
Horacio y Sannazaro en las dos odas inéditas de Garcilaso de la Vega

Horace et Sannazaro dans les deux odes inédites de Garcilaso de la Vega

Horace and Sannazaro in the Two Newly-Discovered Odes of Garcilaso de la Vega

Maria Czepiel



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/17473>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.17473

ISBN: 1775-3821

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 septiembre 2023

Paginación: 37-52

ISBN: 979-10-300-1025-1

ISSN: 0007-4640

Distribución Electrónica Cairn



Referencia electrónica

Maria Czepiel, «Horacio y Sannazaro en las dos odas inéditas de Garcilaso de la Vega», *Bulletin hispanique* [En línea], 125-1 | 2023, Publicado el 01 enero 2027, consultado el 28 julio 2023. URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/17473> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.17473>



Creative Commons - Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional - CC BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Horacio y Sannazaro en las dos odas inéditas de Garcilaso de la Vega

MARIA CZEPIEL
University of Oxford

El presente artículo analiza las influencias literarias clásicas y contemporáneas, en particular las de Horacio y Sannazaro, en las dos odas de Garcilaso de la Vega recién descubiertas. Se estudia el tema del patronazgo en la oda IV, y se analiza el tópico de la *recusatio* y los rasgos de la égloga piscatoria en la oda V, con el fin de ahondar en la estrategia de imitación de la poesía latina de Garcilaso.

Palabras clave: Bembo, Brassicanus, oda, Horacio, Sannazaro.

Horace et Sannazaro dans les deux odes inédites de Garcilaso de la Vega

Cet article analyse les influences littéraires classiques et contemporaines, en particulier celles d'Horace et de Sannazar, dans les deux odes fraîchement découvertes de Garcilaso. On étudiera le thème du patronage dans l'ode IV, ainsi que le topique de la *recusatio* et les traits de l'églogue *piscatoria* dans l'ode V, afin de mettre en lumière la stratégie d'imitation de la poésie latine de Garcilaso.

Mots-clés : Bembo, Brassicanus, ode, Horace, Sannazar.

Horace and Sannazaro in the Two Newly-Discovered Odes of Garcilaso de la Vega

In this article I explore classical and contemporary literary influences, particularly those of Horace and Sannazaro, in the two recently discovered Latin odes of Garcilaso de la Vega. I study the theme of patronage in Ode IV, as well as analysing the device of the *recusatio* and elements of the piscatorial eclogue in Ode V. I aim to demonstrate once again Garcilaso's transformative and eclectic practice of imitation in the Latin odes.

Keywords: Bembo, Brassicanus, ode, Horace, Sannazaro.

Hasta hace tan solo unos meses, solo se conocían tres poemas latinos de Garcilaso de la Vega. Ahora han salido a la luz dos odas inéditas, y este artículo presenta la primera traducción al castellano de las mismas. A continuación, se analizan las influencias literarias en estas dos odas, tanto clásicas, en particular las de Horacio, como contemporáneas, especialmente las de Sannazaro, con el fin de demostrar una vez más la compleja estrategia de imitación de la poesía latina de Garcilaso. Concretamente, se estudia el tema del patronazgo en la oda IV, y se analiza el tópico de la «*recusatio*» y los rasgos de la égloga piscatoria en la oda V. Se sostiene, en primer lugar, que Garcilaso utiliza las fuentes literarias no de manera servil, sino transformándolas; y, en segundo lugar, que el poeta bebe no solo de Horacio, sino de varias fuentes poéticas.

Los estudiosos de la poesía vulgar de Garcilaso subrayan no solo la imitación transformativa de Garcilaso, sino su uso ecléctico de fuentes, de acuerdo con las teorías de la imitación de la época (Cruz; Heiple 55-72). Los estudios recientes sobre la poesía latina de Garcilaso llegan a las mismas conclusiones. Por ejemplo, Gray señala que en la oda «Ad Genesium Sepulvedam», Garcilaso utiliza alusiones a Horacio y Virgilio para desmentir la aparente alabanza de la guerra (18-23). En mi estudio sobre la oda «Sedes ad Cyprias» demuestro, en primer lugar, que la fuente principal de la oda es la traducción de Erasmo de uno de los diálogos de Luciano, y, en segundo lugar, destaco que la oda también recoge citas de diversos autores clásicos como Catulo, Lucrecio y Horacio, que sirven para aumentar el sentido cómico de la composición (Czepiel 2019)¹.

En otro estudio más reciente, hemos dado a conocer dos odas inéditas, que se encuentran manuscritas en las páginas finales de un libro impreso del siglo XVI (Czepiel 2022). La primera (de aquí en adelante la Oda IV), escrita en el segundo asclepiadeo y que hasta ahora se creía perdida, es la oda dedicada a Bembo a la que se refiere en una carta a Honorato Fascitelli de 1535². La segunda (de aquí en adelante la Oda V), escrita en el tercer asclepiadeo (el mismo metro que la oda «Ad Genesium Sepulvedam»), está dedicada al poeta alemán Johann Alexander Brassicanus, de cuya amistad con Garcilaso no se tenía noticia. Las dos odas tienen un fuerte sabor horaciano, como veremos más adelante. Sin embargo, Garcilaso no se limita a imitar de manera servil los textos de Horacio, sino que las utiliza para sus propios fines, concretamente, para ganar la aprobación de Bembo, o afirmar su programa poético frente a la

* Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a Prof. Jonathan Thacker, Prof. Stephen Harrison, Prof. Eugenia Fosalba, Dra. Diana Berrueto Sánchez y Stefan Kazimierz por su ayuda y sus comentarios.

