

Gargano, Antonio (2023). *Con aprendido canto. Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 722 pp., ISBN: 978-84-9192-390-9 y 978-3-96869-503-7

Álvaro Alonso
Universidad Complutense de Madrid (España)

<https://dx.doi.org/10.5209/dice.98346>

La presente reseña quisiera ser un testimonio de admiración hacia el maestro recientemente desaparecido

Durante más de treinta años, Antonio Gargano ha ido construyendo una obra crítica sobre Garcilaso que ha modificado profundamente nuestra manera de leer al poeta. En el volumen que ahora se reseña, el autor compendia toda esa larga dedicación y nos ofrece una monografía que está ya, sin duda, entre los libros fundamentales de la bibliografía garcilasiana.

La obra se divide en dos partes y en diecinueve capítulos, de los cuales cinco corresponden a la primera y el resto, a la segunda. La primera parte comienza dibujando un panorama de los momentos iniciales en la adaptación de la poesía italiana. Un hito fundamental en ese recorrido es la *Epístola a la duquesa de Soma*, que Gargano lee como instrumento privilegiado de una operación cultural de vasto alcance. Interpretada a la luz de *El cortesano* de Castiglione, la *Epístola* revela toda su carga polémica contra una vieja aristocracia guerrera y su valor programático como modelo de un nuevo gentilhomme: el noble que, sin descuidar el ejercicio de las armas ni los privilegios del linaje, se presenta como ameno conversador, músico consumado y buen conocedor de las *humanae litterae*. La dimensión social y cultural de la propuesta boscaniana no es independiente de cuestiones literarias muy concretas, y no es uno de los menores aciertos del crítico el haber iluminado con claridad los vínculos entre la historia cultural y la historia de la literatura, incluso en sus aspectos más formales.

Los capítulos tercero y cuarto ofrecen una visión general de la poesía de Garcilaso e ilustran, mediante una oportuna selección de textos concretos, la evolución del poeta, desde sus inicios cancioneriles hasta la adopción del modelo petrarquista, para terminar desembocando, en contacto con el humanismo napolitano, en una incorporación de la herencia clásica. Quizá el aspecto de mayor interés de esas páginas sea el análisis de cómo Garcilaso contribuye a la hegemonía, e incluso a la mera configuración, de la lírica como género. Como se sabe, la categoría unitaria de la lírica falta en las poéticas de la Antigüedad, de forma que la moderna reflexión sobre el género se configura sobre el modelo de Petrarca y, más en concreto, sobre el binomio «subjetividad y amor» a partir del cual se construye el *Canzoniere*. Garcilaso aclimata ese modelo a la literatura española y, aprovechando algunos precedentes italianos, lo generaliza a géneros como la égloga que, al menos en principio, eran ajenos a la poesía lírica. El quinto capítulo expone el propósito y el método del crítico. En Garcilaso hay «pautas ideológicas divergentes y tradiciones poéticas no homogéneas» (p. 108) y tanto unas como otras han sido objeto de numerosos trabajos críticos. Pero es preciso analizar la forma en la que ambas se articulan, es decir, hay que tener «en su debida cuenta [...] el contenido teórico o, si se prefiere, el valor ideológico que implica la adopción de una u otra tradición poética, o la contaminación de más de una» (p. 112). El método se ejemplifica con la rápida lectura de algunas composiciones, cuyo análisis pormenorizado se aplaza para la segunda parte.

Ésta, «Lecturas para un cancionero amoroso» se divide, a su vez, en cuatro secciones. Las dos primeras señalan dos orientaciones diferentes de la poesía de Garcilaso a través del comentario de poemas concretos. La primera sección, «El mito de la pasión sensual» se centra en aquellos textos en los que el amor se concibe como enfermedad y sufrimiento. En el *Soneto VIII* la relación del poeta con, entre otros, Castiglione y Dante, le sirve para caracterizar al yo poético como contrafigura del enamorado platónico. En el *Soneto XXXIII* la indudable relación intertextual con el episodio de Dido y Eneas, así como con un soneto de Bembo, ilustra cómo la razón de estado frustra los deseos del enamorado. El *Soneto V* vuelve a plantear las complejas y, con frecuencia, polémicas relaciones de Garcilaso con la tradición neoplatónica, y en el XXXVII la referencia a la «enfermedad canina», que permite al poeta compararse con un perro, muestra que su amor es una forma de melancolía, es decir, de patología física y psíquica. En fin, la *Canción IV* se inscribe, aunque de

