

Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso

ANTONIO GARGANO

Università degli Studi di Napoli Federico II

Los intentos de valoración global de la poesía de Garcilaso de la Vega se han realizado principalmente al amparo de dos conceptos diversos, el de cancionero – término o noción presente también en el título de mi ponencia– y el de trayectoria. Comencemos por el primero, que de los dos es el que puede generar los mayores equívocos con relación a la producción poética de Garcilaso, tal como nos ha llegado hasta nosotros. ¿Qué entendemos por ‘cancionero’? Tomando como referente el de Petrarca, que es el ejemplo máximo, aunque no único desde luego, estamos acostumbrados a pensar en el cancionero como “una raccolta di liriche [...] scelte e ordinate dall’autore, in cui il significato dell’insieme, del libro come unità, non sia espresso soltanto dalla somma delle sue componenti, ma anche dalla struttura, cioè dall’ordine secondo il quale i vari testi si succedono nel libro”. Esta que acabo de leer es la definición de cancionero que recientemente ha formulado un joven estudioso de poesía italiana, Claudio Giunta¹. Si aceptamos su definición, que tiene un carácter muy amplio, dado que abarca diversas tipologías del género ‘cancionero lírico’ sin limitarse exclusivamente al modelo petrarquista; si nos acogemos, pues, a esta definición, resulta claro que, por un lado, en el origen de la formación de un cancionero lírico debe existir la voluntad del autor de ordenar en una unidad superior – el macrotexto – cada uno de los poemas; y, por otro lado, que la invención del cancionero comporta siempre la institución de una “sequenza «significativa» volta a ricostruire

1. Giunta (2002: 431).

la storia dell'io del poeta attraverso la storia della sua poesia"². Así pues, si con el término de cancionero entendemos semejante forma textual, parece evidente que dicho término se adapta poco o nada a la poesía de Garcilaso, aunque sólo sea porque – como ha sido observado – “le falta uno de los requisitos esenciales, la voluntad ordenadora del autor que garantiza la plena coherencia textual”³. Y no importa cuál haya sido la causa de ello: bien que la muerte prematura le impidiera al poeta organizar su producción en un libro estructurado, bien que – aun teniendo tiempo y ocasión – tal operación no formara parte de sus proyectos artísticos. Sin embargo, no han faltado intentos de leer la poesía del toledano “en la norma de un cancionero petrarquista”, tal y como, a partir de los primeros años ochenta, ha ido proponiendo Antonio Prieto en una serie de trabajos, que han encontrado una concreta aplicación y desarrollo en una edición del poeta. El ilustre estudioso ha entendido, en efecto, que “el *corpus* poético del toledano responde plenamente a un particular *cancionero*, en la estructura del *Canzoniere* [petrarquista] y en su comprensión de él”. Por consiguiente, según la opinión de Prieto, “con la poesía de Garcilaso estamos, como cancionero individual ante una historia de amor que progresa secuencialmente (con independencia de la cronología de sus composiciones), alternando las formas métricas y dedicado a una sola mujer. Esta historia se inicia con el soneto «Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto» y se concluye en la égloga III”⁴.

La propuesta de Prieto, aunque acogida con el respeto que el empeño y la inteligente competencia del estudioso merecían, ha recibido escaso consenso, como atestiguan las dos mayores ediciones del poeta posteriores a su propuesta; me refiero a las ediciones de Maria Rosso y de Bienvenido Morros, ninguna de las cuales ha seguido la sugerencia de Prieto, puesto que ambas han preferido continuar disponiendo la poesía de Garcilaso según el antiguo criterio de los géneros métricos⁵. Sólo muy recientemente, un joven hispanista italiano ha vuelto a reflexionar “sull'applicabilità della nozione di *canzoniere* alla poesia di Garcilaso de la Vega”, a propósito de la cual, aun admitiendo la existencia de “alcuni fattori disorganici evidenti [che] invitano a dubitare della concreta possibilità e della credibilità di un'ipotesi unitaria per la sua poesia”, acaba, sin embargo reconociendo que “alcune liriche garcilasiane sembrano comunque rispondere in modo appropriato alle tappe distintive richieste dall'esperienza petrarchesca e permettono di identificare anche nell'autore toledano alcuni momenti di una parabola esistenziale e letteraria sul modello del *Canzoniere*”⁶. No obstante, respecto a dicho modelo, el cancionero garcilasiano resultaría *heterodoxo*, ya que estaría caracterizado por el “rifiuto della ritrattazione dell'eros profano in nome di una conversione in senso cristiano dell'esperienza umana e poetica”. En definitiva, aun teniendo en su debida cuenta tanto los numerosos factores de desorganicidad, como la peculiar heterodoxia de la poesía de Garcilaso, el joven hispanista ha tratado igualmente de reconstruir “in prospettiva pseudonarrativa e

2. Cannata (2001: 425). Sobre la forma y sobre la formación del libro-cancionero, naturalmente, la bibliografía es enorme. Me limito a mencionar Santagata (1989) y Gorni (1984).

3. Rosso Gallo (2002: 176).

4. Prieto (1984: 65-66), pero véanse también Prieto (1984b: 97-115; 1999; 2002: 68-91).

5. Rosso Gallo (1990) y Morros (1995).

6. Lefèvre (2006: 139 y 142). Véase también Lefèvre (2004: 147-167).

autobiografica”, el “romanzo erotico-esistenziale garcilasiano” y, a partir de la disposición que presenta el cuarto libro de las *Obras* de 1543, traza “una *trayectoria* poetica [che] si può ricostruire più che altro in base alle vicende biografiche dell'autore e ad alcuni centri tematici isolati, la cui influenza non si ripercuote comunque direttamente nella progressione lineale delle liriche così come esse si presentano nel testo”⁷.

En el pasaje que acabo de citar aparece la palabra *trayectoria*, que remite al otro concepto con el que – como ya he dicho – los críticos han intentado un análisis global de la poesía del toledano, empezando por el insuperable libro de Rafael Lapesa, titulado precisamente *La trayectoria poética de Garcilaso*, donde – como se sabe – el maestro de los estudios garcilasianos traza un ejemplar proceso de evolución de su poesía, en función del vínculo – más o menos estrecho – que la misma de vez en vez establece con las grandes tradiciones poéticas, antiguas y recientes, autóctonas o foráneas. Así, el proceso en cuestión va siguiendo la pauta de los modelos poéticos que el toledano asimila y, al mismo tiempo, supera en una serie de fases a través de las cuales, en el arco de un sólo decenio, su lírica se va separando progresivamente del legado de la poesía *cancioneril* y de Ausiàs March, al que todavía se halla unida en un primer período, para acogerse al eminente y admiradísimo ejemplo de Petrarca en algunos sonetos y canciones que señalan ya la plena madurez de su producción, y desembocar finalmente – en la última, intensa etapa de la actividad del poeta – en los resultados de absoluta perfección artística representados por los géneros neoclásicos, en los que Garcilaso realiza esa “conjunción de petrarquismo y clasicismo” que sitúa su poesía “dentro de las más dignas corrientes literarias aparecidas en Italia en el primer tercio del siglo XVI”⁸.

