

Garcilaso de la Vega

<p style="text-align: center;">Este es el epitafio de Garcilaso de la Vega</p> <p style="text-align: center;">El poeta que en su vida y en su muerte          fue el alma de la poesía castellana,          el que en su obra y en su vida          fue el alma de la poesía castellana.</p>	
<p style="text-align: center;">Garcilaso de la Vega</p> <p style="text-align: center;">Nació en 1501 en Salamanca          y murió en 1536 en Segovia.</p>	
<p style="text-align: center;">Garcilaso de la Vega</p> <p style="text-align: center;">Fue el alma de la poesía castellana          y el alma de la poesía castellana.</p>	
<p style="text-align: center;">Garcilaso de la Vega</p> <p style="text-align: center;">Fue el alma de la poesía castellana          y el alma de la poesía castellana.</p>	
<p style="text-align: center;">Garcilaso de la Vega</p> <p style="text-align: center;">Fue el alma de la poesía castellana          y el alma de la poesía castellana.</p>	

## Introducción

### I. La lírica en la época de Garcilaso

Poco después de su muerte en 1536, Garcilaso se había convertido ya en un clásico. Lectores y estudiantes se acercaban a su obra con la devoción que sólo los antiguos suscitaban. La primera edición de sus versos data de 1543, y tuvo lugar en Barcelona, en volumen compartido con su amigo Boscán. La viuda de éste, doña Ana Girón de Rebolledo, cumplía así la voluntad del esposo. La amistad que ambos poetas se profesaron en vida entraba de este modo en la historia de la literatura. Pronto se vio que lo que interesaba de tal edición era preferentemente la poesía de Garcilaso, que se publicó en Salamanca, por primera vez en solitario, el año 1569. En 1574, el catedrático de Retórica de la Universidad salmantina, Francisco Sánchez de las Brozas, conocido como el *Brocense*, editó las composiciones garcilasianas con el añadido de unos rigurosos comentarios explicativos, que señalaban los evidentes ecos de autores latinos e italianos. El poeta Fernando de Herrera el *Divino* publica en 1580 otra edición comentada de esta poesía. El estudio de Herrera es mucho más que una glosa; se trata de un trabajo ambiciosísimo, sin duda la obra de crítica y teoría literarias más lograda de todo el siglo XVI. Las ediciones, con o sin comentario, fueron sucediéndose sin parar a lo largo de la centuria. Un poeta nuevo se alzaba al Olimpo de los escritores indiscutidos, tan clásico en su época como actual en la nuestra.

No ha sufrido desde entonces los lógicos altibajos debidos a los cambios del gusto.

Tan unánime estima se debe a varias causas. A la pureza de su voz ha de sumarse el papel que desempeñó como renovador de la lírica hispana. En el momento de producirse la irrupción de Garcilaso y Juan Boscán, la poesía en lengua castellana estaba en un grado de agotamiento tal que precisaba urgente renovación.

Una tradición domina la literatura prerrenacentista: la del *amor cortés*. La poesía cancioneril del siglo XV, tanto en castellano como en gallegoportugués, se había alimentado de esta aportación provenzal. El tema del *amor cortés*, a través de los siglos bajos de la Edad Media, no sufrió cambios apreciables en su expresión literaria. Esta concepción amorosa precisa de un amante que rinda vasallaje a la dama, según exigencia del antiguo ritual feudal. El poeta, incapaz de consumir su amor, se debate en medio de un dolor en el que morbosamente se regodea. Las tensiones entre el deseo erótico y la imposibilidad de satisfacerlo se manifiestan lingüísticamente mediante recursos como el oxímoron, los contrastes, los juegos de palabras... Esta retórica cortesana, consumida en unos tópicos excesivamente manoseados, se revelaba ineficaz para seguir generando emoción en pleno siglo XVI.

Y no sólo por lo que respecta a los contenidos se había tocado fondo. También en lo referente a la métrica. El dodecasílabo de las coplas de arte mayor que resonó machaconamente en el siglo XV, incluso el ligero octosílabo, habían dado ya sus mejores frutos.

Mientras tanto, en la Italia renacentista se escuchaba un endecasílabo sonoro y dúctil, delicado a la vez que rotundo, con el que se formaban sonetos, tercetos, octavas, estancias y otras estrofas que canalizaban un sentimiento también nuevo, expresado con elegante sutileza.

Hallándose Boscán en Granada en 1526, se produjo una conversación con el embajador veneciano Andrea Navagero, que habría de ser trascendental para la incorporación de la nueva métrica. El propio Juan Boscán lo relata en la dedicatoria

que hace de sus versos italianizantes a la duquesa de Soma:

Porque estando un día en Granada con el Navagero (al cual, por haber sido tan celebrado en nuestros días, he querido aquí nombralle a vuestra señoría), tratando con él en casos de ingenio y de letras, y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dijo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia; y no solamente me lo dijo así livianamente, mas aun me rogó que lo hiciese. Partime pocos días después para mi casa; y con la largueza y soledad del camino, discurriendo por diversas cosas, fui a dar muchas veces en lo que el Navagero me había dicho; y así comencé a tentar este género de verso. [...] Mas esto no bastara a hacerme pasar muy adelante, si Garcilaso con su juicio, el cual no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda. Y así, alabándome muchas veces mi propósito, y acabándome de aprobar con su ejemplo, porque quiso él también llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más particularmente.

He aquí el chispazo que dio origen a la nueva poesía. Boscán inicia la tarea de remozar la lírica castellana, usando los versos y estrofas del italianismo. Sus intentos, notables aunque con algunos tropiezos, pronto alcanzarían plenitud con Garcilaso de la Vega.