manera personalísima, en la tradición de las *rime petrose* de Dante y de su derivación petrarquista, donde la concepción del amor como fracaso y pérdida del yo se expresa de forma muy intensa.

Leídas desde la perspectiva de Petrarca, estas composiciones vienen a coincidir, al menos en su planteamiento general, con una de las orientaciones del *Canzoniere*, la que, para simplificar, podemos asociar a la figura de Laura como Medusa. Pero junto a esa concepción, se abre en la poesía de Petrarca una visión diferente del amor, más espiritualizada y hasta cierto punto próxima al *stil nuovo*. Es por ese camino, señala Gargano, por el que Garcilaso no puede, o no quiere seguirlo, al menos hasta las églogas. La segunda sección de esta segunda parte, «Del error al arrepentimiento», muestra al poeta arrepentido de su amor insano, pero incapaz de encontrar una solución o, al menos, una solución enteramente satisfactoria. En el *Soneto VI* el enamorado toma conciencia de su mal, pero no encuentra escapatoria para él, como no sea la de la muerte, que anula todos los males. El *Soneto XXXIV* expresa una actitud cercana a la ataraxia estoica, lo que supone una liberación del amor loco, pero no lo sustituye por una concepción diferente del propio sentimiento amoroso. En el *Soneto XXII* hay un esfuerzo por ir más allá de la hermosa apariencia física de la amada, pero, una vez más, ese esfuerzo se resuelve en un fracaso. En cambio, la *Égloga II* insinúa ya algún posible remedio a la enfermedad de amor. Por un lado, la intervención del mago Severo que, con su canto órfico, habrá de sanar a Albanio, parece proponer al arte como remedio para los males de la vida. Por otro lado, el feliz matrimonio del duque Fernando apunta hacia el amor conyugal como superación del amor insano. Pero ambas posibilidades quedan apenas sugeridas, y aplazadas para un futuro que se anuncia proféticamente.

La tercera sección, «*De diversis amoribus*: Contrapuntos amorosos en tres géneros clásicos» está dedicada a la *Epístola*, la *Elegía II* y la *Oda*. Con objeto de fijar el lugar que Garcilaso ocupa en ella, Gargano comienza estudiando la tradición de los tres géneros, desde sus orígenes clásicos hasta los intentos de adaptación en la poesía italiana del Renacimiento. En la *Epístola*, y a diferencia de lo que hace Ariosto en sus *Satire*, Garcilaso no deja lugar para el amor y sí solo para la amistad perfecta, cuyo equilibrio psicológico se contrapone, precisamente, a los sufrimientos y los altibajos emocionales del amor loco. La *Elegía* tiene como tema central el mal de amor y en ella se funden motivos claramente cancioneriles (el de la fragua de amor) con otros clásicos y petrarquistas (el de la inutilidad del viaje para remediar el amor infeliz). Como contrapunto a esa concepción amorosa se presenta el amor conyugal, pero, de la misma forma que en la *Égloga II*, esa solución queda apenas apuntada y sin desarrollo en las restantes composiciones de Garcilaso. La *Oda*, en fin, aporta, al menos en el plano estructural, soluciones innovadoras con respecto al propio Horacio, y más satisfactorias que las propuestas por Bernardo Tasso. La falta de correspondencia amorosa que atormenta a Mario Galeota hace que aparezca de nuevo la tradición de la *donna petrosa* de Dante.

