

Antonio Gargano, *Con aprendido canto. Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 160), 2023, 722 pp. ISBN: 978-84-9192-390-9; 978-3-96869-503-7

Guillermo Serés

<https://orcid.org/0000-0002-8746-1541>

Universidad Autónoma de Barcelona

ESPAÑA

Guillermo.Seres@uab.cat

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 12.1, 2024, pp. 819-827]

Recibido: 11-02-2024 / Aceptado: 18-03-2024

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2024.12.01.51>

In memoriam Antonio Gargano

El profesor Antonio Gargano, catedrático de literatura española de la Universidad Federico II, de Nápoles, y óptimo representante de la mejor tradición del hispanismo italiano, ha publicado otro libro excelente, una obra mayor de obligada lectura para los especialistas, a la altura de las de los maestros garcilasistas (Lapesa, Alberto Blecua, Rivers, Gallego Morell o Prieto), donde también se hace eco de las aportaciones de los últimos estudiosos y editores, que conoce de primera mano: Juan Francisco Alcina, Rosso Gallo, Morros, Fosalba, Lefevre, Béhar, García Aguilar,

entre otros. También tiene en cuenta, por supuesto, a los grandes clasicistas e italianistas que han estudiado las fuentes de Garcilaso, a cuyo poemario, siguiendo la impronta petrarquista del *canzoniere*, lo llama cancionero, entendido como 'colección de poesía de un autor'. Un *opus immensum* en todos los sentidos: por su vocación de exhaustividad (están representados todos los géneros poéticos y toda su "trayectoria"), su rigor historiográfico e histórico-literario (con un completo estado de la cuestión), su condición enciclopédica (a la que ayuda un nutrido índice onomástico), y por situarse en la mejor tradición comparatista italoespañola. Una monografía (de los diecinueve capítulos, tres son inéditos) sobre uno de sus autores de referencia, fundador de la poesía moderna, y de la modernidad, porque el toledano es el primer escritor culto en castellano moderno y su obra no es únicamente un logro estético, sino también, y principalmente, un logro de civilización, en tanto que él y Boscán, dignificando la lengua vulgar, suben un escalón más en la creación de una nueva cultura para la vida civil, en el cauce de una lengua culta y cuyo fundamento estético es la poesía, especialmente el petrarquismo y sus derivaciones, que eventualmente encauzan en la grecolatina. La obra de Garcilaso refleja, así, el ideal del «moderno gentilhomme letrado», al decir de Gargano, definido en *El cortesano*, cuyo ideal de claridad formula él mismo en el prólogo a la traducción de la obra de Castiglione hecha por Boscán: «elegancia sin afectación, sencillez, modernidad, buen gusto», según Juan Francisco Alcina.

Divide el libro en dos partes: la primera («O per antiche, o per moderne carte», pp. 25-134) la dedica a caracterizar a Garcilaso como poeta del Renacimiento, con todo lo que eso supone: la figura del gentilhomme literato, su formación intelectual, en Italia y en España, especialmente con su llegada a Nápoles en 1532, donde contacta con los círculos cultos y la Academia Pontaniana, y trata de asimilarse a su cultura. Además de la semblanza humana, analiza e ilustra Gargano la creación de un paradigma poético: la asimilación de los clásicos y de Petrarca, y la creación de la nueva lengua de la lírica, una lengua "media" (de acuerdo con la *aurea mediocritas* humanística), que sea reflejo de un uso (el *usus uolet* de Horacio) y unos términos «cortesianos y muy admitidos de los buenos oídos, y no nuevos ni al parecer desusados de la gente», como señala en el prólogo a la traducción del *Cortesano* de Boscán. Lengua media pero regular, reflejo de la hablada en la corte, pero elevada a la categoría de lengua escrita, o sea, a la altura del latín, la lengua escrita por antonomasia, pero que pudiese entenderla cualquier lector español, a pesar de las diversidades diatópica y diastrática predominantes en la España de Garcilaso.