A pesar de los modos que ahora se introducen de Italia, la poesía garcilasista no supone un desgajamiento total de la tradición castellana. En aquélla se siguen escuchando, más o menos nítidamente, las conceptuosidades trovadorescas, y se mantiene una vena hispana que dota al nuevo estilo de particularidades propias. Más aún: si la poesía que ahora surge es, en algún sentido, una superación literaria de los modelos en que se inspira, ello se debe a la pervivencia de determinados efectos de la lírica anterior. Entre 1526 y 1533 se produce la transición de una estética a otra. Ni siquiera después, en los pocos años que al poeta le quedan de vida y en los que el italianismo está ya plenamente asumido, abandona Garcilaso cierta severidad que procede de la herencia española, y que, integrada en los cauces

petrarquistas, dará como fruto la espléndida poesía del Renacimiento y del Barroco.

El poderoso italianismo, pues, se injerta en un tronco en el que confluyen lo cancioneril, la frescura del Romancero, Ausias March y la poesía de los autores cultos en castellano (Santillana, Juan de Mena, Jorge Manrique) del XV.

Este es el estado poético que ha de considerarse al estudiar la obra italianista de Garcilaso. De ella se conservan tres églogas, una epístola, dos elegías, cinco canciones (aunque una de ellas, la V, responde al modelo de oda horaciana) y treinta y ocho (que pudieran ser cuarenta) sonetos. También se conocen algunas coplas hechas a la manera tradicional, así como ciertas composiciones escritas en latín.

## II. Garcilaso de la Vega: el hombre

Entre 1501 y 1536 se desarrolla la aventura biográfica de Garcilaso de la Vega, soldado del emperador Carlos y paladín de la política cesarista, tanto en las campañas bélicas en que participó como en la superior tarea cultural que estuvo llamado a realizar.

Poco sabemos de los primeros años de su vida. Tras nacer en noble cuna toledana, vivió de acuerdo con lo que cabía esperar de un joven al servicio de la causa imperial. Luchó siempre que se le solicitó, aunque sus poemas no revelan inclinación por el mundo de las armas. Combatió contra los comuneros, uno de cuyos caudillos era su propio hermano, Pedro Laso de la Vega. Casó, suponemos que más por razones de la convención cortesana que por las del amor, con doña Elena de Zúñiga, dama noble que asoma sólo esporádicamente en su vida y nunca lo hace en sus versos. Con ella tuvo posición e hijos. Con otra mujer desconocida engendró un hijo natural, don Lorenzo, que moriría cuando, aún muy joven, marchaba a Orán desterrado por el rey.

En 1526 conoce a la dama portuguesa Isabel Freyre, llegada a España en el séquito de doña Isabel de Portugal, que venía a

matrimoniar con Carlos I. Inmediatamente se sintió inflamado por un amor que es algo más que simple abstracción poética. Ignoramos si Isabel le correspondió alguna vez. Sabemos, en cambio, que casó en 1529 con don Antonio de Fonseca, apodado «el Gordo» y «hombre fuera de su condición». El rechazo amoroso de Isabel, primero, el casamiento de ésta más tarde y, por último, la muerte de la dama tras el tercero de sus partos, allá por 1533 ó 1534, fueron otros tantos hitos que surcan su poesía.

Resulta hoy imposible imaginarnos los versos del poeta ajenos a este dolor que revistió formas diversas, desde la pasión aborrecida de los celos a la melancolía de la pérdida irreparable. La congoja del desdén se entrelaza con el desgarramiento elegíaco tras la muerte de la amada en la Égloga I, en la que Salicio y Nemoroso, doble trasunto del autor, cantan sus desdichas en un marco pastoril que no oculta el patetismo temático. En ocasiones (por ejemplo, en la Égloga II) parece que su tristeza ha encontrado curación. Otras veces, como en el emocionado soneto X, la mujer que en vida le desdeñara se alza sobre el olvido, recrudeciéndose la tribulación del poeta. En la Égloga III, cuando el dolor parece templarse, no podemos sustraernos a la idea de que, tras la bellísima ficción literaria, está encendido un sentimiento que se sublimó, pero no se apagó nunca, a través del arte.

En 1531, el poeta actúa como testigo, contra las órdenes expresas de la emperatriz, en la boda de su sobrino, hijo del antiguo comunero Pedro Laso, con Isabel de la Cueva, heredera del duque de Alburquerque. En 1532, cuando se dirige a Ratisbona con el joven duque de Alba, don Fernando Álvarez de Toledo, para unirse al emperador en su ofensiva contra Solimán el Magnífico, es detenido por el corregidor de Guipúzcoa en Tolosa. Allí se le pide declaración sobre su participación en la citada boda, que terminó siendo anulada por Carlos I. Tras su confesión, continuó el viaje, merced a las gestiones del duque de Alba, que en tantas ocasiones intervendría a su favor, al igual que el tío de éste, don Pedro de Toledo. Ya en Ratisbona, el emperador ordena su confinamiento en una isla

del Danubio. El de Alba interviene de nuevo, pero sólo consi- gue que se le conmute esa forma de destierro por otra más llevadera, y Garcilaso da así con los huesos en Nápoles, la ciudad luminosa donde pasa sus últimos años.

En Nápoles actúa al servicio del virrey, don Pedro de Toledo. Se relaciona con los eruditos miembros de la Academia Pontaniana y, en general, con los más brillantes ingenios de la Italia renacentista. Bembo, Tansillo, el español Juan de Valdés, Bernardo Tasso, Mario Galeota y otros muchos escritores y humanistas apreciarán en seguida de él su cultura clásica y la sonoridad enristecida de sus versos.