La sección final, «Luto y poesía», estudia las tres composiciones en las que aparece la muerte de la amada. En todas ellas, la visión de la mujer ha perdido toda aspereza, y se aleja así de su representación más frecuente en los poemas del amor sensual. Común también a todas esas composiciones es que excluyen cualquier referencia al Más Allá cristiano. Ya en el *Soneto XXV*, el deseo de reencontrarse con la amada muerta aparece liberado de todo elemento penitencial. La *Égloga I* ofrece al crítico la posibilidad de desarrollar una profunda reflexión sobre las ideas de Garcilaso a propósito del tiempo, la muerte, la memoria y el valor del *locus amoenus*. En el caso de Salicio, el abandono de Galatea convierte en un engaño los días felices del pasado y cierra toda esperanza para el futuro. En Nemoroso, en cambio, «el grave mal presente» no invalida la dicha pasada y deja abierta la posibilidad de un reencuentro en «la tercera rueda». En cualquier caso, ese reencuentro con la amada se presenta de forma totalmente laica, frente a la dimensión religiosa de la Beatriz dantesca, y al tímido intento de secularización de la figura *in morte* de Laura. La *Égloga III*, pone fin a la actividad creadora de Garcilaso con una afirmación del poder serenador del arte. Gargano matiza las interpretaciones excesivamente optimistas del texto, que no excluye referencias al fracaso y al sufrimiento, pero concluye que en Garcilaso solo la poesía y el arte, y no la fe religiosa, ofrecen algo parecido a una redención.

Como ya he señalado, el libro de Gargano relaciona dos planos estrechamente conectados pero discernibles, al menos en teoría: el de las tradiciones en las que se inscriben los poemas y el análisis de los propios textos y su contenido. Por lo que se refiere al primer aspecto, Gargano se vale, por supuesto, de todos los comentaristas que, desde Herrera y el Brocense hasta Lapesa o Rivers, han señalado las deudas del poeta, pero prácticamente no hay capítulo en el que no aporte datos nuevos. Para algunos poemas, es toda la tradición de un motivo lo que descubre. Es el caso, por ejemplo, del *Soneto XXXVII*, al que ya me he referido. La imagen del perro enfermo estructura todo el texto, pero de ella no se conocían antecedentes. El capítulo de Gargano traza una trayectoria la *aegritudo canina*, diferenciando además distintas orientaciones en el tratamiento del motivo. Tres tradiciones se revelan como fundamentales para toda la obra de Garcilaso: naturalmente, la de la poesía italiana y la latina, pero también la de muchos tratados filosóficos y científicos, que el poeta conocía de forma directa o indirecta. Así, en varios de estos trabajos (en los dedicados al *Soneto V*, y a las *Églogas I y II*) se recurre a la concepción medieval y ficiniana del amor como un proceso fantasmático en el que se hallan implicados la imaginación y la memoria.

Moviéndose entre estas tres tradiciones (y alguna otra como la cancioneril), Garcilaso las combina libremente en el mismo poema y a veces en el mismo verso. A Gargano le interesan especialmente aquellos casos en los que el poeta recorre hacia atrás el camino del pasaje que le sirve de modelo y se vale también de «las obras de las que dicho pasaje se había nutrido» (p. 556). Así, en el *Soneto XXV* Garcilaso se inspira en la imagen del naranjo arrancado que se encuentra en la *Arcadia*, pero se remonta a la fuente del propio Sannazaro, unos versos del *Bucolicum Carmen X* de Petrarca. Ya Francisco Rico había señalado que los poemas de Garcilaso se presentan a menudo «como una exploración de su propia tradición literaria» (p. 54, p. 578), y aplicando sistemáticamente esa idea, Gargano consigue análisis fascinantes. El procedimiento