Este trabajo fue apoyado por el Consejo de Investigación de Artes y Humanidades (AHRC) mediante una beca Open-Oxford-Cambridge AHRC Doctoral Training Partnership.

1. Sobre la imitación de Catulo en las odas de Garcilaso, véase Chinchilla 2010.

2. «*che a me pare, che l'Oda, che egli a me scrive, sia etiandio piu vaga e piu elegante et monda et sonora et dolce, che le altre tutte non sono, che in que'fogli sono*», Bembo (1562): 207°.

poesía elevada de Brassicanus. Además de los textos horacianos, demostraré que también se ven influencias de poetas coetáneos, en particular las de Sannazaro y de sus imitadores.

Traducción al castellano³:

[IV] *Eiusdem ad Petrum Bembum*

*Intentos humilis Bembe sonus lyrae
Sensus forte tuos si auocat arduis
Ingratum a studiis parce precor libens[.]
Non sum, qualis erat, modis* 4

*Qui nunc dulcisonis flectere pectora
Idem nunc aliter dicere flumine
Verborum rapido facta volubilis
Heroum valuit chely* 8

*Nec qualis Latio qui numeros prior
Ostendit fidicen non sine gloria
Graios queis renuens ardua dicere
Se furtim volucer supra* 12

*Insurgi ⁴ solito grandior, et modum
Hinc pennis statuens dexter ad Aufidi
Ripas se recipit floricomum solum
Demulcens vario sono[.]* 16

*Non inquam numero nobilium deus
Cui cordi Cythara est, carmina cui placent
Vatum me inseruit nec dedit ultimum
Alis aëra scindere.* 20

*O si forte det[ur] tunc ego laudibus
Pennatis agilis tollere me tuis
Ex imo haud dubitem tangere et ardua
Claro vertice sydera[.]* 24

*Pauper non cumulo divitias tuo
Addam qui diviti, sed mihi comparem ut
Nomen te celebrans, quem resonat biceps*

[IV] Del mismo a Pietro Bembo

Bembo, si acaso el sonido de mi modesta lira desvía a disgusto los sentidos esforzados de tus altos estudios, perdóname, te ruego.

[4] No soy como aquel que ahora podía conmover los corazones con sus dulces modos, y ahora, cambiándose, podía cantar con un rápido río de palabras las gestas de los héroes en la lira; [9] ni como aquel guitarrista que fue el primero que mostró (y no sin gloria) a Lacio los metros de Grecia, a través de los cuales, negándose a hablar de temas elevados, sin saberlo se elevó en vuelo, mayor de lo acostumbrado, y luego, poniendo fin a su vuelo, llegó con buen presagio a la orilla del Aufido, apaciguando el suelo lleno de flores con su variado son.

[17] Diré que el dios que tiene en el corazón la cítara, a quien le complacen los poemas, no me incluyó en el grupo de vates insignes, ni me permitió hender el más alejado éter con mis alas.

[21] Oh, si me lo permitiera, entonces no dudaría en levantarme desde el fondo en tus aladas alabanzas, y tocar las altas estrellas con la cabeza; [25] no para que añadiera riquezas a tu rico cúmulo, puesto que soy pobre, sino para que me hiciera un nombre al celebrarte a ti, cuya fama resuena en la montaña de dos cumbres con continuo son, [29] y para cuya cabeza Melpómene con la mano virgínea suele tejer un adorno de hojas, ya cantes de Lálage en tu poesía, ya en prosa celebres la

3. Reproduzco el aparato crítico que se encuentra en Czepiel 2022.

4. r *supra* add. D.

Collis assiduo sono 28

*Et cui virginea Melpomene manu
Ornatum capitis texere frondibus
Assuevit[,] Lalagen carmine seu canis
Liber sive sacram pede* 32

*Fundamenta vago quae iacit humida
Ponto, perpetuis historiae notis
Urbem concelebras, quare genam invidens
Fletu tingit Iberia* 36

*Cuius si calamus clara tuus novis
Ornasset varius facta coloribus
Iret tuta suo lumine temporis
Obscurum per iter nitens[.]* 40

*Magnus sic Macedo flevit Achillei
Assistens tumulo non meritis minor
Nec virtutis egens, ast avidus legi
Seris usque nepotibus.* 44

*Qui dum Maeonio Thessalicum ducem
Fultum per Stygias ire humero videt
Undas, invidiae dentibus acriter
Scissus cum lachrymis ferunt* 48

*Dixisse: «o iuvenis cuncta potentibus
Mutare ad libitum vecta rotis dea
Cui⁵ risit placido vultu et amabili
Et vitae et cineri favens* 52

*Felix quandoquidem sorte tibi obtigit
Terrarum sonitu cuncta replens tuba
Quae umbrarum nebulas spargit inertium
Flatu obliviae dissipans.»* 56

[V] *Ejusdem ad Brasicanum Germanum*

*Brasicane meis iure sodalibus
In primis habite[,] indissociabili⁶
Lasso lege revincte
Vitae tempora ad ultima[.]* 4

*Plectro bella canas tu licet aureo
Heroumque genus, fontem et originem
Traddas posteritati
Claro carmine nobilem* 8

sagrada ciudad que echa sus húmedos
cimientos en el vago mar, en una
continua crónica de la historia. Por
tanto, la envidiosa Iberia humedece
las mejillas con su llanto, [37] pues
si tu vario cálamo hubiese adornado
con nuevos colores sus ilustres hechos,
iría seguramente con su propia luz,
resplandeciente, a través del oscuro
viaje del tiempo.