En esta ciudad alcanza la madurez humana y literaria. Por su elegante cortesía, desmayada sobriedad y talento, bien puede considerársele el perfecto *cortesano* que describiera Castiglione, muerto en Toledo poco atrás. Precisamente había enviado el libro de Castiglione al barcelonés Boscán, quien lo tradujo al castellano con la gracia estilística que corresponde a una cumbre de la prosa del XVI. En 1533, con motivo de un viaje a Barcelona, pudo el poeta revisar el manuscrito de Boscán antes de que éste lo diera a la imprenta. La obra apareció en 1534, y lleva como prólogo una carta de Garcilaso a doña Jerónima Palova de Almagávar, donde elogia el estilo del amigo. No es este prólogo una mera lisonja de compromiso; se trata, más bien, de la formulación del nuevo estilo renacentista, basado en el rechazo tanto de la afectación como de la sequedad, dentro de un marco de delicada naturalidad:

Guardó una cosa en la lengua castellana que muy pocos la han alcanzado, que fue huir de la afectación, sin dar consigo en ninguna sequedad; y con gran limpieza de estilo usó de términos muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos, y no nuevos ni al parecer desusados de la gente.

La última vez que visita España es en 1534. Lleva el encargo de don Pedro de Toledo de informar al emperador sobre las correrías de Barbarroja. En esta ocasión, el virrey llega a escribir a Carlos I, hablándole de la conveniencia de que se acomode el poeta en Nápoles con su esposa. No fue así, y

Garcilaso vivió el resto de sus años desarraigado de un hogar que tan poca sombra hizo en su existencia. De regreso de este viaje, pasa por Provenza. En Aviñón, donde visita la tumba de Laura, la amada de Petrarca, escribe su Epístola a Boscán.

En 1535, participando en la campaña de Túnez, recibe sendas lanzadas en mano y boca. En el soneto XXXV, dedicado a Mario Galeota, da cuenta de ello, relacionando sus heridas físicas con la amorosa. A la vuelta escribe a Boscán la Elegía II, en la que apreciamos un estado de ánimo muy especial en Garcilaso, que se siente «diverso entre contrarios», en el centro de un remolino de paradojas. Guerrero, ahora la paz conyugal en que imagina a Boscán. Casado, y alimentador de un amor de fuego eterno dirigido a Isabel Freyre, parece referirse a una dama napolitana de la que teme le haya sido infiel en la ausencia. (A este episodio de su vida, pues sólo un episodio parece ser, se refiere en diversos sonetos.) Soldado imperial, se considera un «conducido mercenario», y se dirige a Marte, el dios de la guerra, con este presentimiento de muerte:

Ejercitando por mi mal tu oficio,  
soy reducido a términos que muerte  
será mi postrimero beneficio.

No sólo se queja ahí de la vida castrense. Más sentidos aún son los lamentos que vierte en la Elegía I que dedica al duque de Alba, con motivo de la muerte de su joven hermano don Bernardino de Toledo, ocurrida al regresar de esta campaña de Túnez.

En 1536 parece haber reconquistado el favor real. El emperador Carlos está en Roma, y allí se dirige el poeta para apoyar la campaña contra Francia, que ha invadido Saboya y es una amenaza para Milán. Manda el toledano tres mil soldados, como maestre de campo que es. Posiblemente escriba por ahora la Égloga III. En Francia no les sonríe la fortuna. Cuando, el 19 de septiembre de ese año, pasan junto al castillo de Muy, cerca de Fréjus, en Provenza, Garcilaso es malherido al escalar el muro desde donde habían sido hostigados. Las graves heridas

le provocan la muerte, que se produce en Niza unos días más tarde. Junto a él está el marqués de Lombay, el futuro San Francisco de Borja.

Su muerte resuena en los oídos de poetas y caballeros españoles, portugueses, italianos. Del dolor por la pérdida deja testimonio el portugués Sá de Miranda, que, si había cantado también a la hermosa Isabel Freyre, llora ahora a Garcilaso en su égloga *Nemoroso*. De la ausencia del amigo habla asimismo Boscán en este trémulo soneto, donde palpita la nostalgia de un espacio más puro que ya habita el poeta:

Garcilaso que al bien siempre aspiraste  
y siempre con tal fuerza le seguiste  
que, a pocos pasos que tras él corriste,  
en todo enteramente le alcanzaste;

dime: ¿por qué tras ti no me llevaste  
cuando desta mortal tierra partiste?  
¿Por qué al subir a lo alto que subiste  
acá en esta bajeza me dejaste?

Bien pienso yo que, si poder tuvieras  
de mudar algo lo que está ordenado,  
en tal caso de mí no te olvidarás:

que, o quisieras honrarme con tu lado,  
o, a lo menos, de mí te despidieras;  
o, si esto no, después por mí tornarás.

### III. Pensamiento y mundo temático

El Renacimiento en el que se ubica Garcilaso ha de entenderse como un anhelo de armonía a través del *logos* o capacidad racional del hombre. Es, pues, una propuesta moral de perfeccionamiento, que se fija, sin imitarlo servilmente, en el clasicismo grecolatino. Con el emperador Carlos penetra el Humanismo, que recibe un fuerte influjo de los clásicos y da culto a una Naturaleza hermo­seada, desde la que se puede aspirar a la Belleza sobrenatural.