Unas tres décadas después del magistral libro de Lapesa, la hispanista francesa Nadine Ly proponía, en un extenso trabajo, “une autre trajectoire poétique” que, precisamente basándose en la alternancia entre los géneros petrarquistas y neoclásicos, acababa por determinarse como una progresiva objetivación de la experiencia lírica consistente en “un effort constant pour élargir l'espace entre un vécu contraignant et son expression poétique”. Tal resultado se alcanzaba, según la estudiosa, gracias a la distinción que los géneros neoclásicos operan respecto a los petrarquistas entre el yo amante y el sujeto autorial, con la consiguiente “exclusion définitive de la personne autobiographique.” Un resultado éste, que terminaba por imponer “le même procédé d'auto-distanciation” también en otros niveles del dictado poético: en el plano de la elocución, donde se verifica “une exclusion tout aussi radicale du lexique de l'amour”⁹, así como en lo relativo a una diversa organización espacio-temporal con el paisaje, evolucionando, respectivamente, desde los espacios poéticos abstractos o alegóricos de las canciones hasta la naturaleza concreta de las odas y de las églogas, por un lado, y por el otro, desde un pasado acrónico en las primeras hasta el pasado mítico de las segundas.

Cada uno de los trabajos a los que me he referido brevemente contribuye, en mayor o menor medida según los casos, a ofrecernos un punto de vista peculiar, pero de igual utilidad, desde el que observar provechosamente la producción poética de Garcilaso

7. Lefèvre (2006: 141, 148, 146, 144).

8. Lapesa (1948: 95).

9. Ly (1981: 269, 317, 288).

con vistas a una valoración global que examine, a saber, su desarrollo en el tiempo y las consiguientes articulaciones internas que es posible reconocerle. Sin embargo, incluso en el más imprescindible de ellos, no faltan inconvenientes, ya que se tiene la impresión de que la impecable reconstrucción de una trayectoria poética se lleva a cabo lamentablemente sin que Lapesa tenga en su debida cuenta – ni el autor se lo proponía – el contenido teórico – digamos si se quiere el valor ideológico – que la adopción de una u otra tradición poética – o la contaminación de más de una – implica. Por lo demás, la eficaz ilustración de “une autre trajectoire” no exime a la hispanista francesa de incurrir en una dificultad análoga, aunque contraria, desde el momento que la descripción de los aspectos particulares, propios y característicos, de cada una de las fases parece prescindir de la necesaria identificación de las tradiciones poéticas a las que remiten las peculiaridades así establecidas. Naturalmente, esa atención al componente teórico e ideológico, cuya ausencia lamentamos en los intentos de quienes se han ocupado en trazar una *trayectoria* dentro de la cual desplegar la poesía de Garcilaso, no falta en las aportaciones de quienes han intentado leer la poesía del toledano como si fuera posible organizarla en un libro estructurado a la manera de un cancionero, sólo que tal propósito resulta alterado por un vicio de fondo: paradójicamente, el intento de reconstruir un cancionero que no existe en la realidad, quita fuerza y credibilidad a la exigencia, por otro lado del todo legítima, de reconocer la trama teórica subyacente a las diferentes composiciones consideradas como un conjunto, además de individualmente. Esto se evidencia particularmente en el intento emprendido por Prieto, pero acaba comprometiendo también la operación crítica llevada a cabo por el joven hispanista italiano, Matteo Lefèvre, quien, aun con las distinciones que hemos señalado, concede, sin embargo, - como hemos visto -, que “alcune liriche garcilasiane [...] permettono di identificare anche nell'autore toledano alcuni momenti di una parabola esistenziale e letteraria sul modello del *Canzoniere*”.

Por mi parte, lo que me he propuesto hacer para este encuentro es algo diferente, aunque –como, por lo demás, es inevitable- nuestro discurso tocará a menudo, al menos tangencialmente, los argumentos y los problemas que han sido objeto de los trabajos que he mencionado hasta ahora. Digo, pues, desde ahora, que el uso del término ‘cancionero’, presente en el título de mi ponencia, debe entenderse simplemente en el sentido de colección de todas las poesías de un autor – de Garcilaso, en nuestro caso -, es decir, con el mismo significado que quizás por primera vez dio a la palabra el marqués de Santillana en la expresión “libros e cancioneros agenos”, al inicio del *Prohemio e carta al Condestable de Portugal*, donde el término designaba a la vez una genérica colección de poesías y la colección global de un autor¹⁰. Así pues, nuestro intento es el de reconstruir las perspectivas ideológicas, o sea, el conjunto de las ideas y la elaboración conceptual relativa al argumento amoroso que subyace en el cancionero de Garcilaso, en continua y estrecha conexión con la tradiciones poéticas a las que dichas perspectivas ideológicas se refieren, dentro del desarrollo de la lírica románica de tema amoroso. En este sentido, es

10. Gómez Moreno (1990: 52). Según Cannata (2001: 428), “il termine di «canzoniere», “nel senso di raccolta complessiva dell’opera di un unico rimatore”, “potrebbe essere giunto a Napoli per tramite di Iñigo López de Mendoza, Marchese di Santillana” y, por lo tanto, la tradición del término con este significado “potrebbe essere di origine iberica”.

indispensable partir de una consideración preliminar, a saber, que en el cancionero amoroso de Garcilaso se reconocen directrices ideológicas divergentes y tradiciones poéticas no homogéneas, cuyo complejo entramado es necesario reconstruir si queremos aclarar la dinámica cultural y literaria que marca su poesía. Naturalmente, dado el límite de tiempo del que disponemos, no cabe esperar un discurso exhaustivo, que tome en consideración toda la producción poética de Garcilaso, así que procederemos por rápidas ejemplificaciones, y contando con que no será posible analizar de forma completa cada uno de los textos seleccionados, sino sólo en la medida suficiente como para ilustrar la particular perspectiva ideológica y la específica tradición poética en razón de las cuales los pongamos sobre el tapete.

Nuestro itinerario por la poesía de Garcilaso comienza con un soneto de datación incierta que extrae el motivo inspirador del cancionero de Ausiàs March:

Como la tierna madre que 'l doliente
hijo con lágrimas le está pidiendo
alguna cosa de la cual comiendo
sabe que ha de doblarse el mal que siente,
y aquel piadoso amor no le consiente
que considere el daño que haciendo
lo que le pide hace, va corriendo
y aplaca el llanto y dobla el accidente,
así a mi enfermo y loco pensamiento,
que a su daño os me pide, yo querría
quitalle este mortal mantenimiento;
mas pídemele y llora cada día
tanto, que cuanto quiere le consiento,
olvidando su muerte y aun la mía ¹¹.

Como se sabe, el soneto nace de la original fusión de dos diferentes comparaciones presentes en el primero de los *Cants* de Ausiàs March, donde ocupan otras tantas estrofas contiguas¹². De tal fusión se origina, en el soneto de Garcilaso, el pensamiento de amor “enfermo y loco” que, como el doliente hijo con la comida dañosa, se nutre de ese “mortal mantenimiento” identificado ahora con el objeto del deseo, que en el texto aparece una sola vez por medio del pronombre os.

En efecto, la expresión “mi enfermo y loco pensamiento” remite a una concepción del amor que tiene su origen en la poesía cortés, y que entiende el sentimiento amoroso como pasión, es decir, aristotélicamente, como una perturbación del apetito sensible: nace de la vista de las formas sensibles, corpóreas, y tiene como su objetivo la posesión física del objeto deseado, con las precisiones y las complicaciones que ahora mismo referiré. Se trata, pues, de una concepción amorosa y de una tradición poética que están

11. En éste como en los otros casos, utilizo la edición de Morros (1995: 30). Sobre la compleja tradición textual del soneto, además de la articulada nota presente en la mencionada edición de Morros (1995: 303-306), véanse al menos Macrí (1966), Blecua (1970: 56-63), Ruffinatto (1981; 2007: 87-91); Rosso Gallo (1990: 178-186).

