

Será éste el punto de partida del acoplamiento del endecasílabo en nuestra lengua. Pero Boscán (que escribió gran cantidad de poesías siguiendo los requerimientos de Navagero), no siempre alcanzó la perfección deseada. Así es como llegamos a Garcilaso, al que su amigo Boscán traspasó el reto del embajador italiano. Sigamos leyendo la carta a la duquesa de Soma:

«Mas esto no bastara hacerme pasar más adelante, si Garcilaso con su juicio, el cual no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo, ha sido tenida por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda. Y así alabándome muchas veces este mi propósito y acabándomelo de aprobar con su ejemplo, porque quiso él también llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente.»

De este modo comienzan a entrar en España las principales estrofas del Renacimiento italiano, produciendo enfrentamientos entre los poetas tradicionales (a cuya cabeza se viene situando siempre a Cristóbal de Castillejo) y los italianizantes, que encontrarán en Garcilaso el más firme punto de partida para consolidar la exquisita poesía de los Siglos de Oro. Las formas métricas usadas por el poeta toledano serán los moldes preferidos por la poesía culta posterior: fray Luis de León, Fernando de Herrera, san Juan de la Cruz, Lope de Vega, Quevedo, Luis de Góngora... y llegarán hasta el cambiante siglo XX envolviendo las palabras poéticas de Miguel Hernández, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Antonio Machado o Federico García Lorca.

El tratamiento de la temática amorosa experimentará igualmente serias transformaciones con respecto a la poesía de cancionero y se añadirán otros aspectos ambientales en la poesía amatoria, desde Garcilaso. De todo ello iremos hablando en las páginas que siguen.

III. FUENTES DE GARCILASO Y EVOLUCIÓN DE SU POESÍA

Cuando un escritor emprende su labor creadora, pesan sobre él –muchas veces de manera inconsciente– todas las obras que se han escrito antes. El escritor no parte de cero: otros ya han llevado a cabo una labor semejante e incluso, en múltiples ocasiones, han contado historias o sentimientos similares o iguales a los que nos va a comunicar un autor nuevo. No obstante, no toda la literatura anterior a nosotros influirá sobre nuestros escritos; habrá siempre unas obras y autores predilectos que han dejado profunda huella en nuestro espíritu y que serán los que, de forma irremediable, aflorarán en las páginas que escribamos.

En el caso de Garcilaso de la Vega hay una considerable influencia de un número reducido, tal vez, pero selecto, de fuentes clásicas y contemporáneas, que se dejan sentir en sus poesías. No vamos aquí a hacer descubrimientos inesperados: hoy por hoy sería dado afirmar que está todo dicho al respecto. Se lo debemos al libro funda-

mental de Rafael Lapesa, antes citado, *La trayectoria poética de Garcilaso*, auténtico punto de partida para cualquier acercamiento a la obra de nuestro poeta. Siguiendo las pautas del maestro, expongo a continuación esas fuentes que transitan la poesía garcilasiana. En un principio, nos encontramos con tres tipos de fuentes básicas:

- La literatura clásica.
- La poesía trovadoresca. Los cancioneros castellanos del siglo XV. Ausias March (lo que Lapesa llama «raíz hispánica»).
- La literatura del renacimiento italiano.

III.1. La literatura clásica

El mundo grecolatino aporta los elementos temáticos y formales que configurarán lo más selecto de la poesía de Garcilaso y que quedarán plasmados, casi siempre, en las obras de madurez, compuestas a partir de los años 1532-1533, en que comienza la etapa napolitana del toledano. De este universo clásico, toma Garcilaso la concepción pagana de la vida que enmarca la totalidad de su obra. Se observa la impronta fundamental de Virgilio y, sobre todo, de sus *Bucólicas*, de donde tomará Garcilaso el gusto por la poesía pastoril y el ambiente idílico reflejado en sus églogas. Horacio le presta el esquema rítmico de las odas, que Garcilaso intentará imitar en sus poesías latinas y en la celebrada canción V, *Oda a la Flor de Gnido*. Por último, Ovidio, con el cual se recreará en el estudio de la mitología. De él aprenderá también a manejar la fuerza expresiva del lenguaje.

En general, la huella clásica deja en Garcilaso el placer de la naturaleza, la música de la poesía, la plasticidad de las descripciones y el concepto pagano del mundo. Todo ello está en consonancia con el Renacimiento (que empieza a manifestar su plenitud en España por estas fechas), y con el Humanismo, que eleva al hombre por encima de todas las cosas y lo convierte en centro del universo. La poesía de Garcilaso está dirigida a los sentidos, comunica el placer de los sonidos, los olores, los colores...