Reducir el mundo lírico garcilasista a uno solo de sus componentes significa renunciar a captar su profundidad. El destierro a Nápoles es el punto de inflexión de su estado anímico. Hasta 1533 la rigidez de determinados planteamientos temáticos, demasiado sujetos aún a los modelos medievales, es la nota predominante. A partir de entonces, Garcilaso encontrará cierto sosiego espiritual, que le permite convertir su dolor en materia artística.

Es conveniente, pues, repasar su obra diacrónicamente, estudiando la sucesión de los influjos dominantes. Ello puede hacerse sobre todo en las églogas, por ser de suficiente amplitud y datación más segura. La *Égloga II* es la primera en cuanto a la fecha de composición, y también la más compleja. En ella se entremezclan elementos tan diversos que impiden la convergencia de la emoción hacia un sentimiento unitario. Existe en esta composición un riesgo no siempre sorteado de dispersión temática y tonal. La *Égloga I* marca un avance en la evolución de Garcilaso, que consigue acoplar vida y literatura en armonía perfecta. Un paso más allá, la *Égloga III* supone el logro definitivo del arte. Las experiencias vividas se han sublimado en el poema, convertido en un universo literario autónomo y perfecto. Se abre así la senda por la que transitarían muchos poetas posteriores.

En este mundo poético se percibe con claridad un poso de fatalismo. El autor se encuentra suspendido del hilo que teje alguna fuerza oculta. Ante esto caben dos posturas: rebelión (que se da con alguna frecuencia, sobre todo en las primeras composiciones) y sometimiento. Pero si el sometimiento tiene una vertiente pasiva, pues se renuncia a luchar contra lo inexorable, tiene también otra activa: el hombre acepta su destino con la altivez estoica que aconseja imperturbabilidad ante las desgracias. En el estoicismo garcilasiano se encuentran la tradición hispanocristiana y la neoplatónica.

Azorín, entre otros autores, ha señalado el carácter ajeno a lo religioso de estos versos. Pesa en ellos más el influjo pagano del estoicismo que el dogma católico. Con todo, no deberíamos achacar a descreencia de Garcilaso lo que no es sino pudorosa

discreción: lo religioso pertenece al ámbito de la interioridad. ¿Acaso no estuvo el poeta muy próximo a los pensadores erasmistas, que habían hecho de la interiorización de lo religioso el centro de sus doctrinas? La *Égloga I* enseña el impulso espiritual del toledano, sólo vagamente asimilable al cristianismo, cuando, muerta ya su amada, ansía romper las ataduras terrenales y acceder al lugar donde ella habita:

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?

Son versos que nos recuerdan la atormentada voz de Fray Luis de León. Pero lo que en el agustino es, fundamentalmente, ansia de conocimiento que sólo se colmará tras la muerte, aquí es anhelo de posesión amorosa. La visión del poeta no persigue el *concierto celeste* de Fray Luis, sino que se detiene en el objeto amado.

Es el neoplatonismo el elemento dominante en la concepción de la naturaleza externa y del amor. Neoplatonismo como empuje idealizador que frecuentemente se agota en sí mismo. Sin embargo, como afirma Margot Arce, cuanto más vivos y auténticos son los sentimientos poetizados, más se debilitan las convenciones del petrarquismo y del platonismo.

La idealización platónica suele ir acompañada de un sentimiento agudo de melancolía, que surge cuando los impulsos elevados encallan en la realidad. Los poemas de Garcilaso son la muestra renacentista más pura de esta tristeza espiritual del hombre, condenado a anhelar aquello que no puede conseguir.

Se produce con frecuencia en esta poesía un juego interno de correspondencias. La naturaleza huraña y esquiva, escenario del desasosiego del poeta, es expresión plástica de un estado de ánimo caracterizado por la contradicción y la lucha. Las prendas «por mi mal halladas» del soneto X agudizan el dolor, tanto más intenso cuanto mayor fue la felicidad pasada: de la

dicha anterior arranca la pena presente. Y este dolor sin límites sólo encuentra reposo en la propia aceptación del tormento.

No siempre las tensiones se armonizan serenamente. A veces los sentimientos pasionales no se neutralizan en el interior del poeta. No se produce, en suma, la *armonía de contrarios*. Amor, dolor, olvido buscado, celos, otra vez amor... En este mundo interrelacionado, la ruptura de cualquiera de los eslabones de la cadena cósmica significa de inmediato la pérdida de la armonía universal, el desequilibrio:

¿Qué no s'esperará d'aquí adelante,  
por difícil que sea y por incierto,  
o qué discordia no será juntada?

El caos en que se sume la naturaleza es la consecuencia de uniones entre elementos discordes, provocadas por el hombre cuando, mediante sus acciones irracionales, altera la armonía universal. De la *Égloga I* son, como los anteriores, los siguientes versos, que reflejan la reacción de la naturaleza ante la unión de Galatea (Isabel) con un hombre ajeno espiritualmente a ella:

La cordera paciente  
con el lobo hambriento  
hará su ajuntamiento,  
y con las simples aves sin rüido  
harán las bravas sierpes ya su nido,  
que mayor diferencia comprendo  
de tí al que has escogido.

El mundo temático de esta poesía es muy amplio. La naturaleza ocupa un lugar de privilegio. Una naturaleza que, cuando se manifiesta en su radiante presencia, desprende impasibilidad suma, estatismo absoluto. Sin embargo, parece como si la aflicción se engrandeciera en este marco bellissimo, tal como se observa en los siguientes versos de la *Égloga II*:

El dulce murmurar deste rüido,  
el mover de los árboles al viento,  
el suave olor del prado florecido

podrían tornar d'enfermo y descontento  
cualquier pastor del mundo alegre y sano;  
yo solo en tanto bien morir me siento.

