación de vergüenza; igual acentuación de la expresividad patética. Pero en los dos sonetos y en la canción la crisis se manifiesta en su mayor intensidad, mientras que en la égloga aparece como algo lejano y superado.

Quedé yo entonces como quien camina
de noche por caminos enriscados,
sin ver dónde la senda o paso inclina;
mas venida la luz, y contemplados,
del peligro pasado hace un miedo,
que deja los cabellos erizados.

Así estaba mirando atento y quedo
aquel peligro yo que atrás dejaba,
que nunca sin temor pensallo puedo.

Tras esto luego se me presentaba
sin antojos delante, la vileza
de lo que antes ardiendo deseaba....

La égloga II, que inicia la inspiración bucólica de Garcilaso, cancela al mismo tiempo su producción anterior. Entre Albanio y Nemoroso resumen un episodio sentimental que el poeta creía terminado y del cual sin duda confiaba libertarse definitivamente al encarnarlo en sus pastores.

(A) LA NATURALEZA

El sentimiento de la naturaleza, esbozado en la canción III, es tema primordial en la égloga II. Siente Garcilaso la placidez de los valles, la claridad de las aguas, la reparadora frescura del viento, los rumores de la floresta. Los versos 13-15 encierran el motivo central:

El dulce murmurar deste ruido,
el mover de los árboles al viento,
el suave olor del prado florecido,
podrían tornar, de enfermo y descontento,
cualquier pastor del mundo alegre y sano;
yo sólo en tanto bien morir me siento.

El drama humano tiene como escenario un paisaje lleno de co-

lor, sonido, aromas y roce de auras tenues. Unas veces aparece la simbiosis afectiva entre naturaleza e individuo; otras, la personificación mítica semejante a la de Homero:

En mostrando el aurora sus mejillas
de rosa, y sus cabellos de oro fino
humedeciendo ya las florecillas...
(versos 203-205);

de vez en cuando, tal o cual rasgo de sabor campesino:

Mira en torno, y verás por los alcores
salir el humo de las caserías
de aquestos comarcanos labradores
(versos 1870-1872)

No importa ya que éstos u otros versos tengan su origen en otros autores (80). Garcilaso no copia, sino que reelabora y vivifica. Lo creado totalmente por él y los elementos ajenos que transforma y recrea se funden en belleza selecta, armonía, ritmo suave y poesía halagadora.

EL TEMA HEROICO

El panegírico del duque de Alba y sus ascendientes interesa por ser una de las raras veces en que Garcilaso abordó la nota heroica. Su delgada voz tenía en la vena campestre mejor acompañamiento que en la trompa bélica. Como caballero valeroso peleó en Navarra, Toscana, Africa y Provenza, y supo dar la vida en aras del pundonor militar; pero sólo excepcionalmente hizo de la guerra tema literario. A veces como en las dos elegías, con acentos desilusionados; en otras ocasiones -la égloga II, el soneto XXXV y la oda latina a Juan Ginés de Sepúlveda, con tono entusiasta (81). Ahora, con motivo de la victoria lograda por el amigo y protector, canta el Enaje, mocedad, y hazañas de éste. Pero resuelto a hacerlo sin romper el marco de la acción desarrollada entre pastores, acude el recurso de la urna proféticamente esculpida, repartiendo los hechos en una sucesión de cuadros. Desde Homero, una continuidad literaria no interrumpida respaldaba con su autoridad este género descriptivo; ya se han indicado los modelos que proporcionó la Italia contemporánea. El procedimiento no se prestaba a dar sensación de grandeza; en pequeños cuadros no cabe robustez de aliento, sino minuciosidad alejandrina; la descripción de "lo pintado" es más lejana y falsa que la de "lo vivo"; y cuando intervienen la magia o la mitología, como en el Orlando o en la égloga II, el episodio toma un aire fuertemente desrealizador: en estos retablos de las maravillas los hechos del cardenal Hipólito de este o los de don Fernando de Toledo quedan situados en el mismo plano de ficción que las artes de Melisa, los prodigios de Severo

y la gruta del Tormes. Las "figuras morales", las alegorías inevitables laudatorias acentúan la sensación de quimera o juego de tramoya.

Los episodios guerreros de alguna extensión se reducen a dos: La muerte de don García de Toledo en los Gelves (versos 1215-1266) y la campaña de Hungría (1502-1621). En el primero, los horrores de la lucha están con vigor y crudeza:

Unos en bruto lago de su sangre,
cortado ya el estambre de la vida,
la cabeza partida revolcaban;
otros claro mostraban espirando,
de fuera palpitando las entrañas,
por las fieras y estrañas cuchilladas
de aquella mano dadas...

Pero los versos más hermosos y penetrantes son aquellos que con ternura virgiliana refieren la muerte del joven caballero. Cuando sucumbe ante el hado, como Eurialo y Palante,

...Puso en el duro suelo la hermosa
cara, como la rosa matutina,
cuando ya el sol declina al mediodía
que pierde su alegría, y marchitando
va la color mudando; o en el campo
cual queda el lirio blanco, que el arado
crudamente cortado al pasar deja,
del cual aún no se aleja presuroso
aquel color hermoso, o se destierra;
mas ya la madre tierra, descuidada,
no le administra nada de su aliento,
que era el sustentamiento y vigor suyo.
¡Talestá el rostro tuyo en el arena,
fresca rosa, azucena blanca y pura!

El relato de la expedición en socorro de Viena no posee nada que se pueda comparar al realismo o a la delicadeza de los dos pasajes citados. Es en pequeño un canto épico con disposición ajustada a las normas y modelos de la poética tradicional: dieta de Ratisbona y elección de don Fernando como jefe; descripción con trapuesta de los dos ejércitos, enumerando los distintos pueblos

representados en la hueste imperial. La Envidia se levanta contra el duque, promoviendo tumultos: pero vencida por la magnanimidad del héroe, se arroja a sus pies. Carlos V y el duque, preocupados y vigilantes, se encuentran de noche y trazan el plan de la batalla. El río Danubio, cubierto de ovas y coronado de sauces, sale del agua, da su aprobación al proyecto y favorece el paso del ejército embarcado. El temor se apodera de los turcos, quienes, puestos en fuga, abandonan sus tiendas. La Victoria abraza al César y a don Fernando, y junto al carro triunfal cargado de trofeos caminan, amarrados, los cautivos. Como se ve, Garcilaso no ha buscado aquí nuevas en los poemas narrativos cultos, con su poco de máquina épica y todo. Lo que nunca falta es animación, gracia y soltura:

Quien viera el curso diestro por la clara
corriente, bien jurara a aquellas horas
que las agudas proras dividían
el agua y la hendían con sonido
y el rastro iba seguido. Luego vieras
al viento las banderas tremolando,
las ondas imitando en el moverse.
(versos 1623-1629)

POESIA Y PINTURA

La habilidad descriptiva se patentiza en otros cuadros, como en el paso de los Pirineos cubiertos de nieve, las ceremonias nupciales o la travesía del Mediterráneo. A veces parece que el poeta se ha inspirado en efectivas representaciones plásticas: las pinturas de la catedral de Colonia pudieron servir de base para los versos 1484-1490, referentes al martirio de Santa Úrsula, como supone Keniston (82). La descripción de las Gracias hace pensar en Botticelli:

De vestidura bella allí vestidas
las Gracias esculpidas se veían;
solamente traían un delgado
velo, que el delicado cuerpo viste;
mas tal, que no resiste a nuestra vista.
(versos 1271-1275)

Nunca fué más operante la máxima horaciana ut pictura poesis. Pero cuantos autores emplearon -antes del Laoconte de Lessing- esta mezcla de relato y descripción, no se dieron cuenta de que la plástica sólo puede eternizar momentos sin antes ni después, estáticamente, y atribuyeron a cuadros y esculturas el dinamismo propio de las artes del tiempo. Garcilaso incurre en este convencionalismo general; es cierto que en alguna ocasión señala el límite entre lo posible y lo imposible en la representación pictórica: "el veloz movimiento parecía que pintado se vía ante los ojos" (versos 1500-1501): pero otras veces supone en un mismo cuadro la sucesión de cambios que sólo el cine había de convertir en realidad:

Luego pudiera verse de travieso
venir por un espeso bosque ameno,
de buenas hierbas lleno y medicina,
Esculapio, y camina no parando
hasta donde Fernando está en el lecho.
Entró con pie derecho, y parecía
que le restituía en tanta fuerza,
que a proseguir se esfuerza su viaje,
que lo llevó al pasaje del gran Reno.
(versos 1462-1470)

La égloga II ocupa en la obra de Garcilaso una posición central. De una parte entronca con las creaciones anteriores en la actitud de Albanio en el fragmento autobiográfico de la conversión de Salicio. De otro lado presenta ya los caracteres esenciales de lo que ha de ser la obra ulterior del poeta: creación sabia, llena de reminiscencias cultas reelaboradas, dotada de exquisito sentido de la plasticidad y la armonía. De igual modo que Severo "los ojos mantenía de pintura" contemplando la prodigiosa urna del Tormes, así Garcilaso nutre su poesía con las sensaciones que le llegan del mundo exterior. Con todo, la égloga II carece de la intensa emoción que electriza en la I, y de la tersa limpidez de la III. Hay en ella una abigarrada profusión de motivos, tanteo de quien no tiene completa seguridad en el camino. Pero en la combinación de elementos propios de distintos géneros no hemos de ver sólo inexperiencia. Desde el punto de vista de la poética renacentista, Herrera sostenía que la égloga II era una mezcla de bucolismo, comedia, tragedia y poema heroico; y a pesar de sus bellezas parciales, a veces espléndidas, carecía de la necesaria unidad (83). Al cabo de los siglos, a la luz de la historia, el hecho se nos muestra con otro sentido: el escritor español más perfectamente clásico, en lugar de sujetarse a las normas estableci-

das, las desborda. Aunque todavía no hubieron puesto cátedra Scaligero y Castelvetro, hemos de ver en la postura de Garcilaso un precedente de la libertad que más tarde mantendría el teatro nacional. Por otra parte, en nuestra comedia habrá polimetría, como en la égloga II, y los galanes que Lope lleve a las tablas sentirán y expresarán el amor con vehemencia pasional semejante a la de Albanio.