Subdivide esta primera parte en cinco capítulos. En el primero («Contra la tradición», pp. 25-28) señala cómo «en el lapso de tres décadas escasas, de 1526 a 1554, la poesía española conoció una verdadera revolución», hasta el punto de «instaurar un nuevo orden poético» (p. 27); son los años «que tardó en tomar forma la nueva poesía en España» (p. 28). En el segundo («Amigo de cosas nuevas», pp. 29-49) analiza la importancia de la *Epístola a la duquesa de Soma*, de Juan Boscán, por tres grandes argumentos: la rima, el metro endecasílabo y la «ligereza doctrinal». Y se detiene en tres conceptos más: «la refundación de la clase intelectual y su autorrepresentación, el motivo de la cancelación de los orígenes y la idea de novedad» (p. 30). Una renovación poética que se ajusta con lo que «la *gracia*

opera y se comunica, en el sentido de que Boscán ha actuado según el principio de espontaneidad y de naturalidad, de desenvuelto descuido, en que consiste la *sprezzatura*» (p. 35), acorde con aquella lengua media que requería ser leída, no cantada, como las del *Cancionero general*, recopilado por Hernando del Castillo en 1511. Boscán se presenta a sí mismo «como perfecto cortesano, entendido como moderno gentilhomme letrado» (p. 39), según el modelo del *Cortesano* de Castiglione, que «hacía absolutamente indispensable la competencia activa de las letras» (p. 40). En esa dirección estética, «Boscán ratifica el tiempo de confín entre el definitivo extinguirse de un mundo político-cultural, que coincidía con el antiguo-feudal basado en los valores esencialmente épico-guerreros, y el lento inicio de un mundo moderno, que tenía su cifra sustancial en una 'forma de vida' que se supeditaba a los valores de la gracia civilizadora» (p. 49).

En el tercer capítulo de esta primera parte, «Entre Toledo y Nápoles» (pp. 51-77), ya se centra en el amigo de Boscán, el gentilhomme letrado Garcilaso de la Vega, que conjuga las nociones de reescritura y tradición, dando lugar a «una práctica compositiva en la que reescribir un texto tomado como modelo implica diseñar la tradición poética de la que emana dicho texto; pero, asimismo, la operación histórico-literaria de reconstruir, recorriéndola, la tradición poética», para «inventar nuevos textos con los que dar continuación a la tradición, para regenerarla» (p. 52). O sea, la *imitatio* como programa literario. Porque el «resurgimiento de la poesía en vulgar y la persistencia de una fuerte tradición clásica resultaban fenómenos indisolublemente ligados, favorable a apoyar y promover ese clasicismo en vulgar en la poesía» (p. 60). Enfatiza Gargano cómo se esforzó en «amalgamar las formas métricas existentes con los géneros poéticos neoclásicos, logrando a menudo anticipar resultados poéticos a los que los poetas en vulgar —incluidos los italianos— solo llegarán posteriormente» (p. 61). Lo particulariza en el *Soneto XXIV* («Ilustre honor del nombre de Cardona»), en que «está enunciando un programa poético, que consiste, en síntesis, en la ruptura con la antigua tradición española, en favor de un nuevo modelo poético, en el que los géneros neoclásicos podían entenderse como un camino aún no emprendido en lengua española», pero con la necesaria mediación de Petrarca, «gracias a la creación de una lengua poética en la que el logro de un petrarquismo perfecto daba espacio a la recuperación de las fuentes clásicas» (p. 67). Se trata de la «solidaria cooperación de la modernidad con la tradición clásica, que constituye el fundamento del proyecto poético de Garcilaso, así como de la 'tela novella' de Petrarca» (pp. 75-76).

En el cuarto capítulo («La nueva poesía», pp. 79-106) analiza, argumenta e ilustra cómo «en el calco garcilasiano del verso italiano aflora el texto latino» porque, aunque en se trasluzca el eco de Petrarca o Ariosto, Garcilaso «no renuncia a trazar el camino que, a partir del resultado del poeta contemporáneo, lo retorna a la fuente clásica» (p. 87). Es una operación humanística, de fina filología, en tanto que explora y asimila la tradición y fusiona petrarquismo y clasicismo, dando lugar al «lenguaje poético español moderno» (p. 88). Todo ello siguiendo el principio, ético y estético, de la naturalidad o no afectación (la citada *sprezzatura* de Castiglione), mediante una elaborada labor de taracea, para combinar «temas, imágenes y locuciones, retomados de múltiples fuentes clásicas y vulgares: la *Arcadia* de Sanna-

