

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



**LAS OBRAS Y LAS INFLUENCIAS DE
GARCILASO DE LA VEGA**



TESIS

QUE PRESENTA EL SEÑOR ALFREDO M. SHARPE

**PARA OPTAR EL GRADO DE
DOCTOR EN ARTES Y LETRAS ESPAÑOLAS**



MEXICO, D. F.

1954

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres.

A mi querida madre, Francisca.

*Dedico este modesto trabajo, con
todo afecto a mis maestros de la
Facultad de Filosofía y Letras.*

*Y con toda estimación,
a mi ilustre guía y profesor
Dr. Julio Torri, y al Dr. Julio
Jiménez Rueda.*

P R E A M B U L O :

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

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

FECI QUOD POTUI

INTRODUCCION

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

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

El autor que representa mejor la poesía lírica del reinado de Juan II y que además reunió condiciones de gran poeta, fué don Íñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana. Sus obras poéticas son muy numerosas; ofrecen una gran variedad de versos y de combinaciones métricas que atestiguan un conocimiento perfecto de la versificación provenzal y de la nacional.

Nació de noble linaje en Carrión de los Condes. Fué soldado y político. Como escritor mostróse hábil imitador de Dante y Petrarca, excelsos poetas italianos.

A principios del siglo XVI, toda Europa estaba deslumbrada por los resplandores del Renacimiento italiano: Todas las miradas se tornaban hacia Italia, la gran maestra de las letras y de las artes. El influjo de Dante y Petrarca se venía haciendo sentir en España como hemos visto, desde mediados del siglo XV y aun la métrica italiana había sido ya empleada por el marqués de Santillana en sus 'sonetos fechos al modo itálico', aunque esta innovación no fructificó por entonces. Los poetas, si bien influídos algunos por los maestros italianos en el asunto y tratamiento alegórico, continuaron cultivando con predilección casi exclusivamente el verso octosílabo. Pero entra el impulso rápido, poderoso que la poesía italiana, en orientación ideológica y en formas métricas, estaba llamada a ejercer en la lírica castellana.

El 11 de marzo de 1526 tuvo lugar un solemne acontecimiento en la ciudad de Sevilla; el matrimonio del Emperador Carlos V con Doña Isabel de Portugal. En el mes de junio, a causa del excesivo calor, los reyes se trasladaron al palacio de La Alhambra, en Granada, lugar ideal en los meses de estío, cuando los brillantes rayos del sol están refrescados por la brisa de la vecina Sierra Nevada. Allí residió la corte varios meses.

Por las frondosas alamedas de la Alhambra pasearían juntos más de una vez, palpitantes, platicando de letras, artes, dos caballeros de la corte. Andrea Navagero, embajador de Venecia, y Juan Boscán (1490-1542), cayo de un joven que más tarde debía de ser famosísimo Duque de Alba. Y tratando cierto día de "cosas de ingenio y de letras", el embajador invitó a su amigo Boscán, ya conocida su fama entre los poetas buenos e ingeniosos a escribir en Castellano versos al estilo italiano, y aun insistió y le rogó que lo hiciera.

"Partíme pocos días después para mi casa —escribe Boscán— y con la largueza y soledad del camino, discurriendo por diversas cosas, fui a dar muchas veces en lo que Navagero me había dicho; y así comencé a tentar este género de verso".

Se refiere al verso endecasílabo. Halló al principio alguna dificultad, pero después, pareciéndole que salía bien, fué poco a poco metiéndose con calor en ello.

"Mas esto no bastara a hacerme pasar muy adelante, si Garcilaso con su juicio —el cual, no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta— no me confirmara en esta mi demanda".

Y así, de modo sencillo, por una conversación entre literatos surge la reforma más trascendental de la métrica española; la introducción del verso endecasílabo y de algunas principales formas estróficas: el soneto, la canción, o sea la canción de estancia larga y el terceto, por Boscán, la octava rima y el verso suelto, por Garcilaso.

Fuera de Italia, fué Boscán el primero en seguir la tradición y la escuela de Petrarca, su principal modelo. Pero el petrarquismo de Boscán no pasa de ser puramente exterior y formal. Jamás apuntan en sus poemas ni la emoción ni el colorido del gran maestro italiano. No sólo era enorme la diferencia de talla de ambos poetas, sino también su temperamento.

Boscán es más intelectual y abstracto que pintoresco y emocional. Su estilo, también, es demasiado llano; a menudo trivial o prosaico. Sólo de vez en cuando logra dar la nota de delicada ternura, como en los dos sonetos que compuso a la muerte de su entrañable amigo Garcilaso, y sólo a veces acierta con la expresión enérgica, como al describir una vida familiar en el campo. Por lo común es tan frío y seco en el tratamiento, como pobre en la inventiva. En cuanto a la versificación, parece casi natural que empleando un metro que no le era familiar, resulte inarmónica e imperfecta. Algunos de sus defectos métricos no son debidos, sin embargo a la falta de capacidad ni a la ignorancia, sino a haber usado las licencias permitidas y consagradas en la redondilla peninsular. En esto hay que pensar con él, que "en todas las artes, los primeros hacen harto en empezar". Y más que los defectos sorprenden la fluidez, gallardía y destreza de algunas estrofas, como la siguiente del poema alegórico sobre el templo del amor, titulado Octava Rima:

*Amor es voluntad dulce y sabrosa,
que todo corazón duro enternece;
el amor es el alma en toda cosa,
por quien remozca el mundo y reverdece;
en fin de todos en amor reposa,
en él todo comienza permanece,
deste mundo y del otro la gran traza:
con sus brazos amor toda la abraza.*

El mérito singularísimo de este "gentil caballero de Barcelona, está en haber comprendido antes que nadie la necesidad de renovar la poesía frívola y adocenada que vemos en los Cancioneros de su tiempo, y en proponerse levantar su tono con la imitación de la alta lírica del Renacimiento italiano. Tuvo, además la suerte de encontrar 'un colaborador de genio, y no sólo triunfó con él, sino que participa en cierta medida de su gloria'.

También, puedo yo añadir aquí, que como versificador fué mediano, como maestro de la prosa es de los mayores de su siglo en la traducción que se hizo de "Il Cortegiano" de Castiglione.

El colaborador de genio de Boscán que aclimató sus innovaciones en la poesía castellana e introdujo otras, fué su amigo Garcilaso de la Vega (1501-1536). Descendiente de muy ilustres familias del reino, Garcilaso recibió en su juventud la educación propia de un perfecto caballero de la corte; música, equitación, manejos de armas, instrucción religiosa, instrucción en la lengua y literatura latina, que llegaron a serle familiares.

En 1520 entró al servicio del Emperador Carlos V, y le acompañó en varios viajes al extranjero, y bajo cuyas gloriosas banderas peleó valientemente. Contrajo matrimonio con noble dama de la corte en 1525. Fué probablemente un enlace de conveniencia, favorecido por el emperador. Lo cierto es que Garcilaso jamás alude, en los poemas, a su esposa. Entre las damás que vinieron el siguiente año entre el séquito de doña Isabel de Portugal, con ocasión de su boda con el emperador, figuraba una de peregrina belleza y encanto: Doña Isabel Freyre.

Garcilaso se enamoró de ella, y a pesar de su yugo matrimonial alimentó una vaga esperanza de ser correspondido. Y cuando, dos o tres años más tarde la espiritual dama portuguesa se casó con don Antonio de Fonseca "El Gordo", el gran poeta de Toledo sintió toda la amargura de su imposible amor.

En 1530 fué enviado como embajador extraordinario a la corte de Francia; al siguiente año, por haber intervenido en la boda de un sobrino suyo, desaprobada por Carlos V, perdió el favor imperial. Hallándose en Nápoles recibió la noticia de la muerte prematura de doña Isabel Freyre, ocurrida probablemente a principios de 1533. Y entonces fué cuando debió de componer su obra maestra, la **Egloga Primera**.

Famoso era Garcilaso por su valor en las acciones de guerra, tanto como por el buen juicio y autoridad entre los literatos, famoso hasta por su varonil presencia. Brilló por su genio y donaire en la corte del Emperador, y con igual habilidad que tañía el arpa o la vihuela en las fiestas cortesanas, manejaba las armas en los torneos y en el campo de batalla. Amaba el peligro y en él pereció, al lanzarse temerariamente sin casco y sin coraza al asalto de una torre francesa en el otoño de 1536.

Como nadie cuidó de recoger y publicar sus versos, se perdieron lo que escribiera en italiano, y sólo se conservan de los castellanos una epístola, dos elegías, tres églogas, cinco odas o canciones, treinta y ocho sonetos, y algunas composiciones menores (8 coplas) escritas en sus primeros tiempos al estilo tradicional castellano. Se imprimió la mayor parte de ellas juntamente con los versos de Boscán, 1543, y se editaron después innumerables veces.

La Egloga primera dedicada al virrey de Nápoles, su constante protector tiene por asunto el dulce lamentar de dos pastores; el uno, por no ser correspondido en amor, y el otro por la muerte de su amada. Está en estrofas de catorce versos, de siete y once sílabas, combinados en la forma que luego estudiaremos.

Es sin disputa la composición más notable de Garcilaso, la más rica en sentimientos, la más perfecta, escrita probablemente como he dicho, a la muerte de doña Isabel Freyre; el poeta da expresión a aquel amor suyo sin ventura, a aquella tristeza de vivir tan dulcemente reflejada en casi todos sus poemas. Es el eco doliente de su amor irrealizable de una ansia de abandono de esta vida para unirse con la amada "en otros valles floridos y sombríos", en eterna unión de las almas. Evoca el poeta el breve tiempo de su puro idilio, y las confidencias son tímidas y veladas.

*Corrientes aguas puras cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
yedra que por los árboles caminas,
torciendo el paso su verde seno;
yo me ví tan ajeno
del grave mal que siento,
que de puro contento
con vuestra soledad me recreaba,
donde con dulce sueño reposaba,
o con el pensamiento descurría,
por donde no hallaba
sino memorias llenas de alegría...*

De mérito desigual es la Egloga segunda, la composición más extensa de Garcilaso. La mayor parte de ella está destinada a narrar por medio de brillante visión alegórica, la historia y las glorias de las casas de los duques de Alba. Tiene en su estructura, y en su diálogo, algo de poema dramático.

Escrita en varios metros y formas estróficas, casi la tercera parte está en endecasílabos con rima interior, ensayo que no llegó a prosperar en la poesía castellana:

*Los montes Pirineos (que se estima
de abajo que la cima está en el cielo,
y desde arriba el suelo en el infierno)
en medio del invierno atrevasaba...*

En la égloga tercera se encuentra el primer ensayo, admirable, de versificación en octava rima. Sobresale la descripción de un ameno prado, donde varias ninfas bordan en delicadas telas, con hilos de oro, episodios de mitología, como el de Dafne perseguida por Apolo y transformada en laurel, el de Adonis muerto por el jabalí:

*Cerca del Tajo en soledad amena
 toda la yedra revestida y llena,
 de verdes sauces hay una espesura,
 que por el tronco va hasta la altura,
 y así la teje arriba y encadena,
 que el sol no halla paso a la verdura;
 el gua baña el prado, con sonido
 alegrando la hierba y el oído.
 Con tanta mansedumbre el cristalino
 Tajo en aquella parte caminaba,
 que pudieron los ojos el camino
 determinar apenas que llevaba.
 Peinando su cabellos de oro fino,
 una ninfa, del agua, do moraba,
 la cabeza sacó, y el prado ameno
 vido de flores y de sombra lleno.
 Movióla el sitio umbroso, el manso viento,
 el suave olor de aquel florido suelo,
 Las aves en el fresco apartamiento
 vió descansar el trabajoso vuelo.
 Secaba entonces el terreno aliento
 el sol, subido en la mitad del cielo.*

En las anteriores estrofas, así como en otros pasajes, reveló Garcilaso su fino sentimiento de la Naturaleza, y casi fué el único que se adelantó a Fray Luis de León en percibir y expresar la poesía íntima de los árboles, del cielo, de las aguas corrientes. Su visión de la naturaleza, igual que había de ser la de Fray Luis de León, es tan suave como idealizada y llena de seductora gracia.

Las dos Eglogas están en tercetos. La primera, dedicada "Al Duque de Alba en la muerte de don Bernardino de Toledo, su hermano", es clásica en su atmósfera y en reminiscencias de Horacio y Virgilio, unidas a otras reminiscencias de Petrarca, Ariosto y Bernardo Tasso. Conviene tener en cuenta que "la imitación para los literatos del Renacimiento, era la suprema prueba del genio", no sólo por patentizar la familiaridad del escritor con los grandes, sino también por infundir nueva vida, con nuevas formas a los magníficos materiales viejos. Para ser elegía, tiene la primera emoción, pero es perfecta de lo que significa la técnica; selección de materiales o de pensamientos, arte en su disposición, equilibrio de los varios elementos, suavidad en las transiciones, propiedad y pureza en la dicción, destreza en la versificación. Si esta elegía presenta el caso de mayor imitación hecha por Garcilaso, la Elegía Segunda escrita desde Sicilia a su amigo Boscán, "puede conside-

rarse como el mejor testimonio de su poder para la composición original. En realidad —continúa diciendo Kéniston—, ninguna de sus composiciones es tan rica en la revelación de su personalidad, ninguna se aproxima tanto a nuestra concepción de la individualidad poética". Escrita en 1535, nos demuestra al poeta encendido en pasión amorosa por cierta sirena de Nápoles, lleno de angustias, de temores y de celos: en toda ella campea desolador pesimismo, ansia del descanso, ansia de la muerte, que será "el postrimero beneficio".

La epístola dirigida también a Boscán, desde la ciudad donde nació y reposan las cenizas de Laura, "claro fuego de Petrarca", es decir, desde Aviñón, ofrece la novedad de ser la primera composición escrita en verso suelto, el único en el que Garcilazo no logró clásica perfección.

De las cinco Canciones u odas, en estrofas de diferente extensión, de versos de siete y de once sílabas, con combinaciones y rimas variadas, merece particular consideración la Canción dirigida a "la flor de Gnido", una dama bellísima del barrio de Gnido, en Nápoles, para persuadirla a mostrarse menos esquiva, con un cortejante suyo, amigo del poeta; le describe las tristezas del amante caballero, y acaba recordándole el caso de la ninfa que, en castigo de su desamor, fué convertida por los dioses en duro mármol. Es de las más bellas y celebradas poesías de Garcilazo. Contiene otra innovación métrica, casi tan importante como la octava rima: la lira, estrofa de cinco versos, con versos de siete y once sílabas, en la siguiente disposición:

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

Si se puede apartar un grupo de sonetos, en elogio de algún amigo, lamentando una partida, relatando algún acontecimiento, y otro grupo de composiciones de puro arte intelectual, sin nota subjetiva de escasa emoción, el resto de la obra poética de Garcilazo, es decir, la mayor parte de ella, es un eco sincero y doliente de su corazón enamorado. Su amor por doña Isabel Freyre era profundo y humano.

No hay que buscar en sus poesías la nota fogosa: Garcilazo

se queja del amor y de la vida dulce, blandamente. No hay que buscar tampoco la nota humorística: la proverbial gravedad del carácter de Garcilaso se refleja en sus poemas llenos de sinceridad y melancolía. Ningún eco tampoco del campo de batalla, aunque escribió algunas composiciones, como la Egloga tercera probablemente, 'entre las arenas del sangriento Marte'. En aquel siglo de héroes, y fué Garcilaso tanto como el primero, su alma de poeta no latió al unísono con el del alma de su raza. No parece que viviera "tomando ora la espada, ora la pluma", y no dejara en los versos un solo matiz del sentimiento nacional, un solo eco del fragor del combate; casi toda su obra es subjetiva de veladas confidencias íntimas, de suaves y melancólicos lamentos. El genio poético, el certero instinto del ritmo, el completo dominio de la métrica italiana y del idioma castellano le permitieron manejar con maestría jamás superada después nuevas formas. La lengua de Castilla fué en sus versos un instrumento maravillosamente flexible y musical. Y los poemas de Garcilaso poseen hoy la misma juventud y encanto que tanto celebraron sus contemporáneos y sucesores, la eterna juventud y encanto de la belleza. En la suprema magia del estilo sólo Góngora lo iguala.

Evoca Garcilaso los tres reinos de la Naturaleza. **CORRIENTES AGUAS, PURAS, CRISTALINAS** (reino mineral).

ARBOLES QUE OS ESTAIS MIRANDO EN ELLAS (reino vegetal).

AVES QUE AQUI SEMBRAIS VUESTRAS QUERELLAS (reino animal).

Otra cita:

CON MI LLORAR LAS PIEDRAS ENTERNECEN (reino mineral).

