

HURTADO DE MENDOZA, las impresiones de su vida hogareña, teniendo presente el modelo horaciano; la *Octava rima*, poema alegórico inspirado en BEMBO y la *Historia de Hero y Leandro* que recrea en verso libre la fábula de los amantes míticos.

Consideración aparte merece su espléndida traducción de *El Cortesano* de BALTASAR DE CASTIGLIONE, hecha a instancias de Garcilaso. Suele considerarse como un modelo de la prosa del siglo XVI y ha sido objeto de grandes alabanzas por parte de Menéndez Pelayo [*Aplc*, X, 101], quien afirma que «por este solo libro merece ser contado Boscán entre los grandes artífices innovadores de la prosa castellana en tiempo de Carlos V».

7.2.2.4. Estilo

Su poesía se ha comparado siempre con la de Garcilaso, siendo, como es, notablemente inferior a la del poeta toledano. No llega a lograr su elegancia y flexibilidad, aunque tampoco se le pueden negar algunos momentos felices.

A pesar de que se le acusa de que su estilo es toscó, algo desaliñado, con frecuentes imperfecciones en la construcción del verso italiano, cuya técnica no domina por completo, no podemos dejar de elogiar la fuerza y el vigor de algunos de sus poemas, especialmente de los sonetos. A título de ejemplo podríamos citar: «Quien dice que la ausencia causa olvido», «Dulce soñar y dulce congojarme», «Si suspiros bastasen a moveros»,... El propio QUEVEDO llega a parafrasear una de sus expresiones más afortunadas: «cargado voy de mí», con la que encabeza Boscán uno de sus sonetos: «Cargado voy de mí doquier que ando...».

7.3. GARCILASO DE LA VEGA

7.3.1. Vida y carácter

Nace en Toledo probablemente en 1501, aunque a veces se ha dado también la fecha de 1503; lo cierto es que

no existe un testimonio preciso. Es segundón de una ilustre familia. En su juventud se le conocen algunos deslices, entre ellos la participación en un alboroto en Toledo y la existencia de un hijo natural, don Lorenzo, de cuya suerte se ocupa en su testamento [cf. Gallego Morell: *Dc*].

En 1520 es nombrado contino del Emperador Carlos, cargo muy próximo a la persona del monarca, que era desempeñado por la nobleza. Apoya al rey en su lucha contra los comuneros, a pesar de que milita entre ellos su hermano mayor, don Pedro Laso de la Vega. Es herido en la batalla de Olías. Participa en otras muchas empresas bélicas, siempre al lado de su señor: la defensa de la isla de Rodas, las guerras con Francia.

En 1525 contrae matrimonio con doña Elena de Zúñiga, unión guiada por la conveniencia cortesana y por la voluntad real, que no le trae la felicidad. A diferencia de Boscán, que elogia constantemente a Ana Girón, Garcilaso no alude jamás a su mujer, a pesar de que tiene con ella tres hijos. Sólo un año después de la boda se enamora de una dama portuguesa de la Emperatriz, Isabel Freire, que será la musa de su poesía y que primero con su matrimonio con don Antonio de Fonseca y luego con su muerte dará pie a los versos más doloridos del poeta.

En 1529 acompaña a Carlos V a Bolonia para ser testigo de su coronación imperial. Pero un hecho inesperado rompe las buenas relaciones entre ambos: su asistencia a una boda secreta no autorizada por el rey. Es detenido en Tolosa (Guipúzcoa) y se le destierra varios meses a una isla del Danubio.

Más tarde va a Nápoles en calidad de lugarteniente del virrey don Pedro de Toledo, viaje que había de influir extraordinariamente en su evolución poética. Allí entra en relación con los más célebres poetas y humanistas del momento.

En 1534 participa en la campaña de Túnez. Su última jornada en la guerra de Francia es aciaga ya que al escalar la fortaleza de Muy en Provenza le tiran una piedra en la cabeza y muere a consecuencia de ello a los pocos días en Niza, en 1536.

Resulta tópico describir a Garcilaso como la perfecta combinación del hombre de armas y de letras, apoyándose incluso en el verso 40 de la *Égloga tercera*: «tomando ora la espada, ora la pluma». No obstante hay que decir que en su faceta poética, que es la que aquí nos interesa, no tiene la menor repercusión su vida de militar.

Es la encarnación más lograda del cortesano puesto de moda por CASTIGLIONE. Su formación humanística es sumamente amplia ya que domina el griego y el latín, además del italiano y el francés.

Se ha especulado sobre el posible erasmismo de Garcilaso, apoyándose fundamentalmente en el hecho de que en sus tiempos toda la corte de Carlos V era erasmista. Además en una carta a Gerónima Palova critica los libros de caballerías, adoptando una actitud típicamente erasmista. Por último se aduce el hecho de que en su testamento [cf. Gallego Morell: *Dc*] manda expresamente que no se convide a nadie a sus exequias y que se celebren mil misas por su alma.

7.3.2. Garcilaso y la poesía italianista

Generalmente se ha venido insistiendo como característica primordial de la poesía garcilasiana en su arrebatadora sinceridad. Sin duda, al lado de la renovación técnica que supone la incorporación del endecasílabo, Garcilaso aporta a la poesía española un nuevo concepto de la relación poeta-obra poética. De Italia importará tanto la técnica como la concepción de la poesía.

