

GARCILASO EN ITALIA: ARTE Y POLÍTICA EN LA LÍRICA DEL “PRÍNCIPE DE
LA POESÍA ESPAÑOLA”

By

Gaston A. Celaya Bustamante

Copyright © Gaston A. Celaya Bustamante 2011

A Dissertation submitted to the Faculty of the
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE

In Partial Fulfillment of the Requirements

For the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

WITH A MAJOR IN SPANISH

In the Graduate College

THE UNIVERSITY OF ARIZONA

2011

THE UNIVERSITY OF ARIZONA
GRADUATE COLLEGE

As members of the Dissertation Committee, we certify that we have read the dissertation prepared by Gastón A. Celaya Bustamante entitled *Garcilaso en Italia: arte y política en la lírica del “Príncipe de la poesía española”* and recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation requirement for the Degree of Doctor of Philosophy

Date: October 14, 2011

Richard P. Kinkade

Date: October 14, 2011

Robert L. Fiore

Date: October 14, 2011

Eliud Chuffe

Final approval and acceptance of this dissertation is contingent upon the candidate's submission of the final copies of the dissertation to the Graduate College.

I hereby certify that I have read this dissertation prepared under my direction and recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation requirement.

Date: October 14, 2011

Dissertation Director: Richard P. Kinkade

STATEMENT BY AUTHOR

This dissertation has been submitted in partial fulfillment of requirements for an advanced degree at the University of Arizona and is deposited in the University Library to be made available to borrowers under rules of the Library.

Brief quotations from this dissertation are allowable without special permission, provided that accurate acknowledgment of source is made. Requests for permission for extended quotation from or reproduction of this manuscript in whole or in part may be granted by the copyright holder.

SIGNED: Gaston A. Celaya Bustamante

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer al profesor Richard Kinkade por haberme guiado y apoyado en todo momento. Le estaré eternamente agradecido por su dedicación para orientarme, supervisar y corregir mi trabajo académico, así como por haberme mostrado lo maravilloso y gratificante que es el camino de la investigación académica y la docencia. Del mismo modo deseo expresar mi más profundo agradecimiento al profesor Robert Fiore y al profesor Eliud Chuffe por haber dedicado su tiempo para sacar adelante este proyecto académico y haberme tendido la mano tanto en lo profesional como en lo personal.

Gracias a mi esposa Abigaíl Martínez por que sin su compañía, paciencia y comprensión nada para mí hubiera sido posible. A mi hijo André quien es quien me recuerda lo qué de verdad importa en el mundo y siempre me da fuerzas para seguir. A mis padres y a mi hermana Mary que siempre han estado y estarán conmigo en mis aventuras de la vida. A mi cuñado Guillermo por todo su apoyo incondicional, comprensión y disposición para darme ánimos. Finalmente, agradezco a mi Suegra Francisca Sotelo por haber sido parte importante en la realización de mis proyectos académicos.

DEDICATORIA

Para Aby y para André, en cualquier tiempo y en cualquier lugar.

ÍNDICE

ABSTRACTO.....	8
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I: GARCILASO DE LA VEGA: UNA VIDA ENTRE LA CORTE, LA GUERRA Y LA REVOLUCIÓN CULTURAL DEL RENACIMIENTO	22
I.1 Fecha de nacimiento y educación temprana Garcilaso.....	23
I.2 Garcilaso como embajador y representante en los asuntos del Emperador Carlos V en España.....	29
I.3 Campañas militares y matrimonio de Garcilaso.....	41
I.4 Las cortes de Granada y el contacto de Garcilaso con el estilo de la poesía italiana.....	46
I.5 Embajada oficial y exilio.....	51
I.6 La poesía de Garcilaso entre el influjo hispánico, clásico e italiano.....	53
I.7 La influencia de Virgilio y Sannazaro en Garcilaso.....	65
I.8 Garcilaso e <i>Il cortegiano</i> de Castiglione	70
CAPÍTULO II: GARCILASO EN NÁPOLES: LA “ODE AD FLOREM GNIDI” COMO EXPRESIÓN DEL ARTE Y LA POLÍTICA.....	78
II.1 La cuestión de la “sinceridad” e Isabel Freyre.....	81
II.2 Problemas críticos en la “Egloga II” de Garcilaso.....	88
II.3 La interpretación y clasificación crítica de la “Ode ad florem Gnidi”.....	92
II.4 La identidad de la “Flor de Gnido” y la política en la “Ode”	105

II.5 El Reino de Nápoles en tiempos de Garcilaso y los Sanseverino	112
II.6 Garcilaso, Bernardo Tasso y la Accademia Pontaniana.....	120
II.7 La intención lúdica en la “Ode”	123
CAPÍTULO III: EL “DOLORIDO SENTIR” DE GARCILASO EN EL CONTEXTO DE LA POESÍA ESPAÑOLA ANTERIOR Y POSTERIOR: EL AMOR, LA FILOSOFÍA Y LA POLÍTICA.....	
III.1 La actitud hacia la amada en la poesía de Garcilaso.....	134
III.2 El amor, la muerte y los celos en los sonetos de Garcilaso	141
III.3 El planteamiento del sufrimiento del amante en las canciones, las elegías y las églogas de Garcilaso.....	155
III.4 El amor y las relaciones de amistad en las odas latinas de Garcilaso	166
III.5 Garcilaso y la lírica castellana amorosa y filosófica anterior	174
III.6 El amor, la filosofía, la desilusión y la muerte en la poesía castellana posterior a Garcilaso	182
III.7 Los estudios de la obra de Garcilaso a la luz de la teoría literaria.....	195
CONCLUSIONES	200
BIBLIOGRAFÍA	210
ÍNDICE ANALÍTICO	221

ABSTRACTO

Este estudio analiza el contenido político en la poesía lírico-amorosa del poeta Garcilaso de la Vega y las repercusiones que ha tenido en el desarrollo y evolución de la literatura y la cultura del Siglo de oro español. En esta investigación se demuestra que existen motivaciones políticas específicas en el discurso lírico de Garcilaso, poeta considerado como el más amoroso, emotivo y sincero del Renacimiento español.

La aproximación analítica aquí propuesta obedece al hecho de que la crítica tradicional ha dejado de lado el reconocimiento de las implicaciones que la poesía de Garcilaso ha tenido, en términos de lo político, en este período histórico-literario. Los criterios tradicionales generales en torno a los poemas de Garcilaso han señalado que sus poemas mejores logrados han sido aquellos en donde el poeta expresa sus más profundos, emotivos y sinceros sentimientos por su dama.

Uno de los cometidos de este estudio consiste en demostrar que el valor de la poesía de Garcilaso no ha sido apreciado a cabalidad debido a la utilización del criterio de sinceridad para aproximarse a ella. Asimismo, el objetivo principal de este trabajo es establecer que mediante el reconocimiento del factor político en su poesía, así como la descripción y las formas en que es presentado, es posible revalorar la trascendencia que Garcilaso tuvo dentro del contexto de la evolución de la poesía española de los siglos XVI y XVII.

INTRODUCCIÓN

La presente disertación tiene como objetivo revalorar la importancia y trascendencia del discurso lírico de Garcilaso de la Vega en la poesía aurisecular española enfatizando la importancia de su aspecto político. La dimensión política en la poesía de Garcilaso se hace patente constantemente y de acuerdo a críticos como Daniel Heiple, involucra un intento de comunicación por parte del poeta hacia individuos de estatura política, social y artística con la finalidad de obtener beneficios materiales y reputación. En general, la crítica tradicional de la poesía del vate toledano no ha puesto la debida atención a las implicaciones que este contenido político ha tenido y puede tener en la interpretación y valoración de la misma. Es el cometido de este estudio explorar la forma en cómo se desarrolla el aspecto político en la lírica garcilasiana para así ofrecer nuevas luces en torno a la interpretación de ciertos poemas y en general, revalorar su trascendencia en el marco de la poesía española de los siglos XV, XVI y XVII.

Esta aproximación a la poesía del vate de Toledo se justifica ante la presencia de ciertas posturas críticas tradicionales que han fomentado una discriminación hacia algunos de sus poemas catalogados como de menor valía respecto de los considerados como “mejor logrados”. Dicha discriminación se basa en criterios como el de la “pureza lírica” y el de “la sinceridad” del poeta, relegando a un segundo plano a aquellas composiciones cuyo contenido proyecta aspectos diversos a éstos. Esta disertación abordará el estudio de algunos de esos poemas considerados de inferior manufactura como el caso de la “Ode ad Florem Gnidi” y la “Égloga II”. En ellos se enfatizarán las implicaciones políticas de su contenido para sustentar el hecho de que se les ha restado

valor estético debido a ciertas aproximaciones interpretativas prejuiciadas por criterios basados en apreciaciones impresionistas, puristas o influidas por parámetros aplicados a la poesía del periodo romántico.

Dentro de las corrientes y tendencias en el análisis e interpretación del corpus poético de Garcilaso que se han producido a lo largo de cinco siglos, algunas de las posturas más aceptadas han sostenido que los mejores poemas de Garcilaso son los que se encuentran exentos de la “contaminación mundana” de lo político o de referencias a asuntos no amatorios. El estudio profundo del factor político en la poesía de Garcilaso es determinante para poder apreciarla desde una óptica que proporcione una visión más integral, tanto del proceso mismo de su creación, como de las circunstancias en que nuestro poeta se encontraba al producirla. En estas páginas se ofrecerá una sólida argumentación que sustente el hecho de que la dimensión política en la lírica del vate de Toledo está estrechamente ligada a la conformación de su discurso amoroso-cortesano cuya influencia es determinante en el desarrollo y evolución de la poesía española de los siglos XVI y XVII.

La política está constantemente involucrada en el proceso de creación poética. Esta aseveración es válida incluso en el caso de poetas incluidos dentro de la tradición de la más pura poesía lírica, amorosa y emotiva. Los poemas de Garcilaso considerados como “mejor logrados” se encuentran inscritos dentro de esta tradición, sin embargo, en ellos constantemente se manifiesta el sutil referente político, producto de un ejercicio creativo meditado a consciencia. Es pertinente el señalamiento de estas cuestiones ya que la apreciación de cualquier obra poética se ve limitada al considerar que la belleza y

trascendencia de ésta es exclusivamente el resultado de un impulso creativo fundamentado en la inspiración y emotividad pura por parte del autor. Estos juicios de interpretación relegan al ingenio, artificio derivados de la situación sociopolítica del poeta a la categoría de lo accesorio y ornamental. Los procedimientos argumentativos que se siguen en este trabajo permitirán corroborar que el valor de la poesía de Garcilaso se sustenta en que proyecta un delicado equilibrio entre la sensibilidad lírica y capacidad para manifestar ciertos aspectos de la realidad social, cultural y política del entorno en que vivía.

La metodología a seguir contempla primeramente el análisis de documentos históricos referentes a la vida de Garcilaso con la finalidad de plantear el reconocimiento de su calidad como poeta, militar y de miembro de la corte, para así establecer un marco histórico y sociopolítico en torno a nuestro poeta. Ciertos estudios acerca de algunos de estos documentos ofrecen información e introducen conjeturas que apoyan el desvanecimiento de ciertas posturas interpretativas poco satisfactorias respecto a la relación entre la vida de Garcilaso y ciertas referencias en sus composiciones. Entre estos trabajos se pueden citar el de María del Carmen Vaquero Serrano, *Garcilaso: apuntes para una nueva biografía* (1999) y el de Frank Goodwyn, “New Light on the Historical Setting of Garcilaso’s Poetry.” (1978).

Algunas de las imprecisiones en que algunos críticos han caído al aproximarse a la poesía de Garcilaso se derivan de la tendencia a ubicar forzosamente a nuestro poeta dentro de la tradición del *dolce stil nuovo*, al asignarle una única destinataria de su discurso lírico-amoroso, en nuestro caso, Isabel Freyre. Es importante desvanecer el mito

de la ingerencia absoluta de esta dama portuguesa en el contenido de los considerados sus mejores y más “sinceros” poemas, ya que éste sustenta la tendencia a demeritar a los que no se consideran inspirados por ella. Es posible probar la inconsistencia tanto de la supuesta relación entre Freyre y Garcilaso como la argumentación de que dichos poemas considerados excelsos hayan estado dirigidos exclusivamente a ella.

Descartando la figura de Freyre como la musa de inspiración por excelencia de Garcilaso, al estilo Laura de Petrarca o Beatriz de Dante, es factible abrir espacios de estudio que nos lleven a descubrir nuevos valores en la apreciación de sus poemas considerados de menor valía. El escrutinio de datos presentados en estudios fundamentales de la vida y obra de Garcilaso, como son los de Fernando de Herrera, Hayward Keniston, y Elias Rivers, entre otros, provee un marco histórico y biográfico sólido para la abordar tres de las facetas más importantes de su personalidad: la de poeta, soldado y cortesano. La revisión de ciertos momentos específicos de la vida de Garcilaso, incluyendo la incertidumbre acerca de la fecha exacta de su nacimiento, plantea la posibilidad de refutar algunos planteamientos teórico-críticos marcados por la tendencia a interpretar la obra del toledano en base a sus relaciones personales. En otras palabras, es factible desarticular la creencia de que es posible descubrir nombres de personas reales ocultas bajo personajes o damas requeridas en los poemas mediante indagaciones de acontecimientos específicos de su vida. El desvanecimiento del mito de Isabel Freyre y el cuestionamiento de la validez de la aproximación basada en lo biográfico va encaminado a demostrar la inconsistencia del criterio de “sinceridad lírica” que tradicionalmente ha sido implementado por la crítica para establecer la diferencia entre el valor de ciertos de

sus poemas respecto a otros. El vehículo que nos transporta por el camino de estudio aquí planteado es la aproximación a ciertos poemas de Garcilaso analizando en ellos su contenido político y las implicaciones de éste en las situaciones reales en que el poeta se vio involucrado. De este modo se puede concluir que el lenguaje elegante y pasional del discurso lírico de Garcilaso dirigido una dama esquivada constituye con frecuencia un pretexto para el intercambio de opiniones en torno a cuestiones filosóficas entre él y personalidades políticas y artísticas que lo rodeaban.

Ya el Marqués de Santillana en su *Prohemio e Carta*, primer texto en lengua castellana que se puede identificar como teoría literaria, definía la naturaleza del proceso de creación poética:

¿E qué cosa es la poesía –que en el nuestro vulgar gaya çiençia llamamos- syno un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas por çierto cuento, peso y medida? E ciertamente...yerran aquellos que pensar quieren o dezir que solamente las tales cosas consistan e tiendan a cosas vanas e lasçivas:....(Santillana 643-44)

Dentro del universo espacial y temporal del Marqués las “cosas vanas e lasçivas” se entendían como exentas de un trasfondo que permitiera la enseñanza y el aprovechamiento intelectual o filosófico. Es por eso que en su discurso caben estas aclaraciones para eliminar las dudas acerca de la validez del discurso lírico predominantemente emotivo o amatorio para así resaltar su carácter educativo. El Marqués indica que la poesía constituye un artificio, es decir, una invención por la que un

autor expresa asuntos trascendentales de filosofía o política a través de un lenguaje elegante y medido con precisión. Dentro de esta visión de la poesía, la belleza, la emotividad o la sinceridad evocadas por el discurso lírico forman parte de la presentación, por así decirlo, sin embargo, se infieren en él la existencia de motivos ulteriores “sutilmente cubiertos”. Hay que recalcar que las palabras de Santillana están fuertemente influenciadas por el concepto medieval del *docere delectando*. El caso de Garcilaso es distinto, obedece al impulso del *ars gratia artis* renacentista. Lo que revela la cita de Santillana es el hecho de que sin importar la época literaria o el sistema estilístico en que aparece una pieza poética, en el proceso por el cual se produce intervienen tanto el talento artístico del poeta como la expresión, consciente o inconsciente, de su visión de mundo. Un poema no tiene necesariamente que encerrar un mensaje trascendental implícito, como lo planteaban los vates medievales; sino que puede simplemente ser una expresión lírica basada en el placer de la expresión por sí misma. No obstante, en ambos casos, es innegable que se proyectan las dimensiones de lo estético y lo político.

En el capítulo primero de esta disertación se abordan los antecedentes de las carreras artística y político-diplomática de Garcilaso. Del mismo modo, se ofrece una introducción acerca de las tendencias artísticas, ideológicas y estéticas que influyeron en la creación de versos. La carrera diplomática y militar de Garcilaso fue hasta cierto punto el resultado de la condición social en que se encontraba. Hijo “segundón”, es decir, no el primogénito, sin derecho al mayorazgo familiar, se vio obligado a desenvolverse en las cortes locales e imperiales para recibir favores que le permitieran vivir con dignidad. Esto

provocó que en ocasiones, como fue el caso de los conflictos de las Comunidades en España (1520-22), se encontrara en una posición incómoda al tener que tomar partido a veces a favor y a veces en contra del Emperador. Sin abundar en profundidades biográficas podemos afirmar que en parte de su poesía se refleja esta situación. Frank Goodwing propone que el “Soneto VI” de Garcilaso pudiera haber sido inspirado por su sentir ante esta cuestión, (229). Es un hecho que fue su carrera en el ámbito diplomático y militar lo que le permitió conectarse con el mundo político y artístico renacentista de Europa. Es en las cortes de Granada donde Garcilaso, formando parte de la comitiva imperial, entra en contacto con las influencias artísticas y estilísticas italianas que marcarían definitivamente no sólo su vida como poeta, sino a la poesía española en las décadas venideras.

La poesía de Garcilaso está impregnada de matices de ambigüedad en torno al amor y a cuestiones filosóficas en parte debido a que él mismo careció de un completo status de estabilidad en lo económico y personal para el desarrollo de un arte en un ambiente libre de solvencia y tranquilidad. Algunos de sus poemas dejan entrever sutilmente sus sentimientos y posición con respecto de estas cuestiones. Como ejemplo podemos citar su “Canción III”, que indudablemente proyecta su sentir a causa del encarcelamiento que sufrió en una isla del río Danubio en 1532 por no acatar la voluntad de Carlos V. Es así que en ocasiones las encrucijadas amorosas plasmadas en algunos de sus poemas se entremezclan con el sentimiento de soledad y angustia existencial como se puede apreciar en el “Soneto XXXIII” dirigido a su amigo Juan Boscán desde el campo de batalla de la Goleta.

Garcilaso pudo dedicarse a escribir sus poemas con cierta estabilidad social y económica durante su exilio en Nápoles, estando al servicio de su protector, el Virrey Pedro de Toledo. Es a partir de los datos históricos y biográficos que se tienen del toledano después de este acontecimiento que se puede abundar sobre las tendencias estilísticas que influyeron en su lírica. Entre ellas el petrarquismo, con el que entró en contacto a través de su relación con personalidades artísticas de la península itálica quienes lo estaban asimilando y revolucionando. Entre ellos se puede mencionar al Cardenal Pietro Bembo y a Bernardo Tasso, poeta del cual Garcilaso tomó la forma estrófica de la lira. Por otra parte, nuestro poeta se encontró bajo la influencia de otros poetas integrantes de los círculos intelectuales y académicos napolitanos. Éstos eran herederos del legado de figuras como Jacopo Sannazaro, quien encarnaba el tipo de poeta por cuya obra y filosofía el Renacimiento se nutría de la tradición de los clásicos como Virgilio y Horacio. Vittore Bocceta en su obra *Sannazaro en Garcilaso* (1976) comenta acerca del acervo estilístico que Garcilaso heredara de la Antigüedad Clásica vía Sannazaro. Entre los puntos que resalta respecto a lo que el Toledano adaptó del vate napolitano se encuentran la contemplación de la naturaleza y la utilización de epítetos y adjetivación. Bocceta recalca que Garcilaso al imitar el modelo de las *Bucólicas* de Virgilio lo hacía de una manera indirecta, mediante la colocación de temas y motivos virgilianos en el mundo pastoril de Sannazaro (24).

El capítulo segundo está dedicado al estudio de la “Ode ad Florem Gnidi” con la finalidad de utilizar este poema como prueba fehaciente de la pertinencia de la aproximación crítica aquí planteada, así como de la evaluación de sus resultados. Para

ello, se presenta formalmente el cuestionamiento de la validez del criterio de sinceridad en el estudio de la poesía del de Toledo. El trabajo crítico de Daniel Heiple, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance* (1994) sirve como referencia principal en la sustentación de este cuestionamiento. El objetivo de Heiple consiste en descartar el criterio de sinceridad como herramienta crítica para el estudio de la lírica de Garcilaso, y va mano a mano a la desarticulación del mito de Isabel Freyre. En este punto los aportes críticos basados en documentos históricos por parte de Goodwyn y Vaquero Serrano complementan la solidificación de esta posición crítica. Siguiendo estas pautas se lleva a cabo una aproximación y análisis de dos poemas de Garcilaso, la “Égloga II” y la “Ode ad Florem Gnidi” concebidas como piezas artísticas en donde ocurre un debate entre la épica y la lírica, el cual se puede interpretar como un reflejo de la voluntad por parte del poeta por privilegiar lo amoroso o lo político en su obra. Hasta hoy la mayoría de las aproximaciones críticas reconocen la trascendencia de este poema primordialmente por que en él se presenta por primera vez la estrofa denominada como *lira* en la poesía española y no precisamente por las razones anteriormente mencionadas.

Para ilustrar y fundamentar la propuesta analítica e interpretativa aquí ofrecida, en este capítulo se llevará a cabo un estudio de las condiciones sociales, políticas y artísticas del reino de Nápoles que encontró Garcilaso a su llegada a la ciudad partenopea. Entre los puntos a desarrollar se encuentran los antecedentes históricos del reino napolitano, las circunstancias personales por las cuales nuestro poeta se vio obligado a establecer su residencia allí y la actitud de la nobleza y la comunidad intelectual ante el dominio imperial de Carlos V. Algunas de las deducciones para establecer el marco interpretativo

en torno a la “Ode” se derivan del estudio de las relaciones que Garcilaso estableció con los diferentes estratos sociales y personalidades presentes en ese momento en Nápoles. Entre ellos se encuentran los miembros de la Accademia Pontaniana, el Virrey Pedro de Toledo, Pietro Bembo, Bernardo Tasso y la familia de Violante Sanseverino, destinataria de la “Ode”. Principalmente se intenta señalar la integración de los aspectos estilísticos y políticos, los cuales incluyen una actitud de mediación por parte del poeta, un derroche en el manejo de referencias clásicas y hasta la introducción de juegos de palabras con un propósito meramente lúdico.

Dentro de estas cuestiones se puede señalar la forma en como el discurso lírico en la “Ode” maneja el equilibrio entre el homenaje a la dama que es requerida por un tercero y la alabanza a las personalidades políticas del momento, incluyendo por supuesto al mismo emperador Carlos V. Otro aspecto digno de mencionarse es la representación en términos alegórico-mitológicos de los actores referidos en el poema como es el caso de la misma dama y el amigo solicitante. Por último cabe la mención de los juegos de palabras con que supuestamente se intenta mencionar a los amantes veladamente ya que la solicitud de amores en el poema muy probablemente constituía un caso de adulterio. El análisis de este juego verbal no está precisamente encaminado a descubrir los nombres de los implicados, sino más bien a dilucidar su importancia e ingerencia en la estructura misma del poema. En síntesis, con el apoyo de los antecedentes históricos del reino napolitano, algunas referencias generales a la biografía de Garcilaso y su situación dentro de la comunidad artística e intelectual que lo rodeaba se intenta trazar un panorama que

permita arrojar luces en una interpretación más adecuada de esta magistral composición poética.

En el capítulo tercero de esta disertación se procede a analizar la obra de Garcilaso en el contexto del desarrollo de la poesía española desde el siglo XV hasta el siglo XVII. Para ello se comienza llevando a cabo un estudio de los factores que intervienen en la conformación de lo que se ha venido a denominar “dolorido sentir” de Garcilaso. Los antecedentes incluidos al investigar los orígenes de las influencias que dieron forma al término incluyen a los poetas del *Trecento* italiano, Dante y su *Vita nuova*, Petrarca, y a la poesía trovadoresca cortesana.

Al utilizar las teorías del deseo mimético de René Girard al discurso lírico cortesano es posible entender la tendencia constante de los poetas de esta modalidad a expresar su solicitud ante la dama en forma ambigua; unas veces con alabanzas, otra con reproches y chantajes e incluido el deseo de muerte. Al complementar esta línea de análisis con los conceptos de *pharmakon* y *pharmakos* introducidos por Jaques Derridá es posible establecer una base teórica que permite dilucidar que en el discurso lírico cortesano existe una dimensión que va más allá de los motivos amorios y emotivos: la competencia entre rivales en términos políticos. Según Heiple, bajo esta óptica analítica se puede considerar que un poema es producido por una dualidad, por un lado aparece una voz poética (amante) y por otro, el poeta de carne y hueso. En esto se infiere y se reconoce una doble intención en el discurso lírico. En un nivel ficticio, el contenido de un poema se presenta como un discurso formal de un amante hacia la dama. En un nivel en donde se considera a los lectores u oidores reales del discurso, el poeta lo dirige a ellos

como una muestra de poderío personal en lo artístico y lo político. Algunos de ellos representan potenciales patrocinadores de su arte o rivales de diversa índole.

Partiendo de estas consideraciones se estudia la poesía de Garcilaso como un conector entre lírica amorosa-cortesana española anterior y posterior, enfatizando la continuidad del modelo crítico propuesto por Heiple para así ofrecer un panorama que ilustre en forma concreta el carácter político de la lírica garcilasiana y sus antecesores y sucesores en España.

Entre los poetas a los que se hace referencia al comparar la poesía de Garcilaso con la lírica española anterior en términos de la proyección del “dolorido sentir” y los motivos políticos y filosóficos se encuentra el Marqués de Santillana, el monarca Juan II de Castilla (1405-1454), algunos poetas del *Cancionero de Baena*, Diego López de Haro y Jorge Manrique. Este cotejo muestra que la expresión el motivo del “dolorido sentir” en estos poetas implica una serie de estructuras estilísticas y formales que se perpetúan constantemente en la evolución de la poesía castellana en los siglos subsecuentes. Entre ellas se encuentra un discurso por parte de diversas voces poéticas que expresa su solicitud de amores a la dama utilizando recursos persuasivos y de alabanza que incluye el reproche, los celos, el chantaje sentimental y la exposición de un deseo de muerte. Todos ellos, de acuerdo a los presupuestos de Heiple, conforman la dimensión política expresada indirectamente como un intento por parte del poeta de establecer comunicación, ya sea en forma de empatía o de competencia con personalidades de estatura social y artística. Las implicaciones de esta interpretación en torno a la poesía lírico-cortesana provee las pautas para la apreciación de la lírica del vate toledano en un

sentido integral dentro del universo poético castellano de su época. De este modo no sólo es posible estudiar y apreciar el legado de la poesía de Garcilaso en términos de su calidad estilística y en lo concerniente a su belleza emotiva y amorosa, sino también en lo concerniente a sus implicaciones políticas. Este proceder crítico-analítico será ilustrado a través del señalamiento de los rasgos antes mencionados en la poesía lírica cortesana española que Garcilaso proyectó y heredó a poetas y autores como Fray Luis de León, , Quevedo, Cervantes y Sor Juana Inés de la Cruz, por mencionar a los más importantes.

CAPÍTULO I

GARCILASO DE LA VEGA: UNA VIDA ENTRE LA CORTE, LA GUERRA Y LA REVOLUCIÓN CULTURAL DEL RENACIMIENTO

Este capítulo tiene como objetivo establecer los antecedentes de la calidad de Garcilaso como diplomático, caballero de la corte, militar y poeta. Estas dimensiones de la personalidad del vate toledano se encuentran estrechamente ligadas al desarrollo de su obra, y muy particularmente, a la producida durante el periodo en que residió en Nápoles (1532-36). Para ello se tomarán los antecedentes biográficos, políticos y culturales en torno a la figura de Garcilaso hasta antes de su llegada a la ciudad partenopea en 1532. En el camino a este objetivo, se discutirán algunos puntos de interés en su trayectoria vital y poética de que pueden ser revisados para obtener algunos datos que no han sido clarificados a satisfacción. Basta hacer un recorrido somero por la biografía y producción lírica de Garcilaso para darnos cuenta de que, incluso desde su nacimiento, se pueden descubrir aspectos en donde existe una oportunidad de estudio. Asimismo, en este capítulo, se llevará a cabo un recuento de las tendencias artísticas e ideológicas que influyeron en la poética garcilasiana y las circunstancias en que aparece su lírica en un momento coyuntural en lo histórico y cultural para Europa: la primera mitad del siglo XVI.

La crítica ha utilizado el estudio de la biografía de Garcilaso de la Vega como trasfondo para la interpretación y ubicación, en tiempo y espacio, de su poesía. Existen algunas vertientes analíticas que han visto en el contenido de sus poemas testimonios de la vida del poeta. Otros estudiosos se han dedicado a descubrir las influencias de la poesía

anterior a Garcilaso para entender de dónde provienen el fondo, la forma y el contenido ideológico de su lírica. Algunos otros han ofrecido trabajos en los que estos tres aspectos se combinan de una forma integral para darnos un panorama más completo de su vida y obra. Tenemos el caso del que es considerado el primer estudio moderno de Garcilaso, el de Hayward Keniston, *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works* (1922). De gran importancia es también el trabajo de Lapesa, *Garcilaso, Estudios Completos* (1985), y excelentes ediciones de la obra garcilasiana como la de Elias Rivers (2001) y la de Bienvenido Morros (2007), por mencionar algunas de las más recientes y actualizadas.

Otros textos críticos como el de Daniel Heiple, *Garcilaso de la Vega and The Italian Renaissance* (1994) y el de María del Carmen Vaquero, *Garcilaso: poeta del amor, caballero de la guerra* (2002) se han abocado a la clarificación y valoración de la vida y obra del vate toledano desde perspectivas que revisan su biografía y la interpretación de su obra poética a la luz de la evidencia de la crítica anterior. Estos últimos trabajos ofrecen algunos nuevos lineamientos en el estudio teórico-crítico y biográfico de Garcilaso con el fin de aclarar y, en algunos casos, desvanecer ciertos mitos y presupuestos que consideran erróneos alrededor de su figura. Teniendo en mente los cometidos y planteamientos críticos y teóricos de estos estudios, se procederá a abordar los puntos específicos a analizar.

I.1 Fecha de nacimiento y educación temprana de Garcilaso

Para comenzar con esta tarea se hace necesario abordar la vida de Garcilaso desde el mismo momento de su nacimiento, cuya fecha exacta aun se sigue debatiendo. Hay quienes consideran la fecha de nacimiento de nuestro poeta como un dato de menor importancia en el estudio de su poesía, sin embargo el tratar de clarificarlo permite una mayor comprensión de ciertos pasajes de su vida íntimamente relacionados a su carrera política, artística y militar. Keniston transcribe una placa conmemorativa ubicada en una casa de Toledo en la cuesta de Santo Domingo el Antiguo en donde supuestamente nació el poeta, fechada el diecisiete de agosto de 1503:

“AQUI ESTUVO LA CASA SOLARIEGA DONDE
 NACIO EN 1503 EL INSIGNE VATE – PRINCIPE
 DE LOS POETAS LIRICOS CASTELLANOS – Y
 VARON ESFORZADO EN EMPRESAS MILITARES
 -GARCI-LASSO DE LA VEGA. LA IMPERIAL
 CIUDAD DEDICA ESTE HUMILDE RECUERDO
 A LA PERDURABLE MEMORIA DE TAN ES-
 CLARECIDO HIJO”. (2) (comillas originales)

Sin embargo Keniston declara que la fecha del nacimiento de Garcilaso no está definitivamente esclarecida y cita el trabajo de Fernández de Navarrete en donde éste le asigna el año de 1503. Para Keniston ni la placa ni el comentario de Fernández están plenamente fundamentados, por lo cual indaga en otras evidencias. Una de ellas es la biografía del poeta toledano escrita por Fernando de Herrera. Éste último no fue contemporáneo de Garcilaso pero sí de su yerno Antonio Puertocarrero, quien afirma que

su suegro murió a la edad de treinta y cuatro años en 1536, lo cual nos lleva reconocer que su nacimiento ocurrió entre los años de 1501 y 1502.

El siguiente dato lo proporciona Pero Abrera, el único testigo para establecer la nobleza de Garcilaso durante el examen formal de ésta en 1523. Abrera mencionaba que Garcilaso tenía (más o menos) veinticinco años (Kenniston 4), lo cual nos indica que la fecha que buscamos es 1498. Keniston, acepta la fecha de 1501: “We shall not be far from the truth, if we say that Garcilaso was born in 1501” (5). Un comentario de José Luis Pérez López evalúa las conjeturas de Keniston:

Keniston consideró que el verso 9 del soneto XXVIII (“Sabed qu’ en mi perfeta edad y armado”) contenía una referencia a que Garcilaso tenía en ese momento 35 años de edad y consecuentemente fechó el poema en 1535 ó 1536, en la época napolitana del poeta, de acuerdo con la aceptación previa de 1501 como la fecha de nacimiento. Se basaba en una cita de Dante: “E io credo che nelli perfectamente naturati esso [il punto sommo dell’ Arco della vita] ne sia nel trenta-cinquesimo anno” (*Convivio*, IV, 23), según la cual la perfecta edad se cifraba en los 35 años. (paréntesis original)(46)

La aseveración de Keniston no es aceptada unánimemente por la crítica. Pérez López concluye que la fecha debió ser hacia 1498 y apoya su declaración con un documento de pacto, alianza y confederación entre don Rodrigo Ponce de León, duque de Arcos y Pero Laso de la Vega, hermano de Garcilaso, fechado en 1515, en el cual, nuestro poeta

representa legalmente a su hermano.¹ Pérez López arguye:

Es decir, Garcilaso actúa en 1515 como representante de su hermano, asume derechos y contrae obligaciones solemnemente juradas. Los representados no se ven, los juramentos los hacen en manos de sus representantes, los cuales, como caballeros hijosdalgo, se comprometen a guardar y cumplir sus obligaciones. No se menciona por ninguna parte a ningún tutor o curador, lo cual exige que haya que reconocer a nuestro poeta al menos la edad de 18 años cumplidos, como hemos visto que sucedía en el testamento del conde de Benavente. Ciertamente se hace muy difícil pensar en un “moço” de 12, 13 ó 14 años desempeñando esta función de representación jurídica y política. (55)

Si aceptamos que Garcilaso en este momento (1515) contaba al menos con dieciocho años, entonces tenemos que situar su fecha de nacimiento hacia 1497-98. No es posible determinarla con certeza ya que ninguno de los documentos ofrecidos por los estudiosos puede ser tomado como preciso. Nos baste con saber que nació a las puertas del Renacimiento, es decir, en una etapa de cambios en todos los aspectos de la vida europea.

También es necesario determinar las condiciones sociales y económicas en las que nace Garcilaso. Sus ancestros, como lo informa Keniston, se pueden rastrear a las épocas de Alfonso XI, pasando por el período de Pedro “el cruel”. Dichos ancestros fungieron

¹El documento es *Confederación entre don Rodrigo Ponce de León, duque de Arcos, y don Pero Laso de la Vega y Guzmán, señor de las villas de Cuerva y Batres. Marchena, 19 de abril de 1515, y Toledo, 12 de mayo del mismo año*. Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza. Osuna, Leg. 1635, nº 3/21.

como miembros de las cortes de estos monarcas y libraron batallas políticas y militares. En el aspecto artístico, no se debe olvidar que Garcilaso era sobrino-nieto del gran poeta del siglo XIV, Ínigo López de Mendoza Marqués de Santillana. El padre homónimo de Garcilaso había, del mismo modo, servido en la corte de los Reyes Católicos, siendo nombrado *continuo* y tiempo después embajador ante el papa Alejandro VI. En palabras de Keniston:

Such are the antecedents of the man whose life we would study. They are strong men, brave fighters for their kings, accomplished courtiers, men who have risen and who have fallen with the intricacy of whim, and yet men of letters, who have cherished a regard for the masters of the past and have striven to emulate their example. (16-17)

Esta breve información es suficiente para conocer su linaje y para entender el grado de la influencia familiar en la vocación de artista, militar y diplomático de Garcilaso. No obstante, hay un hecho que determina las circunstancias que provocaron que nuestro poeta no pudiera tener la importancia política que algunos de sus ancestros ostentaron; esto es, que no fue el hijo primogénito de sus padres. A pesar de ello, y como lo documenta Keniston, Garcilaso recibió una educación digna de un caballero de la corte, e informa que si Garcilaso estudió en Toledo en esta época, inevitablemente tuvo que haber estado rodeado por la influencia de los grandes humanistas. Agrega que probablemente se formó en el colegio de Santa Catarina en Toledo, fundado por Francisco Álvarez, maestrescuelas de la Catedral en 1485, el cual alcanzó el status de universidad en 1520

(25). Keniston confiesa que Garcilaso no menciona en ninguna parte a sus preceptores, sin embargo, considera que en sus escritos y en sus versos latinos se deja ver la influencia de los mismos. Algunos de ellos fueron Dionisio Vázquez, profesor de poesía y oratoria en Toledo alrededor de 1507; el más famoso profesor de aquella ciudad, Alfonso Cedillo, así como Juan Ramírez (26). Este último gozó de tan grande reputación que le valió la elección a la dirección del área de retórica en la Universidad de Alcalá a la muerte de Nebrija en 1522 (27).

La instrucción temprana de Garcilaso incluyó los métodos tradicionales y canónicos heredados de la Edad Media, es decir, los métodos de educación integral en lo que se refiere a gramática latina, lógica y retórica, así como los estudios en materia de arte. A la vez, su educación estaba enmarcada dentro del contexto de la vanguardia humanista de la época, influenciada sobre todo por intelectuales como el mismo Nebrija. Si hemos de aceptar la documentación ofrecida por Keniston, podemos determinar que Garcilaso fue educado en sus primeros años de vida en un ambiente intelectual cuyos preceptores formaron a varias generaciones de intelectuales y escritores incluyendo a Alejo Vanegas, autor de *Primera parte de las diferencias de libros que ay en el universo* (1540) y Álvaro Gómez, escritor de versos latinos y famoso biógrafo del Cardenal Ximénez de Cisneros (26), por mencionar algunos ejemplos.

Hasta aquí se puede establecer la calidad de nuestro poeta como hombre bien educado de acuerdo con los parámetros pedagógicos para un noble de la época. Este tipo de formación, así como su ascendencia aristocrática, le permite a Garcilaso desempeñarse como futuro diplomático en la corte del Emperador Carlos V.

I.2 Garcilaso como embajador y representante en los asuntos del Emperador Carlos V en España

Keniston ofrece una crónica de lo que fue la primera misión importante de Garcilaso como diplomático en representación de los intereses de la corona. Esta misión tuvo que ver con las cortes que convocó Carlos V en Santiago de Compostela en 1520, con la finalidad de organizar una colecta de fondos para cubrir los gastos de sus viajes por su vasto imperio en ese momento, específicamente, su viaje a Flandes (43). Otros biógrafos del poeta toledano describen la problemática política que se vivía en las Comunidades españolas en ese tiempo. El pueblo español experimentaba una inconformidad al sentirse abusado económica y políticamente por un monarca extranjero cuyo gobierno se basaba en una corte de otro país y que ni siquiera dominaba el idioma castellano.

La ciudad de Toledo se convirtió en un foco de resistencia en contra de las políticas imperiales aplicadas en la península ibérica. Keniston afirma que el hermano de Garcilaso, Pedro Lasso, se convirtió en uno de los principales líderes de la resistencia y que participó como representante de la Comunidad toledana en estos asuntos. Garcilaso tuvo que abogar a favor del Emperador en las cortes de Santiago y una de sus responsabilidades fue convencer a su hermano del error de no estar a favor de su monarca (Keniston 44). Pedro Lasso se mostró tan renuente a obedecer que fue castigado y enviado en destierro a un fuerte de su propiedad en Gibraltar (Keniston 43).

Frank Goodwyn concluye que Pedro Lasso no pudo ser un representante oficial de la Comunidad toledana en dichas cortes debido a este castigo, sino que fue el mismo Garcilaso el representante. Goodwyn ofrece como prueba algunos testimonios escritos de la época en que se refiere la insistencia de Lasso ante Carlos V por obtener una audiencia que le fue negada, lo cual encendió su ira, llevándolo a la enemistad con el soberano y a la rebelión abierta de Toledo en su contra.² Según lo prueba Goodwyn al citar estos documentos, los representantes de Toledo, incluido Pedro Lasso, se rehusaron a asistir a las cortes ya que sus poderes habían sido limitados:

The unwillingness of these gentlemen to represent Toledo in the Cortes is understandable. If they authorized the subsidies, they would be disobeying the mandate of their *ayuntamiento* and exposing themselves to the ire of their constituents. If they refused, they would risk their sovereign's punitive wrath. Their resignation left Toledo in need of a new delegation... The chief of this delegation was the poet, Garcilaso de la Vega. (Goodwyn, "Garcilaso de la Vega", 227)

² Los documentos que cita Goodwyn son: Manuel Clomeiro, *Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla*, p. 288; Diego Hernández Ortiz, "Relación de las Comunidades de Castilla", vol. 9-3-6, G62 509 y fols. 120-29; Manuel Dávila, *Historia crítica y documentada de las comunidades de Castilla*, vol 1, p. 293; Gonzalo de Ayora, "Relación de todo lo sucedido en las Comunidades de Castilla y otros reinos, reinando el Emperador Carlos V", ms. inédito 1779, Biblioteca Nacional de Madrid; Pedro de Alcocer, *Relación de algunas cosas que pasaron en estos reinos desde que murió la reina católica doña Isabel, hasta que se acabaron las comunidades en la ciudad de Toledo* (Sevilla, 1872), p. 107.

La prueba, según Goodwyn, se encuentra en un manuscrito no publicado de Gonzalo de Ayora:

Pues estando el Rey nuestro señor en la ciudad de Compostela con algunos de los grandes del reino y ayuntados con los procuradores de las villas y ciudades que tienen voto en cortes... A la saçon estaba alli presente Garcilaso de la Vega, que por procurador mayor de la ciudad de Toledo hera alli venido; respondió a su alteza que el traia un memorial estuación de su ciudad de las cosas que avia de hazer y conferir en las cortes, que las viese su alteza y de aquello no le mandasse exceder, porque herraria, y que aquello haria y cumpliria en la mexor manera que su alteça fuese servido. En otra manera, que antes consintiria hazerse quartos y su alteza mandarle cortar la caveza antes de consentir ni otorgar cosa de tanto prejuicio de su ciudad y del rreyno.³

Goodwyn alega que el texto aceptado por la crítica era diferente a éste, ya que fue mal copiado por Fray Prudencio de Sandoval, quien en su *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, publicada por primera vez en 1604, le asigna este discurso a Pedro Lasso.