12. Se trata de las estrofas 3 y 4, vv. 22-24 y vv. 31-32 respectivamente, del *Cant* I, para el cual cf. Archer (1997: 37-40).

atestiguadas desde los provenzales hasta Petrarca, en cuyo *Canzoniere* encontramos el equivalente del “enfermo y loco pensamiento” garcilasiano en el *traviato* (extraviado) y *folle desio* (loco deseo) de uno de los sonetos iniciales: la sensualidad de su deseo conduce a Petrarca a la locura, que es desvío de la recta senda (“secura strada”, v. 6) de la razón o racionalidad¹³. Ambos, por lo demás, el *loco pensamiento* garcilasiano y el *folle desio* petrarquista, son herederos de la *folamor* trovadoresca, que denota la cualidad del amor como ejercicio negativo.

Volviendo al soneto de Garcilaso, el doble adjetivo asociado al sustantivo *pensamiento* sugiere, por tanto, que el amor, en cuanto locura, es una enfermedad mental. Pero, nos preguntaremos: ¿en qué consiste su patología? El gran médico valenciano, Arnau de Vilanova, en su tratado titulado *De parte operativa* (1271), clasifica el amor que llama *herois* como forma particular de aquella patología más general que es la melancolía y, como tal, se incluye en las diversas especies de *alienatio mentis*, o sea en las *permutationes cognitionis* – las alteraciones de la facultad cognitiva –. Veamos, pues, la definición que da Arnau de ese tipo de amor:

Alienatio, quam concomitatur immensa concupiscentia, irrationalis [...] graece dicitur HEROIS, id est domina rationis; nam herois est corrupta scientiatio, qua iudicatur apprehensus delectabilis aut excellentius esse, quam sit, quapropter excitat vehemens desiderium ad quaerendum rem illam, et suam cogitationem in ea frequentius. Cum haec species manifestatur in concupiscentia individui humani, qua individuum unius sexus complexionari desiderat individuo sexus alterius, vulgariter dicitur AMOR et a Medicis AMOR HEROICUS, id est immensus et irrationabilis¹⁴.

En base a esta definición, y en cuanto forma particular de la melancolía, en el origen del amor *herois* hay, por tanto, un desequilibrio orgánico entre los humores provocado por un exceso de bilis negra, lo que a su vez es la causa general de que se altere la relación perceptiva y cognoscitiva con lo real, haciendo que la mente del enamorado quede enteramente poseída por los fantasmas que produce la imaginación. Además, como forma específica de la patología melancólica, el amor *herois* determina una sobrevaloración del objeto de amor; en el sentido de que el objeto del deseo, en cuanto fantasma o producto de la imaginación, se le representa al amante como más placentero y merecedor de lo que pueda serlo realmente.

Los más relevantes efectos de una forma patológica de amor como ésta son, entre otros: la obsesiva *cogitatio*, o sea, la obstinada contemplación del fantasma de amor; el deseo concupiscente, que se manifiesta en el ansia de unión carnal con el objeto de amor; el completo y absoluto vasallaje de la razón al deseo. El primero de estos efectos constituye el núcleo de la “famosa definizione [di] quella specie di Bibbia dell’amore cortese

13. Se trata del soneto “Sì traviato è ‘l folle mi’ desio”, para el cual véase Santagata (2004: 30-34) y Bettarini (2005: I, 27-30).

14. Arnaldus de Villa Nova (1271: ff. 270-271). Cf. Pinto (1994: 19-24).

che [...] fu il trattato *De amore* di Andrea Cappellano”¹⁵. A la *quaestio* «Quid sit amor» Andrea responde:

Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et inmoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri¹⁶.

El amor es, pues, una pasión que el ánimo concibe a partir de lo que ve, pero que se realiza como contemplación (*cogitatio*) del fantasma o de la imagen del objeto amado en la memoria, con la indispensable precisión de que una contemplación moderada no basta para generar este tipo de amor que, en cambio, se origina de una contemplación desmesurada, o sea, obsesiva. Del carácter obsesivo de este amor derivan después las otras dos consecuencias: el deseo de poseer físicamente el objeto amado (*alterius amplexibus*) y el dominio del deseo sobre la razón (*super omnia cupit*).

La concepción amorosa codificada en el *De amore* de Andrés y en el *De parte operativa* de Arnau de Vilanova es la misma a la que se atiene el enamorado del soneto de Garcilaso del que hemos partido. En efecto, su enfermedad consiste en la locura de la continua representación de la imagen de la amada por parte del pensamiento de amor, de tal manera que el sujeto, a pesar de su voluntad de oponer una razonable, por más que inútil resistencia (“yo querría quitalle este mortal mantenimiento”), se consume en la obsesiva contemplación de dicha imagen. La autodestrucción, en el sentido de la muerte física además de la espiritual, es el resultado final de un proceso en el que, al ser excluida la satisfacción del deseo, el amor se adueña de los pensamientos y ejerce su dominio sobre el entero sujeto.

La composición con la que Garcilaso da plena y consciente voz al “mito della passione sensuale”¹⁷, para usar la definición acuñada por el filólogo italiano Gianfranco Contini a propósito de las rimas dantescas para donna Pietra, es la canción IV, “El aspe-reza de mis males quiero”, que podemos considerar como el manifiesto de la ideología amorosa a la que se amolda esta primera sección de la poesía de Garcilaso. Nacida de la influencia conjunta de Petrarca y de Ausiàs March, como rigurosamente subrayó Rafael Lapesa, y como ilustra abundantemente el comentario de la edición de Bienvenido Morros¹⁸, la canción puede remitirse al mismo modelo ideológico-literario que preside el soneto del que nos hemos ocupado antes. Así lo demuestra con absoluta claridad la presencia en su primera estancia de la locución “desatinado pensamiento”, que, al igual que la paralela expresión “enfermo y loco pensamiento” del soneto mencionado, nos conduce a la concepción del amor como enfermedad, o sea, como perturbación del apetito sensible. Pero la canción presenta una novedad absoluta, ya que instituye un vínculo indisoluble entre la *voluntas dicendi*, o sea, el dictado poético, por un lado, y por el otro,

15. Santagata (1992: 221).

16. Trojel (1892). Cf. también Creixell Vidal-Quadras (1984).

17. Como es sabido, la expresión es de Contini (1980: 149), en la nota del comentario de la canción dantesca “lo son venuto al punto de la rota”.

18. Cf. Lapesa (1948: 73-76) y Morros (1995: 76-83).

la naturaleza del amor que es “dicho”, en particular el estado del amante; un vínculo que – como se intuye fácilmente – remite la composición de Garcilaso a una bien determinada tradición poética que tiene en Dante y Petrarca “petrosos” sus más significativos representantes¹⁹. Todo esto resulta completamente claro si prestamos la debida atención al *incipit* de la canción:

El aspereza de mis males quiero
que se muestre también en mis razones,
como ya en los efetos s'ha mostrado

donde se encuentra una explícita declaración de poética que es imposible no leer como una apelación a los modelos poéticos que acabo de mencionar.