Del material temático y expresivo que le ofrece la tradición petrarquesca selecciona y utiliza el que más se adecua a su estado de ánimo y a su voluntad de creación. La capacidad de ajustar con mayor perfección estos materiales para que constituyan una obra de alto valor estético es lo que distingue a un gran poeta como Garcilaso de sus muchos correligionarios e imitadores.

Siguiendo las tendencias petrarquistas, Garcilaso abandonará un sinfín de posibilidades temáticas que le ofrece su vida de político y militar para dedicarse en

exclusiva al análisis y elaboración cuidadosa de sus sentimientos íntimos.

A veces se puede apreciar incluso una directa imitación de PETRARCA. Margot Arce de Vázquez [GV, 97] apunta dos razones que podrían justificarlo:

Una profunda analogía de circunstancias sentimentales y sobre todo la evidente fascinación que el ritmo del endecasílabo petrarquesco ejercía sobre el oído de Garcilaso.

En los dos autores nos encontramos con una poetización de sentimientos reales. El amor a Laura y a Elisa se convierte en los dos casos en un material poético inscrito dentro de la corriente platónica que caracteriza el arte del Renacimiento.

7.3.3. Obra y ediciones

Quizá debido a su corta vida, la obra de Garcilaso es de muy poca extensión. Se compone sólo de tres églogas, dos elegías, una epístola, cinco canciones, treinta y ocho sonetos, y dos más atribuidos a Garcilaso en el manuscrito de Gayangos, que Elías L. Rivers incluye en sus dos ediciones, dando un total de cuarenta sonetos; además de algunas poesías de cancionero de corte tradicional, de escaso valor, y tres odas en latín. En prosa se conservan tres cartas y el testamento redactado en Barcelona.

La primera edición de las obras de Garcilaso data del año 1543 y fue realizada por Carles Amorós en Barcelona; formaba parte de un cuarto libro añadido a los tres de Boscán ya que, al morir, Garcilaso lo eligió como depositario de sus manuscritos. En la actualidad no conservamos ningún texto autógrafo.

A esta primera edición siguen otras dieciocho en las que aparecen juntas las obras de ambos autores. La primera edición independiente de Garcilaso es la de Salamanca de 1569.

En 1574 FRANCISCO SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, EL BROCNSE, catedrático de retórica en Salamanca y autor de una célebre *Gramática*, edita la primera edición ano-

tada. Se preocupa sobre todo de indagar las fuentes greco-latinas e italianas.

Especialmente interesante es la edición de HERRERA de 1580, en cuyas *Anotaciones* enjuicia al autor toledano con observaciones de extraordinaria agudeza, de acuerdo con su propia estética.

Otras ediciones son la de TOMÁS TAMAYO DE VARGAS en 1622, la de JOSÉ NICOLÁS DE AZARA en 1765 y la de TOMÁS NAVARRO TOMÁS en 1911.

La primera edición crítica se debe a HAYWARD KENISTON en 1925. En 1964 aparece la de ELÍAS L. RIVERS.

En 1966 ANTONIO GALLEGO MORELL prepara una interesante edición en la que se recogen los textos de los diversos comentaristas de Garcilaso [cf. *Gsc*].

En 1969 ELÍAS L. RIVERS realiza una nueva edición en colección de bolsillo, en la que introduce algunas modificaciones siguiendo el criterio de Alberto Blecua [cf. *EtG*] que subraya la importancia del texto de Herrera de 1580, seguido por Navarro Tomás, frente a la primitiva edición barcelonesa, seguida por Keniston y el propio Rivers en la de 1964.

7.3.4. Sonetos, canciones, elegías, epístolas

7.3.4.1. Los sonetos

Los sonetos de Garcilaso no constituyen, en modo alguno, una unidad monolítica ni en cuanto al estilo ni en cuanto al tono. En esta breve muestra —38 sonetos, o 40 si incluimos los dos atribuidos en el manuscrito de Gayangos— hay poemas de compromiso, cantos petrarquescos al tormento, cartas a sus amigos Mario Galeota y Boscán, cuadros mitológicos, etc.

La temática que domina, con mucho, es la fatalidad amorosa que arrastra al hombre a un peregrinar errante. Las fuentes italianas son obvias. De este grupo de sonetos forman parte el I («Cuando me paro a contemplar mi estado...»), el VI («Por ásperos caminos he llegado...»), el XVII («Pensando que el camino iba derecho...»), ...La

palinodia amorosa está siempre presente y el poeta expresa su tormento mediante el juego de antítesis:

el ancho campo me parece estrecho,
la noche clara para mí es oscura,
la dulce compañía amarga y dura,
y duro campo de batalla el lecho.

[soneto XVII, vv. 5-8]

La amada inmisericorde destroza la existencia del amante que se la entrega:

Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme
si quisiere, y aun sabrá querello;...

[soneto I, vv. 9-11]

Este tema tópico en el petrarquismo reaparecerá en otros sonetos: el II («En fin a vuestras manos he venido...»), el III («La mar en medio y tierras he dejado...»), el XXXII («Mi lengua va por do el dolor la guía...»),... El poeta se encuentra así ante la fatalidad del amor, en cuya evolución y manejo no «es parte». El tormento se expresa a veces mediante un giro irónico y amargo: su vida carece de sentido, destinada sólo a probar «cuánto corta una espada en un rendido» [soneto II, v. 8]. Ni la muerte, que en algún poema se apunta como única salida a su pasión, puede librar al amante de su dependencia respecto a la amada:

muerte, prisión no pueden, ni embarazos,
quitarme de ir a veros como quiera,
desnudo espíritu o hombre en carne y hueso

[soneto IV, vv. 12-14]

De la conjunción amor-dolor participan también dos de los más bellos sonetos garcilasianos: «¡Oh dulces prendas por mi mal halladas...!» [s. X] y «Hermosas ninfas, que en el río metidas, ...» [s. XI].