III.2. La poesía trovadoresca. Los cancioneros castellanos del siglo XV. Ausias March

Como ya quedó dicho, estas fuentes las incluye Lapesa bajo el marbete de «raíz hispánica». Más adelante veremos que ésta es la base original de la que parte Garcilaso en sus primeras composiciones. De todas ellas, en común, encontramos en su poesía un marcado conceptismo, como queda patente en el soneto I:

«sé que me *acabo*, y más he yo sentido
ver *acabar* conmigo mi cuidado.
Yo *acabaré*, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y *acabarme*...»

En las palabras que he subrayado se sostiene el edificio conceptista de estos versos, muy del gusto de los poetas del siglo XV, de tradición cancioneril. Veamos un fragmento de un poema de Jorge Manrique (¿1440?-1479):

«Es amor *fu*erza tan *fu*erte,
que *fu*erza toda razón;
una *fu*erza de tal suerte,
que todo seso convierte
en su *fu*erza y afición;
una *por*fía *for*zosa
que no se puede vencer,
cuya *fu*erza *por*fiosa
hacemos más poderosa
queriéndonos defender.»

Vemos cómo, además del juego conceptuoso, está presente la idea trovadoresca del amor como acto de vasallaje, como sumisión movida por la involuntariedad del poeta.

Hereda también, el primer Garcilaso, el uso de la alegoría, propio de la Edad Media. Aparece la idea de que la vida es un camino lleno de obstáculos:

«Por ásperos caminos he llegado
a parte que de miedo no me muevo» (Soneto VI)

El mismo Manrique manejó este concepto en las *Coplas por la muerte de su padre*:

«Este mundo es el camino
para el otro, que es morada
sin pesar...»

Y aún podríamos citar más coincidencias, como el silenciar el nombre de la dama o el sufrimiento estoico y voluntario ante los desdenes de ésta y, por supuesto, el uso de versos octosílabos, que Garcilaso lleva a cabo en un puñado de poemas.

La influencia del valenciano Ausias March se manifiesta, igualmente, en las composiciones primitivas. Se trata, sobre todo, de versos tomados de aquél o de los ecos del carácter atormentado del poeta de Gandía. Como ha señalado casi toda la crítica que ha tratado este influjo, la canción IV de Garcilaso transparenta este sufrimiento motivado por el amor.

Concluyendo, el primer aprendizaje de la pasión amorosa concebida como poesía, le llega a nuestro poeta de sus compatriotas, aunque en todos ellos late la poesía provenzal de los siglos XII y XIII.

III.3. La literatura del Renacimiento italiano

Sin duda, uno de los más beneficiosos influjos en la poesía garcilasiana es el del poeta del «trecento» italiano Francesco Petrarca (1304-1374). De él no sólo tomará nuestro autor el verso endecasílabo, la canción o el soneto; también le pedirá prestada su visión del amor y de la amada, como idealizaciones del espíritu (sin llegar al planteamiento de Dante y el «dolce stil nuovo», que concebían a la dama como una «mujer angelical» con residencia en el Paraíso). La mujer de Garcilaso es una mujer real, pero enmarcada en un entendimiento armónico de la vida, aprendido en Petrarca y en los clásicos. Aparte de esto, el toledano toma también algunas ideas y versos del italiano, que aparecen dispersos por su poesía, incluso antes del período napolitano (pero sin duda después del encuentro de Boscán con Navagero en 1526).

La otra fuente esencial en la que bebe Garcilaso es la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro (1456-1530). Se trata del autor contemporáneo que más se deja notar en la poesía más elaborada de aquél. De él arranca el bucolismo de sus grandes producciones, que nace unido a la ya citada influencia del latino Virgilio.

Y también encontramos la impronta de Ludovico Ariosto (1474-1533) y su obra *Orlando furioso*. Y algunas otras influencias italianas repartidas por la breve, pero intensa, labor de Garcilaso.

III.4. Evolución de la poesía de Garcilaso

Estas tres corrientes de influencia (que yo he citado por orden cronológico), aparecen en la obra poética de Garcilaso marcando el desarrollo evolutivo de la misma. Así, nuestro poeta comienza su carrera literaria escribiendo poesías en metros castellanos de base octosilábica. En ellas y en las primeras obras de ascendencia italiana domina la influencia cancioneril y de Ausias March, si bien aparecen ya los primeros brotes de petrarquismo, latente en el espíritu de estos poemas, inspirados por el amor del poeta hacia Isabel Freire. Comparten estas influencias las obras compuestas antes de 1533, año en el que comienza la etapa napolitana de Garcilaso. Su cronología aproximada, fijada por Lapesa, es la siguiente (la numeración de los poemas se ajustará siempre a la utilizada por Elías L. Rivers en su edición de Clásicos Castalia, citada en la bibliografía):