Prescindiendo del nivel estético que la programática declaración del exordio pone sobre el tablero, nos limitaremos únicamente a considerar el nivel amoroso, para enfocar en él la actitud de la amada y el estado del amante. La primera, que se presenta con los rasgos tradicionales de la mujer cruel, aparece en el texto como “enemiga” (v. 82) y, una segunda vez, con *iunctura* petrarquista como “amada mi enemiga” (v. 146) y, por tanto, es causa o agente de tormento, o sea, de angustia y de sufrimiento –siempre que en el v. 23: “y a *la* que matormenta m'entregaron”, el pronombre *la* se refiera a la amada y no, como también es probable, al sustantivo “fuerza” del verso anterior. La amada huye (v. 82) de su amante, o sea, rechaza la correspondencia amorosa, y se le niega a él incluso en la esperanza, que oculta el rostro de ella, después de haberle hecho entrever el *vestido* y el *meneo* (vv. 90-92). La única reciprocidad posible es la que se da en la fantasía del amante, cuando imagina que la amada sienta un sufrimiento parecido (vv. 144-146): en la fantasía del amante sufridor, la correspondencia amorosa se invierte en su contrario, un mutuo sufrimiento. Las únicas referencias al cuerpo de la amada se refieren a los ojos (vv. 61 sgg.) y a la rubia cabellera (vv.101 sgg.). Pues bien, los ojos son presentados como un agente de transformación: por medio de la hipérbole de su *claridad*, que ilumina la noche y obscurece el sol del mediodía, ellos son la causa de una muy diferente transformación, la que tiene como efecto la pérdida de identidad del amante. La rubia cabellera, por otro lado, se presenta como el instrumento de tortura: la red en la que la razón de él queda presa y escarnecida ha sido fabricada por el sentimiento con los cabellos de ella y, de esta manera, la cabellera-red produce la pérdida de libertad del amante.

Una doble pérdida, de identidad y de libertad, caracteriza, pues, el estado del amante, quien, después de que la razón ha sido sometida por el “desatinado pensamiento” en el combate descrito en las estancias segunda y tercera, sufre, por un lado, un proceso de metamorfosis que afecta a toda su persona:

los ojos [del amante] ...
me convirtieron luego en otra cosa
... la abundante vena
de lágrimas ...

19. Sobre la cuestión remito a Gargano (2008).

no menos ayudaba
a hacer mi natura en todo ajena
de lo que era primero ...
(vv. 61-72)

y, por otro lado, padece un proceso de sometimiento que lo priva de la libertad:

... corromperse
sentí el sosiego y libertad pasada
(vv. 72-73).

En conclusión, con el dominio del apetito sobre la razón, el enamorado termina por entregarse al poder ajeno y, convertido en esclavo de la mujer y de la pasión, acaba por abdicar tanto de la libertad interior como del discernimiento de la racionalidad. Todo el proceso puede ser resumido en los términos de la alienación y del desposeimiento de sí mismo, que son, por lo demás, muy apropiados para definir los efectos característicos del sentimiento amoroso vivido como pasión sensual. Tampoco es casual que la canción de Garcilaso adopte el esquema métrico de una famosa canción de Petrarca, “Nel dolce tempo de la prima etade”, así como que acoja motivos e imágenes tomados del ya citado soneto petrarquista, “Si traviato è ‘l folle mio desio”; una canción y un soneto, en fin, que se remontan al periodo juvenil de la poesía amorosa de Petrarca, caracterizado por el predominio de la concepción sensual y negativa del amor²⁰.

La canción IV es, en la poesía de Garcilaso, la máxima expresión –como decíamos– de aquel “mito della passione sensuale” que, dentro de la tradición lírica amorosa, remite a una poética de la aspereza cuyo origen se halla en las “petrosas” de Dante. Preguntémonos ahora si, en la poesía de Garcilaso, se encuentran otras tradiciones poéticas, que a su vez sean reconducibles a núcleos ideológicos diferentes del que hasta ahora hemos tratado, es decir, el del amor como pasión de los sentidos.

Hay dos sonetos que arrancan de la conciencia por parte del sujeto amante del propio error, donde por error debemos entender el prevalecer en el yo de las instancias irracionales dictadas por el dominio del apetito sobre la razón. El yo, entonces, se pone a la búsqueda de un remedio, aunque en algunos casos la superación de la *concupiscentia* no se concreta en una nueva y diferente manera de concebir el sentimiento amoroso. Típico de esta situación del enamorado es, por ejemplo, un soneto que una vez más atestigua la doble influencia de Petrarca y de Ausiàs March. Leamos sólo los cuartetos:

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

20. Sobre todo ello, véase Santagata (1990: 273-325; 1992: 217-224).

En el primer cuarteto, en el que los ecos de Ausiàs March son de más peso²¹, hay muchos elementos que lo emparentan con el exordio de la canción IV: el camino inaccesible y áspero, en el que se refleja metafóricamente la pasión amorosa y el estado de frustración que deriva de ello; la imagen violenta del ser tirado o arrastrado por los pelos, entendida con el significado de violencia moral a la que el sujeto es sometido contra su voluntad; el estado de angustia que, en el soneto, se manifiesta en la sensación de miedo y en la condición de inmovilidad en la que el enamorado queda atrapado. Pero es en el segundo cuarteto, que se inspira en el envío de la famosa canción petrarquista, “I vo pensando, et nel penser m’assale”, donde encuentra expresión un análogo intento de encontrar un remedio a la condición descrita, adoptando un “consejo nuevo” de vida, gracias al cual liberarse de la pasión amorosa y del deseo irrealizable que es su fundamento²².

En verdad, en la composición más larga y problemática de Garcilaso, no sólo se indica un remedio al amor como pasión de los sentidos, sino que incluso se da por realizado, aunque ello no signifique que dicho remedio revele una nueva y diferente manera de concebir el amor. Me refiero, naturalmente, a la égloga II, compuesta presumiblemente en Nápoles entre la segunda mitad de 1533 y los primeros meses del año siguiente; una obra cuyas deudas respecto a la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro son tan obvias y múltiples que justificarían la idea de que en el toledano se dio una deliberada voluntad de medirse con el poeta napolitano en el terreno de la concepción general de la bucólica²³. Sin embargo, no es éste el problema que debe preocuparnos ahora. En todo caso, como se sabe desde el comentario del Brocense, la historia del desventurado amor de Albanio, el pastor protagonista de la primera parte de la égloga de Garcilaso, se desarrolla siguiendo los pasos de la no menos infeliz de Carino, cuyo relato constituye la prosa VIII de la *Arcadia* de Sannazaro²⁴. En la base de esas dos historias no hay sólo un amor no correspondido, ya que en ambos pastores se verifica que el inocente sentimiento de amistad por la compañera de infancia termina por convertirse con el tiempo en el tormento de una pasión sostenida por el imposible deseo de posesión física, como le cuenta el propio Albanio a su compañero, el pastor Salicio:

Basta saber que aquesta tan sencilla
y tan pura amistad quiso mi hado
en diferente especie convertilla,
en un amor tan fuerte y tan sobrado
y en un desasosiego no creíble

21. Para la mezcla de recuerdos del *Cant CXVI* de Ausiàs March, véanse Lapesa (1948: 60) y las notas del comentario de la citada edición de Morros (1995: 19): Un breve comentario del soneto puede leerse en Heiple (1994: 165-167). Sobre los “caminos de aspereza”, “entre las esferas de lo estético y lo político”, cf. Avilés (2005).

22. Se trata, como es sabido, de los versos finales de la canción que abre la segunda parte del *Canzoniere*: “ché co la morte a lato / cerco del viver mio novo consiglio, / et veggio ‘l meglio, et al peggior m’appiglio” (vv. 134-136), en los que se entrelazan referencias clásicas y sugerencias cristianas.