SU NATURAL DUREZA Y LA QUEBRANTAN,

LOS ARBOLES PARECE QUE SE INCLINAN (reino vegetal).

LAS AVES QUE ME ESCUCHAN; CUANDO CANTAN, etc... (reino animal).

Y de la Naturaleza toma los motivos estéticos más delicados.

Garcilaso era un compendio de inspiración, gracia, fuerza y

valor. Sus versos son rítmicos, melodiosos y de hondo sentimentalismo. Hondas resonancias con acordes graves de respetuosa ternura tiene la galantería de Garcilaso. El amor es para él ejecutoria donde se prueba la nobleza del caballero:

*Escrito está en mi alma vuestro gesto
y cuando yo escrebir de vos deseo;
vos sola lo escrebistes, yo lo leo
tan solo, que aun de vos me guardo en esto.*

*En esto estoy y estaré siempre puesto;
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.*

*Yo no nací sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero.*

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

RAMIFICACIONES DE LA LIRICA TROVADORESCA Y SU CONFLUENCIA EN BOSCAN Y GARCILASO.

En su Octava rima enumera Juan Boscán las figuras sobresalientes de la lírica amorosa, dando acogida, con amplio eclecticismo, a poetas de diversos tiempos, con escuelas y países. Este desfile de nombres y alabanzas interesa tanto por las menciones como por los olvidos. Abren la marcha los latinos Catulo, Ovidio, Tibulo y Propercio; siguen los italianos Petrarca y Cino de Pistoia, viene a continuación un grupo castellano bastante nutrido, con Juan de Mena, el Bachiller de la Torre, Garci Sánchez de Badajoz, Diego López de Haro y don Luis de Vivero; dedica una estrofa a Garcilaso, "aquel que nuestro tiempo truxo ufano"; otra, "al grande catalán, de amor maestro", Ausias March, y la última a Bernardino Gualbes, amigo personal de Boscán (1). No hay un recuerdo para los trovadores provenzales y gallego-portugueses; tampoco para el *dolce stil nuovo* ni para escritores como Santillana; los precedentes hispánicos se reducen al Cancionero General y a Ausias March.

No obstante, esa enumeración da una idea viva de las varias corrientes que confluyen en la poesía de Boscán y Garcilaso: classicismo, petrarquismo y formas italianas, herencia de cancionero e influjo de Ausias March se ofrecen imperfectamente amalgamadas en la obra del barcelonés; también aparecen todos en la de Garcilaso, que acierta a empastar en acordes armoniosos las voces disonantes. Trataré de precisar el alcance y significación de cada elemento en la obra de Garcilaso.

El elemento clásico es el más fácil de reconocer. Muchas veces también aflora desembozada la imitación petrarquesca o de autores italianos renacentistas. El Brocense, Herrera y Tamayo de Vargas aplicaron su saber de humanidades y letras contemporáneas a determinar los pasajes derivados de una y otra procedencia. En cambio, señalaron pocos recuerdos de Ausias March y casi no exploraron las huellas de la poesía de cancionero. No es de extrañar que ocurriera así: los hilos de la tradición lírica sabia, arrancando todos del abrileño brote provenzal—tan influído por la lírica amatoria de los musulmanes—, se entrecruzan en complicada urdimbre durante la baja Edad Media y el Renacimiento, y no se dejan desenredar sin esfuerzo. Por encima de variedades y modificaciones, toda la lírica amatoria de cinco siglos gira en torno a la misma concepción del amor —el amor cortés— y revela una fundamental unidad de cultura. De ahí la dificultad con que se tropieza en los intentos de concretar los débitos que unas ramificaciones tienen respecto de otras. Es difícil precisar la ascendencia cuando se trata de ideas, sentimientos y actitudes sin llegar a la imitación de los moldes poéticos en que originariamente estaban infundidos estos elementos. Trasplantados a otro clima espiritual y vestidos con otros hábitos, se transforman hasta pasar de incógnito. Así resultó posible que Sanvisenti se resistiera a admitir la influencia del Canzoniere petrarquesco en la España del siglo XV (2), y que Pagès no se inclinara tampoco a verla reflejada en Ausias March (3). Farinelli, en cambio, sostiene que existió en el cuatrocientos peninsular una intensa corriente petrarquismo (4); evidente en Santillana, menos perceptible en otros poetas castellanos a causa de las diferencias de metro y arte, ese influjo es innegable, aunque no en todos los casos donde creyó advertirlo Farinelli (5). En la poesía castellana del siglo XV vienen a encontrarse la tradición provenzal directa, la transmitida por los trovadores gallego-portugueses, nuevos influjos de la poesía islámica, irradiaciones del *dolce stil nuovo* y de Petrarca, y, finalmente, ecos de Ausias March, en quienes lo provenzal y lo italiano, fundidos, no habían ahogado una potente originalidad (6).

Asimilados todos estos elementos y elaborados según privativos modos artísticos, la poesía de los cancioneros castellanos no dejó de influir sobre los líricos que en el mundo poético de Petrarca, adoptaron los metros italianos. Si hay petrarquismo soterrado en los octosílabos y versos de arte mayor del siglo XV, no faltan en la centuria siguiente vestigios de cancionero tradicional disfrazados bajo las formas itálicas: Pero en la mayoría de los casos es tal la coincidencia de temas entre las distintas escuelas, que no es dable precisar cuán es la verdadera fuente entre varias que pueden proponerse, o si ni siquiera hubo dependencia concreta respecto de ninguna. Así, por ejemplo, cuando Garcilaso dice lo causa nuevo dolor la idea de que la dama sufra un día, arrepentida de su actual dureza,

*Como en mi vuestros males son de otra parte,
Duélenme en mas sentible y tierna parte*

(Canc. I, 25-26).

pudo recordar pasajes de Ausias March (7):

*e, donch, enug de mi no us ne atanga:
ma fort dolor sera menys sens la vostra*

(XXXVI, 39-40).

e vos dolent, me feu plus dolorit

(LIII, 28).

O bien versos como los de don Diego López de Haro:

*Porque tanto amor os tengo
Que con mal que a vos os venga
No me vengo.*

(Canc. Gen., 103, I Pág. 278).

O bien, sin ninguna reminiscencia especial, pudo coincidir con el poeta catalán y con el castellano en lo que era una fineza tónica de la poesía amorosa.

La existencia de un acervo poético aprovechado comunalmen-

te por las distintas escuelas que derivan del lirismo trovadoresco, no quita a cada una su carácter peculiar. Los galanes del siglo XV repetían a menudo, sin saberlo ya las más veces, algo de lo que trescientos años antes habían dicho los provenzales; pero aun en esas repeticiones se había operado una honda transformación, consecuencia del distinto espíritu de épocas y colectividades. Otro tanto ocurría en las letras catalanas. Y en Italia. Petrarca, tomando como punto de partida el arte de los trovadores y el idealismo del **dolce stil nuovo**, había emprendido la primera revelación de un alma moderna, con sus anhelos, desesperanzas, contradicciones y melancolías, ahondando en el conocimiento del reino interior del hombre a la vez que inauguraba un nuevo sentimiento del amor, de la hermosura femenina y de la naturaleza. Nada tan distinto, a pesar de sus coincidencias, como una suave canción petrarquesca, los atormentados versos de Ausias March y la vivacidad incisiva o la ajustada sobriedad de unas coplas castellanas.

El amor es concebido como un culto y un servicio; este vasallaje espiritual dignifica al enamorado, apartándole de pensamientos viles e infundiendo en él ansias de superación. La poesía explora, más o menos escolásticamente, las galerías del alma, subrayando los contrastes entre la razón y el deseo, entre la visión objetiva del mundo y el enfoque personal del individuo. Hijas de la lucha interior y del comportamiento esquivo de la amada son la tristeza y la inestabilidad de ánimo. Los enamorados se entregan a su dolor, gozan saboreando el sufrimiento y paladean con fruición las lágrimas vertidas. Sin embargo, este placer del mar-reclamen la venida de la muerte libertadora y arrojen sobre sí dure no impide que cuenten pesarosos los años de servidumbre (8), ras execraciones. En presencia de la dama se conturban, y la lengua no acierta a descubrir el sentimiento. En el estilo abunda la oposición de "contrarios" en antítesis y paradojas, repitiéndose también ciertos otros clichés expresivos.

1. Boscán: Poesías, ed. Knapp, págs. 445-447.
2. Sanvisenti, B., *I primi influssi di Dante, del petrarca e del Boccio sulla letteratura spagnuola*, Milano, 1902.
3. Pages, Amédée, *Auzias March et ses prédesseurs*, Paris, 1912.
4. Farinelli, Arturo, *Italia e Spagna, I*, Torino 129, págs. 65-88.
5. Como éstas otras coincidencias señaladas por Farinelli pueden ser causadas o resultar de la común herencia trovadoresca.
6. Aparte de Cantillana, que en el Prohemio se declara admira-

dor de los poetas y escribe la Coronación en alabanza de Mo-
sén Jordi, la influencia Catalana puede rastrearse en otros es-
critores, sobre todo en los valencianos bilingües o no. Por
ejemplo, cuando el Comendador. Román califica de "llena d'
aviso a sus dama (Cancionero General, de Hernando del Cas-
tillo, ed., Biblióf. Esp., I pág. 449), recuerda, evidentemente, el
plena de seny, de Ausias March.

7. Cito por la edición de A. Pages, Barcelona, 1912-1914.
8. Para la costumbre provenzal de este cómputo de los años—
véanse A. Pages, op. cit., pág. 239, y nota de Rigutini al pœ-
ma CCLXXI de Petrarca, Il Canzonere, Hoepli, 1925.

PETRARCA Y LOS POETAS CASTELLANOS DEL SIGLO XV.

Aparte de estas concordancias resultantes de la filiación trova-
doresca, hay entre las lírica italiana y los cancioneros castella-
nos otras que sin duda obedecen al conocimiento directo del **dol-
ce stil nuovo** y de Petrarca. En el **Prohemio** al Condestable de Por-
tugal el Marqués de Santillana menciona a Guido Guinizzelli, dan-
te, Ceco d'ascoli, Boccaccio y Petrarca; la referencia a los poemas
líricos es clara: "Estos e muchos otros escrivieron en otra forma
de metros en lengua itálica, que sonetos e cançiones se llaman".
Farinelli ha señalado las abundantes notas petrarquistas conteni-
das en los sonetos del marqués, algunas con dependencia muy es-
trecha respecto al modelo (9). También cita al maestro italiano:

*¿Quién sino vos mereció
De virtudes ser monarcha?
Quanto bien dixo Petrarca
Por vos lo profetizó (10).*

Recuerdos circunstanciados y menciones son índice de nutri-
da incorporación de conceptos, posturas espirituales y maneras de
sentir: como en el dulce stil nuovo, la amada es ser angelical cu-
ya presencia se echa de menos en el Paraíso (11). Como en Pe-
trarca, penetra la idea del amor ineludible, impuesto por una fuer-
za superior que sojuzga el albedrío humano; admitida así la inter-
vención del destino, las protestas de firmeza sentimental toman ca-
rácter estoico (12). Menudean las miradas retrospectivas, llorán-
dose el tiempo inútilmente gastado. Los poetas huyen de la gente,
se refugian en la soledad y añoran días pasados más plácidos, nim-
bados ya en la memoria con un halo de lejanía.

CONCEPCION DEL ARTE Y DE LA FORMA POETICA.

Pero frente a los muchos rasgos en que los cancioneros castellanos están de acuerdo con Petrarca o le son deudores, hay diferencias profundas y significativas. Dice Petrarca al declinar su vida que, si hubiera sabido la buena acogida reservada a sus poesías, habría escrito más y mejores; pero

*... ogni mio studio in quel tempo era
Pur disfogare il doloroso core
In qualche modo, non d'acquistar fama.
Pianger cercai, non già del pianto onore:
or vorrei ben piacer . . .*

La declaración no es sincera: el continuo trabajo de selección, lima y retoque, denunciado por las notas marginales de sus manuscritos, evidencia que el humanista, ávido siempre de gloria y de belleza, buscó en todo momento la perfección artística, no el simple desahogo del corazón. Y el anhelo de la obra de arte acabada e imperecedera significaba ansia de celebridad, deseo de eternizarse y poder eternizar a otros mediante la fama conseguida por los versos.

Esta actitud del literato humanista estaba casi reservada en Castilla, dentro del dominio poético, a las creaciones narrativo-alegóricas o doctrinales. La distinción que a propósito de micer Francisco Imperial establece Santillana entre los términos de "decidor o trovador" y "poeta", cobra así pleno sentido: a la ambición artística del "poeta" correspondían las alegorías del Imperial, como después la Comedieta de Ponça o las Trescientas; pero las coplas, canciones, decires, villancicos y motes caían dentro de las habilidades cortesanas del trovador, y frecuentemente eran producto de la improvisación.

A la poesía amatoria de los cancioneros españoles no le faltaba el sentido de la perfección formal. Lo tenía, sí pero con orientación distinta a la del petrarquismo. Sus obras maestras eran unas veces graciosas y vivaces con galanura que no excluía la inmediatez realista; otras veces eran densas, nerviosas y ceñidas. Y el octosílabo, solo o en dos coplas de pie quebrado, se plegaba admirablemente, con su brevedad y su frecuencia de rimas, a la lozana vistosidad, a la sencilla fluidez o la justeza conceptuosa. No había la proyección alejadora, la marcha remansada, la suave tersura de Petrarca.

Tal diferencia de orientación explica que la lírica del siglo XV tomara del petrarquismo algo del contenido, pero no la forma. La persistencia del octosílabo y del verso de arte mayor, juntamente con el fracaso de Santillana en su intento de trasplantar el soneto, demuestran que los poetas castellanos, apegados a su acostumbrada "hermosa cobertura", permanecían insensibles ante la petrarquesca, o cuando comprendían la belleza de ésta, eran incapaces de una suficiente asimilación (13). No es que faltara la percepción de las cosas; pero sin la encarnación formal que tenía en Petrarca, el mundo de ideas y sentimientos resultaba más conceptual y más parco en halagos sensoriales.

PERSONIFICACIONES Y ALEGORIAS.

Característico es el gusto por la personificación de ideas. Dejando a un lado los Trionfi, en las Rime de Petrarca no faltan alegorías: por ejemplo en el soneto **Per fare una leggiadra sua vendetta**, la canción XII, con su representación de la Gloria y la Virtud, o la XXVIII, con la contienda entre el Amor y el poeta ante el tribunal de la Razón. Pero frente a estas pocas muestras, la poesía amorosa del siglo XV español ofrece debates y psicomaquias con extraordinaria abundancia: en la **Escalera de amor**, de Jorge Manrique, la beldad y la mesura de la dama asaltan el muro que protegía la libertad del enamorado, vencen a la cordura y ahuyentan a los sentidos; la libertad traicionada por los ojos, queda presa. Don Luis de Vivero escribe una **Guerra de Amor**; don Diego López de Haro, un debate **Entre la Razón y el Pensamiento**; Cartagena, unas coplas **Entre el Corazón y la Lengua** en forma de diálogos y otras **Entre el corazón y los ojos**. Todos estos ejemplos del Cancionero General (14) y otros muchos que podrían añadirse demuestran que, aun después de pasar los dos primeros tercios del siglo XV, en los cuales había sido más intensa la influencia dantesca y del **Roman de la Rose**, continuaba muy arraigada la afición por estos híbridos medievales de intelecto y fantasía. Aunque mantenida en gran parte por la admiración hacia los Trionfi, siempre queda como peculiaridad hispánica la mayor aplicación de ficciones alegóricas al análisis del alma y a la exposición de sus conflictos interiores.

CONCEPTISMO.

El fondo emocional de la poesía amorosa, elaborado por sutilezas intelectuales en auge, dió como resultado la floración de antítesis y paradojas que abunda en toda la poesía de ascendencia trovadoresca. Pero este rasgo general, acaso bajo la sugestión del "Pace non trovo" de Petrarca adquiere en Castilla extraor-

dinario desarrollo. Desde Santillana y Mena, tres generaciones de poetas se entregan a la práctica de contrastar "opósitos", como entonces se decía (15). En tal ambiente nacen el "que no vivo porque vivo / y muero porque no muero", aprovechando más tarde por los místicos, y el "Ven, muerte, tan escondida", atractivo aún para Cervantes y Calderón de la Barca. Pero junto al pulular de contraposiciones, comunes con Petrarca e influenciados por él, hay otras manifestaciones conceptistas que no tienen igual desarrollo en las dos literaturas. En los cancioneros apenas se ven juegos de palabras en torno al nombre de la dama, como aquellas equivalencias entre Laura, L'aura, Lauro y Dalne, que sirven de base a tantas y tan extremadas sutilezas en la obra del toscano. En cambio, los poliptoton o derivación atestiguada, pero no frecuente, en Petrarca (16), es muy del gusto de los versificadores castellanos. Escribe Juan de Mena:

*Cuydar me haze cuydado
Lo que cuydar no deuuría
Y cuydando en lo passado,
Por mi no passa alegría.*

(Canc. Gen., I 66, Pág. 134).