TRES GENEROS NUEVOS

A los años 1534-1536, de intensa actividad creadora por parte de Garcilaso, corresponden tres obras que inauguraron en las letras españolas géneros hasta entonces desusados.

(A) EPISTOLA A BOSCAN

La carta poética era ya conocida en España: La Propalladia, de Torres Naharro (1517), contiene varios "capítulos" de diverso asunto y siete epístolas con predominio de tema amoroso; unos y otras en metros tradicionales. El Cancionero General incluye, a partir de su edición de 1527, tres capítulos de Tapia, en tercetos endecasílabos y en italiano. Ignoramos si la epístola "El vivir sin ti ya no querría", o alguno de los capítulos de Boscán habrían aclimatado ya de manera definitiva el género epistolar amoroso. De todos modos, la primera epístola horaciana de nuestra literatura es la que Garcilaso dirige a Boscán en octubre de 1534. Aunque no deriva especialmente de ninguna de las de Horacio, responde al tipo de aquellas en que el venusino mezcla lo doctrinal y lo familiar. El poeta quiere dar cuenta de sí a Boscán, con estilo "presto, distinto, de ornamento puro, -tal cual a culta epístola conviene": con la llaneza descuidada que es propia de la confianza sincera, pero dentro de los límites marcados por el adjetivo "culto". Primero da noticia de su salud corporal, tan firme que la ha permitido recorrer en doce días la distancia que separa Barcelona de Aviñón. Después habla de su espíritu, donde alternan ilusiones y penas que le hacen olvidar el dolor pasado;

pero también

A veces sigo un agradable medio
honesto y reposado en que el discurso
del gusto y del ingenio se ejercita.

En uno de esos momentos de equilibrio ha meditado sobre la amistad que le une a Boscán, y ahora expone sus reflexiones, inspiradas, según Conti (84), en el VII libro de la *Ética*, de Aristóteles: el mayor goce del "vínculo de amor que nuestro genio -enredó sobre nuestros corazones" estriba en el hecho mismo de profesar amor:

Ninguna cosa en mayor precio estimo
ni me hace gustar del dulce estado
tanto como el amor de parte mía.

Después, desenfadadamente, pinta sus impresiones de viaje, en versos vivos, con algún galicismo irónico. Malas posadas las de Francia esta vez:

Vinos acedos, camareras feas,
varletas codiciosos, malas postas,
gran paga, poco argen, largo camino.

Y todo para ir a Nápoles, donde nada ha perdido... El poeta empieza a encontrar sin sentido el tráfago incesante de su vida. Pero sobreponiéndose a este asomo de tristeza insiste en el tono ligero, con chanzas alusivas a la gordura de un amigo común:

A mi señor Dural estrechamente
abrazad de mí parte, si pudierdes.

No es la epístola un poema logrado. Todavía son duros los versos libres, que por primera vez ensayaba Garcilaso. Pero además de su interés histórico como primicia de un género literario, tiene el encanto de acercarnos a la intimidad del poeta y de dejarnos verle *sonreír*! Como remate, la fecha desde Aviñón,

...la tierra
do nació el claro fuego de Petrarca
y donde están del fuego las cenizas.

(B) LA ELEGIA I

La elegía I es, por sus propósitos y extensión una obra de gran empeño: después de las églogas, la más ambiciosa del autor. Garcilaso quiso ofrecer un nuevo testimonio de afecto al duque de Alba, que acababa de perder a su hermano don Bernardino, muy joven aún. La elegía había de ser consule digna, y los esfuerzos del poeta se encaminaron a mantener la elevación de espíritu de tono. Tal vez como procedimiento ennoblecedor, empleó profusamente la imitación limitando la aportación personal al plan de conjunto, la selección de modelos su acoplamiento y algún pasaje extenso original. El Brocense indicó cuáles fueron las principales fuentes empleadas, así como algunas de las que inspiraron versos aislados. Los 90 versos iniciales siguen de cerca la elegía latina dedicada por Girolamo Frascator a Gianbattista Turriano: a trechos la traducen exactamente, a trechos en versión libre. Como en la de Frascator se intercruza otra elegía, durante mucho tiempo atribuida a Ovidio. Finalmente, la elegía de Bernardo Tasso a Bernardino Rota, también por la muerte de un hermano inspira la descripción de Venus consolándose del Triste fin de Adonis. Las tres saben a repetición manoseada con razonamientos de lugar común y alusiones mitológicas. Sin embargo, la elegía AD Liviam deja la nota no más original, pero sí más patética de la aparición en sueños:

...en aquel breve sueño te aparece
la imagen amarilla del hermano,
que de la dulce vida desfallece;
Y tú tendiendo la piadosa mano,
probando a levantar el cuerpo amado,
levantas solamente el aire vano;

En cambio el fragmento tomado de Bernardo Tasso respira sensualidad y gracia delicada; la diosa del amor, viendo que sus lágrimas eran inútiles,

...Los ojos enjugó, y la frente pura
mostró con algo más contentamiento, dejando
y luego con gracioso movimiento
se fué su paso por el verde suelo,
con su guirnalda usada y su ornamento
desordenaba con lascivo vuelo
el viento su cabello, y con su vista
alegraba la tierra, el mar y el cielo.

Los tres últimos versos son adición de Garcilaso pero no representan la orientación que el poeta español quiso dar a su elegía. No se contentó con este acento delicado y grácil, ni tampoco se limitó a actualizar los tópicos de Frascator y Albinovano con referencias a la hermosura del joven muerto y al llanto de su madre y hermanos. La novedad consistió precisamente en añadir amplias consideraciones sobre la fortaleza de ánimo, la fama y mortalidad. Los versos 187-204 parafrasean el comienzo de la oda horaciana Iustum oc Tenacem, acentuando su carácter estoico:

Porque el fuerte veron no se consiente
no resistir los casos de fortuna.
con firme rostro y corazón valiente.
y no tan solamente esta importuna,
con proceso cruel y riguroso,
con revolver de sol, de cielo y luna
mover no debe un pecho generoso
ni entristecillo con funesto vuelo,
turbando con molestia su reposo
mas si toda la máquina del cielo
con espantable son y con ruido
debe ser aterrado y oprimido,
del grave peso y de la gran ruina,
primero que espanto y conmovido.

Más adelante habla de la perennidad de la fama (244-249) y de la felicidad alcanzada por quien, "de la carne mortal purgado y puro" contempla desde el cielo vanidad de su inmensidad: pone ante sus ojos la pequeñez de la tierra y la miseria de los afanes que aquí agiten a los hombres. Estas reflexiones, en las que es fácil percibir la huella del *Somnium Scipionis*, terminan ponderando la dicha inherente a la suprema serenidad:

¡Oh bien bien aventurado, que sin ira,
sin odio, en pas estás, sin amor ciego,
con quien acá se muere y se suspira;
vives y vivirás cuanto encendiere
las almas del divino amor el fuego!

Partiendo de la descripción del dolor, la elegía I invita a superarlo elevándose hasta la grandeza del alma imperturbable. Pero el tránsito no es gradual, y el distinto carácter de las fuentes empleadas ha impedido que la obra llegare a tener intrínseca unidad. Encontramos que la primera mitad del poema está demasiado ablandada por la mitología de ninfas llorosas y ríos entristecidos, y en la segunda parte se ve el contraste brusco con el viril estoicismo o la contemplación platónica. De allí, es muy explicable el éxito que tuvieron los sucesores de Garcilaso. Fray Luis de León tuvo muy presente la parafrasis garcilasiana del *Somnium Scipionis*, por ejemplo, podemos juzgar la semejanza de estos pasajes:

Mira la tierra, el mar que la contiene,
todo lo cual un pequeño punto
a respeto del cielo juzga y tiene.
Puesta la vista en aquel gran trasunto
y espejo, do se muestra lo pasado
con lo futuro y la presente junto...
(Garc. versos 280-285).

¿Es más que un breve punto
el bajo y torpe suelo comparado
a aqueste gran trasunto
de vivo mejorado
lo que es lo que será, lo que ha pasado?

(C) LA ODA "A FLOR DE GNIDO"

La oda a la Flor de Gnido es uno de los poemas de Garcilaso que tuvo una grande influencia sobre la literatura posterior. El éxito alcanzado por la estrofa es índice de la atracción que la obra ejerció. Si esta fortuna se debe en parte a la flexibilidad y armonía de la combinación métrica, el prestigio de la obra de Garcilaso hubo de ser el factor principal. Hay que reconocer que su disposición es un modelo de habilidad: consejos y fábula mitológica se encadenan tan orgánicamente como las mejores creaciones horacianas de estructura, convirtiendo en sustancia propia ideas e imágenes tomadas no sólo del venusino y de Ovidio, sino también de Tibulo, Marcial, Ariosto y Ocaso Proporcio. Por otra parte, la transformación de Anxarate en mármol, tan apta para el virtuosismo, no está descrita con plasticidad comparable a la de Dafne del Soneto XIII o la égloga III. Y la adjetivación tan sobria en otro tiempo, llega a ser profusa y blanda en la oda (86). Es en fin una obra hermosa de analógica maestría y de relevante importancia histórica; pero no logra cautivar al lector que ansía remansarse en el alma, dulce del poeta.

AMOR Y GUERRA

En el año de 1535 encontramos a Garcilaso arrastrado por una nueva pasión, cuyo objeto fué una bella dama de Nápoles. Navarro Tomás ha reconstruido la historia de este episodio sentimental, que no parece haber alcanzado la dramática intensidad que tuvo la pasión anterior. Tampoco hizo brotar nada que se acerque a la hermosura de la égloga I, pero las obras que inspiró constituyen una serie poemática interesante, no sólo en el aspecto biográfico, sino también en el artístico. Los sonetos, inferiores en emoción a los de años atrás, están mejor contruidos. Hay en ellos frecuentes alusiones a la mitología, historia y costumbres clásicas, así como recuerdos de poetas latinos e italianos.

Inicia la serie el soneto VII, de sabor horaciano y acertada distribución: como náufrago salvado y agradecido, el poeta ha colgado sus ropas en el templo del amor y ha jurado no exponerse a nuevos peligros:

Mas del que viene no podré volverme;
y en esto no voy contra el juramento,
que ni es como los otros ni mi mano.