[41] Así lloró el gran Macedonio ante la
tumba de Aquiles, no de mérito inferior
o carente de virtud, sino deseoso de
ser leído continuamente por su futura
prole. [45] Él, cuando vio al caudillo
tesálico ir por las olas estigias apoyado
en el hombro meonio, desgarrado
amargamente por los dientes de la
envidia, dicen que dijo con lágrimas:
«Oh, joven, a quien le ha sonreído
con plácida y amistosa cara la diosa
llevada por ruedas que tienen el poder
de cambiar todas las cosas a su gusto,
eres feliz, puesto que te concedió el
destino la trompeta que llena todo con
su sonido, que dispersa la neblina de
las inertes sombras, disipando el olvido
con su toque.»

Del mismo a Brassicanus, el alemán

Brassicanus, a quien con razón considero
entre los primeros de mis compañeros,
unido con ley indisoluble a Laso hasta
el fin de mi vida, [5] aunque tú cantes
con tu áureo plectro de guerras y de
la estirpe de héroes, y entregues a la
posteridad su fuente y origen y los
hagas famosos con tu ilustre canción,
recibe con aspecto amable la tenue voz

5. cuit post corr. D.

6. et dissociabili D.

*Demissae tenuem fronte sonum lyrae
Et Lassi numeros accipe candida
Quando ferre recusant
Pondus nostri humeri grave* 12

*Ad ripas fluvii castra binominis
Tam late posita ut prospicientibus
Tot tentoria, visi
Sint montes nive candidi[.]* 16

*Cantabis numero Maeonio et pede
Istri dum nitidam canto ego Doridem
Remis sollicitantem
Adverso vada vortice* 20

*Vel cum se rapidis obsequio viri
Piscatoris aquis credit, ut adiuvet
Munus candidiore
Sublucens tunica nive* 24

*Udam⁷ quae tenuis non aliter tegit
Quam celare rosas vas vitreum solet
Pura aut unda lapillos
Splendentis nitido solo[.]* 28

de la humilde lira y la poesía de Laso, puesto que mis hombros se niegan a llevar su pesada carga – [13] los campamentos en la ribera del río de dos nombres, y las tiendas colocadas a lo largo de tan grandes extensiones de tierra que a los que miran les parecen montañas blancas de nieve.

[17] Tú cantarás en metro y pie meonio, mientras yo canto a la reluciente Doris del Danubio, que revuelve las aguas a contracorriente de los remos, [21] o, cuando se entrega a las rápidas aguas, obedeciendo al pescador para ayudarlo en su trabajo, reluce en una túnica más blanca que la nieve, una delicada túnica que cubre a la húmeda ninfa de la misma manera que un jarrón de vidrio que puede encubrir rosas, o la transparente ola que oculta los guijarros resplandecientes en el lecho nítido.

INFLUENCIAS HORACIANAS EN LA ODA CUARTA: BEMBO COMO MECENAS

Como ya hemos señalado, en esta oda se recogen varias alusiones a la oda primera de Horacio, en la que el venusino expresa su deseo de que Mecenas, el destinatario del poema, lo incorpore en el canon de poetas líricos⁸. A la luz de esta observación, podríamos ir más lejos y afirmar que, a través de la alusividad, la figura de Bembo se presenta como un mecenas, aunque, en vez de un beneficio material, Garcilaso quiere conseguir la aprobación del poeta mayor. En la oda, Garcilaso no solo hace referencia a los poetas líricos clásicos como Píndaro y Horacio, sino también a la obra poética del propio Bembo: «ya cantes de Lálage en tu poesía» («*Lalagen carmine seu canis*», 31)⁹. Es decir, la aprobación del poeta italiano supondría la inclusión en el canon de poetas líricos del que, de momento, Garcilaso se siente excluido: «Diré que el dios que

7. Udam, *D*.

8. En particular, Garcilaso alude dos veces a los últimos versos de la oda del venusino («*quod si me lyricis vatibus inseres, | sublimi feriam sidera vertice*», I. 1. 35-36): «*Non [...] numero nobilium [...] Vatum me inseruisti*», 17-19; «*tangere et ardua | Claro vertice sydera*», 23-24) (Czepiel 2022: 750-51). Las citas de Horacio están extraídas de la edición de Garrod.

9. Recordamos que no aparece Lálage en la poesía existente de Bembo, por lo que esta referencia parece ser una manera de referirse generalmente a la obra lírica del poeta.

tiene en el corazón la cítara, a quien le complacen los poemas, no me incluyó en el grupo de vates insignes» («*Non inquam numero nobilium deus | Cui cordi Cythara est, carmina cui placent | Vatum me inseruit*», 17-19).

En la oda, a Bembo se le representa ocupado con actividades importantes (en concreto, «*arduus [...] studiis*», «altos estudios», 2-3), de las que Garcilaso lo desvía. El Mecenas de las odas también está ocupado por asuntos más graves, como las «inquietudes políticas acerca de la Ciudad («*civilis super urbe curas*», III. 8. 17) o la forma de gobierno más provechosa para la ciudadanía («*civitatem quis deceat status*», III. 29. 25). Ahora bien, mientras Garcilaso pide perdón por su atrevimiento, Horacio anima a Mecenas a dejar aquellas preocupaciones («*mitte [...] curas*», III. 8. 17). Esto podría considerarse incluso un ejemplo de la imitación emulativa, puesto que la comparación de ambos textos sugiere un grado más alto de reverencia por parte de Garcilaso hacia su interlocutor que por parte del venusino.