En el primero se contraponen un pasado feliz y placentero a un presente amargo y solitario. Las reliquias del perdido amor justifican ese canto elegíaco que concluye con una visión fatalista de los vaivenes vitales: las dichas son falaces. El poeta expresa este sentimiento con una bella aliteración:

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

[soneto X, vv. 12-14; el subrayado es nuestro]

En el soneto XI, la mitología proporciona al poeta unas ninfas confidentes a las que pide consuelo. Sin duda, el preciosismo de los primeros versos ha hecho célebre a este poema.

La mitología reaparece en «A Dafne ya los brazos le crecían...» [s. XIII], «Si quejas y lamentos pueden tanto...» [s. XV],... siempre aplicada a los amores desdichados del poeta. La estructura es la misma: se explica una fábula o mito en los cuartetos y se aplica a la situación personal del autor en los tercetos. Implícita es la conexión entre el estado de ánimo de Garcilaso y el soneto «Pasando el mar Leandro el animoso...» [s. XXIX].

Frente a estos poemas elegíacos y atormentados se levanta en el tramo final de la serie el que empieza «Gracias al cielo doy que ya del cuello...» [s. XXXIV] en el que se canta la liberación del poeta, alejado ya de la borrasca pasada y alegre ahora de verse exento y libre.

El petrarquismo amoroso es el elemento capital del conjunto de los sonetos, pero no es el único. Hay poemas de circunstancias tales como los dedicados al marqués de Villafranca [s. XXI] y a doña María de Cardona [s. XXIV], e incluso el epitafio *Para la sepultura de don Hernando de Guzmán*, el hermano menor del poeta [s. XVI].

Especialmente ágiles son las tres cartas (dos dirigidas a Boscán y la tercera a Mario Galeota). En la primera: «Boscán, vengado estáis, con mengua mía...» [s. XXVIII] confiesa a su amigo la pasión que lo ha dominado y se disculpa por haberle reprendido la blandura y ternura de su corazón. La segunda carta: «Boscán, las armas y el furor de Marte...» [s. XXXIII] vuelve a exponer sus cuitas amorosas. En la dirigida a Galeota [s. XXXV] se adivina un optimismo creciente tras reponerse de unas heridas de guerra.

El más célebre soneto «En tanto que de rosa y azucena...» [s. XXIII] no parece tener conexión biográfica

alguna [cf. Lapesa: *TpG*, 161]. Es una bella y equilibrada recreación del *carpe diem*. Las imágenes, aunque manidas y lexicalizadas, vuelven a brillar en manos de Garcilaso que construye aquí uno de los más hermosos cantos a la juventud y a la belleza humanas. La amenaza del tiempo tiene a menudo un tono más melancólico y sereno que lúgubre. Es un ejemplo eminente de la visión renacentista del tema. La adjetivación matiza armónicamente el poema.

Aunque la calidad de los diversos sonetos es desigual, el conjunto es digno del mayor elogio. En ellos se aprecia claramente el dominio adquirido por Garcilaso en el empleo del endecasílabo. Hace gala de un nutrido número de recursos estilísticos, tales como juegos de conceptos, paradojas, antítesis, aliteraciones, metáforas, símiles,... Algunos de sus versos especialmente afortunados han sido tomados por otros autores. Tal es el caso del primero del soneto I: «Cuando me paro a contemplar mi estado», de cuya descendencia, sobre todo en la obra de LOPE DE VEGA, nos habla Glaser [*Ehp*, 72].

7.3.4.2. Las canciones

Se aproximan mucho a la canción petrarquesca, aunque también se advierte el influjo de AUSIAS MARCH.

Especialmente estudiada ha sido la *Canción V*, *Oda a la flor de Gnido*, en la que intercede ante una dama napolitana en favor de los amores de su amigo Mario Galeota. Es una auténtica oda horaciana. Ya la forma estrófica que utiliza, la lira, es un intento de aproximación al estilo prieto y concentrado de HORACIO. Dámaso Alonso, que ha estudiado sus orígenes [*Pe*, 611 y ss.], señala que aparece por primera vez en los *Amori* del italiano BERNARDO TASSO, en 1534. Parece cosa probada que Garcilaso tuvo contacto con Tasso precisamente entre 1532 y 1536, durante su estancia en Nápoles.

La *Canción V* tiene, pues, la particularidad de que introduce en nuestra literatura esta nueva estrofa (7a, 11B, 7a, 7b, 11B), que toma su nombre del primer verso de la composición: «Si de mi baja lira...». Si bien Garcilaso no

vuelve a usarla más, otros poetas como FRAY LUIS DE LEÓN Y SAN JUAN DE LA CRUZ le darán rendimiento extraordinario.