En el soneto XXVIII, Garcilaso, que en otras ocasiones había reprendido los devaneos de Boscán, le confiesa ahora el suyo: a pesar de estar "en perfecta edad yarmado", se ha rendido, "Al niño que sabéis ciego y desnudo"; la discreción le veda indicar nada respecto de la dama, salvo que "de tan hermoso fuego consumido -nunca fué corazón". El XII es un soneto bello y bien delineado: el poeta se siente incapaz de refrenar el deseo "Loco, imposible, vano temeroso" en que se ve arrastrado; los ejemplos de Icaro y Faetón, re-

presentados en cuadros que tiene ante sus ojos, le previenen contra la osadía, pero esta locción no le será provechosa que la inútil consideración de sus propios temores. Hay alguna reminiscencia del soneto de Sannazaro, "Icaro cade qui quest'onde is sanno:" pero la autonomía de Garcilaso es completa (86). De carácter mitológico es también el XV: la leyenda de Orfeo, olvidada en dos armoniosos cuartetos -algo desmayados tal vez sirve de introducción a una súplica de piedad para la "trabajosa vida, en miseria y lágrimas pasadas". El VIII interesa por ser el único reflejo que en la obra garcilasiana tiene el dolce stil nuovo. En presencia de la amada, los "espíritus" procedentes de ella inflaman y abren el camino a los que salen del amante, pero ausencia de éstos, encendidos por el recuerdo, no encuentra vía franca y "trevisentan por salir de no hay salida". Se ha relacionado este soneto, fino artificioso, con la canción de la Ia Vita nuova "Donne Chi'avete inteletto d'amore", cuyos versos 67-70 dicen:

De gli occhi suoi, come ch'ella li inova?
Escano spirti d'amore infiamante
Che feren gli occhi a qual che aller la guati
E passan si che'l cor ciaecun retrova.

El influjo, sin embargo, de Dante pudo ser directo. Mele ha observado notable semejanza entre el soneto garcilasiano y un madrigal de Bernardo Tasso, y llega a sospechar que ambos se inspiraron en otra poesía, derivada a su vez de la Vita nuova (87).

La expedición a Túnez impone una larga ausencia. Desde Cartago, aunque deshecho "en llanto y en ceniza" al pensar en los amores, interrumpidos, Garcilaso manifiesta a Boscán su entusiasmo por la empresa guerra, que renueva la hazaña de Scipión:

Boscán, las armas y el furor de Marte,
que con su propia sangre el Africano
suele regando, hacer que el romano
imperio reverdezca en esta parte,
han reducido a la memoria al arte
y al antiguo valor italiano,
cuya fuerza y valerosa mano
Africa se aterró de parte a parte
(Soneto XXXV).

En el soneto XXXIII da cuenta a Mario Galeota de las heridas que ha recibido en la mano y en la boca: las interpreta como Alevosa precaución del Amor para que no pueda expresar de palabra ni por escrito sus sentimientos, y anuncia que se vengará del Dios(88)

Mas yo haré que aquesta ofensa cara
le cuesta al ofensor, que ya estoy sano
libre, desesperado y ofendido.

Otro soneto, el XIX, nos presenta a Garcilaso, recordando los días en que trabó amistad con Julio César Caracciolo y en cada uno tuvo, gracias al otro, noticias de su respectiva dama.

En el soneto XXX se entrega a las sospechas que le asaltan -"colgad en vuestro carro los despojos"-, y en el XXXI su imaginación atormentada se pierde en enrevesadas alegorías: el alma y el sentimiento han engendrado el amor; del amor y la envidia nacen los celos, monstruo que da vida al padre y mata al abuelo.

La elegía II es, sin duda alguna, el más bello e interesante de todos los poemas que se refieren a la pasión napolitana. Garcilaso cuenta en ella a su amigo Boscán la vida que lleva ante "la vencedora gente" estacionada en Trápana, al volver de Túnez y le descubre también los celos que atormentan como dice Keniston (89); más que una elegía rigurosamente construida, es una epístola o capítulo, con variedad de temas, en cuyo desarrollo cambiante se revela mejor que en otras obras la fisonomía moral del poeta.

A parte de algunas obras de circunstancias se tiene que atribuir a la época napolitana cuatro sonetos que son de lo más perfecto y luminoso que salió de la pluma de Garcilaso (Sonetos XVI, XXI, XXIV). En ellos domina la inspiración grecolatina y el sentido pagano de la vida.

En la égloga III se ve que Garcilaso emplea ahora un medio para escapar de la realidad. En este sentido Garcilaso ha aprendido a refugiarse en el arte. Los desengaños llegan a olvidarse cincelando versos e imaginando frondosas espesuras y gráciles ninfas.

Keniston dice que Garcilaso la escribe para rendir homenaje a una dama ilustre hermosísima, quien, es María Osario Pimentel, marquesa de Villafranca y esposa del virrey don Pedro de Toledo.

RECAPITULACION

Los amores de doña Isabel Freyre vinieron a dar a los versos de Garcilaso un hondo contenido emocional. Doña Isabel Freyre, dama de la Infante Isabel de Portugal, se trasladó con su señora a Castilla en 1526, cuando dicha Infanta casó con el Emperador Carlos V. Se contaba que la Infanta, antes de salir de Lisboa, había dicho que no vendría a Castilla si no traía consigo a Doña Isabel Freyre. Otra dama portuguesa traída por la Infanta Doña Isabel fué Doña Leonor de Mascarenhas, insigne por su cultura y su virtud. En la corte de Lisboa, Doña Isabel Freyre había sido cortejada y cantada bajo el nombre de Celia por Sa de Miranda, del cual se dice que fué desterrado de la capital portuguesa a consecuencia de estas relaciones.

Bajo la influencia de diversas lecturas, del Petrarca especialmente en esta época, Garcilaso fué glosando en sus versos sus propios sentimientos. Su amor por Doña Isabel fué un culto encendido y secreto. No hay indicio alguno de que fuera correspondido. Las quejas de Salicio y los recuerdos de Nemoroso, en la égloga I, parecen significar que Doña Isabel, durante algún tiempo, miró con simpatía al poeta, acogió con agrado sus versos y la distinguió en su amistad. Pero las composiciones de Garcilaso que más probablemente pueden atribuirse a este período sólo dan a entender el descontento del poeta ante la indiferencia y frialdad de la dama (Canc. I y Sonetos II y XV), y su constante cuidado por mantener secreta la causa de su mal (son. II, V y XXXVII). Entre estas composiciones se destacan especialmente los últimos versos del soneto con esta viva declaración:

Yo no nací sino para querernos
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero;
cuanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir y por vos muero.

Hacia 1529, contrajo matrimonio Doña Isabel Freyre con Don Antonio de Fonseca. La canción I en versos castellanos, publicada por El Brocense en 1574 bajo el epígrafe de "Habiéndose casado su dama", figura también en un manuscrito de la época con la indicación más explícita de haber sido dirigida a Doña Isabel Freyre, porque se casó con un hombre fuera de su condición". Esta nota ha sido uno de los datos más útiles para poner en claro parte de esta historia. La diferencia de condición entre Doña Isabel y su esposo fué aludida también por Salicio, Egloga I. Quiso el destino que esta insigne portuguesa de voz dulce, ojos claros y cabello de oro, después de haber inspirado en Portugal y en España a los mejores poetas de su tiempo viniera a casarse con un hombre que era llamado "El Gordo", y que, decía Zapata, "en su vida hizo copla". Pertenecía sin embargo, Don Antonio a la noble familia de Toro y fué regidor de Toledo.

La boda de Doña Isabel dejó un amargo eco en los versos de Sa Miranda, el efecto producido por dicho acontecimiento en el ánimo de Garcilaso parece manifestarse no sólo en los pasajes citados, sino también en el desaliento con que el poeta alude a la pérdida de sus esperanzas (Soneto XXXII), y en la tristeza con que habla de abrazarse a su dolor como único consuelo (Soneto XX). En este sentido Garcilaso, en la Canción II sintetizó su afán en una expresión que Herrera, Anotaciones, le parecía no igualada hasta entonces por ningún otro poeta:

¡Quien pudiera hartarse
de no esperar remedio de quejarse!

Desde julio de 1529 hasta abril de 1530 Garcilaso estuvo en Italia con el séquito de Carlos V cuando éste fué a recibir solemnemente de manos del Papa la corona imperial. Hizo Garcilaso testamento en Barcelona el 25 de julio de 1529, uno o dos días antes de embarcar para Génova. En esta fecha el poeta tenía tres hijos legítimos: Garcilaso de la Vega, Ífigo de Zúñiga y Pedro de Guzmán. A beneficio del primero fundó en su testamento un mayorazgo con las rentas y tributos de la hacienda que poseía en varios lugares de Toledo y Badajoz. Dejó varias mandas para misas, para casar huérfanas y para favorecer con limosnas "a personas de las que no lo piden, sino que conste que son necesitadas". Encargó que atendieran al sustento y educación de su hijo ilegítimo, Don Lorenzo, que no se invitase a nadie a sus funerales y que no hubiese en ellos sermón. Pidió que se pagaran con mucha brevedad sus deudas, que eran numerosas. Debía dinero a sus hermanos, a sus pajes, a su barbero, a unos canónigos de Toledo, a unos mercaderes y a otras varias personas. Algunas de estas deudas debían de ser antiguas, ya que Garcilaso había olvidado los nombres de sus acreedores. Dos o tres, entre ellos, habían muerto. Ciertas cantidades habían sido recibidas dejando en prenda objetos de plata y alhajas de su madre y de su mujer. El marqués de Laurencín, Documentos, 18, dice haber encontrado deudas análogas en los testamentos de otros parientes de Garcilaso, no obstante tratarse de una familia considerablemente acomodada. Tal vez, como el mismo Marqués indica, fueran corrientes estos hechos en una época en que no había otra manera de lograr dinero para apuros y necesidades urgentes. Pero

esta conjetura no aclara completamente la cuestión. Entre las partidas citadas, Garcilaso manifestaba deber también al Consejo de Toledo ciertas cantidades recibidas por cargos u oficios que no había desempeñado. Parece, en fin, que Garcilaso procedió con cierto desorden -defecto común entre poetas en cuestión de dinero. La manda referente a Elvira, moza de Extremadura, fué para responder a una deuda de otro género. En este minucioso registro de acuerdos e intimidades las notas más salientes son la ingenua y leal sinceridad de Garcilaso al declarar honradamente los pasos de su vida y su noble preocupación por despejar de toda nube su conciencia. Fueron testigos de sus testamentos, entre otras personas su hermano Don Pedro y su amigo Juan Boscán.

