

Antonio Gargano, *Con aprendido canto. Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso*,

Madrid, Iberoamericana, 2023, 722 pp.

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA

Universidad de Huelva

vnrivera@uhu.es

<https://orcid.org/0000-0001-6498-8415>

A la memoria de Antonio Gargano

Tuve la suerte de conocer a Gargano allá por el año 1991 en la Universidad de Sevilla, donde participaba en unos memorables Encuentros sobre la Oda, organizados por Begoña López Bueno. Una de las jornadas, paseando por el precioso patio principal de la antigua Fábrica de Tabacos, Antonio me regaló un ejemplar de su *Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso* (Nápoles, Liguori Editore, 1988), que guardo con gratitud, cariño y admiración. Desde entonces he disfrutado, como los demás miembros del Grupo PASO, de su amistad prolongada en el tiempo. Desde 1988, pues, Gargano se venía dedicando al estudio reiterado de Garcilaso (con «una lunga fedeltà», evocando un famoso título continiano), y ya desde ese momento, como constató el propio Rivers en una de las ponencias de los citados Encuentros, se había erigido en máxima figura

de los estudios sobre Garcilaso. Ahora en 2023 hemos recibido con ansiado júbilo esta verdadera *Summa* garcilasiana que nos ha brindado, aunque muy poco después el libro, desgraciadamente, se habría de convertir en testamento crítico del querido *Professore*. Después de ese libro inicial de 1988, Gargano había ido realizando una multitud de artículos en los más diversos medios (34 se refieren en la «Procedencia de los trabajos») y a lo largo de más de 35 años. Y es que Antonio es fundamentalmente un autor de artículos, de brillantes y profundos artículos, muchos de los cuales, con sabio criterio organizador, ha ido reuniendo en forma de libro con carácter más unitario. Pondré solo el ejemplo de *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII* (Nápoles, Liguori Editore, 2005; luego traducido, en la Universidad de Sevilla, 2012) o

Etiópicas: Revista de Letras Renacentistas, 20 (2024), pp. 250-259.

<https://doi.org/10.33776/eti.v20.8560>. ISSN: 1698-698X

el de *Del Lazarillo a Alberti. Ensayos de literatura, entre tradición e interpretación* (Berlín, Peter Lang, 2023) en que sus discípulos han homenajeado su jubilación en las aulas. Este segundo caso, sin duda, es el de una compilación de trabajos, revisados para la ocasión, sí, pero en definitiva reproducidos casi en su forma original salvo contados retoques. Sin embargo, lo que acontece con *Con aprendido canto...* resulta ser muy distinto, porque los artículos iniciales han sido sometidos por Gargano a un profundo ejercicio de reescritura, con muchas adiciones inéditas mediante las cuales se van imbricando las piezas con un sentido unificador en la interpretación global de la poesía del toledano. Incluso hay tres capítulos totalmente novedosos (1, 11 y 15). Y en esta nueva dimensión semántica que alcanza el conjunto de los trabajos reunidos cobra un papel fundamental la estructura del libro, tan meditada y profunda, como no podía de ser de otro modo tratándose de un proyecto debido a Gargano. Ese interés por subrayar el diseño cohesionador en los poemas de Garcilaso, desde los empeños mayores a la trabada perfección de los sonetos, se transfiere al todo de su estudio monumental, donde las partes y secciones se articulan con la idea de dotar de un sentido compacto las piezas primigenias, que surgieron en tiempos muy distantes y a propósitos muy distintos. Por su-

puesto, el título, más allá del lema inicial, marca de la casa en los marbetes de Antonio, subraya el propósito recurrente del volumen, consistente en la identificación de las distintas tradiciones poéticas en torno al tema del amor, imitadas, asumidas y reescritas, en un tupido ensamblaje, desde las claves clásicas a las referencias modernas e incluso estrictamente contemporáneas, y las perspectivas ideológicas que sustentan esos modelos amorosos en el seno del cancionero, es decir del poemario, de Garcilaso. Ahora el criterio de estudio no es el del macrotexto estructurado, factura de una voluntad ordenadora al modo de Petrarca, o el de la *trayectoria poética*, tan aplicados por la crítica. Gargano dispone los distintos capítulos de tal modo que se aprecien los modelos amorosos que sustentan composiciones de diversos géneros y escritas en etapas sucesivas. Así, el volumen consta de dos partes muy desemejantes en tamaño.