permite no solo reconstruir, de la mano del propio Garcilaso, la tradición de la que se ha valido, sino también el itinerario mental o imaginativo que siguió el proceso de creación, lo que equivale a «entrar [...] en el taller del poeta» (p. 626). Si, por retomar el caso anterior, Garcilaso se valió del *Bucolicum Carmen* es porque la lectura del pasaje de Sannazaro lo llevó hasta él. El mismo análisis puede aplicarse a la relación del poeta español con Petrarca. A propósito, por ejemplo, del *Soneto XXII*, Gargano se propone «trazar el hipotético recorrido que Garcilaso llevó a cabo por el cancionero petrarquesco» (p. 312): probablemente su punto de partida fue la canción 70, «Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi», y a partir de ahí siguió dos caminos: el del soneto 257, «In quel bel viso, ch'i' sospiro e bramo», y el de la canción 23 «Nel dolce tempo de la prima etade». El caso es especialmente significativo, porque la canción que presenta una relación más vistosa con el poema de Garcilaso, la 23 (con su verso «Non essermi passato oltre la gonna», que el toledano reproduce casi al pie de la letra en italiano) no parece haber sido el que desencadenó el proceso de creación.

Pero lo que más interesa al crítico es cómo Garcilaso, buen conocedor de todas esas tradiciones, se vale de ellas para expresar su propia visión del amor y, en general, de la realidad. Una y otra vez, el poeta altera los textos y las ideas heredadas, o armoniza las diferentes tradiciones, o salta de una a otra según le conviene, es decir, según se acomodan mejor o peor a sus propias ideas. No es posible dar cuenta de la originalidad y la inteligencia de esos análisis, pero quizá lo que mejor los caracteriza es la voluntad de entender el texto con el mayor rigor posible y con toda su riqueza de matices. Esa voluntad se expresa de muchas formas: por ejemplo, en la precisión con la que se aspira a definir los términos clave de las composiciones comentadas. ¿Qué significa exactamente «aspereza» en la *Canción IV*, y qué relación guarda con el «aspro stile» de Petrarca? ¿Qué diferentes matices tiene la palabra «pluma» en la *Elegía II* y en la *Égloga III*? ¿A qué se refiere la palabra «puerta» en el *Soneto XXII*? O entrando ya en una suerte de semántica filosófica, ¿qué quiere decir el poeta cuando dice «yo» en la *Canción IV*? Con la atención al detalle que lo caracteriza, Gargano pasa revista a las más de setenta ocasiones en las que aparecen pronombres y determinantes de primera persona en el texto, y concluye que, al menos en principio, el yo sería para Garcilaso pura racionalidad. Sin embargo, llevando más lejos el análisis, se descubre que también el deseo es «una parte del mismo yo, desconocida y hasta ahora obligada al silencio» (p. 266).

La misma precisión se busca a la hora de definir el eje temático de un poema y la tradición a la que se adscribe. Bastará un ejemplo, que ya se ha vuelto clásico. El *Soneto XXXIII*, «Boscán, las armas y el furor de Marte», no es un poema de ruinas y, por tanto, poco tiene que ver con el de Castiglione «Superbi colli e voi, sacre ruine», con el que tradicionalmente se lo ha relacionado. Hay que mirar en otra dirección (y estas reorientaciones de la mirada son uno de los grandes méritos del libro): hacia la *Eneida* y hacia el soneto que Bembo dirigió a su amigo Tommaso Giustinian.

Planteado como lo plantea el autor (a cada capítulo le corresponde la lectura de un poema), el libro podría haberse convertido en una suma de comentarios brillantes, pero inconexos. Sin embargo, el resultado final es de una coherencia sin fisuras. Como he intentado mostrar, cada sección ilustra una determinada concepción del amor en la poesía de Garcilaso; y todas ellas, en su conjunto, permiten formarse una idea de su cancionero amoroso y su originalidad frente a las tradiciones anteriores y, en particular, frente al *Canzoniere* de Petrarca. Al comienzo del volumen (p. 13) el autor explica: «Los capítulos que forman este volumen son una reelaboración radical de los escritos aparecidos en precedentes ocasiones». Pero ni siquiera esa reelaboración radical hubiera dado una unidad tan compacta al libro si no se percibiera en cada una de estas páginas la voz inconfundible de un maestro en el más alto sentido de la palabra.

© 2024. This work is licensed under <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode> (the “License”). Notwithstanding the ProQuest Terms and conditions, you may use this content in accordance with the terms of the License.