–Antes de 1531: *Copla I*

–Antes de 1533: Coplas III, IV, V, VI y VIII

–¿1526?-1532: Canciones I, II y IV; sonetos I, VI, XXVI, XXVII Y XXXII

–1528-1529: *Copla II*

–Febrero-julio de 1532: *Copla VII, soneto IV y Canción III*

(En cursiva, las composiciones que, siempre según Lapesa, pueden ser fechadas con exactitud. Del resto tan sólo puede decirse que su fecha es probable).

La segunda etapa es la que arriba he denominado napolitana. Tras su destierro en el Danubio, el poeta fija su residencia en Nápoles, donde convive con la cultura italiana y el Renacimiento. Se desarrolla desde 1533-1534 y supone el asentamiento de Petrarca y la llegada de los clásicos (Virgilio a la cabeza) y de la *Arcadia* de

Sannazaro. El arte de Garcilaso alcanza aquí su más alta cima, como refleja, por ejemplo, este breve fragmento de la égloga I, lleno de color, musicalidad y recreo de los sentidos:

«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.»

O la fuerza expresiva con que pinta la transformación de la ninfa Dafne en laurel, tomada de las *Metamorfosis* de Ovidio, en el conocido soneto XIII:

«A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que el oro escurecían;
de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aún bullendo estaban,
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.»

Es una etapa marcada por el dolor que le supone la lejanía de Toledo y de su amada Isabel. Un dolor que se acrecentará a la muerte de ésta (1533 o 1534) y que a duras penas podrá suplir el brote de un nuevo amor (una desconocida dama napolitana). Aun así, Garcilaso —que se asienta en Italia— nos descubre ahora lo mejor de su labor literaria. La cronología que establece Lapesa para este período napolitano es la que sigue:

- 1533-principios de 1534: *Égloga II*
- 12 de octubre de 1534: *Epístola a Boscán*
- 1534-principios de 1535: *Égloga I*, sonetos XXV y ¿X?
- 1535: Sonetos VII, VIII, XII, XV, XIX, XXVIII, XXX y XXXI
- Julio-agosto de 1535: *Sonetos XXXIII y XXXV*
- Agosto-octubre de 1535: *Elegías I y II*
- 1535-1536: Sonetos XI, XIII, XVI, XXI, XXIII, XXIV y XXIX; *canción V*
- 1536: *Égloga III*

(Las cursivas obedecen a las mismas razones expuestas en la anterior cronología)

El resto de la obra de Garcilaso es de dificultosa localización temporal, ya que el contenido de estas piezas —de tema amoroso—, es aplicable tanto a sus amores napolitanos como a su pasión por la rubia portuguesa, Isabel Freire. Se trata de los sonetos II, III, V, IX, X, XIV, XVII, XVIII, XX, XXII, XXXIV y XXXVIII. A esta producción se añaden los sonetos atribuidos que Rivers incluye en su edición con los



«A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban...»
(Soneto XIII)

números XXXIX y XL, y los poemas en latín, fechables en los años del período napolitano.

A pesar de la fuerza con que se imprimen las huellas de toda la literatura que influye en Garcilaso, no hay que olvidar su originalidad, fruto de su exquisita cultura y de su buen hacer; muchos de los pasajes aparentemente tomados por la vía de la imitación (tan del gusto de la época), aparecen en Garcilaso dotados de un movimiento, una expresividad y un colorido ausentes en los imitados. Por ello, hago más las palabras de Gallego Morell respecto a las fuentes, influencias e imitaciones de nuestro autor: «lo importante es que no aflora el traductor sino el recreador, el genio original».

IV. CUESTIONES FORMALES

Según hemos visto, Garcilaso consigue implantar de forma sólida en la poesía española algunas de las más celebradas estrofas italianas. Aunque este libro no pretende ser un tratado de métrica, se hace imprescindible comentar aquí las estrofas y metros empleados por el poeta toledano, ya que, junto a los temas de su poesía, suponen una de las aportaciones más importantes de éste a la literatura española.

IV.1. La métrica en la poesía de Garcilaso

La obra poética castellana de Garcilaso se caracteriza por el predominio de formas métricas procedentes de Italia, que se mezclan con unos cuantos poemas escritos en metros tradicionales castellanos. Estos últimos aparecen solamente en ocho coplas de clara raíz cancioneril y cortesana, a la manera en que componían los poetas del siglo XV. En estas coplas empleó el villancico (coplas I y VIII), la quintilla (coplas II y IV) y la redondilla (coplas III, V, VI y VII). Son, como se ve, estrofas de versos octosílabos, en las que repite tópicos y juegos poéticos vigentes en la poesía española de transición al Renacimiento. El conceptismo y la rima aguda son algunas de sus características formales.