Si como lo demuestra Goodwyn, Pedro Lasso fue castigado, resultaría imposible que él fuera un representante en las cortes. El hecho de que Garcilaso lo fuera y que haya sido el autor de un discurso de esta naturaleza, y que después haya sido nombrado

³ Gonzalo de Ayora, “Relación de todo lo sucedido en las Comunidades de Castilla y otros reinos, reinando el Emperador Carlos V”, fols. 25-25v, citado en Goodwyn, “Garcilaso de la Vega”, 227.

contino con un salario asignado de cuarenta y cinco mil maravedís al año (Keniston 43), resulta un tanto extraño y contradictorio. La conclusión a la que llega Goodwin es que a la luz de estos documentos no se puede aceptar que Pedro Lasso haya sido representante en las cortes de Santiago de Compostela en 1520, sin embargo no ofrece ninguna explicación al hecho de que Garcilaso haya salido tan bien librado de estas sesiones al contrariar al Emperador. Incluso el mismo Keniston señala que el Toledano debió de haber integrado la bancada a favor de los intereses del Emperador tiempo después (43). Goodwyn se limita a admitir que como representante legal, Garcilaso intentaba con gusto defender los intereses de su ciudad, mas no a la manera de su hermano y demás compañeros, es decir, con las armas. Para Goodwyn todo este sentir del poeta ante esta situación queda plasmado en los versos finales del “Soneto VI”:

Mi inclinación, con quien ya no porfío,
a cierta muerte, fin de tantos daños,
me hacen descuidar de mi remedio. (12-14)⁴

Algunas conjeturas a las que tenemos que llegar, si aceptamos lo dicho por Goodwyn, es que la fecha de nacimiento de Garcilaso tuvo que haber sido antes de 1501 como lo cree el anteriormente citado José Luis Pérez López:

Si concedemos que es verdad lo que dice Ayora, sustentado por Goodwin,
y aceptamos que Garcilaso naciera en 1501-1503, resulta sorprendente
pensar que el Ayuntamiento toledano, en una situación límite como la que

⁴ Para esta y las futuras citas de la obra poética de Garcilaso se utiliza la edición de Bienvenido Morros (Barcelona: Crítica, 2007).

se vivía en Castilla en 1520, haya confiado a un joven de 17, 18 ó 19 años la representación de la ciudad como procurador, por mucho que hayan cambiado las cosas y por muchas que fueran las cualidades políticas del joven Garcilaso y su capacidad oratoria. Concediéndole unos años más se hace más creíble el testimonio. Pero quizá el testimonio de Ayora sea una invención, dado que Garcilaso no ocupaba en 1520 ningún cargo en dicho Ayuntamiento, del que su hermano Pedro sí era regidor. Y entonces esta referencia tiene sólo el valor de mera hipótesis. (Pérez López 49)

Garcilaso al parecer no tenía una posición fija respecto del bando a quien apoyaba. Un conflicto derivado de su actitud tiene que ver con su primer destierro de Toledo por tres meses en 1519. Nuestro poeta participó en un escándalo en protesta por la imposición arbitraria por parte de Carlos V al nombrar a un extranjero, Guillermo de la Croy, para ocupar la sede primada de la ciudad de Toledo. Un grupo de jóvenes irrumpió en el Hospital de la Visitación con armas y organizaron un alboroto. Entre ellos se encontraba Garcilaso quien fue desterrado por tres meses de la ciudad por el incidente (Morros 14-15). Durante el proceso condenatorio Garcilaso es asistido por Juan Gaitán, un curador, ya que era huérfano de padre. Si Garcilaso tuvo necesidad de ser representado en 1519, quiere decir que contaba con menos de veintiún años. María del Carmen Vaquero Serrano ha indagado en documentos referentes a Garcilaso posteriores a 1520 en donde ya no aparece la figura del curador, lo cual nos da indicios de que en el período entre 1520-1521 Garcilaso cumple la mayoría de edad, llevándonos a fijar su fecha de nacimiento, una vez más, antes de 1501 (Vaquero Serrano, *Garcilaso: Poeta del amor*, 53).

A pesar de que Garcilaso formaba parte de la guardia personal del Emperador hacia 1520, es evidente que su posición política no se basaba en una convicción total y absoluta a los intereses imperiales, como ha sido comentado previamente. El evento más grave al que se enfrenta el poeta toledano por no acatar la voluntad imperial, aunque aparentemente sin estar consciente de ello, lo constituye su ya famoso destierro en una isla del Danubio por participar de testigo en las bodas de su sobrino con Isabel de la Cueva en 1531. Las bodas habían sido prohibidas por Carlos V precisamente por los antecedentes comuneros del novio. Con la precaución debida de no tomar los poemas de Garcilaso como pruebas contundentes de lo que ocurría en su vida personal, se puede observar en ellos algún reflejo de ciertos sentimientos del poeta respecto de estas situaciones adversas. De este modo se pueden citar algunos pasajes de la “Canción III” en donde se proyecta su sentir ante estas vicisitudes:

Con un manso rüido
 d’agua corriente y clara,
 cerca del Danubio una isla que pudiera
 ser lugar escogido
 para que descansara

.....

Aquí estuve yo puesto,
 o por mejor decillo,
 preso y forzado y solo en tierra ajena;
 bien pueden hacer esto

en quien puede sufrillo
y en quien él a sí mismo se condena.

.....

No es necesario agora
hablar más sin provecho,
que es mi necesidad muy apretada,
pues ha sido en una hora
todo aquello deshecho
en que toda mi vida fue gastada.

.....

Quién tiene culpa en esto,
allá lo entenderás de mí muy presto. (1-5, 14-19, 40-45, 72-
73)

Existe un cierto hermetismo por parte de la voz poética en expresar explícitamente lo que le ha ocurrido. Los hechos y querellas son presentados en términos emocionales y sentimentales, sin embargo las referencias al Danubio y al dolor debido a los acontecimientos adversos es patente. Garcilaso en ningún momento utiliza su poesía para denunciar o hacer quejas explícitas. Este es un claro ejemplo del triunfo del arte sobre la política en la atribulada vida de Garcilaso. Lo señala con acierto Bienvenido Morros al declarar que:

Garcilaso no aborda el tema de su destierro desde una perspectiva exclusivamente política, sino que siempre lo vincula, como hemos

visto, a cuestiones amorosas, desde la célebre canción III al soneto IV: parece supeditar el tema de la ausencia de la amada al alejamiento de la patria por obligación (y, a veces, como en el soneto citado [IV], tiene fuerzas suficientes para provocar alteraciones sísmicas). (37)

En el “Soneto IV” el ánimo del hablante poético proyecta el motivo “caer y volver a levantarse”, en términos filosóficos:

Un rato se levanta mi esperanza,
mas, cansada d’haberse levantado,
torna a caer, que deja, a mal mi grado,

.....

Yo mesmo emprenderé a fuerza 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 ‘spirtu o hombre en carne y hueso....(1-3, 9-14)

Morros y otros críticos relacionan el soneto con la prisión de Garcilaso en Tolosa o en la isla del Danubio ya que ven en los “mil inconvenientes” y en la “prisión” alusiones a estos hechos. Puede ser esto verdad, más ajustándonos al texto, estas conjeturas se presentan como algo vago. Lo que sí se puede percibir en esta voz poética es la lucha humana por recuperarse de los descabros y vencer los obstáculos. Esta es una actitud

relacionada a la política y también a lo amoroso. Garcilaso representó en su época lo mejor de estos dos mundos: el amor y la vida cortesana, y lo hizo patente a través de su poesía.

Como hemos visto, Garcilaso adopta una postura lírica en la que se dejan ver sentimientos experimentados por él ante situaciones que conocemos por el estudio de su biografía, pero que de ningún modo son expresiones directas en contra o a favor de alguna persona o partido, excepto en sus poemas laudatorios en donde la referencia es explícita. Del mismo modo, en su versificación se aprecia una ambivalencia al proyectar su sentir como ser humano quien se ve obligado a acatar una voluntad superior sin que esté plenamente convencido de ello. E.C. Graf ha percibido los sentimientos encontrados que el poeta experimenta ante la autoridad imperial:

In particular when we historicize Garcilaso's elegies with the poet's biography and with the rhetorical code of political examples used by the early modern humanists, we find that the subtle power of his verse is driven by a politics explicitly engaged with the contemporary discourses written for and against Charles V. (1316)

Graf, de algún modo, ofrece la respuesta a la interrogante de cómo es que Garcilaso, actuando como rebelde en Toledo y desafiando al Emperador en las cortes de Santiago, llega a ser casi inmediatamente uno de los elegidos en la corte y después nombrado Caballero de Santiago en 1523:

Thus, in the following year [1521], Garcilaso's role in the oppression of the *comunero* rebellion—led in Toledo by his brother, Pedro Laso de la

Vega, an ultramoderate who defected back to the royalist camp when the *comunero* movement radicalized—seems a remarkable about-face: an example of the political opportunism commonly found in the younger brothers of medieval society but also the kind of modern political pragmatism advocated by Machiavelli. So instead of falling on his republican sword on behalf of the Castilian township, Garcilaso becomes emblematic of the symbiosis between Hapsburg imperialism and the Spanish crusade. (itálicas originales) (1320)

Antonio Prieto es un poco más perspicaz cuando toca el tema de las funciones diplomáticas de Garcilaso. Sobre la misión de embajada del toledano ante Leonor de Austria, recién casada con Francisco I de Francia, comenta:

Garcilaso está en la confianza y amistad de Carlos V cuando antes de abril de 1531 regresa a Toledo. Pero no olvidemos que Propertio terminó cediendo ante Mecenas y cantando la victoria de Augusto en Accio, y que ni un endecasílabo de Garcilaso canta la batalla de Pavía o la coronación en Roma. (75)

Graf adjudica esta actitud a la desilusión de Garcilaso ante la voracidad imperial de Carlos V: “Garcilaso is left with no political foundation and so turns inward and finds solace in annihilation” (1327). En las palabras de Graf se intuye que ese sentir de desmayo y pesadumbre que existe en la poesía de Garcilaso (especialmente en las elegías) se extiende más allá de lo que expresa en términos amorosos. La actitud de

estoicismo que se percibe mediante el “dolorido sentir” del poeta trasciende hasta sugerir lo político y no sólo lo referente al amor y desilusión ante el desaire o muerte de la dama.

La actitud ante los temas de su patria y su sociedad se aprecia en Garcilaso con un sutil, elegante e indirecto lenguaje poético, el cual carece de tendencias propagandísticas o panfletarias. Prieto no deja de ver algún dejo de resentimiento por parte de Garcilaso hacia su Emperador. Está con él, pero más por obligación que por convicción. Así como sus endecasílabos no se prestan a la descripción épica de su “Cesárea Majestad”, tampoco intentan ser un reproche a su autoridad. Es sabido que el arte, generalmente, no se puede abstraer de la política; no obstante, algunas de las mejores piezas artísticas lo son por que en ellas se encuentra la referencia ideológica insinuada discretamente, sin alusiones directas o explícitas. La obra del “Príncipe de la poesía española” lleva un contenido político complementando a lo “bello”, a lo “sublime” y a lo amoroso, aun cuando analizamos, como lo hace Prieto, las omisiones que en ella existen. En palabras de Morros:

Al ser la suya una obra fundamentalmente lírica, Garcilaso no pudo exponer de forma clara sus ideas relativas a las cuestiones más candentes en la Europa de su época, desde la política a la religión. A partir de ciertas insinuaciones, muchas omisiones y otras tantas quejas, podemos ofrecer un perfil muy aproximado de nuestro autor. (35)

En este sentido, José Antonio Maravall intenta explicar la actitud de Garcilaso en relación a la cuestión política y a su Emperador, cuando apunta que:

[n]o sería en modo alguno adecuado sostener que Garcilaso era un hombre de Carlos V, porque procedente éste de un área geográfico-cultural diferente de la latina y la española en singular, en Garcilaso no se da ya la edad caballescica-borgoñona del César Carlos y se manifiesta el Renacimiento mediterráneo que en modo alguno representa al Emperador. Creo que Garcilaso pertenece, en consecuencia, a una etapa de expansión de la personalidad, entendida como “yo”, lo que es muy moderno, pero que no ha alcanzado a integrarse en las nuevas formas de comunidad histórica y política que se están formando. (“Garcilaso”17)

Maravall no ve la calidad del Renacimiento español en términos estrictos de un “esteticismo heroizante”, y ejemplificando en la figura de Garcilaso se atreve a admitir que:

[e]l modelo español del protagonista de empresas en las que aparece más claramente marcada la impronta renacentista, responde más bien a unos atributos de habilidad, de atrevimiento ingeniosamente lanzado, de industria. (23)

En definitiva, esta descripción corresponde a Garcilaso y a su forma de moverse en terrenos de la política. No es un héroe de Carlos V, ni tampoco su adversario. Su actitud es la del individuo que busca su fortuna atendiendo no a causas heroicas o partidistas, sino a lo que la voluntad de ese “yo” inquieto le va revelando.

Garcilaso pudo haber convencido a su hermano del “error” en que estaba; sin embargo si lo hizo no fue a través de la convicción política imperialista, como lo ha demostrado Goodwyn, sino por motivos de conveniencia personal, siguiendo los intereses individualistas del hombre renacentista enumerados por Maravall. Garcilaso, a diferencia de su hermano Pedro, estaba preparado para lidiar con la carga de ejercer la diplomacia en tiempos turbulentos, de encontrar el punto medio entre dos contrarios; de hecho, esa fue la historia de su vida hasta su muerte en los campos de batalla en 1536.

Lo interesante en estos asuntos no es tanto la precisión histórica en detalle, sino el descubrimiento de un Garcilaso mediador entre dos partes a las cuales sirve y pertenece. Orillado a manifestarse a favor de su patria chica o de su Emperador, se verá involucrado durante toda su existencia en situaciones donde tendrá que fungir como intermediario y/o contacto entre dos grupos ideológicamente opuestos, ya sea como embajador imperial ante personajes de gran importancia, como criado al servicio de patrones de la nobleza, o bien como mediador entre amores propios y de amigos. En algunas ocasiones, estas vicisitudes le inspirarán los versos más exquisitos de su obra.

I.3 Campañas militares y matrimonio de Garcilaso

Para finales de 1522, con la corte teniendo como sede Valladolid, Carlos V retorna a España con una actitud conciliadora. Concede el perdón a aquellos que habían participado en las revueltas de las Comunidades, con la excepción de unos doscientos setenta individuos, entre los que se encontraba Pedro Laso de la Vega. Garcilaso, por su parte, en noviembre de 1523 recibe el título de Caballero de Santiago de las manos de su

amigo y futuro protector, Pedro de Toledo, marqués de Villafranca y futuro Virrey de Nápoles (Keniston 60). El Emperador y su corte esta vez se mostraron más condescendientes con la nobleza y las Comunidades españolas debido al interés por organizar un ejército para invadir Francia a través de Navarra (Keniston 56). Garcilaso sin duda formaba parte de las tropas, y de acuerdo a Keniston fue en la campaña de invasión de Fuenterrabía donde probablemente conoció a Fernán Álvarez de Toledo, heredero al ducado de Alba (61).

Nuestro poeta iniciaba su carrera militar al lado del ejército del Emperador. Ya no se trataba de fungir como mediador en asambleas para determinar los destinos de su nación, sino de tomar acción en las campañas bélicas para definir su posición política y demostrar lealtad a su soberano. B. Morros, intentando descubrir algún rastro referente a estas cuestiones en sus poemas explica: “Garcilaso fue educado para la guerra, pero nunca llegó a entenderla, porque reconoció en ella los horrores que sólo una sensibilidad como la suya podía reconocer en una edad muy poco dada a manifestaciones en semejante sentido.” (7) y agrega:

Garcilaso nunca se sintió cómodo en la corte, porque no compartió los intereses y afanes de quienes se movían en torno al Emperador, ocupados todos en reunir enormes ganancias, si bien los más hipócritas intentaban disimularlo fingiendo que no aspiraban más que a la virtud y la gloria... (14)

Refiriéndose a los versos de la “Elegía II” que rezan:

diversos en estudio, que unos vamos

muriendo por coger de la fatiga
 el fruto que con el sudor sembramos;
 otros, que hacen la virtud amiga
 y premio de sus obras y así quieren
 que la gente lo piense y que lo diga,
 destotros en lo público difieren,
 y en lo secreto sabe Dios en cuánto
 se contradicen en lo que profieren.

Yo voy por medio, porque nunca tanto
 quise obligarme a procurar hacienda,
 que un poco más que aquéllos me levanto;
 ni voy tampoco por la estrecha senda
 de los que cierto sé que a la otra vía
 vuelven, de noche al caminar, la rienda.

Mas ¿dónde me llevó la pluma mía,
 que a sátira me voy mi paso a paso,
 y aquesta que os escribo es elegía?

Yo enderezo, señor, en fin mi paso
 por donde vos sabéis que su proceso
 siempre ha llevado y lleva Garcilaso;....(7-21)

Es un tanto aventurado definir cuáles fueron exactamente los sentimientos de Garcilaso en los asuntos de sus deberes como cortesano. Simplemente nos podemos quedar con

ciertas impresiones sujetas a interpretación. No obstante, pareciera que la guerra, no sólo en su patria sino hasta en lugares remotos como el norte de África, le servirían de experiencia e inspiración para algunos de sus poemas, incluso para dar a conocer los momentos más oscuros de su vida. Sólo hay que recordar el último terceto de su “Soneto XXXIII” (A Boscán desde la Goleta) en donde le refiere a su amigo los horrores de la campaña de Túnez:

Boscán, las armas y el furor de Marte,
que, con su propia fuerza el africano
suelo regando, hacen que el romano
imperio reverdezca en esta parte.

Han reducido a la memoria el arte
y el antiguo valor italiano,
por cuya fuerza y valerosa mano
África se aterró de parte a parte.

Aquí donde el romano encendimiento,
donde el fuego y la llama licenciosa
solo el nombre dejaron a Cartago,
vuelve y revuelve amor mi pensamiento,
hiere y enciende el alma temerosa,
y en llanto y ceniza me desahogo.

A pesar de la referencia a la campaña militar en un lenguaje histórico y heroico, se hace patente aquí la tendencia por parte de la voz poética a trascender el tema épico, en la

primera parte del soneto, para terminar con la expresión de lo lírico en los versos finales del mismo. Sin duda, esto refleja la condición sentimental del poeta hacia el tratamiento de lo bélico en contraste con lo amoroso.

Es en la época de las campañas fronterizas donde Garcilaso empieza a involucrarse con una serie de contactos que le permitirán establecerse dentro del ambiente cortesano en el cual se desempeñará como diplomático años después. Su bien conocida amistad con Juan Boscán lo lleva de nuevo a un círculo de relaciones de gran importancia ya que el mismo Boscán fue nombrado *ayo*, o consejero de Don Fernando de Toledo (Keniston 62). La relación de Garcilaso con la Casa de Alba es trascendental para el desarrollo de su carrera como militar, cortesano y hombre de letras. Su égloga primera va dedicada al Virrey de Nápoles, Pedro de Toledo, su protector, y en la segunda hay una alabanza, por medio de la voz de Nemoroso, de su familia. Otro evento que provoca que nuestro poeta se vea involucrado en esta trama de relaciones sociales es su matrimonio en 1525 con Doña Elena de Zúñiga, hija de Íñigo de Zúñiga quien fuera *maestresala* de la Reina Isabel la Católica. Dicho matrimonio fue promovido por el Emperador y su hermana Leonor, y le permitió a Garcilaso estrechar aun más las relaciones con Carlos V, así como obtener riqueza por parte de la fortuna de su esposa y rentas otorgadas por parte de la administración imperial, algo muy conveniente para un “segundón” que no era el receptor del mayorazgo familiar (Keniston 65-6).

El matrimonio con Zúñiga al parecer se realizó por mera conveniencia política. La crítica lo determina así, ya que no hay estudioso que haya visto ligado algún poema o escrito del vate toledano a la relación con su esposa, excepto algunos pasajes de su

testamento. Keniston y otros críticos aceptan que ciertos de sus mejores y más sentidos poemas están dedicados a Isabel Freyre, la dama lusitana de la corte de Isabel de Portugal, esposa de Carlos V. Freyre ha sido presentada, sin mucha consistencia documental, como la musa por excelencia de Garcilaso. No existe evidencia de que la haya tratado personalmente⁵, pero aun si esta relación existió, también se derivó de la actividad de nuestro poeta en las cortes imperiales.

I.4 Las Cortes de Granada y el contacto de Garcilaso con el estilo de la poesía italiana

Durante las Cortes en Granada en 1525, Garcilaso y su amigo Boscán entran en contacto con dos figuras que serán determinantes en el desarrollo de ambos poetas como innovadores de la poesía española: el Nuncio Baldassare Castiglione, autor de *Il cortegiano*, y el humanista y embajador de la República de Venecia, Andrea Navagero. Es a partir de este momento que ambos poetas se comprometerán en la tarea de adaptar las métricas italianas a la lengua castellana. Prieto lo describe de la siguiente manera: “Aquella poesía que nació en Provenza, va a sentir ahora en Boscán y Garcilaso la medida y musicalidad del endecasílabo italiano (36), y hace referencia a la famosa dedicatoria de Boscán a la duquesa de Soma en el prólogo del libro segundo de sus obras:

Porque estando un día en Granada con el Navagero (al cual por
haver sido varón tan celebrado en nuestros días he querido aquí
nombralle a vuestra señoría) tratando con él en cosas de ingenio y

⁵ Este tema se abordará en el capítulo segundo de esta disertación con base en los estudios de Daniel Heiple y otros críticos quienes han aportado datos pertinentes para la aclaración del asunto.

de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dixo por qué no provava en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos authores de Italia. Y no solamente me lo dixo así livianamente, más aun me rogó que lo hiciese. Partíme pocos días después para mi casa, y con la largueza y soledad del camino discurriendo por diversas cosas, fui a dar muchas vezes en lo que el Navagero me havia dicho. Y así comencé a tentar este género de verso, en el qual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro. Pero después, pareciéndome quizá con el amor de las cosas propias que esto comenzava a sucederme bien, fui poco a poco metiéndome con calor a ello. Mas esto no bastara a hazerme pasar muy adelante si Garcilaso, con su jüizio (el qual 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 vezes este mi propósito y acabándomele de aprovar con su exemplo, (porque quiso él también llevar este camino) al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente....⁶

⁶ Juan Boscán, *Epístola a la duquesa de Soma*, pp. 7-8, citado por Prieto, pp. 36-37.

Boscán afirma que Garcilaso lo convence y lo anima a asumir tal empresa, por lo cual nos queda claro que el primer receptor de la influencia de los intelectuales italianos fue Boscán y no Garcilaso. Al respecto Giovanni Caravaggi se plantea la pregunta:

Pero ¿por qué Navagero se dirigió precisamente a Boscán como principal interlocutor, y no a otro poeta de la corte, a cualquiera que años después debería llegar a ser mucho más famoso, como por ejemplo, Garcilaso o don Diego Hurtado de Mendoza?

Semejante predilección podría explicarse por el hecho de que en aquellos momentos Boscán fuese, desde el punto de vista cultural, el personaje con más autoridad de todo el grupo, o al menos el más culto y el más experimentado: no en vano había sido el discípulo predilecto de Lucio Marineo Sículo. (118)

Esta pregunta plantea el hecho de que en ese momento era Boscán, y no Garcilaso, la figura más importante de la literatura en la corte española de Carlos V, lo cual nos lleva a comprender la importancia de Boscán en la carrera literaria de Garcilaso, aunque la crítica y la historia literaria, al final del día, al compararlos, privilegie significativamente al segundo sobre el primero. Ya lo comentó Rafael Lapesa al señalar que Boscán no llegó a comprender ni a identificarse por completo con el espíritu del arte nuevo (ix-xxi).

Garcilaso y Boscán comenzarán lo que se puede considerar como una revolución en las letras españolas al adaptar la lírica italiana, en su fondo y forma, a la lengua castellana; en especial, el soneto. Sin embargo, es bien sabido que ellos no fueron los primeros en hacerlo. Ya en el siglo anterior El Marqués de Santillana había escrito sus

Sonetos fechos al itálico modo, a pesar de que, como señala la crítica, sus cuartetos acentuados con un fuerte ritmo dáctilo, tenían más relación con la copla de arte mayor que con los sonetos al estilo de Petrarca. Sus cuartetos con rimas alternas ABAB, en contraste con los italianos ABBA, no lograron desencadenar la proyección del “nuevo arte” en España durante el siglo XV. Fueron Boscán y Garcilaso, sin demeritar la obra e importancia de Santillana, los que se perfilaron como figuras de gran trascendencia en la poesía española en el siglo XVI en lo referente a esta evolución literaria.

No faltó la reacción por parte de los conservadores y tradicionalistas ante esta transición, aun después de la muerte de Garcilaso. En 1550, en plena maduración y asimilación del endecasílabo y las métricas italianizantes en España, Cristóbal de Castillejo lanzaba su ataque verbal “Contra los que dejan los metros castellanos y siguen los italianos”:

Garcilaso y Boscán, siendo llegados
al lugar donde están los trovadores
que en esta nuestra lengua y sus primores
fueron en este siglo señalados,

los unos a los otros alterados
se miran, con mudanza de colores,
temiéndose que fuesen corredores
espías o enemigos desmandados;

y juzgando primero por el traje,
parecieronles ser, como debía,
gentiles españoles caballeros;

y oyéndoles hablar nuevo lenguaje,
mezclado de extranjera poesía,
con los ojos los miraban de extranjeros.⁷

José Manuel Blecua considera que el caso de Garcilaso y Boscán no es uno donde se deba hablar de rompimiento tajante con la tradición lírica española. Blecua se pregunta y a la vez se responde:

¿Desapareció la lírica tradicional barrida por el éxito de Garcilaso? No ni mucho menos. Esta lírica sigue viviendo hasta hoy mismo. [año de 1952]...

Está bien claro también que Garcilaso no vino a matar lo tradicional, sino a vivificar una poesía que hubiera terminado por adelgazarse como un huso. (114, 117)

Esta es la deuda que contrajo la poesía española con la italiana. No fue una transferencia artificial, sino más bien producto de una época en donde un monarca intenta dominar el continente europeo en su totalidad. Las consecuencias colaterales de este afán de dominación, van más allá de lo político e incluyen el intercambio intelectual de los miembros de las cortes y embajadas. En el siglo XV, los endecasílabos de Francisco

⁷ Elias. L. Rivers, Ed. *Renaissance and Baroque Poetry of Spain* (1966) p.33.

Imperial habían motivado a Santillana a ensayar el soneto al estilo italiano. Varias décadas después, en Granada, Boscán y Garcilaso se ven motivados a hacer lo mismo gracias a la influencia de Castiglione, sólo que esta vez habrá más éxito; así lo corroborarán en años subsecuentes un San Juan de la Cruz, un Fray Luis de León, un Quevedo, un Góngora y un Cervantes.

El primer contacto directo de Garcilaso con Italia ocurre en 1529 cuando nuestro poeta se encuentra siguiendo a la corte imperial fuera de España. El Emperador Carlos V se vio obligado a atender asuntos relacionados con la preservación de sus dominios, como lo era el problema de los luteranos en Alemania y el de los turcos en Hungría. Además lo motivaba también el deseo vehemente de ser coronado en Roma por el mismo Papa. Garcilaso estaba en Génova en el verano de 1529. Carlos V quería visitar Nápoles pero las noticias del avance turco sobre Hungría no le permitieron completar sus planes de viaje, por lo cual fue coronado casi “de emergencia” en Bolonia ese mismo año (Keniston 85-92). Garcilaso en este viaje no llegó a Nápoles, en cambio tuvo la oportunidad de experimentar de primera mano la lengua y la literatura toscana. El servicio en esta travesía imperial duró poco y Garcilaso pronto retorna a España.

I.5 Embajada oficial y exilio

La primera misión como embajador oficial del Emperador llegó para Garcilaso en 1530, al celebrarse las bodas arregladas entre Francisco I de Francia y Leonor de Austria, la hermana de Carlos V. El Emperador había encargado a su esposa que eligiera en un emisario para llevar un mensaje de felicitaciones a la nueva reina de Francia. La

emperatriz elige a Garcilaso ya que también consideraba las cualidades del poeta para recolectar información sobre la situación en Francia, alguna vez enemiga del imperio de Carlos V. El matrimonio de la hermana del Emperador con el rey Francisco I, vencido por Carlos V en la Batalla de Pavía cinco años antes, constituía una mera medida política para mantener la paz en la región. En esta misión diplomática, Garcilaso pisaba sobre los pasos dejados por sus ancestros quienes realizaron labores similares como cortesanos, soldados y embajadores.

Ya en el incidente de la boda de su sobrino (1531), prohibida por el Emperador, se había puesto en evidencia la incapacidad de Garcilaso para mantener constantemente una posición favorable ante la autoridad imperial. Es de notarse que la investigación, la cual permitió que se comprobara el delito de desacato, fue conducida por la Emperatriz Isabel de Portugal quien anteriormente le había concedido el honor de servirle como embajador ante su cuñada. Garcilaso al ser interrogado en estas cuestiones declaró que el no estaba al tanto en el momento de la boda de que el Emperador se opusiera. Su posición no cambió y a pesar de que después intentara reconciliarse con su Señor, no tuvo éxito y fue exiliado (Keniston 99-101).

La carrera cortesana y política de Garcilaso estuvo plagada de altibajos respecto de la autoridad imperial hasta que fue “rescatado” por su amigo y recién nombrado Virrey de Nápoles, Pedro de Toledo, quien en 1532 ya lo tenía bajo su servicio en la ciudad partenopea. Keniston así lo documenta: “[w]e know that Garcilaso was in Naples in November [1532], when he bought a horse, or rather, had a horse charged to his account, as a lieutenant of the Viceroy of Naples (116).

Pedro de Toledo había logrado transferir el exilio de Garcilaso a Nápoles, lo cual no pudo haber sido un hecho más feliz para el poeta toledano y la poesía española.

Lapesa lo reconoce cuando declara que:

El amador dolido, el cortesano en destierro, halla afectuosa
acogida en aquel ambiente de refinamiento [el ambiente de
Nápoles en esa época] y, cicatrizadas las heridas disfruta, por
primera vez desde varios años, la tranquilidad de ánimo, el ocio
clásico. (*Estudios completos*, 87)

Para un poeta, ser exiliado en una ciudad como Nápoles en ese tiempo, lejos de constituir un castigo, representaba una oportunidad única para desarrollar una lírica en medio de uno de los centros culturales más efervescentes de la Europa renacentista.

I.6 La poesía de Garcilaso entre el influjo hispano, clásico e italiano

Cuando Garcilaso llega a Nápoles en 1532, en Italia se estaba fraguando un significativo cambio evolutivo en lo que respecta a la forma y contenido de la poesía. Una de las figuras literarias e intelectuales de la península itálica, el cardenal Pietro Bembo (1470-1547), era reconocido como la máxima autoridad en lo concerniente al establecimiento de las pautas para la creación poética. Su obra, *Gli asolani* (1497- 1504) constituye un texto teórico sobre el amor neoplatónico, una defensa de la imitación de un solo autor, y no de varios, y del establecimiento del toscano como lengua literaria en Italia. Bembo privilegiaba la imitación de Francisco Petrarca sobre cualquier otro poeta. En su *Prose della volgar lingua* (1525) proponía la guía para establecer los parámetros de

la poesía y el idioma italiano (Heiple 77). La postura e importancia de Bembo con respecto de la imitación de Petrarca no pueden estar mejor expresadas que en la frase de J.H. Whitfield : “here is one god, Petrarch, and Bembo is his prophet” (162).⁸

Uno de los objetivos de Bembo era colocar la poesía vernácula al mismo nivel que la grandemente reconocida literatura clásica (Heiple 78), con lo cual marcó directrices para los vates italianos en la forma de versificar y la influencia de sus preceptos permeó la poética de Garcilaso y Boscán. Sin embargo, la poesía de Garcilaso se va a ver envuelta en los movimientos y transiciones de la poesía italiana en el momento en que ésta se va apartando del modelo bembiano para dar paso a uno nuevo. Uno de los motores principales en esta materia serán las contribuciones estilísticas de Bernardo Tasso y, como es sabido, Garcilaso le debe a este último el descubrimiento de su *lira*, el tipo de estrofa garcilaciana que más influye en España en las sucesivas décadas.⁹

Los poetas del momento no estaban del todo de acuerdo con Bembo ya que “Bembo was prescribing the imitation of medieval writers in an age that declared the Middle Ages to be barbaric,…” (Heiple 79). No obstante, como lo menciona Heiple, la innovación de escribir poesía en lengua vernácula imitando los modelos clásicos fue aceptada y practicada tanto por Garcilaso como por Boscán. En este sentido, Bembo había abierto la puerta y, sin embargo, algunos de los poetas neolatinos italianos, quienes adoptaron sus pautas, más tarde se dieron cuenta de la necesidad de un cambio evolutivo:

⁸ Citado en Heiple, p. 77.

⁹ Eugenio Mele en “Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia”, p. 369, nos informa que Garcilaso imitó en este poema la estructura que Bernardo Tasso utilizó en tres de sus odas (XIII, XLIII, LV) y en dos salmos.

ir directamente a los clásicos superando al petrarquismo de Bembo. Claudio Guillén resumiendo algunos comentarios de Lapesa lo sintetiza de la siguiente forma:

Rafael Lapesa ha caracterizado perfectamente esta conjunción de petrarquismo (capitaneado por Pietro Bembo) y clasicismo en Italia: “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 Alamanni componían elegías en tercetos, unidades estróficas cuya brevedad se asemejaba al dístico latino. Participando en esta corriente general, Garcilaso amplía los cauces de su poética: junto al soneto y la canción, máximo logro 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, por ejemplo).¹⁰

¹⁰ Claudio Guillén, *El primer Siglo de Oro*, p. 25, resumiendo a Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, pp. 102-3.

Tomemos por ejemplo el “Soneto XIII” de Garcilaso, que cita Guillén, para observar la forma en que nuestro poeta adapta y le otorga una nueva función a los modelos petrarquistas:

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos qu’el oro escurecían
de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aún bullendo ‘staban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.
Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.
¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón porque lloraba!

Heiple en su estudio sobre los sonetos de Garcilaso lo ha clasificado entre los que presentan posturas antipetrarquistas, sugiriendo que tanto Garcilaso y Tasso, entre otros, mantienen las formas estructurales de Petrarca pero se apartan de este en lo referente al material y el manejo del lenguaje. Específicamente en este soneto, Heiple se refiere al uso y nombramiento de figuras mitológicas dentro del discurso poético, algo que en Petrarca

se daba de una forma indirecta evitando escribir los nombres de dichas figuras mitológicas (200).

A Garcilaso y los poetas de su generación les es imposible ir directamente a los modelos clásicos y pasar por alto a Petrarca; después de todo, la lírica de los poetas del *Trecento* en Italia constituye el primer paso evolutivo de la Edad Media al Renacimiento en temas de poesía en Europa. Morros comenta que este soneto “se ciñe bastante a la letra, especialmente en los cuartetos, a Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, si bien emplea un lenguaje petrarquesco.”¹¹ He aquí un indicio que corrobora lo previamente argumentado: Garcilaso echa mano del material heredado de un autor clásico, y a la vez utiliza una forma estrófica petrarquista, escrita en lengua vernácula. Es así que se puede hablar, como generalmente se hace al hablar de transiciones entre épocas literarias, no de un rompimiento tajante sino de una evolución en la poesía. Garcilaso, Boscán y los poetas italianos destinados a esta labor renovadora toman como base al gran maestro Petrarca, pero liberan su lírica de lo obsoleto con el fin de crear una poesía acorde a las necesidades de la época.

Un ejemplo de lo que fue la temprana imitación de Petrarca por parte de Garcilaso es citado por Heiple al estudiar su “Soneto I”, el cual considera una imitación claramente petrarquista:

Cuando me paro a contemplar mi’stado
y a ver los pasos por dó m’han traído,

¹¹ Comentario al “Soneto XIII” en su edición, *Garcilaso de la Vega obra poética y textos en prosa*, p. 100.

hallo, según por do anduve perdido,
 que a mayor mal pudiera haber llegado;
 mas cuando del camino 'stó olvidado,
 a tanto mal no sé por do he venido;
 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
 si quisiere, y aún sabrá querello;
 que pues mi voluntad puede matarme,
 la suya, que no es tanto de mi parte,
 pudiendo, ¿qué hará sino hacello?

Heiple identifica la influencia de Petrarca en los sonetos de Garcilaso en donde no se puede identificar a un interlocutor concreto, como es el caso del soneto anterior. En contraste, alega este crítico, en los sonetos de estilo cancioneril la voz poética utiliza una dinámica “yo-vos (señora)” (176). Como muestra del influjo petrarquista en nuestro poeta, Heiple refiere las similitudes del “Soneto I” con esta canción de Petrarca:

Quando'io mi volgo indietro a mirar gli anni
 C'hanno, fuggendo, i miei pensieri sparsi,
 E spento' l foco ove agghiacciando io arsi,
 E finito el riposo pien d'affani:
 Rotta la fé degli amorosi inganni,....(1-5)

Luego podemos observar en Tasso:

Quando'io mi uolgo indietro a mirar l'hore,
 Ch'ogn'hor fuggendo se ne portan gli anni;
 E'l poco frutto di miei lunghi affanni,
 Ch'io colsi, & colgo in seruitù d'Amore;...(1-4)¹²

A pesar del análisis del primer soneto de Garcilaso en relación a su deuda con Petrarca, tanto Heiple como Morros no dejan de ver en él el estilo de *cancionero* debido al uso reiterado de sustantivos y verbos en relación a los pocos adjetivos. Morros incluso asevera que este criterio ha servido de guía a la crítica para datar las composiciones de Garcilaso (*Obra poética*, 46) ya que los sonetos en donde se presenta una mayor adjetivación y referencias cultas y clásicas se han considerado más tardíos porque Garcilaso recibió estas influencias en Italia durante los años finales de su vida. Dentro del rubro de sonetos con gran influencia cancioneril se pueden mencionar el IX, II, III, XXXVIII, XIV, XXVII y V (Heiple 141).¹³ Para Heiple, Garcilaso, en general, asume una postura petrarquista en los sonetos donde la alusión a la dama es muy vaga o no se puede definir claramente (sonetos I, VI, XX, X, XXXII). Garcilaso se separa de Petrarca, continúa Heiple, cuando abandona el código cortesano, cuando se dirige a otro sujeto que no es la dama, cuando existen referencias específicas a eventos o personas y finalmente,

¹² Comentario de Heiple y ambos poemas citados en *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, p. 163.

¹³ De hecho en el “Soneto IX”, “Señora mía, si yo de vos ausente...”, se puede apreciar el predominio de los sustantivos y verbos sobre los adjetivos, los cuales, a diferencia de la función decorativa que desempeñan dentro del estilo que tiende más a lo clásico, juegan un papel fundamental en otorgar sentido concreto al poema. Otra característica es que, al igual que en el estilo del *cancionero*, el énfasis del soneto estriba en desarrollo de una paradoja (Heiple, p.144)

cuando utiliza el motivo del *carpe diem* (sonetos XI, XIII, XXIX, XXXIX)¹⁴. El “Soneto I” de Garcilaso es una muestra clara de que en su poesía conviven la presencia de un estilo cortesano tradicional castellano, así como de una deuda con la lírica de Petrarca.

El influjo de Petrarca en Garcilaso va más allá de los sonetos. Garcilaso toma de Petrarca la estructura métrica para su “Égloga I”, la cual tiene la forma de una canción petrarquista, una estrofa de catorce versos endecasílabos y heptasílabos. En ella Nemoroso exclama:

Corrientes aguas puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno.,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
hiedra que por los árboles caminas,
torciendo el paso por su verde seno:...(239-44)

En el *Canzoniere* (CXXVI) de Petrarca encontramos:

Chiare, fresche et dolci acque,
Ove le belle membra
Pose colei che sola a me par donna;
Gentil ramo ove piacque,
Con sospir’ mi rimembra,
A lei di fare al bel fiancho colonna;
Herba et fior che la gonna

¹⁴ Ambas clasificaciones de los sonetos al estilo petrarquista y los que se alejan de él se encuentran en Heiple, p. 141.

Leggiadra ricoverse
 Co l'angelico seno;
 Aere sacro, sereno,
 Ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse;
 Date udienza insieme
 A le dolenti mie parole extreme....(1-13)¹⁵

La crítica ha mencionado que los antecedentes de la “Égloga I” conforman una amalgama de influencias que van desde Petrarca a Sannazaro, y que como último modelo sigue a Virgilio en su octava égloga. Ya Herrera y el Brocense habían notado la correspondencia entre ambos en varios episodios, y los estudios de Lapesa y Darío Fernández Moreira no dejan duda al respecto.¹⁶

En estos ejemplos se puede corroborar la evolución de la poesía garcilasiana que va adaptándose a un estilo más tendiente a lo clásico, abanderado por la nueva escuela italiana, sin desechar del todo los modelos cancioneriles y la poética petrarquista. Por el contrario, éstos constituyen la base y el material que le otorgan cualidades únicas a la lírica del de Toledo. En lo referente a la influencia de la versificación tradicional española, hay que recordar las palabras de Blecua, previamente citadas, que nos advierten que Garcilaso no vino a eliminarla o refutarla, sino a transformarla y enriquecerla. Ahí están las coplas de Garcilaso en octosílabos fechadas por la crítica antes del periodo napolitano y la influencia del poeta Catalán, Ausías March, en los sonetos V, XIV y

¹⁵ Petrarca, Francesco. *Il canzoniere*. ed. Dino Provenzal. Milano: Rizzoli Editore, 1954. p.162.

¹⁶ Lapesa, “La trayectoria poética de Garcilaso” (en Rico, 1980), pp. 129-31, y Fernández-Morera, “On Garcilaso's Egloga I and Virgil's Bucolic VIII.” (1974), pp. 273-80.

XXVII.¹⁷ En lo que toca a Petrarca, Garcilaso y los neolatinos le dan una nueva proyección a la poesía del vate de Arezzo. De hecho, como lo alega Heiple, los nuevos caminos que la poesía italiana del *Cinquecento* estaba tomando no constituían una negación de Petrarca, sino de los postulados rígidos de Bembo en lo concerniente a su imitación (103-133).

En este sentido, se pueden mencionar algunas diferencias marcadas entre la estructura y contenido de la poesía de las grandes figuras poéticas medievales, Dante y Petrarca, y el nuevo proyecto renacentista. Lapesa arguye que el influjo de Petrarca en la poesía española se puede rastrear desde las obras de Santillana y Mena en lo referente a la concepción del amor por destino y el sentimiento de la naturaleza, ensayado ya por Torres Naharro en Italia antes que Boscán y Garcilaso.¹⁸ Lapesa entiende que una de estas diferencias consiste en el hecho de que los poetas de la nueva escuela siguiendo a Petrarca y Dante, echan mano del motivo de la introspección y la proyección de los sentimientos más íntimos, en contraste con el aspecto narrativo de la lírica medieval. Dante y Petrarca se erigieron como precursores en el rompimiento con este tipo de lírica,

¹⁷ Un indicio claro de la influencia de March ha sido notado por la crítica en el “Soneto XXVII” de Garcilaso que reza: “Amor, amor, un hábito vestí, / el cual de vuestro paño fue cortado;”... que corresponde con el Canto LXXVII de March: “Amor, amor, un habit m’e tallat / de voster drap, vestint-me l’esperit:”... Para un panorama sucinto de la influencia de March en estos sonetos consultar Heiple pp. 152-60. Para detalles más específicos de este asunto ver el trabajo de Kathleen McNerney, *The influence of Ausiàs March in Early Golden Age Castilian Poetry* (1982), especialmente, pp. 114-19.