23. Trato marginalmente dicha cuestión en Gargano (2002; trad. it. 2005: 181-201).

24. Sobre las relaciones con la prosa VIII de la *Arcadia*, además de las fundamentales consideraciones de Lapesa (1948: 88-92), pueden verse los trabajos de Azar (1981: 78-119) y de Morros (2002), ambos realizados desde una perspectiva temática e ideológica, y de Gargano (2007), mayormente interesado a la operación estilística llevada a cabo por los dos autores, el italiano y el español.

tal, que no me conosco de trocado.
 El placer de miralla con terrible
 y fiero desear sentí mesclarse,
 que siempre me llevaba a lo imposible;
 la pena de su ausencia vi mudarse,
 no en pena, no en congoja, en cruda muerte
 y en un infierno el alma atormentarse.
 (vv. 314-325)

Aunque a través de un proceso de distanciamiento, debido al nuevo género poético: la égloga, estos versos nos proponen en la figura del pastor Albanio el retrato del enamorado que, cediendo a la sensualidad de la pasión desemboca en la locura, como atestigua el posterior episodio en el que Albanio, privado ya por entero de cordura, primero es víctima de una disociación de alma y cuerpo, en el sentido de que cree haber perdido el propio cuerpo:

Ya caigo en ello: el cuerpo se m'ha ido;
 Sólo el espirtu es este que ora mando
 (vv. 890-891)

y luego cree haber recuperado el cuerpo en la imagen que de él se refleja en el agua de una fuente:

¡Oh santo Dios, mi cuerpo mismo veo,
 o yo tengo el sentido trastornado!
 ¡Oh cuerpo, hete hallado y no lo creo!
 (vv. 923-925)

Y es que Albanio, a causa de que confunde una imagen con una figura corporal, es el paradigma del *folamor*, ya que – para decirlo con Agamben – “despedaza el círculo fantasmático en la tentativa de apropiarse de la imagen como si fuese una criatura real”²⁵, es decir, que en su historia está representado el drama o la tensión entre la naturaleza fantasmática del objeto de amor y el deseo de unirse a una criatura real²⁶.

En la égloga, sin embargo, no sólo se abre la puerta a la posibilidad de una curación de este tipo de amor, como se ve en el caso del pastor Nemoroso a manos del sabio Severo, quien

con un tan eficaz remedio cura
 cual se conviene a tristes amadores
 (vv. 1090-1091)

sino que, en la segunda parte, con el panegírico de la casa de Alba, la égloga establece una contraposición entre la historia de Albanio y la existencia virtuosa de don Fernando,

25. Agamben (2001: 151).

26. Sobre el episodio de la locura de Albanio, remito a Gargano (1988: 107-121).

tercer duque de Alba, y esto ya resulta claro desde su mismo nacimiento, cuando – como le pasa a Hipólito D’Este en el poema de Ariosto al que Garcilaso se atiene – en torno al recién nacido concurren diversas divinidades, y entre ellas Venus, quien “... con mano presta y abundante / néctar sobre ‘l infante desparcía.” Ante lo cual, sin embargo, pronto interviene Apolo, quien “... la desvía [a Venus] d’aquel tierno / niño y daba el gobierno a sus hermanas.” (1299-1300), marcando así el destino de Fernando y haciendo que tienda más a la virtud que a la pasión amorosa.

De esta manera, el mal de amor, que con la figura de Albanio domina en la primera parte de la égloga, encuentra sí, en la segunda parte, una doble solución con la curación de Nemoroso y con la existencia virtuosa de don Fernando, pero – como ya hemos dicho – estos dos tipos de superación de la pasión sensual no proponen una nueva y diferente manera de concebir el sentimiento amoroso. Para que esto ocurra es necesario volver a los sonetos o pasar a las otras églogas.

Hay un soneto en particular que deja vislumbrar una diferente concepción del amor, en la que la sensualidad negativa parece abrirse a la posibilidad de un sentimiento espiritual y positivo. Leámoslo por entero:

Con ansia estrema de mirar qué tiene
vuestro pecho escondido allá en su centro
y ver si a lo de fuera lo de dentro
en apariencia y ser igual conviene,
en él puse la vista, mas detiene
de vuestra hermosura el duro encuentro
mis ojos; y no pasan tan adentro,
que miren lo que ‘l alma en sí contiene.
Y así se quedan tristes en la puerta,
hecha, por mi dolor, con esa mano,
que aun a su mismo pecho no perdona;
donde vi claro mi esperanza muerta
y el golpe, que en vos hizo amor en vano,
non esservi passato oltre la gonna.

El sentido del soneto se aclara si consideramos la red de relaciones que establece con el *Canzoniere* petrarquista. No pudiendo, por falta de tiempo, exponer detalladamente la trama de tales relaciones, me limitaré a señalar que el soneto español, a través de la cita casi literal del último verso, remite a la canción denominada “delle metamorfosi” de Petrarca, “Nel dolce tempo de la prima etade”, pero por la técnica de la cita remite a otra famosa canción de Petrarca, “Lasso me”, cada una de cuyas cinco estancias termina con un verso que es una cita sacada de célebres composiciones de la tradición lírica románica, desde los trovadores hasta el propio Petrarca, pasando por Cavalcanti, Dante y Cino da Pistoia²⁷. Y es con este segundo texto, la canción “Lasso me”, con la que el soneto de Garcilaso establece estrechos vínculos también en el terreno de la ideología

27. Una persuasiva lectura de la canción petrarquesca se encuentra en Santagata (1990: 327-362). Para una bibliografía sobre dicha canción, cf. Santagata (2004: 351) y Bettarini (2005: I, 346).

amorosa, desde el momento que “Lasso me” representa un cambio sustancial dentro del *Canzoniere*, al hacer de Laura no ya el objeto de un deseo sensual, sino el trámite para el logro de la virtud, como se desprende sobre todo de sus dos últimas estrofas, de las que leeremos la segunda:

Tutte le cose di che 'l mondo è adorno
uscír buone de mân del maestro eterno;
ma me, che così adentro non discerno,
abbaglia il bel che mi si mostra intorno;
e s'al vero splendor già mai ritorno,
l'occhio non pò star fermo,
così l'ha fatto infermo
per la sua propria colpa, et non quel giorno
ch'ì volsi inver' l'angelica beltade
nel dolce tempo de la prima etade.

En definitiva, “le creature sono tutte buone in quanto opere della Bontà divina: anche Laura dunque non è colpevole dell'affanno che provoca (colpevole è l'amante che non capisce la vera natura del dono divino e invece di coglierne l'intera spiritualità si arresta alle forme corporee suscitatrici di desideri sensuali)”²⁸. Ambas composiciones, tanto la canción de Petrarca como el soneto de Garcilaso, se refieren a una idea del amor en la que el loco deseo se ha sometido – o al menos aspira a someterse – a un proceso de sublimación que lo transforme en un sentimiento puro y purificador, anhelada sublimación por medio de la cual se abre camino en los dos textos una concepción espiritualizante del amor que tiene en la tradición *stilnovista* su más significativa expresión poética²⁹.

No es éste, sin embargo, el camino que Garcilaso recorrerá en el resto de su producción lírica, y donde alcanzará la cumbre de su maestría poética. Este punto culminante solo será conquistado cuando, al situar en el centro de su actividad poética la pérdida del objeto del canto, Garcilaso afronte el tema del luto, prosiguiendo así aquella tradición literaria a la que Dante con la *Vita nuova* había sido el primero en abrir el camino, y que Petrarca había contribuido después a fijar para los cancioneros futuros con los dos tiempos canónicos de toda historia amorosa.