La soledad adquiere su máxima grandeza cuando el pastor dolorido se enfrenta a la naturaleza imperturbable. Por el contrario, en otras ocasiones la naturaleza se alía con el hombre doliente, participando de su desconsuelo. Se produce en estos casos un sentimiento de *compasión*, que consiste en la fusión espiritual del mundo exterior y del sufrimiento íntimo. Así ocurre en la *Égloga I*, cuando el desdén de la amada se opone a la tristeza de Salicio, en tanto que la naturaleza toma parte activa integrándose en el mundo afectivo del pastor:

Con mi llorar las piedras enternecen  
su natural dureza y la quebrantan;  
los árboles parece que s'inclinan;  
las aves que m'escuchan, cuando cantan,  
con diferente voz se condolecen  
y mi morir cantando m'adevinan...

El concepto de naturaleza que predomina en esta poesía es generalmente estereotipado. Sin embargo, el peligro de artificiosidad está siempre salvado a través de una palabra exacta. No se camina aquí por la senda de la novedad (por más que lo que Garcilaso hace sea *nuevo* en el momento de la creación; los imitadores se encargarían de convertirlo en tópico), sino de la perfección. En la *Égloga I* (versos 239 y siguientes), encontramos todo un muestrario de este modo de hacer: agua *pura*, prado *verde*, sombra *fresca*, sueño *dulce*... Motivos y versos se repiten sin demasiadas variantes en *églogas* y *sonetos*, dando vida a un mundo detenido en la cima de su belleza, ajeno a los vaivenes y tráfigo de los hombres.

¿Resulta esta naturaleza falseada, por su esencial lejanía de la realidad? No es así, aunque, evidentemente, de ella suprime el autor, en palabras de Enrique Moreno Báez, «todo aquello que moral o físicamente le parece feo, para deleitarse con lo que, por estar limpio de imperfecciones, refleja mejor las ideas y por

tanto es mucho más real». En el primoroso mundo pastoril se adelgaza lo real y se remansa el dinamismo mundano. O sea: no se trata de un idealismo caprichoso o meramente estético, sino de una realidad quintaescenciada, depurada de toda ganga o deficiencia y eternizada en un mundo estilizado y perfecto.

En este territorio de la naturaleza, el amor lo ocupa todo, aunque muestra formas diversas. Amor como pasión morbosa a la que el poeta se entrega, aceptando fatalmente los designios superiores. Amor que se manifiesta en medio de una lucha interior que trata de desterrarlo del corazón del poeta. Amor ya superado, aun cuando baste sólo un soplo del pasado para encenderse de nuevo con toda su voracidad. Amor, en fin, petrificado en el recuerdo, como una estatua que ejemplificara lo caduco del bien humano.

En la concepción amorosa garcilasiana intervienen, junto a su primordial experiencia personal, componentes diversos. Uno de ellos es el ya citado del *amor cortés*, cuya raíz medieval configura la imagen del mundo como desierto inhabitable. Esta idea atenúa su crudeza debido a la influencia de la poesía italiana del *dolce stil novo*, aunque aquí no se elimina la sensualidad erótica mediante el recurso *stilnovista* a la abstracción absoluta.

La idealización erótica aparece corregida por la presencia *real* de un amor concreto. No quiere esto decir, como ocurre en determinados poemas de Boscán, que nos encontremos ante el *amor mixtus*, mezcla de carnalidad e idealismo. Se trata, más bien, de un amor que se eleva desde lo tangible. Mientras que la Laura de Petrarca pocas veces deja transparentar el bulto humano, la lusitana Elisa (o Isabel) del poeta del Tajo encarna apasionadamente los tópicos renacentistas de la belleza juvenil: rostro de rosa y azucena, cabellos de oro...

La mitología, en este contexto, *nada tiene de artificio gratuito*. Garcilaso no la utiliza como adorno erudito de sus versos, como excrecencia más o menos pertinente de una poesía tan deudora de sus modelos. Al contrario: pocas veces un tema externo y lejano (Apolo y Dafne, Venus y Adonis, etc.) resulta tan poéticamente *verdadero*.

## IV. Lenguaje creador: métrica y estilo

La introducción del italianismo métrico debe anotarse en el haber de Juan Boscán. El siglo XV había conocido algunos intentos de adaptación del verso italiano, particularmente el endecasílabo. Los *Sonetos fechos al itálico modo* de Santillana, así como los ensayos de micer Francisco Imperial, no consiguieron vencer la dureza acentual del castellano, por estar todavía la lengua inmadura para esas empresas. Con frecuencia, los endecasílabos de Santillana e Imperial mantienen la estructura acentual del rígido verso de las coplas de arte mayor. Se trata, más bien, de *dodecasílabos acéfalos*, esto es, dodecasílabos con sus cuatro acentos a los que se les quita la sílaba inicial en anacrusis.

Esta dureza se aprecia aún en determinados versos de Boscán. Menos ocurre esto en su amigo, pero no podría afirmarse que no ocurre nunca. Hoy tendemos a no valorar suficientemente la adaptación de un ritmo a una lengua a la que le resultaba del todo ajeno. Algunos versos de Garcilaso, decíamos, trastabillean aún, sin encontrar el definitivo reposo acentual («hallo, según por do anduve perdido»), o muestran el esquema musical del antiguo dodecasílabo, sin la sílaba inicial («ora clavando del ciervo ligero»). Sin embargo, pronto se encuentra la medida del nuevo estilo. Abundan en Garcilaso, por encima de otros, los endecasílabos con acentos en 2.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>:

Por ásperos caminos he llegado...