No sólo la estructura es horaciana sino que hay versos de esta canción cuyo contenido coincide puntualmente con la *Oda 8* del *Libro I* de Horacio, como ya apuntara en sus comentarios el BROCENSE [cf. Gallego Morell: *Gsc*, 274]. Se trata concretamente de la serie que se inicia con el verso «Por ti, como solía...», y se prolonga a lo largo de cuatro liras, en las que habla a la amada desdeñosa de los placeres y actividades antaño gustosas que el amante ha dejado de lado por su causa.

Es una composición logradísima. Se abre con una alusión al mito de Orfeo, tan grato a Garcilaso, a través de la cual el poeta pone su pluma al servicio de la dama, alejándola de los temas heroicos. Encarece luego con aliento horaciano el sufrimiento del amante despreciado, su amigo Mario Galeota, que ha perdido el gusto por todo aquello que amaba en otro tiempo. A modo de advertencia, desarrolla la bella fábula de Anájrete que se vio convertida en mármol como castigo a su frialdad. Encontramos de nuevo aquí, magníficamente plasmada, la aplicación de un mito a la realidad presente.

Es también de interés la *Canción III*, «Con un manso ruido...», que está inspirada en la isla del Danubio, cerca de Ratisbona, donde estuvo desterrado el poeta.

Quizá una de las más bellas sea la *Canción IV*, «El aspereza de mis males quiero...», que expresa en toda su plenitud los deleites y dolores del amor petrarquista a través de una serie de imágenes de gran vigor y fuerza dramática. El poeta se confiesa juguete del destino en unos versos bellísimos:

No vine por mis pies a tantos daños:
fuerzas de mi destino me trujeron
y a la que me atormenta me entregaron.

Desarrolla el típico juego de contrarios petrarquista: la pugna entre la razón y la pasión que acaba con la derrota de aquélla, la amada que es al mismo tiempo fuente de vida y muerte, el amor que es sabroso y amargo a la vez. El hechizo se fragua a través de los ojos, cuya lumbre se

pondera, y de los cabellos de oro que tejen una fina e inquebrantable red, como es tópico en la tradición neoplatónica. Finaliza con el *envío*, habitual en la canción petrarquesca y presente ya en la lírica provenzal, que es un apóstrofe que el poeta dirige a la propia canción.

7.3.4.3. Las elegías y la epístola

Elías L. Rivers [pról. Garcilaso: *Pcc*, 20] subraya la semejanza que existe entre las elegías de Garcilaso y la epístola horaciana. Tienen destinatarios concretos y en ellas se tocan temas de interés general. La *Elegía I* va dirigida al duque de Alba para consolarle estoicamente de la muerte de su hermano menor.

La *Elegía II* va dirigida a Boscán desde Italia y es un desahogo amistoso de los sentimientos del poeta. Es evidente su carácter epistolar, que a veces deriva hacia la sátira. Así nada más empezar esta elegía, en el verso 23, el poeta finge refrenar su pluma «que a sátira me voy mi paso a paso».

En realidad no existe gran diferencia entre estas dos composiciones y la *Epístola a Boscán* que aborda el tema de la amistad, siguiendo la *Ética* de ARISTÓTELES. Garcilaso habla en nombre propio y sin preocuparse demasiado de un estilo ornamental que correspondería a la epístola culta.

7.3.5. Las Églogas

7.3.5.1. Égloga I

R. Lapesa la considera como «la más alta cima de la poesía garcilasiana» [*TpG*, 143]. Rivers [pról. Garcilaso: *Pcc*, 21] afirma que «ha sido sin duda la obra más popular de Garcilaso, por su hermosa combinación de subjetivismo lírico y de paisaje pastoril».

Margot Arce de Vázquez dice que «no hay nada en toda su obra que supere en belleza, sinceridad y emoción a la *Égloga I*» [*GV*, 21], aunque puntualiza inmediatamente:

«Es harto sabido que la sinceridad se da raras veces en el artista como una realidad absoluta».

Las opiniones respecto a la sinceridad de Garcilaso mantenidas por Rosales, a favor [cf. *Pc*], y Sobejano, con reservas [*Ele*, 216], son verdades complementarias. Muy posiblemente la temática y la expresión de nuestro autor tienen, a un tiempo, un enraizamiento en las vivencias personales y un cúmulo de elementos que pertenecen a una tradición literaria.

Garcilaso elabora y trabaja un mundo poético a partir de sus experiencias vitales. Pero las va recreando de acuerdo con la estética del momento y las deformando en la medida en que puede apoyar y reforzar su expresividad poética.

Evidentemente parte de una tradición clásica bucólica que entronca con la *Arcadia* de SANNAZARO.

Se ha hablado muchísimo de la relación existente entre la *Égloga I* y la biografía de Garcilaso. En ella aparecen dos pastores: Salicio, que se queja de la infidelidad de Galatea, y Nemoroso, que llora la muerte de Elisa. La mayoría de los críticos ven en el primer caso la huella del matrimonio de Isabel Freire con Antonio de Fonseca y en el segundo, su prematura muerte de parto; de forma que el poeta desdoblaría sus vivencias personales y las haría simultáneas en el diálogo pastoril.

No existe, no obstante, un acuerdo absoluto entre los estudiosos. Así Entwistle opina que la obra fue escrita en dos momentos distintos, a tenor de los sentimientos que describe [cf. *FeG*], mientras que Lapesa defiende la unidad de composición: el poeta fundiría sucesos de distintas épocas de su vida que en un momento dado se superpondrían en su ánimo [*TpG*, 126].