Dos o tres sonetos participan de dicha tradición, uno de los cuales retoma en concreto el motivo de la supervivencia del sentimiento amoroso tras la muerte de la mujer amada:

¡Oh hado secutivo en mis dolores,
cómo sentí tus leyes rigurosas!
Cortaste 'l árbol con manos dañosas
y esparciste por tierra fruta y flores.
En poco espacio yacen los amores,
y toda la esperanza de mis cosas,
tornados en cenizas desdeñosas

28. Es el comentario de Santagata (2004: 356).

29. Para la lectura del soneto de Garcilaso aquí aludida, véase Gargano (1988: 27-54).

y sordas a mis quejas y clamores.
 Las lágrimas, que en esta sepultura
 se vierten hoy en día y se virtieron,
 recibe, aunque sin fruto allá te sean,
 hasta que aquella eterna noche oscura
 me cierre aquestos ojos que te vieron,
 dejándome con otros que te vean.

Inspirado una vez más en el *Canzoniere* petrarquista y en la *Arcadia* de Sannazaro, el soneto reproduce el lamento del poeta ante la sepultura de su amada, combinando dos motivos de la tradición: en los cuartetos, Garcilaso recurre a la imagen de la planta arrancada como alegorización de la muerte de la amada, imagen que del *Raptu Proserpinae* de Claudiano llega a la *Arcadia* de Sannazaro, pasando por el múltiple uso que hace Petrarca de ella, en el *Canzoniere* y en la décima égloga del *Bucolicum Carmen* (*Laurea occidens*)³⁰; mientras que en los tercetos –sobre todo, en el segundo– Garcilaso desarrolla un tema que llegó a ser clásico en la lírica románica, a partir de la *Vita nuova* dantesca: la reunión, o mejor dicho, el deseo de volverse a reunir con la amada muerta. A propósito de esto último, ha escrito Lapesa glosando los versos finales del soneto: “tras la idea virgiliana de la noche eterna, un alborar de esperanzas que se orientan, como en Petrarca, hacia la visión perdurable de la belleza femenil glorificada”³¹. La afirmación es justa sólo en parte. Efectivamente, como es sabido, en la segunda parte del *Canzoniere* petrarquista reaparece con frecuencia la idea de reunión con la amada convertida en “cittadina del celeste regno” (354.4). Pero las afinidades con Garcilaso terminan ahí. En el italiano, de hecho, el deseo de volver a ver a la amada muerta encuentra legitimidad y apoyo en la aspiración cristiana a la transcendencia, tanto es así que las más de las veces dicho deseo se hace uno con el de gozar de la presencia del Señor, como, por ejemplo, en el soneto donde Francesco anhela la muerte a fin de que – dice – “io veggia il mio Signore e la mia donna” (349.14). En los versos finales del soneto de Garcilaso, en cambio, resulta eliminada toda traza de la aspiración cristiana a la transcendencia, y lo que prevalece en ellos es el deseo de volver a ver a la amada como efecto psicológico del luto. Todo esto llega a su máxima perfección formal en la égloga primera, obra en la que, por añadidura, el canto de los dos pastores, Salicio y Nemoroso, sirve de marco a la contraposición entre las dos concepciones amorosas y las dos tradiciones poéticas que ahora nos interesan: la que concibe el amor como pasión de los sentidos y la que, a través de la pérdida del objeto del canto, afronta el tema del luto.

Tomaremos en consideración solamente las estrofas conclusivas de los dos lamentos, versos en los que el *topos* del *locus amoenus*, presente en ellos como paisaje natural y sede de la experiencia amorosa, se hace objeto de reflexión por parte de cada uno de los pastores en una perspectiva de futuro³². He aquí, pues, cómo Salicio, dirigiéndose a la cruel Galatea que lo ha abandonado por otro pastor, pronuncia una promesa de extrema renuncia:

30. Para la densa red de las referencias intertextuales, pueden verse las notas del comentario de Rivers (1981: 131-133) y de Morros (1995: 47-48, 404-405), en las que el lector encontrará resumidos los resultados de las anteriores investigaciones, desde Herrera en adelante.

31. Lapesa (1948: 122).

32. Un análisis más puntual de las estrofas de la égloga primera dedicadas al *locus amoenus*, en la perspectiva de una confrontación entre ellas, puede leerse en Gargano (1998).

Mas ya que a socorrerme aquí no vienes,
 no dejes el lugar que tanto amaste,
 que bien podrás venir de mí segura.
 Yo dejaré el lugar do me dejaste;
 ven, si por solo aquesto te detienes.
 Ves aquí un prado lleno de verdura,
 ves aquí una espesura,
 ves aquí un agua clara,
 a quien de ti con lágrimas me quejo.
 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.

Así pues, al abandono por parte de Galatea, Salicio responde renunciando al lugar; dos actos que el texto presenta conjugados hasta el extremo de hacer legítimo el empleo para ambos, y en un único verso, del mismo verbo: “Yo dejaré el lugar do me dejaste”, donde el pasado y el futuro de Salicio quedan soldados bajo el signo de una doble separación. La renuncia al lugar es, por tanto, el precio que Salicio decide pagar a fin de que se recomponga la unidad de Galatea y del lugar, dos instancias entre las que los versos finales de la estrofa llegan a establecer una identidad casi totalmente explícita: “... pues el *bien* le dejo [al rival], / no es mucho que *l lugar* también le quede”. Ahora bien, junto con esa unidad, es toda la antigua armonía lo que se recuperará: cuando Salicio se aparte; es más, precisamente porque él ha decidido apartarse (“pues yo me alejo”), Galatea podrá reunirse con el *lugar* y con su nuevo amante, y éste último a su vez estará en disposición de gozar – como “en otro tiempo” Salicio – tanto del *bien* como del *lugar*. En definitiva, Salicio proyecta hacia el futuro una situación de armonía que él, con su extremada oferta, pretende renovar, y en la que su rival gozará de la presencia de su perdido objeto de amor y, a través de él, podrá establecer una relación positiva con la realidad de las cosas: una situación de plenitud que es imaginable sólo si se atribuye a los demás y – condición todavía más grave – sólo si se funda sobre la propia exclusión.

Los últimos versos del monólogo de Nemoroso son de los versos más justamente famosos de toda la poesía española, y en ellos el pastor invoca la intervención de Elisa, que ya habita en otra dimensión:

Divina Elisa, pues agora el cielo
 con inmortales pies pisas y mides,
 y su mudanza ves, estando queda,
 ¿por qué de mí te olvidas, y no pides
 que se apresure el tiempo en que este velo
 rompa del cuerpo, y verme libre pueda,
 y en la 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?

Nemoroso invoca a la amada muerta, y a ella – que ya es entidad inmortal y fija – le pide que interceda para que el tiempo mismo acelere su transcurso, y prepare así, después del “largo apartamiento”, un nuevo y definitivo encuentro de los dos amantes. Si la hora es la cierta de la muerte y de la liberación de la materia, el lugar no es de otra manera definido sino como *alteridad* respecto al experimentado en vida. Nemoroso, en efecto, estará de nuevo ante la presencia de Elisa en un *locus*, cuya descripción, con el uso reiterado del adjetivo *otro/s*, va marcando, a un tiempo, la identidad y la diferencia respecto al *lugar* del pasado. De éste conserva la plena delicia, pero sin heredar su caducidad. En definitiva, el lugar que Nemoroso y Elisa – de nuevo unidos – buscarán en el futuro en las regiones del tercer cielo, se define como el lugar cuya alteridad respecto al *lugar* terrestre del pasado es garantía de que la pérdida ha sido proscrita para siempre, es decir, que el placer que allí será alcanzado, lo será en la total reciprocidad, sin límites de tiempo ni mudanzas de estado. En una palabra, el lugar en cuestión es la sede de una felicidad absoluta, ilimitada. Pero, exactamente igual que en el soneto que hemos examinado antes, Garcilaso depura aquí el gran tema de la reunión con la amada muerta de todo elemento penitencial derivado de la ideología cristiana, que es como el tema se presentaba en Petrarca, y, aún más, en Dante; y, a falta tanto de solución penitencial como de *mutatio* espiritual, el deseo de unirse a la amada y, con ello, la atracción misma hacia la trascendencia terminan por definirse en términos puramente laicos³³.