A Dafne ya los brazos le crecían...

El acento en 2.<sup>a</sup> se desplaza en ocasiones a la sílaba 3.<sup>a</sup>:

contrastar a las ondas no pudiendo...

A la entrada de un valle, en un desierto...

Otras veces, la primera sílaba acentuada es la 4.<sup>a</sup>, manteniéndose el acento segundo en la 6.<sup>a</sup>:

Con mi llorar las piedras enternecen  
su natural dureza y la quebrantan...

También es relativamente frecuente el endecasílabo que, acentuando en la sílaba 4.<sup>a</sup>, hace caer el segundo acento en la 8.<sup>a</sup>:

de la dureza de la muerte airada...

por cuya fuerza y valerosa mano...

Alguna vez se ensaya el verso endecasílabo acentuado en 1.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>:

libre de la tormenta en que se vido...

llora entre aquellas plantas conocidas...

Hay, en fin, endecasílabos en que los tres acentos básicos se relajan, llegando en ocasiones el primero casi a desaparecer, con el efecto aéreo que ello produce:

De la esterilidad es oprimido...

que con lo que descansa otro afligido...

Respecto a las estrofas procedentes de Italia, usa Garcilaso el soneto (sustituto del epigrama clásico), que tan valiosos frutos había rendido a Petrarca. Además, utiliza el terceto en las Elegías I y II y, parcialmente, en la Égloga II; la octava real, en la Égloga III; la estancia, en la Égloga I y, en ciertos fragmentos, en la II, así como en las canciones (la Canción V está escrita en heptasílabos y endecasílabos, como las restantes, ensayándose ahora la estrofa que tomaría el nombre de *lira*, en la que se escribirá buena parte de la poesía de Fray Luis de León y San Juan de la Cruz); la serie de endecasílabos blancos, en la Epístola a Boscán. La compleja Égloga II presenta

también la modalidad de la rima interna, en que la última palabra de un verso rima con una colocada en mitad del verso siguiente:

Albanio, si tu mal *comunicaras*  
con otro que *pensaras* que tu *pena*  
juzgaba como *ajena*, o qu'este *fuego*  
nunca probó, ni el *juego peligroso*  
de que tú estás *quejoso*, yo *confieso*  
que fuera bueno *aqueo* que ora haces...

Petrarca, Bembo, Sannazzaro, Tansillo... están detrás de estos moldes métricos. En España, un mismo autor —con la compañía de Boscán— inicia el procedimiento y lo corona. Habrían de pasar casi cuatro siglos para que la lengua castellana viera algo similar, si es que a esta altura llega la revolución rítmica que viene de la mano del Modernismo hispanoamericano. Tras la implantación de las nuevas fórmulas, nada pudo detener el empuje del italianismo. Hubo, sí, algún intento de frenarlo, como el protagonizado por Cristóbal de Castillejo, autor de la simpática «Reprensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano»; pero todo fue inútil ante la avalancha métrica del italianismo, que alcanzó en muy poco tiempo una envidiable madurez.

De este modo, según afirma Dámaso Alonso, se hermanan en el endecasílabo, y en un mismo concepto de la música del verso, las tres lenguas no oxitónicas de la Romania: portugués, castellano e italiano.

El estilo de Garcilaso va fijándose a lo largo de los breves años de creatividad. Los poemas anteriores a la asimilación total del italianismo muestran un mundo de contradicciones y zozobras con la expresión lingüística apropiada. De ahí que abunden los opósitos verbales (día y noche; calma y tormenta; estío y frío...), las tarascadas (nunca demasiado violentas en Garcilaso) de un lenguaje sujeto tanto a los arrebatos pasionales como a las descarnadas abstracciones mentales. Es frecuente en estos años la oscilación entre el caos y el orden, en medio de una rigidez emocional que el autor no ha superado todavía.

Pronto, sin embargo, se aleja de esa línea. Mediante un proceso de estilización estética, se irá adentrando en un mundo abierto al sentimiento armonioso, aunque mantiene siempre zonas de intimidad sin desvelar completamente. La naturaleza se embellece con sensuales galas. El poema aparece sembrado, sin exceso pero con abundancia, de epítetos convencionales y hermosos, ensartados en los versos con una facilidad que esconde el esfuerzo o la intensidad. La gama del cromatismo no es lujosa, y con algunos colores esenciales (el blanco, el rosa, el oro) se va configurando un mundo de ensueño, envuelto en desmayada delicadeza.

Tal vez uno de los encantos mayores del poeta sea presentar-nos intensos estados de ánimo (sentimiento del amor y sentimiento, sobre todo, de la pérdida) sin derroche de medios. El poema, aunque suele estar ricamente adornado, no abusa de la adjetivación. La metáfora no es nunca demasiado original o atrevida, sino que se sitúa equidistante de la trivialidad y del hermetismo.

Los poemas de la madurez discurren sin turbulencias ni remolinos. Se ha dicho que Garcilaso es el poeta de los ríos. En efecto, lo es. Pero no se vea en ello sólo un tema o un paisaje. El Tormes, el Rin, el Tajo o el Danubio ejemplifican su amor por el fluir pausado. Nadie como él ha escuchado este sereno pasar de los ríos. Sus composiciones manan con soltura. No se encuentra en ellas el verso torpe o duro en el que tropieza la lectura. Tampoco se precipita ésta en torrencial huida. En la búsqueda de un ritmo despacioso, Garcilaso maneja cuantos recursos musicales le presta la lengua literaria: aliteraciones, encabalgamientos suaves, anáforas, onomatopeyas... El resultado es, como afirmamos, la fluencia demorada, el curso largo que se aproxima casi al detenimiento: don Pedro de Toledo persigue —nos relata la Égloga I— unos ciervos temerosos «que en vano su morir van dilatando»; pareciera que la muerte es más dolorida por la lentitud con que llega.