La poesía vertida en moldes italianos utiliza, exclusivamente, versos heptasílabos y endecasílabos. Hablaremos en primer lugar del soneto, combinación estrófica en la que Garcilaso fue un consumado maestro. Antes que él, el marqués de Santillana –en el siglo XV– intentó aclimatar el soneto al castellano, sin conseguirlo del todo. Tras hablar con Navagero, Boscán compone también sonetos, pero será Garcilaso quien acomode la lengua castellana al ritmo y la música del endecasílabo italiano. Ya es sabido que se conservan cuarenta sonetos, dos de los cuales son atribuidos (el XXXIX y el XL). Cabe pensar que estos dos sonetos (si se demostrara la paternidad de Garcilaso), debieron de escribirse antes de la etapa napolitana, ya que contienen irregularidades métricas notables. El soneto XL hace rimar palabras que no coinciden plenamente en sus fonemas finales, rompiendo así la consonancia propia del soneto y del endecasílabo. De este modo, «cimiento» rima con «aposiento», pero también con «muerto» y «vuelto». En los tercetos finales, «vivo» rima con «digo». Por otro lado, el soneto XXXIX parece volver a la alegoría y al juego de antítesis (procedi-

mientos propios de la poesía del XV), mientras el XL incide en el conceptismo y emplea rimas agudas («dolor-mayor», «llorar-turar»).

La estancia o estanza es otra estrofa italiana usada con primor por Garcilaso. Refresquemos algunas memorias. La estancia se compone de versos endecasílabos y heptasílabos que el poeta combina a su manera y hace rimar a su gusto, formando estrofas. Este tipo de composición es propia de la canción y Garcilaso la emplea, precisamente, en sus canciones (las que llevan los números I, II, III y IV), en la égloga I y en algunas partes de la II. Veamos, como ejemplo, la estructura estrófica de la canción III: 7a; 7b; 11C; 7a; 7b; 11C; 7c; 7d; 7e; 7e; 11D; 7f; 11F.

Como desgajada de la estancia, surge con Garcilaso la lira, en realidad una estancia empleada por el poeta italiano Bernardo Tasso, que nuestro autor convierte en estrofa independiente, y que fray Luis de León y san Juan de la Cruz manejarán con inigualable maestría. Garcilaso la introduce en su canción V (la oda horaciana «a la Flor de Gnido»), de donde procede su nombre, a causa del enorme éxito de este poema, en cuya primera estrofa aparece la palabra «lira»:

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

Vemos, pues, cuál es la estructura métrica de esta estancia que, en España, se llamará siempre lira: 7a; 11B; 7a; 7b; 11B.

En su égloga III emplea Garcilaso la octava real, procedente de Ludovico Ariosto, quien la usa en su *Orlando furioso*. Es una estrofa monótona, basada en la alternancia de rimas (ABABABCC), que el toledano dota de una musicalidad especial en una de sus obras más maduras, que todos los críticos tienen por la última que compuso. Sobre la sonoridad y el ritmo de la égloga III trata (entre otras cosas) el magnífico análisis de Dámaso Alonso «Garcilaso y los límites de la estilística», recogido en su libro *Poesía española*.

El uso del terceto encadenado (procedente de la *Divina comedia* de Dante) se da en las dos elegías y en algunos momentos de la égloga II (única composición garcilasiana que combina distintas estrofas, tal vez por su carácter dialogado, su extensión y su variedad temática).

Precisamente la égloga II albergará también un elevado número de versos caracterizados por la rima interior (rima al mezzo). Este tipo de juego métrico consiste (en Garcilaso) en dividir el verso en dos partes, de siete y cuatro sílabas cada una, haciendo rimar el primer endecasílabo con el final de la primera parte del segundo y así sucesivamente, según refleja el ejemplo:

«Si no estás en cadenas, sal ya fuera
a darme verdadera forma de hombre,
que agora sólo el nombre me ha quedado.»

Por último, también cultivó Garcilaso los versos sueltos endecasílabos en su epístola a Boscán, donde él mismo nos cuenta los motivos que le llevan a emplear esta modalidad métrica nada artificiosa y, por lo tanto, adecuada a la correspondencia amistosa. Le dice el poeta a su amigo:

«Entre muy grandes bienes que consigo
el amistad perfecta nos concede
es aqueste descuido suelto y puro,
lejos de la curiosa pesadumbre»

Notemos cómo Garcilaso llama a esta forma de versificación «descuido suelto y puro», frente a la «curiosa pesadumbre» de los metros elaborados que configuran el resto de su obra y que ya han sido comentados arriba.