Los meses que Garcilaso pasó en Italia, entre visitas de ciudades, fiestas suntuosas, impresiones literarias y trato con gentes diversas, debieron llevar a su espíritu la serenidad necesaria para reflexionar sobre la anormalidad de su amor por Doña Isabel. Estos pensamientos le hicieron volver a su tierra lleno de graves inquietudes. Contempló el errado proceso de sus años (Soneto VI); le salió al paso su razón "de pura vergüenza constreñida" (Canción IV); se vio entregado a un deseo "loco, imposible, vano, temeroso" (Soneto XIII), y trató de poner en su vida nuevo consejo y mejor tino (Soneto VI). Pero, por otra parte, una simple mirada de la dama deshacía todos sus propósitos "con el calor del rayo que salía de su vista" (Canción IV); de nuevo la bella red de los cabellos de oro envolvía y sujetaba su razón (Canción IV), y otra vez se sentía arrastrado por una fuerza superior a su voluntad: (Canción IV)

No vine por mis pies a tanto daño
fuerzas de mi destino me trajeron.

Toda la canción IV es un vivo reflejo de este turbado estado de ánimo, cuya síntesis vino a dar Garcilaso, siguiendo al Petrarca, en estos versos del soneto VI:

Busco de mí vivir consejo muero
y conozco el mejor y el peor apruebo

Parece, sin embargo, que Garcilaso, con los consejos de su amigo el sabio Fray Severo, preceptor del duque de Alba, tuvo bastante fuerza de voluntad para dominar esta crisis y tranquilizar su ánimo, según se deduce de las explicaciones de Nemoroso, égloga II, y el soneto XXXIV:

Gracias al cielo doy que ya del cuello
del todo el grave yugo he sacudido.

A mediados de 1530, poco después de regresar de Italia, marchó Garcilaso a Francia, enviado por la Emperatriz Doña Isabel a su cuñada Doña Leonor de Austria, ya mujer de Francisco I, con una misión de carácter, al parecer, meramente familiar, pero con encargo secreto, por lo visto, de informarse hasta donde fuera posible, de los preparativos que pudiera haber en la frontera y de lo que se dijera en la corte Francesa respecto a las relaciones con el Imperio Español. La estimación y confianza que en esta ocasión demostraron a Garcilaso sus soberanos vinieron pronto a quebrantarse con un suceso inesperado. Un sobrino del poeta, llamado también Garcilaso de la Vega, hijo mayor de Don Pedro Laso, tenía concertado matrimonio con Doña Isabel de la Cueva, sobrina del duque de Albuquerque y dama de la Emperatriz. Los parientes de Doña Isabel, contrarios a estas relaciones, lograron una cédu-

la del Emperador (el 4 de septiembre de 1531), por la cual se prohibía dicho enlace: pero antes de que esta orden se interpusiera apresuráronse los novios y se desposaron hallándose un día en la Catedral de Avila y siendo testigo Garcilaso. Apoyaba con gran interés a los parientes de Doña Isabel la misma Emperatriz. Una nueva cédula del Emperador anuló el desposorio por ser los contrayentes menores de edad. Doña Isabel fué depositada en un monasterio y el novio huyó a Portugal.

Por este mismo tiempo Carlos V convocó a sus gentes en Ratisbona para acudir en socorro de Viena, amenazada por Solimán el Magnífico. Acudió a este llamamiento el joven Duque de Alba, D. Fernando de Toledo, llevando en su compañía a su amigo Garcilaso. De paso por Tolosa el 3 de febrero de 1532, Garcilaso fué requerido por el corregidor de Guipúzcoa para que, por mandato de la Emperatriz prestara declaración sobre el asunto del desposorio de su sobrino. Garcilaso no dijo precisamente que hubiera intervenido como testigo en el acto de dicho desposorio, pero tampoco negó haberlo presenciado. El corregidor, siguiendo las instrucciones recibidas de la corte, dispuso que Garcilaso quedara detenido. La intervención del duque de Alba, que escribió a la Emperatriz diciendo que no pasaría adelante sin Garcilaso, hizo que éste quedara en libertad continuando ambos caballeros su viaje por París y Colonia a Ratisbona. Garcilaso describió este viaje en su égloga II, sin hacer alusión al incidente de Tolosa. Al llegar a Ratisbona, en marzo de 1532, el Emperador, informado del asunto de Garcilaso por Cartas de la Emperatriz, confinó al poeta en una isla del Danubio, sin que el memorial presentado por Garcilaso en su



defensa ni las gestiones de sus amigos pudieran evitarlo. E. D. V. 2

El confinamiento de Garcilaso debió durar hasta julio o agosto de 1532 en que el duque de Alba logró que se le concediera en concepto de destierro, trasladarse a Nápoles a las órdenes del virrey don Pedro de Toledo. Durante su permanencia en la isla de Danubio Garcilaso escribió la canción II y probablemente, algunos de sus sonetos: Tomayo de Vargas consideraba entre éstos los que llevan los números IV y IX. En dicha canción hábilmente ajustada al estilo del Petrarca, el sentimiento de la naturaleza se manifiesta de una manera más perceptible que en las composiciones de Garcilaso de fecha anterior. El rasgo más saliente de esta poesía es, sin embargo, el abatimiento del poeta ante los reveses de su fortuna y ante el fracaso de su vida sentimental.

Dentro del tono apacible y suave que es, característico en Garcilaso se hallan de vez en cuando, en sus composiciones de esta época, breves momentos de vehemencia en que el ánimo del poeta se rebela vivamente contra la asperza de su situación:

Yo mismo emprenderé a fuerza de brazos
romper un monte, que otro no rompiera,
de mil inconvenientes muy espeso.

(Soneto IV-9-11).

Las mas veces me entrego otras resisto
con tal furor, con una fuerza nueva,
que un monte puesto encima rompería

(Soneto XXVI, 9-11).

Pero en la canción del Danubio, Garcilaso, hecho ya a sus desventuras, apoya amargamente sus resistencias en sus propias desilusiones y espera sin temor su porvenir no obstante haber caído en desgracia con el Emperador y verse "preso y forzado y solo en tierra ajena".

El viaje a Nápoles fué para Garcilaso el principio de una nueva vida. Los años que pasó en esta ciudad, interrumpidos por varios viajes, fueron los de su mayor actividad literaria. El virrey Don Pedro, hábil político y gran caballero, supo desde su gobierno ejercitar la justicia, castigar abusos, restablecer el principio de autoridad y engrandecer la ciudad de Nápoles, y al mismo tiempo, hombre culto y galante, aficionado a las letras y amigo de torneos, fiestas y reuniones, logró pronto rodearse de los mejores elementos de alta sociedad napolitana. Garcilaso, al lado del virrey, protegido por su amistad y honrado con su confianza, se hallaba en la mejor situación para poder relacionarse con dichos elementos. Nápoles era entonces uno de los principales centros humanísticos de Italia. La Academia Pontaniana contaba a la sazón entre sus miembros a Scipione Capece, erudito, jurisconsulto y poeta latino, a Fray Jerónimo Seripando, más tarde Arzobispo de Salerno y Cardenal de Santa Susana, a Antonio Minturno, crítico y poeta, y a Bernardino Martirano, poeta, dramático, traductor de Virgilio y secretario imperial en el Consejo de Nápoles.

Numerosos testimonios demuestran la consideración y simpatías que Garcilaso alcanzó entre éstos y otros escritores. Varios de dichos testimonios revelan asimismo la atención que por este tiempo debió dedicar Garcilaso al estudio de los clásicos. Capece le llamaba "ilustre y doctísimo" en la carta en que decía haberse decidido por consejo de Garcilaso a publicar los Comentarios de Elio Donato sobre la Eneida; Seripando, le llamaba "estudiosísimo de Horacio" y decía haber estado en correspondencia con Garcilaso o sobre la interpretación de algunos pasajes del poeta latino, el car-

denal Bembo elogiaba los versos, el ingenio y la cultura de Garcilaso y manifestaba tener en el más alto aprecio su amistad. Como Anisio, poeta latino, encomiaba juntamente la erudición y las prendas personales del caballero toledano, y Luis Tansillo, unido a nuestro gran poeta, más que ningún otro escritor italiano, por lazos de estrecha amistad, dedicó a Garcilaso varios sonetos y le recordó en diversos pasajes de sus poesías, llamándole su Mecenas y comparándolo con Virgilio y Horacio.

Consta asimismo la amistad de Garcilaso, en Nápoles, con Bernardo Tasso, autor de *Amadigi*, cuyo nombre aparece, junto con los de Minturno y Tansillo, en soneto XXIV, dirigido a Doña María de Cardona, marquesa de la Padula: "Ilustre honor del nombre de Cardona"; con Julio César Caracciolo, caballero y poeta napolitano, a quien dedicó el soneto XIX; "Y con este temor mi lengua prueba razonar con vos ¡oh dulce amigo!"; con Antonio Telesio, profesor de latinidad y retórica, eleg ante poeta y gran conversador, para quien Garcilaso compuso una oda latina; con Jerónimo Borgia, de origen español, discípulo de Pontano, soldado poeta, historiador, obispo y autor de un opúsculo dirigido al virrey Don Pedro y a Garcilaso: "viros inclitos et doctissimos"; con Honrato Fascitelli, benedictino, poeta, amigo del Bembo y cantor de las hazañas del valeroso capitán marqués del Vasto; con Plácido de Sangro, poeta, y cortesano a quien Seripando escribía acerca de Garcilaso y a quien éste recordaba con afecto en su oda latina a Telesio; y con Mario Galeota, también poeta y gentil hombre, cortejador de Violante Sanseverino para la cual escribió Garcilaso su famosa canción a la Flor de Gnido; a Mario Galeota dedicó, además, Garcilaso su so-

neto XXXIII.