En otros tiempos se habían propuesto interpretaciones distintas; así no es raro ver manuales tradicionales en los que se identifica a Salicio con Garcilaso y a Nemoroso con su amigo Boscán (*nemus* significa *bosque*) e incluso con Antonio de Fonseca. Pero hoy en día la opinión general se inclina por el desdoblamiento del poeta.

No obstante, lo que realmente es definitivo en la valoración estética de esta obra es su perfección expresiva, su

redondez, y esto no se debe a la simple vivencia de una más o menos desdichada aventura amorosa.

El poeta se nos presenta como un creador que sabe estructurar magníficamente el poema, que abre y cierra a la perfección la narración donde se insertan los cantos de Salicio y Nemoroso. La simetría es total y absoluta: empieza con la dedicatoria al Virrey de Nápoles, en tres estancias independientes. A continuación tenemos una estancia que da paso al canto de Salicio, que ocupa doce estancias. Hay una estrofa de transición a la que sigue el lamento de Nemoroso en otras doce estancias y acaba la *Égloga*, que había empezado al amanecer, con el ocaso y la recogida del ganado de los pastores. Estructura tan perfecta y matemática se contradice con las expresiones tan rotundas, como «el desigual dolor no sufre modo» [v. 348], que Garcilaso pone en boca de su álter ego pastoril.

7.3.5.2. Égloga II

Fue compuesta con anterioridad a las otras dos, durante su estancia en Nápoles. Es la más compleja y extensa de todas las *Églogas*. Tiene un total de 1885 versos, distribuidos de la siguiente manera: 902 con rima interior, 879 en tercetos y 104 en estancias.

El poema tiene dos núcleos temáticos esenciales: las desventuras amorosas del pastor Albanio y el elogio épico de la casa de Alba, representada en el duque don Fernando. En realidad no se logra la fusión de ambas partes sino que mantienen total independencia. El único enlace se establece a través de la misteriosa figura de Severo.

Albanio está desesperado porque su amada Camila, con la que mantenía una tierna amistad desde niño le ha abandonado al confesarle él sus sentimientos. Cuenta sus cuitas a su amigo Salicio, que intenta en vano consolarle. Casualmente llega Camila al lugar donde está el pastor, persiguiendo a un corzo que se le había escapado. Albanio intenta retenerla en vano y pierde la razón definitivamente. Quiere ahogarse en una fuente pero se lo impiden Salicio y Nemoroso. Éste le da esperanzas de curación

diciéndole que él mismo tuvo una dolencia semejante y se la sanó un viejo de gran sabiduría llamado Severo. Hasta aquí llega la fábula de amores, cuyo desenlace no llegamos a conocer.

Cambia la estructura de la obra, que venía desarrollándose en forma de diálogo, para convertirse en un largo parlamento de Nemoroso que llega del verso 1154 al 1828. Nos habla el pastor de que al viejo Severo le ha sido dado penetrar en las misteriosas entrañas del Tormes. Allí el río, que aparece personificado, le muestra una urna donde están grabadas las hazañas venideras de los nobles de la casa de Alba. Todas las generaciones se distinguen por su valor pero la figura álgida es don Fernando, el duque de Alba coetáneo de Garcilaso, cuyo nacimiento es ya asistido por las Gracias. Se nos habla de su infancia esclarecida y se cita a Boscán como ayo del duque, cosa que responde a la realidad. De mayor, sus hechos de armas son admirables. Participa en gloriosas empresas, entre ellas la lucha contra los turcos a orillas del Danubio, junto a Ratisbona, que es precisamente donde estuvo desterrado Garcilaso.

Al final se produce un levísimo engarce entre los dos núcleos temáticos, al decidir Salicio y Nemoroso que llevarán a Albanio a ver a Severo para que lo cure.

Así pues, vemos que en ella se mezclan elementos muy diversos: tradición bucólica, alegoría, mitología e incluso recuerdos personales. Su calidad es notablemente inferior a la de las otras dos *Églogas* aunque, como apunta Elías L. Rivers [pról. Garcilaso: *Pcc*, 21], «es la más ambiciosa».

También se ha planteado el problema de su posible interpretación. Tradicionalmente se ha aceptado la siguiente versión: Albanio sería el duque de Alba —obsérvese la semejanza del nombre— y la *Égloga* estaría dedicada a sus amores con doña María Enríquez, su esposa. Esta explicación no resulta totalmente satisfactoria. Lapesa [*TpG*, 103] propone un nuevo desdoblamiento: Albanio simbolizaría la pasión desconsolada y Nemoroso, el triunfo sobre ella. De cualquier modo, la obra resulta hartamente confusa.

Hay que observar que en ella ocupa un lugar destacado el tema militar, jamás tratado en la poesía de Garcilaso, a pesar de que dedica toda su vida a la carrera de las armas.

7.3.5.3. *Égloga* III

Es de una belleza extraordinaria. En ella se advierte ante todo la creación puramente estética, el esfuerzo estilístico y, en menor medida, la expresión de estados anímicos. Ha sido muy elogiada y minuciosamente analizada por D. Alonso [*Pe*, 51-108]. Tiene 376 versos distribuidos en 47 octavas.