Si vemos la relación entre Garcilaso y Bembo como una relación de patronazgo literario, se podría interpretar esta oda como un objeto en la «*gift economy*» [economía de regalo], término utilizado por Bowditch para describir la relación entre los poetas como Horacio y sus mecenas. La relación desigual entre los dos se expresa con una imagen monetaria: «no para que añadiera riquezas a tu rico cúmulo, puesto que soy pobre» («*Pauper non cumulo divitias tuo | Addam qui diviti*», 25-26). A continuación, Garcilaso hace referencia al bien que espera recibir de Bembo: al asociarse con el gran humanista, podrá ganar fama para sí mismo (26-27). Un deseo que, como sabemos, acabó cumpliéndose; como recuerda Fosalba, el beneplácito de Bembo propició que Garcilaso escribiera sus grandes poemas neoclásicos:

Lo cierto es que la carta elogiosa de Bembo tuvo un efecto casi milagroso en Garcilaso: el momento en que llegó a sus manos ese espaldarazo como *autoritas* en latinidad coincide con la composición, de un solo y dulce tirón, de casi toda su obra neoclásica en castellano. [...] Diríase que en cuanto Bembo lo bendijo como poeta neolatino, Garcilaso se sintió autorizado a llevar a cabo la parte más alta de su obra castellana, la neoclásica (Fosalba 2020: 219-20).

¿Cuál es la respuesta de Bembo? Curiosamente, en su carta a Garcilaso se ve una relación más bien de iguales. Si la carta descubierta por López Grigera es la original, parece que Bembo le envió a Garcilaso un poema suyo; por tanto, lo que se había concebido como un regalo por parte de un poeta a un mecenas se convierte en un intercambio literario entre pares, pues, como ha señalado la estudiosa, el poeta italiano probablemente adjuntó a su carta uno de sus propios poemas «como retribución al que le habría enviado Garcilaso» (302). Además, la carta de Bembo también apunta a una posible alusión halagadora al poema de Garcilaso. Como hemos señalado más arriba, el poeta español escribía en su oda que no había sido aceptado por Apolo; en cambio, Bembo contesta que Garcilaso sí ha conseguido entrar en el canon de los poetas del dios lírico:

*In altero illud perfecisti, ut non solum Hispanos tuos omnes qui se Apollini Musisque dederunt, longe numeris superes et praecurras tuis, sed Italii etiam hominibus stimulum addas, quo magis magisque se excitent, si modo volent in hoc abs te certamine atque his in studiis ipsi quoque non praeteriri*¹⁰.

La razón por la que Bembo describe una relación de iguales podría radicar en el hecho de que él mismo esperaba ganarse el favor de Garcilaso, pues, a través de sus contactos, podría ayudar a su amigo Onorato Fascitelli a recuperar los bienes que había perdido durante la ocupación francesa (Fosalba 2020: 213).

INFLUENCIAS HORACIANAS EN LA ODA QUINTA: LA RECUSATIO

En la oda quinta, Garcilaso se dirige al poeta Johann Alexander Brassicanus, a quien considera «entre los primeros de mis compañeros» (*«meis [...] sodalibus | In primis habite»*, 1-2). La relación entre la respectiva obra de ambos poetas también se expresa en términos de una *recusatio* horaciana. Como ya señalé en mi anterior artículo, los modelos que se encuentran en la oda quinta son la oda I. 6 y la IV. 2 de Horacio (Czepiel 2022: 755). A estos modelos, podría añadirse la oda horaciana II. 1 como posible intertexto. En esta composición, el destinatario de la oda es Polión, quien escribe sobre las guerras civiles de Roma (*«Motum [...] civicum | bellicae causas»*, II. 1. 1-2) y de sus héroes (*«principum»*, II. 1. 4; *«duces»*, II. 1. 25). En cambio, Horacio pide a la musa que le ayude a escribir poesía con un plectro más leve (*«leviore plectro»*, II. 1. 40). De la misma manera, Brassicanus va a escribir con su dorado plectro (*«Plectro [...] aureo»*, 5) sobre temas elevados, como pueden ser las guerras y los héroes (*«bella canas tu [...] Heroumque genus»*, 5-6). En cambio, Garcilaso afirma que sus hombros se niegan a sostener la pesada carga de ese tipo de poesía (*«ferre recusant | Pondus nostri humeri grave»*, 11-12). Aquí hay una alusión concreta a otra *recusatio* que se encuentra en las *Epístolas* del venusino. En la Epístola II. 1, dirigida a Augusto, Horacio escribe que el emperador no puede ser el receptáculo de una canción insignificante (*«parvum [...] carmen»*, II. 1. 257-58), y que su pudor no le permite escribir sobre un asunto que su fuerza se niega a sostener (*«nec meus audet rem temptare pudor quam vires ferre recusant»*, II. 1. 258-59). El sintagma también aparece en el *Ars Poetica*, *«sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam | viribus et versate diu, quid ferre recusant | quid valeant umeri»* («los que escribís, elegid materia apropiada para vuestras fuerzas, y considerad qué se niegan a sostener vuestros hombros, y qué pueden», 38-40).