¹⁸ En “Comedia Ymeneá” y “Comedia Serafina”, contenidas en la *Propalladia* de Torres Naharro (1517), se hace patente al “amor por destino” en el desenlace feliz de la historia amorosa de Himeneo y Febea, en la primera, y de Floristán y Serafina, en la segunda. El sentimiento hacia la naturaleza en la obra de Torres Naharro se entiende gracias a la influencia que recibió de la Comedia Humanística italiana, género basado en elementos bucólicos-pastoriles, en su estancia en Roma.

pero los poetas del *Cinquecento* van más allá de lo alcanzado por ellos: “La *Nueva Escuela* se fundaba en el hecho de que Petrarca había dado la pauta para el escrutinio de los estados del alma; a los poetas les correspondía el descubrir al *individuo*” (itálicas originales) (Lapesa, “Estudio preliminar”, ix-xxi). El descubrimiento del “individuo” nos sitúa en las puertas del Renacimiento donde el poeta intenta expresar sus sentimientos de una forma más personal e íntima, en comparación a como lo venían haciendo los vates medievales. Lo anterior se refleja en otra diferencia fundamental entre estos dos modos de producción poética: Petrarca, en su lírica amorosa, crea un cancionero dedicado a su dama, Laura, mientras que Garcilaso y sus demás coetáneos se alejan de esta tendencia para crear una lírica más libre en la temática y la destinación de sus poemas.

Lapesa rastrea los antecedentes petrarquistas en la lírica española y, obteniendo conclusiones acerca de las comparaciones entre la poesía de Petrarca y la lírica de la península ibérica, afirma que:

...los cancioneros castellanos del siglo XV y principios del XVI añaden a su peculiar tradición lírica de origen trovadoresco rasgos que proceden del petrarquismo o coinciden con él, no sólo en la concepción general del amor y en básicas actitudes vitales, sino también en temas literarios concretos. Pero divergen de Petrarca en el gusto por la improvisación y en distinto sentido de la forma poética, apoyado en la posesión de una métrica propia, muy flexible y elaborada. Acentúan las notas intelectuales, con abundancia de alegorías y personificaciones mayor que en el

maestro italiano... Es esencial en nuestros poetas la reclusión en el propio espíritu; eluden retratar a la amada y no prodigan la contemplación de las cosas. La creación de paisajes imaginarios, frecuentemente alegóricos, prevalece sobre delectamiento y efusión emotiva ante la naturaleza. Y son rasgos típicos el voluntarismo y la contención recada, con insistencia en el silencio cortés. (Lapesa, *Estudios completos*, 37)

La poesía de Garcilaso y Boscán refleja esta herencia estilística de la poesía cancioneril castellana, aun cuando siguen a Petrarca. Para resumir la composición de la materia de los sonetos de Garcilaso se pueden citar las palabras de Oreste Frattoni:

Ecco alcuni punti notevoli: 1) in generale l'apparato mitologico e devoto alle *Metamorfosi* di Ovidio: 2) molti temi o espressioni comuni sono oraziane: 3) molti atteggiamenti o tono sono petrarcheschi o virgiliani; 4) alcuni passi sono attribuibili alla tradizione poetica spagnola: 5) alcuni passi sono di netta influenza petrarchista. Si può dire que in molti di questi punti c'è una coincidenza con la restante opera poetica di Garcilaso: quindi qui non sarà necessario parlarne, como neanche di quelle influenza già stabilite dagli specialisti. Qui interessa il quinto punto, ma, soprattutto, un sesto punto, integratore degli altri: 6) l'*animus* poetico di Garcilaso è tale che non è possibile dare ai vari punti una funzione frammentaristica: cioè i cinque punti non possono

isolarsi se non per astrazione, la poesia di Garcilaso essendone la sintesi viva. (302)

Síntesis es la palabra que mejor define la obra poética de Garcilaso, y es el reflejo de una personalidad en la cual confluyen las destrezas del caballero cortesano, del militar y del artista. Garcilaso como individuo es también una síntesis que deriva de la marca de su tiempo, el Renacimiento. El hombre que había vivido entre conflictos personales puede experimentar una tranquilidad emocional durante su estancia en la ciudad partenopea, bajo la protección de su amigo y señor, el Virrey Pedro de Toledo. Es allí en donde su lírica alcanza grados gloriosos.

I.7 La influencia de Virgilio y Sannazaro en Garcilaso

La observación de Frattoni no sólo alcanza a los sonetos sino a toda la obra garcilasiana. Como ejemplo se puede citar la “Égloga II” del vate toledano en donde confluyen materiales estructurales y temáticos de diversa manufactura. Lapesa sucintamente explica que Garcilaso, en general, había sido influenciado por el gran poeta napolitano y director de la Accademia Pontaniana hasta 1530, Jacopo Sannazaro, del cual adapta la contemplación de la naturaleza, el don de hablar a los sentidos y copia el uso de los epítetos y la adjetivación (*Estudios completos*, 87-90). Lapesa también reconoce que la *Arcadia* de Sannazaro le provee un trasfondo estructural e ideológico a Garcilaso en lo que se refiere a la poesía clásica. *Arcadia* constituye en sí misma una síntesis de la bucólica grecolatina que comprende la técnica de Virgilio (incluyendo el uso de figuras mitológicas), de Teócrito, ciertos pasajes de Ariosto y ecos de las *Metamorfosis* de

Ovidio (*Estudios completos*. 93-95).¹⁹ Morros afirma que la “Égloga II” de Garcilaso adopta la estructura de la “Égloga VIII” de Virgilio ya que ambas contienen una breve introducción, dedicatoria y dos monólogos de los pastores por separado. El de Salicio tiene similitudes con Virgilio con reminiscencias petrarquistas, mientras que el de Nemoroso tiene como fuente a Petrarca.²⁰ Por otro lado, el mismo Morros reconoce que las partes estructurales de la “Égloga II” corresponden claramente a la *Arcadia* de Sannazaro.²¹

Vittore Bocchetta también entiende las églogas de Garcilaso como “una síntesis, por una parte de la idiosincrasia del poeta con sus peculiaridades españolas, por otra, de este siglo XVI, de Petrarca, interpretado y sentido como se interpretaba y se sentía entonces, y de Virgilio a través de Sannazaro” (18). Bocchetta, sin embargo, deja claro que existe alguna diferencia entre Sannazaro y Virgilio, es decir, que el uno no se puede aceptar tajantemente como un filtro por donde la influencia del otro pasa a Garcilaso sin alguna modificación. Para ello Bocchetta compara dos fragmentos de la poesía de ambos. En Sannazaro:

Ecco la notte e ‘l ciel tutto s’imbrina,
e gli alti monti e le contrade adombrano

¹⁹ Para evitar cometer un acto de repetición, en este estudio se omitirán comparaciones y análisis extensivos de la poesía de Garcilaso con la de Virgilio, Sannazaro, Petrarca y otras fuentes, ya que estas comparaciones han sido detalladamente desarrolladas por los críticos citados en esta sección. Se citarán y analizarán solamente los pasajes que sean pertinentes al desarrollo temático de este capítulo. Para obtener una comprensión más completa y ejemplos específicos donde se pueden trazar líneas de conexión entre la poesía de Garcilaso y sus fuentes de mayor influencia se pueden consultar los comentarios al pie de cada poema en las ediciones de la obra de Garcilaso de Rivers (2001) y Morros (2007).

²⁰ B. Morros, *Obra poética*, p. 198.

²¹ B. Morros, *Obra poética*, p. 221.

le stelle n' accompagnano e la luna:
 e le mie pecorelle il bosco isgombrano
 insieme ragunate, che ben sanno
 il tempo e l'ora che la mandra ingombrano....

(“Égloga II”, 133-38)

y en Virgilio:

altius atque cadant submontis nubibus imbres;
 incipiant silvae cum primum surgere, cumque
 rara per ignaros errent animalia montis....

(“Égloga VI”, 38-40)²²

Como lo explica Bocchetta, ambos pasajes se refieren a la descripción del crepúsculo vespertino, pero la diferencia en cómo son expresados radica en la sobriedad de Virgilio, quien utiliza adjetivos con una intención práctica, en contraste con Sannazaro quien tiene una propensión a crear efectos más decorativos rayando ya en el lenguaje barroco (25). Según este crítico, en el ritmo y cadencia de los versos, Garcilaso se apega a Sannazaro (27); sin embargo, en lo referente al contenido e intención del discurso poético, particularmente en lo político, el poeta toledano sigue a Virgilio.

La *Arcadia* de Sannazaro representa un espacio bucólico e ideal en donde no caben, directa o indirectamente, los asuntos mundanos de la ciudad y las cortes. Mientras tanto, en algunas églogas de Virgilio, la Arcadia (espacio ideal y bucólico) se ofrece como un remanso de paz para “desintoxicarse” del bullicio ciudadano. En esto último,

²² Ambos fragmentos citados en Bocchetta, p. 25.

Garcilaso tiene más similitud con Virgilio, ya que adapta no sólo lo amoroso sino también lo político, aunque el aspecto político no era precisamente lo que los renacentistas buscaban de Virgilio (Bocchetta 38-39). Tanto en la poesía del vate mantuano como en la del toledano no es necesario ni factible encontrar discursos políticos para percibir un sentido que tiene que ver con su entorno de relaciones socio-políticas. Incluso se puede descubrir el paralelismo en esta materia entre ambos, Virgilio y Garcilaso, al recordar las dedicatorias de la “Égloga X” de Virgilio y las dos primeras de Garcilaso: la de Virgilio va dedicada a Cornelio Galo, militar e idealista y, de las de Garcilaso, una se dirige al Virrey de Nápoles y la otra alaba a la familia del mismo, la Casa de Alba.

Bocchetta considera superior la poesía de Garcilaso sobre la de Sannazaro por la sobriedad de éste en el uso de los adjetivos, tendencia heredada de Virgilio y el mismo Petrarca (48). Esta apreciación resulta lógica al tratar de entender las necesidades de los poetas de la época que incluían no sólo la expresión de lo meramente lírico y sentimental, sino lo que atañía a su posición en el mundo. En otras palabras, por medio del uso de los adjetivos en esta forma buscaban reflejar cierta practicidad y conexión con el mundo social que los rodeaba. No es que Sannazaro no fuera un hombre de su época que no estuviera interesado e involucrado en los asuntos políticos, de hecho, decir esto constituye un error grave de apreciación. Es por esto que resulta arriesgado comparar ambas figuras tan importantes para la poesía renacentista atendiendo a criterios un tanto limitados como lo es el uso u omisión de elementos gramaticales en los versos de los poetas en cuestión. El terreno que estamos pisando al marcar estas diferencias es el del

reconocimiento de la influencia de *Arcadia* en Garcilaso, la forma cómo filtra ciertos de sus aspectos temáticos y estructurales y la adapta a sus propias necesidades de expresión.

Es precisamente debido a que la crítica de la obra de Garcilaso ha estado dividida en facciones que privilegian distintos aspectos que van desde la correspondencia biográfica en sus versos hasta las interpretaciones simbólicas de los mismos, que no ha sido posible apearse a un criterio más o menos consistente al evaluar, comparar y contrastar su poesía. La variedad de puntos de vista ofrecidos por los estudios garcilasianos los enriquecen sin duda, pero al mismo tiempo abren una enorme gama de posibilidades interpretativas, por lo que hay que tener cautela al intentar obtener conclusiones definitivas cuando nos movemos en suelo poco estable. Es posible cuestionar la validez de la afirmación de Boccheta de que Garcilaso es superior a Sannazaro atendiendo a un criterio de comparación tan específico. En lo que no se equivoca Bocchetta es en el reconocimiento de nuestro poeta no sólo como un simple copiadador de estilo y técnica, sino como un imitador de primera línea. M.J. Woods siguiendo la misma idea y comentando sobre la “Égloga I” apunta:

There is scarcely a theme in the first eclogue which does not owe something to previous writers, but,... it is poetry of imitation of a very high order.... We do not need to apologize for Garcilaso's rhetoric, nor are we obliged to make a philosopher of him before we can accept him as a poet of stature. It is through imitation and not in spite of it that Garcilaso's poetic genius triumphs. (156)

Hay que recordar que el concepto de imitación en el Renacimiento, lejos de constituir un defecto, asentaba el objetivo de los artistas, lo que no implicaba plagiar, sino adaptar, asimilar, transformar y darle un nuevo significado a la belleza de lo imitado. Eso es precisamente lo que logra Garcilaso en su poesía al adaptar los modelos griegos, latinos, hispanos e italianos.

I.8 Garcilaso e *Il cortegiano* de Castiglione

Garcilaso, como hombre del Renacimiento y miembro de la corte imperial, se encontraba sujeto a una serie de códigos y estatutos que regían su proceder y su personalidad ante la sociedad que lo rodeaba. Varios de los preceptos que se encuentran en *Il cortegiano* de Castiglione entorno a lo que debe ser y cómo debe actuar un Cortesano ideal corresponden a ciertos aspectos de su vida y obra.²³ En este texto, la determinación de lo que debe ser un cortesano se ofrece mediante una serie de debates entre varias figuras de gran importancia social y cultural de la Italia de principios del siglo XVI, entre ellos el Cardenal Pietro Bembo. Por ejemplo, dentro de la ficción de *Il cortegiano*, el conde Ludovico da Canossa propone que el cortesano ideal debe haber nacido en una familia noble (123) y su verdadera profesión deben ser las armas, siendo totalmente fiel a quien en este ejercicio sirve (128). Ambos criterios corresponden, como ya hemos constatado, a Garcilaso de la Vega.

En otro apartado, el conde y sus compañeros debaten el hecho de que el cortesano debe ser cauto en la propia alabanza, la cual no peca de soberbia si no comete yerros o

²³ Las referencias de *Il cortegiano* provienen de la traducción de Boscán, editada por Mario Pozzi. Madrid: Cátedra, 1994.

despierta envidias (131). Garcilaso, atendiendo a este criterio, generalmente se muestra muy cauto en la evaluación de su calidad de poeta en sus versos. Como ejemplo se puede citar los primeros versos de su “Ode ad Florem Gnidi”

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento....(1-4)

El adjetivo “baja” que utiliza para describir su lira ha despertado la curiosidad crítica, que ve en él algunas veces falsa modestia y en otras juego de palabras. En todo caso, Garcilaso hace una caravana de humildad con un toque de ingenio en expresiones poéticas como esta. Naturalmente, concuerdan los personajes que discuten en el texto de Castiglione, el cortesano tiene que ostentar el don de la elegancia en el lenguaje escrito y hablado (160-61), así como también debe ser conocedor de las humanidades y las lenguas cultas como el griego y el latín (182).

Hasta aquí, en este manual de buenas maneras y costumbres se hace patente que el hombre de estatura política debe ser diestro tanto en las armas como en las letras, tal como nuestro poeta lo fue. En el texto prosigue el conde Ludovico advirtiendo que ambos ejercicios, en una persona, no deben encontrarse en oposición, sino que uno debe ir en auxilio del otro cuando sea necesario (186). El Cortesano, de acuerdo a estos cánones, también debe ser músico, leer notas y tocar instrumentos (187). Nos informa Herrera acerca de Garcilaso “Fue mui diestro en la musica, i en la vihuela i harpa i exercitadissimo en la disciplina militar” (Herrera 205).

En el terreno de las relaciones con el sexo opuesto, las cualidades del Cortesano deben ayudarle a ganarse la atención de las damas. Lo expresa dentro del debate en *Il cortegiano* messser Bernardo Bibbiena al decir que el personaje en cuestión debe tener belleza por naturaleza, templanza y personalidad para que las damas lo admiren (132-33). Es sabido que Garcilaso debía parte de su éxito con las mujeres a su buena apariencia física, lo cual aunado a su don de la elegancia en sus palabras le granjeó numerosos amoríos: “En el ámbito del cuerpo tuvo justa proporción, porque fue más grande que mediano, respondiendo los lineamientos i compostura a la grandeza” (Herrera 205).

Pero quizás la observación más importante en *Il cortegiano* que atañe a la apreciación de Garcilaso como modelo de cortesano es la que se expresa en boca de Messer Federico:

Por eso conviene que nuestro cortesano en sus cosas sea cauteloso y que todo lo que hiciere o dixere sea dicho y hecho con prudencia, y no sólo ponga cuidado en tener partes y condiciones ecelentes, mas ordene el tenor de su vida con tal orden que todo responda a esas partes, de manera que siempre se muestre uno y tal en toda cosa que nunca discorde de sí mismo, sino que de todas sus buenas calidades componga un solo cuerpo, de tal arte que cualquier obra suya salga hecha y compuesta de todas las virtudes juntas, conforme al oficio (según dicen los estoicos). (217)

Como lo ha sustentado Graf, la figura de Garcilaso constituye una simbiosis entre el imperialismo de Carlos V y los intereses de su patria. Al estar sujeto a los compromisos

que el ser cortesano le demanda, es natural que adopte esta posición de estoicismo ante las situaciones que no puede cambiar pero que se reflejan a lo largo de su obra. El estoicismo del cortesano es de vital importancia para la ordenación de los regímenes monárquicos ya que asegura la integridad del cortesano-soldado ante su rey, aun cuando no estuviesen de acuerdo con ciertas decisiones por parte de éste. Garcilaso está en esta línea de posicionamiento ante su monarca, soportando destierros y castigos, lo cual no es un impedimento para que en sus poemas, consciente o inconscientemente, proyecte sentimientos de inconformidad ante ciertas decisiones políticas.

Los debates en el texto de Castiglione señalan que el cortesano digno de encomio debe presentar una actitud neoplatónica ante las cuestiones del amor. De acuerdo a esta actitud, el verdadero amor no debe basarse en la unión carnal, sino en la búsqueda del goce de la belleza espiritual. El Cardenal Bembo, en su discurso en *Il cortegiano*, describe la posición ideal de los hombres, sobre todo de los jóvenes, ante el amor y las consecuencias, de no sujetarse a las normas en esta materia. Bembo, basándose en ideas platónicas, afirma que el amor "...no es otra cosa sino un deseo de gozar lo que es hermoso..." (508). y explica que el deseo se dirige sólo a lo que es conocido, y que el alma humana accede al conocimiento de las cosas y las personas mediante los sentidos, la razón y el intelecto. Los sentidos, continúa Bembo, son atributos compartidos por el hombre con los animales y rigen los apetitos carnales; la razón, particularidad que lo separa de los animales, le permite tomar decisiones; y el intelecto, condición que puede elevarlo al nivel angelical, lo faculta a ejercer actos de voluntad (509). De este modo el ser humano puede escoger el buen o mal proceder. Al tener la opción de elegir, se puede

encontrar ante el peligro de intentar satisfacer su deseo por lo amado de una forma sensual y carnal lo cual, según Bembo, constituye un grave error que implica consecuencias negativas:

Y por eso en una de dos miserias dan aquellos enamorados que cumplen sus carnales deseos con sus amigas: que o luego, en llegando al fin deseado...quedan hartos y enfadados...o verdaderamente quedan en el mismo deseo...Y puesto que por la ciega opinión que los tiene borrachos les parezca que en aquel punto sientan placer, como acaece a los enfermos que sueñan beber en una fuente clara, no por eso se contentan y quedan sosegados.

(510)

Con estas razones Bembo y sus compañeros de debate describen el amor cortés, legítimo y benigno al estilo de Dante y Petrarca, quienes en su poética expresaron ese sentimiento libre del peligro carnal al cantarle a la *donna che non si trova*, inalcanzable en términos sensuales y experimentada sólo espiritualmente.

La obra de Garcilaso está permeada constantemente por esta filosofía en relación al amor, pero es, en la situación que experimenta Albanio en la “Égloga II”, en donde los argumentos de Bembo aquí citados se aprecian con más claridad. Albanio sufre porque su amada Camila ha hecho votos de castidad y se ha negado a satisfacer sus deseos lúbricos. Él mismo se da cuenta de que su proceder lo ha trastornado:

Basta saber que aquesta tan sencilla
y tan pura amistad quiso mi hado

en diferente especie convertilla:

en un amor tan fuerte y tan sobrado

y en un desasosiego no creíble

tal, que no me conosco de trocado.

El placer de miralla con terrible

y fiero desear sentí mezclarse,

que siempre me llevaba a lo imposible;

la pena de su ausencia vi mudarse,

no en pena, no en congoja, en cruda muerte

y en un infierno el alma atormentarse....(314-25)

La vida a este pastor enamorado se le convierte en un “infierno”, sufre una “cruda muerte” porque ha optado por el deseo carnal después de experimentar “el placer de mirar” a su amada. Este placer le provoca un “fiero desear” y se va a convertir en algo insano. Ya que su deseo se le escapa de control (es decir, se vuelve animal, carnal e impuro), experimenta el trastorno y el sufrimiento. Su situación no puede ser peor, incluso si llega a poseer a la dama le esperarían los males advertidos por Bembo: la insatisfacción o el desdén hacia el objeto deseado. En esta égloga, el concepto de castidad es alabado en la figura de Camila y la exposición de los inconvenientes del deseo carnal desmedido se censura a través de la caracterización de Albanio.

El comportamiento político de Garcilaso correspondió con varios de los postulados descritos en este manual del perfecto cortesano. Análogamente, gran parte de su poesía reflejaba la filosofía neoplatónica al estilo petrarquista y en la forma expuesta

en el texto de Castiglione. Podemos constatar la importancia que nuestro poeta le asignaba a las cuestiones del honor al leer su testamento, en donde preveía el cumplimiento hasta con las mínimas deudas contraídas a lo largo de su vida intentando asegurar el porvenir de su prole y el desempeño de su deber moral y religioso. Su proceder ante la sociedad como poeta, caballero del rey y militar estuvo enmarcado dentro de los márgenes del código de honor cortesano. Del mismo modo, su poética constantemente contempló las premisas intelectuales de las corrientes líricas en boga, las cuales se fundaban en gran medida en los mismos códigos caballerescos y en la filosofía neoplatónica.

La figura de Garcilaso, como lo apunta Frattoni, representa una síntesis viva. En lo que respecta a su carrera como poeta y mediador político, se encuentra en el centro de la turbulencia de la lucha de poder en la España y la Europa del siglo XVI. En lo artístico, se ubica en el ojo del huracán de la evolución poética e intelectual de Europa. Garcilaso contó con la suficiente sagacidad para salir airoso de sus adversidades personales gracias a su íntegra calidad como militar, poeta y diplomático que le ganó el aprecio de grandes figuras del arte y la política de su tiempo.

En el ámbito de la poesía, Garcilaso supo asimilar la lírica clásica, italiana y española para otorgarle a esta última las cualidades y belleza que los tiempos de cambio le estaban requiriendo. Al realizar tamaña empresa, el vate toledano heredó un modelo lírico y estructural a los poetas españoles que lo sucedieron en la historia de la literatura de la península ibérica a lo largo de las décadas y siglos subsecuentes. El análisis de la vida y obra de Garcilaso siguiendo las pautas esbozadas en este capítulo nos permitirá de

aquí en adelante discutir ampliamente su producción lírica en el denominado “período napolitano”, utilizando una perspectiva que amplíe la comprensión de las circunstancias personales, del medio cultural y social en que estuvo inmerso en Nápoles desde su llegada en 1532 hasta su muerte en 1536. Después de todo, la confluencia de esta ciudad italiana en la vida de Garcilaso constituye un espacio y un tiempo de naturaleza trascendental para las letras españolas y europeas.

CAPÍTULO II

GARCILASO EN NÁPOLES: LA “ODE AD FLOREM GNIDI” COMO EXPRESIÓN DEL ARTE Y LA POLÍTICA

En el capítulo anterior se efectuó una revisión de la biografía de Garcilaso hasta antes de su llegada a Nápoles dentro del marco de algunos documentos y estudios críticos que han ayudado a evaluar su calidad de hombre de la política de su tiempo. Asimismo se ilustró su valor como poeta en el contexto de la situación coyuntural de las letras italianas, españolas y europeas, quedando expuestos algunos problemas en torno al conocimiento de ciertos momentos de su vida y de la recepción de su obra.

En este capítulo se analizarán las implicaciones socio-políticas de algunas composiciones de Garcilaso, principalmente la “Ode ad Florem Gnidi” (“Ode”). La finalidad de esta vertiente analítica es dilucidar que la importancia y trascendencia de la poesía del de Toledo no estriba exclusivamente en su calidad de proyectar una lírica “amorosa” o “sincera”, sino en el hecho de que constituye un arte en el que se combinan y se sintetizan varios aspectos que se relacionan directamente con la experiencia y el entorno en que se encuentra el poeta. Por ende, es posible intentar establecer una valoración más amplia de la poética garcilasiana atendiendo a factores que le otorgan una consistencia artística más integral, como lo son, principalmente, los asuntos políticos y los recursos estilístico-creativos que intervienen en la formación del corpus poético de Garcilaso.

Gran parte de la crítica garcilasiana tradicional le ha otorgado visos de menor trascendencia a los poemas en los que el tratamiento de lo amoroso está entremezclado (o

completamente ausente) con elementos de otra índole. Es pertinente la revisión de la importancia de esos poemas en función de esos elementos de diferente naturaleza a lo amoroso, como la presentación de lo épico, lo trivial y, en especial, lo político. E.C. Graf ha reconocido la falta de atención por parte de la crítica hacia este último aspecto en la poesía de Garcilaso cuando afirma: “The vast majority of critics, however, still disregard an axiomatic aspect of Garcilaso’s poetry –its self-conscious politics (1317). Restar trascendencia al elemento político en la poesía de Garcilaso resulta en detrimento de la misma, ya que, como se comprobará más adelante, el énfasis y estudio de este elemento nos permitirá una comprensión más completa su obra.

Algunos comentaristas dedicados a la ponderación de la obra garcilasiana han considerado de mayor valor las composiciones en que el poeta deja entrever un auténtico lirismo, relegando a un segundo término otros como la “Égloga II” o la “Ode”, por presentar elementos temáticos dispares y faltos de “sinceridad” o “sensibilidad lírica”.²⁴ El hecho de que, al establecer parámetros de calidad estética y trascendencia artística en la poesía de Garcilaso, la crítica haya realzado el aspecto amoroso-sentimental sobre los demás, ha demeritado el valor, tanto artístico como ideológico de algunos de sus poemas. No se puede sino pensar que es necesario un esfuerzo por indagar lo que los tratados más importantes hasta el momento no han abordado a satisfacción en una obra poética de tal magnitud como lo es la de Garcilaso. Es cierto que a pesar de que existe una depreciación crítica hacia los poemas antes aludidos, algunos de sus críticos y comentaristas

²⁴ Esta idea es expresada explícita o veladamente por Menéndez y Pelayo en *Horacio en España* (1885), Keniston en *Garcilaso de la Vega* (1922), y Rafael Lapesa en *Estudios completos* (1985), entre otros.

tradicionales más importantes los han estudiado seria y cabalmente, pero es también verdad que a pesar de ello, la mayoría de ellos no ha sido capaces de dilucidar su debida trascendencia.

Con la finalidad de ubicar este vector de análisis en una dimensión concreta, primero se efectuará un examen del criterio de “sinceridad”, en el cual se basa la aproximación a la poesía de Garcilaso desde una óptica basada primordialmente en lo amoroso. Después se llevará a cabo un acercamiento crítico a uno de los poemas calificados por los estudiosos como “falta de lirismo”, y por ende, de menor consideración: la “Égloga II” de Garcilaso. Más adelante, se tratarán detalladamente varios aspectos incluidos en la “Ode” para demostrar que, al igual que la “Egloga II”, no ha sido ponderado justamente por la crítica tradicional al considerarla de inferior manufactura, a pesar de que es quizás la contribución más trascendental de Garcilaso a las letras españolas. Finalmente se intentará definir la importancia de esta oda garcilasiana en términos de lo político, lo ideológico y el talento poético de su autor, a pesar de su carencia de “sinceridad lírica”.

La pertinencia de abordar la “Ode” en este sentido radica en que en la indagación de su contenido, presuntos motivos por los que fue escrita e identidad de su destinataria, se encuentran claves fundamentales para entender en gran medida la poesía de Garcilaso durante el “periodo napolitano”. El análisis detallado de las referencias indirectas a eventos históricos e incluso amorosos en el poema nos proveerá información relevante para una mejor comprensión de las condiciones generales y específicas en que Garcilaso se encontraba dentro del medio político, social y artístico del Nápoles de las tres primeras

décadas del siglo XVI. Específicamente se requiere la investigación a profundidad de las relaciones que Garcilaso sostuvo con Violante Sanseverino, supuesta destinataria de la “Ode”; con los artistas, académicos y nobles napolitanos, con la Accademia Pontaniana, con el Virrey Pedro de Toledo y con el poeta Bernardo Tasso. Es importante recalcar que el interés al adoptar esta metodología no estriba en utilizar el conocimiento de la biografía de Garcilaso para obtener una interpretación del significado del poema; de algún modo, ese proceder es precisamente lo que se puede reprochar a los críticos tradicionales de su obra. Lo que aquí se intenta es utilizar la documentación disponible acerca de las condiciones en que Garcilaso vivía en Nápoles en ese tiempo para esclarecer en qué forma la “Ode” constituye un artefacto de exquisita elaboración. En él se amalgaman magistralmente los aspectos políticos, amorosos, mitológicos y hasta el despliegue del ingenio burlón y jocoso.

II.1 La cuestión de la “sinceridad” e Isabel Freyre

Antes de pasar directamente a los poemas a analizar, es necesario revisar uno de esos criterios en los que habitualmente se ha fundamentado la apreciación estética de la poética garcilasiana: el criterio de “sinceridad” y su relación con Isabel Freyre. Este presupuesto crítico se basa en otorgarle un status de magnificencia a la poesía si se considera que ésta emana de una profunda y auténtica inspiración derivada de la sensibilidad del poeta. En otras palabras, el considerar que un vate es sincero cuando su obra está exenta de la “contaminación” de un discurso diverso del que expresa el auténtico fervor pasional del amante hacia su dama. Heiple reconoce que este criterio ha

constituido un parámetro primordial en la valoración de los poemas de Garcilaso, el cual se basa en el establecimiento de qué tanto una composición del poeta refleja su “sincero” sentir por Isabel Freyre. Heiple admite que su aplicación ha generado una serie de imprecisiones interpretativas (3). Rivers no emplea este criterio en sus estudios sobre nuestro poeta, pero sí cree que el gran amor de Garcilaso, Freyre, influye mucho en su poesía lírica.²⁵ Heiple nos recuerda que el primero en emplear el término “sinceridad” para referirse a la obra de Garcilaso fue Menéndez y Pelayo, quien encontraba en los personajes de la “Égloga I”, Salicio y Nemoroso, la representación del amor hacia la dama portuguesa (Heiple 5).²⁶ Una opinión similar es expresada por Begoña López Bueno y Rogelio Reyes Cano al declarar que “En las églogas se encuentra lo mejor del arte de Garcilaso, que supo encontrar en los convencionalismos de la égloga pastoril su voz más personal y sincera, al tiempo que la más valiosa poéticamente” (104). Keniston aseguraba que “The sincerest and most ardent of his poems were inspired by Isabel Freyre” (67). Dámaso Alonso, por su parte, apuntó que la mejor poesía de Garcilaso fue escrita para esta dama de la corte portuguesa (*Poesía española*, 104). Lapesa mantiene que “Los poemas de Garcilaso brotan de ese terreno emocionado y tiemblan siempre de inequívoca y fundamental sinceridad” (“La trayectoria” 127).

La tendencia por parte de la crítica a utilizar este parámetro analítico es recurrente y es por eso que Heiple le ha echado una mirada al asunto al dedicar el primer capítulo de

²⁵ *Obras Completas con comentarios*. Ed. Elías L. Rivers. Madrid: Castalia, 1981. p. 13.

²⁶ En el volumen XIII de su *Antología de poetas líricos castellanos* (1908), Menéndez y Pelayo introduce el criterio de sinceridad para evaluar la lírica de Garcilaso (p. 60), la de Petrarca (p. 272) y la de Ausías March (p. 294).

Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance (1994).²⁷ El objetivo de Heiple consiste en desvanecer el mito de Isabel Freyre arguyendo que no existen pruebas contundentes de que Garcilaso le haya dirigido sus poemas considerados “más sinceros” a esta dama. Las afirmaciones críticas en relación a ella y a la “sinceridad garcilasiana” que han sido tomadas como hecho constatado y que, según Heiple, carecen de fundamento alguno, incluyen las de Kenniston, Navarro Tomás, Herrera, El Brocense, Luis Zapata, Faria e Sousa y Gallego Morell.²⁸ Estas observaciones representan un esfuerzo por encontrar en los personajes de las églogas y en otros de sus poemas reminiscencias de la vida del poeta, así como de su amigo Boscán y de Isabel Freyre. Herrera apunta que la Elisa de las églogas de Garcilaso “es doña Isabel Freyre, que murió de parto: y así se deja entender, si no me engaño, que este pastor [Nemoroso] es su marido don Antonio de Fonseca” (H-423).²⁹ Ya El Brocense se había pronunciado en otro sentido cuando afirmó que “Salicio es Garci-Lasso. Nemoroso, Boscán, porque *nemus* es el bosque” (itálicas originales) (B-95). Goodwyn ha hurgado en documentos históricos de la ciudad de Toledo y ha sugerido, mediante la información que en ellos encontró, que fue muy difícil que Garcilaso, si llegó a encontrarse con Freyre, haya tenido tiempo suficiente para quedar prendado de pasión por ella.³⁰

²⁷ El capítulo se titula “Garcilaso’s Critics and the Question of Sincerity” pp. 3-27.

²⁸ Heiple pp. 6-7.

²⁹ Heiple p. 15. Para las citas de los comentarios de Sánchez de las Brozas (Brocense) y de Herrera se utilizará en adelante un formato basado en la obra de Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (1972): B-(número de comentario) para El Brocense y H-(número de comentario) para Herrera.

³⁰ Goodwyn menciona que durante agosto y septiembre de 1526, cuando supuestamente Garcilaso y Freyre se conocieron en las cortes de Granada, nuestro poeta estaba en Toledo, y que tomando en cuenta la lentitud de los medios de transporte de la época, fue muy difícil que ambos se hayan encontrado o tratado lo suficiente para que ella despertara en Garcilaso alguna llama de pasión.

Heiple en su estudio cita a M.H Abrams, quien ha documentado que la utilización de los criterios de sinceridad y espontaneidad para evaluar la “buena” poesía surgen en el período del Romanticismo en un intento de contrarrestar la artificialidad neoclásica (Abrams 318). Apoyándose en los estudios sobre teoría literaria de A. Richards,³¹ René Welleck y Austin Warren³², Heiple razona que:

The ‘I’ of lyrical poetry is a fictional mask, and the experience related is passed through artistic filters; in short, a poem is a fictional creation, even if the poet did experience a similar event or emotion. The tone of the lyric is often personal and intimate, but its metaphors and rhetoric, along with the narrative stance of the speaker, must be fictional.

Sincerity is an objectionable critical concept because it leads to notable distortions of value and even of understanding and appreciation of individual works. (11)

En su opinión, la biografía de Garcilaso ha sido rescrita para reforzar ese “yo” lírico que se manifiesta en sus poemas al estilo petrarquista con la intención de ligar directamente el contenido de éstos a su experiencia vital a través de su sentir emotivo por Isabel Freyre (3-27). La figura de Freyre como fuente de inspiración para Garcilaso es un hecho tan

Goodwyn explica que los documentos que cita pertenecen a las *Actas del ayuntamiento de Toledo* las cuales, confiesa, carecen de numeración, por lo que su datación se deduce por los acontecimientos oficiales que en ellos se refieren (“New Light”, 2).

³¹ Richards analiza cómo la falta de sinceridad se ha visto como una falla grave y concluye que este tipo de consideración no debe ser válida para el estudio de la poesía. *Practical Criticism* (1966) p. 95.

³² Welleck y Warren, *Theory of Literature* (1956), declaran que “There is no relation between ‘sincerity’ and value as art. The volumes of agonizingly felt love poetry perpetrated by adolescents and the dreary (however fervently felt) religious verse which fills libraries are sufficient proof of this” (p.80).

debatible que la crítica reciente aun sigue aportando evidencia para desmontar el mito de la pasión hacia la dama portuguesa por parte de nuestro poeta.

En 1998, Vaquero Serrano sacó a la luz un documento que prueba la existencia de lo que pudo haber sido el primer amor de Garcilaso en Toledo durante su temprana juventud: la “Carta de donación y mejoría que hizo y otorgó la muy magnífica señora doña Guiomar Carrillo al señor don Lorenzo Suárez de Figueroa, su hijo”, fechada en 1537. Lorenzo era el hijo natural de ambos, Carrillo y Garcilaso, y fue concebido antes de 1525, Así lo informa Guiomar en dicha carta:

Entre mí y el dicho Garcilaso hubo amistad y cópula carnal mucho tiempo, de la cual cópula carnal yo me empreñé del dicho señor Garcilaso, y parí a don Lorenzo Suárez de Figueroa, hijo del dicho señor Garcilaso y mío; siendo asimismo el dicho señor Garcilaso hombre mancebo y suelto, sin ser desposado ni casado al dicho tiempo y sazón.³³

Vaquero Serrano acaricia la idea de que se pueda reinterpretar la poesía de Garcilaso y sustituir la figura de Isabel Freyre por la de Guiomar Carrillo:

El amor primero de Garcilaso de la Vega no fue una ensoñación portuguesa, sino una jovencita de su tierra, esto es, toledana. No se trató de una ilusión platónica, sino de algo real y de carne y hueso. Tuvo nombre y apellido, doña Guiomar Carrillo, y con ella vivió el caballero un

³³ Fragmento de la transcripción del original de la “Carta de donación” de Guiomar Carrillo a su hijo, hecha por Vaquero Serrano. La “Carta” se encuentra en el Archivo privado del conde de Cedillo, legajo 22/58. El artículo de V. Serrano “Doña Guiomar Carrillo: la desconocida amante de Garcilaso.”, donde se encuentra esta transcripción, está publicado íntegro en la edición electrónica *Lemir, Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 4 (2000) de la Univesidad de Valencia, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista4/Vaquero/Vaquero.htm>.

largo y hay que suponer profundo y sincero enamoramiento. Y como, según dice el refrán, “donde hubo fuego siempre quedan rescoldos”, no creo descabellado preguntarme: ¿olvidó Garcilaso a Guiomar? ¿volvió a tener trato con ella durante su matrimonio? ¿algunas de sus poesías la evocan? ¿es posible que aquellas *dulces prendas* recordadas por el poeta años después no tuvieran nada que ver con Isabel Freyre, la bella portuguesa, y sí mucho con aquella Guiomar toledana, que tanto amor sintió por Garcilaso? ¿no pudo ser el cabello de Guiomar el motivo del más dulce y exquisito de los poemas garcilasianos? Imaginémoslo:...³⁴

A continuación, Vaquero Serrano cita el “Soneto X” de Garcilaso para que el lector medite sobre el asunto:

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
 dulces y alegres cuando Dios quería,
 juntas estáis en la memoria mía
 y con ella en mi muerte conjuradas!
 ¿Quién me dijera, cuando [en] las pasadas
 horas qu'en tanto bien por vos me vía,
 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,

³⁴ <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista4/Vaquero/Vaquero.htm>.

lleváme junto el mal que me dejastes;
si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

Este hallazgo constituye una valiosa pieza en el rompecabezas de la biografía del poeta de Toledo y hasta puede servir para cuestionar el papel de Freyre como musa de Garcilaso. Lo que la carta ciertamente corrobora es la volatilidad del argumento de que Freyre sea el único objeto idealizado que le inspira al poeta sentimientos realmente sinceros. Sin embargo el sustituir una dama por otra no modificaría el hecho de que la alegada “sinceridad” garcilasiana carece de fundamento como metodología de estudio, ya sea Isabel o Guiomar la supuesta fuente de inspiración poética.

Lo discutido en estas líneas nos conduce a considerar que incluso si los poemas más “sentidos” de Garcilaso fueron dirigidos a una u otra dama, el reconocerlo no implica que la calidad de toda su obra sea juzgada a partir de la supuesta “sinceridad” que en ellos ha quedado manifestada. A través de la historia constantemente se ha pensado que los grandes poetas han sido “inspirados” por musas, entes sobrenaturales o mujeres. Sería una tarea titánica y hasta imposible negar o aceptar tal creencia. Lo que sí se puede sacar en limpio es que el valor absoluto de la poesía no debe ser determinado exclusivamente por sus características emotivo-sentimentales expuestas mediante un hablante poético que se dirige a una dama u objeto/sujeto venerado. La integración de una sensibilidad lírica al impulso pleno de una voluntad creadora, consciente de lo que está escribiendo se presenta como un criterio de valoración más adecuado. No es válido,

en términos del análisis poético, acomodar forzosamente la trayectoria poética de Garcilaso a un modelo ya superado en su época: la lírica medieval trovadoresca y pre-renacentista.³⁵ Es mucho menos adecuado situar la poesía del de Toledo bajo el lente de los valores aplicados a la poesía durante el Romanticismo decimonónico, ya que no existe una correspondencia directa entre la situación de los poetas y sus necesidades de expresión en ese periodo histórico-literario con el Renacimiento.

Al aceptar las implicaciones que esto acarrea, se puede distinguir en Garcilaso la evolución de una lírica que corre paralelamente a varios procesos de integración en todos los niveles de la vida pública, la política y el arte europeo que eventualmente desembocarán en la modernidad. Al invalidarse el criterio de “sinceridad” como recurso metodológico se puede refutar la aseveración de que poemas como la “Ode” o la “Égloga II” carecen de justo valor por no encontrarse en ellos la intensidad sentimental y sincera del amante hacia su dama. No queda más que examinar la poesía del toledano sin el lastre de los prejuicios críticos anteriormente rebatidos. Al explorar en ella otros aspectos, cuyo análisis nos permita incorporar las conjeturas provenientes de otros enfoques de estudios más diversos, se podrá ampliar el conocimiento de la importancia y el impacto de la lírica garcilasiana en la cultura española y europea.

II.2 Problemas críticos en la “Égloga II” de Garcilaso

³⁵ En el capítulo tercero de esta disertación se abordará el estudio de la poesía de Garcilaso atendiendo a los antecedentes líricos de la poesía trovadoresca, stilnuovista y castellana medieval.