La primera de ellas es una propuesta inicial, el núcleo más renovado de todos («*O per antiche, o per moderne carte*»), que da cuerpo teórico unitario, contextual, a la segunda parte, dedicada al estudio específico de las fórmulas amorosas y las composiciones que las reflejan. Ese hilo conductor del todo a las partes se explica a su vez en las entradillas, totalmente nuevas y esclarecedoras de los argumentos con que se inicia cada una de las dos

particiones (porque parece que la de *Ars longa, vita brevis* se ha adelantado con respecto a la primera) y las cuatro secciones de la segunda (*El mito de la pasión sexual*). La primera parte, pues, fundamento conceptual de todo el libro, traza un perfil general de Garcilaso como poeta renacentista. Y por eso comienza con un capítulo breve, pero importantísimo en tanto que premisa para la actuación poética garcilasiana (I. *Contra la tradición*), que reorienta el uso o modo antiguo hacia los derroteros de la nueva poesía, la poesía española moderna, en definitiva. Esta arriesgada apuesta necesitará de una ilustración o defensa, tal como la brinda la *Carta a la duquesa de Soma*, edificio teórico de todo el proyecto, a manos de Boscán, el entrañable amigo y compañero en la lid. Porque este texto muestra una verdadera controversia o polémica sobre el estado de la poesía en torno a 1540 tras la apuesta garcilasiana (y también de Boscán), cifrada en el ejercicio de la naturalidad, sobre todo en cuanto a la rima, descuidada y suelta frente a la cuenta castellana, acorde al gentilhombre cortesano y atingente a materias amorosas relativas a la preponderancia femenina e incluso su recepción (cap. II. «Amigo de cosas nuevas»). Un programa poético, pero también vital, una verdadera operación cultural, que inaugura la novedad de un mundo moderno y que, asimismo, se

refleja de modo más conciso y metafórico, ahora en la voz de Garcilaso, en el soneto XXXIV (*Ilustre honor del nombre de Cardona...*), de carácter proemial, signo de la coyuntura garcilasiana entre Toledo y Nápoles (cap. III), entre poesía vulgar y clasicismo latino, contaminación clave para el surgimiento de la nueva poesía, no solo caracterizada por un lenguaje novedoso, sino también ahormada mediante un sistema poético renovado, asimismo refundición de las fuentes clásicas y la práctica en vulgar, lo que conlleva la redefinición de modelos en realidad no líricos pero que confluyen en un *archigénero* preponderante, el de la lírica (IV. *La nueva poesía*). Esa lirización neutralizadora en todo el cancionero conlleva, sin embargo, una variedad de modelos amorosos y actitudes ideológicas, aparejadas, por supuesto, a determinadas realizaciones y géneros concretos, más allá del criterio interpretativo de una *dispositio* significativa o una trayectoria evolutiva. A partir de esta premisa, el capítulo V (*Modelos ideológico-literarios*) supone el centro neurálgico de todo el libro y cifra en pequeño del muy pormenorizado análisis en la segunda parte, basado ya en determinados poemas, que en muy gran medida también se van atendiendo aquí de modo sintético. Este capítulo, como también el título del volumen, procede de la ponencia que dictó Gargano en 2008 para el VIII

Congreso de la AISO celebrado en la Universidad de Santiago. Embrión, al parecer, de la concepción y diseño de las líneas maestras del estudio. Sin el desarrollo detallado ulterior, ahora Gargano ilustra la primera formulación amorosa, la pasión sensual, con el primitivo soneto XIV (*Como la tierna madre que 'l doliente...*), aunque más tarde se detiene en el VI (*Por ásperos caminos he llegado...*), muestra de la poética de la aspereza, cuyos fundamentos luego desarrollará. La segunda instancia es la de la asunción del propio error que propende hacia el arrepentimiento y es conducente, al cabo, a una tercera posibilidad de superación del amor sensual por medio de una progresiva idealización u otros modos de contrapuntos amorosos, no siempre resueltos. Y es que solo se alcanzará la plena sublimación de un amor puro tras la pérdida de la amada, tematizada en una poética luctuosa, que constituye la cuarta propuesta del programa amoroso. En la identificación de estas concepciones amorosas imbricadas en un progreso entre ellas, sin un reflejo dispositivo, pero sí presentes con diversos matices en poemas de muy distinta época y factura, Gargano articula su explicación global de Garcilaso, edificio deslumbrante de finura crítica, cimentado, no obstante, en pilares distintos y distantes que ahora adquieren todo su sentido.