Los ejemplos abundan en el siglo XV castellano y no son raros en Ausias March. Su manifestación más conocida es la célebre "razón de la sinrazón", que contribuyó a secar el cerebro de Don Quijote. Pero en los siglos XV y XVI alcanzaron boga extraordinaria. Unas veces sirve para reforzar la antítesis; la identidad o semejanza verbales ponen de relieve, por contraste, la pugna de las ideas:

*Quantas mi seruir ganó
de tristezas ganaré
Yo triste, que más seré,
y menos, de quanto so...*

*...En perder quanto esperaua
tantas cuytas cobraré
quien cobrarlas perderé
quien perderme desseauna...*

(Mena, *ibid*, 59, págs. 120-sigs.).

En otras ocasiones el efecto se reduce casi a una intensificación expresiva: el lector u oyente pierde con facilidad el hilo de Ariadna tendido por el ingenio; en cambio se siente envuelto por una nebulosa de insistencia afectiva e intencional cuyo núcleo es la acepción más genérica o más reiterada en el pasaje. En los últimos versos citados de Cartagena destaca obstinadamente la idea

de coacción; en los siguientes de Don Luis de Vivero, una afirmación de voluntad que sobrepone a las contradicciones:

*...Pues os ove conoscido,
solamente por quereros
quiero más quedar perdido
que cobrado por no veros.
por quereros es querida
mi vida, con la qual muero
por lo que la vida quiero
quiero la muerte mi vida...*

(*Ibid.*, 104, págs. 278-9),

ABANDONO Y VOLUNTARISMO.

La insistencia en el verbo "querer", registrada en otros casos más (17), no es casual. En Petrarca, la entrega del enamorado al dolor es conformidad con la atracción irresistible: como la mariposa vuela hacia la llama que la ha de abrasar, así el poeta hacia sus desdichas.

E, cieca, al suo morir l'alma consente.

(Soneto CXLI).

Los cuatrocentistas castellanos sustituyen por enérgicas manifestaciones de resolución consciente este abandonarse a una sujeción plácidamente aniquiladora; gustan de presentar como autodeterminación, como voluntad de perdimiento, la aceptación de lo inevitable, y por eso enfatizan las expresiones volitivas.

E yo por mi grado me daño y condeno

(*Cartagena, Canc. Gen.*, I, 342) (18).

*Yo ya me quiero perder
por las señas que me diste,
pues no me dexas poder
para poderme valer,
según lo que me dexiste;
y si fuere condenado
porque quise yo perderme,
no yré muy desesperado,
que la causa del pecado
tiene poder de assolverme.*

(*Hernán Mexia, Ibid.*, 287).

*...de quien se quiere perder
por lo que vos mereceys.*

(Fernández de Heredia, Ibid., 587).

RECATO FRENTE A GLORIFICACION.

Cualidad imprescindible del amador cortés era la reserva: recomendada por todos los manuales de preceptiva amorosa, llegó a constituir un tópico literario. Se presenta, una parte, como consecuencia de la timidez: el enamorado no se atreve a afrontar la posible repulsa y permanece callado, sin desvelar sus sentimientos ante la dama. Por otra parte, el buen nombre de ésta exige que no se divulguen las pretensiones y menos aún, si los hay, los favores. Los dos aspectos aparecen ya explícitos en los primeros trovadores.

Pero en el humanista Petrarca el recato se enfrenta con la idea Grecolatina de que la poesía tiene una misión inmortalizadora. Aunque su lengua flaquea en presencia de Laura, y aunque escapa "solo e penoso" para que los demás no se den cuenta de una pasión imposible de encubrir, es en él más poderosa la creencia de estar llamado a publicar las excelencias de su amada. Salvándolas del olvido, quiere pagar en fama la dignificación moral que Laura ha operado en él:

*Oh leggiadre arti e lor effetti degni:
L'un co la lingua oprar, l'altra col ciglio;
Io gloria in leo, et ella a me virtute!*

(Soneto CCL XXXIX).

La poesía castellana del siglo XV insiste sobre todo en el mutismo ante la dama, repitiendo muchas veces las notas tradicionales: conturbación, torpeza de la lengua, temor. Pero acentúa la idea de represión: la pasión no se manifiesta sino cuando es incontenible, pues con el silencio se sirve mejor que con la declaración:

*Lo qu'el seso resistiendo
 tú ni otro pudo oyr
 jamás de mí,
 yo, biva muerte muriendo,
 te descubrí;
 como'l qu'es puesto a tormento
 que por fuerca
 su mal viene a confessar,
 y tornando al sentimiento
 más se esfuerca
 de lo encobrir o negar.*

*(Juan Rodríguez del Padrón,
 Canc. Gen., I, pág. 368).*

Así el enamorado se asegura la no compartida posesión del dolor ávaramente oculto, cerrando la puerta más accesible para que escape la recoleta intimidad de su alma. A solas con su pena, desconocida hasta para quien la causa, se recreará escrutando filones de sufrimiento, de donde extraerá la materia poética.

LA FIGURA DE LA DAMA:

Divergente es también el comportamiento de las líricas petrarquesca y castellana en cuanto se refiere al retrato femenino. Petrarca se recrea evocando los *capei d'or* las negras pupilas, *lumi del ciel*, los brazos, el color blanco y rosado, las *parole accorte* y los graciosos movimiento de Laura; no nos da una imagen inconfundible, pero sí los rasgo esenciales e idealizados de su figura. En los cancioneros castellanos aparece la prosopografía en composiciones meramente laudatorias (19), y hay también detalladas descripciones de moras o serranillas (20); pero cuando los poetas expresan el amor obediente a las exigencias cortesanas, suelen evitar la mención de caracteres físicos concretos, limitándose a alusiones generales o a la ponderación de cualidades anímicas (21).

Esta renuncia a toda representación sensible de la mujer amada obedece sin duda a requisitos del trato social análogos a los que imponía el tema de la pasión silenciosa. Pero responde también a una espontánea tendencia aisladora —la poesía castellana se abstrae del mundo exterior—, y se recluye en la seca y vigorosa expresión de sentimientos.

LA NATURALEZA Y EL PAISAJE:

Petrarca sabe prender en sus versos la belleza de un nuevo mundo y personalmente gozado. El paisaje le ofrece **Chiare, fresco**

o dolci acque, l'erbetta verde e fior di color mille. El despertar de la auroza, la alegría primaveral, el cielo que di vaghe e lucide faville / s'accende in torno encuentran un espíritu y unos sentidos ansiosos de captarlos. El retiro filosófico del poeta será dulcificado por el ruiseñor che dolcemente all'ombra tutte le notti si lamenta e piage; allí un abete, un faggio, un pino sustituirán con ventaja las techumbres de palacios ciudadanos. También ante espectáculos más bravíos hay vibraciones de la sensibilidad: en las Ardenas, selva temerosa a causa de las guerras, el cído de Petrarca se siente halagado por los rumores agrestes:

*Per mezzi boschi inospiti e selvaggi
Onde vanno a gran dischio uomini et arme
Vo sicuro io . . .*

*. . . udendo i rami e l'ore
E le frondi e gli augei lagnarsi, e l'acque
Mormorando suggir per l'erba verde,
Raro un silenzio, un solitario orrore
D'ombrosa selva mai tanto mi piacque . . .*

(Soneto CLXXVI).

No queda incomprendida la triste belleza del invierno, que se avviene con la melancolía del contemplador:

*L'aere gravato, e l'importuna nebbia
compressa intorno da rabbiosi venti
tosto conven che si converta in pioggia;
E gia son quasi de cristallo i fiumi,
E'n vece de l'erbetta, per le valli.
Non se ved'altro che pruine e ghiaccio.
Ho di gravi pensier tal una nebbia
Qual si leva talor di queste valli . . .*

(Sextina III.).

Entre la naturaleza y el alma se establecen corrientes de afinidad: la comunidad en el dolor une al poeta con el yago **augeletto** que canta despojado de consorte e hijuelos. Pero cuando la amargura personal contrasta con la alegría del universo, éste conserva su aspecto plácido: la visión de las cosas no se deja perturbar por el estado anímico. Y siempre la naturaleza será testigo presencial y confidente:

*O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi!
O testimon de la mia grave vita,
Quanto volte m'udiste chiamar morte!*

(Canc., VIII, v. 37-39).

9. Añádase otra: el soneto "en el próspero tiempo las serenitas / termina con los versos "El cuerdo acuerda, más non el sandio; / La muerte veo e non me do' cura: / Tal es la llaga del dardo amoroso!". Parece indudable la dependencia respecto a la canzone XXI de Petrarca, versos 134-136; *Chè co la morte a lato / Cerco del viver mio novo consiglio, / E veggio'l meglio et al peggior m'appiglio*". No he conseguido ver el artículo de Vonnutelli, *Il marchese di S. e Francesca Petrarca*, "Revista d'Italia", 1924, 15 febbraio.
10. Cancionero General, de H. del Castillo, ed. Biblióf. Esp., I pág. 114.
11. Este resabio del dulce stil nuovo, que en Petrarca no afecta ya al esencial concepto de la mujer humana, aunque idealizada—, aparece en Francisco Imperial, Santillana, Juan de Mena, Cartagena, el Comendador Román y otras; véanse María Rosa Lida, **La hipérbole segrada en la poesía Castellana del siglo XV**, Rev. de Filol. Hisp., VIII, 1946, págs. 125-130; y también en el Cancionero General, I, 60, 142, págs. 122, 347 y 449.
12. Petrarca, compos. CXLV: *Pommi ove'l sol occide i fiori e l'erba . . . / Pommi in umil fortuna od in superba . . . / viviò com'io son vieso*". Jorge Manrique desafía así a la fortuna: "Por que tú te mudas luego, / yo jamás" (Canc. Gen. I, 205, págs. 405-7). y Don Luis de Haro escribe: "Todas las desesperanzas / echan lanças / al blanco de arrepentirme; / yo, con todas sus mudanças, / siempre firme". (Cancionero General de 1554, Morel Fatio, *L'Espagne au XVI et^e XVII^e siècle*, 1878, pág. 527.
13. Italia e Spagna, I, pág. 73.
14. Cancionero General, ed. cit. I, 195, págs. 398-9: 109^a, pág. 282; 92, 265, 347 y 350. Otras alegorías y debates en Cartagena, 164^a, pág. 361; Mernán Mexía, 115^a, 286; Suárez, 137^a, 332. Todas de asunto amatorio.
15. "Loro e rio en un momento / e soy contento e quexoso / ardid me fallo e medroso . . ."; *Succesora de Lucina, / mi prisión e libertad, / langor mío e sanidad, / mi dolencia e medicina . . .*" Santillana, Canciones y decires. Clás. Cast. págs. 161-162. "Yo ardo sin ser quemado / ne vivas llamas d'amor; / peno sin aver dolor . . .". Juan Rodríguez del Padrón, Canc. Gen., II, 911^a. "¡O vida, que la tu vida / es muerte con la qual muero / y vida que no olvida / la contra de lo que quiero." Lope

- de Stúñiga, *Ibid.*, I, 79^o págs. 195. "O amor lleno de extremos! / Es tu gloria muy penada / y muy dulce tu tormento; / tú no ciegas, por ti vemos; / tú nos pagas sin dar nada, / descontentas al contento...". "Que la muerte que nos mata / es tardarse nuestra muerte". Cartagena, *Ibid.*, I, 143^a y 146^a. págs. 347 y 349. En el mismo Cancionero, otros ejemplos de Hernán Mexía: (122^o., pág. 296), Jorge Manrique (192^o., págs. 395-6).
16. He aquí algún ejemplo: Soneto CCLXXX: "Mai non fui parte ove si chiar vedessi / Quel che verder vorrei, poi ch'io nol vidi"; sextina IX: "Morte m'a morto; e sola pò far morte / ch'i torni a riveder quel viso lieto"; canción X, versos 2-3; "a dir mi sforza quell' accesa voglia / che m' ha sforzato a sospirar mai sempre".
 17. Por ejemplo, en la canción de Soria "Yo quiero pues vos que-reys / e yo quiero, / querer el mal con que muero" (*Canc. General*. 679, pág. 613).
 18. Del mismo poeta: No queda por entendido / que demando libertarme, / que de mi mal apartarme / ni lo quiero ni lo pido; / porque vista la ocasión / y conocida razón / que tengo de ser penado, / el penar es de mi grado / sin esperar gualardón" (*Ibid.*, 164^a. pág. 361).
 19. Así en Villasandino, *Cancionero de Baena*, 8^a, o en Francisco Vaca, *Cancionero General*, 128^a. págs. 314-5.
 20. Por extensión respondiendo a las normas del género, hay también retratos circunstanciados en obras donde el disfraz sereno encubre a gentiles damas, como en el "Cantar" de Santillana a sus hijas o en algunas poesías de Carvajales.
 21. Claro está que hay excepciones. Por ejemplo, "alabando a su amiga por que le preguntavan quien era", Juan del Encina (*Cancionero* 1946, fol.-LXXI v) hace un retrato minucioso, aunque atendido en sus líneas generales al patrón retórico. (María Rosa Lida, "Revista de Filología Hispánica", II, 1940, págs. 122-125.

Síntesis:

Los resultados de la serie de comparaciones que antecede pueden resumirse así: los cancioneros castellanos del siglo XV y principios del XVI añaden a su peculiar tradición lírica de origen trovadoresco un indudable y amplio caudal petrarquista, 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 un distinto sentido de la forma poética 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. El conceptismo, muy intenso, tiene manifestaciones comunes, pero también preferencias diversas: característica de los trovadores españoles es la afición por los juegos a base de palabras reiteradas. Es esencial en los poetas castellanos 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 el delectamiento y elusión emotiva ante la naturaleza. Y son rasgos típicos el voluntarismo y la contención recatada, con insistencia en el silencio cortés.

Hay pues, en la obra de Garcilaso un conjunto de temas, actitudes y reminiscencias literarias que la enlazan con la poesía de los Cancioneros. Existe además una positiva influencia de Ausias March. Estos dos factores hacen que en un principio el contenido de la poesía garcilasiana esté fuertemente entroncado con la anterior lírica peninsular y se despegue de los metros no acostumbrados. La creciente influencia de Petrarca y de los clásicos va limando angulosidades. Después de alcanzar o de la alcanzada todavía subsisten recuerdos de poetas castellanos y de Ausias March, pero sólo se incorporan a las creaciones garcilasianas cuando han sido profundamente reelaborados y pueden compenetrarse con un arte donde todo es armonía y manso fluir de cristalinas ondas. Por ejemplo, hay una transfiguración de los versos de Costana en la estancia de la égloga I, o el símil del enfermo en el pasaje de la elegía II. Pero en todo momento se mantienen dos notas de honda raíz gámbre española: una, es la contención recatada, que de ser exigencia de la cortesanía (22), se convierte en norma artística; otra es la altiva independencia con que el poeta defiende la autonomía de su espíritu y transforma en viril resolución el abrazo con el destino adverso.

En el siglo XV castellano nada existe que sea comparable a esta fina captación de la belleza sensible ni a esta riqueza de matices afectivos. Hay, sí, descripciones de floridos vergeles —la in-

variable floresta delineada por la retórica medieval— sin que fuera de la insigne excepción de Santillana, el acento personal vivifique en general las notas banales. De ordinario la lírica amorosa atiende sólo a la exposición de sus querellas, con absoluta despreocupación respecto a la realidad externa; y cuando ésta es percibida —plásticamente apresada a veces— no es motivo de contemplación ni espejo de las emociones individuales. Sin embargo, el auténtico sentimiento de la naturaleza va emergiendo poco a poco, al paso que adquiere profundidad el espíritu renacentista. En las decenios que preceden inmediatamente al bucolismo de Encina, o los que presenciaron su aparición, empiezan a menudar en los cancioneros, rompiendo su ascético aislamiento *cura* de fruta primeriza: Guevara sorprende en versos únicos al tembloroso resurgir de la naturaleza en primavera y acierta a situarse al margen de júbilo vital sin ensombrecerlo:

*Las aves andan volando
cantando canciones ledas;
las verdes hojas, temblando;
las aguas dulces, sonando;
los pavos hazen las ruedas:
Yo, sin ventura amador,
contemplando mi tristura,
dessa go por mi dolor
la gentil rueda d'amor
que hize por mi ventura.*

«Canc. Gen., I, 215, pág. 419) (23).

