UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

ESTHER KARINA FERIA ZITELLI

Algunos tópicos clásicos en la obra castellana de Garcilaso de la Vega

São Paulo
2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

Algunos tópicos clásicos en la obra castellana de Garcilaso de la Vega

Esther Karina Feria Zitelli

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. María de la Concepción Piñero Valverde

São Paulo
2009

A mi madre por su valor y ejemplo, pero sobre todo, por su esfuerzo. A mis hermanos y a mi padre por su ayuda. A mi esposo por su cariño y su apoyo durante todo este tiempo. A Concha por su orientación y por haberme dado la oportunidad de hacer la maestría en la Universidade de São Paulo. A todas las personas que, directa o indirectamente, me ayudaron en el conocimiento de los clásicos, en especial a Adolfo que me dio ese empujoncito que necesitaba para zambullirme en este mundo maravilloso que es la literatura clásica. Muchas Gracias.

Título de la disertación de maestría

"Algunos tópicos clásicos en la obra castellana de Garcilaso de la Vega"

Nombre del autor:

Esther Karina Feria Zitelli.

RESUMEN: nuestro trabajo tiene como objetivo estudiar algunos tópicos clásicos en la obra castellana de Garcilaso de la Vega, de acuerdo con la conceptualización que venía de la antigüedad grecolatina. Para ello pretendemos estudiar el significado de la tópica en la literatura clásica, los autores que la usaron y la aplicación que Garcilaso le da en su obra.

PALABRAS CLAVES: 1º Garcilaso de la Vega, 2º tópica literaria, 3º autores grecolatinos, 4º retórica y poética, 5º autores italianos, 6º Renacimiento.

Título da dissertação de mestrado

"Alguns tópicos clássicos na obra castelhana de Garcilaso de la Vega"

Nome do autor:

Esther Karina Feria Zitelli.

RESUMO: nosso trabalho tem como objetivo estudar alguns tópicos clássicos na obra castelhana de Garcilaso de la Vega, de acordo com os conceitos que vinham da antiguidade greco-latina. Para isso pretendemos estudar o significado da tópica na literatura clássica, os autores que a usaram, e a aplicação que Garcilaso lhe da na sua obra.

PALABRAS-CHAVE: 1º Garcilaso de la Vega, 2º tópica literária, 3º autores greco-latinos, 4º retórica e poética, 5º autores italianos, 6º Renascimento.

Masters degree's title

"Some classic topics in the Garcilaso de la Vega's Spanish work"

Author's Name:

Esther Karina Feria Zitelli.

SUMMARY: our work has as goal to study some classical topics on the Garcilaso de la Vega's Spanish work, according to the concepts that used to come from the Greco Latin Ancient. In order to do that, we hope to study the topics meaning in the classic literature, the authors that used it and the use Garcilaso gives to it on his work.

KEY WORDS: 1º Garcilaso de la Vega, 2º literary topics, 3º Greco Latin authors, 4º rhetorical and poetic, 5º Italian authors, 6º Renaissance.

ÍNDICE

Introducción……8

I. Renacimiento en España…….18

II. Tópico Literario…….23

2.1. Características…….….31

III. Algunos Tópicos Clásicos en la Obra Castellana de Garcilaso de la Vega……..35

3.1. *Descriptio Puellae*…….…..41

3.2. *Carpe Diem*……..51

3.3. Tópicos de Amor……..60

3.3.1. *Furor Amoris*……64

3.3.2. *Foedus amoris violatum*.....73

3.3.3. *Remedia Amoris*.....75

3.4. El mundo al revés……..…85

3.5. La Tópica de la Conclusión……...91

3.6. *Puer Senex*……93

3.7. *Locus Amoenus*……..96

3.8. *Ubi sunt?*.....114

3.9. Tópica de la Consolación…….…118

CONCLUSIONES……..….150

BIBIOGRAFÍA……....153

INTRODUCCIÓN

Cuando un lector deja de ser un leyente ocasional y se convierte en un aficionado comprueba, mientras lee cada vez más, que las obras tienen muchas similitudes entre sí. Y eso se debe porque descubre un código literario, que ha ido configurándose durante siglos. Este código circula desde épocas remotas y aparece en diferentes lenguas e incluso en diversas civilizaciones.