La “Égloga II” ha sido el objeto de una estimación un tanto negativa por parte de algunos críticos quienes no ven en ella el genio poético y armonioso del Garcilaso de sus mejores poemas. Herrera señalaba la disparidad formal de esta composición. Lapesa también lamentaba sus fallas estructurales: “[e]n la égloga segunda hay bucolismo, comedia, tragedia y poema heroico: y a pesar de sus bellezas parciales, estos elementos no guardan entre sí toda la cohesión estética deseable” (*Estudios completos*, 122). Por otra parte, Audrey Lumsden reconoce que la “Égloga II” de Garcilaso ha avergonzado a la crítica debido a que no encuentran en ella los valores emocionales de la “Égloga I”, ni la excelencia artística de la tercera. Reconoce también que existen fundamentos en la actitud de los críticos: es muy larga (1900 versos); se desarrolla en campos de conocimiento desconocidos para los “rústicos pastores” y existe una desconexión entre el espacio épico de la narrativa de Severo con la temática de los problemas amorosos de Albanio y Camila (251). Lumsden concluye que, en efecto, es difícil encontrar la unidad temática a primera vista en la égloga: “But eventually its bipartite structure emerges: and the twin powers of Arcadia and Alba are seen to be linked by a common element—the figure of magician-tutor, Severo” (271). Al respecto, Royston O. Jones comenta: “[t]he second eclogue is inferior to the other two: it lacks the lyrical beauty of the first and the elegiac dignity of the third and the formal perfection of both” (391).

Ante el caudal de “desdén crítico” hacia este poema, Peter Komanecky alega que para apreciarla en una más justa dimensión hay que estudiar el concepto que Garcilaso tenía del término “égloga” y los antecedentes en la poesía anterior, especialmente en el poeta clásico; Virgilio. Komanecky estudia esta composición atendiendo a los postulados

de Platón en su *República*. Bajo esta óptica, Nemoroso y Albanio se pueden entender como poetas en una república pastoral en donde el segundo representa, desde el punto de vista neoplatónico, la actitud no constructiva y hasta destructiva, en comparación con la personificación del poeta épico en la figura de Severo. Komanecky refiere el hecho de que Platón desprecia a los poetas exceptuando a los épicos, ya que éstos tienen capacidades didácticas:

Severo and Albanio can be understood neo-platonically to occupy two poles in dialectical opposition... Albanio, at the bottom of the cave, lives in a world of deceptive appearances and idle fancy. Severo is a true epic poet and only capable of curing Albanio, i.e. making a true poet out of him... the thematic and structural elements of the Egloga II in this manner is to see Garcilaso's pastoral poetry not as a pastiche of styles and themes, but rather as a highly self conscious art... which performs an implicitly didactic function. (166)

Por el momento no nos interesa tanto abundar en lo referente a las características neoplatónicas-didácticas de la poesía del de Toledo. Tampoco es pertinente revisar punto por punto las influencias clásicas en el poema. Lo que se presenta con más interés es el hecho de que se pueden analizar estos poemas de Garcilaso, que parte de la crítica ha considerado inferiores, con un lente diferente, como el que emplea Komanecky, el cual provee nuevos significados. Si se plantea la aparente desarticulación temática en el contexto de lo político en esta égloga, se pueden descubrir en ella nuevos valores

estéticos. Lumsden concibe a Severo como el conector entre los dos elementos de igual importancia que le dan consistencia al poema. Komanecky reconoce el valor de lo épico-político que hay en él. No se trata de comparar la validez del análisis basado en lo lírico en contra del basado en lo épico-político, sino de establecer la paridad del valor de ambos al analizar la poesía. No obstante, esta empresa se debe realizar con suma cautela, ya que al ser la de Garcilaso una poesía primordialmente lírica y amorosa, es preciso evitar caer en los excesos de interpretación o de forzar la obtención de referencias al mundo real en sus poemas. Así como la crítica basada en la biografía del poeta toledano y en el criterio de “sinceridad” ha caído en imprecisiones al efectuar ejercicios de interpretación,³⁶ existe el riesgo de que se genere una desviación al no proceder con mesura en la investigación de los referentes políticos en la misma.

David H. Darst ha manifestado su posición respecto al tema al declarar que:

Garcilaso has been especially burdened with the onus of this *roman à clef* mentality, although hopefully his poetry can now stand as it must: a monument unto itself, an artifact of intellectual inspiration rather than of personal emotion” (268).

Se corren riesgos innecesarios de emitir juicios críticos al utilizar las referencias a la biografía de un autor como base para obtener deducciones de lo que intentó decir o representar en sus poemas. Como hemos visto, los esfuerzos hermenéuticos en esta dirección han resultado infructuosos. No es que estas referencias sean del todo inútiles; su

³⁶ Por ejemplo, la cuestión de Isabel Freyre y datos poco fiables referentes a la obra del poeta toledano como los títulos y dataciones de ciertas composiciones debido a los errores de imprenta de algunos editores. Heiple ha comentado sobre los errores de clasificación de la “Canción V” de Garcilaso por parte de Herrera, pp. 345-6.

consideración es de gran utilidad cuando se intenta establecer el marco situacional en lo personal y lo social en donde se encuentra el poeta-individuo de carne y hueso al producir cierta porción de su obra. Dichas referencias nos pueden servir para esclarecer algunas cuestiones extra literarias que rodean a la obra artística. En el estudio de la “Ode”, las cuestiones referenciales y biográficas pueden servir como datos relevantes para aclarar las circunstancias en que esta pieza es compuesta, y en última instancia, para establecer de una forma más completa la importancia del poema. En adelante, el señalamiento de acontecimientos en la vida personal de Garcilaso se hará con la intención de proveer un panorama básico para entender las condiciones generales en que se encontraba en Nápoles al escribir su *lira*.

II.3 La interpretación y clasificación crítica de la “Ode ad florem Gnidi”

La “Ode” es una de las composiciones más auténticas y trascendentales que Garcilaso heredó a la poesía española. La tomó del modelo estructural creado por Bernardo Tasso que consistía en una combinación de versos endecasílabos y heptasílabos en un arreglo 7a/11B/7a/7b/11B y que gracias a nuestro poeta se conocería como *lira*.³⁷ El poema “Loda de la vita pastorale” de Tasso está estructurado de esta forma:

O pastori felici,
 Che d'un picciol poder lieti e contenti
 Havete i cieli amici,
 E lungi da le genti,

³⁷ Como ya se sabe, el nombre *lira* aparece después de que Garcilaso lo incluyera en el primer verso de la “Ode”: “Si de mi baja lira...”

Non temete di mar'ira o di venti... (1-5)³⁸

Tasso declaró en una dedicatoria al duque de Saboya de sus *Inni et Ode*:

[q]ueste mie ode et inni fatti ad imitazione de' buono poeti Greci e Latini, non quanto al verso, il quale in questa nostra italiana favella è impossibile d'imitare, ma ne l'invenzione, ne l'ordine e ne le figure del parlare...

(Tasso 247)

Según Rudolph Baehr, Tasso se encuentra al principio de la evolución de la oda horaciana-pindárica junto con la canción petrarquista para generar los nuevos modelos renacentistas en la poesía:

Para crear la lira, B. Tasso partió de la canción establecida y prescindió de todo lo que pudiera aparecer como herencia medieval: envío, disposición de los pies y la prolija extensión que de esto resulta. Reduce sus dimensiones a las de una breve *fronte* y *sirima*, acercándose así a la extensión de la oda clásica, (en especial la horaciana), por lo general, poco extensa. Los endecasílabos y heptasílabos pueden disponerse libremente, porque ya no se necesitaba la estructura cuaternaria dentro de la estrofa, por haberse suprimido la disposición en pies... Garcilaso adoptó de B. Tasso el paradigma para su *Canción V*, y con esto introdujo la canción alirada en España. (360)

Dámaso Alonso por su parte declara:

³⁸ Así ordenados y alineados los versos en Tasso, *Rime* v. 1 pp. 224-27.

El Renacimiento realiza ahora un esfuerzo para encontrar una estrofa contenida, limitada, que tenga el encanto de la ceñida brevedad... Para una poesía de contención y de refreno, la lira era, pues, una medida apropiada. (129-30)

Para Alonso, la canción petrarquista constituía un exceso, un caudal que había que contener. La lira expresa lo ya logrado por Petrarca, utilizando los mismos “ladrillos” poéticos (estrofas de heptasílabos y endecasílabos) para construir una nueva fachada (el nuevo estilo renacentista encarnado, en este caso, en la *lira*). La “Ode” se consagró en la poesía de la península ibérica al servir de modelo métrico para los grandes poetas del siglo XVI en España. Entre ellos, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz la adaptaron a sus intereses líricos; el primero para cantar la armonía de la naturaleza y el segundo para crear poesía mística. De este modo la “Ode” constituye una gran contribución de Garcilaso a la poesía castellana, aunque ensayara una sola vez su estructura métrica.³⁹

Desde la publicación de las obras del poeta de Toledo por Herrera en 1580, la “rareza” de la “Ode”, en relación con sus demás poemas, provocó confusión en quienes intentaron clasificarla. El mismo Herrera la incluye en la sección de *canciones* como la número cinco, después de cuatro que le preceden, pero es evidente que existe alguna diferencia entre éstas y la “Ode”:

³⁹ Garcilaso escribió más odas en latín pero no se conoce otra de ellas en castellano. Dos ediciones confiables con traducción al español son las de B. Morros en *Obra poética y textos en prosa*. Barcelona: Crítica, 2007. pp.331-49 y la de E., *Obras Completas con comentarios*. Madrid: Castalia, 1981. pp 459-84.

In his critical edition with commentaries of 1580, Fernando de Herrera, in spite of his great learning in Spanish, Italian, and classical poetry, misunderstood the significance of the ordering of the poems: instead of treating the ode as a new departure from traditional Petrarchan themes and forms, he grouped it with the *canciones*. He suppressed the original 1543 title, Ode ad Florem Gnidi, and retitled it simply as Canción V. In line 12 where Garcilaso repeats the pun of the title on the place name Gnido, he eliminated the pun, reforming the spelling to Nido. In his commentaries he failed to distinguish between the ode and the other *canciones*, even though this poem looks different from the other *canciones* because of its shorter stanzas and the lack of an envoi at the end. (Heiple 345-6)

Fernando Lázaro Carreter ve más allá de estas diferencias y cree que el poema constituía un experimento encaminado en contra del género de la “canción” (109). Según Heiple, la crítica garcilasiana moderna ha fallado en clasificarlo correctamente debido a que se ha estudiado con los criterios que se usan precisamente para analizar a la *canción* (349). Se entiende que haya sido así en parte debido a la tendencia de fijar en los poemas de Garcilaso los motivos de “sinceridad” hacia su dama. Las diferencias entre ambas formas poéticas, la oda y la canción, se pueden trazar en dos vertientes. Una es la estructural, ya que en la oda clásica al estilo horaciano y pindárico, a diferencia de las *canzone* en donde cada estrofa guarda una unidad sintáctica, se continúan las oraciones entre estrofas que a su vez incluyen diversas formas métricas (Heiple 340). La otra se relaciona con la intención de la oda horaciana, la cual estaba comprometida con la armonía social en

donde el poeta, como miembro de una comunidad, se dirigía a sus congéneres a través de ella (Maddison 25).

El fraile agustino y amigo de Garcilaso, Girolamo Seripando, dio noticia de que nuestro poeta era un estudioso de Horacio (Lapesa, *Estudios completos*, 94-95). Podemos determinar que adaptando al maestro de Venusia, Garcilaso ensayó una composición, que aunque no proyecta todo ese “sincero sentir”, no por eso deja de ser uno de sus mejores poemas en lo que se refiere a la exposición, no sólo de su ánimo, sino de una situación específica en que se encontraba. Menéndez y Pelayo juzgó la “Ode” como un “precioso juguete”⁴⁰ por su aparente carencia de “seriedad”. La oda del toledano es en efecto un juego poético, pero no en el término peyorativo que se le pueda asignar en relación a la “poesía sublime”, sino, como veremos, por el ingenio y el talento con que fue escrita. Como lo expresa Heiple, el poeta lo compone con una total consciencia de lo que está escribiendo. La “Ode” tiene mucho que ofrecer en materia de análisis, así lo comprueba el cúmulo de estudios que la han abordado, y que se siguen efectuando en diversas direcciones, ya que casi nadie ha quedado completamente conforme con la percepción crítica que de ella se tiene.

Su discurso poético es emitido por una voz que intercede por su amigo ante una dama para que ésta acceda a sus deseos amorosos. Las consecuencias negativas del exacerbado amor de este hombre por la “Flor de Gnido” son enumeradas explícitamente:

Hablo d’aquel cativo,
de quien tener se debe más cuidado,

⁴⁰ M. Menéndez y Pelayo, *Horacio en España* (1885), vol. 2, p.14.

que 'sta muriendo vivo,
al remo condenado,
en la concha de Venus amarrado.

Por ti, como solía,
del áspero caballo no corrige
la furia y gallardía,
ni con freno le rige,
ni con vivas espuelas ya l'aflige.

Por ti con diestra mano
no revuelve la espada presurosa,
y en el dudoso llano
huye la polvorosa
palestra como sierpe ponzoñosa.

Por ti su blanda musa,
en lugar de la cítara sonante,
tristes querellas usa,
que con llanto abundante
hacen bañar el rostro del amante.

Por ti, el mayor amigo
l'es importuno, grave y enojoso:
yo puedo ser testigo,
que ya del peligroso

naufragio fui su puerto y su reposo;...(31-55)

La influencia de las fuentes clásicas se percibe en el caso de la “solicitud de amores” que proviene de una adaptación de un *carmen* de Horacio contenido en *Liber Primus, VIII*⁴¹ que tiene como motivo los reclamos de un medianero intercediendo por su amigo ante una dama llamada Lydia:

Lydia, dic, per omnis
 te deos oro, Sybarin cur properes amando
 perdere, cur apricum
 oderit campum, patiens pulveris atque solis,
 cur neque militaris
 inter aequalis equitet, Gallica nec lupatis
 temperet ora frenis?
 cur timet flavum Tiberim tangere? cur olivum
 sanguine viperino
 cautius vitat neque iam livida gestat armis
 brachia, saepe disco,
 saepe trans finem iaculo nobilis expedito?
 quid latet, ut marinae
 filium dicunt Thetidis sub lacrimosa Troiae
 funera, ne virilis

⁴¹ Comentado en la edición de las obras de Garcilaso de Bienvenido Morros, p. 84, y ya previamente hecho notar por Herrera, p. 542.

cultus in caedem et Lycias proriperet catervas?...(1-16)⁴²

El llamado “aquel cativo” en la “Ode” está en la situación del Sybarin de Horacio. El hecho de que ambos ya no quieran montar más sus caballos, no deseen atender los menesteres bélicos y, en última instancia, rechacen la amistad de los hombres y de los amigos, es algo perjudicial no sólo en un nivel individual, sino en lo que respecta a lo social, ya que los hombres en estas condiciones eran considerados inútiles para sus patrias. Heiple así lo ha notado cuando enfatiza que “From the point of view of the speaker and the argument he presents, Garcilaso’s ode corresponds perfectly to the classical ode in its view of society and the social good (357).

En este sentido, esta composición debió parecer una pieza que no encajaba en el rompecabezas de la poesía del de Toledo ante los ojos de Herrera, por ejemplo, cuando en 1580 clasificaba los poemas de Garcilaso para presentarlos en sus *Comentarios*. Peter Dunn, consciente de esta circunstancia declara que: “This is the kind of poem, surely, over which poetic theories are likely to stumble...It, is not very surprising, perhaps, that critics have not been hasty to touch an object which seemed unlikely to respond in the ways which they demanded...” (288). La observación de Dunn es motivada por la adopción de una actitud crítica general hacia la “Ode” desde el siglo XVI hasta bien entrado el siglo XX.⁴³ La dubitación por parte de compiladores, críticos y estudiosos respecto de su clasificación es provocada por el hecho de que les resultaba muy extraño que Garcilaso hubiera abandonado en este poema el tono amoroso-sentimental o grave

⁴² Horace, *Odes: With the Latin Text*. Trad. James Michie, 2002. pp. 16-18.

⁴³ El caso de la clasificación errónea por parte de Herrera, el calificativo despectivo, “precioso juguete” que M. Menéndez y Pelayo le adjudicó a la “Ode”, los comentarios de Keniston hacia la misma, entre otros.

del “yo” poético de sus composiciones mejor ponderadas. Ante sus ojos parecía que Garcilaso “bajaba de nivel”, por así decirlo, al escribir una composición cuya voz poética es la de un medianero en amores. En la “Ode” no se puede encontrar la “sinceridad emotiva”; no es totalmente consistente en el tratamiento del tema épico o lírico, como en la “Égloga II”; y en ocasiones presenta una manufactura basada en el manejo de vocablos con fines meramente lúdicos. Por ejemplo, se ha debatido si el verso vigésimo segundo, “convertido en viola”, y el trigésimo cuarto, “al remo condenado”, son alusiones al nombre de los amantes, Violante y Galeota, respectivamente.⁴⁴ Como ya hemos visto, la posibilidad de que existe el juego de palabras se extiende también a las églogas, en lo referente a los nombres de Garcilaso, Boscán e Isabel Freyre. No interesa tanto el descubrir si en verdad son estas referencias auténticas, lo cual es difícil, sino el hecho de que pueden ser sugeridas y bajo qué circunstancias. En el poema a la “Flor de Nido” existe una que va más allá de lo meramente referencial e incluso raya en lo sexual. En el verso trigésimo quinto la situación de cautiverio del amante en las galeras del amor se expresa de esta forma: “en la concha de Venus amarrado”. Existe aquí un doble sentido en la palabra “concha” (la del nacimiento de la diosa Venus o el órgano sexual femenino) que bien puede dejar perplejo a cualquier crítico que busque la homogeneidad en el discurso lírico a través de toda la obra de Garcilaso.⁴⁵

⁴⁴ Consideraciones sintetizadas y expuestas por B. Morros en *Obra poética* p. 63.

⁴⁵ B. Morros comenta en este sentido: “[l]a imagen del amante atado a la concha de Venus sugiere la idea de Mario preso por el amor, pero podría tener otra interpretación más maliciosa, basada en el sentido erótico de la palabra *concha* (símbolo del órgano sexual femenino) y favorecida por el modelo imitado, Horacio, Odas, I, VIII...” (*Obra poética* 163).

En un ámbito mitológico la situación de ambos amantes, el del poema de Garcilaso y el Sybarin horaciano, representan el resultado del sometimiento de Marte por parte de Venus que a su vez simboliza el triunfo de la lírica sobre la épica. Según Peter Dunn, en el caso de la “Ode”, los primeros veinticinco versos proyectan este triunfo del género lírico sobre el heroico a pesar de que: “Both Horace and Garcilaso acknowledge the superiority of epic over lyric: both rhetorically disclaim the ability to touch an epic subject” (Dunn 288), por lo tanto se puede observar que Garcilaso ha evitado el tratamiento del tema épico en su oda horaciana:

Si de mi baja lira
 tanto pudiese el son, que en un momento
 aplacase la ira
 del animoso viento,
 y la furia del mar y el movimiento,

 no pienses que cantado
 sería de mí, hermosa flor de Gnido,
 el fiero Marte airado,
 a muerte convertido,
 de polvo y sangre y 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....(1-5, 11-15, 21-25)

Del mismo modo que Lumsden ha encontrado en la figura de Severo la conexión entre lo épico y lo lírico en la “Égloga II”, se puede interpretar que en la oda garcilasiana es la dama nombrada como “La flor de Gnido” la que otorga cohesión a los elementos dispares, el heroico y el amoroso. Aunque ella es un ser pasivo en el universo del poema, es la destinataria del mismo. El elemento épico es referido en términos negativos. La voz poética le declara a la dama que si el son de su lira tuviera las facultades de la música de Orfeo, es decir, el poder extraordinario de influir en los fenómenos naturales, no cantaría “el fiero Marte”, ni los capitanes de batallas, sino la “fuerza de su beldad”. Es la dama por quien la voz poética decidiría, si tuviera ese supremo poder, alabar el efecto que produce su belleza y dejar a un lado el canto de las hazañas heroicas (vs. 21-22). La misma voz le reprocha a la dama que tiene un lado “áspero” (vs. 23-25) y hasta ese punto pareciera que ella es su amada. Sin embargo en la transición de la estrofa sexta a la séptima se descubre la verdadera intención del discurso poético:

y cómo por ti sola

y por tu gran valor y hermosura,

convertido en viola,

llora su desventura,

el miserable amante en tu figura.

Hablo d'aquel cativo,
de quien tener se debe más cuidado,
que 'sta muriendo vivo,....(26-33)

Más tarde se esclarece que el amante sufriente no es él mismo, sino su amigo. Luego desaparecen los halagos a la mujer esquiva para explicarle la situación deplorable en que el enamorado se encuentra por la pasión que ella le infunde. Acaba el discurso con la advertencia a la mujer de lo que le puede ocurrir si no accede a los requerimientos del solicitante mediante el ejemplo mitológico de Anaxárete, a quien Venus convirtió en piedra por provocar, mediante su desdén, la muerte de Ifis.

No es extraño que ante la complejidad de la “Ode”, un crítico como Menéndez y Pelayo haya reconocido un “juguete”, valoración que aunque acompañada del calificativo “precioso”, no le hace justicia a sus cualidades. Aunque carezca de la sensibilidad lírica tan apreciada por él y sus colegas, es un digno poema de Garcilaso, ya que proyecta esa capacidad de síntesis y armonía tan característica del poeta. En él se encuentran comprendidas las tradiciones poéticas clásicas y renacentistas; el debate entre la épica y la lírica; el juego de palabras y de ingenio; el contenido mitológico; la picardía y el referente político. Las expectativas del ojo escrutador se ven frustradas de cierto modo ante el descubrimiento de la dificultad de clasificar propiamente a esta pieza lírica.

Anne J. Cruz ha visto un petrarquismo implícito en el poema ya que: “A pesar de que, como asegura Elias L. Rivers en su edición crítica de las obras de Garcilaso, no hay influencia explícita de Petrarca, a través de la canción [la “Ode”] se capta el tono del amante petrarquesco en el recuerdo del amado transformado en la amada: ...” (Cruz

67).⁴⁶ Aunque existen en la “Ode” confluencias con el estilo del poeta de Arezzo, no se puede etiquetar como canción petrarquista ya que sigue un modelo de un poeta, Bernardo Tasso, quien estaba experimentando precisamente con la transformación del modelo de Petrarca predicado rígidamente por Bembo. Como lo hace ver Maddison, otro impedimento para clasificar a este poema como tal, es su calidad de oda al estilo horaciano que se deja apreciar en la intención que se infiere en su disposición discursiva. No es una expresión de las pasiones individuales del amante hacia su dueña, sino una *exhortatio* dirigida a ella en representación de otro individuo, el cual ha perdido la comunión con sus semejantes por causa de la dama en cuestión.

El caso de Galeota presenta similitudes con el motivo del amante quien ha perdido contacto con su comunidad por el intenso amor a su dama, contenido en *La Celestina* de Rojas. En dicha obra, Calixto ha quedado alienado por el amor a Melibea y niega la fe católica al responder a su criado Sempronio que le ha preguntado si era cristiano; Calixto declara: “¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo” (59). El negarse cristiano en esa época constituía una especie de auto excomunión y rompimiento con los preceptos religiosos de la Iglesia. El amor cortés expresado en estos extremos representaba uno de los atentados hacia la sociedad por parte de las propuestas líricas renacentistas. Por otra parte, este tipo de discurso, en ese tiempo, se podía entender en la poesía de un vate clásico como Horacio, más no en un

⁴⁶ Cruz concibe este rasgo petrarquista en la “Ode” en los versos 26-30, donde el amante se convierte en “viola”, es decir en Violante. Ver también B. Morros, *Obra poética*, p. 162.

Garcilaso cuya figura se había querido constantemente equiparar a la de un poeta al estilo de Petrarca.

Siendo superados los criterios inadecuados con que se ha evaluado tradicionalmente la poesía de Garcilaso, lo cual ha repercutido en la clasificación y recepción de poemas como la “Ode”, se puede decir que éstos no dejan de ser un magnífico logro de ingenio, belleza y talento poético sólo por que no trata temas considerados “trascendentales”, o por que en él, el poeta no ha dejado al descubierto un trozo de su “dolorida alma”.

II.4 La identidad de la “Flor de Gnido” y la política en la “Ode”

Los estudiosos de la vida y obra de Garcilaso han aceptado casi unánimemente que es Mario Galeota, amigo de Garcilaso, el amante no correspondido a quien se menciona en la oda, y por quien la voz poética intercede ante una dama napolitana identificada como Violante Sanseverino. En estas cuestiones el consenso de los críticos no es general porque, al igual que en el caso de la influencia de Isabel Freyre en la “sinceridad” de Garcilaso, no es posible determinar con certeza que Mario y Violante sean los sujetos involucrados. Los nombres de Violante y Galeota también han sido deducidos en base a conjeturas y datos refutables. El Brocense es uno de los primeros en dar noticia de este asunto:

En Nápoles ay un barrio que se dize *il Seggio di Gnido*, que es como una parte donde se ayuntan los caballeros [“caballerizos”]⁴⁷. Allí hauía muchas damas, entre las quales una llamada Violante Sant Seuerino, hija del duque de Somma, seruida de un amigo de Garci Lasso, Fabio Galeota; de los cuales nombres juega el poeta en esta Oda, porque quando dixo *A la concha de Venus amarrado*, significó a Galeota, como si dixera forçado a la galera de Venus, porque Venus apareció en el mar en una concha. Entre las rimas de diuersos poetas ay una elegía de Fabio Galeota a Violante que comiença: *Andarete senza me chara Violante* (B-43).

Herrera, por otro lado, declaró que

Más don Antonio Puertocarrero [yerno de Garcilaso] afirma que no la escribió su suegro sino por Mario Galeota, el cual piensa que sirvió a doña Catalina Sanseverino... Esto es lo más cierto que se puede afirmar en cosa tan poco importante y tan apartada, porque pensar que fue escrita a doña Violante porque dice *convertido en viola* es conjetura muy flaca i de poco fundamento (H-246)⁴⁸

El Marqués de Laurencín creyó que Catalina era la depositaria del poema y que Mario era el solicitante, basándose en una referencia que existe en el testamento del poeta toledano a una deuda que éste contrajo con dicha dama (20). Rivers por su parte, en sus comentarios a la “Ode” acepta las conclusiones de Mele (125-29) quien le da la razón por

⁴⁷ El *Diccionario de Autoridades* define el vocablo como “oficio que hai en las casas de los Reyes, Príncipes y Grandes señores.”

⁴⁸ Los dos comentarios, el del Brocense y el de Herrera están citados en E. Rivers, *Obras Completas*, p. 201.

partes iguales al Brocense y a Herrera en cuanto a que los amantes involucrados son Mario y Violante.⁴⁹ Es así como esta cuestión ha quedado determinada por el mayor y más importante sector de la crítica.⁵⁰

No es posible establecer con plena seguridad el nombre de los sujetos en cuestión mediante las referencias en el poema; tampoco sirve de mucho una aproximación crítica a la “Ode” en este sentido. No es nuestro cometido la investigación en detalle de los nombres de las personas involucradas en los lances amorosos y en las encrucijadas personales de Garcilaso. Más bien, sirve a nuestro propósito el establecer la existencia de ellos para llegar a descubrir aspectos y situaciones de gran interés que rodean a sus poemas. En este sentido, la indagación de la relación de Garcilaso con la familia de Violante Sanseverino puede proveer evidencias circunstanciales que ayuden a corroborar el hecho de que en verdad fue Violante la destinataria. Si aceptamos los argumentos de Anne J. Cruz, Morros y otros críticos en relación al aspecto petrarquista de que el amante se convierte en la amada (en *vïola* = en Violante), así como el hecho de que en el poema existe un juego verbal con los nombres y referencias veladas, es más viable aceptar que la persona a la que la voz poética se refiere es Violante Sanseverino. Al mismo tiempo, el relacionar a Garcilaso a esta familia napolitana puede proveer elementos de juicio para entender su poema como una expresión de ciertas situaciones en que se encontraba dentro de la sociedad y la política de Nápoles. Según El Brocense, Violante Sanseverino era hija del duque de Somma, Alfonso Sanseverino, y ambos residían en *il seggio di Gnido*, uno

⁴⁹ E. Rivers, *Obras Completas*. pp. 201-2.

⁵⁰ Entre ellos B. Morros quien explica en detalle los indicios que apoyan la tesis de que son Violante y Mario los involucrados (*Obra poética*. pp. 160-64).

de los cinco *seggi*, o barrios existentes en Nápoles en esa época que eran distritos asignados a las familias nobles dentro de la ciudad.⁵¹ Giovanni Muto explica la naturaleza y función de los *seggi* en Nápoles y otros reinos de la península itálica:

[o]rganisms that originated in the late Middle Ages...only in the larger cities of the Kingdom, were thus the structures for aristocratic representation...In the early sixteenth century, however, the *seggi* of both Naples and the provincial cities set up increasingly rigid norms for admission and, by the mid-century new families who aspired to the nobility found access to them much more difficult. (276-77)

Existe una partida de privilegios otorgados por el Emperador Carlos V, fechada en Worms en abril de 1521, donde queda registrado que Alfonso Sanseverino recibió el poder sobre el territorio de Somma:

SANSEVERINO, Alfonso de

Ilustre

Confirmación de la compra que hizo al ilustre Guillermo de Croy de la tierra de Somma, por cincuenta mil ducados carlinos...Además, erige el Monarca en ducado dicho territorio. (Jesús Ernesto Martínez Ferrando 230)

Se puede considerar que Violante y su familia formaban parte de la exclusiva aristocracia de la ciudad. El hecho de que es posible ubicarla a ella y a sus parientes en uno de los

⁵¹ Los otros cuatro eran Capuana, Portanova, Porto y Montagna (Muto, p. 277).

seggi napolitanos así lo constata. A la luz de estas consideraciones, el conocimiento detallado de los puntos de conexión entre Garcilaso y la familia de Violante se hacen pertinentes en la búsqueda de un trasfondo que nos permita contextualizar el poema dentro de la realidad del Nápoles de principios del siglo XVI.

La relación entre los Sanseverino y la “Ode” ha sido estudiada formalmente por Dunn, quien ha encontrado en algunos de sus versos una posible alabanza a Carlos V y la presencia de una referencia a esta familia noble napolitana:

ni aquellos capitanes
 en las sublimes ruedas colocados,
 por quien los alemanes
 el fiero cuello atados,
 y los franceses van domesticados....(16-20)

Como ya se ha dicho, en Garcilaso no se puede pretender encontrar la referencia política explícita debido a su calidad como poeta lírico, lo cual no significa que en su oda esta referencia no esté presente. No se puede pasar por alto la posible alusión a la situación político-militar contenida en esta estrofa en relación con los años en que Garcilaso se encuentra en Nápoles (1532-36), y, concretamente, la probable referencia a Carlos V en plena campaña imperial, contrarrestando los avances de los protestantes alemanes y los franceses enemigos. Si este fuera el caso, Garcilaso, en un destello de sagacidad, utilizaría una voz poética que, aun expresando su desdén por lo épico en favor de la alabanza de la belleza de la dama, ofrece un encomio a la heroicidad de la familia de ésta. En palabras de Dunn, “Garcilaso [en la “Ode”] is simply introducing his subject, he is

also paying his political compliments where they are due. Like Horace, he praises while appearing not to praise” (289).

Dunn alega que si tuviéramos evidencia de que la “Ode” fue escrita después de la entrada del Emperador en Nápoles (noviembre de 1535) o en Roma (abril 1536), “we could make a more circumstantial claim for this portion of it [de la “Ode”], namely, that behind it was the real acclaim of Charles, Imperator Romanorum...” (293). Es aquí donde entra en escena la familia Sanseverino, ya que después Dunn sintetiza la ingerencia de esta familia noble napolitana en la política del momento y la posible relación con el poema de Garcilaso:

The role of the Sanseverini would then be of considerable interest. It is well known that the “Flor de Gnido” was Donna Violante Sanseverino. Also, the man who gave the Emperor his most magnificent reception on the way to Naples was the Prince of Bisignano on his estate at Basilicata. The Prince of Bisignano was Pier Antonio Sanseverino. At Naples the festivities, which included the conversion of the Porta Capuana into a triumphal arch, were entrusted to a Spanish-Italian duumvirate. This was two of Charles’s “capitanes”, the Marqués del Vasto (who had commanded the forces of Charles at Florence and Tunis) and the Prince of Salerno (i.e. Ferrante Sanseverino who had also taken a prominent part in the Tunisian campaign). Pier Antonio Sanseverino was the first Neapolitan to be honoured with the Toison de Oro and was quickly admitted to the Emperor’s circle...If we could assume that these things happened when

Garcilaso wrote his poem (unfortunately we can neither affirm nor deny this) they would not lack relevance to these two stanzas [tercera y cuarta].

The Sanseverini would be included among “aquellos capitanes”, just as the presence of Charles is no less for his not being named. (293-94)

Es imposible hasta hoy establecer con exactitud y sin ninguna duda la relación directa entre los eventos de la corte de Carlos V y la oda de Garcilaso, ya que el poeta no ha dejado vestigios concretos dentro o fuera del texto. El mismo Dunn declara que su objetivo no es la precisión histórica sino provocar reflexiones en el lector acerca de la posible conexión del poema con la realidad política, o por el contrario, aceptar simplemente su calidad meramente alegórico-mitológica (294-95). A pesar de esto, es claro que no es necesaria la comprobación indiscutible de la primera hipótesis de Dunn. La manufactura de la “Ode” nos permite establecer sin duda que fue escrita en el “periodo napolitano” de Garcilaso (1532-36), pues sabemos que nuestro poeta mantenía relaciones con miembros de la familia Sanseverino y que en su estancia en Nápoles fue auxiliado económicamente por Catalina Sanseverino.⁵² Tomando en cuenta esta información, y que la estancia de Garcilaso en Nápoles hasta su muerte fue de sólo cuatro años, así como el tiempo que probablemente le llevó estrechar relaciones con las familias nobles del lugar, no es improbable que nuestro poeta escribiera su poema, si no en el marco temporal exacto que refiere Dunn, sí en uno muy cercano. En tan corto lapso y dadas las condiciones socio-políticas del reino napolitano, no faltan fundamentos para

⁵² La deuda del de Toledo con dicha mujer, que ascendía a trescientos escudos y está documentada en el testamento de la esposa del poeta, doña Elena Zúñiga (Krzysztof Sliwa 251).

relacionar directamente el poema de Garcilaso con las campañas militares y entradas triunfales de Carlos V. La supuesta alabanza al Emperador presente en la “Ode” sugiere una situación un tanto polémica. Recordemos la experiencia del Garcilaso cortesano ante su rey. La relación entre nuestro poeta y la autoridad imperial no había sido fácil. Al mismo tiempo, el equilibrio en que se encontraba la paz social del reino de Nápoles era delicado. La nobleza, los artistas y la sociedad en general vacilaban entre la aceptación y el rechazo del dominio ejercido por Carlos V y España. El considerar a Violante Sanseverino como la destinataria de este poema nos provee claves de gran importancia que permiten la comprensión de la relación entre la situación de nuestro poeta y la atmósfera sociopolítica de Nápoles, que se trata a continuación.

II.5 El Reino de Nápoles en tiempos de Garcilaso y los Sanseverino

A principios del siglo XVI, Nápoles pasó a formar parte del dominio de la corona de Aragón y de su monarca Fernando el Católico. La región en ese momento estaba regida por un sistema feudal cuyas unidades administrativas eran encabezadas por los denominados Barones, autoridades de la nobleza que gobernaban en diferentes áreas. No fue fácil para el monarca integrar a estos Barones a la corona de Aragón. Trató de conciliar los intereses de ambas partes sin mucho éxito. Incluso estableció un sexto *seggio* en la ciudad de Nápoles, el di Popolo, en 1506-07, de carácter más popular y creado estratégicamente como una pieza dentro del esquema político de la ciudad, en un intento de equilibrar el poder feudal allí presente con el ejercicio del gobierno imperial (Giusseppe Coniglio 51-52). A pesar de ello, el gobierno central fue incapaz de gobernar

eficientemente. El carácter rebelde de los Barones en Nápoles era una característica intrínseca de la cultura del reino ya que desde tiempos ancestrales hasta esas fechas ninguno de sus gobernantes había sido nativo del mismo (Tommaso Astarita 12). Por lo tanto, los señores feudales se habían mostrado renuentes a aceptar plenamente el constante establecimiento de gobiernos provenientes del extranjero.

Dentro de este ambiente de discrepancias políticas, surgió la formación de un complejo de poderes regionales en el sistema imperial español. Para cuando Pedro de Toledo fue proclamado Virrey de Nápoles en 1532, esta situación había resultado en el establecimiento de un “subsistema italiano” en donde las luchas por el poder crearon un ambiente de inestabilidad política.⁵³ Durante la invasión de Nápoles por parte del ejército francés de Lautrec, entre 1521-26, algunos Barones se aliaron al invasor en un intento de desligarse del poder español, por lo que la política conciliatoria, gracias a la cual algunos de estos Barones fueron readmitidos en el sistema de estados feudales, hizo casi imposible la gobernabilidad eficiente de la zona (Aurelio Musi 76). Por tanto, la política de Pedro de Toledo se enfocaba en el establecimiento de una cultura urbana que contrarrestara el poder feudal de los Barones. Sin embargo, la nobleza napolitana, siguiendo su tradición, luchó por conservar sus privilegios y control de sus regiones ante el régimen del Virrey. Los mismos aristócratas, que aparentemente aceptaron la política imperial de Carlos V, a la larga se sublevaron. Ejemplo claro de esto fue la derrota y la

⁵³ Carlos José Hernando Sánchez, en *Castilla y Nápoles en el siglo XVI: El virrey Pedro de Toledo (1532-1536)*, proporciona una extensa documentación de la situación que enfrentó el Virrey para instalar su gobierno en Nápoles.

huída del príncipe de Salerno, Ferrante Sanseverino, a Francia en 1552. Ferrante había incluso participado en la guerra de Túnez al lado de Carlos V. Sus desavenencias con el gobierno español se generaron cuando se opuso a la implantación de la inquisición en el reino (Hernando Sánchez, *Castilla y Nápoles* 265-67). En el momento que Carlos V vuelve triunfante de la campaña de Túnez en 1535 y pasa a Nápoles, en el reino existía esa tensión generada por los sentimientos encontrados de los Barones y el mismo pueblo hacia su gobierno. Por un lado seguían guardando un resentimiento y un ánimo de rebeldía ante el Virrey y el Emperador pero, por otro, no tenían más remedio que cumplir con los deberes cívico-políticos y aclamar a Carlos V en su entrada triunfal a la ciudad partenopea.

Martínez Ferrando corrobora que la familia Sanseverino se mantuvo más afectada a la dinastía francesa: “Fue rebelde a los germanos, a los normandos, a los aragoneses y al mismo emperador Carlos” (230). Puesto que los Sanseverino formaban parte de esa clase nobiliaria napolitana que rechazaba la imposición de regímenes extranjeros, podemos conjeturar que fue ésta la razón por la que Garcilaso ubicara la alabanza a las hazañas del Emperador en segundo plano, esto es, para agradar a Violante y a su familia. Es evidente que la adhesión de los Sanseverino al Emperador era el resultado de la adopción de tácticas de supervivencia para mantener su posición privilegiada. En la historia del reino, Carlos V sería uno más en la interminable lista de monarcas extranjeros que habría de llegar, gobernar y luego desaparecer.

El conflicto de intereses del *baronaggio* napolitano y las políticas del Imperio provocó que algunos nobles del reino acabaran en desgracia. Según las crónicas, algunos

de los Barones y nobles rebeldes que apoyaron a Lautrec fueron decapitados por el gobierno imperial al terminar la guerra con los franceses. Otros como el duque de Somma, padre de Violante, corrieron con más suerte y fueron desterrados a Francia (Benedetto Croce 105). Los artistas e intelectuales napolitanos no escapaban a esta tensa situación política. Algunos de ellos se vieron forzados a emular la actitud de la nobleza feudal del reino y aceptar a regañadientes el dominio imperial de Carlos V. Dentro de sus obligaciones como súbditos estaba el rendir honores al monarca mediante la exhibición de su arte y sus talentos en los eventos oficiales. Existía en la época una tendencia por parte de los poetas a exaltar virtudes guerreras de la nobleza y al mismo tiempo ligarlas a la lealtad al gobierno imperial, como es el caso del poema de uno de los miembros de la Accademia Pontaniana, Camillo Querno (1470?-1530?), autor del *De bello neapolitano*,⁵⁴ impreso en Nápoles en 1529 y dedicado a Carlos V para celebrar la victoria del Emperador contra Odet de Foix, Señor de Lautrec, durante el asedio a Nápoles en 1528 (D'Alessandro 23). En la entrada de Carlos V en Nápoles en noviembre de 1535, al menos otros tres poetas de la Accademia Pontaniana, Minturno, Bernardino Rota y Marco Antonio Epicuro, compusieron diversas obras en latín y en italiano para el Emperador (Hernando Sánchez, "Parthénope", 85). En este sentido, los artistas y hombres de la corte bregaban con la misma disyuntiva que sus señores mecenas nobles: asimilar o rechazar el poder imperial.

De cierto modo Garcilaso se encontró en medio del ojo del huracán ya que tuvo que enfrentar los inconvenientes de servir al lado de su protector, el Virrey Pedro de

⁵⁴ Hernando Sánchez, *Castilla y Nápoles*, 268.

Toledo, como emisario del poder que intentaba restringir los privilegios del *baronaggio*, mientras que pretendía asimilarse al ambiente artístico –intelectual napolitano patrocinado por los mismos Barones. Su caso era uno donde la dinámica de dos de sus facetas personales, el oficio de las armas y el de las letras, presentaba una trayectoria análoga a la dinámica de su entorno: la del arte y la política.