Garci-Sánchez de Badajoz confía sus dolores a los cisnes del río, cuyo canto se une al rumor de los cañaverales ondulantes; o sueña que las aves enamoradas entonarían cerca de su tumba "Cantares de dulcedumbre" (24). En la Celestina, las flores del huerto, los árboles sombríos y las estrellas escuchan las canciones de Melibea, ebrias de pasión, y el goce de los amantes se envuelve en una atmósfera de cósmicas nupcias, entre besos de las ramas sacudidas por el manso ventecico.

Estos casos de reacción ante la naturaleza, sin bien revelan un progresivo incremento de sensibilidad que prepara el camino a Gil Vicente y Garcilaso (25), no representan el tono dominante en los cancioneros. El tema del caballero lacerado que se retira a abruptas sierras para llorar males de amor no inspiró sólo la penitencia de Baltrenebros en la Peña Pobre: sin duda bajo la influencia del Amadís aparece repetidamente en romances líricos. Uno de los más divulgados fué el de Juan del Encina:

*Por unos puertos arriba
de montaña muy oscura
caminava el cavallero
lastimado de tristura;
el cavallo dexa muerto,
y él a pie, por su ventura
andando de sierra en sierra,
de camino no se cura;
huyendo de las florestas,
huyendo de la frescura,
métese de mata en mata
por la mayor espesura . . .*

*(Cancionero de la obra de J.
de E., 1496, fo. LXXXVIII.)*

Idéntico escenario en el romance "Gritando va el caballero" del portugués don Juan Manuel: "Por los montes sin camino", lloroso y descalzo,

*Va a buscar as tierras solas
Para en ellas abitar.
En una montaña espessa,
No cercano de lugar,
Hizo casa de tristura
Qu'es dolor de la nombrar . . .*

(Canc. Gen., I 455. pág. 544.)

El mismo poeta, despedido por su dama, anuncia que se retirará a "tierras extrañas", donde vivirá entre las fieras y tendrá por consuelo gritar: "do está la mi señora?" (26).

En Petrarca son raros los casos parecidos: una vez (Canción I) finge que metamorfoseado él en piedra, su **spiritu doglioso** erró **por spelunche deserto e pellegrino**; en varias ocasiones emplea la metáfora del camino peligroso para aludir a los riesgos del amor (27). Pero no hay en su obra lírica nada semejante al inconfundible módulo empleado con tanta insistencia por los cancioneros castellanos. Su sentido de la realidad ávidamente percibida era demasiado poderoso para dejarle cerrar los ojos ante ella y dedicarse a configurar imaginaciones. En cambio la confluencia de lo caballeresco y lo alegórico hizo que la poesía cortesana hispano-portuguesa surgiera en los alrededores de 1500 la proyección del sentimiento individual en forma de sombrío telón de fondo.

El soneto XXV es la más inmediata expresión del dolor experimentado; pero no por eso se desliga de precedentes literarios. El primer cuarteto arranca del sueño presago que cuenta Sennazaro en la presa XII:

"Ultimamente un'albero bellissimo di arancio, e da me molto coltivato, mi pareva trovare tronco dalle radici, con le fronde, i fiori ed i frutti sparsi per terra; e dimandando io chi ciò fatto avesse, da alcune ninfe che quivi piangevano mi era risposto le inimiche Parche con le violente securi averio tagliato" (28).

Para Garcilaso el sueño se ha convertido en cruda realidad, y un apóstrofe estremecido pondrá de relieve el especial ensañamiento con que el hado ha procedido contra él:

*¡Oh hado ejecutivo en mis dolores,
como senti tus leyes rigurosas!
cortaste el árbol con manos dañosas
y esparciste por tierra fruta y flores.*

¡Qué hondura tienen los dos primeros versos! El tercero, de quebrada musicalidad, pide a raíz de su quinta sílaba una pausa, traducción rítmica del golpe que secamente ha derribado el árbol (29). Y éste no representa ya, con precisa correspondencia metafórica, a la mujer amada: es un símbolo que alude a todo un mundo de afectos e ilusiones. El segundo cuarteto:

*En poco espacio yacen mis amores
y toda la esperanza de mis cosas,
tornadas en cenizas desdeñosas,
y sordas a mis quejas y clamores.*

comienza recordando a Petrarca: "Or mie speranze sparte / Ha Morte, e poca terra il mio ben preme" (30). El poeta, olvidando la esquivez que la dama le mostró en vida, sólo tiene presente lo que ella había significado como norte de sus afanes, "mis amores" /y toda la esperanza de mis cosas"; y la contrapone — con qué impresionante virtud! — a la impasible frialdad del sepulcro. Ofrenda de estéril llanto en el primer tercero:

*Las lágrimas que en esta sepultura
se vierten hoy en día y se vertieron
recibe, aunque sin fruto allá te sean.*

Y en el segundo, tras la idea virgiliana de la noche eterna, un alborear de esperanzas que se orientan, como en Petrarca, hacia la visión perdurable de la belleza femenil glorificada:

*hasta que aquella eterna noche oscura
me cierre aquestos ojos que te vieron,
dejándome con otros que te vean.*

Un recuerdo virgiliano y otro petrarquesco se dan también en los primeros versos del soneto X: "¡O dulces prendas por mi mal halladas!". Generalmente se admite que esta obra, una de las más emocionadas de Garcilaso, fué inspirada por la muerte de Isabel Freyre (31). Respetaremos la interpretación tradicional, aunque nada obliga a ello; todas las frases del poema pueden explicarse por la presencia de cualquier objeto que, viva o muerta la amada, evocara en el poeta recuerdos de pretéritos días venturosos. Al no mencionarse las circunstancias concretas gana amplitud y profundidad la contraposición entre la felicidad perdida y el dolor presente (32). El cuarteto inicial es perfecto en su ajuste de sentimiento y ritmo:

*¡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.*

En la exclamación que abre el soneto, eco del Dulces exuviae dum fata deusque sinebat de Virgilio (33), Garcilaso aprovecha la bipartición del endecasílabo sáfico para marcar en el primer verso el contraste que es el motivo capital del poema; y en el segundo verso, para insistir en la dulzura del bien poseído y mostrar a continuación su lejanía actual. La distensión rítmica se mantiene todavía en el tercer verso, lo que hace más fuerte el choque con el cuarto, ya no sáfico, sino acentuado en las sílabas terceras y sexta. Este prodigioso endecasílabo "Y con ella en mi muerte conjuradas" obedece a la sugestión del petrarquesco "O stelle congiuate a'mpoverirme" (son. CCCXXIX); pero alcanza una intensidad infinitamente mayor al sustituir la artificiosa noción de "pobreza" por la de **muerte** y al hacer que esta palabra lleve el acento principal.

En el segundo cuarteto el cambio rítmico es menor, pero existe también. La falta de acento entre las sílabas cuarta y décima del verso quinto y la escisión del sintagma "pasadas horas" por la pausa que antecede al sexto, producen una impresión de desajuste que conviene al nervioso arranque del movimiento interrogatorio; después el ritmo se afirma y desemboca en la rotundidad del realzados por el acento:

*¿Quién me dijera, cuando en las pasadas
Horas en tanto bien por vos me vía,
que me habíades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?*

En el primer terceto la básica polaridad se desdobra en complejo entrecruzamiento de antítesis:

*Pues en una hora junto me llevastes
Todo el bien que por términos me distes,
llevadme junto al mal que me dejastes*

En una hora se opone a por términos; llevastes y llevadme a diste y dejastes: junto el bien a junto el mal; la alternancia de las rimas *astos* e *istes*, a la vez semejantes y distantes, hace más cor-
tantes las antítesis. El poeta adelgaza conceptos y entra en el se-
gundo terceto con una rebuscada sutileza; pero la emoción no des-
aparecido, y remata el poema con el maravilloso balbuceo del úl-
timo verso:

*Si no, sospecharé que me pusistes
En tantos bienes porque deseastes
Verme morir entre memorias tristes.*

22. Lo es como ya se ha dicho, en el soneto XXVIII.
23. Del mismo poeta y muy semejantes son las composiciones 210 y 211 del Cancionero General, I, págs. 411-414.
24. Lamentaciones de amores, V. 55-60: Cancionero General, I, 273, págs. 407-8.
25. Véanse José María de Cossío, *Notas y estudios de crítica literaria, Poesía española*, Madrid, 1936, págs. 16 y Baltazar Isa-za, *El retorno a la naturaleza*, Madrid, 1934.
26. Cancionero General De Garcia de Resende, ed A. J. G. Guina-ráis, Coimbra, 1910, II, pág. 22.
27. Sonetos XXV y LXXXVIII, madrigal II.
28. Herrera relacionó el cuarteto de Garcilaso con los versos de Petrarca (son. CCXXVI): "Invide Parche, si repente il fuso / Troncaste ch'atercea soave e chiaro / Stame al mio laccio..." Mele, ("Bull. Hisp." XXXII, 1930, pág. 232) propone el soneto CCCXVIII: "Al cader d'una pianta, che si svelse / come quella che ferro o vento sterpe / Spargendo a terra le sue spoglie scelse..."; y los versos 443-444 del IV libro de la Eneida: "... Altae / consternunt terram concusso stipite, frondes". Sannazaro había reunido en el paisaje que citamos elementos procedentes de ambos sonetos de Petrarca y de los versos de Virgilio.
29. Herrera, Pág. 191: "Este verso parando en el demuestra así el cortar que se cae del árbol; a de leerse haciendo el assien-to en el árbol i con gran conmisericación, i declara su tristeza con el afeto de la pronunciación, i con desaiar el número del verso".
30. Canc. XXVI, versos 46-47. Me parece más cercano este pa-saje, citado por Herrera que los indicados por Mele ("Bull. Hisp." XXXII, 1930, pág. 232).
31. Keniston, pág. 200, Navarro Tomás, pág. XXXIV y 212é En-twistle, pág. 382.
32. A. Lumsden, "That very touch of abstraction which has depri-ved the sonnet of the more obvious emotional associations has given a higher quality of universality.
33. Eneida IV, 651 (Brocense).

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

LA PLENITUD.

Garcilaso ha alcanzado la paz espiritual. Resignado a permanecer lejos de los suyos y de la corte, los amigos que ha encontrado en Nápoles llenan en parte el vacío del destierro. Casas generosamente abiertas, gratas conversaciones, intensa lectura y, ante los ojos, la extraordinaria belleza del paisaje, actúan como sedante eficaz. Si hubieran de dar crédito a la oda latina que dedica a Antonio Telesio, la nostalgia de Toledo se había aplacado mucho:

*Non urbis, amnis quam Tagus aureo
Nodare nexu gestit, ultra
Me lacerat modum aor furentem.
Sirenium amoena iam patria iuvat
Culto que pulchra Parthenope solo,
Juxtaque manes considerare
Vel potius cineres Maronis.*

La lira, callada algún tiempo, ha vuelto a sonar, y las ninfas del Sebeto invitan a cultivar la poesía (34). Quien de ordinario describía solamente las zozobras de su alma en crisis, ha podido colocarse en segundo plano y como ya sanado en la Egloga II. Pero esta serenidad se quiebra súbitamente: cuando parecía concluido el amor por Isabel Freyre, la muerte de ésta vino a añadir un capítulo inesperado. La intensidad de la emoción, unida a un dominio ya completo del arte, da como resultado las creaciones más poderosas y bellas del poeta. El sentimiento no aparecerá, como antes, desnudo, ni se desbordará en arrebatos incontenidos: la destreza del autor conseguirá hacerlo discurrir por los más rigurosos cañales. Al no derramarse, la emoción no disminuye, sino que se fortalece, apoyada en la forma exigente y purificadora. Dos influencias principales se dan en estos poemas: la de Virgilio y Sanzazaro y la de Petrarca.

COMPOSICION, PLAN Y ESCENARIO.

Como en el caso de la Egloga II, se han formulado dudas respecto a la primigenia unidad de la I. Para Entwistle el final del lamento de Salicio dataría del invierno de 1531 a 1532, en que Garcilaso se alejó de Toledo, donde quedaba Isabel Freyre; las quejas de Nemoroso, en su mayor parte, de 1533 o 1534, cuando, muerta la amada, el poeta volvió a pasar por la ciudad del Tajo; las estrofas últimas, con la "retórica" invocación a Diana, podrían ser posteriores, pues en ellas la emoción aparece ya enfriada; y, finalmente, la dedicatoria al virrey de Nápoles, gemela de la dirigida a su esposa en la égloga III, sería compuesta en 1536 (35).

No pueden admitirse dudas sobre la unidad de concepción patente en la égloga primera. Las querellas de Salicio y las de Nemoroso reflejan, si circunstancias y estados de ánimo que en la vida real del poeta se dieron en momentos diferentes. Pero la memoria del pasado y la hiriente actualidad se compenetran y complementan en un proceso de sublimación no interrumpida; arrancando del "¡Oh más dura que mármol a mis quejas!", el sentimiento se purifica y espiritualiza progresivamente hasta culminar en la melancólica esperanza con que sueña Nemoroso el amor entre los bienaventurados. La uniformidad de la maestría estilística garantiza la continuidad del proceso creador (36).

La obra se ajusta al esquema de la VIII Bucólica (37): breve introducción, dedicatoria y dos extensas intervenciones, cada una a cargo de un pastor, en lugar de diálogo. Los versos con que Virgilio ofrece su égloga a Polión inspiran los que Garcilaso dirige al marqués de Villafranca; y la invocación:

*Vos, quae responderit Alphesiboeus,
dicite, Pierides; non annua possumus omnes*

es el modelo de los versos 235-238.

*Lo que cantó tras esto Nemoroso
decidlo vos, Pierides, que tanto
no puedo yo ni oso,
que siente enflaquecer mi débil canto.*

Guiado por Virgilio, Garcilaso prepara la intervención de sus pastores, situando hábilmente al lector en un mundo distanciado e ilusionista: parece detenerse el correr del tiempo; la vida ordinaria experimenta una suspensión, y hasta las ovejas se olvidan de paecer. El sol "saliendo de las ondas encendido", acompaña con su ascensión matinal el crescendo de las quejas de Salicio, que, recostado al pie de una haya, empieza su lamentación:

*El, con canto acordado
al rumor que pasaba
del agua que sonaba,
se quejaba tan dulce y blandamente ... (38).*

Naturaleza y sentimiento individual van al unísono. En los heptasílabos gemelos "al rumor que pasaba" y "del agua que sonaba", con su identidad de estructura sintáctica y su consonancia, hay un eco de la armonía entre la emoción humana y el fenómeno natural; armonía, expresada en el "canto acordado" del verso precedente y que constituye la nota básica del poema entero.

LOS DOS PASTORES (Egloga I).

La Egloga I no expresa la emoción desnuda, sino envuelto en el ensueño de un escenario pastoral. El poeta se desdobra en los personajes que había situado junto a Albanio en la Egloga II: en Salicio encarna el despecho que almacenaron sordamente los años de asedio coronados por la renuncia; en Nemoroso infunde la ternura infinita en que se ha convertido, una vez muerta la rubia portuguesa, la pasión varonil. Un sugestivo ensayo de Marañón (39) considera este desdoblamiento como síntoma revelador de un alma distendida en contradicciones, propia de quien en corta vida dejan una obra consumada, la duplicidad Salicio/Nemoroso iría unida a otros contrastes que ofrece la figura del poeta: casado con doña Elena de Zúñiga y enamorado de Isabel Freyre; partidario de Carlos V y hermano de un comunero; seguramente ortodoxo; pero con posibles concesiones al erasmismo. Garcilaso, cualesquiera que fuesen los conductos que enlazarán las cavernas de su yo profundo con la polarización de sus sentimientos en los dos pastores, continuó con ella una tradición literaria preexistente: como observó (40) Menéndez Pelayo, la **Questión de amor**, tan difundida en la sociedad italo-española de Nápoles, la ofrecía ya; Flaminio se queja de la ingrata Belisena, mientras Vasquirán se duele por la pérdida de Violina. También I due pellegrini, donde aparece la misma contraposición, es anterior en varios años a la égloga I, que recuerda la obra de Tansillo en algún pasaje (41). Nuestro poeta recoge, pues, una configuración temática ya consagrada; y los recuerdos, al infundirse en ella y en el marco intemporal y utópico del bucolismo, se irrealizan sin perder calor (42). Lo que efectivamente ocurrió y los deseos jamás cumplidos se funden en ilusoria nebulosa: la divina Elisa pertenece íntegramente, en el recuerdo y en la esperanza al enamorado que la sueña.