La Segunda parte (*Lecturas para un cancionero amoroso*) consta de cuatro apartados que recogen consecutivamente cada una de las tradiciones amorosas y sus perspectivas ideológicas dispuestas con anterioridad, ejemplificadas ahora en cada caso mediante una serie (de tres a cinco) poemas significativos. De hecho, la primera sección (*El mito de la pasión sensual*, marbete de Continì) aborda tres de los cuatro sonetos estudiados en el *Fonti, miti, topoi* de 1988 (Sonetos VIII, XXXIII, V). Aparte de los sonetos VIII (cap. VI. *De Castiglione a Dante*) y V (cap. VIII. *El «hábito del alma»*), analizados como compleja explicación de los fundamentos teóricos e incluso fisiológicos del amor sensual, Gargano estudia además (IX. *La «Aegritudo canina»*) otro soneto de inicios (XXXVII) en la trayectoria poética garcilasiana, y de autoría dudosa, poetización alegórica del sentimiento de melancolía que invade al amador por culpa de la ausencia amorosa, un sentimiento encarnado en la figura del perro desnortado. Más tarde atiende otro soneto, ahora de 1535 (VII. *Bembo y la retórica de las llamas* [*Son. XXXIII*]), el que comienza *Boscán las armas y el furor de Marte...*, una composición que ha despertado, y con razón, el interés de la crítica en los últimos años, estado crítico que el propio Gargano comenta en una última nota a pie de página. El poema se escribió durante la gloriosa expedición

de Túnez, en el mismo contexto que el soneto XXXV (*A Mario Galeota*) y las dos elegías. Como de costumbre, Gargano se concentra en mostrar la coherencia semántica entre la octava y el sexteto del soneto, en este caso generalmente entendidos como bloques separados. No obstante, Gargano va estableciendo los distintos niveles de significado contruidos a partir de la retórica de las llamas y de la poesía de ruinas, desde el modelo de Castiglione. La esfera del yo, sumido en la destructora pasión amorosa transida de deseo se autoinmola en un escenario, que, aunque también ruinoso, por la irremediable destrucción de Cartago, no obstante, alude a un renacer de la gloria del antiguo imperio romano en la era actual del Emperador, el nuevo César Carlos. De ahí, pues, el paralelo entre el Garcilaso desolado, con alusión velada a Dido, y la ciudad tomada, pero asimismo, el contraste profundo entre su tormento particular y la razón de estado, colectiva, la gloria imperial en que se encuentra sumido como militar, diremos que, a su pesar, tal como se aprecia en casi todos sus poemas (y véase, por ejemplo, el soneto XXVIII, también para Boscán). Esta sección se cierra (cap. X. «*Parlar aspro*»), en fin, con el estudio de la Canción IV (*El aspereza de mis males quiero...*), en palabras del propio Gargano, el manifiesto más acabado, la máxima expresión entonces, del

«*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, que luego se proyecta a un Petrarca asimismo petroso. En esta tradición *petrosa* radica precisamente la clave interpretativa de Gargano, un paradigma textual este de la aspereza integrador de varios niveles de significado. Por un lado, la poética de la aspereza se refiere al amante por mor de la desesperada frustración que perturba sus sentidos, dada la no correspondencia de la amada, en el otro lado, de duro corazón y crueldad extrema. Y esta dificultad semántica, expresada en parejas sustantivas contrapuestas, se corresponde en el plano significante con una técnica poética, con una sonoridad en coherencia, la del hablar áspero. Concretamente, una de esas parejas opósitadas es la de la angustia del poeta frente a la serenidad de una correspondencia amorosa pretendida. De igual modo, la coherencia discursiva y el equilibrio lógico-semántico vendrían de la mano de una posible constancia afectiva, pero, por el contrario, la volubilidad del yo poético origina la discordancia discursiva y hace estallar las estructuras acordadas. El amor difícil del amador queda expresado mediante una enunciación quebrada, áspera, lo cual, lejos de ser un defecto poético, como ha solido interpretar la crítica, se convierte en una magistral