En Nápoles, en fin, debió tratar también Garcilaso a sus compatriotas Juan de Valdés y Juan Ginés de Sepúlveda. Valdés, dedicó a Garcilaso en su Diálogo de La Lengua unas breves palabras llenas de estimación. El pasaje ha sido ya mencionado por varios autores. Una de las odas latinas de Garcilaso fué dirigida al docto historiador de Carlos V, Juan Ginés de Sepúlveda.

En abril de 1533, hallándose el Emperador de paso por Barcelona, vino Garcilaso a esta ciudad con una comisión del virrey. Poco tiempo antes, Garcilaso había enviado a Boscán, que vivía en Barcelona, un ejemplar de II Cortegiano de Castiglione. Boscán lo había traducido al español y, aprovechando la visita de su amigo, hizo que éste revisara su trabajo. El juicio que Garcilaso formó de la labor de Boscán quedó expresado en la elegante carta que aquél escribió a Doña Jerónima Palova de Almogaver, por cuyo consejo se había decidido Boscán a traducir el dicho libro. La carta de Garcilaso, única muestra literaria de su prosa, fué publicada por Boscán, como prólogo de su traducción, Barcelona, 1534.

En Barcelona encontró también Garcilaso al Duque de Alba que regresaba con el Emperador de la empresa de Viena. Antes de volver a Nápoles, Garcilaso hizo una breve visita a Toledo donde vivía su familia. El camino de Cataluña a Castilla lo hicieron, acaso, juntos Garcilaso y el Duque. Juntos habían salido también de su tierra, año y medio antes, para aquella jornada de Ratisvona donde Garcilaso, esperando aumentar los méritos de su carrera, no encontró sino el proceso de Tolosa, el confinamiento del Danubio y el destierro de Nápoles. El Duque de Alba y su tío Don Pedro

habían ayudado a Garcilaso en todas sus dificultades. Fué probablemente después de este viaje a España cuando Garcilaso, otra vez en Nápoles, escribió sus égloga II, homenaje a la casa de Alba y especialmente al Duque Don Fernando, en la cual se dan noticias de éste, y de sus antepasados en donde aparecen las riberas "del sacro Tormes, dulce y claro río"; Alba, la ciudad de las altas torres; el preceptor del Duque, Fray Severo, mago prodigioso; Boscán, ayo de Don Fernando, maestro perfecto "de la difícil arte cortesana"; el viaje a Ratisbona; la retirada de los turcos y el regreso de Don Fernando en su hogar. En la trama de la égloga el Duque está representado por el pastor Albanio, y la Duquesa, Doña María Enríquez por la pastora Camila. El movimiento de la acción y la viveza del diálogo son a veces los de una obra representable; pero los largos discursos de Albanio y de Nemoroso rechazan toda idea de representación. Entre otras varias influencias, los versos 38-76 traducen la oda *Beatrus ille* de Horacio, y el largo pasaje 173-680 es una adaptación de la prosa VII de la *Arcadia* de Sannazaro.

La muerte de Doña Isabel Freyre, ocurrida, al parecer, entre 1533 y 1534, inspiró a Garcilaso sus dos composiciones más famosas la égloga I, "El dulce lamentar de dos pastores", y el soneto X, "Oh dulces prendas por mi mal halladas"! Se advierte claramente que las manifestaciones de Nemoroso en la égloga II, mostrándose avergonzado de "la vileza de lo que antes ardiendo deseaba", espantado de haberse visto ante un precipicio cuyo recuerdo "le erizaba los cabellos", y satisfecho de que le hubiera curado su mal el padre Fray Severo que le "volvió el alma a su naturaleza y soltó el

corazón aherrojado" debieron ser escritas antes de la muerte de Doña Isabel. En la égloga I, dedicada al virrey Don Pedro, bajo un sencillo artificio trazado a semejanza de los Due pellegrini de Luis Tansillo, y elaborado con elementos poéticos tomados de Virgilio, Petrarca, Sannazaro, Ariosto, Bembo, dejó correr libremente Garcilaso, como sincero homenaje a la mujer querida, el hondo manantial cerrado y oprimido en el secreto de su corazón. En esta égloga el poeta no oculta ya ni el nombre de su dama, Elisa, ni la causa de su muerte, "el duro trance de Lucina". Salicio y Nemoroso glosan los dos acontecimientos más graves de esta historia: el casamiento y la muerte de Doña Isabel. Sa de Miranda que acaso recibió al mismo tiempo la noticia de esta muerte y la égloga de Garcilaso, lloró también sentidamente la pérdida de la que había sido su Celia, apareciendo en su lamentación, según ya ha indicado Keniston, (pág. 51) lo de "corren lágrimas justas sin parar", como un eco del repetido tema de Salicio: "Salid, sin duelo, lágrimas, corriendo!"

En agosto de 1534 Garcilaso vino otra vez a España, enviado por el virrey, para informar al Emperador de varios asuntos de Nápoles relacionados principalmente con los daños causados en las costas de aquel reino por las piraterías de Barbarroja. Fué esta la última visita de Garcilaso a su familia y a su tierra. Gestionó inútilmente su nombramiento para la comandancia del Castillo de Reggio (Calabria). El virrey Don Pedro, en una carta al Emperador, llena de interés por Garcilaso, decía con relación a dicho nombramiento: "Garcilaso es persona para servir en todo lo que se le encomendare y con hacerle V. M. esta merced yo haré que traya a su

muger y se arraigue acá, porque, sin falta, él sabrá servir tan bien como todos cuantos acá están" (Navarrete, 238). Aparte del deseo de Don Pedro en cuanto a asegurar la permanencia de Garcilaso en Italia, su propósito de hacerle llevar consigo a su mujer trae de nuevo a la memoria las circunstancias que intervinieron en el matrimonio del poeta. Pero tanto en el asunto de la comandancia de Reggio como unos meses después, con ocasión de otra recomendación del Virrey sobre un pleito que Garcilaso tenía contra los ganaderos de la Mesta en la Chancillería de Granada, el Emperador dió a entender que no se le había pasado aún el enojo por la participación del soneto XXV, notable por su emoción, pudo ser escrito por este tiempo, después de una probable visita del poeta a la sepultura de su dama. El regreso a Italia lo hizo esta vez Garcilaso por tierra, atravesando la Provenza. La epístola en verso suelto dirigida a Boscán, sobre el provecho y excelencias de la amistad, la escribió de paso por Aviñón, el 12 de octubre de 1534.

Durante el verano de 1535 tuvo lugar la expedición de Carlos V a Túnez, en la cual figuró Garcilaso, siendo herido de las lanzadas en un encuentro con los moros. Aparte de las noticias de San deval, Jovio, Illescas y de otros autores sobre este punto el mismo Garcilaso dió cuenta de sus heridas a su amigo Mario Galeota en el soneto XXXII. Antes de regresar de Africa, desde la Galeota, escribió a Boscán el soneto XXXV. Ya de regreso, desde Trápana (Sicilia), donde el Emperador se detuvo unos días con su séquito, Garcilaso escribió su elegía II, dirigida al mismo Boscán, en la cual, con un tono de improvisación y espontaneidad que hace de esta poesía una de las más originales de este autor, alude irónica-

mente a las vanidades y ambiciones de las gentes que rodean al Monarca, envidia la vida tranquila y familiar de su amigo, y habla con honda melancolía de sí mismo, dando a entender en algunas de sus palabras como un presentimiento de su próxima muerte. El fallecimiento del joven Don Bernardino de Toledo, hermano del Duque de Alba, ocurrido pocos días después en Palermo, en esta vuelta de Túnez (Navarrete 67), movió a Garcilaso a escribir su elegía I, dirigida a Don Fernando de Toledo, obra cuidadosamente elaborada con elementos de varias procedencias y distintas por completo, en este sentido, de la elegía II.

En varias composiciones de esta época Garcilaso aparece bajo la preocupación de un nuevo episodio amoroso. Experimentado en amarguras, había jurado no volver a caer en nuevos amores; rindióse, sin embargo, ante la violencia de un afecto del cual decía que ni era como los otros ni estaba en su mano resistirlo, Soneto VII. Dió cuenta a Boscán de este asunto en el soneto XXVIII, guardando, respecto a quién fuera la dama, absoluta reserva: "De tan hermoso fuego consumido -nunca fué corazón; si preguntado -soy lo demás, en lo demás soy mudo". En el soneto XXXV, dirigido a Boscán desde la Goleta, el poeta se muestra inquieto y temeroso por los peligros de la ausencia, y en la elegía II, 40-42, a la vez que insiste en dichos temores, descubre que se trataba de una dama napolitana: "De aquí iremos a ver de la sirena la patria... -Allí mi corazón tuvo su nido- un tiempo ya; mas no se ¡triste! agora -o si estará ocupado o desparcido." El soneto XXXIII a Mario Galeota, de la misma fecha que el XXXV, y el XIX, a Julio César Cacciolo, se refieren también probablemente a estos amores, y lo

mismo otros sonetos, como el XXX y el XXXI, en que el poeta, en perfecto estilo petrarquesco, expresa sus sospechas y cuidados. Muestran estas composiciones, no obstante la hipérbole de algunas palabras, sino un fondo menos vivo y patético que las que se refieren a Doña Isabel Freyre. Verdad es que en ciertos casos la distinción entre unas y otras resulta difícil. Keniston, 200-201, ha procedido acertadamente, refiriendo los dos bellos sonetos X y XXV a la muerte de la dama portuguesa. Desde este mismo punto de vista, cuando el poeta hablaba de un deseo "loco, imposible, vano, temeroso," Soneto XII, no es probable que se refiriera a este breve cortejo napolitano, que sin duda tuvo más de galanteo que de verdadera pasión.

En la primavera de 1536, después de unos meses pasados en Nápoles entre fiestas y agasajos, decidió Carlos V salir contra las tropas francesas que había invadido a la Saboya y amenazaban caer sobre el ducado de Milán. Yendo de Nápoles a Roma para unirse al séquito del Emperador, parece ser que Garcilaso fué asaltado por un partido de bandoleros. Los datos con que Zapata contó este suceso en su Carlo famoso, Valencia, indican la fama de hombre esforzado y valiente que Garcilaso debía tener. En la jornada que empezaba, el Emperador, dando pruebas de admitir nuevamente a Garcilaso en su confianza, le encomendó importantes comisiones cerca de Andrea Doria y Antonio de Leyva, y le nombró maestro de campo, poniendo bajo su mando tres mil soldados. Tenía, sin embargo, el poeta entre las gentes que rodeaban al Emperador, enemigos que procuraban sus daños, a los cuales se refería, con cierta preocupación, en la carta que escribió a Seripando, desde Savigliano, el 15 de julio de 1536.