zaro y el *Canzoniere* de Petrarca, *in primis*, a los que añade Virgilio y Ovidio» (p. 96). Consigue con la égloga un resultado espléndido de la *imitatio complexa*, de fuentes modernas y muy especialmente antiguas, porque Garcilaso no toma un verso de Virgilio y lo copia; se lo sabe de memoria, de donde lo actualiza para expresar o ilustrar un concepto de su propia cosecha, pero en el egregio molde virgiliano. El otro gran logro es temático, pues «al proclamar su constante dependencia de la materia amorosa en su poesía, Garcilaso incluía toda su producción poética en el género lírico», dándole una impregnación moderna por la «dúplice noción de sujeto y deseo» (p. 98). De este modo conseguía la presencia del yo poético en el bucolismo, desde cuya subjetividad se interpretaba la realidad, dando lugar a un «proceso de liricización» (p. 106) de la égloga.

En el quinto capítulo («Modelos ideológico-literarios», pp. 107-130) define el género cancionero como «colección de poesías de autor», o sea, como «forma cerrada o libro estructurado, elaborado en el ámbito de una teoría más general del 'macrotexto', que se aplica al *Canzoniere* por excelencia, el petrarquesco» (p. 107), entendiendo que la elaboración conceptual de las composiciones poéticas gira en torno a un argumento amoroso, una experiencia lírica, que ilustra una historia de amor, con alternancia de géneros poéticos, heredados de las mejores tradiciones, la petrarquista y la grecolatina o neoclásica. Lo ilustra principalmente con el verso 9 («así a mi enfermo y loco pensamiento») del *Soneto XIV*, o con la *Canción IV*: en ambos casos el deseo domina a la razón, por lo que el yo poético busca un remedio, apoyado en los ejemplos de Petrarca y Ausiàs March; más adelante lo retomará en la *Égloga II*, donde plasma «el drama o la tensión entre la naturaleza fantasmática del objeto de amor y el deseo de unirse a la criatura real» (p. 121). El itinerario de sublimación de aquel deseo recorre el cancionero garcilasiano hasta la *Égloga III* (como veremos), hacia una «espiritualización del amor», pero también hacia la inmanencia amorosa, en tanto que «se elimina toda traza de la aspiración cristiana a la trascendencia, y lo que prevalece en ellos es el deseo de volver a ver a la amada como efecto psicológico del luto» (p. 125), porque se buscará artísticamente la «alteridad respecto del *lugar* terrestre del pasado» como «garantía de que la pérdida ha sido proscrita para siempre, es decir, el placer que allí se alcanzará lo será en total reciprocidad, sin límite de tiempo ni mudanza de estado» (p. 127). Con estas y otras consideraciones cierra esta primera parte, concluyendo que el cancionero de Garcilaso se debe leer como un programa humanista que combina con rigor laicización y clasicidad, cuya «concepción del amor humano y de la trascendencia vaya acompañada de una idea de la poesía como el único recurso capaz, en un mundo laicizado, de rescatar al hombre del dolor y la derrota» (p. 130).

La mucho más extensa segunda parte («Lecturas para un cancionero amoroso», pp. 133-645), consta, a su vez, de cuatro epígrafes, donde analiza composiciones que ilustran aquellas fuentes y modelos descritos en la primera, hilvanados por una determinada concepción del amor, encauzada en la consecuente tradición poética. El primer epígrafe («El mito de la pasión sensual») se divide, a su vez, en cinco capítulos. En el capítulo sexto («De Castiglione a Dante (*Son.* VIII)», pp. 135-157) parte del programático *Soneto VIII* («De aquella vista pura y excelente»), que analiza la función de los espíritus visivos que se intercambian los amantes, que