Una vez perfiladas las actitudes de los dos pastores, cada una atrae la memoria de obras literarias que presentan situaciones parecidas. Las quejas de Salicio seguirán en extensos pasajes la pau-

ta de las que exhalan los virgilianos Coridón, Damón y Galo, todos lastimados por la ingratitud; la pastora tendrá igual nombre que la ninfa amada por el cíclope de Teócrito (43). En el lamento de Nemoroso la fuente principal será Petrarca; pero hay imitaciones de Petrarca en boca de Salicio, ecos virgilianos en Nemoroso y reminiscencias de Ovidio, Ariosto y Sannazaro repartidas a lo largo del poema.

Salicio.

El canto de Salicio está planeado como las de la Pharmaceutria, Damón y Allesibeo, con repetición de un estribillo. El arranque inicial, compuesto de vocativo y comparaciones, quiere recordar el de Polifemo en Teócrito o el de Coridón en la VII Bucólica; pero éstos tratan de halagar a la hermosa:

Nerinè Galatea, thymo mihi dulcio Hyblæ,
candidior cygnis, hedera formosior alba . . .;

mientras que el dolido pastor garcilasiano prorrompe en reproches:

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

El resto de la estrofa, cortada, vibrante, da rienda suelta al amor propio herido, a la vergüenza por el desaire, expresada en Boscán:

*Sé que tal me represento
Que de verme tan perdido
Ya no sufro el corrimiento . . .
. . . Vergüenza he de mi fatiga
ya la encubro a los presentes . . .*

Libro I, XV; Knapp, pág. 66).

Al final, las lágrimas, invitadas a salir sin duelo, dan paso a notas más suaves. En la estrofa siguiente el pastor contrapone sus dolores a la alegría del mundo, que recibe el saludo de la luz:

*El sol tiende los rayos de su lumbré
 por montes y por valles, despertando
 las aves y animales y la gente
 cuál por el aire claro va volando,
 cuál por el verde valle o alta cumbre
 paciéndo va segura y libramente;
 cuál con el sol presente
 va de nuev al oficio,
 y al usado ejercicio
 do su natura o menester le inclina:
 siempre esta en llanto esta ánima mesquina,
 o la luz se avecina.
 Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.*

Tomando como materia prima elementos de la Sextina I, y la canción V de Petrarca (44), Garcilaso ha compuesto una estancia de singular encanto, en la que pertenece cuanto es poesía. Tras un comienzo de brío creciente, añáde esos tres versos extraordinarios:

*Siempre está en llanto esta ánima mesquina
 Cuando la sombra al mundo va cubriendo
 o la luz se avecina.*

La estrofa "Y tu desta mi vida ya olvidada" (v. 85-93) vuelve a las recriminaciones; el viento ha llevado "el amor y la fe que ser guardaba / eternamente solo a mi debiera", y el pastor reclama que la justicia divina caiga sobre la "falsa perjura". Pero, como la vez anterior, la irritación queda embotada por el sentimiento de la naturaleza: en los versos 99-104 Salicio atribuye el amor haberle descubierto el sentido de la belleza universal; gracias a la dulzura que inundaba su alma, ha gozado la contemplación del paisaje, ya agreste, ya suave:

*Por ti el silencio de la selva umbrosa,
 por ti la esquividad y apartamiento
 del solitario monte me agradaba;
 por ti la verde hierba, el fresco viento,
 el blanco lirio y colorada rosa
 y dulce primavera deseaba.*

Otra vez se ha enhebrado en el lamento del pastor un recuerdo petrarquesco: esos versos 99-101 derivan evidentemente, del soneto CLXXVI:

*Raro un silenzio, un solitario orrore
 D'ombrosa selva mai tanto mi piaque.*

Pero en la grata, aunque bravia soledad de que habla Garcilaso, ha desaparecido toda sensación de horror. Se puede adivinar un ambiente cálido, rayos de sol abriéndose paso entre las ramas de la selva en sombra, y un monte de jaras y roqueda, abrupto, pero luminoso. La aliteración "silencio en la selva umbrosa" no dice ya el rumor que sobrecoge, sino el "manso ruido" que habitualmente acompaña a la musa del poeta toledano.

Los augurios de la corneja (v. 109-111) y el sueño en que Salicio ve huir de sus labios sedientos el agua del Tajo conducen a la estrofa más intensa, aquella en que una serie de preguntas acuciadoras evocan la hermosura de la ingrata y a la vez descubren la existencia de un rival favorecido. A continuación la imágenes de la yedra y el muro, la vid y el olmo, tradicionales símbolos de apretada unión, sirven para hacer más ostensible la incongruente violencia del cambio:

*Tu dulce habla ¿en cuya oreja suena?
Tus claros ojos ¿a quién los volviste?
¿Por quién tan sin respeto me trocaste?
Tu quebrantada ¿e ¿dó la pusiste?
¿Cuál es el cuello que, como en cadena,
de tus hermosos brazos anudaste?
No hay corazón que baste,
aunque fuese de piedra,
viendo mi amada hiedra,
de mi arrancada, en otro muro asida,
y mi parra en otro olmo entretejida,
que no se esté con llanto deshaciendo
hasta acabar la vida,*

La corneja antes había denunciado ya la presencia espiritual de Virgilio (45), constante desde ahora. Las estrofas "¿Qué no se esperará de aquí adelante?" y "Materia diste al mundo de esperanza" (v. 141-168) parafrasean, contaminándolos con un pasaje de Ovidio (46). Los versos 26-28 de la Bucólica:

*Mopso Nysa datur: quid non sperer. ius amantes?
Iungentur iam grypes equis, aevoque sequenti
cum canibus timidi venient ad pocula dammae.*

Después Salicio, igual que Coridón en la égloga II del mantuano, pondera su riqueza en ganado y su habilidad en el canto; y mirándose en el agua vecina, no se encuentra "tan disforme ni feo" como para justificar la deslealtad de Galatea. Bajo los tópicos de la pastoral habla al maltratado orgullo del poeta cuando el pastor declara:

*...que mayor diferencia comprendo
de ti al que has escogido*

(v. 166-167).

*...y cierto no trocara mi figura
con ése que de mi se está riendo:
¡trocara mi ventura!*

Pero el despecho que años antes había aparecido sin rebozos al dedicar aquellas coplas "a doña Isabel Freyre porque se casó con un hombre fuera de su condición", es ahora elemento estético que vivifica el lugar común. Las preguntas de los versos 183-193 no se refieren, como las de unas estrofas antes, a las gracias de la pastora, sino a los merecimientos, no reconocidos, del querrelloso:

*¿Cómo te vine en tanto menosprecio?
¿Cómo te fui tan presto aborrecible?
¿Cómo te faltó en mi el conocimiento?
Si no tuvieras condición terrible,
siempre fuera tenido de ti en precio,
y no viera de ti este apartamiento.*

Es el último desahogo de la ira. La compasión universal hacia el pastor no es compartida por Galatea, pero ablanda el sentimiento de Salicio, cuyo dolor acaba por diluirse en una suave tristeza cósmica:

*Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que se inclinan;
las aves que me escuchan, cuando cantan,
con diferente voz se dondolecen,
y mi morir cantando me adivinan.*

Al despecho sucede una generosidad resignada: el enamorado se alejará de los lugares que vieron su felicidad para que Galatea los disfrute sin temor de encontrarse con él; acordándose de Galo, que, temeroso de que las nieves del Norte lastimaran los pies de Lycoris, la invitaba a visitar los valles de Arcadia, dice Salicio casi con las mismas palabras (47):

*Ves aquí un prado lleno de verdura,
ves aquí una espesura
ves aquí un agua clara...*

Y el canto acaba con cuatro versos sobrios que con emoción contenida hablan del sacrificio más costoso: una renuncia como

la que años atrás se había impuesto Garcilaso, tal vez al salir de Toledo, camino de Alemania (48).

*Quizá aquí hallarás, pues yo me alejo
al que todo mi bien quitarme puede;
que pues el bien le dejo,
no es mucho que el lugar también le quede.*

Ahora en resumen, para apreciar mejor las líneas de la lamentación de Salicio: las cuatro primeras estrofas de ella, alternando las reconvenciones con la efusión lírica ante la naturaleza, siguen una marcha de ascensional intensidad. Agüeros y sueños anteceden a la plena exposición de la desdicha: "mi amada yedra / de mi arrancada, en otro muro asida". La mudanza de Galatea no rompe solamente las promesas hechas a Salicio, sino las leyes que rigen la atracción y discordia universales. Concluso el desarrollo del primer tema, la novena estrofa inicia el segundo, a base de tópicos pastoriles; éstos, cada vez más cargados de acento personal, culminan en las interrogaciones: "¿Cómo te vine en tanto menosprecio?". La estancia "con mi llorar las piedras enternecen" marca una inflexión de modulaciones suaves —naturaleza conmovida, morir cantando—. La acritud desaparece, purificada, y la abnegación prepara el ánimo para escuchar las quejas sin hiel del otro pastor.

34. *Iam iam sonantem Deleus admovet / Dexter tracentem barbiton antea / Cantare Sebethi saudent / ad vaga fluimina cursitante / Nymphæ iam moenibus inclytæ*" (E. Mele, *Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega*, "Bull. Hisp. XXVI, 1924, págs. 43-44.
35. *Ibden*, págs. 380-388. La data de l'Egloga Primera de Garcilaso de la Vega., "Bulletin Hispanique", 1930, XXXII, págs. 254-256.
36. Entwistle (The loves of Garcilaso de la Vega, pág. 381).
37. Keniston, págs. 204-241.
38. La idea del "Canto acordado" está en Sannazaro, Egl. II, v. 7-8: *Mentre il mio canto e'l mormorar dell'onde / s'accorderanno*".
39. Garcilaso, natural de Toledo en Eglogio y nostalgia de Toledo, 1941, págs. 119-146.
40. Orígenes de la novela, I, pág. 308.
41. Keniston, pág. 241; Mele, *Las poesías Latinas de G. de V.*, "Bull. Hisp.", XXV, 1923, pág. 362. Los pasajes garcilasianos inspirados en Tansillo son los versos 105-108 y 135-139.
42. De este proceso transformador se ocupa Pedro Salinas en su libro *Reality and the Poet Baltimore*. 1940, págs. 90-93.
43. Entwistle, The loves of G. de V., "Hispania", XIII, 1930, pág. 381.
44. Los tres primeros versos de Garcilaso resumen la idea de las dos estrofas iniciales de la sextina: El Broncense dió como fuente los versos 67-68 de la II Bucólica.
45. "Bucólica, IX, 15: *"Ante sinistra cava monuissed ab ilice cornix"* (Broncense).
46. Según el Broncense, Los versos 161-163 proceden del Ibis, v. 43-44, *"Pax erit hæc nobis, donec mihi vita manebit / cum pecore infirme quæ solet esse lupis"*.
47. Bucólica, X. 42-43: *"Hic gelidi fortes hic mollia prata, Yycori; / hic nemus"* (Sánchez).
48. Entwistle, The love of G. de V., "Hispania", XIII, páginas 378-380.

Nemoroso:

La divina lamentación de Nemoroso representa la más perfecta compenetración de Garcilaso con lo mejor de la poesía petrarquesca. No por ello pierden espontaneidad ni emoción los versos supremos en que vació su alma el cantor de Elisa. El poeta vierte su dolor con todo el acompañamiento de ilusiones truncadas y recuerdos, y también con las reminiscencias literarias que han ido asociándose a la experiencia vital. El Canzoniere, sobre todo los poemas "In morte di madonna Laura", referidos a la propia desdicha en horas de meditación dolorosa, había dejado en la memoria de Garcilaso un sedimento que se deja ver tanto en el contenido general de la égloga como en multitud de rasgos concretos, inconscientes a veces. En la mayoría de los casos no hay deliberada imitación de un pasaje determinado, sino recuerdo global de varios. No se trata aquí de un acoplamiento semejante al que hemos visto en la égloga II, ni de la vivicadora inclusión del propio sentir en moldes consagrados previamente, como en las quejas de Salicio. En el llanto de Nemoroso los versos traslucen un fondo petrarquesco identificado ya con la vida misma de Garcilaso.

La intervención de Nemoroso comienza enlazada, sin ruptura de la continuidad lírica, con las últimas estrofas de Salicio y con los versos de transición insertos por de condolerse al escuchar al triste, será a quien se dirijan las quejas iniciales del pastor. Y el plañido se inicia suavemente con versos poderosamente descriptivos o cargados de flúido poético inasible:

*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 camina,
torciendo el paso por su verde seno . . .*

(V. 239-244).

Entre las sombras de la espesura y el temblor de las frondas que se espejan en el agua, va tomando cuerpo una evocación, vagamente general en un principio: Allí fué dichoso el pastor, y su júbilo se vertía sobre los campos solitarios, sin sospechar el mal venidero:

*Yo me vi tan ajeno
del grave mal que siento,
que de puro contento
con vuestra soledad me recreaba,
donde con dulce sueño reposaba,
o con el pensamiento discurría
por donde no hallaba
sino memorias llenas de alegría.*

(r. 245-252).

Después la idea se dibuja con mayor precisión e intensidad: esa alegría era fruto de la convivencia con Elisa; por el hado, prematuramente, ha entregado a la muerte la "tela delicada" tejida con su hilo vital. Por último, rememora la belleza de la amada muerta, con preguntas que configuran sus encantos a la vez que los sitúan en el mundo de lo inexistente ya. Primero es el poder que su hermosura tenía sobre el amante; miradas de las que perdía el alma, troleos de constantes rendiciones, después, el donaire altivo de quien, como la rosa gongorina, lució su gentileza para un corto vivir:

*¿Dó están agora aquellos claros
que llevaban tras sí, como colgaba,
mi alma doquier que ellos se volvían?
¿Dó está la blanca mano delicada,
llena de vencimientos y despojos
que de mi mis sentidos le ofrecían?
Los cabellos que vían
con gran desprecio el oro,
como a menor tesoro,
¿adónde están? ¿Adónde el blanco pecho?
con presunción graciosa sostenía?*

El apasionado fluir del verso no se ajusta siempre a los cauces de la estrofa: en la estancia anterior el comentario "más conveniente suerte / a los cansados años de mis vida" ha sustituido con un denso héptasílabo un endecasílabo del paradigma; ahora el torrente de arrebatadas interrogaciones añade un endecasílabo más (49). La posibilidad de escape que dejan las preguntas queda implacablemente cortada al decirse de modo expreso lo que en ellas estaba implícito. Al movimiento anheloso de las interrogaciones responden tres versos de paso tardío: el primero, con cinco acentos que caen con intervalos pesadamente regulares; el último, haciendo gravitar la intensidad sobre los adjetivos que re-

tratan la desolación del sepulcro:

*Aquêsto tódo agóra yá se enciêrra,
por desventura mía,
en la fría, desiérta y dura tierra.*

(v. 279-281).

Una vez presente la imagen de Elisa, no es ya con los árboles, las aguas ni la hiedra con quienes habla Nemoroso, sino con ella misma, para revivir con la imaginación la descuidada felicidad de otrora. Cuando en los versos 282-284 hacen su aparición los amantes, cogiendo juntos flores tan efímeras con su dicha, culmina el primer tema del lamento —la evocación— y se inicia el segundo — el desamparo inconsolable del pastor:

*¿Quién me dijera, Elisa, vida mía,
cuando en aqueste valle al fresco viento
andábamos cogiendo tiernas flores,
que había de ver con larga apartamiento
venir el triste y solitario día
que diese amargo fin a mis amores?
El cielo en mis dolores
cargó la mano tanto
que a sempiterno llanto
y a triste soledad me ha condenado;
y lo que siento más es verme atado
a la pesada vida y enojosa,
solo, desamparado,
ciego sin lumbre en cárcel tenebrosa.*

Pero en el segundo tema sólo queda enunciado en la estancia que antecede. Su desarrollo ocupa cuatro más, también en progresión concretadora e intensiva, como las cuatro que inician la queja. Los versos 296-309 pintan el duelo general de la Naturaleza, en la misma forma que lo hace la V égloga virgiliana con ocasión de la muerte de Dafnis. A esta manifestación de llanto impersonal, fijada en el verso con expresiones tópicas, impersonales también suceden dos símiles de creciente fuerza. El poema se tiñe de notas sombrías. El símbolo de la oscuridad, apuntado antes ("ciego sin lumbre en cárcel tenebrosas"), engendra una extensa comparación en la que el poeta, siguiendo a Ariosto (50), describe la medrosidad de la noche (v. 310-317) y la parangona con su soledad:

*...tal es la tenebrosa
noche de tu partir, en que he quedado
de sombra y de temor atormentado,
hasta que muerte el tiempo determine
que a ver el deseado,
sol de tu clara vista me encamine.*

El otro símil es el del ruiseñor cuyo nido ha sido robado. Tal vez bajo la subconsciente sugestión de Orfeo con quien Virgilio compara al pajarillo, Garcilaso acude a los versos de las **Geórgicas** y los recrea en una estancia prodigiosa. Los cinco hexámetros del mantuano se amplifican con felices adiciones (51); cada vez esperamos el fin de la descripción vienen añadiéndose nuevos trazos que la prolongan, como se prolonga la incesante querrela del ave despojada; una serie de copulaciones seguidas acierta a producir la sensación de creciente angustia:

*Cual suele el ruiseñor con triste canto
quejarse, entre las hojas escondido,
del duro labrador, que cautamente
le despojó su caro y dulce nido
de los tiernos hijuelos, entre tanto
que del amado ramo estaba ausente,
y aquel dolor que siente
con diferencia tanta
por la dulce garganta
despide, y a su canto el aire suena,
y la callada noche noche no refrena
su lamentable oficio y sus querellas,
trayendo de su pena
al cielo por testigo y las estrellas . . .*

(v. 324-337).