Es probable que por este tiempo escribiese Garcilaso su égloga III, dedicada, según la hábil conjetura de Keniston, 255-258, no a la Condesa de Ureña y de Osuna, como decía Herrera, ni a la Duquesa de Alba o a la Marquesa de la Padula, como creían otros, sino a Doña María Osorio Pimentel, Marquesa de Villafranca, esposa de Don Pedro de Toledo. Las alusiones de Garcilaso a haber escrito esta poesía durante una campaña militar, "entre las armas del sangriento Marte, verso 37, "tomando ora la espada ora la pluma", verso 40, podrían referirse igualmente a la jornada de Túnez. El apremio de cuidados, ocupaciones, y servicios a que en otros versos alude, responde mejor, sin embargo, a la actividad que Garcilaso tuvo que desarrollar en la campaña de 1536 (Navarrete 240-256). De sus palabras no se deduce la menor satisfacción por ver mejor encaminados los asuntos de su carrera militar. Por el contrario, se advierte, cierta tristeza y descontento ante el azar que había desviado sus pasos, versos 5 y 6, llevándole de trabajo en trabajo y apartándole de las cosas queridas, versos 17-19. Aunque en varias ocasiones se distinguió como soldado, ningún pasaje de sus versos indica que sintiera entusiasmo por esta profesión. El pasaje referente a la jornada de Viena en la égloga II, y los pocos versos alusivos a la expedición de Túnez, en el soneto XXXV, no pueden ser, ni por su carácter ni por su estilo, testimonio de dicho entusiasmo. El hecho es de notar en un caballero del gran Carlos V. Refiriéndose a éste, Garcilaso no pasa de decir: "Carlos César triunfante", Égloga II, 1503, "César, pío y valiente", Égloga II, 1521.

La égloga III, última obra, probablemente, de Garcilaso mues-

tra en la suavidad de los versos, en la armonía de las estrofas y en la selección de figuras y conceptos, la gran maestría técnica que el poeta había llegado a alcanzar. Al mismo tiempo, entre los elementos de diversos autores, de Sannazaro especialmente, utilizados en parte que se refiere a la labor de las ninfas y en el canto de los pastores Tirreno y Alcino, dió Garcilaso en esta égloga una breve síntesis de sus sentimientos más íntimos. Recordó a Toledo, su ciudad natal, en "la más felice tierra de la España", verso 200, "puesta en la sublime cumbre del monte", verso 209, "de antiguos edificios adornada", verso 212. Habló una vez más de "el patrio, celebrado y rico Tajo", Soneto XXIV, verso 12, "con ímpetu corriendo y con ruido" en la estrechez del monte, verso 204, y "con agradable mansedumbre" en la ancha vega, versos 65 y 213. Situó la acción de esta égloga, como la de las dos églogas anteriores, en las riberas del Tajo entre las arboledas solitarias y umbrosas, unidas a los recuerdos de su juventud. Aludió a su ausencia de la patria, verso 19, con melancolía que adquiere un hondo sentido al recordar la emoción con que el mismo Garcilaso habla en otros pasajes del tierno recibimiento hecho por la Duquesa de Alba a su marido o de la plácida vida de Boscán, al lado de su esposa. Dió a la introducción de esta égloga una nueva muestra de afecto al Virrey Don Pedro, cuya amistad, así como la del Duque de Alba y la de Boscán, tanto figura en los versos de Garcilaso. Y finalmente, hizo asunto del bordado de una de las ninfas la muerte de Doña Isabel Freyre, con lo cual el recuerdo de esta mujer quedó enlazado a toda la obra de Garcilaso, desde sus primeros a sus últimos versos.

El día 19 de septiembre de 1536, pasando las tropas imperiales junto a la torre de Muy, cerca de Fréjus, en la Provenza, unos cuantos arcabuceros enemigos agredieron a los soldados españoles desde los muros. Mandó el Emperador que se castigase aquella agresión tomando dicha torre al asalto. Al tiempo que Garcilaso, al frente de sus peones, escalaba la altura lanzaron desde arriba una gran piedra que alcanzándole en la cabeza, le hizo traer a Toledo, dándole sepultura en la iglesia de San Pedro Mártir.

La muerte de Garcilaso produjo honda impresión entre sus amigos de Italia, Portugal y España. Laura Terracina, poetisa napolitana, señaló como epitafio adecuado para el joven caballero español una octava del Orlando furioso, canción XVI: "Un giovinetto che col dolce canto". Sa de Miranda, con íntima admiración y simpatía por Garcilaso, le dedicó su égloga Nemoroso. Juan Boscán expresó su sentimiento en diversos pasajes, distinguiéndose por su emoción su soneto XCII: Garcilaso; que al bien siempre aspiraste".

El Emperador y el Duque de Alba se interesaron por la viuda y los hijos del poeta. El primer hijo, Garcilaso, nombrado en el testamento de 1529, había muerto antes que su padre. El segundo, Ífigo, cambiando de nombre por el de su padre y de su hermano mayor, siguió también juntamente las armas y las letras, fué caballero de Santiago y murió en 1555, a los 26 años, en la defensa de Volpiano, cerca de Turín. El tercero, Pedro, ingresó en la orden de dominicos con el nombre de Domingo de Guzmán y enseñó en la Universidad de Salamanca, distinguiéndose como predicador y como maestro. Una hija, Sancha, nacida en 1532, casó con un primo suyo, Don Antonio Portocarrero, hijo del Conde de Palma y Doña

Leonor de la Vega, hermana de Garcilaso. El hijo menor del poeta, Francisco, murió como el primero, siendo niño de pocos años. El hijo natural, Don Lorenzo, desterrado, por el Emperador en castigo de haber escrito, según se dice una dura sátira contra cierto elemento de la corte, parece que murió en Orán. La descendencia de Garcilaso sólo tuvo, en fin, continuación por parte de su hija Doña Sancha, cuyo marido recibió de los Condes de Palma el señorio de la Monclova, que hoy figura entre los títulos del Duque del Infantado.

Boscán fué reuniendo los versos de Garcilaso para publicarlos en un volumen juntamente con los suyos. Muerto Boscán en 1542, su viuda, Doña Ana Girón de Rebolledo, dió cumplimiento con toda diligencia al propósito de su marido, haciendo aparecer dicho volumen en Barcelona, en 1543. Las obras de Garcilaso comprendidas en esta publicación fueron ya casi todas las que hoy se conocen: tres églogas, dos elegías, una epístola, cinco canciones, veintinueve sonetos y la glosa al Villancico "Que testimonios son éstos". En pocos años este libro fué reeditado multitud de veces en España, Portugal, Italia, Francia y los Países Bajos.

El gusto del público, demostrando de día en día mayor predilección por las obras de Garcilaso, movió a los editores a publicarla independientemente, separándolas de las de Boscán.

En 1574 publicó el Brocenese en Salamanca su primera edición, comentada, de las obras de Garcilaso, haciendo figurar en ella treinta y cinco sonetos e incluyendo también las coplas en versos octosílabos. Tres años más tarde, en 1577, hizo el Brocenese una segunda edición de su libro añadiendo entre los sonetos los que

llevan ordinariamente los números XXXII, XXXVI y XXXVIII, y entre las coplas, las glosas del villancico citado. El Brocenese comentó a Garcilaso como un autor clásico, enmendando los errores introducidos por los editores, aclarando alusiones históricas y mitológicas y señalando los pasajes imitados de otros poetas latinos, italianos, o españoles. La indicación de estos pasajes pareció mal a algunos que creían que con ello más se ofendía que honraba a Garcilaso, circulando con este motivo un gracioso soneto, atribuido al sevillano Jerónimo de los Cobos, "Descubierto se han hurto de gran fama-del ladrón Garcilaso..." que dió lugar a explicaciones y réplicas por parte del Brocenese y a la intervención de Lomas Cantoral.

Poco después, en 1580, salió a luz la edición anotada por Herrera en la cual los versos de Garcilaso aparecen casi ahogados bajo un comentario excesivamente amplio y prolijo, aunque siempre interesante para el conocimiento de las doctrinas poéticas del anotador. El comentario de Herrera dió lugar también a una viva controversia promovida, bajo el seudónimo de Prete Facopin, por Don Juan Fernández de Velasco, Condestable de Castilla desde 1585 hasta 1613.

En 1622 apareció otra edición de Garcilaso comentada por Tamayo de Vargas, el cual atendió principalmente a la depuración del texto. En 1765 se publicó la edición de Don José Nicolás de Azara, caballero descontentadizo y displicente con los anotadores precedentes y con el mismo Garcilaso, y en 1854 salió a luz la de Don Adolfo de Castro con indicación de variantes de las ediciones

anteriores, en la COIECCION DE AUTORES ESPAÑOLES de Rivadeneyra. La selección de poesías de Boscán y Garcilaso que Menéndez Pelayo dejó preparada para el tomo XIV de su Antología fué publicada en 1917, con una introducción de J. Rogerio Sánchez. El presente volumen de clásicos Castellanos, cuya primera edición se hizo en 1911, reproduce el texto de Herrera, modernizando la ortografía en todo aquello que dada la fecha de dicho texto, no es decir que represente diferencias de pronunciación.

Como queda indicado, Garcilaso, durante su residencia en Nápoles, escribió algunas composiciones en latín. Entre éstas sólo hay conocidas la oda que dirigió a Antonio Telesio, autor de la tragedia *Imber Aureus*, otra dedicada a Juan Ginés de Sepúlveda, cronista de la expedición de Carlos V a Túnez. Sin igualar en valor artístico a las composiciones españolas de Garcilaso, son estas odas un notable testimonio de la penetración y eficacia puestas por este autor en el estudio e imitación de los poetas latinos. El Cardenal Bembo, en su carta a Onorato Fascitelli, hablaba con gran elogio de una poesía latina que Garcilaso le había dedicado. En otra carta de Bernardo Tasso a Francisco María Molza se hablaba también de dos odas latinas y de un himno griego de un caballero español, que se sospecha fuera Garcilaso. Pero ni estas composiciones ni las que mencionó Bembo han sido aún encontradas. El epigrama latino a Hernando de Acuña que desde Tamayo de Vargas venía atribuyéndose a Garcilaso, es probable que no fuera escrito por éste sino por su hijo del mismo nombre como ha supuesto Keniston, 270-271.