Como todos sabemos, en materia de conocimiento somos herederos de los antiguos griegos y romanos. Estos desarrollaron una compleja civilización que floreció por milenios. Y a pesar de que fueron derrumbados por una serie de invasiones, su saber perdura hasta nuestros días. La influencia de la tradición clásica grecolatina en la literatura occidental y su función en la conformación de la cultura de los pueblos es indiscutible, pero esta supremacía varía mucho de una época a otra. En unos siglos se da en mayor magnitud y todos los aspectos de la vida del hombre son influenciados, en otros, este predominio es menor, superfluo o hasta nulo.

Nuestra antigua herencia se remonta a los siglos VII y VI antes de Cristo, cuando Aedos viajantes llegaron a la Grecia Continental, éstos eran compositores y ejecutantes que recorrían las ciudades deleitando con sus canciones a los presentes, ya fuera en fiestas religiosas o celebraciones públicas y privadas[1].

De sus composiciones, que fueron muchas, desgraciadamente, solo quedan fragmentos que expresan temas como lo efímero de la vida, el amor, el destino del hombre, la voluntad de los dioses, entre otros. La primera descripción global que se conoce de estos grandes poetas la hace Platón a fines del siglo V, cuando ya había pasado su periodo de mayor desarrollo. Gustavo Guerrero en su *Teoría de la lírica* nos resume algunos pasajes en los que Platón habla de esta poesía:

[1] Guerrero, Gustavo: *Teoría de la lírica*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 13.

> En efecto, a lo largo de los *Diálogos*, el comentario platónico esboza una primera semblanza de esta disciplina en la que se funden y se confunden la danza, la música y la palabra. Como reformador de la cultura griega, el maestro de la Academia no podía menos que tener en cuenta una práctica artística ya tradicional en el seno de la *paideia* y que gozaba aún de cierto favor entre sus contemporáneos. En una página del *Gorgias* (449), la define sumariamente como "Composición de cantos" (*melon poièsis*) bajo la rúbrica de *mousikè*, y en la *República* (x, 607 a) y las *Leyes* (III, 7000 a), menciona los nombres genéricos de las formas principales – nomos, himnos, peanes, trenos, ditirambos – que parecieran recibir allí un tratamiento privilegiado en claro contraste con las críticas acerbas a los géneros dramáticos y a la epopeya homérica. Platón nos ofrece, además, una serie de referencias a algunos de los poetas más destacados que luego pasarán a formar parte del canon alejandrino[2].

Es también Platón el primero en darnos una teoría de los géneros y nos dice que de acuerdo con la "manera de decir" hay tres tipos de imitación poética (*República* III, 392 d): La narración simple, cuando el poeta habla (el ditirambo); la imitación, cuando solo los personajes hablan (la tragedia y la comedia); y, por último, la forma mixta (la epopeya), cuando encontramos la voz del poeta y la voz de los personajes.

Después de Platón viene su discípulo Aristóteles, que siguiendo las enseñanzas de su maestro define la poesía como imitación (*mimèsis)*:

> […] y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues seria posible versificar las obras de Herodoto y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular (*Poética* 1451 a 36 – b7).

Con esta definición Aristóteles hace la distinción de la palabra "poeta", ya que para él la definición de los antiguos era inadecuada, porque no llevan en cuenta la imitación, sino solamente el metro. Y como dice Gustavo Guerrero "el 'hacer' del poeta, la *poièsis*, encierra ahora la manifestación de la verosimilitud (*eikos*), o la necesidad (*anakè*), es decir, la posibilidad subjetiva o el imperativo causal cuya lógica nos eleva al plano del conocimiento".

[2] *Ibid*., pp. 14,15.

Ahora bien, aunque el mérito de diferenciar al poeta de un historiador se lo ha llevado Aristóteles, no debemos olvidarnos de que Platón en *Fedón o del Alma* nos dice que "un poeta, para ser verdadero poeta, no debe componer discursos en verso, sino inventar ficciones"[3]. Y también en *El banquete o del Amor* diferencia al poeta de todos los otros profesionales: "ves que no se llama a todos poetas, sino que se les da otros nombres, y una sola especie de poesía tomada a parte, la música y el arte de versificar, han recibido el nombre de todo el género. Ésta es la única especie, que se llama poesía; y los que la cultivan, los únicos a quienes se llama poetas"[4]. O sea, Platón ya había dicho lo que posteriormente Aristóteles resumió en su *Poética*.

Unos siglos más tarde viene la poesía helenística, es decir, la correspondiente al periodo de la historia y cultura griegas que comienza con la muerte de Alejandro Magno (323) y termina con la hegemonía romana, fecha que suele situarse de modo variable, pero que dura aproximadamente tres siglos. Durante este periodo hay también un notable desarrollo de la retórica, convirtiéndose en un arte que no cesará de crecer, continuando sin interrupciones hasta la época romana, "a tal punto que se asiste a una verdadera 'retorización' de la poética"[5].