Inacabado por la desbordante agitación, el símil termina en la estrofa siguiente, la segunda y más alta cumbre de intensidad. Al principio, correspondencia especificada con ajustados paralelos: ruiseñor-Nemoroso; labrador-muerte; nido-corazón; hijuelos-mujer amada. Pero la impresión que producen los versos no es la de una exacta y pormenorizada simetría, sino la de una íntima desgarradura que penetra hasta la entraña del alma. Entonces es cuando el enamorado comprende que su vida está indisolublemente ligada al dolor, que el dolor será en adelante su única razón de existencia, tesoro afectivo que nadie le podrá robar:

*deste manera suelto ya la rienda
a mi dolor, y así que quejo en vano
de la dureza de la muerte airada.
Ella en mi corazón metió la mano,
y de allí me llevó mi dulce prenda;
que aquel era su nido y su morada.
¡Ay muerte arrebatada!
Por ti me estoy quejando
al cielo y enojando
con importuno llanto al mundo todo:
el desigual dolor no sufre modo.
No me podrán quitar el dolorido
sentir, si ya del todo
primero no me quitan el sentido.*

(v. 338-351).

Sigue un nuevo cambio de tema, con un descenso emotivo marcado otra vez por el lugar común: Nemoroso habla de que alivia su pena contemplando, humedeciendo con lágrimas y secando con suspiros los cabellos que ha guardado de Elisa. La inclusión de este pasaje, traducido casi de Sannazaro (52), se debe tal vez a su ingenuidad. Garcilaso quería aludir a las circunstancias en que había muerto doña Isabel; y para que la mención de ellas no resultara demasiado cruda, necesitaba acentuar el carácter pastoril. La estrofa en que el pastor se refiere al envoltorio de los cabellos, y aquella otra en que lanza inculpaciones contra Diana por no haber protegido a la malograda pastora, nos sitúan en un ambiente de sencillez natural y cercanía al mito. "Mas luego a la memoria se me ofrece" (v. 366-379), puede referirse, directamente y con exquisita delicadeza, al duro trance de la maternidad y a los gritos con que la voz de Elisa impetraba el auxilio de la diosa cazadora.

El canto de Nemoroso termina con la invocación "Divina Elisa, pues agora el cielo", impulsada, como el soneto XXV, por el deseo de morir para reunirse con la mujer bienaventurada. Esencialmente petrarquesco, este anhelo ascensional se une a la representación pagano de los campos Elíseos, tal como aparece en la égloga V de la Arcadia (53). Las ofrendas a Diana, mencionadas en la estrofa anterior, exigían esta continuidad armónica. Y el pastor imagina entonces la beatitud con un idilio puramente humano, sin término y sin inquietudes.

*... y en la tercera rueda
contigo mano a mano
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos,
donde descanse y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?*

El sol, que se había ido elevando mientras cantaba Salicio, declina al tiempo que Nemoroso entona sus estrofas, envueltas en funérea penumbra. Al apagarse la voz del pastor se ha iniciado ya el ocaso. Una bellísima descripción del atardecer, elaborada con notas de Sannazaro y Virgilio, pone fin a la égloga: nubes encendidas con orlas de oro, sombras que descienden de los montes. Los pastores "recordando ambos como de un sueño", se recogen lentamente al extinguirse las últimas luces.

La Egloga I marca la más alta cima de la poesía garcilasiana. Otras creaciones posteriores la aventajarán acaso en perfección técnica y en riqueza sensorial; pero ninguna ha llegado a tan estrecha unión del sentimiento y la forma. Los versos fluyen gúeltos, límpidos, hontanar que transparenta el suelo de emociones de que mana. A cada instante brotan, con lozanía incomparable o con inmenso poder de irradiación afectiva, expresiones que suponen la creación de un lenguaje y un mundo poético nuevos; silencio de selvas, blancura de lirios y color purpurino de las rosas; hiedra que serpea abrazándose a los árboles; ojos claros "que llevan tras sí como colgada / de mi alma, doquier que ellos se volvían"; melodía que el ruiseñor "con diferencia tanta / por la dulce garganta / despides"; el "dolorido sentir" . . . Al terminar la égloga, creamos volver, como los pastores, de un sueño en que la belleza y el dolor se hubieran eternizado.

¿A QUIEN REPRESENTA ALBANIO?

El hecho de que elementos poéticos dispares hayan sido creados con poca distancia temporal entre sí no es razón bastante para que aparezcan juntos en una obra. Menéndez Pelayo (54) y Keniston (55) creyeron encontrar la justificación identificando resueltamente al pastor Albanio con el duque don Fernando. Bajo la vestidura pastoril la égloga se referiría a los amores del héroe con su mujer, doña María Enríquez. Navarro Tomás, tras algunas dudas, acabó por aceptar la hipótesis, haciendo notar que, gracias al convencionalismo literario, el duque pudo ser presentado

"como duque en persona y como pastor; como esposo enamorado, correspondido y satisfecho, y a la vez como amante desesperado y loco furioso" (56). W. J. Entwistle (57) no se opone a la interpretación tradicional, pero subraya las semejanzas, ya advertidas por Navarro (58), entre la belleza de Camila y la de Elisa; nota que la actitud de Albanio en el monólogo inicial coincide con la de Salicio en la Egloga I, al querer ambos alejarse de la mujer ingrata; y apunta que quien habla en los primeros versos de la égloga II es el poeta mismo, que los transfirió a Albanio: el carácter personal de originarios poemas sueltos se ha desdibujado al reunirlos en églogas extensas con versos de ligazón. Por último, Audrey Lumsden, en un reciente artículo (59), combate decididamente la idea de que Albanio pueda ser el duque: el pastor es presentado con tonos burlescos en momentos centrales de la acción, y no es presumible que un gran señor del siglo XVI consintiera un tratamiento así. Por otra parte, las analogías entre los amores de Albanio y los de Garcilaso hacen sostener a la autora que en esta ocasión el poeta se ha representado a sí mismo.

El humorismo proyectado sobre la locura de Albanio constituye, en efecto, una seria dificultad. Es cierto que entre el duque y Garcilaso no mediaba relación de señor o súbdito, sino de amigo a amigo, lo que autorizaban algunas familiaridades. Es cierto que el poeta encarece las cualidades del "gentil mancebo", hasta el punto de que Herrera (60) apostilla: "para más que pastor es este elogio". Albanio es

*manso, cuerdo, agradable, virtuoso,
sufrido, conversable, buen amigo,
y con un alto ingenio, gran reposo.*

(v. 904-6).

En medio de sus desvaríos, saca "buenas razones", y su demencia arranca lágrimas a Nemoreno (v. 955). Por las burlas rebasan el límite de lo oportuno, y no parece natural que el vencedor de los turcos, en una obra donde se celebran sus triunfos recientes sea protagonista de escenas cómicas, resulte vapuleado y esté visto con indulgente superioridad. Recordemos la sonrisa con que despide Salicio (v. 1882-1884):

*...al ható iré derecho,
si no me lleva a despeñar consigo
de algún barranco Albanio a mi despecho. . .*

Por otra parte, carece de sentido presentar como enamorado sin esperanza y como doncella inaccesible a quienes llevaban años de vida matrimonial. No sabemos si doña María Enríquez opuso alguna resistencia a casarse con el duque; pero, cuando así fuese, no mostraría discreción quien lo hubiese recordado más tarde a los esposos.

La identidad de Albanio con el poeta no es tampoco solución satisfactoria. Podría pensarse en un desdoblamiento similar al de la égloga I: si en ella intervienen Salicio —el Garcilaso despreciado— y Nemoroso —el Garcilaso que llora la muerte de Isabel Freyre—, en la égloga II Albanio encarnaría la pasión desesperada y Nemoroso la libertad conseguida tras dura lucha. Como es sabido, la primera relación de Nemoroso parece indicar que los consejos del dominico fray Severo Varini, preceptor del duque de Alba, contribuyeron eficazmente a que Garcilaso abandonara sus pretensiones respecto a la dama portuguesa (61). Puede ser que Albanio sea una criatura autobiográfica. Inclinarían a creerlo las coincidencias, entre las actitudes y palabras del pastor y las de los sonetos y canciones donde Garcilaso desahogó de manera directa su propio sentir. Pero en realidad esos rasgos comunes nada prueban: una cosa es que el autor infunda sentimientos suyos a un personaje, y otra cosa es que se represente en él, intencionalmente. El parecido de Camila y Elisa no es tampoco argumento bastante. En la Edad Media y el Renacimiento el ideal de belleza femenina tenía blondos cabellos, ojos claros y ebúrneo cuello, rasgos típicos en la literatura (62). En cambio debe tenerse en cuenta que en ninguna otra ocasión ha ironizado Garcilaso a costa del propio dolor. Y también que el nombre de Albanio era demasiado alusivo a la casa ducal para que pudiera aplicarse a quien no perteneciera a ella.

Hay también otra posibilidad: la de que Albanio sea don Bernardino de Toledo, hermano menor del duque, y, como él, discípulo de Severo Varini. No conocemos la historia amorosa del segundón, que había de morir dos años después, al regreso de Túnez. Acaso tratara de casarse con alguna prima suya, siguiendo la costumbre que enlazó tantas veces los linajes de Toledo y Enríquez (63); y acaso la doncella pretendida prefiriera la vida conventual; así se infiere que en la égloga, Camila descienda de la "sanare y abuelos" del pastor y sea virgen consagrada a Diana (v. 171, 173-4 y versos 750-752). La poca edad de don Bernardino y el no ser mayorazgo harían posible que un fracaso en sus amores fuera tratado con indulgente humor, sobre todo si el pélico

y el ambiente idílico eludían la mención desnuda. De confirmarse esta hipótesis, se puede referir al tema heroico, cuyos protagonistas respectivos serían los dos varones jóvenes de la casa de Alba: uno glorificado como guerrero victorioso; otro compadecido en sus desventuras de amor.

49. véanse nota 44.

50. Para estas irregularidades y para las enmiendas infelices que se han propuesto, véase Herrera, pág. 436. Navarro, págs. 17 y 18, y la ed. Crítica de Keniston, pág. 239.

51. Orlando, Canto XLV estr. 36.

52. Geórgicas IV, 511-515. No tienen paralelo en Virgilio los versos "y aquel dolor que siente / con diferencia tanta / por la dulce gargente / despide, y a su canto el aire suena".

53. Arcadia, égloga XII (Sánchez y Herrera).

54. Juan Boscán, Antología, XIII, pág. 54.

55. Op. cit., pág. 246.

56. The love of Garcilaso de V., "Hispania", XIII, 1930, págs. 378-379.

57. Verso 716.

58. Versos 19-21.

59. Problems connected with the second Eglogue of Garcilaso, "Hispanic Review", XV, 1947, págs. 251-271; especialmente págs. 258-264.

60. Páge 579.

61. Keniston, págs. 83, 197, 250; Navarro Tomás, Pág. 24.

62. María Rosa Lida, Notas sobre el "libro de Buen Amor", Rev. de Fil. Hispánica", II, 1940, págs. 122-123.

63. Doña Catalina de Toledo, tía carnal del gran duque, había casado con don Diego Enrique, conde de Alba, de Liste; de este matrimonio nació doña María Enríquez, la mujer de Fernando de Toledo, dos hermanas de éste casaron, también con miembros de la familia Enríquez; Argote de Molina, Nobleza del Andaluzia, pág. 238.

OBRA REPRESENTATIVA:

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

La Egloga II está concebida como obra dramática. Navarro Tomás rechaza la idea de que se representara, alegando la demeurada extensión de los parlamentos de Albanio y Nemoroso. En cambio, Mele sostiene que esta égloga de Garcilaso pertenece a un género incipientemente teatral, muy en boga en Italia desde fines del siglo XV, y no cree inverosímil la representación (64). Ciertamente, el poema se halla en la línea que, partiendo de los primeros esbozos pastorales, había llevado ya a **I due pellegrini** de Tansillo, y que después había de conducir hasta el **Aminta** y el **Pastor fido**. Se sabe que en 1538 se representó en Mesina **I due pellegrini**, a pesar de su lánguida acción (65). Keniston aduce un testimonio decisivo: Don Quijote y Sancho, en el camino entre la residencia de los duques y Barcelona, encuentran un grupo de manebos y dancellas que trataban de resucitar la vida arcáica y representaban "églogas" de Garcilaso (66). Es indudable que el diálogo de camila y Albanio (versos 766-882), y los de Albanio, Salicio y Nemoroso con sus luchas y forcejeos, están concebidos como verdaderas escenas teatrales. Herrera se dió cuenta de ello: "Esta égloga es poema dramático, que también se dice ativo, en que no habla el poeta, sino las personas introducidas... Tiene mucha parte de principios medianos, de comedia, de tragedia, fábula, coro i elegía. También ai de todos los estilos, frases llanas tratadas del vulgo, **gentil cabeza, yo podré poco, callar que callaras;** i alto más que conviene a bucólica, convocaré el infierno, y variación de versos como en las tragedias" (67).

Efectivamente, Garcilaso, atento a la viveza del diálogo y la acción, se aparta de la égloga virgiliana más refinada, y sobrepasando los momentos más ágiles de las Bucólicas, como la disputa de Menalcas y Dametas, se acerca a la verdadera comedia: no deja de ser significativo el que haya reminiscencias de Terencio y la *Celstina* (68). Además conocía el teatro pastoril de Encina y sus seguidores, y aunque la mayor madurez de su humanismo le impidiera seguirlos en su tosca rusticidad, pudieron orientarle hacia

una expresión sencilla, con puntas de realismo. Así se explica el uso de las frases refranescas o muy familiares que extrañaban a Herrera y de las cuales ha reunido buen número Navarro Tomás (69): "no es malo / tener al pie del palo quien se duela" (verso 363); "bueno es eso" (v. 826); "sueha, que sí estaré" (v. 842); "quedo yo, don Travieso, remojado" (v. 975), etc. De todos modos resulta excesivo decir que las escenas junto a la fuente constituyen un breve "paso" (70), de calificarlas de "crude horseplay" (71). Aunque el momento en que Nemoroso deja a Salicio luchar sólo con Albanio abunda en notas cómicas, igual que la locura del pastor enamorado, la elegancia natural de Garcilaso procura no dejarse llevar demasiado por ese camino. Su moderación y superior sentido de lo que la pastoral renacentista exigía resaltan si comparamos la égloga II con las de Sá de Miranda, abundantes en gracias de rústicos y bobos.

Herrera observaba en el poema garcilasiano "variación de versos como en las tragedias"; en otra ocasión (72) llama "coro" a las estancias "¡Cuán bienaventurado!". En la égloga II Garcilaso emplea esta combinación métrica para intermedios en que la acción descansa, separando las partes principales de la obra. La función divisoria encomendada a los fragmentos en estancias se asemeja aquí a la de los cantos del coro en la tragedia griega. La paráfrasis del *Beatus ille* (v. 38-76) media entre el prólogo (monólogo inicial de Albanio) y el primer episodio, en que Albanio cuenta la historia de sus amores. Esta narración está separada del segundo episodio (escenas de Camila y Albanio, locura del pastor) por las estancias "Tratará de una parte" (v. 681-719). Las dos estancias "Espantado me tienes" (v. 1829-1854) separan el tercer episodio y el cuarto. Faltan las dos o tres estancias que deberían señalar el fin del segundo episodio y el comienzo del tercero, (prodigios de Severo contados por Nemoroso); sin esta falla no sólo habría sido más perfecta la simetría en la construcción de la égloga, sino que ésta aparecería estructurada con arreglo al precepto horaciano para las obras teatrales:

CIRCUNSTANCIA Y EVASION.