El *locus amœnus* se sitúa a orillas del Tajo, un paisaje familiar para Garcilaso pero que aparece idealizado de acuerdo con una tradición literaria. No obstante, la perfección con que logra describir el paso lento de la corriente, en los versos 65-68, es un logro enteramente personal:

Con tanta mansedumbre el cristalino
Tajo en aquella parte caminaba
que pudieran los ojos el camino
determinar apenas que llevaba.

En esta *Égloga* la mitología asume el papel de protagonista: cuatro ninfas que viven en el Tajo bordan tragedias amorosas en un tapiz. La ninfa Filódoce borda la historia de Orfeo y Eurídice; Dinámene, la de Dafne y Apolo; y Climene, la de Venus y Adonis. Son, pues, tres relatos mitológicos. En cambio Nise representa la muerte de la ninfa Elisa, que es en realidad la de Isabel Freire. Aquí Garcilaso eleva a la categoría de mito su caso personal poniéndolo en parangón con las fábulas clásicas. El poeta no aspira a la confesión sino a una recreación de lo real que lo convierta en mítico y estético.

Al final de la *Égloga* se produce un cambio en su estructura y tema. Hasta ahora se había desarrollado en tercera persona. Surgen de pronto dos pastores, Tirreno y Alcino, que invocan a sus respectivas amadas, Flérida y Filis. En realidad es un diálogo de sordos ya que cada cual expresa sus sentimientos sin responder al compañero, si

bien el poeta juega con paralelismos y contrastes entre los parlamentos de uno y otro pastor.

No se trata de una queja amorosa, como es habitual en sus poemas, sino de todo lo contrario. El paralelismo entre naturaleza y sentimiento, tan frecuente en Garcilaso, queda aquí magníficamente ejemplificado. La obra en su conjunto, y esta parte última en particular, rezuma un goce estético extraordinario.

La crítica suele valorarla por debajo de la *Égloga I*, si bien D. Alonso, siguiendo a Lapesa, afirma que en esta obra tenemos

el arte último de Garcilaso, el que representa su total impregnación en el medio renacentista de Italia (pensamiento, arte, poesía): el poeta maduro ... [Pe, 51].

Hay que reconocer, no obstante, que la *Égloga III*, a pesar de las múltiples bellezas aisladas que nos ofrece, no constituye un mundo cerrado, de perfecta unidad dramática, como sucede con la *Égloga I*. Su estructura, que ya ha quedado esbozada aquí, no forma un conjunto armónico:

- Dedicatoria a doña María Osorio Pimentel, esposa de don Pedro de Toledo, virrey de Nápoles (versos 1-56).
- Descripción del *locus amoenus* y de los bordados de las ninfas (versos 57-280).
- Anuncio de la llegada de Tirreno y Alcino (versos 281-304).
- Diálogo dramatizado de ambos pastores (versos 305-376).

Quede claro, con todo, que el señalar la escasa trabazón de su estructura no invalida en modo alguno el reconocimiento de sus múltiples logros estéticos que ya elogiamos al principio.

7.3.6. Estilo y concepción poética

7.3.6.1. Rasgos generales

Ya hemos hecho hincapié en la perfección estética que alcanza la obra de Garcilaso. Resulta tópico afirmar que las cualidades sobresalientes de su estilo son la elegancia,

la distinción, la sobriedad, la naturalidad y la musicalidad del verso.

Pone gran cuidado en la selección de los vocablos, buscando aquéllos que puedan entenderse y sean habituales al oído del lector, pero huyendo de lo vulgar en su aspecto negativo. Con Garcilaso la lengua española sale enriquecida.

Es célebre su criterio lingüístico expuesto en su epístola a doña Gerónima Palova de Almogávar, recogido por Menéndez Pidal [LCC, 80]. Su norma consiste en elegir términos «no nuevos ni desusados de la gente», pero al mismo tiempo «muy cortezanos y muy admitidos de los buenos oídos». Su criterio se resume en dos palabras: naturalidad y selección.

A veces, no obstante, se sale de esa selección de voces habituales y utiliza alguna no muy frecuente en la lengua común, en aras de una mayor expresividad. Tal es el caso del verbo *somorgujó* [*Égloga III*, v. 83], que LOPE DE VEGA en *La Dorotea* califica de «áspero». Dámaso Alonso comenta la fuerza significativa de este vocablo [Pe, 80-81].

Es habitual señalar a Garcilaso como prototipo de la claridad de estilo, accesible a todo lector. Tanto LOPE DE VEGA como QUEVEDO lo convierten, por este motivo, en el paladín de su causa contra el culteranismo gongorino.

Peró Lapesa en un reciente trabajo ha hecho notar muy acertadamente que «bajo esta simplicidad se oculta una elaboración cuya máxima elegancia consiste en no hacerse notar» [Ppah, 92]. Creemos que ésta es la verdadera clave del estilo de Garcilaso.

Lapesa estudia concretamente el cultismo semántico, que consiste en dar a determinadas palabras habituales del idioma la acepción que tenían en latín, en vez de la castellana. Sus más ilustres comentaristas, el BROCENSE y HERRERA, ya advirtieron este juego de Garcilaso en algunos versos y trataron de desentrañar sus raíces clásicas. Así en el verso 4 de la *Canción V* y en el 329 de la *Égloga III* utiliza la expresión «animoso viento» con el significado de «soplador», que el Brocense y Herrera encuentran ya en VIRGILIO [*Geórgicas*, II, v. 441] y OVIDIO [*Amores*, 6, v. 51].