El tipo de endecasílabo más frecuente en Garcilaso es la que presenta, aparte del acento en la sílaba décima, primer tiem

po marcado en segunda y tiempo débil en sexta: Ilustre y hermosísima María" Egloga III-2. Menos corrientes que éste, pero también muy usados, son los que presentan el primer tiempo marcado en tercera o en cuarta, manteniendo el tiempo débil en la sexta: "A despecho y pesar de la ventura", Egloga III-8. La acentuación en primera, sexta y décima es relativamente rara: "Nise que en hermosura par no tiene", Egloga III-56, el tipo de endecasílabo con tiempo débil en octava, aun siendo también abundante, tiene en Garcilaso menos uso que el de tiempo débil en sexta. El número de sus combinaciones es también menor. Su forma ordinaria se reduce a la acentuación en cuarta, octava, décima: "Entre las armas del sangriento Márte", Egloga III-37. Otra forma correspondiente a este tipo de la cual se hallan en Garcilaso algunos ejemplos, presenta el primer tiempo marcado en segunda: "Lo ménos de lo que en tu ser cupiére" Egloga III-31. Un tercer tipo de endecasílabo, usado también por Garcilaso, aunque sólo en contados casos, es el que lleva tiempo marcado en cuarta: "Hinchen el áire de dulce armonía". Egloga II-69. Todo esto, en sus rasgos esenciales, se halla también en los versos del Petrarca. No se ha hecho aún un estudio especial que demuestre convenientemente si hay o no algo de peculiar sobre este punto en la técnica del poeta español.

Todas las formas de estrofas usadas por Garcilaso respondían asimismo a modelos italianos. En la estructura de los sonetos y en las diversas combinaciones de estancias usadas en las églogas I y II y en las canciones I, II, III, y IV, Garcilaso tuvo por modelo al Petrarca. En los tercetos de la Egloga II, y las de las elegías, su modelo inmediato, entre los muchos poetas que sobre

este punto pudo tener en cuenta, fué probablemente Sannazaro. De este mismo autor debió tomar el uso de la rima anterior empleada en la Egloga II. En las octavas de la Egloga III, siguió el ejemplo de la Tirsi de Castiglione y César Gonzaga. En el uso del verso suelto tuvo presentes a Trissino, Alamanni y Bernardo Tasso. Este último le sirvió también de modelo para las liras de la can-ción V. Con excepción del soneto, ensayado mucho antes, como es sabido, por el marqués de Santillana, las demás combinaciones citadas no se habían usado en castellano hasta Garcilaso y Boscán. El acierto con que Garcilaso manejó dichas combinaciones hizo que muchos de sus sonetos, estancias y octavas, y sobre todo sus li-ras, quedaran en nuestra métrica como modelos perfectos de esta clase de estrofas.

De los poetas italianos tomó Garcilaso, como ya se ha indicado no sólo estructura de los versos y la forma de las estrofas, si no también una gran parte de los elementos poéticos contenidos en su obra. Otra gran parte de dichos elementos debió ser fruto de su estudio de los poetas latinos y en especial de Virgilio y Horacio. Cirot ha llamado la atención sobre una probable influencia de la Iliada en un pasaje de la tercera égloga de Garcilaso. Los datos reunidos sobre estas imitaciones no son aún bastante completos para establecer una clara proporción entre las fuentes utilizadas por este poeta. Se nota desde luego que la influencia del Pe-trarca, casi exclusiva, con la de Ausias March, a Boscán, fué relativamente secundaria en Garcilaso. Garcilaso acudió más que su amigo a los poetas clásicos. La naturaleza de sus sentimientos halló, sin duda, una mayor afinidad en las églogas de Virgilio y en las

oñas de Horacio que en las canciones y sonetos del Petrarca. Esta misma circunstancia debió asimismo hacer más fácil su penetración con Sannazaro que con el cantor de Laura. La mayor agilidad y soltura en la inspiración y en el estilo de Garcilaso aparecen, en efecto, en el ambiente de sus églogas y en el tono horaciano de su canción a la Flor de Gnido.

La imitación de los clásicos era, no sólo un hecho corriente, sino un principio fundamental en la educación literaria de la época de Garcilaso y de todo su siglo.

Esta imitación, amasada, sin violencia en la entraña de una obra, podía ser compatible, como en la Celestina, por ejemplo, con una fuerte originalidad. Lo que Garcilaso puso de su parte en la elaboración de sus poesías fué, principalmente, un claro y seguro movimiento rítmico en la composición de los versos, una suave armonía en la construcción de las estrofas, una flexibilidad nueva en el manejo del idioma y una noble sinceridad en la expresión de sus sentimientos. Mezcló elegantemente en su lenguaje lo popular y lo culto sin caer en lo vulgar y sin incurrir en afectación. Aumentó la riqueza poética del idioma depurando la virtud evocativa de las palabras y dando a las frases una lozanía que no han marchitado los siglos transcurridos. Rodeó de una dulce cordialidad las personas y las cosas tratadas en sus versos. Los árboles, los ríos, los prados y los montes de que habla Garcilaso, no fueron, como en otros autores de su tiempo, los que figuraban en los libros leídos sino aquellos mismos que, en su propia tierra toledana o en los países extraños por donde la ventura le llevó, quedaron estrechamente enlazados a los recuerdos de su vida. Habló con emoción del "manso ruido del agua corriente y clara", canción III, 1-2; de las "solli-

tarias y amenas espesuras de verdes sauces revestidos de hiedra", Egloga III, 57-59: de las "verdes vegas grandes y espaciosas", Egloga II, 1043; de las viejas ciudades "de antiguos edificios adornadas", Egloga III, 212, y coronadas "con la hermosura de las altas torres", Egloga II, 1051-1052. Apreció íntimamente el valor de la amistad y dejó frecuente testimonio de este sentimiento en delicadas alusiones y dedicatorias a sus amigos, hizo, en fin, con una penetración refinada y moderna, el análisis de su conciencia y dió a sus versos un vivo y constante interés reflejando en ellos la romántica melancolía de un amor sin esperanza.

De la popularidad de Garcilaso en el siglo XVI dan idea sus numerosas ediciones anteriores a 1600, las controversias suscitadas por los comentarios del Brocenese y de Herrera, las citas que de sus versos se encuentran en diversos autores de aquel tiempo y las tentativas de Sebastián de Córdoba, continuadas después por Andosilla Larramendi para referir las poesías de Garcilaso a asuntos devotos. Se hizo común llamarle "Príncipe de los poetas castellanos", título divulgado por Herrera y el maestro Medina. Cervantes y Lope mostraron frecuentemente en sus obras su admiración por Garcilaso. Góngora y Quevedo hablaron de él también con elogio. Desde el siglo XVII, en adelante, disminuyeron las ediciones de sus versos. Se mantuvo su prestigio, sin embargo, en los tratados de los preceptistas y en los estudios de los eruditos.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Menéndez y Pelayo, Antología t. VI, página CLXXXIX.
2. Fritzmaurice Kelly, Historia de la Literatura Española, Tras. Bonilla, Madrid, Ed. de la España Moderna, p. 288.
3. Edición, del Diálogo de la Lengua en la B. C..., prólogo de J. Moreno Villa, Madrid.
4. Sobre Garcilaso el t. XIV de la Antología, por José Rogerio Sánchez. Contiene también la mayor parte de las poesías de Boscán y Garcilaso.
5. Clásicos Castellanos, Madrid, 1911, preparada y anotada por el señor Tomás Navarro Tomás, pág. 233.
6. A Critical Study of the Life and Works of Garcilaso de la Vega, H. Keniston, New York, The Hispanic Society of America, 1922, página 277.
7. M. Romero-Navarro, Historia de la Literatura Española, pág. 133-135.
8. Op. Cit.
9. Op. Cit. pág. 136.
10. M. Romero Navarro, Historia de la Literatura Española, pág. 136
11. Egloga II, 720-722.
12. Flor de Gnido, versos 1-15, 21-25, alude a la aspereza de la Flor de Gnido, con Mario Galeota, su cortejante.
13. M. Romero Navarro, Historia de la Literatura Española, véase páginas 137-138.
14. Op. Cit. página 135.
15. Martín de Riquer, Juan Boscán y su cancionero barcelonés, Barcelona, 1945. págs. 126-128.
"Y así se acabará todo en un día- lo que'n diez años no se un passo"; "Provado é muchas veces en diez años- que voy siguiendo aquesta mi porfía- si estando ausente, y la memoria mía- dexasse de acordarse de mis daños".
16. A. Pages, Auzias March et ses prédécesseurs, págs. 410-411.

17. Martín de Riquer, Op. Cit., pág. 58, y Relaciones entre la literatura renacentista castellana y la catalana en la Edad Media.
18. Menéndez Pelayo (Op. Cit., pág. 298) notó la dependencia respecto a March en el Soneto XVIII, "Que según de Amor grandes secretos- Ya no soy sabidor, sino adevino".
+ Añádase, del soneto XXII: "Quién me dará un corazón tan alto- Que de Amor pueda escudriñar los hechos/"
19. Pagés, Loc. cit.
20. M. García Blanco, pág. 54: "Ya puedo soltar mi llanto, pues para llorar me hallo- He callado, y más me espanto- de estar tal y ver que callo- que de ver peno tanto.- Que tenga ya libertad- mi lengua, yo lo consiento:- hasta aquí fué sufriendo,- agor ya es poquedad- collar el dolor que siento".
21. Muchos ejemplos más, en el estudio que preparan M. García Blanco.
22. Menéndez Y Pelayo, pág. 178, (Sonetos XII, XIV, XVI, XXXIII, etc.).
23. Más ejemplos de este realismo en los endecasílabos se convierte en tosquedad prosaica: "Aun bien no fuí salido de la cuna- Ni del ama la leche hube dejado..." (Soneto V).
24. También están representados en la de Garcilaso el secreto cortés respecto al amor ("De tan hermoso fuego consumido- nunca fué corazón. Si preguntado- soy lo demás, en lo demás soy mudo", (Soneto XXVIII); y la pasión culta por temor a la repulsa de la dama (Soneto XXXII).
25. Fernando Herrera (obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de F. de Sevilla, páginas 79 y 180.
26. Soneto de autenticidad problemática es uno de los que el Brocense "tomó de un libro de mano" porque "se tenían por de Garcilaso". M. García Blanco.
27. En estos versos es indudable el recuerdo de un pasaje de Boscán con el mismo juego de palabras. (Véase pág. 84, M. García Blanco).
28. Herrera, El juego de palabras y concepto, sin complicar con la última homofonía, se da en el Soneto CCIX de Petrarca, que inspira el cuarteto de Garcilaso: "I dolci colli, ov'io lasciai me stesso- Portendo onde partir gia mai non posso".