se remonta a la «trasfigurazione» de los poetas estilnovistas y Dante, que se remata con la sublimación intelectual, conceptualmente derivada de la concepción medieval de la «naturaleza fantasmática del objeto de amor, o sea, del amor como tormento obsesivo», de «un fantasma interior, que es fruto de la virtud imaginativa del alma y es retenido por la memoria» (p. 153). Ello comporta que «la experiencia erótica a menudo se revele como la experiencia de una *tensión*, la que soporta el amante cuando confunde la imagen fantástica con la criatura real, es decir, cuando cree que contempla el fantasma en la imaginación como el objeto en el sentido» (p. 154). Describe cómo Castiglione analiza aquel procedimiento de origen dantesco, o sea, la influencia recíproca de *pneuma* a *pneuma*. La consecuencia es la evasión del espíritu «para abrirse a una experiencia de muerte y de trascendencia» (p. 157). El capítulo siete («Bembo y la retórica de las llamas (Son. XXXIII)», pp. 159-187) arranca de un soneto de Bembo («Thomaso, i' venni ove l'un duce mauro»), modelo prioritario del de Garcilaso («Boscán, las armas y el furor de Marte»), en tanto que los dos lo son en forma de epístola a un amigo; pero a diferencia del de Bembo, que se acoge al «motivo de retiro del mundo» (p. 178), el del toledano refleja la pasión amorosa con la metáfora de las llamas: las de Roma, que destruyeron Cartago, y las del amor, a su reina Dido, apostillando que «entre el destino colectivo del imperio y el individual del amante», el yo poético, que contempla las ruinas de la ciudad y las propias, «como si la ruina del yo fuera el precio a pagar para que el imperio pueda renacer» (p. 181). Las llamas en que ardió Dido, análogamente, fueron el sacrificio necesario para que Eneas fundase Roma; de modo que «el significado del soneto debe buscarse en el replanteamiento del conflicto entre deseo y razón de Estado, tal como fue fijado magníficamente por Virgilio» (p. 185). Traslaticia-mente, el imperio cristiano de Carlos I está legitimado, de modo que entre los dos argumentos del soneto, la empresa militar y el tormento amoroso, se «establece una relación que va mucho más allá de la contemporaneidad que presupone el dato biográfico» (p. 186). El capítulo ocho («El 'hábito del alma' (Son. V)», pp. 189-226) se basa en el soneto que «Escrito está en mi alma vuestro gesto» e insiste en la «concepción medieval pneumo-fantasmológica del amor, que encontrará en Marsilio Ficino su gran reelaborador y divulgador en época humanística» (p. 189): la noción de la amada (de su «gesto») grabada o pintada o impresa en la memoria. En consecuencia, el «hábito del alma» sería el «*pneuma* o espíritu, que, según la antigua doctrina pneumática de origen estoico, constituía el soporte material o la envoltura del alma» (p. 211), a sabiendas de que aquel *pneuma* es el cauce de la imaginación. Induce, por lo tanto, que con aquel «hábito» se refiere «al proceso de elaboración interior de la imagen mental de la amada, y que en él Garcilaso manifiesta la voluntad y el deseo de rendirse, entregándose al fantasma de la mujer amada, que de esta forma [...] ejercerá un dominio absoluto sobre todas sus manifestaciones de la vida psíquica» (p. 212). A tal efecto, el poeta ha recurrido a varias tradiciones (además de la cavalcantiana, la bíblica y la de Ausiàs March), para significar que «la experiencia amorosa, al limitarse al alma sensitiva con la patológica implicación de la memoria, excluye la posibilidad de que la razón siga ejerciendo su papel de gobierno y es, por tanto, causa de sufrimiento y de muerte, material y espiritual» (p. 226). Con el noveno capítulo («La *aegritudo canina* (Son. XXXVII)», pp. 227-236) remite a la tradición ancestral que señala que el perro y el amante enajenado comparten

un estado de melancolía, pues ambos adolecen del mal de ausencia. Es el soneto que empieza «A la entrada de un valle, en un desierto», y de cuya autoría se ha dudado algunas veces. En el décimo («Parlar aspro (*Canc. IV*)», pp. 237-271) analiza las fuentes de la *Canción IV* («El aspereza de mis males quiero»), remontándose de nuevo al «esser aspro» y las composiciones «petrosas» de Dante. Establece una analogía entre la aspereza de los sonidos y el áspero corazón de la dama, que también coincide con la *asperitas* petrarquesca, que refleja una desesperación desasosegante del amante, que le comporta «un sentimiento de vergüenza al que se le une un estado de desesperación, ambos acompañados, muy pronto, por la condición de sufrimiento y por el sentido de muerte física y espiritual» (p. 260). La coherente contrapartida estética a aquel desorden afectivo la vehicula en la combinación de tradiciones, personificadas en Arnaut Daniel, la producción «petrosa» de Dante y Petrarca, y «la praxis poética de Ausiàs March» (p. 271).