## V. De las fuentes a los continuadores

Desde los primeros comentaristas, se sabía que Garcilaso imitaba, traducía o parafraseaba a numerosos autores griegos, latinos, toscanos, castellanos... Ya el Brocense sufrió ataques por parte de quien entendía que, al señalar las fuentes, trataba de presentar al escritor adornado con plumas ajenas. El soneto en el que se atacaba al maestro de Retórica comienza así:

Descubierto se ha un hurto de gran fama  
del ladrón Garcilaso, que han cogido  
con tres doseles de la reina Dido  
y con seis almohadas de la cama.

El Brocense se defendió diciendo que no consideraba bueno a poeta alguno que no imitara a los excelentes clásicos. También Herrera se vio inmerso en polémicas debidas a sus comentarios. Lo importante es constatar cómo el autor siempre apareció, ante sus comentaristas y primeros lectores, inserto en una tradición poética que él continuaba.

Es fácil comprobar de qué modo el poeta de Toledo ha imprimido una personalidad propia a ecos y voces que proceden de culturas distintas. Pero estos influjos no inciden aislados uno a uno en su obra, sino que se modifican entre sí. Esto quiere decir que el petrarquismo de Garcilaso ya no es, sin más, el de Petrarca, puesto que recibe las aportaciones de los poetas cancioneriles del XV, que lo rectifican y personalizan. Lo mismo puede decirse de las notas bucólicas de las églogas, que, aunque arrancan de Sannazzaro, beben también en la severidad horaciana. De Ausias procede el dramatismo de estas mismas églogas, inexistente en los modelos pastoriles. Y así sucesivamente.

Entre todos los clásicos grecolatinos (que pasan directamente a Petrarca), son Virgilio y Horacio los más intensamente representados. Virgilio le dio a nuestro poeta la lección de la serenidad, delicadeza y suave melancolía. Horacio le enseñó la contención y el rigor formal. El siracusano Teócrito contribuye

a formar también el ambiente bucólico garcilasiano, aunque su influencia llega fundamentalmente a través de Virgilio. Menos audible es Ovidio, del que se aprovechan, sobre todo, sus hallazgos mitológicos. Fue Garcilaso, sin duda, un avezado imitador de los clásicos, como lo muestra el hecho de que también él compusiera algunos poemas en latín.

Según se ha afirmado, en la formación del mundo pastoril de las églogas tuvo innegable influencia Sannazzaro, cuya Arcadia anuncia la sensibilidad garcilasista, primordialmente referida a una sensorialidad mórbida en la contemplación de la naturaleza. Los pastores de la Arcadia carecen de perfiles psicológicos, y sobre ellos planea una hermosura eminentemente plástica; en Garcilaso, sin embargo, el universo bucólico se encuentra profundamente humanizado, por el influjo señalado de Virgilio. Además, este bucolismo está dotado de una personal nervatura dramática.

Otros autores italianos de la época, con algunos de los cuales tuvo el toledano relación personal, influyeron notablemente en su obra. Entre ellos destacan el cardenal Pietro Bembo, de cuyo elevado neoplatonismo emana una veta reflexiva en la concepción amorosa; otro tanto cabe decir de León Hebreo con sus Diálogos de amor; de Ariosto, cuyo Orlando furioso debió de leer detenidamente Garcilaso; de Bernardo Tasso, tan presente en cuestiones métricas; de Tansillo; etc.

De entre todos los influjos, es opinión común destacar el de Petrarca. El ascendiente del Canzoniere petrarquista (visible en la actitud lírica, en la naturaleza de los sentimientos y en el tratamiento formal del poema) es constante a lo largo de la obra de Garcilaso, aunque resulta menos evidente en su primera época, y perfectamente asumido, superadas ya todas las imprecisiones y tensiones anteriores, a partir de su llegada definitiva a Italia. La época que se extiende desde 1529 a 1532 conoce el doble influjo de la lírica de Ausias (de manera decreciente) y de Petrarca (paulatinamente más intenso).

Petrarca se proyecta sobre Garcilaso como un influjo global. A él se debe la conversión de las desgracias de una vida concreta en materia artística. Sin embargo, existen diferencias

notables entre los dos poetas. Uno y otro se dedican con intensidad a una poesía de introspección, para lo que comienzan arrancando de sus respectivas biografías. La muerte de Laura, en un caso, y la de Isabel, en el otro, actúan como origen de una indagación interior. En el poeta toscano, esta indagación se convierte en el fin último de la desgracia amorosa, de modo que los poemas «in morte di madonna Laura» desplazan el interés lírico desde la propia muerte de la amada hasta el estado espiritual del poeta. No ocurre esto exactamente en el de Toledo, en cuya obra siempre tiene preeminencia (pese al profundo contenido introspectivo) el tema del desdén, primero, y el de la muerte, después. Las abundantes sutilezas de Petrarca, que hace de su pasión amorosa un sentimiento intangible y casi sobrenatural, dan paso aquí a una mayor autenticidad humana.

En la manifestación del dolor, Garcilaso es menos propenso a lo lacrimógeno; su pena aparece contenida en los cauces de un estoicismo viril, y no se desparrama blandamente como a veces ocurre en los versos del toscano.