10. «Por otro lado, te has perfeccionado en esto, pues no solo sobrepasas y sobrepasas con tus versos a todos los españoles que se han consagrado a Apolo y las Musas, sino también supones un incentivo para los hombres de Italia, para que se les estimule más y más, si pretenden que no les venzas en esta competición y también en estos estudios», traducción de Fosalba (Fosalba 2020: 215).

A renglón seguido, Garcilaso insiste en que no es capaz de escribir sobre las tropas acampadas a la orilla del Danubio: «los campamentos en la ribera del río de dos nombres, y las tiendas colocadas a lo largo de tan grandes extensiones de tierra» («*Ad ripas fluvii castra binominis | Tam late posita ut prospicientibus | Tot tentoria*», 13-15). Este detalle nos ofrece una pista sobre cuándo pudo haber conocido a Brassicanus, pues parece aludir a la estancia alemana de nuestro poeta en 1532, cuando viajó a Ratisbona con el Duque de Alba, donde se le impuso la pena de destierro por la participación, el año anterior, en la boda de su sobrino. Las recientes averiguaciones de Fosalba apoyarían esta interpretación, pues según la estudiosa es probable que se tratara de un confinamiento en una isla frente a Ratisbona junto a las tropas que esperaban acampadas acudir a Viena, y no de una prisión (Fosalba 2022).

En los versos 17-28, Garcilaso vuelve a recalcar el contraste entre la obra de Brassicanus y la suya. Brassicanus escribirá poesía en metro y pie meonio («numero Maeonio et pede», 17), es decir, poesía épica. Esta vez, en lugar de señalar la poesía que no puede escribir, Garcilaso nos dice la que sí quiere escribir: hablará de la ninfa del Danubio, que ayuda al pescador y lleva un vestido delicado («tenuis», 25), más blanco que la nieve («candidiore [...] nive», 23-24), y parecido al vidrio («vitreum», 26). Además de ser un topos clásico, la conversión del río en una ninfa fue recurrente en la poesía napolitana de la época; como recuerda Ponce Cárdenas, «a partir del doble dechado humanístico de Pontano y Sannazaro numerosos topónimos de la bahía de Nápoles fueron “divinizados” poéticamente en forma de númenes, terrestres o acuáticos» (90). Asimismo, en la oda a Antonio Telesio, Garcilaso hace referencia a las ninfas del Sebeto («Sebethi [...] Nymphae», 15-17).

También encontramos una *recusatio* lírica al principio de la «Ode ad florem Gnidi». En aquel poema, el poeta afirma que, si su ‘baja lira’ (1) tuviese los poderes de Orfeo (2-10), no cantaría de temas marciales, sino de la belleza de Violante Sanseverino, destinataria del poema:

no pienses que cantado
 sería de mí, hermosa flor de Gnido,
 el fiero Marte airado,
 a muerte convertido,
 de polvo y sangre y de sudor teñido,

 ni aquellos capitanes
 en las sublimes ruedas colocados,
 por quien los alemanes,
 el fiero cuello atados,
 y los franceses van domesticados;

 mas solamente aquella
 fuerza de tu beldad sería cantada (11-22)

De nuevo, aquí la épica se opone al género lírico. Como señala Cortés Tovar, esta *recusatio* no solo se nutre de Horacio, sino también de Propertio, puesto que la elegía también se oponía a los valores de la épica (Cortés Tovar 7-10). Sin embargo, veremos más adelante como, así en la Oda V como en la Ode ad Florem Gnidi, al final la lírica predomina también sobre los demás géneros anti-épicas.

INFLUENCIAS CONTEMPORÁNEAS EN LA ODA QUINTA: LA ÉGLOGA PISCATORIA

Cuando Garcilaso afirma no poder cantar los temas épicos, la alternativa que ofrece no es el género lírico, sino una composición relacionada con los géneros bucólicos contemporáneos, y en particular con la obra de Sannazaro. Esta elección no impide que el poema sea una *recusatio*: sabemos, por otras composiciones del autor, que Garcilaso consideraba la égloga como un género más humilde. Por ejemplo, en la Égloga III se refiere a «la inculta parte | de mi estilo» (35-36). Esta clasificación no es nueva, pues el mismo Virgilio había distinguido entre la épica y la bucólica en la égloga sexta. En su égloga, Virgilio afirma que, cuando se disponía a cantar de reyes y batallas («*reges et proelia*», VI. 3), Apolo le advirtió que a los pastores les conviene cantar una canción finamente hilada («*deductum [...] carmen*», VI. 5). Ahora bien, otras veces el mantuano intenta elevar el género, por ejemplo, en la égloga cuarta, cuando asevera que los bosques que cantará serán «dignos de un cónsul» («*silvae sint consule dignae*», IV. 3)¹¹. Esta conciencia de la relación problemática entre la bucólica y la épica se expresaría siglos más tarde en la *Arcadia*, donde el pastor Enareto dice sobre Virgilio que «*Non contentandosi di sí umile suono, vi cangiò quella canna che voi ora vi vedette più grossa e più che le altre nova, per poter meglio cantare le cose maggiori e fare le selve degne degli altissimi consuli di Roma*»¹².

Es bien sabida la relación entre las ninfas de Garcilaso y las de Sannazaro. En particular, compárense las ninfas del Soneto X y las de la Égloga III:

Hermosas ninfas, que, en el río metidas,
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas;
ahora estéis labrando embebecidas
o tejiendo las telas delicadas, (Soneto X. 1-6)¹³

11. Véase Harrison 34-74.

12. Véase Gargano 2017: 583. Para otra discusión de la relación compleja entre los géneros épicos y bucólicos en la Nápoles del siglo XVI, véase Fosalba 2017.