El segundo epígrafe («Del error al arrepentimiento») consta de tres capítulos. El undécimo («'Amor, io fallo, e veggio il mio fallire' (*Son. VI y XXXIV*)», pp. 275-290) analiza los sonetos «Por ásperos caminos he llegado» y «Gracias al cielo doy que ya del cuello», y advierte en seguida que la fuente de Ausiàs March ya la señaló Lapesa; pero Gargano añade la metáfora petrarquesca del arduo y tortuoso camino, que remite asimismo a un lugar bíblico, en el soneto de Garcilaso «no hay rastro alguno del repudio petrarquesco» (p. 280), sino que combina la imagen del amor como un viaje por aguas turbulentas «con la imagen lucreciana del 'naufragio con espectador'» (p. 285); «un amante-náufrago; [...] enajenado, porque, absorto en el error, se evade de sí mismo; [...] inducido al sueño de la razón por el deseo y la ilusoria promesa de placer» (p. 288). El remedio pasa por alcanzar un cierto grado de ataraxia. En el duodécimo («Medusa e l'error mio (*Son. XXII*)», pp. 291-317) la fuente petrarquesca del soneto («Con ansia extrema de mirar qué tiene / vuestro pecho») se combina con el sentido figurado del «pecho» (el femenino y el corazón por sinécdoque), cuya frontera es la mano de la dama, de modo que «el amante no consigue pasar del plano corporal del *aquí* al anímico del *allá*» (p. 303); se constituye como «el objeto interpuesto que impide la visión de un bien considerado aun más precioso» (p. 306). A la zaga de la petrarquesca canción «Lasso me», Garcilaso se quiso situar en la tradición poética del amor cortés, de la que el soneto hereda «el 'hermoso pero vano' modelo» (p. 317).

Mención aparte merece el capítulo decimotercero («'Amor insano' y 'amoroso afecto' (*Egl. II*)», pp. 319-441), porque es la parte del león del estudio; le dedica 120 rigurosas páginas a esta compleja égloga, que hereda la concepción lírica de la subjetividad que imprimió Sannazaro a su *Arcadia*; también conocería las de Tansillo, Minturno, Bernardo Tasso, Alamanni o Trissino, cuyas características y combinatoria analiza, con la imagen ovidiana central de Narciso, imagen de Albanio, y la referencia virgiliana. Consigue una unidad y coherencia de la obra por la medida combinación «de géneros literarios y concepción del género bucólico, valor ideológico y contexto histórico» (p. 349). Una composición orgánica ligada, además, a la política imperial, trasunto de la *Eneida* y, como Virgilio, Garcilaso «se reviste la túnica de vates, del profeta cantor de algo nuevo, [...] inaugura el panegírico en verso» (p. 357), «construido respetando rigurosamente los esquemas retóricos clá-

sicos del *basilikòs lógos*» (pp. 397-398), cuyas partes desarrolla en las páginas 401-403 y que vincula eruditamente con la épica en las pp. 408-426, ofreciendo todas las fuentes canónicas. Un diseño unitario de «una triple dimensión temporal: la de un tiempo mítico, histórico y profético» (p. 358). La figura central, Albanio, encarna aquel enajenamiento fantasmático narcisiano, cuya lectura reelaboró Ficino y cuya «selvaggia diletanza» ariostesca ocupa las siguientes páginas (427-441), hasta el final. Extrae una aleccionadora síntesis de la implicación de los géneros del *bucolicum carmen* y del *carmen heroicum*: «podríamos concluir afirmando que el eros perverso del 'triste amador' Albanio, como *amor herois*, [...] es causa de una relación problemática y patológica entre criatura real y fantasma interior» (p. 433). Lo enmarca en una profecía parecida a la de Ariosto, que «vaticinaba un tiempo nuevo que si, por un lado, se encarnaba en la figura del duque de Alba, [...] por otro coincidía con aquel mundo asentado en la monarquía» (p. 440).