Garcilaso ha aprendido a refugiarse en el arte. El hastío y los desengaños llegan a olvidarse cincelando versos e imaginando frondosas espesuras y gráciles ninfas. La poesía es ahora un medio para escapar de la realidad. Este sentido de evasión ilusionista es patente en la égloga III, quizá la última creación del poeta, donde se muestra en su perfección la habilidad técnica de los sonetos recién analizados.

Garcilaso la escribe para rendir homenaje a una dama, la "ilustre y hermosísima María", identificada por Keniston (73) con doña María Osorio Pimentel, marquesa de Villafranca y esposa del virrey don Pedro de Toledo. La dedicatoria no es simple alabanza cortesana, sino protesta de vivo reconocimiento, y contiene un expresivo, aunque fugaz, deshago personal: las armas han reclamado nuevamente al poeta, haciendo que en él resurja la sensación de fatiga:

*Mas la fortuna, de mi mal no harta,
me aflige, y de un trabajo en otro lleva;
ya de la patria, ya del bien me aparta,
ya mi paciencia en mil maneras pruevas . . .*

(v. 17-20).

Ante la adversa fortuna es donde se prueba el temple de ánimo, y el poeta mantendrá con firmeza senequista su propósito de loar a la gran señora:

*Pero por más que en mí su fuerza pruebe,
no tornará mi corazón mudable;
nunca dirán jamás que me remueve
fortuna de un estudio tan loable.*

Entretanto, sobreponiéndose a las contrariedades, sueña algo no ya distinto, sino opuesto a cuanto le rodea. "Entre las armas del sangriento Marte", "Tomando, ora la espada, ora la pluma", piensa en el campo y la soledad. El libro IV de las **Geórgicas** y la prosa XII de la **Arcadia**, las mismas fuentes del soneto XI, proporcionan las líneas generales para la nueva égloga: en la paz absoluta del paisaje, cuatro ninfas bordan dolorosas historias de amor y muerte; a continuación dos pastores cantan alternadamente, celebrando a sus respectivas zagalas, a la manera de la Bucólica VII y de las Eglogas II y IX del Sannazaro.

No se trata de "campo y soledad" abstractos, sino de los lugares donde en otro tiempo se recreó la dama: la vega toledana, al pie de la "ilustre y clara pesadumbre" de la ciudad. Parece ser que las ninfas representan a las cuatro hijas de los marqueses de Villafranca, una de las cuales había escuchado confidencias de Garcilaso respecto a su antiguo amor por Isabel Freyre (74); por esto la "blanca Nise", en vez de buscar asuntos mitológicos para su labor, ha escogido la muerte de Elisa, y el llanto de Nemoroso. Hay, pues, nexos con la realidad y temas propicios para que la

emisión se explaye. Pero todo está situado en lejanía, estilizado, envuelto en un halo poético. De otra parte, el sentimiento personal no tiene ya la intensidad que en la égloga I, y puede encerrarse en moldes más convencionales. Tomando como base los versos de Mopso en la *Bucólica V*.

*Extinctum Nymphae crudeli funere Daphnium
flebant (vos coryli testes et flumina Nymphis),*

Extinctum Nymphae crudeli funere Daphnium
flebant (vos coryli testes et flumina Nymphis),
y aprovechando algún rasgo de Sannazaro (75), Garcilaso imagina un bellissimo cuadro fúnebre como asunto para el bordado de Nise: las diosas silvestres, entristecidas, llevan "cestillos blancos de purpúreas rosas", que esparcen sobre el cuerpo de Elisa.

*Todas con el cabello desparcido
lloraban una ninfa delicada
cuya vida mostraba que habia sido
antes de tiempo y casi en flor cortada.
Cerca del agua, en lugar florido,
estaba entre la hierba degollada,
cual queda el blanco cisne cuando pierde
la dulce vida entre la hierba verde.*

(v. 225-232).

Como Dafnis, Elisa tiene su epitafio, grabado por una diosa en la corteza de un álamo, de igual modo que los versos del pastor Mopso han sido escritos en un tronco de haya. Y si el monte y el río Tajo, repitiendo con el eco de las quejas de Nemoroso, llevan hasta el mar el nombre de la ninfa muerta, también en Virgilio resuenan las costas con el nombre de Hylas, llamado por los marineros que lo habían perdido (76). Hay exquisita delicadeza e indudable ternura en este nuevo tributo de Garcilaso a la Memoria de Elisa. La muerte de la amada está aquí vista como un "lamentable cuento" de cosas pasadas, y no arranca ya el poetaacentos desgarradores. Sin duda ha dicho Entwistle que en la égloga III "doña Isabel is as distant from the reality as Eurydice, Daphne and Adonis", —protagonistas de las otras historias bordadas por las náyades—. "Her tragedy is but one more the mournful chances of human history" (77). El dolor, es verdad, no presta fuerza apasionada al verso; a cambio de ello, Garcilaso podrá entregarse plenamente a buscar la pura belleza.

PLAN DE LA EGLOGA.

La arquitectura de la égloga es sencilla, con dos partes bien delimitadas: las ninfas y sus labores primero, el canto amebico de Tirreno y Alcino después. Tras la dedicatoria, una hermosa descripción de la floresta a orillas del Tajo: espesura de sauces y hiedra que el sol no puede atravesar. Un mediodía cálido y oloroso en que las aves descansan gozando la frescura de la sombra.

*En el silencio sólo se escuchaba
un susurro de abejas que sonaba.*

Una bella ninfa saca la cabeza de entre las ondas —como Aretusa en las Geórgicas— y llama a sus hermanas. En lo más escondido de la saucedada, cubiertas las espaldas con los propios cabellos, se ponen a bordar telas hechas de oro y hojas hiladas. Los bordados están descritos con arreglo a análogo procedimiento que los relieves de la urna en la égloga II. Cada leyenda está encuadrada en un fondo de paisaje, sobre el que se suponen representados varios cuadros consecutivos. La ribera del Estrimón y las selvas donde cazan Apolo y Adonis son los escenarios de las fábulas mitológicas. La vista de Toledo y su vega está equiparada a los lugares donde cantó Orfeo, murió Adonis o Dafne se convirtió en laurel; y el rasgo que podía atar a lo real la historia de Elisa queda así desvirtuado. La técnica de los bordados es la misma de la pintura renacentista escultórica de los objetos:

*Destas historias tales variadas
eran las telas de las cuatro hermanas,
las cuales, con colores matizados,
claras las luces de las sombras vanas,
mostraban a los ojos velevadas
las cosas y figuras que eran llanas;
tanto que, al parecer, el cuerpo vano
pudiera ser tomado con la mano.*

(v. 265-272).

A pesar de su alejamiento, las cuatro historias dejan en el alma suave tristeza. Pero una estrofa llena de gracia deliciosa en su despreocupación formal, comienza a borrar la melancolía. Su facilidad alegre nos anuncia el principio de un gozoso juego:

*Los rayos ya del sol se trastornaban
escondiendo su luz, al mundo cara,
tras altos montes, y a la luna daban
lugar para mostrar su blanca cara;
los peces a menudo ya saltaban,
con la cola azotando el agua clara,
cuando las ninjas, la labor dejando,
hacia el agua se fueron paseando.*

Así se prepara el espíritu para escuchar el canto de Tirreno y Alcino, que alternan octavas de ideas contrapuestas. En los versos de los pastores no hay ya recuerdos doloridos, sino exclusivo deleite artístico. El artificio de las correlaciones antitéticas con que responde cada estrofa a la anterior origina el placer de la dificultad vencida. Las comparaciones se suceden ágiles y risueñas, sin más sombra que la idea del pecado, subrepticamente introducida:

*Flérida para mi dulce y sobrosa
más que la fruta del cercado ajeno . . . (78).*

Y cuando las náyades se sumergen dejando el agua cubierta de espuma, la impresión que domina en el lector es la de graciosos cuernos femeninos que cortan el agua "con lascivo juego" y "sorgujan" la cabeza en el río, o la de peces saltarines que azotan el agua con la cola.

64. La poesía Latina de G., "Bull. Hisp.", XXV, 1923, p. 364.
65. F. Flamini, prólogo a sus edición de L'Egloga e i poemetti di L. T., Napoli, 1893, pág. XXX.
66. Keniston, pág. 254. El pasaje del Quijote está en el capítulo LVIII de la segunda parte.
67. Pág. 537.
68. Orígenes de la novela, I, pág. 308.
69. Págs. 18 y 34 de su edición, nota al verso 289 de la égloga I y al 142 de la II.
70. Keniston, págs. 253-254.
71. A. Lumsden, Artículo cit., pág. 251.
72. Páge 538.
73. Op. Cit. págs. 255-258.
74. Ibidem, pág. 257, Keniston supone que Tirreno y Alicino representan a dos de los hijos de don Pedro y doña María.
75. Mele dice que los cestillos de las diosas figuraban en la prosa V. de la Arcadia; dice en ella un vaquero, ante el sepulcro de Andrageo: "le convicine Ninfe . . . vegono ora tutte con canestri bianchissimi pieni di fiori e di pomi odorifei".
76. Bucólica, VI, v. 43-44. (Ciro A propos des dernières publications sur F. de la V., "Bulletin Hispanique", 1920, XXII, pág. 245).
77. The loves of Garcilaso de la V., "Hispania", XIII, 1930, pág. 388.
78. María Rosa Lida, Transmisión y recreación de temas grecolatinos. "Revista de Filología Hispánica", I, 1939, págs. 52-63.

PERFECCION TECNICA.

Nunca se muestra más dueño de su arte que en esta esta postrer obra suya. La égloga III es fruto de meditada creación y a la vez prodigio de lozanía. Los antiguos comentaristas, y después Mele y Cirot, han señalado los numerosos y extensos pasajes nacidos de la imitación: el investigador francés ha estudiado la selección y acoplamiento a que el poeta sometió sus principales fuentes. Las historias mitológicas de los bordados fueron cuidadosamente elegidas: la de Eurídice figuraba en Sannazaro, la de Dafne fué sugerida poro toro pasaje de la Arcadia; pero la de Ciringa y Pan, mencionada junto a la de Dafne por el napolitano, tenía con ella demasiada semejanza, y fué sustituida por la de Adonis; ésta además, mantenía la nota fúnebre que había iniciado la leyenda de Orfeo y que había de culminar con la figura de Elisa tendida exangüe sobre la hierba (79). Los nombres helénicos de las ninfas no proceden todos del canto XVIII de la Iliadas, ni todos de la copiosa enumeración en el libro IV de las Geórgicas: Dinámene es únicamente homérico; Filódoce sólo virgiliano; Nise y Climene aparecen en los dos poemas (80). Lo admirable es que el resultado de tan laboriosa combinación sea dos versos de exquisita frescura:

*Filódoce, Dinámene y Climene,
Nise, que en hermosura par no tiene.*

Aquí se puede ver el sesgo juguetón con que el segundo verso recoge la consonancia exigida en el primero. La octava real es metro especialmente accesible a la monotonía, como estrofa larga y de estructura muy simple. El martilleo de sus rimas alternas, sucediéndose implacablemente en cantos interminables, contribuye a hacer penosa la lectura de los poemas narrativos, escritos entre los siglos XVI y XVIII. Pero Garcilaso, como Ariosto, imprime gracia y movilidad a sus octavas; unas veces con un cambio de asunto a la mitad de la estrofa; otras, con un giro inesperado, sobre todo en el pareado final:

*cuando mostraron en sus tablas antes
el celebrado Apeles y Timantes.*

Hasta el ripio toma caracteres de alegre destreza. Por ejemplo la descripción de Toledo: el Tajo intenta rodear la ciudad; pero viendo que su pretensión es inútil,

*dejábase correr, en fin, derecho,
contento de lo mucho que había hecho. (81).*

En lo que sigue se ve que Cirot admira la técnica del poeta, que ha sabido reunir felizmente la elaboración cuidadosa y la elegancia despreocupada: "Ou Garcilaso á-t-il pris cet art supreme, aésinvolve et large, simple et expressif, peu varié en somme, presque primitif et pourtant si raffiné?, et cette grace tantôt féminine, tantôt cavalière, ou L'effort et appret se dissimulent avec une elegance qui séduit, qui enchante, qui laisse un vision exquisite et suave, même après un sepectacle plusiers fois funebre?" (82).

Hay también marcada influencia de Sannazaro; pero la Arcadia, empalagosamente dulce, no posee nada comparable a la riente soltura de que hace gala el gran poeta castellano, más próxima tal vez al estilo de Ariosto.

La égloga III y los sonetos garcilasianos de última época son el correspondiente poético del arte plateresco. Ya advirtió Azorín "la finura y sutileza que nos recuerda el arte preciso del aurífice y del joyero" (83). También Keniston nota en estos poemas la misma delicadeza de ejecución, iguales pureza y sencillez que en los relieves platerescos (84). También es posible añadir que en unas y otras creaciones reina idéntica alegría: goce estético de concebir y plasmar bellas formas idealizadas; placer de la realización artística, satisfecha de vencer las dificultades.

79. Cirot, Op. Cit., págs. 243-244.
80. Ibidem, págs. 248-250.
81. Otro ejemplo (v. 127-8): "donde el amor movió con tanta gracia / la dolorosa lengua del de Tracia".
 82. Cirot, Op. Cit., págs. 250-251.
83. Los dos Luises y otros ensayos, 1921, pág. 144.
84. Garcilaso de la Vega, pág. 263.

La figura de Garcilaso ha sido objeto de numerosos estudios, algunos de ellos muy valiosos. Aparte de los que se limitan a la biografía, sólo los principales, Keniston (1) y Navarro Tomás (2) han estudiado acertadamente la obra del poeta; Margot Arce (3) ha destacado los rasgos ideológicos y estéticos relacionables con la concepción renacentista del mundo; Mele (4) ha aportado nuevos datos sobre la literatura previa utilizada por Garcilaso y Cirot (5) ha analizado la técnica de que éste se sirvió al elaborarla. No parece, sin embargo, inútil el intento de reconstruir los pasos que marcaron el decisivo tránsito del poeta desde el arte de cancionero hasta el mundo quintaesenciado de las églogas, con su paludeo sensorial de todas las bellezas.

Lo que poseemos de la producción de Garcilaso es sólo un florilegio: "algunas obras", como dice la edición de 1543; muestras seleccionadas, bien por aprecio de su perfección, bien como representativas de estados de ánimo que el poeta confiaba a la amistad de Boscán. El resto, más conservados predominan de tal modo las creaciones de madurez, que parece aventurada cualquier tentativa de reconstruir las etapas anteriores. Más de las cuatro quintas partes corresponden a los años 1533-1536, cuando Garcilaso, en Nápoles y relacionado con poetas y humanistas italianos, había asimilado por completo el espíritu y el sentido artístico del Renacimiento. De las restantes obras, poco más de la mitad puede atribuirse con base firme a los años anteriores. Pero, aún así, un análisis minucioso que tenga en cuenta los motivos poéticos, la tradición literaria seguida y los rasgos personales, puede ilustrar algo sobre las conquistas que jalonaron la trayectoria —limpiamente rectilínea— del autor. Además, entre el punto de partida y la meta alcanzada podrá advertirse una continuidad de actitud vital que representa quizá lo más enraizado y peculiar en la producción de Garcilaso; lo que infundió acento español a su maravillosa incorporación de temas italianizantes y greco-latinos.

La primera tarea que se impone es la de fijar, en la medida de lo posible, la fecha respectiva de los poemas garcilasianos. Las diversas tentativas que se han hecho —Keniston, Navarro Tomás, E. Mele, W. J. Entwistle (6) han llegado a conclusiones dispares en muchos casos, por lo que era imprescindible una revisión.

Ahora me limitaré a indicar los resultados de la revisión, poniendo en letra redonda las obras de fecha o época sólidamente fijadas, y en cursiva aquellas a las cuales sólo puede asignarse una fecha o época probable. Para la numeración de los poemas me atengo a la edición de Navarro Tomás (Clásicos Castellanos, tomo III), por ser la más divulgada. La cronología de las poesías fechadas puede establecerse así:

- Antes de 1531. Glosa al villancico "¿Qué testimonios son éstos?".
- Antes de 1533. Composiciones octosilábicas II, III, IV, V, y VII.
- 1526 (?) - 1532. Canciones I, II, y IV. Sonetos I, VI, XXVI, XXVII, y XXXVII.
- 1528 - 1529. Canción octosilábica: "Culpa debe ser quereros".
- Febrero - Julio de 1532. Coplas a Boscán Soneto IV. Canción III.
- 1533 - principios de 1534. Egloga II (7).
- 12 de octubre de 1534. Epístola a Boscán.
- 1534 - principios de 1535. Egloga I (7). Soneto XXV.
- 1534 - principios de 1535. Egloga I (7). Soneto XXV. Soneto X (?).
1535. Sonetos VII, VIII, XII, XV, XIX, XXVIII, XXX y..... corte XXXI.
- Julio - Agosto de 1535. Sonetos XXXIII y XXXV.
- Agosto - Octubre de 1535. Elegías I y II.
- 1533 - 1536. Sonetos XVI, XXI, y XXIV. Canción V. Sonetos XI, XIII, XXIII, y XXIX.
1536. Egloga III.