13. Todas las citas de Garcilaso están extraídas de la edición de Bienvenido Morros.

Las telas eran hechas y tejidas
 del oro que'l felice Tajo envía,
 apurado después de bien cernidas
 las menudas arenas do se cría,
 y de las verdes ovas, reducidas
 en estambre sutil, cual convenía
 para seguir el delicado estilo
 del oro ya tirado en rico hilo. (Égl. III. 105-12)

Con las de la *Arcadia*:

Venimmo finalmente in la grotta onde quella acqua tutta usciva, e da quella poi in un'altra, le cui volte [...] eran tutte fatte di scabrose pomici; tra le quali in molti luoghi si vendevano pendere stille di congelato cristallo [...] e colonne di traslucido vetro che sostinevano il non alto tetto (294)¹⁴

E quivi dentro sovra verdi tappeti trovammo alcune ninfe sorelle di lei, che con bianchi e sottilissimi cribri cernivano oro, separandolo da le minute arene. Altre filando il riducevano in mollissimo stame, e quello con sete di diversi colori intessevano in una tela di maraviglioso artificio (294)

La descripción en la oda quinta del vestido delicado y parecido al vidrio de la ninfa también se nutre de la *Arcadia*:

la cui veste era di un drappo sottilissimo e sì rilucente che (se non che morbido il vedea) avrei per certo detto che di cristallo fusse (293)

Traninger señala que, tanto en Sannazaro como en Garcilaso, las ninfas se asocian repetidamente con lo diáfano: «*The uniting theme is transparency, which informs the nymphs' style of clothing, their visibility under the water surface, as well as their underwater dwellings*» (Traninger 38). En este poema, Garcilaso desarrolla el tema del vestido transparente a través de dos imágenes:

*Udam quae tenuis non aliter tegit
 Quam celare rosas vas vitreum solet
 Pura aut unda lapillos
 Splendentis nitido solo.* (25-28)

una delicada túnica que cubre a la húmeda ninfa de la misma manera que un jarrón de vidrio que puede ocultar rosas, o la transparente ola que oculta los guijarros resplandecientes en el lecho reluciente.

Los guijarros se vinculan con el cuerpo de la ninfa a través de la voz *nitidus*, que la describe en el verso 18, lo que destaca el voyerismo de la imagen. Por supuesto, este voyerismo se remonta a la literatura clásica, donde vemos con

14. Todas las citas de la *Arcadia* están extraídas de la edición de Vecce.

frecuencia a Nereidas con los pechos descubiertos (por ejemplo, «*nudato corpore nymphas | nutricum tenuis*», Cat. 64. 17-18).

Sannazaro también es famoso por la invención del género de la égloga piscatoria. Garcilaso conocía las *Eclogae piscatoriae* y pareció aludirle a ellas en sus églogas¹⁵. De hecho, Herrera señala dos alusiones a ellas en la Égloga I. Una de ellas ocurre en la primera estrofa del lamento de Salicio:

«¡Oh más dura que mármol a mis quejas
y al encendido fuego en que me quemo
más helada que nieve, Galatea!» (Égl. I. 57-59)

donde Herrera ve un eco del sintagma sannazariano «Immitis Galatea» (Herrera 415). La segunda tiene lugar en la última estrofa del lamento de Nemoroso:

«Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza ves, estando queda,
¿por qué de mí te olvidas i no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda,
y en la tercera rueda,
contigo mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos
donde descanse y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo i sobresalto de perderte?» (Égl. I. 394-407)

Para esta alusión, Herrera comenta lo siguiente:

Aunque esta estança tenga imitación de Virgilio i d'estos dos lugares de l'Arcadia, parece toda si no traduzida, a lo menos contrahecha de la primera Piscatoria de Sanazaro [...]:

*At tu, sive altum felix colis aethera, seu iam
Elysios inter manes coetusque verendos
Lethaeos sequeris per stagna liquentia pisces,
seu legis aeternos formoso pollice flores
narcissumque crocumque, & vivaceis amaranthos,
& violis teneras misces pallentibus algas,
adspice nos mitisque veni. Tu numen aquarum
semper eris, semper laetum piscantibus omen* (Herrera 444).

15. Para un estudio de las fuentes tanto bucólicas como piscatorias en las églogas de Garcilaso, véase Gargano (en prensa).

Según Ravasini, estas alusiones demuestran que Garcilaso no solo conocía las églogas piscatorias de Sannazaro, sino que quería que su obra quedara vinculada a ellas:

Me atrevo a hipotetizar que, aunque es verdad que Garcilaso nunca experimentó en su obra poética la vertiente piscatoria, la posición estratégica de estas dos reminiscencias en su Égloga I [...] parece otorgarles una función de marco y podría leerse como un implícito homenaje al nuevo género inventado por el italiano (333).

La oda a Brassicanus nos ofrece una prueba de que Garcilaso sí experimentó de manera más explícita con el género de la égloga piscatoria. En primer lugar, se refiere precisamente al pescador: «*Vel cum se rapidis obsequio viri | Piscatoris aquis credit*» («o cuando se entrega a las rápidas aguas, obedeciendo al pescador para ayudarlo en su trabajo», V. 21-22) En segundo lugar, la ninfa Doris aparece también en la sexta égloga piscatoria de Sannazaro: «*te liquido Doris vocat aemula fundo*» (*Eglogae piscatoriae* VI.11)¹⁶.