Algunos poetas de la Accademia pertenecieron a esta tradición de hombres de letras involucrados en las luchas políticas y militares. En el poema épico de Querno, *De bello neapolitano*, quedó registrado cómo los grandes artistas y hombres de estado fueron loados por parte del poeta, en virtud de sus aptitudes artísticas y militares. Dos aspectos de esta obra son relevantes en relación a Garcilaso: por un lado, el hecho de que este poema laudatorio representa una tradición de obras literarias escritas por poetas renacentistas para obtener favores de sus mecenas, hombres nobles, ricos y poderosos que ostentaban el poder político. Por otro, en el poema se describen las hazañas de los hombres de armas del Emperador, algunos de los cuales formaron parte de la nobleza napolitana. Otros más pertenecían a la Accademia Pontaniana y mantenían estrechas relaciones con Garcilaso; entre ellos, Belisario Acquaviva (c. 1464-1528), hombre noble y escritor, alabado como hombre de armas (I, vs. 552-56), y Troiano Canvaniglia (n. 1479), conde de Troia, ensalzado por su virtud guerrera y su calidad de artista (I, vs. 189-91). Es importante recalcar que Querno, nombrado *Arcipoeta*,⁵⁵ también acudió a figuras de

⁵⁵ Una de las versiones de cómo se llevó a cabo el nombramiento de Querno como *Arcipoeta* relata que todo comenzó como una broma por parte de algunos sus compañeros académicos en Roma, quienes coronaron al poeta a manera de burla. Sin embargo un consenso crítico ha desmentido esta versión al reconocer la calidad y valor artístico de su obra y al reconocimiento de s (D’Alessandro 18-19).

autoridad como el Papa León X (en 1514), para obtener apoyo económico para sus proyectos (D'Alessandro 18). Eugenia Fosalba Vela explica la situación con la que dichos poetas tuvieron que lidiar bajo estas circunstancias:

Tanto Luigi Tansillo⁵⁶, como Antonio Sebastiano Minturno, el culto Bernardo Tasso, o nuestro mismo poeta [Garcilaso], supieron navegar las aguas no siempre tranquilas del virreinato: todos buscaban apoyos. Los tres primeros, que no eran aristócratas, pero sí eran verdaderos y sabios poetas, hubieron de ponerse al servicio de otros, de noble cuna, menos dotados para el arte. Los tres buscaban mecenas y los obtuvieron: del Virrey de Nápoles, de los Pignatelli y de los Príncipes de Salerno, aunque el destino adverso aguardara años más tarde a Bernardo Tasso, que se vio obligado a exiliarse junto a Ferrante Sanseverino. Aún así, en aquellos tiempos de Garcilaso, todavía pacíficos, ninguno estaba en posición de desdeñar benéficas compañías. (54-55)

Si se da por sentado la existencia de la referencia a Carlos V y sus capitanes en la “Ode”, se puede asumir que esta composición, sin ser un poema panegírico, recibe cierta influencia de esta tradición existente en la poesía napolitana. No tanto en su intención y estructura, sino en el hecho de que el poema integra las dos facetas ostentadas por los poetas de ese tiempo: la intención estética y el compromiso político. Garcilaso plasma su

⁵⁶ El poeta autor de *I due pellegrini*, Luigi Tansillo, dedicó unos versos al príncipe de la poesía española: Spirito gentil, che con la cetra al collo, / La spada al fianco ognor, la penna in mano, / Per sentier gite, che non put l'ispano / Ma'l latin piè fra noi raro segnolo. (Citado por Lumsden, “Garcilaso de la Vega as a Latin Poet,” pp. 337-41).

loa como una alabanza ubicada en un segundo plano en importancia respecto del elogio de la dama. El contexto histórico y político dibujado por Dunn, la historia del reino napolitano en ese momento y la propia experiencia de Garcilaso con los asuntos de estado y con su monarca sirven como base para explicar el porqué de su estructuración y contenido. Existe una alabanza al Emperador y sus capitanes lanzada de una forma indirecta precisamente debido a la actitud de un poeta que se encuentra en medio de una doble disyuntiva: por un lado el conflicto político entre el gobierno para quien trabaja y la nobleza napolitana; por otro, la pugna entre el ejercicio de la pluma o la espada.

Javier Lorenzo, siguiendo las ideas de Maravall y Morros concernientes a la aversión por parte de Garcilaso hacia la política y la guerra, sostiene que el petrarquismo constituía una especie de ideología utilizada por el toledano con el fin de refutar la noción de imperio y los intereses expansionistas de Carlos V (18). Ya Maravall había apuntado que: “algunos humanistas, aristócratas y soldados, pudieron aceptar las condiciones políticas de Carlos V; pero los más, si las sirvieron lealmente, manifestaron con frecuencia opiniones discrepantes” (*Carlos V* 110). Lorenzo contrasta en la figura de Garcilaso la sensibilidad lírica y la obligación política y militar. Particularmente, y concordando con Graf, se enfoca en su segunda elegía como ejemplo de esta actitud en donde el poeta-amante expresa un resentimiento hacia esta materia:

¡Oh crudo, oh riguroso, oh fiero Marte,
 de túnica cubierto de diamante
 y endurecido siempre en toda parte!
 ¿Qué tiene que hacer el tierno amante

con tu dureza y áspero ejercicio,
 llevado siempre del furor delante?... (94-99)

Las conclusiones de Lorenzo son acertadas hasta cierto punto. Es evidente que el neoplatonismo de Garcilaso, derivado en gran medida del petrarquismo, busca la conciliación entre el sentir individual y el deber cívico, como ha quedado expresado en los tercetos de su “Soneto XXI”, en donde aún la crítica debate si el “marqués” que en él se nombra es Pedro de Toledo o el Marqués del Vasto⁵⁷:

Cuanto del largo cielo se desea,
 Cuanto sobre la tierra se procura,
 Todo se halla en vos de parte a parte;
 y, en fin, de solo vos formó natura
 una estraña y no vista al mundo idea
 y hizo igual al pensamiento arte....(9-14)

Estos versos plantean claramente una retórica neoplatónica en donde el marqués y protector (sea quien fuere) es concebido no sólo como figura física en el mundo real, sino como el resultado de un efecto integrador “natural” que lo convierte en la consecuencia de una idea hecha carne. El petrarquismo, como lo sugiere Lorenzo, puede ser utilizado como medio contestatario y, sin embargo, en Garcilaso se presenta de una forma más

⁵⁷ Alfonso de Ávalos, M. del Vasto, fue al parecer un rival político de Pedro de Toledo, protector de Garcilaso, por lo cual éste se inclinaría al servicio y alabanza del segundo y no del primero (Keniston 138-39). En una carta del Cardenal Bembo a Honorato Fascitel se descubre el afecto que el Marqués le tenía a Garcilaso: “Non mi maraviglio se il Marchese (del Vasto) l’ha voluto seco, et hallo carissimo (a Garcilaso), come mi narra il Padre Maestro (Sliwa 130-31).”

elaborada. En ocasiones sirve para exponer quejas o sentimientos de frustración, mientras que en otras funciona como medio de adhesión a las personalidades que el poeta aprecia. La causa de este fenómeno es la complicada y magnífica técnica de composición de Garcilaso, la cual obedece a la expresión de su misma complejidad humana multidimensional. Sobra decir que la “Ode” es también el resultado del mismo planteamiento creativo y sin duda refleja el intrincado ambiente político napolitano en que vivió Garcilaso. Violante y su familia, los Sanseverino, siendo una de las familias más influyentes en ese momento, se pueden considerar como el vínculo entre nuestro poeta, su oda y la situación en que se vio envuelto en su estancia en esa ciudad.

II.6 Garcilaso, Bernardo Tasso y la Accademia Pontaniana

Bernardo Tasso, otro famoso hombre de armas y letras a quién Garcilaso le debe la forma métrica de su *lira*, estuvo también involucrado en las responsabilidades militares a la vez que en el ejercicio de la pluma, en el mismo tiempo-espacio que nuestro poeta. Heiple ha mencionado que no se ha documentado cabalmente que ambos poetas se hayan conocido personalmente. Para Heiple no es suficiente comprobar el hecho el que los dos hayan tomado parte en la campaña de Túnez en 1534, alegando que no existe evidencia del contacto entre ambos, ni mención alguna de Garcilaso en los escritos de Tasso (Heiple 130). Es verdad que la mención de Tasso en el soneto de XXIV de Garcilaso no basta como prueba,

A Tansillo, a Minturno, al culto Tasso

sujeto noble de inmortal corona,....(3-4)

Sin embargo, el vínculo por el cual casi seguramente llegaron a conocerse fue precisamente la familia de Violante, los Sanseverino. En 1532, Tasso se convirtió en secretario de Ferrante Sanseverino, Principe de Salerno, y le dedicó algunas de sus obras, así como a su esposa la Illustrissima Signora Isabella Vigliamarina, Principessa de Salerno y a doña Ippolita Pallavicia de Sanseverini.⁵⁸ El territorio de Salerno y su arzobispo, Girolamo Seripando, ofrecen otra muy probable conexión social entre los dos poetas. En una carta a Placido di Sangro, Seripando se refiere a Garcilaso como “caballero honorable y virtuoso amigo de ambos”.⁵⁹

Seripando era miembro de la Accademia Pontaniana de Nápoles que se conocía con este nombre desde que Giovanni Pontano asumió su liderazgo en 1471. A la muerte de Pontano en 1503, Jacopo Sannazaro tomó la dirección de la Accademia y después de su muerte en 1530 quedó bajo el mando de Scipione Capece, quien en 1535 dedicó unas palabras para Garcilaso en su edición de comentarios de la *Eneida*: “Postea vero cuam tu mihi, Garcilasse illustris atque doctissime, id fieri suasisti, nihil cunctandum in ea re censui” (Gallego Morell, *Documentos*, 170). Asimismo, el toledano fue el destinatario de una misiva del Cardenal Bembo ese mismo año (Gallego Morell, *Documentos*, 169).⁶⁰ No existe evidencia para afirmar que el poeta toledano fue aceptado como miembro en la Accademia Pontaniana, mas es casi un hecho que participó en las tertulias en la casa de Capece (Keniston 118). Se ha comentado que en su “Ad Antonium Thylesium Ode”, Garcilaso hace referencia a las reuniones de la Accademia:

⁵⁸ Dedicatorias de sus *Rime*, “Libro Secondo” y “Libro Terzo”, respectivamente.

⁵⁹ Lumsden, p. 337.

⁶⁰ Para la conexión entre Garcilaso y Bembo, veáanse las págs. 29-31 del primer capítulo.

Honesta cunctos hinc domus accipit

liberque sermo nascitur, haud tamen....(61-62)

Bernardo Tasso tampoco figura en las listas de miembros de la Accademia⁶¹ por lo que no hay registro de que él y Garcilaso hayan intercambiado impresiones artísticas en las reuniones de la casa de Capece. No obstante, el hecho de que ambos formaban parte de los círculos de poetas de Nápoles de ese tiempo y que integraran parte de las fuerzas imperiales en la campaña de Túnez sugiere una gran posibilidad de que se hayan conocido personalmente. Silvio Barbieri relata el desempeño de Tasso al lado de su señor Ferrante Sanseverino en la campaña de África:

In quella vittoriosa impresa, il Sanseverino [el príncipe Ferrante], quale Comandante del contingente italiano che marciò in prima fila nell'asalto alla città, Molto si distinse: e anche il Poeta [Tasso] mostrò coraggio e valore. (30)

Vercingetorige Martignone asevera que ambos poetas se conocieron en Túnez :

L'anno seguente [1535] seguì il Principe [Ferrante Sanseverino] in Africa, prendendo parte all'impresa di Tunisi: ivi conobbe il Guidiccione, nunzio pontificio, e frequentò Garcilaso de la Vega, forse già incontrato a Napoli nel 1532. (411)

Un dato que podría sustentar definitivamente la relación personal entre ambos poetas es el que ofrece Eugenio Mele al recordarnos que Tasso muy probablemente se refería a Garcilaso cuando le envió a su amigo, el poeta Francisco María Molza, “un himno griego

⁶¹ Una lista de los miembros de la Accademia Pontaniana en ese tiempo se encuentra en el *Archivio Storico per la Province Napoletane V* (1880), pp. 363-65.

y dos odas latinas” de un gentilhomme español.⁶² Fosalba Vela nota que “a favor de esta hipótesis bastaría notar que escribía en Nápoles el 8 de mayo de 33 (sic), solo pocos días antes de su partida a Túnez, en que tuvo precisamente de compañero a Garcilaso”.⁶³

Además de las pruebas circunstanciales aquí presentadas, podemos concluir que se antoja difícil que dos figuras literarias que representaron los más altos valores renacentistas de las armas y las letras, y que coincidieron en un mismo tiempo y espacio no se hayan conocido personalmente.

II.7 La intención lúdica en la “Ode”

Al parecer, Garcilaso logró establecer relaciones de estrecha confianza con algunos de los miembros de la Accademia Pontaniana. Fosalba Vela relata que uno de los literatos asistente a las reuniones de esta asociación artística, Cosme Anisio, dedicó un epigrama latino a Garcilaso:

En el poema, Cosme, en tono guasón -de pésimo gusto, según el severo juicio de Mele- alude al apellido de Garcilaso en griego: “*Χαρις συλη* (*praeda Charitum*) (v.4) y en griego-latino *Χαρσις lassus*, cansado del mucho dar (v.7), y bromeando sobre el *laso* del apellido, que correspondería a *λαζιος* = *pilosus*.⁶⁴ ... parece un juego de palabras muy propio de estudiosos que se tratan de forma distendida y afable. Sentido

⁶² No se ha podido encontrar el himno griego, el cual probaría que Garcilaso no sólo dominaba el latín sino la lengua griega.

⁶³ Eugenia Fosalba Vela, “Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico en la égloga III de Garcilaso,” p. 47, n. 119.

⁶⁴ E. Mele, “Las poesías latinas de Garcilaso”, 140.

del humor con sus amigos a Garcilaso no le faltaba, como se deduce de la lectura *scherzosa* del *enconchamiento* de Galeota por la Sanseverino, lo que no resta carácter refinado a su *Ode ad florem Gnidi*...No debería sorprender tampoco, entonces, la alusión, como en los antiguos Pelasgos griegos, al carácter “piloso” de Garcilaso por parte del amigo Cosme Anisio, en un juego de palabras acerca de un rasgo físico muy suyo, aducido a propósito de su nombre, no sin chanza cómplice; nos descifra, además, el sentido jocoso que tendría la voz *Nemoroso* aplicada a sí mismo, que resultaba más estilizada que el rústico calificativo “piloso” y que sus compañeros de tertulia académica podrían seguir identificando sin poder reprimir una sonrisa, pues volvía a aludir, mediante el nombre en clave, a su comentado aspecto boscoso, velloso, quizá desaliñado, de barba intonsa. (37-38)

Fosalba cita el poema:

Ad Charysilam seu Charsilassum
 Seu te Minerva vertit in lapidem dea
 Sapientiae arduo obrigentem lumine,
 Seu praeda Charitum ob nobilem speciem animi
 Ac corporis, tibi nomen, istud incidit,
 Vel quod Pelasgi sic pilosum nominant,
 Catumque sicco corde, denso pectore,
 Vel lassa nunquam beneficium est dandi domus

Tua: nomen operis aestimamus inclytum,

Charisyla amice Pieri sacris choris.⁶⁵

Si el juego y la chanza tenían lugar en las tertulias de la Accademia y los poetas se escribían poemas burlescos y por diversión, no resultaría extraño que Garcilaso echara mano en la “Ode” de este tipo de expresiones lúdicas para sugerir los nombres de los amantes.

Si *viola* sugiere “Violante” y *cativo al remo condenado* (galeote) alude al amigo de Garcilaso, Mario Galeota, existe una razón de peso para evitar nombrarlos explícitamente. En los probables años que la “Ode” fue escrita, Galeota estaba casado y es probable que Violante también lo haya estado también⁶⁶ y, por lo tanto, la exhortación a Violante rayaba en los terrenos del adulterio. El juego de las claves para ocultar los nombres de los involucrados resulta más que obvio ante esta posibilidad. Kenneth Brown ha estudiado el caso y refiere el Códice *Chigiano G VII 183* de la Biblioteca Vaticana que contiene el texto *Vite di personaggi Illustrissimi Huomini e Donne*. En el apartado “Vita di Don Pietro di Toledo Vicerè di Napoli,”⁶⁷ aparece una mención de Garcilaso como consejero del Virrey Pedro de Toledo no sólo en materia de estado, sino de amores:

[f. 118r] Dimandato a Garzilaseo col qual sovente in ragionamenti piacevoli et amorosi si trastullava se più longamente pativa pena delle repulse nel gran scuderato di corte risponde: “Vo più tosto esser birro, che

⁶⁵Fosalba Vela, p. 38. El original del poema se encuentra en *Cosme Anysii poemata* (Nápoles: Ioannem Sutzbacchium Hagenovesem Germanum, 1533), fol. 94r.

⁶⁶K. Brown “Garcilaso de la Vega *Ode ad Florem Gnidi*”, p. 195.

⁶⁷Folios 110r-149r.

cavaliatore,” alludendo alla qualità del commandare benche sanguinosamente si facci hor venuto in Napoli.⁶⁸

Brown comenta que:

It should be no surprise for us to learn that the Toledan (who “would rather be drunk than on horseback”) would be chosen to argue Mario’s case to the donna, or to be his confessor in matters involving an extramarital affair (vv. 51-55): ... (199)⁶⁹

¿Garcilaso en medio de asuntos amorosos de esta naturaleza? La solicitud de amor de Galeota hacia Violante no necesariamente tuvo que haber ocurrido en la realidad.

Después de conocer la forma tan audaz y desenfadada en que los poetas se dedicaban poemas para mofarse entre ellos, pudo darse el caso de que Galeota hubiera sido admirador de Violante y que su amigo Garcilaso le haya compuesto un poema para de una manera burlona hacer referencia a un amor imposible. Hubiera sido muy arriesgado que el asunto hubiera sido *vox populi* en la sociedad napolitana del momento, dada la investidura nobiliaria de Violante. Aunque Brown descarta que el interés de Galeota por Violante haya podido ser la comidilla de Nápoles por el simple hecho de que los chismes de amores y amantes se enfocaban en las figuras más prominentes de la nobleza (190), un

⁶⁸ K. Brown, p. 199.

⁶⁹ La traducción de Brown de la palabra “birro” es errónea ya que según varios diccionarios de la lengua italiana, no significa “borracho” o “ebrio” (drunk) sino “esbirro” o agente guardián del orden del más bajo rango, opuesto a aquel que anda a caballo. El *dizionario italiano* en la página web de Corriere.it es más explicativo y especifica que “Nel medioevo e in età rinascimentale, [la palabra significaba] guardia che tutela l’ordine pubblico. SIN. sbirro” (http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/B/birro.shtml).

poema como la “Ode” puede ser también la prueba escrita de este *affair*. Cualquiera que haya sido el caso es interesante comprobar las dimensiones que alcanza su contenido.

Si en las elegías Garcilaso fue grave y filosófico, en los sonetos y églogas, auténtico y elogiador, en las odas latinas culto y estilizado, en la “Ode” reunió estos ingredientes y los amalgamó al elemento lúdico similar al tono chancero de algunas de sus coplas. Su oda rompe con los modelos interpretativos asignados tradicionalmente a su poesía. Arte y política; sensibilidad e ingenio; lírica y épica; Venus y Marte son las oposiciones binarias que le dan forma a esta composición. En la “Ode” sobresale el elemento político estrechamente entrelazado a la manifestación lúdica y conceptista. El tema del amor, a pesar de no estar planteado con la “debida sensibilidad lírica” o la introspección personal, está plasmado con una estética a la altura de los más hermosos poemas de Garcilaso. La exhortación a la “Flor de Gnido” en estos términos y estilo es el resultado de la proyección de las vicisitudes y experiencias de nuestro poeta quien se vio envuelto durante toda su vida, tanto en el ejercicio de las armas como en el de las letras. Por un lado su sensibilidad proyectaba animadversión por las cuestiones mundanas y por el otro, su alto sentido de responsabilidad y honor le guiaban a tomar parte en los asuntos de su nación y a esgrimir la espada. Si tanto en la “Égloga II” como en la “Ode” la crítica ha encontrado elementos y temas en conflicto es porque éstos constituían la realidad del hombre renacentista en varios niveles de su existencia:

Garcilaso became explicitly self-conscious about style and expression in his latter works...by presenting dramatic characters (as in the eclogues),

by assuming a philosophical stance (as in the elegies and the epistle), or by taking up the collective social voice of the classical ode. (Heiple 27)

En este sentido, su oda a la Flor de Gnido explícita o implícitamente alude y engloba los factores que conformaron la experiencia vital de Garcilaso: su estilo de vida, sus amigos, sus colegas, sus superiores y las autoridades que regían su vida. El acomodo discursivo del poema deja entrever la posición del poeta hacia esta realidad; ante el conflicto entre el querer y el deber. En la “Ode” queda demostrado que el valor de la poesía de Garcilaso no se basa solamente en la expresión sincera de sus sentimientos amorosos, sino de las varias y complejas emociones y actitudes de un ser humano ante su entorno. Y no sólo eso, sino que en ella también se pone de manifiesto que la buena poesía no es simplemente el resultado de un proceso de mediación entre el poeta y sus musas, sino que éste es un ser activo en el proceso de creación de belleza y coherencia. En el poema los versos hablan de amor; refieren lo político sin ser un poema meramente laudatorio o sin conformar abiertamente un discurso contestatario; juegan con las palabras y los conceptos sin ser una composición satírica o cómica, y expresan magistralmente la integración de un registro clásico-culto con la sencillez de la expresión de la palabra clara y directa.

En resumidas cuentas, el poema Garcilaso reúne elementos dispares que la crítica ha encontrado a lo largo de su obra. Su belleza y trascendencia radican precisamente en que constituye uno de los mejores ejemplos de cómo se pueden integrar en una forma coherente estos diversos elementos. Fue la del toledano una personalidad poética sensible que en ocasiones rechazó permanecer exclusivamente en el ámbito de la expresión

amorosa personal y en un derroche de capacidades creativas, ingenio y expresión consciente de su lugar en el mundo fue que produjo una composición poética como la “Ode ad Florem Gnidi”.

CAPÍTULO III

EL “DOLORIDO SENTIR” DE GARCILASO EN EL CONTEXTO DE LA POESÍA ESPAÑOLA ANTERIOR Y POSTERIOR: EL AMOR, LA FILOSOFÍA Y LA POLÍTICA

La aproximación crítica adoptada en el análisis de la “Ode ad Florem Gnidi” y otros poemas en el capítulo previo ha permitido determinar con claridad el funcionamiento e implicaciones del contenido político en la poesía de Garcilaso. En el siguiente apartado en esta disertación se trasladarán los parámetros utilizados en dicha aproximación para abordar varias de las otras de las piezas líricas más representativas de la obra del de Toledo. La finalidad de este proceder consiste en corroborar y develar ampliamente en ellas la proyección de la filosofía y la política en términos de la expresión del denominado “dolorido sentir” que, según la crítica, caracteriza a la poesía de Garcilaso. La integración de las quejas de amor no correspondido a las reflexiones filosóficas y a las sugerencias de lo político en la lírica garcilasiana sustenta y dan forma al motivo del sentimiento dolorido. No obstante, Garcilaso no fue quien introdujo y adaptó el motivo del sufrimiento amoroso para expresar una realidad compleja a través del discurso lírico. Es por eso que en este capítulo se contemplará la obra de nuestro poeta en el contexto de la tradición europea del amor cortés, incluyendo la poesía trovadoresca, el *dolce stil nuovo* y la lírica castellana anterior y posterior a él. De este modo podremos contar con una mejor comprensión de la manera en cómo adopta y transforma esta tradición para conformar su legado poético.

El discurso de lo amoroso, la métrica, el contenido y los estados de ánimo proyectados en la tradición lírica europea y española fueron revolucionados por Garcilaso para después transformarse y desarrollarse en poetas como Fray Luis de León, Quevedo, Góngora y hasta en el mismo Cervantes. En la poesía lírica de la Contrarreforma y el Barroco en España se mantiene una continuidad de ciertos aspectos y valores de la poesía renacentista de la que Garcilaso fue su más grande exponente. Entre ellos, el del planteamiento del tema político que se deja entrever en una de las dimensiones de la retórica cortesana-amorosa, la cual tiene que ver con una especie de competencia entre hombres de *belles lettres* que se lleva a cabo mediante la expresión poética. Este punto también será cubierto en detalle a lo largo de este capítulo.

Dentro del ámbito del “dolorido sentir”, el amor frustrado, la desilusión, los celos y la muerte son elementos y motivos recurrentes cuyo origen puede rastrearse desde la aparición de la lírica cortesana iniciada por los poetas provenzales en los siglos XII y XIII. Más adelante, el paradigma poético tomaría gran auge en los poetas del *Trecento* italiano, creadores del concepto del *dolce stil nuovo*. Los postulados y estilos poéticos de Dante, en lo que respecta al amor, plasmados en su *Vita nuova*, así como los del mismo Petrarca, se pueden considerar modélicos de la forma en que los poetas posteriores externaron sus querellas amoroso-filosóficas.

La frase “dolorido sentir” de Garcilaso se encuentra literalmente enunciada en el discurso de Nemoroso en la “Égloga I” cuando llora la muerte de su amada Elisa:

El desigual dolor no sufre modo
no me podrán quitar el dolorido

sentir si ya del todo

primero no me quitan el sentido....(348-51)

El tono en estos versos es sin duda amoroso, sin embargo, como veremos en otros poemas, el motivo de acabar con el sufrimiento mediante la pérdida del sentido o la muerte es utilizado por Garcilaso para lamentar situaciones de otra índole. Ejemplo claro es el “Soneto XXXIII” en donde el discurso hasta el primer terceto constituye una descripción en términos épicos de lo que ha sucedido en la toma de La Goleta por las fuerzas imperiales en 1535. El segundo terceto cierra el poema con el abandono del tema bélico para dar paso a la expresión de sentimientos íntimos:

Boscán, las armas y el furor de Marte,
 que, con su propia fuerza el africano
 suelo regando, hacen que el romano
 imperio reverdezca en esta parte,
 han reducido a la memoria el arte
 y el antiguo valor italiano,
 por cuya fuerza y valerosa mano
 África se aterró de parte a parte.
 Aquí donde el romano encendimiento,
 donde el fuego y la llama licenciosa
 sólo el nombre dejaron a Cartago,
 vuelve y revuelve amor mi pensamiento,
 hiere y enciende el alma temerosa,

y en llanto y ceniza me desahogo.

El poeta redondea la idea de desilusión ante el triunfo de las armas de su emperador no con una crítica directa hacia el evento mismo, sino de un modo personal que expone su sufrimiento que, a juzgar por la cuestión planteada en este soneto, hasta el primer terceto, poco o nada tenía que ver con el asunto amoroso. B. Morros ha indicado algunas fuentes de donde Garcilaso ha tomado este motivo en donde el poeta asocia unas ruinas con el amor de quien las contempla. Una es el “Soneto VI” de Castiglione: “Superbi colli, e voi, sacre ruine”. Bernardo Tasso la imita: “Sacra ruina che ‘l gran cerchio giri”; así como también Bembo (*Rime* XXIV), dirigiéndose a un amigo nombrado como Tomaso: “Tomaso, i’ venni, ove l’ un duce mauro / fece del sangue suo vermiglio il piano...” (*Obra poética* 130). Una vez más Garcilaso combina el discurso épico y el lírico, supeditando el primero, representado por el dios Marte’, al segundo, “Amor”, como personificación del dios Cupido. No obstante, no podemos dejar de apreciar el sentimiento de desencanto que el poeta experimenta en relación a los hechos de armas, aunque lo que aparentemente intenta resaltar en es el sufrimiento de un amante dolido.

Volviendo a nuestra premisa de análisis nos encontramos con que la crítica tradicional ha intentado dibujar una línea que divide los “mejores” poemas de Garcilaso (los poemas “sinceros”) de los “no tan logrados”, por presentar contenido diverso al sentir amatorio. Sin embargo, en ocasiones no es fácil establecer la diferencia entre ambos grupos de poemas, no sólo entre uno y otro, sino dentro de ellos mismos, como es el caso del soneto antes citado.

III.1 La actitud hacia la amada en la poesía de Garcilaso

Para determinar los mecanismos en que las dualidades *Eros-Tánatos* y lírica-épica se desarrollan en la poesía de Garcilaso se debe analizar la manera en cómo son presentados los deseos y frustraciones en torno al amor, el desaliento, los celos y en última instancia, el “dolorido sentir” en su forma más extrema: la experimentación del deseo de la muerte. La lírica trovadoresca cortesana introdujo la relación entre un solicitante y una dama idealizada en términos de las relaciones feudales siervo (amante) y señor (dama). El primero confiere a la mujer el dominio total de su vida y su destino, y le otorga un estatus casi sagrado. En la Italia de los siglos XIII y XIV, dentro del contexto del *dolce stil nuovo* y la figura de la *donna che non si trova*, el poeta cortesano, al abstraerse a sí mismo del ámbito vulgar de lo terrenal, ubica a su *dueña* en la esfera de lo etéreo y por lo tanto inaccesible, a pesar de que su finalidad ulterior sea la posesión del ser amado. Heiple lo apunta de la siguiente forma: “The love situation involves a message whose ultimate goal is the seduction, if not physical, at least psychological, of the beloved” (32). Es precisamente la incapacidad de alcanzarla lo que le genera al amante los sentimientos de dolor y frustración. A.J. Denomy explica las cualidades de esta expresión del amor por parte del poeta:

[el amor cortés] is neither *caritas*, Platonic love, nor purely carnal love or lust. It is a special type of love peculiar to the troubadours...a love divorced from physical possession, based on the desire for it, practiced by

people of worth, and regarded as productive of every virtue and every good. (*“Fin’ Amors”* 147)⁷⁰

Según Denomy, existen tres elementos básicos que le dieron en su momento un carácter novedoso al amor cortés: el hecho de que este tipo de amor provee una fuerza ennoblecedora al amor humano; asimismo, eleva a la amada a una posición por encima del amante e introduce el concepto de amor como algo que nunca es saciado, como la expresión de un deseo que va en constante aumento (Denomy, *The Heresy*, 20). Otis H. Green define el amor cortés como “a love of *penas*, of “blessed suffering”; of non-attainment, of have-and-have-not, a love of impossibility, an *amour lointain*” (74-75). Dos aspectos del amor cortés ya presentes en la lírica cortesana europea y castellana anterior al Renacimiento resultan interesantes en relación a la poesía de Garcilaso al considerar estos comentarios. Uno es el carácter de la imposibilidad de acceder físicamente a la dama, y el otro, el tema del amor como deseo irreversiblemente en aumento. Esta colisión de sentimientos provoca que el solicitante de amores en ocasiones presente actitudes contradictorias y violentas ante su dama. Como muestra basta observar el caso de las coplas segunda y tercera de Garcilaso donde se aprecia cómo la actitud del amante ardoroso en deseo frustrado primero lanza su discurso como un reproche directo a su amada:

Canción habiéndose casado su dama

Culpa debe ser quereros,

según lo que en mí hacéis;

⁷⁰ Citado en el trabajo de Otis H., *Spain and the Western Tradition*, p. 74.

mas allá lo pagaréis
do no sabrán conoceros,
por mal que me conocéis.

Por quereros, ser perdido
pensaba, que no culpado;
mas que todo lo haya sido,
así me lo habéis mostrado,
que lo tengo bien sabido.
¡Quién pudiese no quereros
tanto como vos sabéis,
por holgarme que paguéis
lo que no han de conoceros
con lo que no conocéis!

Luego en la “Copla III” una voz poética muy parecida a la de la “Copla II” muestra un tono de arrepentimiento. Retractándose de sus palabras el poeta exclama:

OTRA

Yo dejaré desde aquí
de ofenderos más hablando,
porque mi morir callando
os ha de hablar por mí.

Gran ofensa os tengo 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.

El amante se ha dado cuenta de que su inflamación sentimental en el reclamo directo no resulta en provecho alguno, y de acuerdo al código del amor cortés, se lamenta de haber ofendido y enojado a la amada. El “siervo” cobra conciencia de que ha faltado a su “señora” (*midons*) y acepta su condición de inferioridad en la que no le queda más remedio que llorar y morir. El determinar esta muerte como algo literal o figurado da pie a la discusión de los parámetros en que se enmarcan las intenciones del amante. Heiple cree que para esclarecer el asunto hay que considerar la dualidad poeta-amante en el discurso lírico, en la cual se infiere también una dualidad en el receptor del mensaje que puede ser la dama y/o el público (35). Esto implicaría la posibilidad de que el emisor (poeta como persona real) en realidad esté enviando un doble mensaje, a una dama (real o ficticia) y al mismo tiempo a su mecenas o a sus competidores cortesanos para ganar favores y ubicarse en una posición de superioridad sobre posibles rivales artísticos o políticos (Heiple 34).

La idea del “rival” es subrayada por Heiple para plantear la teoría del deseo mimético de René Girard, la cual establece que el deseo de un individuo está mediatizado por el anhelo de otro quien busca poseer el mismo objeto o sujeto. De acuerdo a esta

teoría, ningún deseo es realmente auténtico (Girard, *Deceit* 1-52).⁷¹ Heiple se refiere a la “Copla VIII” titulada *Villancico de Garcilaso*, en donde la voz poética declara:

Nadi puede ser dichoso,
señora, ni desdichado,
sino que os haya mirado.

Porque la gloria de veros
en ese punto de quita
que se piensa mereceros;
así que, sin conoceros,
nadi puede ser dichoso,
sino que os haya mirado.

Heiple entiende que al no presentarse explícitamente un “yo” sufriente sino un “Nadi”, que sugiere, en términos afirmativos, una serie de posibles individuos en posición de requerir a la dama, se establece en este poema una dinámica de competencia entre el poeta-amante y sus rivales. En este sentido, Heiple asocia estas ideas con otra teoría Girardiana, la de la víctima sacrificial, cuya posición es adoptada por el solicitante ante su sujeto de deseo, ofreciéndole su desgracia y su muerte como sacrificio ante el altar del amor: “the ritual victim is an ‘innocent’ creature who pays for a debt for the ‘guilty’ party” (Girard, *Violence*, 4). Este sería el caso de la “Copla III” donde el amante convierte su silencio forzado por la sumisión a la dama en sacrificio supremo:

porque quien muere callando

⁷¹ Citado en Heiple p. 47.

tiene quien hable por sí.

De acuerdo a los comentarios críticos ofrecidos por B. Morros, se puede determinar que estas tres coplas pudieron haber sido escritas en una época temprana, es decir, antes de que la poesía de Garcilaso se desarrollara atendiendo a los estilos italianos. En el caso de la “Copla II”, Morros se basa en el título que la encabeza en el manuscrito de *Lastanosa-Gayangos* (referido con la sigla *Mg*) “A doña Isabel Freyre, porque se casó con un hombre fuera de su condición” (*Obra Poética* 74). Fue en esos años que Freyre se desposó con Antonio Fonseca, señor del Toro, por lo que las fechas coinciden. Como es usual en los poemas de Garcilaso, no existe referencia explícita a Freyre o a tal evento, por lo que no se puede afirmar sin reservas que esta composición aluda a tal acontecimiento. Lo que sí se puede observar es el hecho de que la copla pertenece a la etapa en que Garcilaso estaba componiendo poesía con el estilo tradicional de cancionero utilizando octosílabos. Por lo tanto, el planteamiento del amor hacia la dama en estas composiciones se puede tomar como un antecedente que revela la influencia de la poesía castellana de cancionero.

Contextualizando las tres coplas en el discurso lírico del amor cortés podemos relacionar el sufrimiento del solicitante ante el rechazo a la presencia implícita de los rivales. Los conceptos Girardianos traídos a colación por Heiple se manifiestan en la forma del amante como víctima inocente que se autoinmola al no poder recibir una respuesta positiva por parte de la amada, no sin antes haber puntualizado la presencia de alguna competencia respecto del sujeto deseado.

Algo que no carece de interés es la especie de chantaje emocional al que recurre el amante para convencer a su dama cuando le comunica que siendo inocente, morirá a causa del rechazo. Este recurso persuasivo no sólo se asocia al intento de seducción, sino a la búsqueda de la empatía de los posibles testigos (lectores u oidores) de su deplorable condición, o bien al intento de amedrentar a los rivales al hacerles patente su superioridad al amar ya al expresarse poéticamente. En cualquier caso, se manifiesta el doble sentido del mensaje del que habla Heiple, quién relaciona la dinámica del amor y el deseo en los poemas a una situación histórica real que pudieron vivir poetas como Boscán y Garcilaso, envueltos constantemente en competencias amorosas y necesitados de patrocinio.

La vacilación por parte de la voz poética que se mueve entre el reproche y el sacrificio (coplas segunda y tercera) permite descubrir que el último es en realidad una consecuencia del primero, y se dirige no sólo a la mujer sino a los testigos del caso. El amante que reclama sencillamente desvía hacia sí mismo la energía negativa que le genera el sentimiento de rechazo. Al eximir a su amada de toda culpa (“Culpa [mía] debe ser quereros”) se adjudica toda la responsabilidad, implícitamente con el deseo de que su acción sea digna de gran mérito ante los ojos de ella y de los demás (“porque mi morir callando os ha de hablar por mí”).

Resumiendo, Heiple, mediante la implementación de las teorías de Girard, sugiere que la retórica en estas composiciones en cierta medida iba dirigida a la búsqueda de patrocinio por parte de las figuras nobiliarias adineradas mediante la exposición y derroche de talento artístico por parte del poeta para impresionar a determinado auditorio. Aceptar la visión analítica propuesta por Heiple nos permitiría constatar la validez del

enfoque político aplicado a la poesía del de Toledo, incluso ya desde los comienzos de su trayectoria poética. Se debe, sin embargo, recordar una vez más que en los poemas de Garcilaso que no son dedicatorios o que no cuentan con referencias explícitas a hechos o eventos, el asunto político se presenta sugerido con sutileza, y que no es factible relacionarlo directamente a los eventos particulares de su vida.

III.2 El amor, la muerte y los celos en los sonetos de Garcilaso.

Para obtener las conclusiones pertinentes a esta propuesta crítica a lo largo de la totalidad de la producción lírica de Garcilaso es necesario corroborarla atendiendo al análisis, si no de todos sus poemas, si de los más representativos. Siguiendo el ordenamiento tradicional que se le ha asignado a las composiciones de Garcilaso en las ediciones de Herrera, Rivers, Morros y otros, el análisis de los sonetos le sigue al estudio de las coplas. Es posible asumir que algunos sonetos se mantienen dentro la línea de expresión lírica expuesta en las coplas, ya que en ellos la voz poética continúa expresando su frustración ante el rechazo de la dama en forma de reclamo y de actitud sacrificial. En el “Soneto I” aparece la voz de un amante dolido ante lo que se puede considerar una decepción amorosa:

Cuando 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;
mas cuando del camino estó olvidado,

a tanto mal no sé por do he venido;
 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
 si quisiere, y aún sabrá querello;
 que pues mi voluntad puede matarme,
 la suya, que no es tanto de mi parte,
 pudiendo, ¿qué hará sino hacello?

Este soneto se puede ubicar dentro de la tradición lírica cortesana debido al planteamiento, en los tercetos, del sufrimiento ante la desilusión de un solicitante quien entrega su amor a quien no sabiendo corresponderlo le causa dolor y pensamientos de muerte. Sin embargo, similarmente al “Soneto XXXIII”, la primera parte del poema no refiere directamente el asunto pasional. Si la primera parte del soneto trigésimo tercero trata de asuntos bélicos antes de pasar a lo amoroso, en los cuartetos del primer soneto de Garcilaso el amante expone sus sentimientos íntimos en torno a una cuestión filosófica o hasta política.⁷² Lo que es digno de resaltar en estos dos sonetos es que Garcilaso introduce el tema amoroso comenzando el discurso poético con otra materia. En estos casos, los asuntos político-militares y filosófico-existenciales. Al considerar una de las fuentes de imitación a las que recurre nuestro poeta en el “Soneto I”, el “Soneto

⁷² Goodwyn procede en la línea de lo político en el estudio de este soneto: Goodwyn, “Una teoría para la interpretación de la poesía, utilizada para aproximarse al primer soneto de Garcilaso de la Vega.” *Hispanófila* 9.26 (1966) pp. 7-21.

CCXCVIII” de Petrarca, “Quand’io mi volgo indietro a mirar gli anni...”⁷³, se puede observar la misma técnica y estilo con que el de Arezzo aborda la materia: una reflexión filosófica que lleva al descubrimiento de la decepción amorosa.

En los sonetos II, V, VI, X, XXV de Garcilaso, el amante dolido cierra su discurso con imágenes y deseos de muerte. En el Soneto Segundo la nota de muerte está dada en los dos primeros versos:

En fin que a vuestras manos he venido,
do sé que he de morir tan apretado,...(1-2)

El que se queja se da por derrotado al entregarse a las “manos” de su dueña. Existe el reclamo de que los deseos no correspondidos no dieron “buen fruto” por lo que finaliza el poema con una última petición a la dama:

¡No os venguéis más de mi con mi flaqueza;
allá os vengad, señora, con mi muerte! (13-14)

La reiteración de la inferioridad (flaqueza) del solicitante-siervo ante su “señora”, quien tiene el poder sobre su vida, se hace patente. El chantaje sentimental también está presente en el último verso. El “Soneto V” está ubicado en la misma línea de sumisión ante la desdeñosa y, aunque el verso treceavo expresa un sentimiento realmente acorde con la alabanza en términos cortesianos, “por vos nací, por vos tengo la vida”, el siguiente cierra el discurso con la misma retórica de lo fúnebre, para crear el contraste vida-muerte, ambos atributos en poder de la “señora”:

por vos he de morir y por vos muero.

⁷³ F.Petrarca, *Il canzoniere*, p.333.

Este verso sugiere dos formas de muerte, la figurada y la real. El verbo morir en tiempo presente parece aludir a los sentimientos que el amante está experimentando, mientras que formulado en el tiempo futuro indica la muerte física que llegará a causa del sufrimiento constante. La combinación del verbo morir en los dos tiempos engloba la frustración presente y las consecuencias que acarrearán el desdén. Ambas expresiones se inscriben perfectamente en la retórica sentimental enmarcada en el amor cortés y van acordes a la teoría girardiana acerca de la víctima sacrificada.

El “Soneto VI” es una muestra de la desilusión existencial por parte de una voz poética que declara los errores en que ha incurrido a lo largo de su vida. El planteamiento puede considerarse amoroso pero también filosófico:

Por ásperos caminos he llegado
a parte que de miedo no me muevo,
y si a dar un paso pruebo,
allí por los cabellos soy tornado
mas tal estoy, que con la muerte al lado
busco de mi vivir consejo nuevo,
y conozco el mejor y el peor apruebo,
o por costumbre mala o por mi hado.

Por otra parte, el breve tiempo mío
y el errado proceso de mis años,
en su primer principio y en su medio,
mi inclinación, con quien ya no porfio,

la cierta muerte, fin de tantos daños,
me hacen descuidar de mi remedio.

Una vez más aparece la dialéctica entre la vida y la muerte. La declaración en el segundo terceto que cierra el poema es de sumo interés ya que el hablante afirma que es su “inclinación”, es decir, sus tendencias al tomar decisiones, junto con la muerte, lo que le debilita la voluntad de obtener el remedio a sus males amorosos o existenciales. Aquí la muerte juega un papel doble. Por un lado es la consecuencia negativa de toda una vida de fracasos y a la vez la liberación del sufrimiento (“fin de tantos daños”). La muerte ya no es simplemente referida ante la dama o los testigos del discurso lírico como el supremo sacrificio por parte del amante. En un nivel más íntimo y personal, el que padece la considera como el escape de su sufrimiento, como un suicidio emocional. Al no poder acceder al verdadero “remedio”, es decir, al amor de la mujer, acepta a la muerte como remedio sustituto. Del mismo modo ofrece su muerte como sacrificio con las implicaciones anteriormente referidas, sin embargo, el tono indirecto del soneto al presentarse como una reflexión sin destinatario aparente le otorga a los últimos versos un matiz diferente. Los receptores del mensaje por un momento pueden percibir el sufrimiento del amante sin que exista explícitamente un reclamo, reproche o mensaje específico a su dama.