29. Herrera, pág. 210; Ofensa, Ofensor, Ofendido; Estas voces variadas hazen una hermosa traducción, de quien se a tratado en Soneto I".
30. Véase el artículo de María Rosa Lida, La hipóbole sagrada en la Poesía Castellana del siglo XV, Rev. de Filol. Hispan.; VIII, 1946.
31. Herrera pág. 82; edición Knapp, pág. 41.
32. Nueva Bibl. de Autores Españoles, t. XIX, pág. 123, Col. I.
33. Fernando Herrera; Obras de Garcilaso de la Vega, pág. 416.
34. Ibid., pág. 428. Hay glosas de Coloma en el Cancionero General de 154, composición II (Morel Fatio, L'Espagne au XVI et au XVII siècle, 1878, pág. 508-509); y de Francisco de Medina (Herrera, op. cit., pág. 377).
35. Sánchez, ed. 1589, fol. 75V; Tamayo, fols 9V-10.
36. Sánchez, ed. 1574, fol. 106V; Herrera, pág. 196; Tamayo fol 14.
37. Auzias March et ses prédécesseurs, París, 1912, pág. 412.
38. Op. Cit., pág. 210-211.
39. Nota sobre la canción IV de G. de la Vega, "Bull. Hispan.", XXXV, 1933, págs. 168-71.
40. María Rosa Lida, Una copla de Jorge Manrique y la traducción de Filón en la literatura Española. "Revista de Filología Hispánica", IV, 1942, págs. 152-62.
41. Cancionero del British Museum, ed Rennert, "Romanische Forschungen", X, 1899, págs. 59-60.
42. Menéndez y Pelayo en el t. XIII, último por él publicado, de la Antología. Comprende también el estudio de la evolución del verso endecasílabo, pp. 161.
43. A. M. Withers, The Sources of the Poetry of Gutiérrez de Cetina, Philadelphia, 1923, pág. 59. Así la de Boscán: Gran tiempo ha que amor me dice: "Escribe, - escribe lo qu'en ti y tengo escrito de letra que jamás será borrada" (Canción VIII, versos 1-3); así también el soneto de Cetina "Está en mi alma mi opinión escrita", que es una vehemente protesta de fidelidad.
44. G. Girot, A propos des dernieres publications sur Garcilaso de la Vega, "Bull. Hisp.", 1920, XXII, pág. 255.
45. Keniston, Garcilaso de la Vega, pág. 189.
46. Op. Cit.
47. Ibid., pág. 187-188.

48. Las Poesías Latinas e Italianas, Knapp, pág. 110.
49. M. Romera-Navarro, Hist. de la Lit. Esp., pág. 137.
50. Menéndez y Pelayo, Juan Boscán, Antología de Poetas I, C., XIII, 1927, págs. 28-260.
51. Mele, "Bulletin Hisp", XXII, 1930, pág. 233.
52. Keniston, págs. 186-196.
53. Sánchez y Tamayo.
54. Mele, In Margine alle poesie di Garcilaso, Bulletin Hisp. XXXII, pág. 233.
55. Op. Cit. 196, y págs. 128, 132, 133.
56. Menéndez y Pelayo, Juan Boscán, Antología de Poetas I. C. XIII, 1927, págs. 28-260.
57. Ibid, pág. 235.
58. Knapp, págs. 239-243.
59. Ibid., 41.
60. Bulletin Hisp. XXV, 1923, pág. 275.
61. Margor Arce, Op. Cit., pág. 275.
62. Keniston, págs. 18-41.
63. Op. Cit., pág. 270.
64. Ibid, pág. 428.
65. Herrera, pág. 66.
66. La Poesía Latina de Garcilaso de la Vega, "Bull. Hisp., XXV, 1923, pág. 364.
67. F. Flamini, prólogo a su edición de L'Egloga e Poemitti di L. T. Napoli, 1893, pág. XXX.
68. Keniston, pág. 254, El pasaje del Quijote está en el Capítulo LV
69. Pág. 537.
70. Clásicos Castellanos, I, pág. 38.
71. Págs. 18 y 34 de su edición notas al verso 289 de la égloga I y al 142 de la II.
72. Keniston, págs. 253-254.



E. DE VERANO

73. A. Lumsden, Artículo Cit., pág. 251.
74. Pág. 538.
75. Menéndez y Pelayo, Antología, XIII, págs. 53-54.
76. Mele, In margine alle poesie di Garcilaso de la Vega, "Bull. Hisp.", XXXII, 1930, pág. 230.
77. Menéndez y Pelayo, Antología, XIII, págs. 53-54.
78. Keniston, págs. 403-404.
79. Keniston, págs. 244-253.
80. Keniston, págs. 246-248; Los versos 1870-1872 se inspiran en las Bucólicas.
81. Guillermo Díaz Plaça en su ensayo por lo demás tan ágil, Garcilaso al múltiple (Ensayos escogidos, Col. Crisol, Madrid, Aguilar 1944, págs. 170-172; Keniston, pág. 255.
82. Op. Cit., pág. 110.
83. El Juicio de Herrera, pág. 537.
84. Colección de Poesías Castellanas, parte la., tomo II, Madrid, 1872, págs. 345 y siguientes.
85. Keniston pág. 207.
86. Keniston, págs. 209-210 y Blanco González de Escandón, Los Temas del "Carpe diem", y la brevedad de la Rosa en la Poesía Española, Barcelona, 1938, págs. 57-59.
87. Op. Cit., págs. 35-36.
88. Keniston, pág. 212.
89. Keniston, 212-232.

BIBLIOGRAFIA

1. Fitzmaurice-Kelly, Historia de la Literatura Española, Desde los Orígenes hasta el Año 1900.
2. M. Romero Navarro, Historia de la Literatura Española, 1928.
3. V. Benedette Croce, La Spagna nella Vita Italiana durante la Rinascenza, Berli, 1917.
4. C. Michàelis de Vasconsellos, Poesías de Francisco de Sa. de Miranda.
5. Federico, Carlos Sainz de Robles, Historia y Antología de la Poesía Castellana; del siglo XII al XX, edición ilustrada con Prólogos, notas, vocabularios e índices; la. edición, Madrid, 1946.
6. Keniston, Hayward, Garcilaso de la Vega: A Critical Study of his Life and Works, New York Hispanic Society of America, 1922.
7. Valbuena, Angel; La Literature Dramática Española, Editorial Labor, Sud América, 1930 y 1950.
8. Knapp, William L. Obras de Juan Boscán, Madrid, 1875.
9. Pelayo, Menéndez, Antología, t. XIII, Este volumen está consagrado al estudio de Boscán y de sus innovaciones métricas.
10. Díaz-Plaja, Guillermo; Garcilaso y la Poesía Española (1536-1936), Barcelona, Publicaciones del Seminario de Estudios Hispánicos de la Universidad.
11. Díaz-Plaja, Guillermo; La Poesía Lírica Española, Barcelona, Manuales Labor, 1937, (1 vol.).
12. Díaz-Plaja, Guillermo; Síntesis de la Literatura Española, Parte I, Siglos XII-XVII; Barcelona, Espiga 1939, (1 vol), y curso General de la Literatura, Ed. Espiga, 1942; y Historia de la Literatura Española a través de la Crítica y de los Textos. Barcelona, Ed. Espiga, 1942-43, (2 volúmenes).
13. Cossío, José María de; Sobre la Transmisión del Tema de Hero y Leandro, R. F. E., Vol. XVI, pág. 174 (1929).
14. Navarrete, Fernández de; Vida del Célebre poeta Garcilaso de la Vega, Madrid 1915.
15. Altolaquirre, M; Garcilaso de la Vega, Madrid, Espasa-Calpe, 1934.
16. Pitollet, C.; Sur la mort de Garcilaso de la Vega au Muy, en Provence, Bulletin, Hispanique, abril-junio 1936.

17. Arce, Blanco Margot; Contribución al Estudio de la Lirica Española del Siglo XVI, 1930.
18. E. Mele; Las Poesías Latinas de Garcilaso de la Vega en Revista Castellana, vol. III, Valladolid, 1917; Bulletin Hispanique, vol. XXV, 1923; Revista Crítica de Historia y Literatura, Vol. II, 1897, y vol. III, 1898.
19. Arce, Blanco Margot; Garcilaso de la Vega, Anejo XIII, de la R. F. E.; Garcilaso de la Vega Biografía y Crítica.
20. Obras Poéticas de Garcilaso de la Vega, Prólogo de E. Diez Canedo, Madrid, edición Calleja, 1917.
21. Le Monde Affectif de Garcilaso, Bulletin Hispanique, pág. 248, 19
22. Romero Navarro Miguel; Antología de la Literatura Española desde los orígenes hasta principios del Siglo XIX, New York, D. D. Heath y Company, 1933.
24. Merimée, Ernesto; Compendio de la Historia de la Literatura Española, traducción del francés por Francisco Gamoneda, con un apéndice sobre la Literatura Mejicana.
26. Noticias y documentos relativos a la historia y la Literatura Española, recogidas por Cristóbal Pérez Pastor (En: Academia Española... Memorias... 1870-1926; ts. X y XI.
25. Northup, George T. An Introduction to Spanish Literature, Chicago, The University of Chicago Press, 1925.
26. Valbuena Prat, Angel; Historia de la Literatura Española, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1950.

- - - - -





BIBLIOTECA SIMON BOLIVAR
CENTRO DE ENSEÑANZA
PARA EXTRANJEROS