Así pues, un puñado de rimas y estrofas, nunca antes usadas en la poesía española, completan la casi totalidad de la obra castellana de Garcilaso. El manejo de estas técnicas, unido a otros aspectos que luego trataremos, determina gran parte de la maestría literaria del poeta.

IV.2. El hipérbaton, pieza clave del arte de Garcilaso

El concepto renacentista de imitación de los clásicos no se inscribe solamente en el tratamiento de los mismos temas que trataron los autores de la antigüedad, sino que marca también la adopción de algunos procedimientos formales usados por aquéllos. Este es el caso del hipérbaton (cambio brusco del orden normal de la frase), que fue esencial en los escritores latinos y que contribuye a la sonoridad y al ritmo de la poesía de nuestro autor. El análisis del hipérbaton en Garcilaso podría ser objeto de un amplio estudio monográfico, cuyos límites exceden los de este trabajo. Por ello, me limitaré a comentar varios casos, con la pretensión de que el lector se familiarice con esta técnica retórica y el modo en que el poeta la emplea. Comenzaremos con el hipérbaton prolongado con el que se inicia la égloga I:

«El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de cantar, *sus quejas imitando;*
cuyas ovejas al cantar sabroso
estaban muy atentas, *los amores,*
de pacer olvidadas, escuchando.»

En cursiva he subrayado las construcciones hiperbáticas que dominan los versos precedentes y que cumplen, como veremos, funciones de tipo semántico partiendo del molde formal que las delimita. Fijémonos en el segundo verso: «*Salicio juntamente y Nemoroso*». Es evidente que el orden normal de las palabras sería: «*Salicio y Nemoroso juntamente*», pero también es evidente que el poeta quiere comunicar algo especial con ese ordenamiento casi antinatural. El lector percibe rápidamente la anor-

malidad de la frase, y una segunda y más detenida lectura le hará ver que los nombres de los dos pastores aparecen separados por dos palabras que, paradójicamente, significan unión. Así, al carácter copulativo de la conjunción, se une el valor semántico del adverbio «juntamente» (esto es, de manera junta, unida), con lo que los dos protagonistas parecen fundirse el uno con el otro hasta convertirse en una sola persona. No hemos de olvidar que hay unanimidad entre la crítica respecto a la identidad de Salicio y Nemoroso: en ambos casos se oculta Garcilaso; en vida de Isabel y tras la muerte de ésta, respectivamente. Esto refuerza la fusión entre los dos pastores, en realidad dos momentos de la vida de una misma persona. Además, no deja de ser significativo que los nombres ocupen el primero y el último lugar del endecasílabo, como Salicio y Nemoroso suponen el principio y el fin del amor del poeta por Isabel Freire.

Igualmente interesantes son los dos últimos versos transcritos: «[las ovejas] estaban muy atentas, los amores, / de pacer olvidadas, escuchando». Ordenémoslo: «[las ovejas] estaban muy atentas, olvidadas de pacer, escuchando los amores». La introducción de la estructura «de pacer olvidadas» entre «los amores escuchando» (o «escuchando los amores») tiene un claro valor retardatorio que prolonga el placer que produce en las ovejas escuchar los amores que cantan Salicio y Nemoroso. Hay en los versos una separación real, física diríamos, de las palabras «amores» y «escuchando», que contribuye a la retardación, que a su vez se eterniza con el aspecto inacabado del gerundio.

Espiguemos aún otro hipérbaton, ahora procedente del soneto VII:

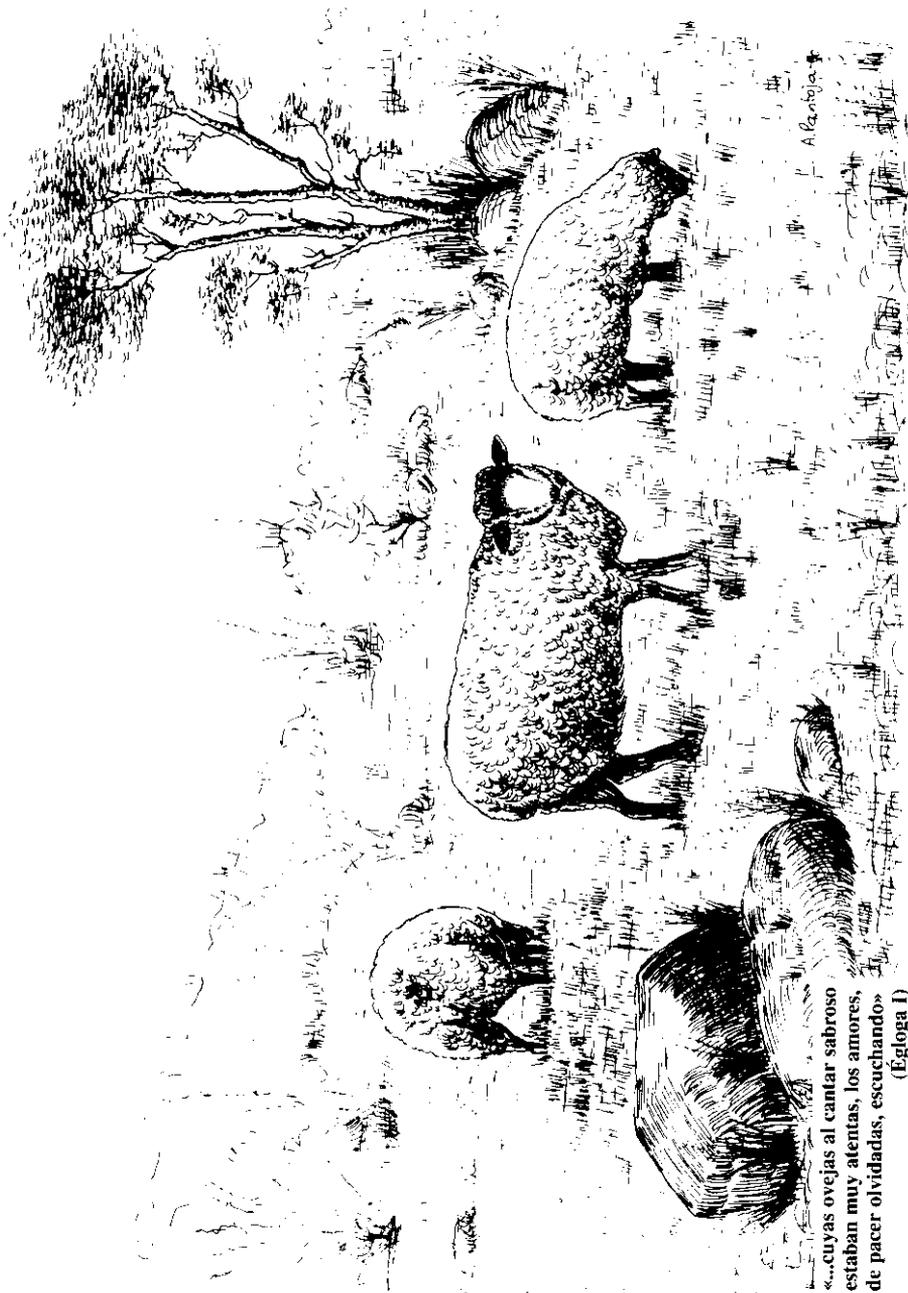
«Tu templo y sus paredes he vestido
de mis mojadadas ropas y adornado»

Estamos ante una construcción frecuente en Garcilaso, que consiste en aislar una de las partes de una enumeración (por breve que ésta sea). En este caso habría que decir «he vestido y adornado» (enumera acciones). No cabe duda de que este aislamiento ayuda a destacar de forma especial el significado de la palabra o expresión que queda separada. Da una clara sensación de olvido por parte del autor, que nos hace prestar más atención cuando se introduce lo supuestamente olvidado.

Terminaremos este apartado con un ejemplo de gran belleza caracterizado por la brusquedad del hipérbaton:

«De cuatro ninfas que del Tajo amado
salieron juntas, a cantar me ofrezco:
Filódoce, Dinámene y Climene,
Nise, que en hermosura par no tiene»

Está extraído de la égloga III y en sus dos últimos versos separa radicalmente el nombre de una de las ninfas, rompiendo la enumeración y produciendo el asombro del lector, al que se le ha hablado de «cuatro ninfas» y, después, se le ha escamoteado una, cuya identidad se da a conocer posteriormente, de forma inesperada. ¿Por qué este



A. B. ...

«...cuyas ovejas al cantar sabroso
estaban muy atentas, los amores,
de pacer olvidadas, escuchando»
(Egloga I)

aislamiento? Garcilaso deja aparte a Nise porque está destinada a inmortalizar los amores de Nemoroso (el poeta) y Elisa (Isabel). Y sin duda por eso mismo es la única de la que se nos da una cualidad que, además, es positiva.