Volvamos de nuevo a la pareja Salicio y Nemoroso. Aunque ambos pastores vean comprometido su presente por el dolor de la pérdida, no puede decirse, sin embargo, que su situación sea idéntica, y ello en razón del diferente grado de ausencia (o de inapropiabilidad) de los respectivos objetos de amor; los cuales a su vez definen distintas concepciones amorosas, además de distintas tradiciones poéticas. En efecto, mientras que una concepción del amor como pasión de los sentidos condena a Salicio a una situación de dolor tan extensa que alcanza cualquier realidad temporal, la experiencia luctuosa consiguiente a la pérdida de la amada permite a Nemoroso, paradójicamente, circunscribir sólo al presente el espacio de la negatividad, a la que se sustraen pasado y futuro, en la medida en que el pastor amante de Elisa, por el hecho mismo de haber perdido el objeto del canto, puede salvar la relación positiva con las cosas, bajo la forma de una felicidad proyectada en el tiempo, como memoria y como promesa.

En el cancionero amoroso de Garcilaso, la tematización del luto alcanza su cenit en la égloga tercera, que probablemente fue también la última composición en la que el toledano trabajó antes de su muerte prematura. Y sin embargo, cualquier lector de esta pieza sabe bien que el carácter profundamente trágico de las historias amorosas que se narran en ella no estorba la intensa sensación de serenidad que acompaña a la lectura del texto. En otros términos, la dimensión absolutamente trágica del enunciado es asumida serenamente en el plano de la enunciación. ¿Cómo puede ser? A la fluidez narrativa de la octava se fía, en la égloga, el relato de tres trágicos amores míticos, “los pasados casos” de Orfeo y Eurídice, de Apolo y Dafne, de Adonis y Venus, a los cuales sigue el de un

33. Una lectura intertextual de la penúltima estrofa de la égloga primera, con relación a los poemas del *Canzoniere* que presentan el mismo tema, se encuentra en Gargano (2006).

amor concerniente ya no a una “antigua historia”, sino a un caso más reciente, aunque igualmente trágico, cuyos protagonistas son Nemoroso y Elisa. Ahora bien, como se recordará, todas estas historias, en lugar de ser contadas directamente por el yo poético, se ofrecen al lector a través de la técnica de la *ekphrasis*, ya que el poeta las cuenta describiendo las telas en las que, a las orillas del río Tajo, cuatro ninfas las han representado, tejiéndolas “del oro que ‘l felice Tajo envía” (v. 106). Y es precisamente la multiplicidad de las diferentes historias amorosas, que sitúan en un mismo plano el tiempo mítico y el histórico, junto con la refinada mediación artística con la que el poeta las expone, lo que permite obtener – como se ha dicho – “le résultat le plus parfait de cette conquête de la distanciation entre le vécu et l’écrit”³⁴; un distanciamiento que tiene como ulterior efecto esa sensación de serenidad que acompaña a la lectura de la égloga, incluso en presencia de unas historias trágicamente marcadas todas y cada una de ellas por la pérdida del objeto amado y el atroz sufrimiento que se deriva para quien sobrevive³⁵.

Un breve ejemplo servirá para ilustrar mejor cuanto hemos afirmado y, al mismo tiempo, nos ayudará a encaminarnos a la conclusión de nuestro discurso. En la última de las cuatro funestas historias de amor, el dolor de Nemoroso por la pérdida de Elisa se relata en la voz de la propia amada muerta. Sucede que en la tela tejida por la ninfa Nise hay figuradas unas tristes ninfas silvestres que, llorando, esparcen “purpúreas rosas” sobre una ninfa muerta que se revelará ser Elisa. Pues bien, la más bella de estas ninfas silvestres graba en la corteza de un álamo las letras del epitafio de la doncella muerta, letras que “hablaban así por parte della”:

Elisa soy, en cuyo nombre suena
y se lamenta el monte cavernoso,
testigo del dolor y grave pena
en que por mí se aflige Nemoroso
y llama: ‘Elisa’, ‘Elisa’, a boca llena
responde el Tajo, y lleva presuroso
al mar de Lusitania el nombre mío,
donde será escuchado, yo lo fío”
(vv. 241-248)

Reconstruyamos rápidamente la secuencia de los diversos niveles de representación: el dolor de Nemoroso se encuentra inscrito en el epitafio de Elisa, el cual - a su vez - ha sido compuesto por una ninfa silvestre, que - en el acto de inscribirlo - resulta figurada en la tela de la ninfa Nise, descrita - gracias a la técnica de la *ekphrasis* - por la voz del poeta: entre el dolor de Nemoroso y nosotros que lo leemos se interpone una buena serie de cuatro mediaciones, con las que dicho dolor, sin cesar de serlo, en la cadena de representaciones artísticas que lo transmiten, termina por apaciguar su vehemencia y

34. Ly (1981: 284).

35. Casi en la conclusión de sus espléndidas cuatro páginas sobre la égloga tercera, Spitzer (1952: 247) había escrito: “Art -the art of Garcilaso himself who creates art in the midst of the turbulence of life- is an illusion developing in illussively beautiful nature and transforming the raw material of life (not only the gold of the Tajo and the dyes extracted from the conchs, but the essential content of life according the pastoral poetry: love)”.

llega a nosotros bajo la forma de la serenidad del arte, porque – como escribe Schiller en el prólogo al *Wallenstein*: “Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst” (Seria es la vida, sereno es el arte).

Antes de concluir del todo, una última reflexión que nos devolverá al comienzo, es decir, a las notas iniciales de esta conversación. El cancionero amoroso de Garcilaso, aunque no tenga nada de un libro estructurado, como he precisado al principio, no carece, sin embargo, de una coherente línea de desarrollo, que es dado reconstruir a través de la articulación de los diversos modelos poético-ideológicos reconocibles en él, según lo que aquí, tan sólo, he esbozado. En todo caso, por lo que hemos podido ver, se trata de una línea de desarrollo que no coincide con la del *Canzoniere* de Petrarca. En éste, en efecto, en consonancia con las premisas ético-religiosas ya manifiestas en el soneto proemial, el progresivo descubrimiento de la negatividad del amor supera a todos los demás componentes ideológicos, y lleva finalmente a la plena afirmación de aquel anhelo de salvación ultraterrena que, tras pasar por el arrepentimiento y el remordimiento terrenos, queda plasmado en la conclusiva canción a la Virgen, después de haber sido anunciado por primera vez en los versos finales de la sextina “A la dolce ombra de le belle frondi”:

ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo
mostranmi altro sentier di gir al cielo
e di dar frutto, non pur fior et frondi.

Altr'amor, altre frondi et altro lume,
altro salir al ciel per altri poggi
cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami.