El tercer epígrafe de la segunda parte («De diversis amoribus': contrapuntos amorosos en tres géneros») consta de otros tres capítulos, donde da cuenta de los tres géneros neoclásicos además de la égloga. En el decimocuarto («Reflexión e invención, entre amistad y amor (*Epístola*)», pp. 445-483), y a partir de modelos italianos (principalmente, las sátiras de Ariosto) y de las *epistolae* y *sermones* de Horacio redacta su *Epístola* a Boscán, que también es un trasunto de la *sprezzatura* del *Cortigiano*, traducido por el destinatario. La naturalidad, el descuido, la no afectación, subrayada por el argumento mismo de la pieza y el endecasílabo blanco, que «además de reproducir en vulgar la métrica clásica, contribuía a restaurar esa cadencia prosística que el poeta pretendía obtener» (p. 482). Aglutina allí «el ideal reivindicado en las *Satire* de Ariosto, y la ética del descuido» (p. 468), que se traducen eventualmente en «la gozosa serenidad del ánimo y de la mente, de la que se deriva la llana y comedida meditación moral subsiguiente sobre los méritos de la amistad perfecta» (p. 471), que reina entre Garcilaso y Boscán, deudora en gran medida de la *Ética a Nicómaco*. El decimoquinto («'Procul a patria': amor sensual y amor conyugal (*Elegía II*)», pp. 485-515) recrea el concepto de la ausencia de la amada de nuevo, así como la combinación de Petrarca, Ariosto, March; los épodos horacianos. De nuevo la labor de taracea (Propertio, Horacio, Virgilio) con Sannazaro, sin descuidar el «estilo conceptista de la poesía de cancionero» (p. 511), para representar el contraste «entre pasión sensual y amor conyugal», con el «capitolo amoroso ariostesco de tono elegíaco» (p. 515). Para el decimosexto («'Exortatio ad amorem', de la inhibición a la correspondencia de amor (*Oda*)», pp. 517-546) conocería la exposición de Minturno sobre la oda pindárica, por más que el modelo clásico fue la oda horaciana, que encontró «en Bernardo Tasso su más pertinaz intérprete» (p. 527), que la había dotado de un «enjambement intraestrófico» (p. 533) y una combinación pentástica de endecasílabos y heptasílabos en los *Amori* de 1534. También de este asume la estructura (proemio, materia principal y digresión, «que consiste en el ejemplo mitológico, para terminar con la vuelta a la 'materia principal' de las últimas estrofas» (p. 540). Selecciona e integra «en un único diseño las diversas partes de la oda a la manera horaciana» (p. 546), al arrimo de la poesía neolatina de Navagero y de la tradición lírica vernácula.