Ya hemos visto que la oda a Brassicanus parece hacer referencia a los acontecimientos del año 1532. Es probable que se escribiera muy poco después de que Garcilaso llegara a Nápoles meses más tarde de ese acontecimiento, del mismo modo que la oda a Antonio Telesio, que también alude al destierro de Garcilaso (Fosalba 2012: 133). Según recuerda de la Torre Ávalos (2017), en 1533, el año siguiente, se produjo la adaptación al vulgar de la égloga piscatoria en toscano, por lo que no es descabellado pensar que Garcilaso bebiera de los experimentos de sus contemporáneos. En particular, es útil comparar la Oda V con la obra del poeta Berardino Rota¹⁷. Rota se atribuyó la primacía en el subgénero de la égloga piscatoria, como se ve en la afirmación programática «*Licida, che fende | Primiero il nostro mar con Toschi remi*», (8. 96). Otra imagen metapoética ocurre en la égloga novena, donde invoca a la ninfa Egle y pide que descienda de la montaña al puerto, expresando de esta manera la nueva dirección que va a tomar la bucólica:

*Scendi dal tuo bel colle a la marina,
O Egle, e lascia gli orti ov'Amor vive;
Se'l mormorar non hai del mare a sdegno;
Or che convien solcar l'onda marina,
e cercar altre piagge et altre rive
con altri remi e con più destro legno.* (9.1-6)

16. Esta égloga es fragmentaria y se publicó por primera vez en la edición de las *Eglogae piscatoriae* de 1535. Con todo, el fragmento parece haber circulado antes de esta fecha, porque Berardino Rota alude a él en una égloga suya: véase la edición de Mustard, 31.

17. Todas las citas están extraídas de la edición de 1720.

La ninfa que guía al poeta simboliza la inspiración poética:

*Tu sei di Leda e l'una e l'altra stella
Sola al mio navigar, quando e piu fiero
Il mar, quando piu il porto appar lontano.* (9-11)

La presencia de esta ninfa marítima nos ayuda a explicar la actividad de la ninfa Doris de Garcilaso, que, recordemos, ayuda al pescador en su oficio («*adiuvet | munus*», 22-23). Igual que la ninfa de Rota, la de Garcilaso podría ser una imagen de la inspiración poética; es decir, el oficio sería el del poeta, y la figura de pescador podría ocultar al poeta, de la misma manera que muchas veces se ha visto a Garcilaso bajo las figuras de los pastores Salicio y Nemoroso.

Como destaca Gargano, «Recuperando el amor como tema predominante del género pastoril, con la *Arcadia* Sannazaro redujo la bucólica a la esfera de la lírica» (Gargano 2017: 581). No obstante, pese a sus vínculos con el género bucólico y, en concreto, con la égloga piscatoria, en la oda a Brassicanus no hay ninguna referencia explícita al amor. Este pequeño pero significativo detalle nos recuerda que, al fin y al cabo, este poema no es una égloga, sino una oda. El género lírico clásico trata de manera distinta el amor: como dice Barchiesi, «*Lyric love can be observed from its margins*» (158). En los poemas amorosos de Horacio, el amor es visto con ironía; el poeta muchas veces habla del amor de otros, en vez del suyo; el amor no es eterno, sino que es propio de los jóvenes y suele tener su principio y final¹⁸.

Esta misma actitud ante el amor se encuentra en la propia «Ode ad Florem Gnidi» de Garcilaso, en la que el poeta no habla de su propia experiencia del amor, sino que se dirige a Violante de parte de su amigo Mario Galeota. Además, el tono también es parecido al de Horacio; Garcilaso parece burlarse ligeramente del comportamiento de su amigo al afirmar que «'stá muriendo vivo» (33), que «huye la polvorosa / palestra como sierpe ponzoñosa» (44-45), e incluso que parece odiar a su propio amigo más que una «ponzoñosa fiera» (58). Como escribe Cortés Tovar, aquí Garcilaso «imita el procedimiento horaciano de subrayar exageradamente los detalles concretos para subrayar su distanciamiento irónico» (19). Con todo, se trata también de una afirmación metapoética: Galeota se comporta como un amante elegíaco que, conforme al *servitium amoris* de la elegía, se rinde al amor («al remo condenado / en la concha de Venus amarrado», 34-35). Por tanto, aunque al principio de la oda Garcilaso se nutre de la poesía elegíaca, que comparte con la lírica la confrontación con la épica, más tarde rechaza la elegía en cuanto a su actitud ante el amor (19).

Hay un procedimiento parecido en la Oda V. Al incorporar elementos del género pastoril, Garcilaso demuestra la afinidad de la lírica y la bucólica, dos géneros que se confrontan con la épica. Sin embargo, la ausencia del tema

18. Véase Lyne 201-38; Nisbet y Hubbard xvi-xvii.

amoroso subraya el hecho de que Garcilaso no propone una *translatio* de género, sino que se queda en el ámbito de la lírica. Dicho de otra manera, Garcilaso consigue imitar la «*recusatio*» horaciana no solo a través de las citas de Horacio, sino también recurriendo a textos contemporáneos y de otros géneros.

CONCLUSIÓN

En este artículo hemos intentado demostrar una vez más que Garcilaso no imita de manera servil las fuentes clásicas, sino que las refunde para sus propios fines. Insistimos en que las citas de textos clásicos no son meros adornos, sino que, en palabras de Conte, «*[they] contribute to the process of poetic signification*» [contribuyen al proceso de la significación poética] (23). Además, hemos subrayado el uso de varias fuentes poéticas, ejemplificando en las odas latinas lo que Cruz llama el “arte combinatoria” de Garcilaso (72). De esta manera, esperamos contribuir al estudio del arte poético de Garcilaso en las odas latinas recientemente descubiertas.