IV.3. Otros procedimientos formales

Ya muy brevemente, quiero hacer referencia a alguno de los recursos de que echa mano Garcilaso para embellecer su depurada dicción. Al margen de lo hasta aquí comentado, hay que tener presente también el uso pictórico que el poeta hace de los adjetivos, fundamentalmente en el período napolitano. Las églogas y algún soneto son fiel reflejo de esta plasticidad a la que aludo. Los adjetivos (muchas veces epítetos) son, en la obra de Garcilaso, un cúmulo de pequeñas sensaciones dirigidas a todos los sentidos humanos. El poeta desparrama ante nosotros todo un universo sensorial que, en muchas ocasiones, nos invita a la pura recreación hedonista. Deleitémonos con la audición (la poesía debe ser leída en voz alta) de la décima octava de la égloga III, en la que los significantes están medidos por el autor para describir uno de los lugares más placenteros que podemos imaginar. Aquí, la forma es, a su vez, el significado:

«Movióla el sitio umbroso, el manso viento,
el suave olor de aquel florido suelo;
las aves en el fresco apartamiento
vio descansar del trabajoso vuelo;
secaba entonces el terreno aliento
el sol, subido en la mitad del cielo;
en el silencio solo se escuchaba
un susurro de abejas que sonaba.»

¡Qué disfrute para los sentidos! La vista, el olfato, el oído... y hasta me atrevería a decir el gusto, tal vez presente en este escenario de olores y sonidos que comunican el placer más sereno y armonioso.

Otro aspecto formal que juega con el contenido semántico lo encontramos en el empleo de antítesis, paradojas y juegos conceptistas que, sobre todo en el primer Garcilaso, rellenan los moldes poéticos. Ya vimos un ejemplo unas páginas más arriba.

Garcilaso hace gala de una exquisita y vasta cultura que le lleva a construir su inmarchitable y delicada poesía. Todavía podríamos manchar de tinta muchas páginas hablando de los procedimientos formales; no hemos mencionado la metáfora, la aliteración o el ritmo de los versos. Dejamos para el lector la tarea de descubrir éstas y otras técnicas compositivas, y remitimos, una vez más, al trabajo citado de Dámaso Alonso: allí encontrará el que leyere un detallado estudio del ritmo, el encabalgamiento, el hipérbaton...

V. LOS TEMAS Y SU TRATAMIENTO

La obra de Garcilaso de la Vega encierra en sí, como tema fundamental, el amor, entendido desde una perspectiva renacentista, en comunión con una naturaleza armónica y salpicado de sabrosos elementos mitológicos que enlazan con el paganismo de la antigüedad clásica. Porque la poesía de Garcilaso es, en esencia, pagana; ninguna alusión religiosa la transita. Incluso me atrevería a afirmar que no hay cabida en su poesía para los temas religiosos; su producción es profundamente humana y sensual, y va dirigida al hombre, imperfecto pero hermoso y centro del universo renacentista.

Por otro lado hay que afirmar, con Gregorio Marañón y Antonio Gallego Morell, que la poesía del toledano constituye un ciclo completo en su brevedad: todo lo que el poeta tenía que hacer y decir lo hizo y lo dijo en su efímera existencia. Como ha señalado Rafael Lapesa, la labor de este hombre evoluciona hacia la perfección representada en sus églogas y en los últimos sonetos. No hay, pues, nada más que añadir a lo que nos ha llegado: así era Garcilaso.

Partiendo de que estamos ante una poesía fundamentalmente amorosa, hemos de fijar nuestra atención en una serie de temas que se entrelazan en la literatura garcilasiana, a mayor gloria del argumento central: el amor. A ello dedicaremos las siguientes páginas de este opúsculo.

V.1. El amor

El carácter dominante de este tema en la poesía de Garcilaso hace que su tratamiento sea múltiple. Vamos a encontrar numerosas facetas que configuran una imagen completa del amor. Pero no asistiremos a un mundo maravilloso de comprensión mutua entre los enamorados; el amor de Garcilaso está marcado por el desdén de la amada, es un amor no correspondido que, en muchas ocasiones, conducirá al poeta a la desesperación o al abandono.