Lapesa recoge más de una treintena de ejemplos. Así *dañar* significa «reprobar» [*Égloga II*, v. 1235]; *diverso*, «vacilante, perplejo, irresoluto» [*Elegía II*, v. 193]; *estudio*, «afán, interés» [*Elegía II*, v. 7],... [cf. *Ppah*, 92-109].

Además es evidente que Garcilaso se sirve de un nutrido conjunto de recursos estilísticos que dificultan la comprensión inmediata del texto. Encontramos en él paradojas y antítesis violentas, propias de la tradición petrarquesca. Su frase no siempre es corta y sencilla sino que en las estancias principalmente, porque la índole concreta de esta estrofa así lo permite, se hace larga y compleja. Contribuye a ello el hipérbaton que a veces es bastante acusado. Veamos un ejemplo [*Égloga I*, v. 1-3]:

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de cantar, sus quejas imitando;

Señalemos, por último, que Navarro Tomás ha estudiado detenidamente la musicalidad de la poesía de Garcilaso y los medios que pone el poeta para lograrla [cf. *Pev*, 119-136]. Afirma que Garcilaso no utiliza el endecasílabo con un sonido uniforme en todos los poemas sino que ajusta las posibilidades del metro a las exigencias de cada composición concreta.

Añade que uno de sus mayores méritos consiste en que «su fonología sintáctica, a pesar de su antigüedad, suena con acento tan natural y moderno» [*Pev*, 135].

7.3.6.2. La imagen

Garcilaso en sus obras hace gala de un extraordinario acopio de imágenes. Hereda de PETRARCA y de la corriente neoplatónica toda una serie de metáforas que serán características del lenguaje poético renacentista.

Si estudiamos con detenimiento el *Soneto XXIII* de Garcilaso, el justamente famoso «En tanto que de rosa y azuzena...», podremos observar en una sola composición la aglomeración de toda una serie de imágenes lexicalizadas que correrán a lo largo y a lo ancho de la poesía culta de nuestra Edad de Oro. Por ejemplo: «la color de rosa y azuzena», «el mirar ardiente que enciende el corazón», «el

cabello que se escogió en la vena del oro», «la alegre primavera», «el dulce fruto», «el tiempo airado que cubre de nieve la hermosa cumbre» y «el viento helado que marchitará la rosa». La utilización de estos elementos para aludir a determinados objetos y estados ha llegado a ser tan habitual que, en algunos casos, no se encuentra la manera de designarlo lisa y llanamente. Ejemplo claro es el del término metafórico «corazón» por sentimientos, afectos,...

Otras metáforas, aunque exclusivamente empleadas en el lenguaje poético, tienen dentro de él carta de naturaleza, sin que suponga creación estética alguna su utilización. En este caso nos hallamos con el binomio «pelo/oro». En el propio Garcilaso encontramos imágenes como:

Los cabellos que vían
con gran desprecio el oro,
como menor tesoro,...

[*Égloga I*, v. 273-275]

donde se ve el evidente esfuerzo del poeta por ofrecer una variante a la, ya en su tiempo, gastada metáfora.

Además de la metáfora, Garcilaso construye otros tipos de imágenes. Tenemos varios ejemplos de comparación pura y simple:

Como la tierna madre, [...]
 así a mi enfermo y loco pensamiento,...

[*Soneto XIV*]

o bien en la *Égloga III*, versos 321-328:

Cual suele acompañada de su bando
aparecer la dulce primavera, [...]
 en tal manera a mí, Flérida mía,
viniendo, reverdece mi alegría.

Otro tipo de comparación más frecuente en nuestro autor es el siguiente:

¡Oh más dura que mármol a mis quejas,
y al encendido fuego en que me quemo,
más helada que nieve, Galatea!

[*Égloga I*, 57-59]

Al operar Garcilaso sobre un conjunto de imágenes lexicalizadas, puede permitirse la creación de complejos metafóricos. Entre los muchos ejemplos existentes elegimos de nuevo el *Soneto XXIII*:

...coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.

Dos campos significativos se oponen en esta serie de versos: Por un lado, tenemos «alegre primavera», «dulce fruto», «hermosa cumbre», y «rosa»; por otro, «tiempo airado», «nieve», «viento helado». Las dos series pertenecen al mundo de los fenómenos naturales, en el que la aparición de los segundos supone la destrucción de los primeros. Todos estos sustituyentes, empleando la nomenclatura de Carlos Bousoño, quedan modificados por el resto del soneto, los cuartetos, que, al referirse a una persona, determinan que los sustituidos sean también estados u objetos pertenecientes a un ser humano. Al punto en la mente del lector «alegre primavera» pasa a significar «juventud»; «el dulce fruto», el amor; «el tiempo airado», la vejez; «la nieve», las canas; «la hermosa cumbre», la cabeza de la joven a la que hace referencia el soneto; «la rosa» y «el viento helado» sintetizan, por último, todo lo dicho anteriormente.

La *prosopopeya*, la atribución, por supuesto metafórica, de una característica humana a un ser inanimado o a un animal, es recurso frecuente en Garcilaso y en toda la poesía que sigue la línea por él iniciada. Es lógico que para la plasmación de la consonancia entre la naturaleza y el sentimiento del poeta se recurra a la personificación de los elementos naturales que de esta forma, mediante transmutación metafórica, quedan en disposición de compartir los vaivenes sentimentales del autor:

...queriendo el monte al grave sentimiento
de aquel dolor en algo ser propicio,
con la pesada voz retumba y suena.