correspondencia, ya expresada como intención en el arranque de la pieza: «El aspereza de mis males quiero / que se muestre también en mis razones, / como ya en los efetos s'ha mostrado...».

Los dos primeros capítulos de la segunda sección (*Del error al arrepentimiento*) se plantean como el progreso conceptual del amor a partir de tres sonetos, el VI (*Por ásperos caminos he llegado...*), el XXXIV (*Gracias al cielo doy que ya del yugo...*) y por fin el XXII (*Con ansia extrema de mirar que tiene...*), que parten de la conciencia del error concupiscible para ofrecer distintas soluciones. Es decir, que el yo se afana en la búsqueda de un posible remedio a ese desatino irracional, por más que no siempre llegue a encontrar una contrapartida. Así ocurre, por ejemplo, en el soneto VI, muy afín a la situación de la canción IV, en que se representa el camino intrincado de la pasión erótica frustrada, donde el yo huye con miedo y violenta desazón en pos de una liberación y un *consejo nuevo* para su vida: un estado de remedio que parece alcanzado en el XXXIV (*Gracias al cielo doy que ya del yugo...*), aunque no llegue a encontrarse una pauta de sustitución por vía espiritual, tal como sí acontece en el XXII (cap. XII. «*Medusa e l'error mio*»), puesto que en él se vislumbra una concepción del amor positiva y virtuosa, un cambio sustancial que Gargano hace depender de la canción «*Lasso*

mo» de Petrarca. Por su parte, el tercer capítulo de la sección, es decir el XIII («*Amor insano*» y «*amoroso afecto*» [Égl. II]) versa sobre la composición más larga y compleja del toledano, y en proporción Gargano le dedica el capítulo más amplio, verdadero compendio, como reduciendo la estructura completa, de varias aproximaciones previas, ahora fundidas en una explicación global, que por supuesto entraña variadas perspectivas de profundización en las que no cabe entrar ahora. Si nos ceñimos solo a la línea de la concepción amorosa, la figura central del pastor Albanio, trasunto del Carino de la *Arcadia*, fuente primordial para la bucólica garcilasiana desde la traducción a la transcodificación, según estudia Gargano, representa un paradigma del amor loco de signo corporal, cuya irresolución efectiva lo conduce a la verdadera locura, tal como lo expresa a su interlocutor Salicio en varios pasajes, que también Gargano detalla con pormenor. Sin embargo, en el transcurso del poema el pastor Nemoroso logra superar su pasión erótica a manos de las artes mágicas del sabio Severo, verdadero *remedio amoris*, de modo que se establece con respecto a Albanio una contraposición amatoria, un contraste que ocurre por vía doble, porque el posterior panegírico de don Fernando, duque de Alba, por donde la égloga se acerca a los derrotados de la épica, como también ex-

plica Gargano, exalta el ejercicio de la virtud por parte del noble, menos atento a las veleidades del amor. Esta doble solución de superar el impulso erótico no conlleva, sin embargo, una diversa manera de formular el sentimiento amoroso, tal como se apreciará finalmente en el contexto de la poesía luctuosa, tratado en último lugar.