La muerte como encarnación paradójica de un remedio y un daño expone un concepto ligado íntimamente a las teorías de Girard: el concepto de *pharmakon* explicado en detalle por Jaques Derridá en su obra *Dissemination*. Derridá cita la leyenda que refiere Sócrates en el *Phaedrus* de Platón en donde Theuth expone el tema de la

revelación de la escritura al pueblo egipcio a su rey Thamus. La escritura serviría como una herramienta para preservar la historia del pueblo, de este modo, tanto la memoria como la sabiduría encontrarían un remedio (*pharmakon*) para conservarse (Derridá 96-97). Derrida comenta que en la respuesta del rey se plantea la cuestión de que el remedio (escritura) tiene un aspecto contraproducente, ya que la escritura puede salvaguardar para siempre el conocimiento pero a la vez provocaría efectos contrarios, ya que los hombres dejarían de ejercitar el arte de memorizar y mantener en sus mentes la sabiduría. Al final del día, la escritura provocaría que los hombres, en vez de utilizarla como recurso para recordar, terminaran olvidándolo todo. De esta forma, el remedio (*pharmakos*) es un concepto bidimensional; por un lado es una herramienta útil y por otro es dañino porque erosiona las capacidades humanas: “There is not such thing as a harmless remedy. The *pharmakon* can never be simply beneficial... is essentially harmful because it is artificial” (99). Si pensamos en el amante sacrificado podemos aterrizar estas deducciones a cerca de su muerte en una dimensión platónica porque se le confiere a ésta el carácter ideal, artificialmente introducido y que no tiene fundamento en lo físico sino en lo emocional. Es así que el amante plantea su muerte, máxima expresión de una enfermedad, como el remedio a sus males de amores. Dentro de este panorama conceptual y teórico aparece un elemento que se perfila como la materialización del concepto de *pharmakos*: el *pharmakon* o

wizard, magician, poisoner... with the unique feature of having being overdetermined, overlaid by Greek culture with another function. Another *role*, and a formidable one.

The character of the *pharmakos* has been compared to a scapegoat. The *evil* and the *outside*, the expulsion of the evil, its exclusion out of the body (and out) the city –these are two major senses of the character and of the ritual. (Derridá, 130)

Si trasladamos esta dialéctica en torno a la escritura al universo del amante sufriente como se proyecta en la lírica amorosa, nos encontramos con que los presupuestos teóricos a cerca del *pharmakon* se pueden aplicar al tema del deseo de muerte ante el rechazo. La aclamada muerte del amante se convierte en el sacrificio ritual y él mismo en el chivo expiatorio (*pharmakos*) de la “falta” de la mujer esquivada al rechazar sus intentos afectivos.

En el “Soneto X”, considerado por la crítica tradicional como producto de la inspiración por la muerte de Isabel Freyre,⁷⁴ el solicitante le pide a su amada que, al haberse llevado el “bien” que le había otorgado con su sola existencia, también se lleve el “mal” con que él se ha quedado. De otro modo no le quedará más remedio que morir en su tristeza:

Pues en una hora junto me llevastes
 todo el bien que por términos me distes,
 llevame junto el mal que me dejastes;
 si no, sospecharé que me pusistes
 en tantos bienes porque deseastes

⁷⁴ “La crítica unánimemente lo ha creído inspirado por la muerte de Isabel Freyre, ocurrida en 1533 o 1534; pero no hay en el poema ninguna referencia explícita a esta circunstancia.” B. Morros, *Obra poética*: p. 96.

verme morir entre memorias tristes. (9-14)

Si aceptamos que el poema realmente fue inspirado por una mujer que ha fallecido (sea Freyre o cualquier otra) entonces el chantaje sentimental introducido por las palabras “si no” en el verso doceavo van dirigidas a una amada que aun privada de la vida continúa teniendo el poder de dar o quitar la felicidad a su solicitante. La retórica de los versos del segundo terceto, por muy “amorosa” o “sentimental” que parezca, implica un condicionamiento hacia el sujeto deseado con el fin de lograr una gratificación emocional en quien lo plantea. La exposición de las emociones en este poema realmente se concentra en el sufrimiento del amante y no precisamente sus sentimientos “hermosos” revelados a su amada. De este modo, los lineamientos críticos propuestos por Heiple respecto de la lírica amorosa cortesana cobran cierto sentido en este soneto de Garcilaso, ponderado como uno de los más “sublimes” y “sinceros”. El condicionamiento revela la posibilidad de que la dama, en sentido directo, haya querido voluntariamente sacrificar a su solicitante (vs. 11-14).

El discurso del “Soneto XXV” es enunciado por una voz que se relaciona con la del “Soneto X”. El afligido de amores está frente a la tumba del sujeto de su adoración llorando su partida:

Las lágrimas, que en esta sepultura
se vierten hoy en día y se vertieron,
recibe, aunque sin fruto allá te sean,
hasta que aquella eterna noche oscura
me cierre aquestos ojos que te vieron,

dejándome con otros que te vean. (9-14)

Existe aquí un explícito deseo de muerte, ya que para el amante constituye un camino seguro para volver a contemplar al ser querido. La retórica neoplatónica confirma su fallecimiento como un sacrificio para obtener una gratificación directa. En esta ocasión el solicitante no proyecta reproche o condicionamiento alguno hacia la difunta dama, sino que pasivamente comunica que espera la muerte (“noche oscura”) para así encontrarse ante la vista de ella. En la comparación entre los discursos de las coplas segunda y tercera se aprecia un cambio de actitud por parte de una voz poética que reprocha y luego se retracta. También en el cotejo de los sonetos décimo y vigésimo quinto se da una transformación análoga en el sentir del amante quien abandona los reclamos y el condicionamiento para después mostrarse más condescendiente. Las palabras empleadas en el primer terceto de este soneto así lo determinan, ya que el amante deja de reclamar o solicitar, como en el “Soneto X”, para ofrecer sus lágrimas como tributo infructuoso.

En los sonetos XXX, XXXI y XXXIX de Garcilaso, la presencia de posibles rivales en cuestiones de amores continúa siendo indirectamente referida, sin embargo, el amante se torna un poco más agresivo al sentirse superado por ellos; es abatido por los celos aunque mantiene el conflicto sentimental exclusivamente entre él y su dama. Las palabras empleadas en el “Soneto XXX” son realmente álgidas y se generan a partir de la experimentación de los celos:

Sospechas que, en mi triste fantasía
 puestas, hacéis la guerra a mi sentido,
 volviendo y revolviendo el afligido

pecho con dura mano noche y día:
 ya se acabó la resistencia mía
 y la fuerza del alma; ya rendido,
 vencer de vos me dejó, arrepentido
 de haberos contrastado en tal porfía.
 Llevadme a aquel lugar tan espantable,
 que, por no ver mi muerte allí esculpida,
 cerrados hasta aquí tuve los ojos.
 Las armas pongo ya, que concedida
 no es tan larga defensa al miserable;
 colgad en vuestro carro mis despojos.

El motivo del amor como campaña militar da forma al discurso poético en donde el amante se considera asimismo como derrotado, adjudicando la responsabilidad de su desgracia a la mujer esquiva y no a su rival. En los últimos versos la imagen del sacrificio se enfatiza.

El soneto que le sigue a éste, el trigésimo primero, aborda también el tema de los celos, pero esta vez desaparece la ingerencia de la dama y el solicitante se responsabiliza a sí mismo por albergar este sentimiento:

Dentro de mi alma fue de mí engendrado
 un dulce amor, y de mi sentimiento
 tan aprobado fue su nacimiento
 como de un solo hijo deseado;

mas luego dél nació quien ha estragado
 del todo el amoroso pensamiento;
 que en áspero rigor y en gran tormento
 los primeros deleites ha tornado.
 ¡Oh crudo nieto, que das vida al padre
 y matas al abuelo!, ¿por qué creces
 tan disconforme a aquel de que has nacido?
 ¡Oh, celoso temor!, ¿a quién pareces?
 que aun la invidia, tu propia y fiera madre,
 se espanta en ver el monstruo que ha parido.

El alma del amante ha engendrado un “amor”, el cual junto con la envidia a su vez ha dado vida a los celos, monstruo que vivifica de un modo negativo al amor y da muerte al alma del amante-abuelo. No está presente la dueña en esta alegoría en términos de lo familiar, el poeta simplemente se lamenta de la presencia de los celos en su vida. Se reitera nuevamente el cambio del tono del discurso amoroso, de la inflamación sentimental (“Soneto XXX”) a la lamentación introspectiva (“Soneto XXXI”), cuando es posible relacionar dos poemas por su similitud temática y emotiva.

Garcilaso, en su “Soneto XXXIX”, presenta de nueva cuenta el tema de los celos recurriendo a imágenes de seres monstruosos para representarlo

¡Oh celos, de amor terrible freno,
 qu'en un punto me vuelve y tiene fuerte;
 hermanos de crueldad amarga muerte

que con tu vista, torbas el cielo sereno!

¡Oh serpiente nacida en dulce seno
de hermosas flores, que mi esperanza es muerte:
tras próspero comienzo, adversa suerte,
tras süave manjar, recio veneno!
¿De cuál furia infernal acá saliste,
oh crüel monstruo, oh peste de mortales,
que tan triste, crudos mis días heciste?
Torna ya sin aumentar mis males;
desdichado miedo, ¿a qué veniste?,
que bien bastaba amor con sus pesares.

En la transición discursiva en estos sonetos, los celos pasan de ser responsabilidad de la amada para convertirse en un monstruo engendrado por el mismo amante. El sufriente abandona el reproche para exaltar su condición de víctima de sus propias dudas y temores. En cualquier caso el rechazo de la dueña es lo que altera sus emociones y lo que lo lleva a exponer sus cuitas para así obtener la empatía de ella, de propios y extraños, mediante la exposición del *pathos* de su situación amorosa. Esto da pie para la elaboración de un condicionamiento en lo sentimental.

El “Soneto XXXII” condensa la actitud vacilante que el amante ha adoptado en la transición entre la “Copla II” y la “Copla III” al reflexionar sobre la forma en que su “lengua” le reprocha a la amada:

Mi lengua va por do el dolor la guía;

ya yo con mi dolor sin guía camino;
 entrambos hemos de ir, con puro tino;
 cada uno a parar do no querría:
 yo porque voy sin otra compañía,
 sino la que me hace el desatino;
 ella porque la lleve aquel que vino
 a hacella decir más que querría.

Y es para mí la ley tan desigual,
 que aunque inocencia siempre en mí conoce,
 siempre yo pago el yerro ajeno y mío.

¿Qué culpa tengo yo del desvarío
 de mi lengua, si estoy en tanto mal,
 que el sufrimiento ya me desconoce?

El hablante lírico comunica que su lengua se rebela en contra de su razón y que tiene voz propia al externar sus sentimientos, los cuales se oponen a los de él mismo como amante cortés. Ambos, amante y lengua se expresan atendiendo al dolor que experimentan ante el rechazo. El solicitante declara que esta situación es injusta (“ley tan desigual”) pero a la vez se declara inocente ya que lo que su lengua dice escapa a su control (“¿Qué culpa tengo yo del desvarío / de mi lengua...”). Igual que en las coplas segunda y tercera, el amante intenta corregir sus desmedidas palabras.

El hablante poético en el “Soneto XXXIV” explica la forma en que se puede escapar del sufrimiento que se deriva del deseo frustrado sin recurrir a la muerte:

Gracias al cielo doy que ya del cuello
 del todo el grave yugo he desasido,
 y que del viento el mar embravecido
 veré desde lo alto sin temello;
 veré colgada de un sutil cabello
 la vida del amante embebecido
 en error, en engaño adormecido,
 sordo a las voces que le avisan dello.... (1-8)

El amor no correspondido aparece como un engaño y el que lo experimenta como un
 ciego iluso. El amante se declara fuera de la influencia de este tipo de ardor emocional y
 se declara victorioso sobre sus rivales, encarnados en forma indirecta en sus semejantes
 en posibilidad de encontrarse bajo los influjos del amor no correspondido:

Alegarame el mal de los mortales,
 y yo en aquesto no tan inhumano
 seré contra mi ser cuanto parece;
 alegrareme como lo hace el sano,
 no de ver a los otros en los males,
 sino de ver que dellos carece. (9-14)

Liberado de la inflamación amorosa declara su situación de superioridad al abstraerse del
 caos sentimental en donde “los otros” continúan sufriendo “el mal”. Librado de
 sentimiento negativo alguno hacia la dama, se pronuncia irónicamente benévolo hacia los
 que sufren como él lo hizo, introduciendo el símil del enfermo que se cura: no se alegra

del mal de esos “otros” enfermos, sino de verse él mismo al margen de ese mal. En este soneto el “mal” ha sido ahuyentado sin evocar el sacrificio de la muerte. Se puede admitir entonces que el amante tiene en realidad dos opciones para dejar de sufrir, la muerte o la renuncia a amar y a competir, porque ya ha triunfado sobre sus rivales.

III.3 El planteamiento del sufrimiento del amante en las canciones, las elegías y las églogas de Garcilaso.

La forma en que el amor, los celos, el sacrificio y la muerte son tratados en las coplas y sonetos de Garcilaso se mantiene constante en algunas de sus canciones, elegías y églogas. En la “Canción I” el solicitante le comunica directamente a la desdeñosa:

Vuestra soberbia y condición esquiva
 acabe ya, pues es tan acabada
 la fuerza de en quien ha de ejecutarse;
 mira bien qu’el amor se desagrada
 deso, pues quiere qu’el amante viva
 y se convierta adó piense salvarse.... (14-19)

El reclamo se basa en la adjudicación del pecado de la soberbia a la dama y se completa la alusión al amor como una religión en donde es una falta grave que el amante muera. El motivo se puede rastrear en la *Epístola* VI, de Torres Naharro: “Sabéis que nuestro Señor, / no quiere la gente altiva, / ni que muera el pecador, / mas que se convierta y viva. / No me seáis tan esquiva...”. Igualmente en Garci Sánchez de Badajoz adaptando palabras muy conocidas del profeta Ezequiel 33, II: “es que no quiere el amor / la muerte del

amador, / mas que viva y desespere.”⁷⁵ Después, el solicitante se presenta a sí mismo como la víctima sacrificial inmolada por la dama

Plugiese a Dios que aquesto aprovechase
 para que yo pensase
 un rato en mi remedio, pues os veo
 siempre ir con un deseo
 de perseguir al triste y al caído;
 yo estoy aquí tendido,
 mostrándoos de mi muerte las señales,
 y vos viviendo sólo de mis males....(32-9)

El discurso poético en la “Canción II” presenta matices similares:

¿De quién podré yo ahora
 valerme en mi tristura,
 si en vos no halla abrigo mi querella?
 Vos sola sois aquélla
 con quien mi voluntad
 recibe tal engaño,
 que, viéndoos holgar siempre con mi daño,
 me quejo a vos como si en verdad
 vuestra condición fuerte

⁷⁵ Comentarios sobre Torres Naharro y Sánchez de Badajoz y citas textuales de ambos en B. Morros, *Obra poética*, p. 139.

tuviese alguna cuenta con mi muerte.....(17-26)

La “Canción III” se puede asociar con los poemas en que lo amoroso se encuentra referido en términos de lo épico-político como en el “Soneto XXXIII”. La versificación en esta canción expone abierta y directamente el encarcelamiento en una isla del río Danubio que en verdad ocurrió en la vida de nuestro poeta.

Aquí estuve yo puesto,
o, por mejor decillo,
preso y forzado y solo en tierra ajena;...(14-16)

Luego se informa de quién es la responsabilidad de este encarcelamiento:

El cuerpo está en poder
y en mano de quien puede
hacer a su placer lo que quisiere
mas no podrá hacer
que mal librado quede
mientras de mí otra prenda no tuviere;
cuando ya el mal viniere
y la postrera suerte,
aquí me ha de hallar,
en el mismo lugar,....(27-36)

El poeta expone un “dolorido sentir” que proviene no de la dama esquiva sino de una situación política, a saber por el incidente documentado del castigo por no acatar la voluntad del emperador, a quien veladamente se le asigna la culpa del descalabro del

individuo que compone el poema: “quien puede hacer a su placer lo que quisiere”. En esta composición existe una resistencia estoica expresada con dejes de actitud retadora que, sin embargo, se puede interpretar de dos maneras: como una postura ante el amor o ante la política: “mas no podrá hacer que mal librado quede”. El amante, como víctima, invariablemente considera su muerte “la postrera suerte” a pesar de que en los versos finales refiere, una vez más indirecta y veladamente el sufrimiento por un amor no correspondido, para así de nuevo integrar en una pieza lírica las cuestiones políticas y amorosas:

Aunque en el agua mueras,
 Canción, no has de quejarte,
 que yo he mirado bien lo que te toca;
 menos vida tuvieras
 si hubieras de igualarte
 con otras que se m'han muerto en la boca
 Quién tiene culpa de esto,
 allá lo entenderás de mí muy presto. (66-73)

El destino fatal de su canción que morirá en las aguas del río Danubio se equipara a su propio destino. Mediante la utilización de un apóstrofe, el poeta dialoga con su obra para darle a entender que si no se puede comparar con otras que él ha creado, al menos le ha hecho justicia escribiéndola, ya que ha habido algunas que ni siquiera han sido puestas en papel. De este modo se crea un paralelo entre la vida del poeta y la existencia del poema, ambos efímeros, pero al menos ocupando un lugar en el mundo. El adverbio “allá” se

refiere a la muerte en donde se encontrarán poeta y canción, y en donde quedará despejada la duda de quien tiene la culpa de su desgracia existencial. La metáfora de la transitoriedad y sufrimiento humano se conforma en la imagen de la brevedad de la existencia en papel de un poema. Se sugiere que el responsable puede ser una autoridad arbitraria que lo tiene preso, o tal vez una amada desdeñosa. Mediante la posibilidad de la presencia de lo político, el aparato teórico del sacrificio al recurrir a la muerte transporta el concepto de “dolorido sentir” a las esferas más allá de lo exclusivamente amoroso. El poeta sufre sus descabros políticos de forma análoga a como padece el amor no correspondido y busca un remedio similar al que recurre cuando está frustrado en amores.

En la “Elegía II” Garcilaso se incluye a sí mismo y se nombra narrador de los acontecimientos en el poema que dirige a su amigo Boscán: “Aquí, Boscán, donde el buen troyano....” (v. 1); Yo enderezo, señor, en fin mi paso / por donde vos sabéis que su proceso / siempre ha llevado y lleva Garcilaso;... (vs. 25-27). Garcilaso/poeta/amante reconoce que el oficio de las armas, personificado en el dios Marte, constituye una carga difícil de llevar que le produce un sufrimiento que indefectiblemente terminará con la muerte:

¡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?

Ejercitando por mi mal tu oficio,

soy reducido a términos que muerte
será mi postrimero beneficio;... (94, 97-102)

Curiosamente en un poema en dónde el mismo Garcilaso se hace presente como relator, sus palabras adquieren proporciones proféticas. Garcilaso en realidad morirá ejerciendo un oficio con el cual aparentemente no se sentía muy cómodo. José F. Montesinos ha notado este hecho aludido en el verso centésimo segundo y apunta que “Garcilaso escribe entre estos dos grandes dolores de amor y de muerte; soldado a desgana, alguna vez piensa que la muerte ‘será su postrimero beneficio’” (50). Luego de estas cavilaciones, el poeta aborda el asunto de los celos. Al verse enfrascado en una campaña militar se lamenta:

porque me consumiese contemplando
mi amado y dulce fruto en mano ajena,
el duro poseedor de mí burlando....(106-8)

Abiertamente reconoce su frustración por que a causa de sus deberes como militar está perdiendo ventaja en la lucha por obtener el amor de su amada. El rival es nombrado “poseedor” y lo está “burlando”. Más adelante el discurso lírico retorna al planteamiento del amante como víctima de la mujer esquiva:

como acontece al mísero doliente
que, del un cabo, el cierto amigo sano
le muestra el grave mal de su accidente,
y le amonesta que del cuerpo humano
comience a levantar a mejor parte

el alma, suelta con valor liviano;
 mas la tierna mujer, de la otra parte,
 no se puede entregar al 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....(124-35)

Se reiteran en estos verso conceptos que se han venido descubriendo en los poemas anteriormente analizados: la condición del amante como enfermo, la mujer como responsable de la enfermedad del amante-víctima, los rivales, los celos y la muerte como mal y remedio. Lo que resulta distinto en esta composición es la forma en como se presenta la situación amorosa. El amante no externa sus sentimientos más íntimos ante la dama y posibles testigos, sino que explica y comenta la dinámica del sufrimiento, el amor y la naturaleza de la mujer a un amigo. Si la elegía primera de Garcilaso va dedicada a don Fernando de Toledo, Duque de Alba, en ocasión de la muerte de su hermano don Bernaldino de Toledo, la segunda parece ser la lamentación de su propia muerte, en un principio figurada, pero como ya se ha señalado, también profetizada en un ámbito real. Dicha lamentación ocurre una vez más entre los polos del amor y la política:

y así diverso entre contrarios muero. (193)

En la “Égloga I” de Garcilaso se aborda un tema que en la Edad Media había constituido una *quaestio* tradicional: saber que tipo de amante sufre con mayor intensidad, el que llora la muerte del ser idolatrado o el que se queja de su desdén (B.

Morros, *Obra poética*, 198). En el marco del tema de la relación amante-amada es posible considerar a la “Égloga I” como una síntesis de las quejas de las voces de los amantes en los otros poemas de Garcilaso, cuando se lamentan ya sea del desprecio o del fallecimiento de su dama. Incluso cierta parte de la crítica garcilasiana ha querido equiparar la división que se ha definido en la poesía de Petrarca dedicada a Laura *in vita* e *in morte* con la actitud de la voz del amante en los poemas de Garcilaso. De este modo la Elisa del Toledano sería Isabel Freyre a cuyo desdén y memoria canta la voz de ese amante.

Han sido ya estudiadas y analizadas las deudas que Garcilaso tiene con Petrarca en lo concerniente a las estructuras métricas y estilo lírico, pero también se ha señalado en este estudio la inconsistencia de las conjeturas en que se basan los presupuestos críticos que definen a Freyre como la musa por excelencia de nuestro poeta. Ha sido satisfactoriamente documentado que los motivos del amor como enfermedad, los celos, los rivales y la muerte deseada-repudiada en Garcilaso están inspiradas en Petrarca y otros autores, sin embargo no es factible establecer una analogía entre las relaciones Petrarca-Laura y Garcilaso-Freyre. Es por esto que en las églogas no es pertinente abundar en la relación que guardan los pastores y las doncellas con Garcilaso, Boscán u otros personajes históricos, aunque resulte tentador igualar la voz de Garcilaso-poeta con la de uno de los pastores para así no desligar el poema de los otros en que las quejas se ofrecen en primera persona.

Como ya hemos visto, Komanecky y Darst han ofrecido un punto de vista crítico que provee un marco analítico para explicar la asimilación de elementos dispares (lo

político y lo amoroso) en la “Égloga II”. En la “Égloga I” siguiendo este enfoque, nos encontramos con que el elemento político explícito se encuentra fuera del discurso de los pastores al ser planteado por la voz narrativo-poética cuando dedica el poema al Virrey de Nápoles, soporte político y económico de Garcilaso:

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio y juntamente y Nemoroso,
he de cantar, sus quejas imitando;....(1-3)

El canto va dirigido a un “tú” que se infiere que es el Virrey, al examinar el título de la égloga, *Al Virrey de Nápoles*:

Tú, que ganaste obrando
un nombre en todo el mundo
y un grado sin segundo,
agora estés atento sólo y dado
al ínclito gobierno del estado
albano, agora vuelto a otra parte,
resplandeciente, armado,
representando en tierra al fiero Marte;....(7-14)

La figura del dios Marte es utilizada en la obra de Garcilaso de una forma ambigua. En esta égloga y en el “Soneto XXXIII” Marte es aludido para representar el oficio de las armas, del cual el Virrey es autoridad prominente. En contraste, en la “Elegía II” el dios de la guerra es referido como un ente que le obstaculiza el ejercicio del amor al solicitante; mientras que en la “Ode” el hablante poético rechaza la alabanza al dios para

alabar la belleza de la dama desdeñosa (vs. 93-102 y 11-15 respectivamente). Se puede constatar a través de la manipulación de la figura de esta deidad la vacilación de Garcilaso respecto de los dos polos opuestos que marcaron su vida: el canto al amor y el oficio de bélico.

En la égloga primera de nuestro poeta el sufrimiento amoroso de los pastores convive con la alabanza a una figura de trascendencia política como es el Virrey, aunque éste se encuentre fuera del marco de la narración poética misma. Los pastores-amantes recurren también al reclamo y la postura sacrificial para externar sus querellas. En un pasaje exclama Salicio:

¡Oh más dura que mármol a mis quejas
y al encendido fuego en que me quemo
más helada que nieve, Galatea!....(57-59)

Es evidente la tendencia de Garcilaso de presentar conceptos antagónicos a lo largo de su obra, como es el caso en estos versos que resaltan la dicotomía fuego-nieve. La resistencia de la dama a acceder a los avances lúbricos del solicitante es asociada a la dureza del mármol, símil análogo al de “aspereza” utilizado en otros poemas. La muerte y la pesadumbre de vivir también está presente en las palabras de Salicio cuando declara que:

Estoy muriendo, y aun la vida temo;
témola con razón, pues tú me dejas,
que no hay sin ti el vivir para qué sea.....(60-63)

Estas palabras implican el chantaje emocional a la amada quien es hecha responsable del sufrimiento y la muerte del amante. El narrador de la égloga muestra una empatía con el dolor de los pastores cuando comunica que no puede directamente referir las quejas del otro pastor, Nemoroso, por sentirse afectado personalmente por su situación deplorable:

Lo que cantó tras esto Nemoroso,
decildo vos, Piéredes, que tanto
no puedo yo ni oso,
que siento enflaquecer mi débil canto.....(235-8)

Nemoroso es quién introduce el concepto asignado a Garcilaso del “dolorido sentir” en los ya citados versos 348-51. El reclamo ante la difunta Elisa no se hace esperar:

Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza ves, estando queda,
¿por qué de mi te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda.....(394-99)

El procedimiento persuasivo no es ninguna novedad, se plantea un condicionamiento expresado claramente en los versos de este pasaje, en los cuales se ve reflejado el código cortesano y neoplatónico al presentarse la apoteosis de la dama y la evocación de la vida espiritual después de la muerte.

Si este discurso lírico se observa desde una óptica romántica es natural que se considere realmente auténtico y sincero porque los sentimientos plasmados en ellos

corresponden al de un individuo arrebatado por sus emociones más íntimas en plena expresión de su libertad individual en lo que cuestiones amorosas se refiere. A pesar de esto, el marco político-social en que Garcilaso y sus coetáneos produjeron su obra se estableció en base a una realidad muy diferente a aquella en donde los parámetros artísticos e ideológicos que dieron origen al Romanticismo rindieron sus frutos. La poesía del Renacimiento, y particularmente de Garcilaso, obedecía a ciertas necesidades que giraban en torno a obtener un status social y un renombre artístico, y no exclusivamente al apremio de externar libre y exacerbadamente sus sentimientos en términos de intimidad, libertad y rebeldía.

III.4 El amor y las relaciones de amistad en las odas latinas de Garcilaso.

Las odas latinas de Garcilaso, sobre todo las dos primeras, muestran que el de Toledo en ocasiones abandonó por completo la retórica en torno a la relación dama-amante para ensayar una lírica que se puede considerar más culta, escrita en latín y en la que trata temas más acordes con su calidad de poeta en una corte e involucrado en relaciones socio-políticas. Su tercera oda latina, “Garcilassi hispani” se mantiene dentro del tema de lo amoroso, sólo que en términos eróticos y mitológicos, atendiendo a una filosofía neoplatónica (B. Morros, *Obra poética* 343), sin abordar directamente la temática del sufrimiento por el amor no correspondido. El poeta en esta oda ofrece un diálogo entre madre (Venus) e hijo (Cupido). Las “travesuras” del dios del amor provocan las pasiones amorosas tanto en humanos como en los dioses. Los primeros versos comienzan con una evocación a la diosa Venus en su templo en Chipre:

Sedes ad Cyprias Venus,
 cui centum redolent usque calentia
 thure altaria sacro,
 sertis vincta comas, nuda agitans choros
 gaudebat, cum puer appulit,
 depromptis iaculis e pharetra aureis,
 depromptis quoque plumbeis,
 queis terras violens subdit et aequora,
 queis caeleste sibi genus....(1-9)⁷⁶

Venus, al ver llegar a su hijo y mostrando cierta conmiseración con las “víctimas” de éste, le cuestiona:

“Heu, nate, usque adeo flagitiis eris
 istis insatiabilis?
 Non tantum ut miserum perditum eas genus
 humanum, excrucians modis
 indignis homines, verum etiam in deos
 ausis stringere spicula?....(14-19)

El reclamo va dirigido específicamente al hecho de que Cupido no se conforma con encender fuegos pasionales entre los humanos sino también se atreve a hacerlo entre los dioses, lo que convierte a Amor en un ente insensible e irracional por no hacer distinción

⁷⁶ Se sigue aquí la edición de B. Morros en *Obra poética* pp.331-49 que también contiene la traducción al español de los versos en latín.

al castigar a débiles y a poderosos. A partir de este punto el poema continúa exponiendo el cuestionamiento de Venus hacia su hijo. La diosa del amor le ilustra con casos pasionales graves que han ocurrido entre los dioses por causa de las “heridas” provocadas por sus saetas. Uno es el de las múltiples transformaciones de Júpiter para acceder al contacto carnal con mujeres (vs. 20-25); otro el caso de Febo y Climene (vs. 30-33), entre otros. Cupido responde explicándole a su madre que no se debe inquietar y haciéndole saber cuán dóciles son los sujetos a quien él “amansa” y a quienes no daña en absoluto (vs. 62-71). Finaliza su defensa con una pregunta retórica cuyo fin es aclarar cuáles son los beneficios de experimentar el sentimiento que él provoca:

Postremo, quid ego pecco tibi aut aliis
cum res sedulus offero
pulchras ante oculos mostroque lucidis
pictas usque coloribus?...(72-75)

Y por último el dios Amor recurre al condicionamiento emocional:

Vos iam desinite aut appetere omnia haec
aut sic obiicere id mihi.

Num vis, mater, uti Mars tuus haud te amet
posthac, nec redames eum?

Natus sum atque potens; impera et obsequar”....(76-80)

y Venus, aceptando los argumentos de su hijo, contesta:

“Nulla ut non superans, puer,
in re es, quin celebri bile etiam tumes,

nostro haud subtrathe te, puer,
 amplexu; peto nil praeter id amplius.” (81-84)

Esta oda se puede considerar como el fundamento mítico-alegórico del cual se deriva el funcionamiento de las relaciones morosas como se presenta en la poesía de Garcilaso. El binomio Venus-Cupido es el responsable de la existencia de este sentimiento que enloquece y lastima a quienes lo experimentan. Cupido encarna la irracionalidad del amor y la igualdad de todos los seres humanos ante la pasión que de él se deriva. Aun su madre, en quien recaen los atributos de goce del amor, no se escapa de su influencia, por eso es que reconoce que no existen suficientes argumentos para refutar los de su hijo. A final de cuentas es él quien ostenta la responsabilidad de mantener la relación amorosa de la misma Venus con el dios Marte. Es por eso que termina aceptando que no existe voluntad que se resista a los poderes de su vástago.

El debate en torno al amor sostenido por las dos deidades en esta guisa propone que este sentimiento es omnipotente, irracional, incontrolable y hasta inevitable. Estas cualidades provocan que los fundamentos lógicos y sensatos en que un individuo ha proyectado sus ambiciones e intereses en su vida se vean tambaleados y destruidos por causa del amor del cual se espera una gratificación carnal y emocional que casi nunca llega.

El amante dolido en la poesía de Garcilaso, y los vates del amor cortés, sufre porque ha sido “flechado” por Cupido, es decir, experimenta los síntomas negativos del amor pero no es correspondido y por tanto no alcanza sus frutos sabrosos. Es así que el amante se declara “engañado” y “desilusionado” por esperar las cosas buenas del amor

que nunca llegan. La alegoría en esta oda revela el sentimiento ulterior del amante frustrado: el saber que el amor es una fuente de sufrimiento pero a la vez es la expresión máxima de gozo humano, de ahí la ambivalencia ante conceptos como la desolación y la muerte; su oscilación entre la dulzura y la amargura, entre el repudio y el deseo vehemente.

En las restantes dos odas latinas Garcilaso abandona el tema amoroso para externar la admiración hacia sus amigos, colegas poetas e intelectuales. La primera va dirigida a Antonio Tilesio (1482-1534), escritor erudito y catedrático de latín y retórica en Milán que más tarde se trasladó a Nápoles en 1531. Allí conoció a Garcilaso, buscando la protección del Virrey Pompeo Colonna. (Lumsden 338). La segunda es una alabanza a las hazañas guerreras del Emperador Carlos V (nuevo César) haciendo cómplice, a la vez que rindiéndole un homenaje, a un amigo poeta, Genesisio Sepúlveda.

En la “Antonium Thylesium ode”, Garcilaso retoma el asunto de sus desavenencias y tristezas por verse forzado a abandonar su tierra. En los primeros versos explica la magnitud de su pesadumbre y recuerda su encarcelamiento en el río Danubio:

Uxore, natis, fratribus, et solo

exsul relictis, frigida per loca

Musarum alumnus, barbarorum

ferre superbiam et insolentes

mores coactus, iam didici, in via et

per saxa, voces ingeminantia

fletusque, sub rauco querelas
 murmure Danubii levare.....(1-8)

El poeta ve en la figura de su amigo un remanso de paz que le hace más llevadero el dolor y las consecuencias de haber dejado esposa, hijos, hermanos y tierra para ejercer su oficio político-militar:

O nate tristem sollicitudine
 lenire mentem et rebus atrociter
 urgentibus fulcire amici
 pectora docte manu, Thylesi!....(9-12)

y reconoce que, en parte, gracias a esa amistad es que ha podido apreciar la vida en la ciudad partenopea:

Sirenum amoena iam patria iuvat
 cultoque pulchra Parthenope solo,
 iuxtaque manes consedere
 vel potius cineres Maronis.....(21-24)

Tilesio es evocado como una figura paterna a quien el poeta le abre su alma sin reservas de ningún tipo:

Te, mi Thylesi, te comite obtulit
 sese parentis quem veneror loco,
 cui dulce pignus nostri amoris
 non animum pigeat patere;....(45-48)

Garcilaso mantenía la tendencia de mostrar sus sentimientos más íntimos a sus amigos como Boscán en los sonetos XXVIII, XXXIII, la elegía segunda y la “Epístola a Boscán”. En esta última el poeta declara:

Señor Boscán, quien tanto gusto tiene
de daros cuenta de los pensamientos,....(1-2)

En el “Soneto XIX”, ofrece palabras en el mismo sentido a su amigo poeta napolitano Giulio Cesare Caracciolo. Los tercetos cierran el poema de la siguiente forma:

Y con este temor mi lengua prueba
a razonar con vos, oh dulce amigo,
de la amarga memoria de d’aquel día
en que yo comencé como testigo
a poder dar, del alma vuestra, nueva
y a sabella de vos del alma mía. (10-14)

Al igual que en el “Soneto XXI” a un “clarísimo marqués”, encarnación de una idea formada por la naturaleza” la comunicación entre emisor y receptor está codificada en conceptos neoplatónicos, es decir, ocurre a nivel espiritual, entre “almas”.

Cuando la voz poética empleada por Garcilaso se dirige a personas de la vida real con los que mantuvo relación, como es el caso de las odas latinas, ocurre una identificación entre poeta y receptor. El primero abre su alma y su corazón para que el segundo los conozca a cabalidad. La exposición de los sentimientos se ubica en la línea personal de amistad (Boscán y Giulio Caracciolo) o de respeto (el Marqués y Tilesio), no obstante, está implícito el sufrimiento amoroso del poeta al buscar refugio e

identificación con su oyente. El receptor de estos poemas juega el papel opuesto al del rival de amores y se convierte en un resguardo confiable y seguro para el poeta. Por ser el destinatario un individuo masculino está en posición de entender y experimentar los mismos sentimientos que el emisor. Asimismo, por que ambos mantienen una estrecha e íntima relación de amistad o respeto, es que no cabe la posibilidad de que traicionen o juzguen las palabras de quien les otorga su plena confianza.

En el balance analítico de la poesía de Garcilaso examinando a las relaciones que ocurren entre amante y amada se ha observado que el discurso lírico está basado en técnicas de persuasión en las que se apela a un condicionamiento emocional en el que el sufrimiento, el sacrificio, los celos y la posibilidad de la muerte real o figurada juegan un papel fundamental. Existe también la presencia del rival que se da de una forma implícita cuando el amante se dirige a sus amigos más íntimos como Boscán o Mario Galeota (“Soneto XXXV), prefiriendo, por motivo de honor, mantener sus palabras dentro de la esfera del vínculo entre él y su dama. Cuando se dirige a poetas y autoridades de envergadura abandona la referencia directa a sus quejas amorosas para buscar una identificación en un nivel hombre-hombre, en donde del mismo modo, por virtud del código de honor masculino, considera que sobra el descubrimiento de los detalles del ejercicio amoroso.

Sea cual fuere el caso específico en un poema determinado, en base a lo aquí planteado, es posible observar que el discurso lírico de Garcilaso se configura a partir de la tensión entre la expresión sentimental del amor y la sutil intención política. Para descubrirlo no es necesario una aproximación forzada a la obra de nuestro poeta basada

en los detalles biográficos específicos o en sus aventuras amorosas. Basta con considerar la actitud y temple de ánimo de un poeta que vivió en un entorno en efervescencia artística y política.

III.5 Garcilaso y la lírica castellana amorosa y filosófica anterior.

Los poetas castellanos del siglo XV ya contaban en su acervo de recursos estilísticos y temáticos con los elementos estudiados en la lírica de Garcilaso. Después de la aparición del *Rimado de palacio* de Pero López de Ayala (1331-1407), considerado como la última expresión en España del mester de clerecía, florece en la península ibérica una poesía influida por la lírica amorosa de Dante, su *Divina commedia* y los postulados en relación al amor planteados en su *Vita nuova*.⁷⁷ En las composiciones de los poetas del *Cancionero de Baena* (c. 1430) se empieza a apreciar una poesía lírica que sentó las bases para la evolución de la que Garcilaso y algunos de sus contemporáneos fueron protagonistas. Las tendencias estilísticas y temáticas adoptadas por estos poetas fueron el resultado del terreno fértil donde germinaron: el ambiente altamente refinado de la corte de Juan II de Castilla, monarca amante y fomentador de las letras.

En general, la poesía de los vates castellanos del siglo XV oscilaba entre la lírica cortesana amorosa y proyectos poéticos más complejos en lo moral y lo filosófico. La primera modalidad se presenta mayormente en *coplas* utilizando versos octosílabos para ser acompañadas con música, mientras que en la segunda se recurría al uso de la *copla de*

⁷⁷ *La vita nuova* de Dante constituye un texto germinal ya que en él se introducen los conceptos del amor, el sufrimiento y la muerte en la forma que se tratan en la lírica amorosa posterior. Cf. Dante, *La vita nuova*. Trans. Mark Musa, Oxford U.P, 2008.

arte mayor, todavía con reminiscencias del mester de clerecía, para expresar asuntos que se trataban con más gravedad o seriedad en términos filosóficos y teológicos.⁷⁸ En ambas modalidades ya se vislumbra la influencia de la lírica revolucionaria de Dante y Petrarca en lo estructural, lo estilístico y lo temático. Garcilaso adapta los elementos de ambas tendencias y los renueva para proyectar los paradigmas stilnovistas en la poesía de la península ibérica, propósito que, como ya se ha apuntado, el Marqués de Santillana y sus contemporáneos no lograron cuajar por completo.

En el proceso asimilador llevado a cabo por nuestro poeta se aprecia claramente la herencia de los poetas castellanos del siglo XV en la forma que conciben el amor cortés, los reproches a la dama, los celos y la muerte. En algunos casos la poesía del de Toledo y la de sus antecesores castellanos presenta paralelos casi exactos. Recordemos por ejemplo la ya aludida transición de la voz poética que utiliza Garcilaso en las coplas segunda y tercera, en donde ocurre un reproche y un arrepentimiento cuando el amante se dirige a la dama esquiva. Comparémoslas con estas coplas de Diego López de Haro, poeta de la corte de los Reyes Católicos:

D'el descontentamiento que lleuaua porque

Partia de donde du amiga quedaua.

De vos me parto quejando

Y de mí muy descontento

.....

⁷⁸ Una explicación detallada de las características de la poesía castellana de esta etapa histórica se encuentra en A.D. Deyermond, *Historia de la literatura española, la Edad Media*, pp. 314-17.

pues me parto, com'os digo,
 mal con vos y mal con Dios,
 y mal connmigo.

.....

vuestra mala voluntad

m' a traído en lo que estó....(1-2, 8-10, 14-15)⁷⁹

El reproche, como en la copla de Garcilaso, es demasiado fuerte, por lo que este solicitante también se da cuenta de su excesivo furor e intenta enmendarse en la copla que le precede a ésta, cuyo título, aunque denota la referencia a otra dama, se puede considerar estrechamente relacionada a la anterior:⁸⁰

¡O que no hallo razon
 con que declare la mengua
 de tamaña perdicion,
 qu' el dolor traba la lengua
 y el pesar el coraçon!

.....

Si el presto creer me culpa,
 suplico' os por el perdon,
 pues mirando mi passion,
 ell amor mismo desculpa

⁷⁹ *Cancionero general* de Hernando del Castillo, p. 271

⁸⁰ El título que en encabeza esta copla (96) en la edición del *Cancionero general* de del Castillo es “Á una señora que le tenía dada la fé de no seruirse de otro sino d'el; y él de no seruir á otra sino á ella; y ella la quebró, y él enbíale estas coplas, y su fe con ellas, y dize.” pp. 271-73

cuanto culpa la passion;

.....

señales dell amador

son los celos y sospecha

dell amor. (1-5, 80-84, 88-90)

El tópico de la lengua que a causa del dolor no puede callar el resentimiento y los celos del amante está constantemente presente en la poesía castellana hasta Garcilaso y aun después, y tiene su fuente probablemente en Petrarca, *Canzoniere*, LXXI, 46-47: “Dolor, perché mi meni / fuor di camin a dir quel ch’i’ non voglio?”⁸¹ La forma en que Garcilaso desarrolla en su poesía el concepto del amor como lucha militar ya se encontraba presente en la lírica del monarca Juan II de Castilla (1405-1454):

Amor, entre guerra e paz
 A quien matas, allí se yaz
 Si quiere por despedida
 darme muerte dolorida,
 bastará que la mi vida
 reçiba cuitas asaz
 Pues que tú matas a mi
 por tanto como te serví,
 en tomar muerte por ti

⁸¹ B. Morros en los comentarios al “Soneto XXXII” de Garcilaso que versa sobre la misma materia (*Obra poética* p. 129).

no sabes cuánto me plaz'.⁸²

Esta la presentación de la muerte injusta en modo de auto inmólación, como remedio y enfermedad a la vez. El sacrificio del amante hace de su muerte un evento feliz que lo eleva por encima de los demás mortales.