En el cuarto epígrafe («Luto y poesía») incluye, en fin, tres capítulos más: el decimoséptimo («'Sparse fronde' y 'speranze sparte' (Son. XXV)», pp. 549-557), se centra en el soneto que empieza «¡Oh hado secutivo en mis dolores» para volver a demostrar la maestría con que combina a Petrarca, los clásicos y los poetas italianos modernos. A diferencia de Petrarca, Garcilaso laiciza el tema, depurándolo «de cualquier elemento penitencial concerniente a la ideología cristiana» (p. 557), como en el canto de Nemoroso en la *Égloga I*. El decimoctavo («'Questo nostro caduco e fragil bene'. Formas y significados del *locus amoenus* (Egl. I)») es el segundo capítulo en extensión (pp. 559-604), acorde con la importancia de la obra, que analiza desde la tradición bucólica virgiliana, señalando su formulación y «remotivación». También analiza el carácter fantasmático de Galatea y Elisa, el «extrañamiento» del pasado de Salicio, que contrasta con la armonía e integración en la naturaleza en que vive Nemoroso, que le proporciona «un estado de quietud perenne, sujeto a las leyes del tiempo mudable», su anhelo de reencontrarse con Elisa, «en la total reciprocidad, sin límites de tiempo ni mudanzas de estado, [...] en la sede de una 'felicidad absoluta', ilimitada» (p. 573). Los pastores representan respectivamente «los dos caminos» de la modernidad, el inmanente y el trascendente, pero «eliminado todo rastro de aspiración cristiana a la trascendencia» (p. 581), a la que aspiraba, por ejemplo, Petrarca. Insiste, por ello, en la laicización y clasicidad, por las que ya apostaba Sannazaro en su égloga, pues «en ella el paraíso cristiano ya ha recuperado clásicamente las connotaciones de los campos eliseos paganos» (p. 588). En contrapartida, para Nemoroso, ausente Elisa, «la experiencia del mundo no puede más que configurarse como experiencia de sombra y de temor» (p. 600). Cierra con el decimonoveno («'Ernst ist das Leben, heiter die Kunst' (Égl. III, Son. XI)», pp. 605-645), para exponer que las telas que bordan las ninfas en la *Égloga III* suponen el «traspaso de la representación de relatos de pérdida y muerte a la melodiosa expresión de la ansiosa espera por parte de los dos pastores del pronto reencuentro con sus amadas que, al anochecer, los esperan en sus cabañas» (p. 612), combinando la bucólica virgiliana y la petrarquesca, entendida como «supervivencia de los sentimientos amorosos gracias a la poesía» (p. 614), «para que las historias trágicas puedan aceptarse sin excesiva perturbación y el dolor de la vida pueda ser de alguna manera aliviado, es indispensable que todo ello —historia y dolor— sea consignado a la mediación del arte, la única forma de la actividad humana capaz de presentar serenamente incluso el más atroz de los dolores, tal y como [...] se constata en los bordados de las cuatro hermanas de la *Égloga III*» (p. 630), no así en el *Soneto XI* («Hermosas ninfas, que en el río metidas»). La necesaria mediación poética, que ilustra cómo «la dramática complejidad del hombre y del deseo humano se funde con la voluntad de arte», capaz de «inspirar en el lector un sentimiento de plácida tranquilidad espiritual. En la postrera composición de Garcilaso es posible, pues, reconocer un deseo de armonía, que se aprecia en la siempre presente y activa dialéctica entre el sentido trágico de la existencia humana y la necesidad de distanciamiento» (p. 645).

Estamos ante un estudio denso, riguroso y muy bien estructurado, a pesar de la diversa procedencia de algunos trabajos, con dos partes bien caracterizadas: más teórica y genérica la primera; más específica e ilustrativa la segunda. Una frondosa lista de obras citadas (pp. 647-701) y un exhaustivo índice onomástico (pp. 703-722) de fuentes primarias y secundarias completan la excelente monografía, obra de treinta y cinco años de paciente y brillante estudio, en el que encontramos algunos motivos recurrentes: la omnipresente combinación de tradiciones, la imitación compuesta, la naturalidad expresiva de la lengua media, la modernidad, o la contrapartida artística a los pesares mundanos o existenciales. Un estudio a la altura de Garcilaso, que consiguió que Virgilio o Petrarca, en palabras de fray Luis de León y antes que él, «hablen en castellano y no como [con sus lenguas] extranjeras y advenedizas, sino como nacidas en él y naturales». Su revolución poética alcanzará hasta los albores del siglo xx. Pero su labor traspasó las fronteras de la poesía, porque, junto con Boscán, puso los cimientos para que llevase a efecto con rigor el tránsito de una cultura preponderantemente oral a otra preponderantemente escrita; un fenómeno paralelo al distanciamiento de la lengua del canto, o sea, de la poesía de cancionero, porque «el verso que usan los castellanos», como dice Boscán, es fundamentalmente ágrafo, sin tradición escrita a la que remitir. Bienvenido sea este excelente y completo estudio, que emula con todo derecho a aquellos compendiosos de otros tiempos de los grandes maestros garcilasistas, entre los que sin duda hay que contar a Antonio Gargano.