Y mientras tanto, la sección tercera («*De diversis amoribus*»: *contrapuntos amorosos en tres géneros clásicos*) ha de entenderse como un suplemento y complemento de la tríada inicial diseñada en 2008, en la cual se tienen ahora en cuenta ideas amorosas alternativas a las anteriores y asimismo entre sí. En primer lugar, en el capítulo XIV (*Reflexión e invención, entre amistad y amor*) Gargano estudia la epístola, donde la práctica de la perfecta amistad sustenta la libertad que se erige en principio conversativo y también compositivo, puesto que dicta el flujo de los argumentos y asimismo el *descuido* de la forma poética, todo un programa estético definido programáticamente en el arranque de la carta. La circunstancia que da origen a esta sátira horaciana y también ariostesca se cifra en los avatares de un incómodo viaje por Francia, cuyo transcurso permite la reflexión moral sobre esa otra forma de amor, serena y equilibrada (a partir de la ética nicomaquea), pero también los recuerdos de una pasión amorosa, descrita como al-

ternativa desatinada de pensamiento. Así pues, se contraponen en el cuerpo de la epístola el amor desinteresado hacia Boscán, remanso feliz par a la tranquilidad de ánimo, y la pasión inmoderada de la locura amorosa anterior. Y es que la sátira ariostesca incorpora comúnmente este tema de la pasión amorosa, que en este experimento garcilasiano queda latente hasta el final con el recuerdo de Laura enterrada en Aviñón. Y Boscán igualmente será el catalizador de una nueva contraposición amorosa, la que se da entre la pasión y el amor conyugal (XV. «*Procul a patria*»: *amor sensual y amor conyugal*), según se poetiza en la Elegía II. Gargano destaca la intensa labor de *contaminatio* de fuentes clásicas, neolatinas e italianas, armonizadas todas ellas en el texto, de modo que el uso de tales referencias va segmentando el decurso del lamento poético por la ausencia de la amada. Pero el poeta no tiene del todo claro al inicio el género que le corresponde a su mal y deriva hacia la sátira al renegar de sus obligaciones militares, un contexto muy importante, por su tráfigo constante, para entender cabalmente el poema. La lejanía de la amada provoca la desesperación del amante que anhela el remedio de la huida, como modo de zafarse de su pasión irrefrenable. Frente a tal desasosiego perpetuo la serena vida de Boscán, en la patria y junto a su mujer, eje de parte de su propuesta lírica, se

erige en contrapunto curativo en relación con sus desesperados afanes. Boscán será entonces propiciador del amor amistoso, tal cual se presenta en la carta, y a la vez ejemplo del reconfortante amor marital. Pues bien, si la epístola garcilasiana está a la altura del modelo ariostesco, según Gargano la oda supera las realizaciones de Tasso, dando lugar a la obra maestra absoluta del género en vulgar (XVI. «*Exortatio ad amorem*», de la *inhibición a la correspondencia de amor*). Es por ello que Gargano estudia pacientemente el ámbito italiano de la recuperación del género de la oda y más en concreto el círculo napolitano. La oda de Garcilaso es un prodigio de diseño, con entramados múltiples, tanto estructurales y sintácticos como de índole semántica, que se dividen en una primera exhortación del poeta a la amada de su amigo Mario para que se condele de él, más luego en un apólogo intimidatorio sobre Anajárete. Ahora el amor no correspondido, la pasión irresuelta, y por tanto participante de la poética de la aspereza, le atañe a un sujeto distinto, el amigo del que se condele y que ha quedado anquilado. Por eso el yo enunciador, lejos de asumir una concepción reprobatoria del amor se decanta por la resolución erótica, la entrega de la amada esquiva, como remedio que lo aparte de su selvaticidad.

Todo lo contrario ocurrirá, desde luego, en la cuarta concepción amorosa escrita por Garcilaso y explicada por Gargano, la de la poesía que toma como núcleo significativo la pérdida luctuosa del objeto amado (*Luto y poesía*), elemento clave para la sublimación del sentir amoroso, que de la pasión y el arrepentimiento subsiguiente pasa a convertirse en fuerza purificadora y constante más allá de la muerte de la amada, metafórica mediante la imagen del árbol talado, tal como se representa en el Soneto XXV (XVII. «*Sparsae frondes*» y «*speranze sparte*»), en el que el amador llora sobre su tumba. En todo caso, el motivo fundamental consiste en la idea trascendente de un reencuentro con ella en el más allá, pero, eso sí, depurado de cualquier dimensión penitencial o ideología cristiana, de igual modo que acontece en las églogas I y III. Con ello se separa del criterio de Petrarca, al que sigue, no obstante, en otros muchos extremos del soneto, combinándolo con fuentes varias en una construcción de plena organicidad. Así, en la égloga I (XVIII. «*Questo nostro caduco et fragil bene*». *Formas y significados del «locus amoenus»*) el pastor Salicio, representante del amor sensual, interpreta negativamente el *locus amoenus* donde pasa su vida, en correspondencia con el abandono de Galatea por otro. Pero al contrario de lo que podría pensarse en una primera instancia, Salicio transfiere tam-