La forma de abordar el sufrimiento ante el amor por parte de los poetas del siglo XV también presenta paralelos a la manera en que abordaban temas filosóficos, políticos y morales. Dos de los que más resaltan al relacionarlos a Garcilaso son la desilusión ante el estado de cosas y el tropo del *ubi sunt*. Observemos un *dezir* que compuso Fernán Sánchez de Calavera en torno a las meditaciones de la vida y la muerte:

Por Dios, señores, quitemos el velo
que turba e çiega assí nuestra vista,
miremos la muerte qu'el mundo conquista
lançando lo alto e bajo por suelo.

.....

Ca non es vida la que bevimos,
pues que biviendo se viene llegando
la muerte cruel, esquiva, e quando
pensamos bevir, entonçe morimos.....(1-4, 9-12)⁸³

Es de notar que al plantear la tragedia de la vida como preámbulo de la muerte, a ésta última se le adjudica el adjetivo “esquiva” utilizado tradicionalmente en la lírica amorosa

⁸² *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* p. 821.

⁸³ *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* p. 398.

por el amante desdeñado para referirse a la dama cruel. Más adelante en el discurso de este *dezir*, el poeta presenta el tópico del *ubi sunt*:

¿Qué se fizieron los emperadores,
 papas e reyes, grandes perlados,
 duques e condes, caballeros famados

 e los que fallaron çiençias e artes,
 doctores, poetas e los trovadores?....(17-19, 23-24)⁸⁴

Quizás los versos más recordados en estas cuestiones son los de “Coplas por la muerte de su padre” de Jorge Manrique. En la primera copla trata el tema de la fugacidad de la vida y el destino humano ante la muerte:

Recuerde el alma dormida,
 avive el seso y despierte
 contemplando
 cómo se pasa la vida,
 cómo se viene la muerte
 tan callando,
 cuán presto se va el placer,
 cómo, después de acordado,
 da dolor;
 cómo, a nuestro parecer,

⁸⁴ *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* p. 399.

cualquiera tiempo pasado

fue mejor.

En la copla décimo sexta aparece abiertamente el discurrir filosófico enmarcado en el *ubi*

sunt:

¿Qué se hizo el Rey Don Juan?

Los Infantes de Aragón

¿qué se hicieron?

¿Qué fue de tanto galán,

qué de tanta invención

que trajeron?

¿Fueron sino devaneos,

qué fueron sino verduras

de las eras,

las justas y los torneos,

paramentos, bordaduras

y ciméras?⁸⁵

En la primera égloga de Garcilaso, en palabras de Nemoroso, observamos el motivo en

términos netamente amorosos:

¿Dó están agora aquellos claros ojos

que llevaban tras sí, como colgada,

⁸⁵ Ambas coplas citadas provienen de Jorge Manrique, *Obra completa*. Ed. Augusto Cortina, Madrid: Espasa-Calpe, 1979, pp 115 y 122-23.

mi alma, doquier que ellos se volvían?

¿Dó está la blanca mano delicada,
 llena de vencimientos y despojos
 que de mí mis sentidos l'ofrecían?

Los cabellos que vían
 con gran desprecio al oro,
 como a menor tesoro,
 ¿adónde están? ¿adónde el blando pecho?

¿Dó la columna que'l dorado techo
 con proporción graciosa sostenía?

Aquesto todo agora ya s'encierra,
 por desventura mía,

en la oscura, desierta y dura tierra.....(267-81)

La voz de Nemoroso externa la tendencia a preponderar el sentimiento de amor hacia la dama por encima de los beneficios mundanos (vs. 273-75), actitud recurrente en la poesía de Garcilaso. En esta égloga se han transformado hasta cierto punto las implicaciones del *ubi sunt* que los poetas más importantes del siglo anterior enmarcaron en el ámbito de lo trascendental y lo filosófico y no tanto en lo concerniente al amor. Garcilaso sintetiza en su poesía las estructuras métricas castellanas tradicionales, ya sean estrofas de octosílabos o de versos de arte mayor (endecasílabos), y las nuevas adaptaciones derivadas del estilo italiano (sonetos más depurados en lo rítmico y combinaciones de heptasílabos y

endecasílabos). Del mismo modo se mantiene apegado al código cortesano en lo amoroso y en la discreción al expresar las cuestiones filosófico-políticas.

III.6 El amor, la filosofía, la desilusión y la muerte en la poesía castellana posterior a Garcilaso.

La poesía lírica en España no fue la misma después de Garcilaso. Ya desde el periodo de la Contrarreforma Fray Luis de León echaba mano de la lira garcilasiana para presentar una poética que desarrollaba el tópico de la vida basada en el desprecio de las tribulaciones cortesanas. Fray Luis recoge los aspectos de la tradición bucólica renacentista al mismo tiempo que resalta un estoicismo que le permite al amante, en este caso no de una dama, sino de “la vida tranquila y retirada” deleitarse en la experimentación de la paz espiritual y emocional. Fray Luis al tomar prestada la estructura de la lira de Garcilaso le incorpora ciertos temas y posturas filosóficas ya presentados en algunas de sus composiciones. Aunque se aleja de la modalidad del amante cortés quien se dirige a su señora, mantiene la renuncia a señalar directamente las injusticias a qué es sometido y presenta una predilección por adoptar una posición neoplatónica al tratar temas diversos (“Oda a Francisco Salinas”, por citar un ejemplo muy conocido). Un pasaje de su “Oda de la vida retirada” parece directamente inspirado en uno de la égloga segunda de Garcilaso. En Fray Luis encontramos:

¡Qué descansada vida
la del que huye del mundanal ruido,
y sigue la escondida

senda, por donde han ido
 los pocos sabios que en el mundo han sido!

Que no le enturbia el pecho
 de los soberbios grandes el estado,

.....

No cura si la fama
 canta con voz su nombre pregonera;
 ni cura si encarama
 la lengua lisonjera
 lo que condena la verdad sincera..... (1-6, 11-15)⁸⁶

mientras que las palabras de Salicio en la “Égloga II” de Garcilaso son las siguientes:

¡Cuán bienaventurado
 aquél puede llamarse
 que con la dulce soledad s’abraza,
 y vive descuidado
 y lejos d’empacharse
 en lo que al alma impide y embaraza!

No ve la llena plaza
 ni la soberbia puerta
 de los grandes señores,
 ni los aduladores

⁸⁶ Rivers, *Renaissance and Baroque Poetry of Spain*, p. 91.

a quien la hambre del favor despierta;
 no le será forzoso
 rogar, fingir, temer y estar quejoso.... (38-50)

Las evocaciones de la vida alejada de la corte forman parte de la sutil queja del individuo que no está conforme con el medio social en que está inmerso. La de Fray Luis se entiende en términos sociales y filosóficos, mientras que la de Garcilaso, aunque muy similar, se enmarca dentro de un discurso amoroso. No obstante, conociendo los antecedentes biográficos generales de los dos poetas, en ambas se percibe inevitablemente el sabor de lo político. La comparación anterior es un ejemplo de la forma en que el trasfondo político proyectado por los poetas líricos castellanos se presenta en composiciones con diversas funciones expresivas, en una variedad de estilos y de estructuras poéticas.

Una de los aportes más significativos de Garcilaso y los poetas renacentistas a sus predecesores fue la tendencia a emplear el soneto. Los hermanos Argensola, Góngora, Quevedo, Lope de Vega y Sor Juana Inés de la Cruz se cuentan entre los que lo utilizaron para externar toda clase de sentimientos. El condicionamiento emocional, el deseo mimético, los celos y la muerte en la poesía lírica no fueron elementos que Garcilaso les heredó directamente, pero sí fue responsable del establecimiento de ciertas pautas que estos poetas siguieron al proyectarlos en sus obras. Los sonetos amorosos de Quevedo se ubican en la misma línea estructural y temática de los sonetos de Garcilaso y los poetas renacentistas. En el que se titula “Peligros de hablar y callar, y lenguaje del silencio” se

encuentran similitudes significativas con los de nuestro poeta en cuanto a que versan sobre la vacilación entre el reproche y el silencio:

¿Cómo es tan largo en mí dolor tan fuerte,
Lisis? Si hablo y digo el mal que siento,
¿Qué disculpa tendrá mi atrevimiento?
Si callo, ¿quién podrá excusar mi muerte?

Pues ¿cómo, sin hablarte podrá verte
Mi vista y mi semblante macilento?
Voz tiene en el silencio el sentimiento:
mucho dicen las lágrimas que vierte.

Bien entiende la llama quien la enciende,
Y quien los acusa, entiende los enojos;
Y quien manda silencios, los entiende.

Suspiros, del dolor mudos despojos,
También la Boca a razonar aprende,
Como con llanto, y sin hablar, los ojos.⁸⁷

⁸⁷ Para las citas de los poemas de Quevedo se sigue la edición de James O. Crosby, *Poesía varia*. Madrid, Cátedra, 1982.

Quevedo sí refiere el nombre de una dama en sus poemas, “Lisis”, y la retórica se mantiene apegada al código cortesano que se aprecia en Garcilaso y sus predecesores españoles.

El magnífico y más conocido soneto de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte” refleja el modelo poético cortesano con visos un poco más materialistas. En este poema, desde el principio se evoca la muerte que el amante sabe que llegará:

Cerrar podrá mis ojos la postrera

Sombra que me llevare el blanco día...(1-2)

La metáfora que el poeta utiliza para expresar que su amor trasciende la muerte traspasa el nivel exclusivamente espiritual del encuentro de las almas de los enamorados en el más allá. El triunfo sobre la muerte se consolida aun en la materia inerte del amante ya sin vida. Éste declara que su alma ha sido aprisionada por el dios del amor (v. 9). Al ser liberada mediante un ardor de amor, comparado con una combustión del cuerpo físico (de sus “venas” y sus “médulas”, vs. 10 y 11), revela qué es lo que sucede después:

Su cuerpo dejará, no su cuidado;

Serán ceniza, más tendrá sentido:

Polvo serán, más polvo enamorado. (12-14)

Las condiciones culturales y estilísticas del Barroco en la península ibérica estuvieron significativamente marcadas por la desilusión generalizada por parte de los intelectuales y artistas ante la decadencia del Imperio Español. Poetas como Quevedo, aun cuando produjeron una poesía amorosa de estilo cortesano, también ensayaron otro tipo de lírica basada en la expresión de ideas y sentimientos inspirados en lo político-

social. Para ello recurrieron a un lenguaje más explícito que el que utilizaron Garcilaso y sus predecesores en España. El Marqués de Santillana en su “Soneto XVIII”, se pronunciaba sobre la decadencia de su patria con cierta elegancia y decoro:

Oy, ¿qué diré de ti, triste emisperio?,
 ¡o patria mía!, ca veo del todo
 yr todas las cosas ultra el recto modo,
 donde se espera inmenso lazerio.....(1-4)⁸⁸

Garcilaso guardó una mayor discreción en cuanto referir directa y abiertamente su sentir ante las cuestiones políticas de España o Toledo. En sus sonetos no abordó temas satíricos, al menos no de modo manifiesto, por lo que se mantuvo en la línea que guardaron Santillana o Mena al componer utilizando versos de arte mayor. Quevedo, por su parte, retoma el asunto al modo de Santillana en su “Salmo 17”, el cual es un soneto:

Miré los muros del la Patria mía,
 si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
 de larga edad y de vejez cansados,
 dando obediencia al tiempo en muerte fría.....(1-4)

La muerte sigue estando presente cuando el poeta intenta “seriamente” tratar temas profundos y graves, sin embargo Quevedo cruza la línea del “decoro” cortesano en el “Soneto DCX” cuyo contenido raya en terrenos de lo vulgar y estridente. El primer terceto es por sí mismo ilustrativo:

Cágame en el blasón de los monarcas

⁸⁸ Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana. *Poesías completas*, Eds. Maxim P.A.M. Kerkof y Ángel Gómez Moreno, Madrid, Castalia, 2003, pp. 163-64.

que se precian, cercados de tudescos,
de dar la vida y dispensar las Parcas,...(9-11)⁸⁹

Observemos dos opiniones de estudiosos de la poesía de Quevedo: “Tengo por evidente que las raíces de la obra de Quevedo, por muy barroca que nos parezca, se halla en el impulso histórico que llamamos Renacimiento. (Guillén, “Quevedo y los géneros literarios” 2). Rivers por otro lado apunta que

Quevedo, then, despite his conservative classical convictions, is as baroque as Góngora in the continuous linguistic displacements of his poetry, especially his sonnets, those formally structured and highly visible linguistic objects in which he treats of birth, copulation and death, philosophically, erotically and satirically. (“Language and Reality in Quevedo’s Sonnets”, 22)

Estos comentarios revelan que en la poesía de Quevedo quedan al descubierto los mecanismos que dieron forma a la evolución de la manera de utilizar las estructuras métricas, los temas y los estilos líricos entre dos épocas literarias en España. En dicha evolución, los aportes de Garcilaso en estos ámbitos fueron de una importancia fundamental.

Cervantes por su parte, en su faceta de poeta, mostró un interés constante en los temas y motivos pastoriles. En *La Galatea* (1584) imitaba los modelos presentes en *Arcadia* de Sannazaro y *La Diana* de Montemayor. Cervantes continuando con la

⁸⁹ Este poema no se encuentra en la edición de Crosby que se ha venido utilizando para citar los poemas de Quevedo. Lo podemos encontrar en el estudio de Elías Rivers “Language and Reality in Quevedo’s Sonnets” p. 29.

tradición de la novela pastoril, en *La Galatea*, enmarcaba sus poemas dentro de una narrativa en prosa. Es precisamente en su máxima obra, *Don Quijote*, en donde Cervantes muestra su capacidad de escrudiñar y presentar los sentimientos humanos con respecto al amor, los celos y el deseo mimético. En el episodio de la muerte del pastor Grisóstomo (I, 12)⁹⁰ se presenta el “dolorido sentir” de un amante que, según cuentan los otros pastores en la ficción, llega a morir por el rechazo de su amada Marcela, quien era requerida por varios pastores que componían toda clase de poemas para alabar su belleza. La canción que Grisóstomo escribe para relatar las causas de su muerte contiene los elementos que dan forma a la expresión de los sentimientos de los celos, el dolor y el reproche dentro del marco del amor cortés. A partir del verso septuagésimo sexto el amante exclama:

¡Oh, en el reino del amor fieros tiranos
celos!, ponedme un hierro en estas manos.
.....
Yo muero, en fin; y por que nunca espere
buen suceso en la muerte ni en la vida
pertinaz estaré en mi fantasía.....(76-77, 81-83)⁹¹

Luego la queja se dirige directamente a la dama esquiva:

Tú, que con tantas sinrazones muestras
la razón que me fuerza a que la haga
a la cansada vida que aborrezco
pues ya ves que te da notorias muestras

⁹⁰ Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, Cátedra, 2004.

⁹¹ *Don Quijote* I, 12. p. 193.

esta del corazón profunda llaga,
 de cómo alegre a tu rigor me ofrezco,
 si, por dicha, conoces que merezco
 que el cielo claro de tus bellos ojos
 en mi muerte se turbe no lo hagas;
 que no quiero que en nada satisfagas,
 al darte de mi alma los despojos..... (97-107)⁹²

Grisóstomo como amante-poeta es presa de los celos al saber que Marcela está siendo requerida por varios pastores además de él. De acuerdo al relato de Cervantes, sus reclamos y su muerte han provocado la empatía de quienes los atestiguaron y le están dando sepultura. La enunciación poética de Grisóstomo se dirige, aunque implícitamente, hacia ellos, incluidos los posibles rivales en amores. Aunque algunos no dudaron de la integridad y honestidad de Marcela, sí le reclaman a ella por su crueldad llamándola “fiero basilisco” (*Don Quijote* I, 195). Es entonces que Marcela ofrece un discurso para defenderse, el cual se caracteriza por una abierta exposición de los sentimientos experimentados por la dama acerca de las condiciones en que los poetas-amantes han presentado tradicionalmente el amor no correspondido:

Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, y de tal manera que, sin ser poderosos a otra cosa, a que me améis, os mueve mi hermosura, y por el amor que me mostráis, decís, y aun queréis, que esté yo obligada a amaros...mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo

⁹² *Don Quijote* I, 12. pp. 193-94.

que es amado por hermoso a amar a quien le ama... Si no, decidme: si como el cielo me hizo hermosa me hiciera fea, ¿fuera justo que me quejara de vosotros por que no me amábades?... ¿por qué la ha de perder [la honra] la que es amada por hermosa, por corresponder a la intención de aquel que, por sólo su gusto, con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda? Yo nací libre,...(*Don Quijote I*, 196-7).

La amada como personaje se expresa por primera vez en una obra de la literatura española en esta forma tan abierta, apelando al argumento de que la conservación de su honra no es compatible con los deseos de su solicitante, por más sinceros y honestos que parezcan. Cervantes se limitó a darle una voz a la mujer requerida de amores en una obra de ficción a través de un discurso en prosa, pero fue Sor Juana Inés de la Cruz quien abordó el asunto en una composición lírica. Una de sus redondillas reza:

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión,
de lo mismo que culpáis;
si con ansia sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien,
si la incitáis al mal?... (1-8)⁹³

⁹³ Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía lírica*. Ed. José Carlos González Boixo, México, Rey, 1993. p. 222.

Dadas las condiciones sociales y políticas en que florece el Barroco en España es que es posible la aparición de cierto tipo de respuesta por parte de uno de los involucrados en el universo lírico cortesano cuya voz había sido demasiado tenue o nula: la de la dama idolatrada. Su opinión, ya sea proyectada como ficción en prosa o producto de una poeta, implica el resquebrajamiento de la estructura discursiva de la poesía lírica cortesana tal y como se había mantenido por siglos. De este modo, se cuestiona la calidad del “dolorido sentir” de los poetas y amantes como único y sincero. La proyección de la política en la lírica española adquiere una nueva dimensión, la del debate entre el género masculino y el femenino.

Los temas de los celos y el deseo mimético son una constante en la obra de Cervantes. Un caso en donde se plantean las consecuencias extremas de actuar bajo la motivación del deseo mediatizado es la *Novela del curioso impertinente* intercalada en la primera parte del *Quijote* (I, 23, 24 y 25). En ella se relata la estrecha amistad entre Anselmo y Lotario. El primero tiene la inquietud de probar la fidelidad de su esposa Camila, epítome de la belleza femenina de la ciudad de Florencia. Anselmo intenta hacerlo en un “ambiente controlado”, por lo que le pide a su mejor amigo que sea el solicitante de su esposa. Lotario le explica Anselmo que no quiere llevar a cabo tan absurda empresa. No obstante, se ve obligado a realizarla por la amistad que lo une a Anselmo. Camila se rehusa, pero al final ella y Lotario caen en la trampa y sucumben ante los deseos carnales gracias a la situación creada ante la insistencia de Anselmo. Al final todo acaba mal con la muerte de éste que, como le dijo Lotario, no iba a ganar nada poniendo a prueba la honestidad de su esposa, y sí podía perderlo todo. Así fue, Anselmo

perdió hasta su vida por el deseo de valorar a su mujer en función del rechazo a los deseos de otro. Resalta en este relato la naturaleza de la relación entre los amigos.

Cuando Anselmo le reclama a Lotario que después de haberse casado ya no se comunica con él como antes, el narrador informa:

Notó Anselmo la remisión de Lotario, y formó dél quejas grandes, diciéndole que si él supiera que el casarse había de ser parte para no comunicalle como solía, que jamás lo hubiera hecho, y que si, por la buena correspondencia que los dos tenían mientras él fue soltero, habían alcanzado tan dulce nombre como el de ser llamados *los dos amigos*, que no permitiese, por querer hacer del circunspecto, sin otra ocasión alguna, que tan famoso y tan agradable nombre se perdiese...(396)

Esta historia refiere en prosa uno de los aspectos políticos de la dinámica del amor cortés expresada por parte de los vates en sus composiciones, y ya planteada por Heiple: la intención por parte del poeta de presentar su discurso a terceros con fines de ostentación o competencia. En última instancia, el discurso amoroso cortesano se puede considerar como un lazo que fomenta la comunicación entre hombres de igual condición, sobre todo cuando se insiste en la incapacidad de entendimiento del solicitante con la dama. En el caso de los “amigos” cervantinos, su amistad es más importante que el amor a la dama, situación que, considerando las pautas críticas de Heiple, pudo suceder con frecuencia, en un nivel extra literario, en el caso de ciertos poemas amorosos de Garcilaso y otros poetas.

La curiosidad impertinente de Anselmo parece estar fundamentada en que en realidad su esposa Camila, por más hermosa que fuera, es un pretexto para estrechar las relaciones de amistad con Lotario (recordemos cómo Garcilaso utilizaba como pretextos ciertos casos de amor para escribir poemas dirigidos a sus amigos o protectores y estrechar lazos con ellos). La violación al código cortesano en el fatídico intento de autocomplacencia de Anselmo, además del hecho de que al alcanzarse el objeto deseado éste pierde valor, radica en que el amigo no puede ser confidente-aliado y a la vez rival. Al final de cuentas termina siendo lo último; provoca la pérdida de la honra y la vida de él y la de su esposa.⁹⁴

Es evidente que la poesía del siglo XV y la del Barroco se caracterizan por una complejidad multidimensional, por lo que resultaría infructuoso explicarla y discernirla integral y satisfactoriamente en este estudio. Los ejemplos de piezas poéticas de vates anteriores y posteriores a Garcilaso aquí presentados sirven simplemente para ilustrar propiamente los presupuestos teóricos y críticos planteados desde un principio en esta disertación. El citarlos obedece al intento de establecer la importancia de Garcilaso y algunos poetas contemporáneos a él en lo referente al grado y magnitud en que se presenta la política en el arte de crear poesía en la España de los siglos XV, XVI y XVII.

La complejidad del sistema de expresión poética cortesana en lo amoroso y en lo grave incluye la aparición de toda clase de recursos estilísticos y patéticos. Entre ellos, dos de los que más resaltan por su consistente aparición en la poesía española a lo largo

⁹⁴ Los dos sonetos amorosos que escribe Lotario para referirse veladamente a sus sentimientos hacia Camila (pp. 415-416) inscriben esta narración dentro de los parámetros poéticos del amor cortés.

de estos siglos son la dinámica de aceptación-rechazo de la muerte (física o figurada) y la inmolación del amante en el altar sacrificial del amor. En el camino a este acto extremo el solicitante acude al condicionamiento emocional hacia la dama al ser consumido por los celos. No obstante, la dimensión de esta modalidad de expresión poética que se ha querido resaltar en este trabajo, además de la intención explícitamente política, es la que sugiere más sutilmente esta temática. Es decir, la dimensión que trasciende el universo del amante y su dama, y en la que se infiere la intención por parte del poeta de establecer una comunicación con terceros, llámense testigos, rivales o personajes de alto nivel socioeconómico.

III.7 Los estudios de la obra de Garcilaso a la luz de la teoría literaria

En el camino a la revisión y refutación de los presupuestos críticos basados en una visión impresionista y romántica de la poesía garcilasiana, en este estudio se han utilizado una serie de lineamientos analíticos pertenecientes a varios momentos en el desarrollo de la teoría literaria durante el siglo XX. De cierto modo, las contribuciones de estas corrientes teóricas han sido encaminadas a desmontar los mitos e imprecisiones en que han incurrido los métodos tradicionales de aproximación, en especial los decimonónicos, a la lírica de Garcilaso.

Desde una óptica formalista al estilo de Shklovsky y Tynyanov se han considerado los poemas de Garcilaso como el producto de la conjunción de una serie de recursos estilísticos y lingüísticos que forman en determinado momento sistemas con

funciones diversas.⁹⁵ Al abordar estos conceptos se infiere que en la producción de una obra literaria interviene forzosamente la consciencia estilística, cultural, social y política de su autor. Por otro lado se ha recurrido a ciertos conceptos asociados a las teorías estructuralistas, en particular el propuesto por Jonathan Culler, que indica que es posible determinar las reglas que rigen la producción de textos literarios, enfatizando que la estructura de dichos textos no se encuentra en el sistema implícito, sino en el que subyace al acto de interpretación del lector (Selden 104). De allí se derivan a su vez los señalamientos de Heiple en torno al doble papel de determinado poema de Garcilaso aludiendo al esquema de comunicación de Jakobson. En este contexto teórico el contenido político en la lírica garcilasiana juega un papel determinante en la apertura de nuevas y diversas vías para su estudio y apreciación.

Potencialmente podríamos ir más allá de los enfoques introducidos en este trabajo e incluir otras vertientes teóricas como los conceptos de discurso y poder de Foucault o el psicoanálisis en términos de la relación dama-amante, así como el estado de ánimo del poeta respecto de las adversidades ante las que se encuentra en determinado momento. Dentro de este rubro cabe la mención que se ha hecho del concepto del deseo mimético de Girard. Incluso se han contemplado elementos que componen las teorías

⁹⁵ Para una descripción somera de las corrientes teóricas, incluidas las contribuciones de los autores aquí mencionados, consultar el trabajo de Raman Selden et al. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 2001.

postestructuralistas como la deconstrucción de Derridá para ilustrar el funcionamiento de componentes fundamentales en el discurso amoroso-cortesano, como es el caso del deseo de muerte y la autoinmolación ante el desdén de la amada por parte de la voz poética.

La metodología propuesta en este tercer capítulo tiene como objetivo establecer la ubicación de la figura de nuestro poeta dentro de las estructuras estilísticas, culturales, sociales y políticas sobre las cuales la poesía y la literatura española del Siglo de Oro se desarrollaron.

Los presupuestos teóricos aquí mencionados han sido de gran utilidad para sustentar las premisas adoptadas desde un principio, a pesar de esto, es necesario considerar que ninguno de ellos por sí solo o en conjunción con otros resulta suficiente para completar una aproximación definitiva de a la complejidad de la lírica garcilasiana. Es verdad que el acervo teórico desarrollado durante el siglo XX ha revolucionado el estudio de las obras del pasado, mas no por ello podemos afirmar que una u otra aproximación teórica provee el marco para un análisis definitivo. En eso radica la riqueza de los estudios literarios, y debemos recordar que las teorías surgen a partir de la observación de las obras mismas. La de Garcilaso, en su complejidad, presenta potencialmente una riqueza inagotable para la utilización de teorías existentes y por venir.

La base en que este capítulo se ha fundamentado la constituye el reconocimiento de la implicaciones del factor político en la lírica garcilasiana más allá de lo explorado por los críticos que precisamente han apelado a presupuestos teóricos modernos y posmodernos, como Heiple, Graf, Goodwyn y Komanecky. Es decir, la exploración de

los efectos y consecuencias que éste factor han generado especialmente en el desarrollo de la poesía española.

En el camino a lograr este cometido se ha insistido constantemente que es factible trazar una línea que une a la obra de Garcilaso con los poetas predecesores y sucesores a él, dentro y fuera de España. El enlace con ambas épocas literarias, la Edad Media y el Barroco, esbozado en este capítulo demuestra que su trascendencia en la poesía española se extiende más allá de los dos pilares en que los estudios tradicionales acerca de ella se han sostenido: su belleza estética-emotiva y la trascendencia de las innovaciones métricas en ella empleadas.

En definitiva, la propuesta analítica en este capítulo va encaminada a la conformación de una visión crítica que vaya más del simple reconocimiento de la política en la lírica garcilasiana y contemple el empleo dicho aspecto para abrir paso a estudios que la enriquezcan. Las áreas de exploración de esta materia incluyen las investigaciones con más detenimiento en torno a la relación que guarda la obra de nuestro poeta con las expresiones culturales, sociales y políticas del Renacimiento en España. Un trabajo crítico en este sentido, y apoyado en las corrientes teóricas contemporáneas arrojaría luz sobre un sinnúmero de interrogantes no sólo en lo que respecta a Garcilaso, sino a la poesía española aurisecular en general. Los estudios en este sentido señalarían las pautas para el surgimiento de nuevas perspectivas analíticas que no han tenido cabida en el espacio de esta disertación. Como ejemplo podríamos establecer sin lugar a dudas la existencia de un verdadero y auténtico Renacimiento en España, y estaríamos en

posibilidad, mediante la introducción de una metodología similar a la aquí expuesta, de describir y explicar en detalle los factores que contribuyeron a consolidarlo.

CONCLUSIONES

Los lineamientos críticos y teóricos expuestos en este estudio sirven como fundamento para establecer que una aproximación adecuada a la poesía de Garcilaso de la Vega requiere el reconocimiento de la importancia del contenido político y sus implicaciones. La evidencia y los argumentos aquí presentados han proveído una óptica que permite una apreciación más justa de ciertos de sus poemas, y en general de toda su obra, dados los antecedentes críticos tradicionales con que han sido abordados. El establecimiento de estas premisas ha permitido dilucidar y enfatizar la dimensión política en la lírica de Garcilaso y su relevancia dentro de la evolución de la poesía española en los siglos XV, XVI y XVII.

En el camino a la demostración de estas aseveraciones se han debatido y aclarado ciertas cuestiones en torno a la vida y obra de Garcilaso que si bien han sido estudiadas con detenimiento y seriedad, aun han quedado en ellas algunos aspectos por revelar y esclarecer. Entre ellas se encuentran la fecha de nacimiento del poeta, el desvanecimiento del criterio de sinceridad para juzgar la valía de sus composiciones y el reconocimiento de una voluntad política aun en los poemas considerados por la crítica como más puros y sinceros en lo lírico. Del mismo modo, se ha ofrecido una consistente argumentación cuyo objetivo estriba en establecer que el reconocimiento del factor político en la poesía de Garcilaso, lejos de restarle trascendencia, la realza mediante el descubrimiento de nuevas líneas de interpretación y de valores estéticos.

El resultado de la implementación de estos parámetros de estudio ha permitido reevaluar la influencia del discurso lírico de Garcilaso en la poesía española posterior a él,

tanto en lo estilístico y lo ideológico como en lo político. El examen del discurso amoroso cortesano en los poemas de Garcilaso atendiendo a estos lineamientos contextuales ha descubierto que existe una dimensión política en ellos que se relaciona a la intención de establecer una comunicación con ciertos individuos de estatura social y cultural, con el objetivo de obtener reconocimiento como poeta y beneficios de diversa índole. Asimismo, se han establecido una serie de argumentaciones basados en la revisión del acervo crítico tradicional en torno a la vida y obra del de Toledo con el propósito de resaltar diversos matices interpretativos insuficientemente debatidos y reconocidos. Con base en lo propuesto por estudiosos como Heiple, Goodwyn y otros, se ha establecido que el discurso poético de Garcilaso, además de constituir una síntesis de las corrientes líricas y estilísticas de su época, presenta un contenido político que deja entrever su realidad como individuo ante su entorno.

La justa ponderación del contenido político en la lírica del poeta toledano permite desembarazarla de criterios hermenéuticos no sustentados a satisfacción. Principalmente el criterio general de “sinceridad” el cual constriñe la valoración de su poesía al énfasis de una faceta de la personalidad del poeta: su calidad de individuo sublimemente inspirado. Es verdad que la capacidad de inspiración constituye la materia prima del poeta, y no obstante, una mejor apreciación del resultado de esta inspiración plasmada en papel debe involucrar la consideración de varios factores que intervienen en la producción lírica. Ignorar este hecho y juzgar la poesía privilegiando elementos como la emotividad y la sinceridad nos lleva a depreciar otros de importancia preponderante en el análisis de su contenido y el juicio estético que de ella se efectúa.

Las distintas facetas de Garcilaso como hombre de letras, militar y político han sido analizadas y comentadas en el primer capítulo como punto de partida en el establecimiento de un contexto que nos permite sustentar que las cuestiones personales, sociales y políticas que vivió nuestro poeta influyeron determinadamente en el contenido, retórica y estilo de sus poemas. Los datos biográficos y los hechos históricos señalados en este primer apartado sirven como base para establecer la poca validez de una interpretación que se sustenta en la búsqueda de una correspondencia directa entre el contenido de sus poemas y la alusión a personajes de carne y hueso. Por otro lado, en este capítulo se ha llevado a cabo un análisis somero de las corrientes poéticas en boga en Europa occidental a principios del siglo XVI y cómo Garcilaso las asimiló a través de la influencia de los grandes poetas clásicos como Horacio y Virgilio, y de figuras contemporáneas de gran envergadura como Sannazaro, Boscán, Castiglione Navaggero y Bembo. El examen de este tema tiene como función el explicar la relación directa que existe entre la carrera literaria y cortesana de nuestro poeta, para así ofrecer un panorama de cómo fue que confluyeron las relaciones sociales que mantuvo Garcilaso y el desarrollo de su arte.

Es indudable que al aproximarnos a algunos de sus poemas se tiene que tomar en cuenta ciertos de sus antecedentes biográficos, no como pautas que señalan directamente lo que el poeta “quiso decir” o a quién ha nombrado veladamente en sus versos. Una aproximación crítica a la poesía en este sentido infiere la aparición de una serie de criterios erróneos desde un principio. En este trabajo se ha utilizado esta información como una herramienta precisamente para liberar al estudio de la poesía de Garcilaso de

esos enfoques poco adecuados, y así proveer un contexto mucho más amplio que nos lleve a exponer la importancia del factor político en su discurso lírico.

En la sección que cierra el capítulo primero se contrastó la personalidad de Garcilaso y los presupuestos de comportamiento cortesano descritos en *Il cortegiano* de Castiglione con el objetivo de proveer un antecedente de su visión de mundo como caballero de la corte, lo que sirve para explicar la actitud de ciertas voces poéticas empleadas en sus composiciones. Son varias las cuestiones que se pueden abordar de una forma más clara si entendemos la personalidad del toledano en función de sus antecedentes como cortesano y embajador imperial sujeto a rígidos códigos de comportamiento. Las deducciones obtenidas mediante el análisis de la personalidad de Garcilaso en términos de su situación socio-política y su calidad de hombre de la corte no dejan duda alguna de que una aproximación a su poesía basada en parámetros críticos impresionistas empleados tradicionalmente en la valoración de la poesía romántica es sumamente inadecuada.

En el capítulo segundo se ilustró en detalle la forma en que la valoración crítica tradicional de un poema de Garcilaso, la “Ode ad Florem Gnidi”, ha incurrido en imprecisiones y omisiones. Estas posturas críticas abarcan las establecidas desde un principio por figuras como Herrera, pasando por Menéndez y Pelayo, e incluyendo las propuestas por Keniston. El estudio de la “Ode” atendiendo a los parámetros críticos y teóricos planteados en esta disertación ha demostrado que su elaboración y calidad estética reflejan una variedad de dimensiones más allá de la emotividad y la sinceridad del poeta. En este sentido, con base en estudios como los de Graf, Komanecky, Dunn, K.

Brown y Fosalba Vela, se ha argumentado que poemas como la “Égloga II” y la “Ode” deben ser revaloradas en función de la convergencia que existe en ellos de lo artístico-estético, lo político-filosófico y hasta lo lúdico. El caso de la “Ode” es realmente interesante ya que en él la voz poética reconoce explícitamente su inclinación consciente por ubicar la alabanza de la belleza de una dama sobre la exaltación de las hazañas guerreras, representadas en la figura del dios Marte. Sin embargo, la temática de esta composición, así como la constatación de las circunstancias en que fue producida, indican que el discurso ante la dama presenta una dimensión que involucra la manifestación de ciertas inquietudes que poco tienen que ver con cuestiones amorosas o sentimentales. En este sentido, es posible descubrir cómo el poeta hace uso del discurso amoroso-cortesano para referirse a intereses políticos en una forma velada y sutil.

Echando mano de las propuestas críticas de Heiple, principalmente, se ha hecho un minucioso análisis del criterio de sinceridad estrechamente relacionado a la identificación de Isabel Freyre como la musa por excelencia de Garcilaso. De entrada, Goodwyn, con fundamento en una seria investigación documental, ha mostrado incluso que es poco probable que Garcilaso haya realmente tenido oportunidad de haber conocido lo suficiente a Freyre para haberla hecho depositaria de sus sentimientos más sublimes. Las conclusiones a las que ha llegado Goodwyn llevan a aceptar que no es posible deducir sin lugar a dudas que ella haya sido esta dama idolatrada por el poeta. Aun en el caso de que Garcilaso haya experimentado una pasión por Freyre, ésta no justifica las arbitrariedades e imprecisiones que algunos de los críticos de su obra han cometido al aproximarse a ella. En conclusión: no existe evidencia suficiente para sustentar el criterio

de sinceridad que reconoce una superioridad estilística en los poemas supuestamente dirigidos a Isabel Freyre.

El criterio de sinceridad queda descartado como herramienta interpretativa válida, en lo concerniente a la poesía de Garcilaso. Como ejemplo para ilustrar lo anterior se ha llevado a cabo en esta disertación un análisis de su “Égloga II”, la cual generalmente se ha calificado como exenta de ese fervor amoroso hacia Freyre y, por lo tanto, como de menor valor estético. Sin embargo, estudiosos como Lumsden y Komanecky han señalado que lo que le confiere valía a este poema es de hecho el equilibrio entre oposiciones binarias que el poeta ha plasmado en ellos: el arte y la política; la épica y la lírica. Partiendo de estas consideraciones, con apoyo en las observaciones de Heiple y Lázaro Carreter en torno a la “Ode ad Florem Gnidi”, se descubre que esta composición fue clasificada erróneamente por Herrera quien la incluye en la lista de canciones cuando lleva a cabo su compendio de la poesía de nuestro poeta. Heiple ha hurgado en detalle en los aspectos estructurales del poema por los cuales se refuta el hecho de que pueda ser considerada como tal. Lázaro Carreter ha considerado que el poema es en sí un ensayo en contra de este género. El hecho de que Herrera y otros estudiosos hayan clasificado a la “Ode” como una canción al estilo petrarquista se debe en gran medida a la utilización del criterio de sinceridad al aproximarse a la poesía de Garcilaso. Por otra parte, Maddison ha recalcado que una de las funciones de la oda es precisamente la expresión de un intento de promover una armonía social donde el poeta se identifica como miembro de una comunidad. El problema de clasificación de este poema se puede resolver en cierta medida si invalidamos el criterio de sinceridad y nos apegamos a los señalamientos de

Maddison. Garcilaso en su oda proyecta el asunto político al intentar conciliar los deberes de súbdito a su emperador, como lo argumenta Dunn, con el reconocimiento de la importancia de los integrantes de la sociedad napolitana en que vivía, representados en la figura de Violante Sanseverino y su familia.

Se ha comprobado que figuras como Bembo y los miembros de la Academia Pontaniana reconocían las cualidades de Garcilaso como poeta de altura. No se ha encontrado la documentación que constata sin lugar a dudas un encuentro físico entre Garcilaso y Bernardo Tasso que nos permitiría esclarecer más ampliamente la manera en como el autor de la “Ode” la concibió a partir del contacto con el creador de la forma estrófica conocida como *lira*. No obstante, a la luz de la documentación aquí presentada y las conjeturas circunstanciales que de ella se derivan, se puede asumir que ambos vates tuvieron alguna relación personal, ya fuera en las campañas militares en que ambos participaron conjuntamente, o ya fuera en las cortes napolitanas.

El contenido y estilo de la “Ode” descubren la calidad de Garcilaso como hombre en medio de una lucha de intereses en un área geográfica en turbulencia política. No era esta una situación única y fortuita para el toledano. Recordemos las situaciones de naturaleza semejante en que se vio envuelto desde el comienzo de su carrera cortesana. Ya había hecho las veces de mediador en los asuntos de su patria chica, Toledo, y de España en un tiempo de expansión imperialista como lo fue la época del dominio de Carlos V en casi todo el continente europeo. La “Ode” en sí misma representa un terreno donde Garcilaso proyecta sus habilidades adquiridas como mediador. La investigación histórica de la situación del reino napolitano en la época de Garcilaso ha mostrado el

conflicto de intereses entre el gobierno imperial y la nobleza de la región. Nuestro poeta se encontraba a su vez en medio de este conflicto. Por un lado debía lealtad al Virrey Pedro de Toledo y a su emperador, y por otro intentaba obtener favores y reconocimiento de personajes y familias de alta alcurnia social del reino que se encontraban en pugna con los intereses imperiales. Su oda proyecta el discurso de una personalidad que busca congraciarse con ambas partes. El acto de mediación entre ambos polos es desarrollado magistralmente de una forma indirecta y velada mediante la presentación de un tema banal con cierta dosis de juego: el caso de una mediación de amores entre un amigo y una dama. En la “Ode” el arte y la política son plasmados de forma exquisita en donde el poeta hace gala de todo el espectro de capacidades creativas y recursos estilísticos de que dispone. Este abarca desde el discurso amoroso y la solemnidad cortesana hasta la alegoría, el juego y la picardía.

En el capítulo tercero se ubica la obra de Garcilaso dentro del marco contextual de la poesía española inmediatamente anterior y posterior. En este período que abarca los siglos XV, XVI y XVII, nuestro poeta se perfiló como un enlace que provocó una revolución en las letras españolas. La fusión del contenido político y el discurso lírico conforma lo que se ha denominado como “el dolorido sentir” de Garcilaso y se encuentra expresado en términos del deseo mimético y la lucha ante rivales. Por otro lado, su discurso apela a elementos patéticos y emotivos ante la dama como el reproche, los celos y el sacrificio simbólico. Los elementos antes mencionados en la lírica de Garcilaso se encuentran presentes en los poetas y autores que conformaron la evolución de las letras hispánicas y europeas hacia el Renacimiento y la Modernidad. Entre ellos se encuentran

figuras como Fray Luis de León, quien adaptó la lira garcilaciana para cantar la armonía de lo sagrado y ciertas cuestiones filosóficas, así como los grandes poetas Quevedo y Góngora, herederos del estilo y retórica de Garcilaso en lo concerniente a los sonetos que tratan temas amorios. Este proyecto muestra a su vez la forma en que Cervantes recogió esta tradición lírica continuada y revolucionada por Garcilaso en su poesía y en discurso en prosa, al plantear nuevas dimensiones y alcances del “dolorido sentir” y sus consecuencias como los celos, el deseo de muerte, la rivalidad ante adversarios en amores y hasta la inclusión de la voz femenina dentro de este universo emocional y sentimental.