Sentadas estas premisas, pasaré a examinar el terreno poético de donde partieron Boscán y Garcilaso, así como las distintas corrientes líricas que en ellos se entrelazaron.

La obra de Garcilaso, nos sitúa ante el proceso de un espíritu excepcionalmente dotado que va encontrándose a sí mismo mediante un creciente enriquecimiento de su mundo poético. El manantial primero, como en toda auténtica floración lírica, es el sentimiento. La materia poética está constituida por las vivencias de un espíritu agitado entre impulsos contradictorios, sumido en doliente conformidad o refugiado en sueños de hermosura. Los poemas de Garcilaso brotan de ese terreno emocionado y tiemblan siempre de inequívoca y fundamental sinceridad. Pero los estados del alma, en el momento de su elaboración artística, han encon-

trado moldes afines en la tradición literaria; y estos moldes han actuado sobre el contenido sentimental y sobre la expresión, intensificándolos o filtrándolos según los casos. Además, las lecturas han desplegado a los ojos del poeta vastos campos de inspiración que su fina sensibilidad no ha tardado en conquistar.

En resumen las poesías en metros castellanos constituyen el grupo de tipo más primitivo, como simple continuación de la lírica de cancionero. Pero algunas de las conservadas deben ser posteriores a los primeros ensayos en sonetos y canciones italianizantes: el coloquio en que Navagero propuso a Boscán la implantación de los metros itálicos tuvo lugar, como es sabido, en 1526; tal vez en ese mismo año o en el siguiente comenzara Garcilaso a cultivarlos también; pero durante algún tiempo siguió empleando, aunque ocasionalmente, el octosílabo. De todos modos es significativo el hecho de que en 1532, fecha en que coexisten las dos métricas, las composiciones endecasílabas revelan, tanto en la forma como en el fondo, que la acomodación al arte nuevo era todavía imperfecta.

En las poesías a la manera tradicional hay unas que son mero pasatiempo circunstancial; pero en otras vibra la emoción reprimida, que se expresa nerviosamente en antítesis:

*¡Quien pudiera no quereros
Tanto como vos sabéis
Por holgarse que paguéis
Lo que no han de conoceros
Por lo que no conocéis!*

Los sonetos y canciones muestran desde el primer momento el propósito de asimilarse no sólo los metros, sino las esencias del petrarquismo. Durante varios años esta incorporación se ve dificultada por hábitos procedentes de la anterior lírica peninsular, tanto la de los cancioneros como la de Ausias March. Pero la influencia de Petrarca transforma la energía de su seguidor, suavizándola y prestándole flexibilidad. Gradualmente se van infiltrando predilecciones temáticas y expresivas del maestro, y la poesía garcilasiana comienza a ocuparse de la belleza del mundo exterior; primero la hermosura femenina, después, el paisaje. El choque entre las tendencias iniciales y la creciente penetración del arte petrarquesco se ve aún bien claro en la canción III y en los sonetos compuestos durante el destierro a orillas del Danubio, entre marzo y junio de 1532.

En Italia el ejemplo de la literatura renacentista renueva y au-

menta en el poeta castellano la afición por los clásicos grecolatinos y el gusto por la forma acrisolada. Sannazaro y Virgilio le descubren el mundo bucólico, preferido por Garcilaso como escenario de sus divagaciones. La deleitosa contemplación de la belleza natural y una exquisita aprehensión de sensaciones serán en lo sucesivo nota esencial de su poesía. El ejemplo de latinos e italianos alecciona al poeta en la técnica del aprovechamiento, ajuste y combinación de fuentes. Garcilaso no desconocía estos procedimientos imitatorios, pero desde ahora los emplea mucho más sistemáticamente. La égloga II ofrece ya todos los caracteres de la nueva orientación, con exuberancia y desigualdades que revelan todavía alguna inmadurez; por otra parte, la actitud de Albanio y el relato de la curación de Nemoroso por obra de Severo resumen la anterior lírica amorosa del poeta, muy cercana. Cuando al total dominio del arte se une la intensa emoción producida por la muerte de Isabel Freyre, surge la creación suprema de Garcilaso, la égloga I. Los amorfos de Nápoles inspiran poemas que en cierto modo representan una fugaz reviviscencia de modalidades artísticas ya superadas, pero a veces acomodadas a la nueva manera.

Otras obras, exentas de inquietudes sentimentales, no se ocupan sino de la pura realización de la belleza; esta poesía objetiva, sensorial y plástica, suavemente caldeada por un fondo emocional, culmina en la égloga III, prodigio de facilidad y armonía.

De los cancioneros perduran en la obra garcilasiana temas y costumbres literarios, maneras de sentir y vestigios de pasajes concretos. Pero si unos elementos sobrevivieron, otros fueron rechazados mediante una selección cada vez más rigurosa. La improvisación quedó relegada a alguna solitaria composición ocasional: Garcilaso exigía un arte más ambicioso y también más sincero. Lo que frecuentemente no pasaba de ser entretenimiento cortesano cede el puesto a la auténtica emoción. En otros aspectos es indudable la analogía existente entre la poesía de cancionero y la más antigua de Garcilaso, que aun en metros italianos se muestra cortante, concentrada, sin imágenes y poco atenta al mundo exterior. Después la áspera energía se trueca en firmeza dueña de sí, y las aristas se redondean. Pero nunca desaparecen rasgos característicamente hispánicos, como son la gravedad, la digna contención, el senequismo, la "voluntad de perderse". En el estilo queda alguna huella característica del conceptismo a la manera de siglo XV en juegos de palabras, cada vez menos frecuentes, pero nunca eliminados por completo.

La influencia de Ausias March es más concreta, fruta de imitación consciente. Su mayor intensidad corresponde a los años en que Garcilaso trataba de asimilar el arte de Petrarca sin haber llegado a identificarse con él. Entonces los **Cants** del valenciano estaban más cercanos que Petrarca de la sequedad vigorosa que caracterizaba los versos del poeta castellano. El ejemplo de March acentuó el gusto por lo sombrío y violento: —Garcilaso, como dice Pons— buscó al principio "dans la forme et dans la langue cette expression dramatique qui devait s'exprimer plus tard par la pureté même du sentiment, à travers les plaintes et la suave architecture de la première églogue". Después, cuando la poesía atormentada y contradictoria cedió el puesto a la suave melancolía, cuando triunfó la serena visión de la belleza, Ausias March no ejerció acción comparable a la del período anterior. Sólo en 1535, al conturbar los celos el espíritu de Garcilaso, parece haberse incrementado pasajeramente la casi dormida eficiencia del modelo. La influencia de March no alcanzó en el poeta toledano la importancia que en Boscán y Mendoza, y menos aún la que tuvo en Cetina y Montemayor. Garcilaso evitó la teorización filosófica, tan peculiar de Ausias March, encaminada a desvirtuar con imposibles quintaesenciamientos la humana realidad de la pasión y de otra parte, aun en los momentos de mayor vehemencia, cerró la puerta a los solvajes —y grandiosos relámpagos imaginativos del poeta valenciano.

El influjo de Petrarca fué de importancia decisiva. No quiero decir que toda la poesía de Garcilaso quepa en los límites del petrarquismo, ni que diera acogida a todos los rasgos temáticos y formales propio del maestro italiano. Había en Petrarca un lastre medieval, procedente del dulce stil nuovo, que le impulsaba a idealizar: a su amor, presentándolo como estímulo de espiritualidad. Garcilaso rechaza por completo esta falsificación, lo mismo que los alambicamientos doctrinales de Ausias March: nunca dirá que el amor eleva su espíritu; la mujer amada no será llamada Angeletta, ni podrá aplicársele la frase admirativa *cosetei per fermo nacque in paradiso*. La pasión de Garcilaso es sólo y totalmente humana, y la justificación mediante subterfugios repugna a su sinceridad. Es significativo que el platonismo eórtico sólo se manifieste en los poemas "in morte" sin reflejo directo de León Hebrero ni Castiglione.

Abundan en Petrarca los juegos de palabras, las alusiones sutiles, las agudezas y "opósitos". Pero el conceptismo petrarquesco, de todos modos no mayor que el de los cancioneros castellanos, Garcilaso no tomó sino los contrastes representativos de la lucha interior, o la contraposición entre el punto de vista objetivo y el subjetivo:

*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 techo.*

*Del sueño, si hay alguno, aquella parte
sóla que es ser imagen de la muerte
se aviene con el alma fatigada . . .*

(*Son. XVII, v, 4-11*). (8).

La selección alcanzó también a géneros y metros; si fueron introducidos el soneto y la canción, Garcilaso no tanteó la ballata y el madrigal, más populares, ni la sextina, artificiosa supervivencia trovadoresca.

Margot dice que en sus líneas generales "Garcilaso no es tan lacrimoso, tan sutil ni tan excesivo en el análisis de su intimidad psicológica. Tampoco prodiga tanto el espectáculo de su pasión, ni los elogios a los ojos, cabellos, manos, miradas, etc., de su amada. Nunca, cuando canta la muerte de Elisa, llega a las abstracciones ni al fervor casi místico de Petrarca en la segunda parte del *Canzone*. En la forma es mucho menos dado a la sutileza, al contraste, al juego de palabras o al adjetivo. Lo característico de Garcilaso es la sobriedad y el afán de dominar su sentimiento y esconderlo bajo un disfraz". No se debe, sin embargo, atribuir a la influencia de Petrarca todo el resto de conceptismo que hay en Garcilaso, ni menos aún las notas sombrías donde se advierte, reforzando pasajeras tendencias del poeta, la huella de March: la mayor artificiosidad que ofrecen los poemas garcilasianos de introspección comparados con los de ambiente pastoril, se explica no sólo por influencia de Petrarca, sino por la índole misma de las obras: el análisis interno era terreno abonado para las agudezas, ya procedieran de Petrarca, ya de los cancioneros, así como para el extremoso patetismo contagiado de Ausias March. No ocurría así en la pastoral, cuyo clasicismo exigía mayor sobriedad y equilibrio; en las églogas de Garcilaso, aun en pasajes de intensa inspiración petrarquesca, falta casi por completo el conceptismo. De los juegos de palabras existentes en la poesía garcilasiana, es algo raro que alguno haya sido sugerido por obra de Petrarca (9). Keniston dice que hablando de la inspiración virgiliana en Garcilaso que "his Petrarchan mood is less sincere, for his spirit was less given to subtle analysis than to a quiet delight in the memory of his misfortunes" (10). No hay en toda la obra del poeta toledano acentos más sinceros y emocionados que los de la lamentación de Nemoroso, hondamente petrarquesca.

Petrarca trazó el camino seguido por la poesía más íntima de Garcilaso. Cuando llegó la madurez del poeta, los recuerdos petrarquescos acompañaron a su más bella e intensa creación: por ejemplo en los versos donde Salicio contrapone su tristeza a la alegría del amanecer, o habla de cómo le fué grato el silencio de la selva umbrosa y también creo que hay más hondos y frecuentes aún, en las quejas de Nemoroso.

Sannazaro fué para Garcilaso la revelación del sueño pastoral, del color y del sonido, así como un ejemplo del arte imitatorio. Desde la égloga II su influjo es amplio y persistente, no sólo en poemas bucólicos, sino también en sonetos.

Los cancioneros, March, Petrarca, Sannazaro y Virgilio; en segundo término Horacio, Ovidio, Ariosto, Tansillo y Bernardo Tasso, todos son circunstancias más o menos actuantes, pero circunstancias al fin, en el gradual enriquecimiento del mundo poético de Garcilaso. Sirvieron de guía en unos casos, de estímulo en otros, o se limitaron a proporcionar materiales para la nueva labor creadora. En general fueron revelando al poeta lo que llevaba dentro de sí no se había puesto en juego.

(1) Keniston, H., Garcilaso de la Vega. A Critical Study of his Life and Works. New York, 1922.

(2) Navarro Tomás, T., Prólogo y notas a su edición de Garcilaso en la colección de Clásicos Castellanos, tomo III; utilizó la segunda edición. Madrid, 1924.

(3) Garcilaso de la Vega. Contribuciones al estudio de la lírica española del siglo XVI, Madrid, "Revista de Filología Española". Anejo XIII, 1930.

(4) Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia. "Bulletin Hispanique", XXV (1923) y XXVI (1924). - In margine alle poesie di Garcilaso de la Vega, Id., XXXII, (1930).

(5) A propos des derniers publications sur Garcilaso de la Vega, "Bulletin Hispanique", XXII, (1920).

(6) The loves of Garci-Laso. "Hispania", California, XIII, 1930, págs. 377-388. - La date de l'Égloga Primera de Garcilaso de la Vega, "Bulletin Hispanique", 1930, XXXII, páginas 254-256.

(7) Cabe preguntarse si las églogas I y II han sido compuestas de una vez o han resultado de la conjunción de fragmentos escritos en distintos momentos y circunstancias. Entwistle se inclina decididamente a favor de la segunda hipótesis. Creo que en la égloga II hubo un núcleo inicial y adiciones posteriores; pero con muy escaso intervalo entre uno y otras. Respecto a la égloga I, parece indudable la unidad de composición.

(8) El Brocense dice que estos versos siguen de cerca de los correspondientes del Soneto CCXXVI de Petrarca.

(9) El juego de palabras y concepto, sin complicarse con la última, se da en el Soneto CCIX de Petrarca que inspira el cuarteto de Garc.: "I dolci colli, ov'io lasciai me stesso / Partendo onde partir gío mai non posso".

(10) Op. Cit., pág. 262.

BIBLIOGRAFIA:

1. Cossío, José María de; Sobre la Transmisión del Tema de Hero y Leandro, R. F. E., Vol. XVI. p. 174 (1929).
2. Knapp, William L. Obras de Juan Boscán, Madrid, 1875.
3. Keniston, Hayward, Garcilaso de la Vega: A Critical Study of his life and Works, New Kork Hispanic Society of America, 1922.
4. M. Romero Navarro, Historia de la Literatura Española, 1928.
5. Federico, Carlos Sáinz de Robles, Historia y Antología de la Poesía Castellana: del siglo XII al XX, edición ilustrada con Prólogos, notas, vocabularios o índices; 1a. edición, Madrid, 1946.
5. Valbuena, Angel: La Literatura Dramática Española, Editorial Labor, Sud-América, 1930 y 1950.
6. V. Benedette Croce, La Spagna nella Vita Italiana durante la Renascenza, Beri, 1917.
7. Pelayo, Menéndez, Antología, t. XIII. Este volumen está consagrado al estudio de Boscán y de sus innovaciones métricas.
10. Díaz-Plaja, Guillermo; Garcilaso y la Poesía Española (1536-1936), Barcelona, Publicaciones del Seminario de Estudios Hispánica de la Universidad.
11. Díaz-Plaja, Guillermo; La Poesía Lírica Española, Barcelona, Manuales Labor, 1937 (1 Vol.).
12. Pitollet, C.; Sur le mort de Garcilaso de la Vega au Muy, en Provence, Bulletin, Hispanique, abril-junio 1936.
13. Altolaquirre, M.; Garcilaso de la Vega, Madrid, Espasa-Calpe, 1934.
17. Arce, Blanco Margot; Contribución al Estudio de la Lírica Española del Siglo XVI, 1930.
18. E. Mele; Las Poesías Latinas de Garcilaso de la Vega en Revistas Castellana, vol. III, Valladolid, 1917; Bulletin Hispanique, vol. XXV, 1923; Revista Crítica de Historia y Literatura, vol. II, 1897, y vol. III, 1898.
19. Arce, Blanco Margot; Garcilaso de la Vega, Anejo XIII, de la R. F. E.; Garcilaso de la Vega Biografía y Crítica.

20. Obras Poéticas de Garcilaso de la Vega, Prólogo de E. Díez Cañedo, Madrid, edición Calleja, 1917.
21. Le Monde Affectif de Garcilaso, Bulletin Hispanique, págs. 248-49.
22. Merimée, Ernesto; Compendio de la Historia de la Literatura
23. Valbuena Prat, Angel; Historia de la Literatura Española, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1950.
Española, traducción del francés por Francisco Gamonedam con un apéndice sobre la literatura Mejicana.