bién esta negación al pasado conjunto, haciendo extrañamiento de él y excluyéndose asimismo de un lugar que habrá de ser emplazamiento gozoso para los nuevos amantes. Frente a esta situación de desarmonía total, de abandono y alejamiento de cualquier atisbo de positividad, Nemoroso, mediante el recuerdo de Elisa fallecida y su invocación, confirma la felicidad del pasado proyectándola hacia un futuro de reencuentro definitivo y pleno, lo cual no es óbice, para que el lugar presente se tiña de una tristeza luctuosa. Por tanto, la confrontación de los cantos de los dos pastores significa la dualidad de concepciones amorosas, la de la pasión no resuelta de Salicio y la de la sublimación, siempre en los terrenos de lo laico, de un elegíaco Nemoroso. Asimismo, Nemoroso y su fallecida amada Elisa serán los protagonistas centrales de la *Égloga III (XIX. «Ernst ist das Leben, heiter die Kunst»)*, cumbre del arte garcilasiano. Ese caso de amores central va precedido de otros tres mitos de pérdida y ausencia amorosa, representados, como el caso toledano y contemporáneo de Nemoroso y Elisa, es decir bordados, en las delicadas telas labradas por cuatro ninfas. Así pues, la realidad luctuosa y trágica de estos casos de amores queda tamizada por la serenidad que ofrece la mediación artística de la ecfrasis. Así el lamento de Nemoroso ya no tiene lugar como enunciación

directa, sino que lo refiere la amada Elisa en un epitafio, trasladado después por la ninfa Nise. De este modo todas estas mediaciones sucesivas producen un efecto distanciador que amortigua el dolor de la pérdida: una creación artística producida en el ámbito de esas criaturas míticas que son las ninfas, a cuyo dilatado espacio en la poesía de Garcilaso, como ocurre en el soneto XI, por ejemplo, Gargano le dedica su atención ahora. Pues bien, al derrotero artístico de las ninfas relativo a la pérdida amorosa, pero siempre por medio de la estilización del arte, le sucederá el canto amebico de Alcino y Tirreno, quienes reconducen la *égloga* a los terrenos de la bucólica y de la realización positiva y presente del amor.

Desde luego, este escueto resumen del magistral libro de Antonio Gargano, no hace justicia a la multitud de enfoques y sutiles apreciaciones sobre estos poemas específicos, pero también en relación con otros muchos de Garcilaso. He reparado más que nada en la propuesta de base con que se ha diseñado el volumen, sin entrar apenas en el exhaustivo estudio de los poemas concretos. Y es que todos los análisis intrínsecos, de la estructura, de las cosas y sus nombres aparecen acompañados de un acopio de fuentes, sobre todo italianas, muchas de ellas absolutamente novedosas, cuyo entramado uso conjunto va dando cuen-

ta de cómo el toledano parte de los modelos para luego renovarlos con su inteligencia poética. Por tanto, la lectura garcilasiana de Gargano resulta completa, exhaustiva, desde la identificación de las fuentes a la organización de los argumentos poéticos y su múltiple potencialidad de sentidos en cada uno de los poemas elegidos, sin olvidar las aportaciones críticas previas, que en la bibliografía final alcanzan al mismo 2023. Pero este libro logra un objetivo ulterior, porque va situando los poemas con mirada precisa en un contexto determinado, definido por semejanzas y desviaciones en cuanto a la poetización del sentimiento amoroso, hilo conductor primordial de toda la obra de Garcilaso. Un Antonio Gargano, pues, *entre tradición e interpretación*: que no puede ser más atinado el lema que sus discípulos han elegido para definir sus ensayos de literatura.