[*Égloga I*, v. 228-30]

Casi todo el aparato metafórico de Garcilaso tiene su base en una exageración, ya que participa de una concepción ascendente de la poesía. Se trata de embellecer la realidad elevando, mediante un proceso hiperbólico, los elementos prosaicos de la existencia cotidiana. De esta metáfora ascendente participa toda la imaginería renacentista:

Los ojos, cuya lumbre bien pudiera
tornar clara la noche tenebrosa,
y oscurecer el sol a mediodía,...

[*Canción IV*, v. 61-63]

Otras veces lo que el poeta busca con la hipérbole es hacer más expresivo su propio dolor:

...creció de tal manera el dolor mío,
y de mi loco error el desconsuelo,
que hice de mis lágrimas un río.

[*Égloga II*, v. 488-490]

7.3.6.3. El sentimiento de la naturaleza

Simultáneamente a la expresión de su afecto amoroso y formando un todo con ella, destaca en la poesía de Garcilaso el sentimiento de la naturaleza, propio del hombre renacentista, que eleva a primer plano todo lo relacionado con el mundo natural. El paisaje se impone con su serena belleza, abriendo ante los ojos del poeta el mundo bucólico que había inspirado a OVIDIO, VIRGILIO, HORACIO, ARIOSTO, SANNAZARO,...

Es muy frecuente encontrar una evidente correlación entre la descripción de la naturaleza y el estado de ánimo del poeta, de modo y manera que la relación de los elementos naturales viene a ser plasmación metafórica de los afectos y sentimientos del autor. Un ejemplo óptimo de lo que decimos puede encontrarse en las estancias 21 y 22 de la *Égloga I*.

7.3.6.4. La mitología

A lo largo de toda su obra Garcilaso maneja una serie de lugares comunes y de elementos mitológicos que for-

man parte del instrumental utilizado por todos los poetas del Renacimiento. No obstante, su personalidad se manifiesta en la selección de estos mitos. Siente predilección, por razones de afinidad personal, por el mito de Orfeo. Con mayor o menor detalle y claridad, esta fábula del poeta a cuya voz se anima y sensibiliza la naturaleza, reaparece a lo largo de la corta producción de Garcilaso.

Otros mitos hacia los que se siente inclinado, también por analogía con su situación personal, son aquéllos que tratan de amores desdichados: Venus y Adonis, Hero y Leandro, Dafne y Apolo,...

Por otra parte, la alusión al mundo mitológico greco-latino proporciona a Garcilaso un auténtico arsenal de elementos metafóricos:

Sabed que en mi perfeta edad y armado
con mis ojos abiertos me he rendido
al niño que sabéis, ciego y desnudo.
[Soneto XXVIII]

donde tenemos un caso de utilización metafórica de la mitología: Cupido simboliza el amor; y, por otro lado, una perifrasis para designar al dios.

Garcilaso en la *Canción V*, versos 33-35, para expresar a la desdenosa flor de Gnido el enamoramiento de su amigo, le dice:

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

7.3.6.5. Los modelos

Venimos señalando con insistencia la deuda que tiene contraída Garcilaso con la poesía de PETRARCA, sin dejar de puntualizar que al pasar por el tamiz de su creatividad, cualquier elemento ajeno resulta renovado e incorporado a su estilo personal. Con razón Lapesa dice que «Garcilaso no copia, sino que reelabora y vivifica» [TpG, 118].

Margot Arce [GV, 98] cita versos enteros que se repiten en ambos autores. Sirvan para ilustrarlo estos ejemplos:

...y duro campo de batalla el lecho.
[Soneto XVII]
...et duro campo di battaglia il letto.
[Soneto IX de la Parte Primera]

¡Oh cuántas esperanzas lleva el viento!
[Soneto XVI]
Quante speranze se ne porta il vento!
[Soneto LIX de la Parte Segunda]

Aunque Petrarca es el modelo dominante, no podemos dejar de citar otros nombres como SANNAZARO y ARIOSTO. Pilar Manero [cf. *Oll*] ha demostrado con exhaustiva erudición hasta qué extremo se pueden rastrear influjos de los modelos italianos.

El seguir a dichos modelos pudiera dar pie a pensar que en su poesía se elimina lo puramente subjetivo; pero no es así porque lo que importa de Italia es precisamente la afición al análisis de los sentimientos subjetivos y el culto a la expresión libre, armónica, natural.

También hemos comentado su entronque con la tradición bucólica greco-latina.

Sólo nos falta señalar ciertas concomitancias que Garcilaso presenta con otro gran poeta: el valenciano AUSIAS MARCH. Esta impresión se obtiene del tono general de la obra y también de algunos detalles concretos. Es habitual citar este ejemplo:

Amor, amor, un hábito vestí...
[Soneto XXVII]

Amor, amor, un habit m'e tallat...
[Canto LXXVII]

Además, Manuel de Montoliu apunta [Hlc, 292] que en dos sonetos de Garcilaso hay símiles tomados directamente de Ausias March.

7.4. LOS SEGUIDORES DE GARCILASO

A su muerte Garcilaso se convierte en el modelo a seguir de los poetas de su generación y de otros posteriores. Es evidente que ninguno de estos autores menores