Bibliografía

- Barchiesi Alessandro, 2007, «Carmina: *Odes* and *Carmen Saeculare*», en Stephen Harrison (ed.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 144-62.
- Bembo Pietro, 1562, *Il primo volume delle lettere di M. Pietro Bembo*, Venecia, Girolamo Scotto.
- Bowditch Phebe Lowell, 2001, *Horace and the Gift Economy of Patronage*, Berkeley, University of California Press.
- Conte Gian Biagio, 1996, *The Rhetoric of Imitation: Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*, Ithaca, Cornell University Press.
- Cortés Tovar Rosario, 2010, «Los intertextos latinos en la *Ode ad Florem Gnidi*: su dimensión metapoética», *Studia aurea: revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* [en línea], 2, 2008 <<https://raco.cat/index.php/StudiaAurea/article/view/183712>>
- Cruz Anne J., 1988, *Imitación y transformación: El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Czepiel Maria, 2019, «Garcilaso's “Sedes ad Cyprias”: A New Source and a Re-appraisal», *Bulletin of Spanish Studies*, 96:5, 737-54.
- Czepiel Maria, 2022, «Two Newly Discovered Poems by Garcilaso de la Vega», *Bulletin of Spanish Studies* 99:5, 741–76 [en línea], <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14753820.2022.2122386>>.

- Fosalba Eugenia, 2017, «Ecos de la preceptiva minturniana en la concepción de las églogas de Garcilaso», *Bulletin hispanique*, 119: 2, 555-72.
- Fosalba Eugenia, 2012, «Sobre la relación de Garcilaso con Antonio Tilesio y el círculo de los hermanos Seripando», *Cuadernos de filología italiana*, 19, 131-44
- Fosalba Eugenia, 2020, *Pulchra Parthenope: Hacia la faceta napolitana de la poesía de Garcilaso*, Frankfurt am Maim: Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Fosalba Eugenia, 2022, «Garcilaso de la Vega: comienzos de su vida errante», *e-Spania* [en línea], 42 <https://doi.org/10.4000/e-spania.45207>
- Garcilaso de la Vega, 1985, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica
- Gargano Antonio, 2017, «El género bucólico en Nápoles: de la *Arcadia* de Sannazaro a la Égloga segunda de Garcilaso», *Bulletin hispanique*, 119:2, 573-90
- Gargano Antonio, «Garcilaso e le *Piscatoriae* di Sannazaro: autonomia di genere e contaminazione delle fonti», en prensa.
- Gray Andrew F., 2016, «Garcilaso at Home in Naples: On the Neo-Latin Muse of the Príncipe de los poetas castellanos», *Calíope* 21:1, 5-33.
- Harrison Stephen, 2007, *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford, Oxford University Press.
- Heiple Daniel, 1994, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press.
- Herrera Fernando de, 1580, *Obras de Garcilaso de la Vega*, con anotaciones de Fernando de Herrera, Sevilla, Alonso de la Barrera.
- Horacio, 1901, *Q. Horatii Flacci: Opera*, ed. H. W. Garrod, Oxford, Oxford University Press.
- López Grigera Luisa, 1988, «Notas sobre las amistades italianas de Garcilaso: un nuevo manuscrito de Pietro Bembo», en Agustín Redondo y Luisa López Grigera (eds), *Homenaje a Eugenio Asensio* (Madrid: Gredos), 291-309.
- Lumsden Audrey, 1947, «Garcilaso de la Vega As a Latin poet», *Modern Language Review*, 42:3, 337-41.
- Luque Moreno Jesús, 1979, «Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega: notas sobre métrica y crítica textual», en A. Gallego Morell et al. (eds), *Estudios sobre literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, 3 vols, Granada, Secretario de Publicaciones de la Universidad, II. 297-310.
- Lyne R. O. A. M., 1980, *The Latin Love Poets: From Catullus to Horace*, Oxford, Clarendon Press.
- Nisbet R. G. M. y Margaret Hubbard, 1989, *A Commentary on Horace: Odes, Book 1*, Oxford, Clarendon Press.
- Ponce Cárdenas Jesús, 2013, «De nombres y deidades: Claves piscatorias en la Soledad Segunda», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 18:3, 85-126

- Ravasini Ines, 2012, «Églogas piscatorias entre Italia y España», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, ed. Patrizia Bott, 8 vols. Roma: Bagatto Libri, III. 330-37.
- Rota Bernardino, 1720, *L'égloghe piscatorie di Bernardino Rota napoletano*, Nápoles, Niccolò Nasi.
- Sannazaro Jacopo, 2013, *Arcadia*, ed. Carlo Vecce, Roma, Carocci.
- Sannazaro Jacopo, 1914, *The Piscatory Eclogues of Jacopo Sannazaro*, ed. W. P. Mustard, Baltimore, The Johns Hopkins Press.
- Torre Ávalos Gáldrick de la, 2017, «El grupo poético de Ischia y la adaptación al vulgar de la égloga piscatoria», *Bulletin hispanique*, 119:2, 108-23.
- Traninger Anita, 2018, «Pleasures of the Imagination: Narrating the Nymph, from Boccaccio to Lope de Vega», en *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture*, ed. by K. A. E. Enenkel and Anita Traninger, Leiden; Boston, Brill.