El cancionero amoroso de Garcilaso puede leerse a la luz de un programa humanista que, prosiguiendo las huellas del propio Petrarca, conjuga rigurosamente laicización y clasicidad. En el centro y al final de su recorrido poético, en efecto, encontramos “la visione di un «mondo novo» dove, abolito il tempo umano, vige un perenne presente” y donde, sin que sea necesaria la sustitución por otro objeto de amor, el individuo “godrà della piena comunicazione con l'amata”³⁶. No es de maravillarse si una concepción tal del amor humano y de la trascendencia va acompañada de una idea de la poesía como el único recurso, en un mundo laicizado, capaz de rescatar al hombre del dolor y de la derrota.

Bibliografía:

- AGAMBEN, Giorgio (2001): *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos.
- ARCHER, Robert (1997): Ausiàs March, *Obra completa*, Barcelona, Editorial Barcanova.
- ARNALDUS DE VILLA NOVA (1271): *De parte operativa*, en Arnaldi Villanoviani, *philosophi et medici summi, Opera omnia*, Basilea, 1585, ff. 251-294.

36. Son las palabras con las que Santagata (1992: 331 y 333) comenta el “ultimus cantus” de los *Trionfi*, el de la Eternidad, a cuya redacción Petrarca se dedicó en los últimos meses de su vida.

- AVILÉS, Luis F. (2005): "Las asperezas de Garcilaso", *Caliope*, XI, pp. 21-47.
- AZAR, Inés (1981): *Discurso retórico y mundo pastoral en la "Égloga segunda" de Garcilaso*, Amsterdam, John Benjamins B. V.
- BETTARINI, Rosanna (2005): Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, Turín, Einaudi.
- BLECUA, Alberto (1970): *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Ínsula.
- CANNATA SALAMONE, Nadia (2001): "Dal «ritmo» al «canzoniere»: note sull'origine e l'uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte poetiche in volgare (secc. XIII-XX)", *Critica del testo*, IV/2, pp. 398-429.
- CONTINI, Gianfranco (1980): Dante Alighieri, *Rime*, Turín, Einaudi.
- CREIXELL VIDAL-QUADRAS, Inés (1984): Andrea Capellani / Andrés el Capellán, *De amore / Tratado sobre el amor*, Barcelona, Quaderns Crema / El festín de Esopo.
- GARGANO, Antonio (1988): "«Medusa e l'error mio...». La genealogia petrarchesca del sonetto XXIII", en *Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Nápoles, Liguori Editore, pp. 27-54.
- GARGANO, Antonio (1988): "Albanio e il «miroërs perilleus»", en *Fonti, miti e topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Nápoles, Liguori Editore, pp. 107-121.
- GARGANO, Antonio (1998): "«Questo nostro caduco et fragil bene». Forme e significati del «locus amoenus» nell'Egloga I di Garcilaso", en *Signoria di parole. Studi offerti a Mario Di Pinto*, ed. Giovanna Calabrò, Nápoles, Liguori Editore, pp. 283-298.
- GARGANO, Antonio (2002): "La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso", en *La égloga*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 57-76; trad. it. en Gargano (2005: 181-201).
- GARGANO, Antonio (2005): *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Nápoles, Liguori Editore.
- GARGANO, Antonio (2006): "Il lugar di Garcilaso", en *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, ed. Loredana Chines, Roma, Bulzoni Editore, pp. 495-510.
- GARGANO, Antonio (2007): "Da Sannazaro a Garcilaso: traduzione e transcodificazione (a proposito dell'Egloga II)", en *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all'informatica* ("Atti del Primo Convegno Internazionale. Universitat de Barcelona, 13-16 aprile 2005"), ed. María de las Nieves Muñiz Muñiz, Florencia, Franco Cesati Editore, pp. 347-359.
- GARGANO, Antonio (2008): "«Parlar aspro». La Canción IV de Garcilaso y la tradición petrosa", en *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, ed. Pedro Ruíz Pérez, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 19-46.
- GIUNTA, Claudio (2002): *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino.
- GÓMEZ MORENO, Fernando (1990): *El Prohemio e Carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del S. XV*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- GORNI, Guglielmo (1984): "Le forme primarie del testo poetico", en *Letteratura italiana. Le forme del testo*, dir. Alberto Asor Rosa, I: *Teoria e poesia*, Turín, Einaudi, pp. 504-518; después recogido en *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 113-134.

- HEIPLE Daniel L. (1994): *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- LAPESA, Rafael (1948): *La trayectoria poética de Garcilaso*, en *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, pp. 5-210.
- LEFÈVRE, Matteo (2004): “Garcilaso petrarchista eterodosso. Il rifiuto della redenzione e l’apoteosi dell’amore: sull’applicabilità della nozione di canzoniere alla poesia di Garcilaso de la Vega”, en *Per Mario Petrucciani*, ed. Antonio Barbuto, Roma, Bulzoni Editore, pp. 147-167.
- LEFÈVRE, Matteo (2006): *Una poesia per l’impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell’epoca di Carlo V*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore.
- LY, Nadine (1981): “Garcilaso: une autre trajectoire poétique”, *Bulletin Hispanique*, LXXXIII, pp. 263-329.
- MACRÌ, Oreste (1966): “Recensión textual de la obra de Garcilaso”, en *Homenaje Estudios de filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas publicados para celebrar el tercer lustro del Instituto de estudios hispánicos, portugueses e iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht*, La Haya, Van Goor Zonen, pp. 305-330.
- MORROS, Bienvenido (1995): *Garcilaso de la Vega, Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica.
- MORROS, Bienvenido (2002): “Joanot Martorell, Sannazaro y Garcilaso”, *Analecta Malacitana*, XXV/2, pp. 545-569.
- PINTO, Raffaele (1994): *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Paris, Honoré Champion.
- PRIETO, Antonio (1984): *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra.
- PRIETO, Antonio (1984b): “El «cancionero petrarquista» de Garcilaso”, *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, III, pp. 97- 115; parcialmente reproducido en *Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar. III. Literatura*, Madrid, Gredos, pp. 375- 385.
- PRIETO, Antonio (1999): *Garcilaso de la Vega, Poesía castellana completa*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- PRIETO, Antonio (2002): *Imago Vitae (Garcilaso y otros acercamientos al siglo XVI)*, Málaga, Universidad de Málaga.
- RIVERS, Elias L. (1981): *Garcilaso de la Vega, Obras completas con comentario*, Madrid, Castalia.
- ROSSO GALLO, Maria (1990): *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- ROSSO GALLO, Maria (2002): “Garcilaso y las convenciones del poema”, *Cervantes*, II/2, pp. 175-194.
- RUFFINATTO, Aldo (1982): “Garcilaso senza stemmi” en *Ecdotica e testi ispanici* (“Atti del Convegno Nazionale dell’Associazione Ispanisti Italiani. Verona, 18-19-20 giugno 1981”), Verona, Grafiche Fiorini, pp. 25-44.

- RUFFINATTO, Aldo (2007): “¿Es «dulce» o «triste» el canto del ruiseñor? (Garcilaso en el Cancionero de Lastanosa-Gayangos)”, en *Tríptico del ruiseñor. Berceo. Garcilaso. San Juan*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 61-98.
- SANTAGATA, Marco (1989): *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padua, Liviana Editrice, 2ª edición.
- SANTAGATA, Marco (1990): *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino.
- SANTAGATA, Marco (1992): *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino.
- SANTAGATA, Marco (2004): Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Milán, Mondadori (“I meridiani”).
- SPITZER, Leo (1952): “Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271”, *Hispanic Review*, XX, pp. 243-248.
- TROJEL, Emil (1892): *Andree Capellani regii Francorum De Amore libri tres*, Haunia (Copenhagen), G. E. C. Gad.