En este contexto, la expresión del “dolorido sentir” de Garcilaso aparece como un recurso que sugiere varias funciones. Lo más lógico es entenderlo como medio para externar una serie de emociones y sentimientos llevados al extremo por parte de un amante que no puede alcanzar la meta de persuadir a su amada. Por otro lado, es posible interpretarlo como la expresión de la sensibilidad de los poetas (implícita o explícitamente) debido a su desilusión e inconformidad ante la situación social en que viven. Es posible también apreciarlo como un recurso meramente utilitario para que el poeta pueda compararse a sí mismo con sus iguales y buscar el reconocimiento de sus superiores. Es en este punto donde se observan con más precisión las implicaciones de la política en el corpus poético de Garcilaso y su influencia en la poesía española posterior. Una de las que más resalta es la utilización del discurso lírico como una forma indirecta de comunicación para facilitar una comunión entre individuos ubicados en ciertos niveles sociales. Para enfatizar este punto puede servir un comentario de Jameson: “[a]ll literature must be read as a symbolic meditation on the destiny of community” (70). El

trabajo crítico de Heiple explora específicamente esta cuestión. Sus consideraciones analíticas se apoyan a su vez en los marcos teóricos ofrecidos por Jameson, Girard y Derridá. Con base en sus estudios, y a la luz de la revisión de los antecedentes de Garcilaso como poeta, militar y diplomático y el ambiente histórico, cultural y artístico en que vivió, ha sido posible fundamentar la pertinencia de las premisas crítico-analíticas introducidas desde un principio en este discurso académico.

Resumiendo, esta disertación ha puesto sobre la mesa argumentos sólidos para concluir que al valorar la producción lírica del vate de Toledo, confiriéndole un justo valor tanto a su aspecto artístico como al político, es posible explorar en ella dimensiones poco examinadas y hasta pasadas por alto por la crítica tradicional. El ejercicio crítico aquí llevado a cabo ha contemplado la revisión de la obra de Garcilaso en el contexto de la poesía aurisecular española. Para ello se ha recurrido su examen empleando una serie de conceptos pertenecientes a diversas corrientes teóricas de la literatura cuyo hilo conductor ha sido la indagación del factor político. En los dos primeros capítulos, los datos, deducciones y conclusiones ofrecidos en esta disertación apuntan al reconocimiento de la trascendencia de la poesía de Garcilaso en términos de la magistral integración que en ella ocurre entre la lírica amatoria y la intención política. Partiendo de lo establecido en ellos, en el tercer capítulo se ha propuesto una metodología cuyos resultados ilustran las posibilidades y potencialidades para futuras investigaciones en torno a la poesía garcilasiana sustentadas en su contextualización dentro de los marcos artísticos, ideológicos, sociales y políticos que dieron origen al Siglo de Oro español.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and Critical Tradition*. New York: Norton, 1958. Print.
- Alcozer, Pedro de. *Relación de algunas cosas que pasaron en estos reinos desde que murió la reina católica doña Isabel, hasta que se acabaron las comunidades en la ciudad de Toledo*. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1872. Print.
- Alonso, Dámaso. "Garcilaso y los límites de la estilística." *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5th. ed. Madrid: Gredos, 1971. 49-108. Print.
- Altoaguirre, Manuel. *Garcilaso de la Vega*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1933. Print.
- Arce, Margot. *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*. Madrid: RFE, 1930. Print.
- Archivo Histórico Nacional. *Confederación entre don Rodrigo Ponce de León, duque de Arcos, y don Pero Laso de la Vega y Guzmán, señor de las villas de Cuerva y Batres. Marchena, 19 de abril de 1515, y Toledo, 12 de mayo del mismo año*. Osuna: Sección Nobleza. Leg. 1635, no. 3/21. Print.
- Armisen, Antonio. *Estudios sobre la lengua poética de Boscán : la edición de 1543*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza y Libros Pórtico, 1982. Print.
- Ashcom, B. B. "A Note on Garcilaso and Cervantes." *Hispanic Review* 19.1 (1951): 61-63. Print.
- Astarita, Tommaso. *The Continuity of Feudal Power*. Cambridge, New York Port Chester, Melbourne, Sidney: Cambridge UP, 1992. Print.
- Ayora, Gonzalo de. "Relación de todo lo sucedido en las Comunidades de Castilla y otros reinos, reinando el Emperador Carlos V." ms. 1779. Biblioteca Nacional, Madrid. Print.
- Azar, Inés. *Discurso retórico y mundo pastoral en la "Égloga segunda" de Garcilaso*. Purdue U Monographs in Romance Languages 5. Amsterdam: John Benjamins, 1981. Print.
- Baldacci, Luigi. *Lirici del Cinquecento*. Milano: Longanesi, 1975. Print.
- Barbieri, Silvio. *Ombre e luci sulla vita e sulla poesia di Bernardo Tasso*. Bergamo, Italia: Scuola tipografica Patronato S. Vincenzo, 1972. Print.

- Bataillon, Marcel. *Erasmo y España*. 2 vols. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1950. Print.
- Blecua, Alberto. *En el texto de Garcilaso*. Madrid: Ínsula, 1970. Print.
- _____. "Corrientes poéticas en el siglo XVI." Rico, vol 2, 114-117. Print.
- Bleiberg, Germán. *Dictionaty of the Literature of the Iberian Península*. West Port CN, London: Greenwood Publishing Group, 1993. Print.
- Bocchetta, V. *Sannazaro en Garcilaso*. Madrid: Gredos, 1976. Print.
- Boscán, Juan. *Epístola a la duquesa de Soma*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1996. Print.
- Bravo, Alejandro E. "La primera égloga de Garcilaso y la de Virgilio." *Boletin de Filología* 27 (1976): 9-65. Print.
- Brown, Kenneth. "Garcilaso de la Vega's Ode ad Florem Gnidi, Mario Galeota, and Mid-Sixteenth-Century Neapolitan Society." *Manuscripta* 39.3 (1995): 194-213. Print.
- Cammarata, Joan F. "The questione della lingua: Garcilaso, Spain, and Italy." *NEMLA Italian Studies* 15 (1991): 29-40. Print.
- Caravaggi, Giovanni. "Boscán y las técnicas de transición." Rico, vol 2, 117-21. Print.
- Carrizo Rueda, Sofia M. "El concepto de 'transformación' y sus aplicaciones al análisis de la poesía de Garcilaso." *Letras (Universidad Católica Argentina)* 42-43 (2000): 5-14. Print.
- Castiglione, Baldassare. *El cortesano*. Ed. Mario Pozzi. Trad. Juan Boscán. Madrid: Cátedra, 1994. Print.
- _____. *The Book of the Courtier*. Trad. Charles S. Singleton. New York: Doubleday, 1959. Print.
- Chinchilla, Rosa Helena. "Garcilaso de la Vega Senior, Patron of Humanists in Rome: Classical Myths and the New Nation." *BHS* 73.4 (1996): 379-93. Print.
- Colmeiro, Manuel. *Cortes de los Antiguos reinos de León y Castilla*. Madrid: Real Academia de la Historia, Vol. 4, 1882. Print.
- Coniglio, Giuseppe. *Aspetti della società meridionale nel secolo XVI*. Napoli: Fiorentino Editrice, 1978. Print.

- Cravens, Sydney P. y George, Edward V. "Garcilaso's Salicio and Vergil's Eight Eclogue." *Hispania* 64.2. (1981): 209-14. Print.
- Croce, Benedetto. *Storia del Regno di Napoli*. 6ta. ed. Bari: Gius, Laterza & Figli, 1965. Print.
- Cruz, Anne J. *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988. Print.
- _____. "Spanish Petrarchism and the Poetics of Appropriation: Boscán and Garcilaso de la Vega." Eds. Maryanne Horowitz, Anne Cruz and Wendy Furman. *Renaissance Rereadings: Intertext and Context*. Urbana IL: U of Illinois P, 1988. 80-95. Print.
- D'Alessandro, Debora. Introduction. *De bello neapolitano* by Camillo Querno. Querno, 17-25. Print.
- Danvila y Collado, Manuel. *Historia crítica y documentada de las comunidades de Castilla*. 6 vols. Madrid: Viuda e. Hijos de M. Tello, 1897. Print.
- Derridá, Jacques. *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. Chicago IL: The U of Chicago P., 1981. Print.
- Dunn, P.N. "Garcilaso's Ode *A la Flor de Gnido*: A commentary on Some Renaissance Themes and Ideas." *Zeitschrift für romanische Philologie* 81 (1965): 288-309. Print.
- Echenique Elizondo, Ma. Teresa. "¿Italianismo o cultismo semántico en Garcilaso?" *Neophilologische Mitteilungen: Bulletin de la Société Neophilologique/Bulletin of the Modern Language Society* 85 (1984): 367-368. Print.
- Edwards, Barbara Brunner. "Garcilaso's 'Epístola a Boscán': 'El gusto de dar cuenta de los pensamientos'." *Hispanofila* 114 (1995): 1-8. Print.
- Fernández de Navarrete, Eustaquio. "Vida de Garcilaso de la Vega." *Documentos inéditos para la historia de España* 16. Madrid: Imprenta de la viuda de Calero, 1842-95; Vaduz, Switzerland: Kraus Reprints, 1964. Print.
- Fernández-Morera Darío. "On Garcilaso's Egloga I and Virgil's Bucolic VIII". *MLN* 89.2 (1974): 273-80. Print.
- Flamini, Francesco. "Imitazioni italiani in Garcilaso de la Vega." *Biblioteca delle scuole italiane*. Milano, 1899. Print.

- Foley, Augusta Espantoso. "Petrarchan Patterns in the Sonnets of Garcilaso de la Vega." *Allegorica* 3.1 (1978): 190-215. Print.
- Fosalba Vela, Eugenia. "Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico en la égloga III de Garcilaso." *Studia Aurea* 3 (2009): 1-66. Print.
- Foster, D.W. "Formulaic Structure in Garcilaso's Ode 'A la flor de Gnido'". *Language and Style* 4 (1971): 144-52. Print.
- Frattoni, Oreste. "Petrarcheschi nei Sonetti di Garcilaso." *Italica* 25.4 (1948): 300-05. Print.
- Fucilla, J.G. *Estudios sobre el petrarquismo de España*. Madrid: Ograma, 1960. Print.
- Gallagher, Patrick. "Hacia una poética de Garcilaso: La subversión de la armonía en su arte; apuntes sobre la Égloga primera." *Cuadernos Hispanoamericanos* 319 (1977): 113-24. Print.
- Gallego Morell, Antonio. *Garcilaso, documentos completos*. Barcelona: Planeta, 1976. Print.
- _____. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, 1972. Print.
- García de la Concha, Víctor, Ed. *Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*. March 1983, Salamanca, España: Universidad de Salamanca, 1983. Print.
- García Rey, Verardo. *Nuevas noticias referentes al poeta Garcilaso de la Vega*, Madrid: Fototipia de Hauser y Menet, 1927. Print.
- Gargano, Antonio. "Garcilaso de la Vega y la nueva poesía en España: del acervo cancioneril a los modelos clásicos." *Cervantes* 2 (2002): 129-144. Print.
- _____. "La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso." *Encuentro internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla, Córdoba: 2000. 57-66. Print.
- Ghertman, Sharon. *Petrarch and Garcilaso: A Linguistic Approach to Style*. London: Tamesis, 1975. Print.
- Girard, René. *Violence and The Sacred*. trans. Patrick Gregory. Baltimore, MD: John Hopkins UP, 1997. Print.
- Gitlitz, David M. "'Por un camino, solo': Herrera, Garcilaso, and Petrarch." *Travel*,

Quest, and Pilgrimage as a Literary Theme: Studies in Honor of Reino Virtanen.
Eds. Amelinckx, Frans C.; Megay, Joyce N.; Allison, D. E. Lincoln: Soc. of Sp. &
Sp.-Amer. Studies, 1978. 89-96. Print.

Gómez Moreno, Ángel. *España y la Italia de los humanistas.* Madrid: Gredos, 1994.
Print.

Goodwyn, Frank. "New Light on the Historical Setting of Garcilaso's Poetry." *HR* 46.1
(1978): 1- 22. Print.

_____. "Garcilaso de la Vega. Representative in the Spanish Cortes." *MLN* 82.2 (1967):
225-29. Print.

Graf, E.C. "From Scipio to Nero to the Self: The Exemplary Politics of Stoicism in
Garcilaso de la Vega's Elegies." *PMLA* 116.5 (2000): 1316-33. Print.

Guillén, Claudio. *El primer Siglo de Oro.* Barcelona: Crítica, 1988. Print.

_____. *Literature as System.* Princeton, NJ: Princeton UP, 1971. Print.

Gutiérrez, Volta J. "Las odas Latinas de Garcilaso de la Vega." *Revista de Literatura* 2
(1952): 281-308. Print.

Heiple, Daniel L. *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance.* University Park, PA:
Pennsylvania State UP, 1994. Print.

Helgerson, Richard. *A Sonnet from Carthage.* Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2007.
Print.

Henríquez Ureña, Pedro. "El endecasílabo castellano." *Revista de Filología Española* 6
(1919): 132-57. Print.

Hernández Ortiz, Diego. "Relación de las Comunidades de Castilla." Colección de Luis
Salazar de Castro. G-62 ms., Vol. 9-3-6, G62. 509 y fols. 120-29. Real Academia
de Historia, Madrid. Print.

Hernando Sánchez, Carlos José. "Parthénope, ¿tan lejos de su tierra?: Garcilaso de la
Vega y la poesía de la corte de Nápoles." *Garcilaso y su época: del amor y de la
guerra.* Ed. José María Díez Borque and Luis Antonio Ribot García. Madrid:
Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. 71-142. Print.

_____. *Castilla y Nápoles en el siglo XVI: El virrey Pedro de Toledo (1532-1536).*
Salamanca: Junta de Castilla y León, 1994. Print.

- Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Ed. Pepe Inoria and José María Reyes. Madrid: Cátedra, 2001. Print.
- Horace, *Odes: With the Latin Text*. trad. James Michie, 2002. Print.
- Jameson, Frederic. *The Political Unconscious*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1991. Print.
- Johnson, Carroll B. "Personal Involvement and Poetic Tradition in the Spanish Renaissance: Some Thoughts on Reading Garcilaso." *Romanic Review* 80 (1989): 288-304. Print.
- Jones, Royston O. "The Idea of Love in Garcilaso's Second Eclogue." *Modern Language Review* 46 (1951): 388-95. Print.
- Keniston, Hayward. *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works*. New York: Hispanic Society of America, 1922. Print.
- Kidwell, Carol. *Sannazaro and Arcadia*. London: Duckworth, 1993. Print.
- Komanecky, Peter M. "Epic and Pastoral in Garcilaso's Eclogues." *Modern Language Notes* 86.2 (1971): 154-66. Print.
- Kristeller, Paul Oscar. *Renaissance Thought and Its Sources*. New York: Columbia UP, 1979.
- Labandeira, Amancio. "Los documentos sobre Garcilaso de la Vega."
<<http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/ anotaciones/labandeira.htm>>.
- Lapadat, Basil. "Diferencias técnicas entre Boscán y Garcilaso." *Acta Philologica Aenipontana* 3 (1964): 203-20. Print.
- Lapesa, Rafael. Estudio preliminar. *Obras completas*. By Garcilaso de la Vega. Ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica, 1995. IX-XXI. Print.
- _____. *Garcilaso, Estudios completos*. Madrid: Istmo, 1985. Print.
- _____. "La trayectoria poética de Garcilaso." Rico, vol 2, 127-31. Print.
- Lázaro Carreter, Fernando. "La 'Ode ad Florem Gnidi' de Garcilaso de la Vega." *Garcilaso: actas de la IV Academia Literaria Renacentista, 2-4 de marzo 1983*. ed. Víctor García de la Concha. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983. 109-26. Print.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*. Madrid:

- Porrúa Turanzas, 1978. Print.
- López Bueno, Begoña y Rogelio Reyes Cano. "Garcilaso de la Vega y la poesía en tiempos de Carlos V." Rico, vol 2, 98-113. Print.
- Lorenzo, Javier. "After Tunis: Petrarchism and Empire in the Poetry of Garcilaso de la Vega." *Hispanófila* 141 (2004): 17-30. Print.
- Lumsden, Audrey. "Garcilaso de la Vega as a Latin Poet." *The Modern Language Review* 42 (1947): 337-41. Print.
- _____. "Problems Connected with the Second Eclogue of Garcilaso de la Vega." *Hispanic Review* 15.2 (1947): 251-71. Print.
- Luján Atienza, Angel Luis. "Elementos para el estudio de la enunciación lírica. Una tipología de los sonetos de Garcilaso de la Vega." *Salina: Revista de Letras* 16 (2002): 69-78. Print.
- Maddison, Carol. *Apollo and the Nine: A History of the Ode*. Baltimore: Johns Hopkins UP. 1960. Print.
- Manrique, Jorge. *Obra completa*. Ed. Augusto Cortina, Madrid: Espasa-Calpe, 1979. Print.
- Maravall, José Antonio. "Garcilaso: Entre la sociedad caballeresca y la utopía renacentista." *Academia Literaria Renacentista IV*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986. 7-47. Print.
- _____. *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1960. Print.
- Martignone, Vercingetorige. Notas. *Rime*. By Bernardo Tasso. Eds. Domenico Chiodo y Vercingetorige Martignone. Torino: RES, 1995. 407-30. Print.
- Martínez Ferrando, J. Ernesto. *Privilegios otorgados por el Emperador Carlos V en el Reino de Nápoles*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943. Print.
- Mc Nerney, Kathleen. *The influence of Ausiàs March in Early Golden Age Castilian Poetry*. Amsterdam: Rodolpi, 1982. Print.
- Mele, Eugenio. "Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia." *Bulletin Hispanique* 25 (1923): 108-48 y 361-70. Print.

- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Horacio en España*. 2 vols. Madrid, 1885. Print.
- Menor, José Gómez. "Tres escrituras suscritas por Garcilaso." *Boletín de la Real Academia Española* 51 (1971): 175-80. Print.
- Moore, Charles B. "La estructura retórica de la Epístola a Boscán de Garcilaso de la Vega." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 76 (2000): 33-61. Print.
- Morros, Bienvenido. Prólogo. *Obra poética y textos en prosa*. Garcilaso de la Vega, 7-65. Print.
- Muñiz, Muñiz, María de las Nieves. "Sannazaro nelle Egloghe di Garcilaso: La trama delle fonti e la crisi della bucolica rinascimentale." *Strumenti Critici: Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria* 111 (2006): 171-89. Print.
- _____. "Petrarca e Garcilaso: comparabili e incomparabili." *Esperienze Letterarie* 9 (1984): 25-53. Print.
- Musi, Aurelio. "The Kingdom of Naples in the Spanish Imperial System." *Spain in Italy*. Ed. Thomas James Dandeleit and John A. Marino. Leiden Boston: Brill, 2007. 73-97. Print.
- Navarrete, Ignacio. "Decentering Garcilaso: Herrera's Attack on the Canon." *PMLA* 106 (1991): 21-33. Print.
- Núñez Rivera, Valentín. "Garcilaso, del petrarquismo al clasicismo. A vueltas con la trayectoria poética y su interpretación." *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, II: Literatura española, siglos XVI y XVII*. Ed. Isaías Lerner, Robert Nival and Alejandro Alonso. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2004. 421-34. Print.
- Parker, A.A. *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*. Madrid, Cátedra, 1986. Print.
- Pérez López, José Luis. "La fecha de nacimiento de Garcilaso de la Vega a la luz de un nuevo documento biográfico." *Criticón* 78 (2000): 45-57. Print.
- Petrarca, Francesco. *Il canzoniere*. Ed. Giuseppe Rigutini and Michelle Scherillo. Milan: Ulrico Hoepli, 1925. Print.
- Pigman, G. W. "Versions of Imitation in the Renaissance." *Romance Quarterly* 33 (1980): 1-30. Print.
- Pineda, Victoria. "El resplandor de Garcilaso (nuevos apuntes para una teoría de los

- estilos en las anotaciones de Herrera).” *Criticón* 87-89 (2003): 679-88. Print.
- Prieto, Antonio. *Libro de Boscán y Garcilaso*. Barcelona: Península, 1999. Print.
- _____. *Garcilaso de la Vega*. Madrid: Sociedad General Española de Librería S.A., 1975. Print.
- Querno, Camillo. *La guerra di Napoli*. Ed. and Trans. Debora D’Alessandro. Napoli: Loffredo, 2004. Print.
- Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. 8 vols. Barcelona: Crítica, 1980. Print.
- _____. “De Garcilaso y otros petrarquismos.” *Revue de littérature comparée* 52 (1978): 325-38. Print.
- Richards, I.A. *Practical Criticism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966. Print.
- Riquer, Martín de. *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*. Barcelona: Archivo Histórico, Casa del Arcediano, 1945. Print.
- Rivers, Elias L. “Lapesa, Garcilaso y la lengua española”. *Revista de Occidente*. 242 (2001): 93-101. Print.
- _____. “Garcilaso’s Poetry: Between Love Affairs and Annotations.” *MLN* 115 (2000): 355-366. Print.
- _____. “Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance: Text and Contexts.” *Caliope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 2 (1996): 100-08. Print.
- _____. Ed. *Renaissance and Baroque Poetry of Spain*. Prospect Heights, IL: Waveland Press Inc., 1988. Print.
- _____. *Garcilaso de la Vega: Poems*. Ed. J. E. Varey and A. D. Deyermond. Critical Guide to Spanish Texts. London: Grant & Cutler Ltd; Tamesis Books, 1980. Print.
- Rodríguez García, José María. “Epos Delendum Est: The Subject of Carthage in Garcilaso’s ‘Boscán desde ‘La Goleta.’” *Hispanic Review* 66 (1998): 151-70. Print.
- Rodríguez Sánchez de León, María José. “La canonización de Garcilaso de la Vega en la

historia literaria de los siglos XVIII y XIX.” *Dieciocho: Hispanic Enlightenment* 25.2 (2002): 243-54. Print.

Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Bruno Mario Damiani. México: Rei, 1987. Print.

Sandoval, Prudencio de. *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V, Máximo, Fortísimo Rey Católico de España y de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*. Ed. Carlos Seco Serrano. Madrid: Atlas, 1955-6. Print.

San Román, Francisco de Borja. “Garcilaso desterrado de Toledo.” *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* 1 (1919): 193-199. Print.

Selden, Raman, Peter Widdowson y Peter Brooker. *La teoría literaria contemporánea*. 3rd ed. Trans. Blanca Ribera de Madariaga. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 2001. Print.

Sliwa, Krzysztof. *Cartas, documentos y escrituras de Garcilaso de la Vega y de sus familiares*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2006. Print.

Smith, Paul Julian. “The Rhetoric of Presence in Poets and Critics of Golden Age Lyric: Garcilaso, Herrera, Góngora.” *MLN* 100 (1985): 223-46. Print.

Società di storia patria. *Archivio storico per la province napoletane*. Napoli, 1880.

Tasso, Bernardo. *Rime*. 2 vols. Eds. Domenico Chiodo y Vercingetorige Martignone. Torino: RES, 1995. Print.

Torres Naharro, Bartolomé. *Obra completa*. Ed. Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Turner, 1994. Print.

Uhagón y Guardamino, Francisco Rafael de, Marqués de Laurencín. *Documentos inéditos referentes al poeta Garcilaso de la Vega*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1915. Print.

Vaquero Serrano, María del Carmen. *Garcilaso: apuntes para una nueva biografía. Los Ribadeneira y Lorenzo Suárez de Figueroa*. Ciudad Real: Oretania Ediciones, 1999. Print.

_____. *Garcilaso: poeta del amor, caballero de la guerra*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002. Print.

_____. “Doña Guiomar Carrillo: la desconocida amante de Garcilaso.” *Lemir, Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 4 (2000).
<<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista4/Vaquero/Vaquero.htm>>.

- Vega, Garcilaso de la. *Obra poética y textos en prosa*. 3ª ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica, 2007. Print.
- _____. *Obras Completas*. Ed. Elias L. Rivers. Madrid: Castalia, 2001. Print.
- _____. *Obras Completas con comentarios*. ed. Elias L. Rivers. Madrid: Castalia, 1981. Print.
- _____. *Obras Completas*. Ed. Antonio Gallego Morell. Granada España: Universidad de Granada, 1966. Print.
- Welleck, René y Austin Warren. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, brace & World, 1956. Print.
- Wescott, Howard B. "Garcilaso's Eclogues: Artifice, Metafiction, Self-Representation." *Calíope: Journal of the Society for Renaissance & Baroque Hispanic Poetry* 3.1 (1997): 71-86. Print.
- Whitfield, J.H. *A Short History of Italian Literature*. Wesport, CN: Greenwood, 1976. Print.
- Woods, M.J. "Rhetoric in Garcilaso's First Eclogue." *MLN* 84 (1969): 143-56. Print.
- Zimic, Stanislav. "Las Églogas de Garcilaso de la Vega: Ensayos de interpretación." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 64 (1988): 5-107. Print.

ÍNDICE ANALÍTICO

- Abrams, M.H, 84
 Abrera, Pero, 25
 Ac(c)ademia Pontaniana, 18, 66, 81, 115,
 116, 120, 121, 122, 122n, 123, 206
 Acquaviva, Belisario, 116
 África, 44, 123
 Alamanni, Luigi, 55
 Albanio (Églogas de Garcilaso), 75, 76,
 90
 Alejandro VI (papa), 26
 Alemania, 52
 Alfonso XI, 27
 Alonso Dámaso, 82, 94
 Álvarez Francisco, 27
 Anaxárete, 103
 Anisio, Cosme, 124
 Antigüedad Clásica, 16
 Antonio Tilesio, 170
 Aragón (reino), 112
 Arezzo, 62, 104, 143
 Argensola (hermanos), 185
 Ariosto, 55, 66
ars gratia artis, 14
 Astarita, Tommaso, 113
 Ausías March, 62, 82n,
 Canto LXXVII, 62n
 Ávalos, Alfonso de, Marqués del
 Vasto, 110, 119, 119n
 Ayora, Gonzalo de, 30n, 31, 31n, 33

 Baehr, Rudolph, 93
 Barroco, 131, 187, 192, 195, 200
 Bembo, Pietro, 16, 18, 54, 55, 62, 71,
 73, 74, 75, 76, 104, 122n, 123n, 133,
 202, 206
 Prose della volgar lingua, 54
 Rime, 133
 Bernaldino de Toledo, 162
 Bibbiena, Bernardo, 72
 Blecua, José Manuel, 50, 62
 Bocchetta, Vittore, 66, 67, 68, 68n

 Bolonia, 51
 Boscán, Juan, 15, 44, 45, 46, 47, 48,
 48n, 49, 50, 51, 54, 57, 63, 64,
 70n, 83, 100, 140, 159, 163, 172, 173
 Brocense (Francisco Sánchez de
 las Brozas), 61, 83, 83n, 106, 107n,
 108
 Brown, Kenneth, 126, 126n, 127, 204

 Calixto (*La Celestina*), 104
 Camila (Égloga II de Garcilaso), 75, 76,
 89
 Camila (*El Quijote*), 193, 195n
 Cancionero de Baena, 20, 174, 178n,
 179n
 Canvaniglia, Troiano, 116
 Capece, Scipione, 121, 122
 Caracciolo, Giulio Cesare, 172, 173
 Caravaggi, Giovanni, 48
 Cardenal Ximénez de Cisneros, 28
 Carlos V (Charles V), 15, 17, 18, 29, 30,
 30n, 31, 31n, 33, 34, 38, 39, 40, 41,
 42, 45, 46, 48, 51, 52, 73, 108, 109, 111,
 112, 114, 115, 118, 170, 206.
 “Carta de donación”, 85
carpe diem, 60
 Carrillo, Guiomar, 85, 85n, 86, 87
 Cartago, 44
 Casa de Alba, 45, 68
 Castiglione, Baldassare, 46, 51, 71, 73,
 202, 203
 Il cortegiano, 71, 71n, 72, 73
 Soneto VI, 133
 Castillejo, Cristóbal de, 49
 Cedillo, Alfonso, 28, 85n
 Cervantes, Miguel de, 21, 51, 131, 189,
 189n, 190, 193, 208
 Don Quijote, 189, 189n, 190n,
 193
 La Galatea, 189
 Novela del curioso

- impertinente*, 193
Cinquecento, 62, 63
 Códice Chigiano, 126
 Colegio de Santa Catarina en Toledo, 27
 Colonna, Pompeo, 170
 Comunidad toledana, 29
 Comunidades de Castilla, 15, 29, 30n, 31n, 42
 Coniglio, Giuseppe, 113
 Contrarreforma, 131, 182
 Cornelio Galo, 68
 Cortes de Granada, 15, 46, 47, 83n
 Cortes de Santiago, 29, 32, 38
 Croce, Benedetto, 115
 Croy, Guillermo de la, 33, 108
 Cruz, Anne J., 104, 104n, 107
 Cupido, 133, 167, 168, 169, 170
- D'Alessandro, 115, 117, 118n
 Dante, 12, 19, 25, 63, 75, 131, 174
 Divina commedia, 174
 Vita nuova, 19, 131, 174n
 Danubio (río), 15, 34, 35, 37, 157, 157, 170
 Darst, David H., 91, 163
 del Castillo, Hernando, 176n
 Cancionero general, 176n
 Denomy, A.J., 134, 135
 Derridá, Jaques, 19, 146, 147, 197, 209
 Dissemination, 146
 Deyermond, A.D., 175n
 di Sangro, Plácido, 121
docere delectando, 14
dolce stil nuovo, 11, 130, 131, 134
 dolorido sentir, 19, 20, 39, 130, 131, 134, 158, 159, 165, 189, 193, 207, 208
donna che non si trova, 75, 135
 Dunn, Peter, 99, 101, 109, 110, 111, 112, 118, 203, 206
 duquesa de Soma, 47, 48n
- Edad Media (Middle Ages), 28, 57, 162, 198
 Elisa (églogas de Garcilaso), 83, 131, 162, 165
 Epicuro, Marco Antonio, 115
Eros-Tánatos, 134
 España, 15, 20, 29, 42, 49, 51, 52, 54, 77, 94, 112, 131, 172, 182, 186, 187, 189, 192, 198, 199, 206
 estoicismo, 39, 73, 182
 Europa, 15, 22, 39, 53, 57, 77, 202
- Faria e Sousa, 83
 Febo, 168
 Fernán Álvarez de Toledo, duque de Alba, 43, 161
 Fernández de Navarrete, 24, 25
 Fernández Moreira, Darío, 61
 Flandes, 29
 Florencia (Florence), 110, 193
 Fonseca, Antonio de, 83, 139
 Fosalba Vela, Eugenia, 117, 123, 123n, 125n, 204
 Francia, 38, 42, 51, 114, 115
 Francisco I de Francia, 38, 51
 Fray Luis de León, 21, 51, 94, 131, 183, 184, 208
 Oda a Francisco Salinas, 184
 Oda de la vida retirada, 183
 Fray Prudencio de Sandoval, 31
 Frattoni, Oreste, 64, 65, 76
 Fuenterrabía, 42
- Gaitán, Juan, 33
 Galeota, Fabio, 106
 Galeota, Mario, 105, 106, 107, 125, 173
 Gallego Morell, 83, 83n, 122
 Garcilaso de la Vega,
 Canción I, 155
 Canción II, 156
 Canción III, 15, 34, 36, 157
 Copla II, 136, 137, 140, 154
 Copla III, 136, 137, 140, 154
 Copla VIII, 138
 Égloga I, 45, 60, 61, 70, 82, 89, 131,

- 163, 164
 Égloga II, 9, 17, 66, 75, 80,
 88, 89, 100, 102, 128, 163, 183, 204,
 205
 Égloga III, 123n
 Elegía II, 43, 159, 164
 Oda latina I, 170
 Oda latina II, 170
 Oda latina III, 166
 Ode ad Florem Gnidi (Oda a la
 flor de Nido / “Canción V”), 16, 17,
 71, 79, 80, 81, 82, 89, 92n, 92, 94, 95,
 96, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 107,
 109, 110, 111, 112, 118, 120, 123,
 124, 125, 127, 128, 129, 130, 164,
 203, 204, 205, 206, 207
 Soneto I, 58, 60, 141, 143, 143n
 Soneto II, 60, 144
 Soneto III, 59, 143
 Soneto IV, 36
 Soneto V, 59, 62, 143
 Soneto VI, 15, 32, 60, 143, 144
 Soneto IX, 59, 59n
 Soneto X, 60, 86, 143, 147, 148
 Soneto XI, 60
 Soneto XIII, 56, 57n, 60
 Soneto XIV, 59, 62
 Soneto XIX, 172
 Soneto XX, 60
 Soneto XXI, 119, 172
 Soneto XXIV, 121
 Soneto XXV, 143, 148
 Soneto XXVII, 62, 62n
 Soneto XXVIII, 25, 59, 172
 Soneto XXIX, 56, 60
 Soneto XXX, 149, 150, 151
 Soneto, XXXI, 149, 151
 Soneto, XXXII, 60, 153, 177n
 Soneto XXXIII, 15, 44, 132, 142,
 157, 164, 172
 Soneto XXXIV, 154
 Soneto XXXV, 173
 Soneto XXXVIII, 60
 Soneto XXXIX, 60, 149, 152
- Génova, 51
 Girard, René, 19, 137, 139, 140, 146,
 197, 209
 Goleta, 15, 44
 Gómez, Álar, 28
 Góngora, Luis de, 51, 131, 185, 189, 208
 Goodwyn, Frank, 11, 17, 30, 30n, 31,
 31n, 32, 41, 84, 83n, 84n, 142n, 198,
 201, 204
 Graf, E.C., 37, 38, 39, 73, 81, 119, 204
 Green, Otis H., 135
 Grisóstomo (*El Quijote*), 189, 190, 191
 Guillén, Claudio, 55, 56, 56n, 188
- Heiple, Daniel, 9, 17, 19, 20, 23, 46n,
 54, 54n, 55, 57, 58, 59, 59n, 60, 60n,
 62, 62n, 81, 82, 83, 83n, 84, 85, 91n,
 95, 96, 120, 121, 127, 134, 138, 138n,
 139, 140, 141, 148, 194, 198, 201,
 204, 205, 209
 Hernando Sánchez, Carlos José, 113n,
 114, 115n, 116
 Herrera, Fernando de, 12, 24, 61, 72, 83,
 83n, 89, 91n, 95, 98n, 99, 100n, 107,
 107n, 107, 141, 203, 205
 Horacio (Horace), 16, 96, 99, 101,
 101n, 105, 110, 202
 Hungría, 51
 Hurtado de Mendoza, Diego, 48
- Ifis, 104
 Imperial, Francisco, 51
 Ippolita Pallavicina de
 Sanseverini, 121
 Isabel de la Cueva, 34
 Isabel de Portugal, 46, 52
 Isabel Freyre, 11, 12, 17, 46, 81, 82, 83,
 85, 86, 87, 91n, 100, 105, 139,
 147n, 148, 162, 204, 205
 Isabel la Católica, 30n, 45
 Isabella Vigliamarina,
 Principessa de Salerno, 121
 Italia, 51, 53, 57, 59, 62, 71, 134

- Jones, Royston O., 89
 Juan II de Castilla, 20, 175, 177
 Júpiter, 168
- Keniston, Hayward, 12, 23, 24, 25, 26,
 27, 28, 29, 30, 32, 42, 45, 46, 51, 53,
 79n, 83, 100n, 119n, 123, 203
 Komanecky, Peter, 89, 90, 91, 163, 198,
 203, 205
- Lapesa, Rafael, 23, 48, 53, 55, 56n, 62,
 61n, 63, 64, 65, 79n, 83, 89, 96
 Lastanosa-Gayangos,
 (manuscrito), 139
 Laura (en Petrarca), 12, 63, 162, 163
 Laurencín, Marqués de, 107
 Lautrec (Odet de Foix), 113, 115
 Lázaro Carreter, Fernando, 95, 205
 León X (Papa), 117
 Leonor de Austria, 38, 45, 52
 Lira (poesía), 16, 17, 54, 71, 93, 94, 94n,
 103, 120, 182, 208
 Lope de Vega, 185
 López Bueno, Begoña, 82
 López de Ayala, Pero, 174
Rimado de palacio, 175
 López de Haro, Diego, 20, 176
 Lorenzo, Javier, 118
 Lucio Marineo Sículo, 48
 Ludovico da Canossa, 71, 72
 Lumsden, Audrey, 89, 91, 102, 117n,
 121n, 170, 205
- Machiavelli, 38
 Maddison, 96, 104, 205, 206
 Manrique, Jorge, 20, 179
 Coplas por la muerte de su
 padre, 179, 181n
 Maravall, José Antonio, 40, 41, 118
 Marcela (*El Quijote*), 189, 191
 Marte (dios), 101, 102, 127, 133, 159
 164, 169, 204
 Martignone, Vercingetorige, 122
- Martínez Ferrando, Jesús,
 Ernesto, 109, 114
 McNerney, Kathleen, 62n
 Mele, Eugenio, 54n, 107, 124, 124n,
 Melibea (*La Celestina*), 104, 105
 Mena, Juan de, 62, 187
 Menéndez y Pelayo, Marcelino, 79n, 82,
 96, 203
Horacio en España, 76n, 79n,
 100n
 mester de clerecía, 174
 Milán, 170
 Minturno, Antonio Sebastiano, 115
 Molza, Francisco María, 123
 Montemayor, Jorge de, 189
La Diana, 189
 Montesinos, José F., 160
 Morros, Bienvenido, 23, 32n, 33, 36, 37,
 39, 42, 57, 59, 65n, 66, 66n, 94n,
 98n, 100n, 101n, 104n, 107, 107n,
 118, 133, 139, 141, 147n, 156n, 162,
 167, 167n, 177n
 Musi, Aurelio, 113
 Muto, Giovanni, 108n
- Nápoles, 16, 17, 18, 22, 42, 51, 53, 77,
 78, 80, 81, 92, 107, 108, 109, 110, 111,
 112, 113, 114, 115, 121, 123, 123, 127,
 163, 171
 Navagero, Andrea, 46
 Navarra, 42
 Navarro Tomás, 83
 Nebrija, 28
 Nemoroso (églogas de Garcilaso), 45,
 60, 66, 82, 83, 90, 131, 165, 166,
 181, 182
- Orfeo, 102
 Ovidio, 57, 64, 66
Metamorfosis, 57, 64
- Pavía (ciudad o batalla), 38, 52
 Pedro de Toledo, Virrey de
 Nápoles, 16, 18, 42, 45, 53, 65, 81,

- 113, 116, 119, 120n, 126, 207
 Pedro (Pero) Laso (Lasso) de la Vega, 38, 42
 Pérez López, José Luis, 25, 26, 32, 33
 período napolitano, 62, 80, 112
 Petrarca, Francisco (Petrarch), 12, 19, 49, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66n, 68, 75, 83n, 94, 104, 105, 131, 143, 162, 163, 175, 177
Canzoniere, 61n, 143n, 177, 178
 Soneto CCXCVIII, 145
pharmakon, 19, 146, 147
pharmakos, 19, 147
 Platón, 91, 146
Phaedrus, 146
República, 91
 Pontano, Giovanni, 121
 Prieto Antonio, 48n, 38, 39, 46
 Puertocarrero, Antonio, 24, 106
- Querno, Camillo, 115, 116, 117, 119n
De bello neapolitano, 115, 116
 Quevedo, Francisco de, 131, 185, 186, 187, 188, 189, 208
 Soneto DCX, 188
 Soneto “Amor constante más allá de la muerte”, 186
- Ramírez, Juan, 28
 Renacimiento, 16, 22, 27, 40, 57, 63, 64, 70, 88, 135, 166, 188, 199, 207
 Reyes Cano, Rogelio, 82,
 Reyes Católicos, 27, 175
 Richards, A., 84, 84n
 Rivers, Elias, 16, 23, 50n, 66n, 82, 82n, 94n, 104, 106n, 107n, 141, 183n, 188, 188n
- Rojas, Fernando de, 104
La Celestina, 104
 Roma, 38, 51, 109
 Romanticismo, 84, 88, 166
 Rota, Bernardino, 115
- Salicio (églogas de Garcilaso), 163, 164, 165, 183
 San Juan de la Cruz, 51, 94
 Sánchez de Badajoz, Garci, 156, 156n
 Sánchez de Calavera, Fernán, 178
 Sannazaro, Jacopo, 16, 61, 65, 65n, 67, 68, 69, 121, 189, 202
Arcadia, 67
 Égloga II, 67
 Sanseverino, (Sanseverini), 81, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 120, 121, 122, 125, 206
 Alfonso, duque de Somma, 108
 Catalina, 106
 Ferrante, 110, 114, 117, 121, 122
 Pier Antonio, 111
 Violante, 81, 104n, 105, 107, 107n, 108, 120, 121, 125, 206
 Santiago de Compostela, 29, 32, 38
 Santillana, Marqués de, 13, 14, 27, 49, 51, 62, 175, 187, 187n
 Prohemio e Carta, 13, 20
 Salmo 17, 187
 Soneto XVIII, 187
 Sonetos fechos al itálico modo, 49
 Seggio di Gnido (Nido, Nilo), 95, 107, 108
 Sempronio (*La Celestina*), 104
 Sepúlveda, Genesio, 170
 Seripando, Girolamo, 96, 121
 Severo, (égloga de Garcilaso), 89, 90, 91, 103
 Sliwa Krzystof, 111n
 Sócrates, 146
 Sor Juana Inés de la Cruz, 185, 194
 Suárez de Figueroa, Lorenzo, 85
 Sybarin, 98, 99, 101
- Tansillo, Luigi, 117, 117n, 121
I due pellegrini, 117n
 Tasso, Bernardo, 16, 18, 54, 57, 59, 81, 92, 93, 94, 104, 107, 117, 120,

- 121, 122, 123, 133, 206
Inni et Ode, 93
 “Loda de la vita pastorale”, 93
Rime, 93n
 Testamento de Garcilaso, 46, 76, 107
 Tilesio, Antonio, 171, 172, 173
 Toledo (ciudad), 24, 26n, 27, 28, 29, 30,
 31, 33, 38, 83, 83n, 84, 85n, 187, 206
 Tolosa, 37
 Torres Naharro, Bartolomé, 62, 57
 Epístola VI, 156
Propalladia, 62n, 65n
 Transcripción de la placa
 conmemorativa
 de la fecha de nacimiento de
 Garcilaso, 24
Trecento, 19, 57, 131
 Túnez (Tunis), 44, 112, 114, 121, 122,
 123
- ubi sunt*, 178, 179, 180, 182
 Universidad de Alcalá, 28
- Valladolid, 42
 Vaquero, María del Carmen, 11, 17, 23,
 33, 34, 85, 86, 86n, 87, 87n,
 Vanegas, Alejo, 28
 Vázquez Dionisio, 28
 Venus (diosa), 100, 101, 103, 106, 167,
 168, 169
 Virgilio, 16, 61, 65, 66, 67, 68, 90, 202
Bucólicas, 16
 Égloga VI, 67
 Égloga VIII, 61
 Égloga X, 68
- Warren, Austin, 84, 84n
 Welleck, René, 84, 84n
 Whitfield, J.H., 54
 Woods, M.J., 54, 70
 Worms (ciudad), 108
- Zapata, Luis, 83
 Zúñiga, Elena de, 45, 46, 111n
 Zúñiga, Íñigo de, 45