

## Garcilaso, poeta de cancionero

### Antonio Chas Aguión

En la misiva enviada por Garcilaso a Jerónima Palova de Almagávar, carta que sirve como prólogo a la traducción de *El Cortesano* realizada por Boscán, queda expuesta la impresión que tenía nuestro poeta sobre la producción literaria precedente:

«Y también tengo por muy principal el beneficio que se hace a la lengua castellana en poner en ella cosas que merezcan ser leídas, porque yo no sé qué desventura ha sido siempre la nuestra, que apenas ha nadie escrito en nuestra lengua sino lo que se pudiera muy bien escusar.»

Sin obviar, evidentemente, cuánto deben a la retórica epistolar estas líneas, no concurda lo expuesto en ellas con la práctica literaria de Garcilaso, como tan atinadamente expuso hace ya algunos años Rafael Lapesa.



La huella más claramente perceptible que la poética cancioneril imprimió en el quehacer literario de Garcilaso se constata en un conjunto de ocho coplas en versos octosilábicos. Estas ocho piezas, cuya datación ha sido situada en la primera época de su producción (y, en todo caso, antes de 1532), permiten constatar la pervivencia no sólo del molde

métrico sino aún de alguno de los motivos temáticos y técnicas retóricas más habituales en la poesía cuatrocentista. Muy especialmente, exponen los ecos que de la misma había difundido el *Cancionero general* compilado por Hernando del Castillo en 1511 y que, antes de la estancia en Nápoles de Garcilaso, había conocido ya cinco ediciones (1511, 1514, 1517, 1520 y 1527), prueba del interés suscitado por esta antología.

Desde una perspectiva formal, estas coplas no sólo coinciden, sin excepción, en el metro más característico del último tramo evolutivo de la poesía de cancionero sino en la limitación en su extensión; las más dilatadas no sobrepasan los 15 versos (*Coplas II y IV*), restricción que ha de ponerse, sin duda, en consonancia con los patrones más difundidos en los epígonos de la estética cancioneril. Abre y cierra la sección una copla ligada a uno de los géneros de más éxito entre los círculos áulicos de la época: el villancico, y, para ambos casos, como resultado de una refacción culta. Sigue una serie de tres coplas que reproducen el esquema de la canción; todas ellas constan de una única mudanza, si bien tan sólo la *Copla III* se adecua al molde métrico establecido al final de la evolución de la canción, donde tema, mudanza y vuelta constan de cuatro versos, pues tanto la *Copla II* como la *IV* incrementan en un pie cada uno de esos apartados. Finalmente, las *Coplas V, VI y VII* también obedecen a un mismo esquema métrico constituido por dos únicas redondillas sin ligazón de rima entre ellas.

Tampoco el análisis temático deja lugar a dudas acerca de la impronta del universo sentimental legado por los poetas cancioneriles. Dejando a un lado la *Copla I* (*Villancico del mismo Boscán y de Garcilaso de la Vega a Don Luis de la Cueva porque bailó en palacio con una dama que llamaban La Pájara*) y la *Copla VII* (*Del mismo Garcilaso a Boscán, porque, estando en Alemaña, danzó en unas bodas*), que bien pudieran relacionarse con el extenso corpus de poesía de circunstancias, tanto las canciones, las otras coplas de redondillas y el villancico final reproducen tópicos de muy escasa originalidad: el motivo de la partida (*Copla IV*), la imposibilidad de divulgar la pena (*Copla III*), la muerte deseada (*Copla III*), o los efectos provocados por la contemplación de la dama (*Copla VIII*) que nunca llega a describirse. La introspección psicológica tiñe de abstracción el ejercicio poético, con desatención de la realidad exterior, y el poeta se regodea en su sufrimiento ante el rechazo. Ahora bien, también se abren pequeños huecos en esta aparentemente hierática cosmovisión; así, el poeta, reinterpretando un motivo no desconocido en la prosa y poesía cuatrocentista, no corresponde con optimismo a la

entrega de un regalo por parte de su dama (*Copla VI*) o, incapaz de controlar su sufrimiento y lejos de permanecer impasible, se revela al desear para su ella un pago semejante (*Copla II*).



Por último, la formulación retórica es buena prueba del grado de sutileza a que había llegado en el otoño de la Edad Media la poesía castellana. La restricción métrica vino, por necesidad, acompañada de una constricción léxica, dando como resultado la agudeza conceptuosa que tanto atrajo a Gracián. El poeta áulico pone a prueba su ingenio al construir

piezas de considerable elaboración artística, donde antítesis y *aferre contraria*, de una banda, y reiteraciones verbales, derivaciones y políptoton, de otra, son puestas al servicio de la intensificación expresiva de los tormentos provocados por el amor no satisfecho. Garcilaso, consciente de las posibilidades de la sutileza cancioneril, no duda al reproducir en estas piezas tempranas juegos de opósitos tan recurrentes en los folios de cancionero como callar/hablar (*Copla III*), ver/no ver (*Copla VIII*), querer/no querer (*Copla II*), bien/mal (*Copla IV*) o, combinando antítesis con *derivatio*, dichoso/desdichado (*Copla VIII*). Tampoco faltan ejemplos de políptoton, recurso grato a los poetas de las más tardías generaciones, a partir de la flexión de determinados verbos, del tipo conoceros/conocéis (*Copla II*) o ver/veros, hacer/hiciera (*Copla IV*).

Pero, como sabemos, la aclimatación de formas italianas no supuso una negación de la tradición anterior. Por ello, tras el molde métrico novedoso, tras la renovación de temas, subyace en la poética de Garcilaso, como en la de tantos contemporáneos, la tradición hispánica. Resurgen, aderezados con nuevos ropajes, temas gratos al auditorio cortesano, como el motivo de la partida (*Soneto XIX, Égloga II*), la necesidad del *secretum* (*Canción I, Canción II, Canción III, Soneto XXVIII, Soneto XXXII*), la falta de piedad de la dama (*Canción I*) o la complacencia en el dolor (*Soneto XXXVI*). Incluso vuelve, en la *Égloga I*, sobre una cuestión particularmente grata al auditorio cortesano, al plantear una disyuntiva que, en una línea casi ininterrumpida, se dibuja desde el *Filocolo* de Boccaccio hasta la anónima *Questión de amor* en prosa, pasando por el filtro de la poesía cortesana

provenzal, francesa y castellana. Tampoco desaparece del todo la sutileza estilística de épocas pasadas; el *Soneto I*, más apegado al andamiaje retórico temprano, es buena prueba de ello (acabo/acabar/acabaré/acabarme; quisiere/querello; hará/hacello). La iteración de políptotos de esta pieza no es superada por otras posteriores que, con todo, no los ignoran (*Soneto XIX, Canción I, Canción II*). En menor medida, antítesis (*Sonetos III y IX*), *derivatio* (*Canción II*) y antanaclasis (*Soneto XIX*) todavía resuenan como ecos de un pasado enraizado en la nueva estética literaria.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