En un principio, encontramos dos procesos amorosos: el representado por la pasión del poeta hacia Isabel Freire y la aventura con la desconocida dama de Nápoles. El primero es, a la vez, el más importante y el que más interés despierta para nosotros. En él distinguimos una progresión descendente que lleva al enamorado desde la ilusión a la desesperanza, para terminar con un ascenso brusco que eleva a la categoría de mitos a Isabel y al propio Garcilaso. Veamos cuáles son los pasos de este proceso:

a) El amor hacia su dama es algo involuntario; el poeta no es dueño de sus actos y, a veces, parece estar predestinado a amarla. Tal es el caso del soneto V, de fecha incierta, pero muy probablemente dirigido a la portuguesa (así parece creerlo Antonio Prieto, quien lo considera una «poética» de Garcilaso). En este soneto leemos:

«cuanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir, y por vos muero»

Todo está supeditado a la amada, partiendo del concepto de predestinación. Pero, además, podemos observar también cómo se manifiesta la ya citada involuntariedad, al principio de este mismo poema:

«Escrito está en mi alma vuestro gesto
y cuanto yo escribir de vos deseo;
vos sola lo escribistes; yo lo leo
tan solo que aun de vos me guardo en esto»

Fijémonos en otro ejemplo, éste de la canción IV:

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

Otros poemas giran en torno a este amor impuesto que, además, causa sufrimientos múltiples al enamorado poeta. Es, pues, el amor en Garcilaso un sufrimiento agri-dulce que mueve a su antojo a quien ha caído víctima de sus flechas ponzoñosas. Véanse, amén de los ya citados ejemplos, los sonetos VII, XII, XIV o XXXII, como abono de lo aquí señalado.

b) Los estragos que causa este «amor-sufrimiento» transforman al poeta en despojo de lo que fue, en piltrafa fácilmente eliminable con la sola indiferencia de la dama. El enamorado está tan derrotado que el más mínimo roce le causará graves daños:

«Vuestra soberbia y condición esquiva
acabe ya, pues es tan acabada
la fuerza de en quien ha de ejecutarse» (Canción I)

c) El poeta se complace en el dolor propio (rasgo éste muy del gusto de los poetas de cancionero), porque es producido por el amor. Hay un abandono del enamorado, que se entrega a la pasión ciegamente, aunque se trate de un amor no correspondido. De aquí al deseo de la muerte como salvación hay sólo un paso:

«En fin a vuestras manos he venido,
do sé que he de morir tan apretado
que aun aliviar con quejas mi cuidado
como remedio me es ya defendido» (Soneto II)
«pienso remedios en mi fantasía,
y el que más cierto espero es aquel día
que acabará la vida y el cuidado» (Soneto III)

Pero no terminará aquí el sufrimiento del cuitado poeta, que se impone severas disciplinas, mostrándose dispuesto a realizar todo tipo de actos difíciles o imposibles para lograr los favores de su dama o, simplemente, poder contemplarla:

«Yo mesmo emprenderé a fuerza de brazos
romper un monte que otro no rompiera,
de mil inconvenientes muy espeso;
muerte, prisión no pueden, ni embarazos,
quitarme de ir a veros como quiera,
desnudo espíritu o hombre en carne y hueso» (Soneto IV)

En este sentido es también altamente expresiva la canción I en su primera estrofa.

d) Un cuarto aspecto de la pasión amorosa garcilasiana es la ausencia, propiciada por la separación física o incluso la muerte de la amada, que arranca tiernas quejas del corazón del poeta. En ocasiones, estas quejas estarán en boca de los dos pastores que son Garcilaso: Salicio y Nemoroso. Así será en la égloga I, donde, además, estos lamentos se visten de Renacimiento y remontan la barrera de lo trovadoresco hasta aquí expresado. Escuchemos a Nemoroso:

«¿Quién me dijera, Elisa, vida mía,
cuando en aqueste valle al fresco viento
andábamos cogiendo tiernas flores,
que había de ver, con largo apartamiento,
venir el triste y solitario día
que diese amargo fin a mis amores?» ,

Otro ejemplo podríamos hallarlo en el soneto IX:

«Señora mía, si yo de vos ausente
en esta vida duro y no me muero,
páreceme que ofendo a lo que os quiero
y al bien de que gozaba en ser presente»

La vida viajera de Garcilaso propició muchos momentos de ausencia, de separación forzosa de su amada, sin cuya contemplación el poeta no vive. Ya vimos arriba un expresivo fragmento del soneto IV, donde manifiesta su voluntad de realizar imposibles para romper esa separación.

e) La desesperanza parece la conclusión lógica de un proceso amoroso marcado por la inestabilidad y la falta de atención de la dama hacia el poeta. En Garcilaso encontramos dos elaboraciones del tema de la desesperanza: una primera, fruto del desdén y el desaire de Isabel, que localizamos, por ejemplo, en el soneto XXVI:

«Echado está por tierra el fundamento
que mi vivir cansado sostenía.
¡Oh cuánto s'acabó en solo un día!
¡Oh cuántas esperanzas lleva el viento!»