Ignorado durante bastante tiempo, el influjo de lo cancioneril tiene fuerza evidente en la obra de Garcilaso, sobre todo en su primera época, y sirve de elemento compensatorio al petrarquismo. Este influjo del provenzalismo (por la vía directa de lo provenzal, o por la indirecta de lo gallegoportugués) explica la consideración del amor como campo de lucha entre raciocinio y sinrazón, de neta estirpe trovadoresca. De ahí el lenguaje de no pocos de los poemas, plagado de oposiciones conceptuales, ingeniosidades verbales y paradojas expresivas. En los últimos años del autor disminuye, sin desaparecer, el peso de lo trovadoresco. Ejemplos de estos contrastes y juegos léxicos los hay en abundancia; del soneto XXIII son estos versos:

todo lo *mudará* la edad ligera  
por no hacer *mudanza* en su costumbre.

En la Égloga I leemos:

no me podrán *quitar* el dolorido  
*sentir*, si ya del todo  
primero no me *quitan* el *sentido*.

Cuando más amortiguado se encuentra el influjo anterior, aún se mantienen determinadas notas espirituales que son extrañas al petrarquismo. Entre ellas hay que señalar la contención verbal, que impide (eco de la prohibición cortés de extenderse en los detalles de la amada, y de divulgar su nombre en concreto) el regodeo en las parcelas de la intimidad. Esta voluntad de discreción es observable en el soneto XXVIII, en que nuestro poeta se dirige a Boscán, comunicándole la nueva pasión amorosa que ha contraído, y que concluye así:

De tan hermoso fuego consumido  
nunca fue corazón. Si preguntado  
soy lo demás, en lo demás soy mudo.

Contención expresiva, enmudecimiento, discreción. De la misma fuente procede cierta desnudez metafórica, que no le deja adentrarse en los senderos imaginativos de otros autores más servilmente petrarquistas. Igual origen tiene una forma de orgullo personal, que le hace asumir las desgracias con entereza viril, pues en la aceptación altiva de estas desgracias radica la justificación última de la vida.

De gran importancia en su obra más temprana es la huella del valenciano Ausias March. Garcilaso, como Ausias, oscila entre la sublimación espiritual y el desencanto rotundo, aunque en él los contrastes se hallan más atenuados. En el ámbito amoroso, la poesía de Ausias pasa con facilidad de la idealización abstraccionista de la mujer (a la que ni siquiera describe físicamente) a la sombría pasión de la carne. Incapaz de encontrar el equilibrio entre idealización y erotismo, cae a menudo en una lucha interior donde batallan pasiones con razonamientos doctrinales. Garcilaso resulta salvado de esta zozobra por su sometimiento a la melancolía (sentimiento moderno en lo esencial, aunque de raíz, como se ha afirmado, virgiliana).

Los ecos de Ausias se siguieron percibiendo, cada vez menos audibles, en la obra madura del autor. Al final, sin embargo, han sido totalmente desleídos en la creación artística de la Égloga III, en cuyo crisol estilístico se confunden todas las influencias literarias.

\* \* \*

Tras Garcilaso, «príncipe de los poetas españoles», quedaba abierto el campo para los grandes líricos de la Edad de Oro. Siguen esta senda autores como Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Gutierre de Cetina, el portugués Sá de Miranda (que compone sus poemas indistintamente en portugués y en castellano)... De esta misma veta salieron los poetas posteriores, que, inclinándose unas veces a la sobriedad y a la hondura (Fray Luis de León, Francisco de Aldana), haciéndolo otras a la riqueza musical y cromática (Fernando de Herrera, la escuela antequerano-granadina), crearon las condiciones para la alta poesía barroca del siglo XVII.

## Bibliografía

- Actas de la IV Academia Literaria Renacentista. Garcilaso (2-4 de marzo, 1983)*, Salamanca, Universidad, 1986. Visión plural sobre el poeta a cargo de destacados estudiosos (Rivers, Lázaro, Maravall...).
- Alonso, Dámaso: «Garcilaso y los límites de la estilística», en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos («Biblioteca Románica Hispánica»), 1966, 5.ª edición (1.ª ed.: 1950), pp. 47-108. El maestro de la estilística aplica su sensibilidad al estudio de algunas estrofas de la Égloga III.
- Arce de Vázquez, Margot: *Garcilaso de la Vega*, Puerto Rico, Universidad, 1975, 4.ª edición (1.ª ed.: 1930). Obra de gran interés, que descubre los componentes del universo ideológico y temático del poeta.
- Jones, R. O.: *Historia de la literatura española, 2. Siglo de Oro: prosa y poesía*, Barcelona, Ariel, 1979, 4.ª edición (1.ª ed.: 1974), cap. 2. En escasas páginas (67-83) se ofrece una visión atinada y sólida de la poesía garcilasista, integrándola en el discurso literario de la época.
- Lapesa, Rafael: *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Istmo, 1985, 3.ª edición (1.ª ed.: 1948). Magistral estudio sobre el poeta, que se detiene en los aspectos más importantes: cronología de sus poemas, fuentes, estilo, estructura de la Égloga II, etc. Esta edición incorpora en apéndice otros muy interesantes trabajos de Lapesa sobre Garcilaso.
- Navarro Tomás, Tomás: «Introducción» a su edición *Garcilaso. Obras*, Madrid, Espasa-Calpe («Clásicos Castellanos»), 1970, 9.ª edición (1.ª ed.: 1911). En un denso recorrido por la vida del autor, se recogen aportaciones de los biógrafos clásicos (Navarrete, 1850, y Keniston, 1922), con atinadas consideraciones sobre su poesía.