En este periodo se vincula la literatura al libro como soporte físico. La Biblioteca de Alejandría – que tenía catalogados los libros y que abrió sus puertas a todo aquel estudioso que tuviera interés o inclinación por utilizarla - fue el lugar preferido de los eruditos y poetas de la época. En esta biblioteca se pretendió reunir la totalidad de la literatura griega. Lamentablemente se perdieron un sinnúmero de documentos escrito en esta época, y "resulta

---

[3] Platón: *Apología de Sócrates: diálogo: Fedón o del alma*, traducción de Don Patricio de Azcárate, Buenos Aires, El Ateneo, 1949, pp. 463.
[4] *Id.*, *Apología de Sócrates: diálogo: el banquete o del amor*, traducción de Don Patricio de Azcárate, Buenos Aires, El Ateneo, 1949, pp. 605.
[5] Guerrero, Gustavo: *Teoría de la lírica*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 33.

más desafortunado cuando que el periodo parece marcado por una intensa actividad creativa y teórica”[6].

Tenemos escasas noticias de los escritores helenísticos, pero lo que sí sabemos es que fueron, a la vez, filólogos y poetas, estudiaron a los clásicos, los emularon de forma intencionada y, muchas veces, los criticaron. Sus trabajos eran de un alto nivel de elaboración conceptual, cuyos frutos se prolongan hasta la literatura latina. En su poesía “priman la forma sobre el contenido, la perfección técnica, la erudición exquisita e incluso retorcida”[7]. Buscaban la brevedad y el perfeccionismo y lo hacían aunando características de diversos géneros e innovando en algunos puntos. En esta época surgen géneros nuevos de corta extensión como el epilio o la bucólica. Calímaco y Teócrito fueron los principales poetas helenísticos que practicaron estos géneros.

Estos poemas recogen sentimientos de todo tipo: de amor en sus más diversas manifestaciones, incluyendo el sexo; de dolor ante la muerte de una persona amada; de agradecimientos o súplicas a los dioses. Y otros temas esenciales como: las invitaciones al disfrute de la vida; el inexorable paso del tiempo; la vejez y la muerte; la imposibilidad de predecir el futuro. Así como también la sátira de situaciones y personas; descripciones de obras de arte, ya sea esculturas, pinturas; entre otros. La lectura de los pocos poemas que restaron tanto de la lírica arcaica, como de la helenística nos muestra una gran gama de temas.

Posteriormente llega la literatura romana del Siglo de Oro. Pero ésta no se entiende sin la aportación griega. Son dos las corrientes heredadas: la clásica y la helenística, tanto en prosa

---

[6] *Ibid*., pp. 33.
[7] Hernúñez Pollux: “Introducción, apéndice y traducción de la vida de Virgilio”. En Virgilio: *Obras Completas*, edición bilingüe, traducción de Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 29.

como en poesía. De la primera corriente no solo heredarán la épica y su verso, el hexámetro, sino también el tema: las grandiosas hazañas de un héroe. Héroe, que Virgilio se encargará de crearlo en su *Eneida*. De los helenísticos heredarán - sobre todo en la poesía - la novedad, la libertad y la perfección técnica. De ellos aprenden hacer poemas breves, que les permite la expresión de sus propios sentimientos y la variedad de metros. También aprenden a hacer el epilio, cuyo mayor ejemplo es el *poema 64* de Catulo.

Los escritores latinos recogen todo lo que la civilización griega había hecho hasta ellos y la funden con la romana. Su preocupación no era solamente medirse con sus modelos, sino superarlos. Es cierto que se inspiran en sus temas, copian sus versos, pero no solo se limitaban a imitarlos, sino que también mantienen distancias con los originales. Recordemos que en el mundo antiguo no existía el concepto moderno de plagio, y la originalidad de un autor residía en desarrollar un tema, de la tradición literaria, a su manera[8]. Muchas veces los autores intentaban superar al modelo, pero no tenían la intención de inventar algo completamente nuevo.

Luego viene la Edad Media, que aunque se sabe que los letrados conocían a los poetas grecolatinos, éstos no desempañan un gran papel en las nuevas lenguas que empiezan a formarse. La Edad Media nunca perdió totalmente el contacto con el mundo antiguo, se conocía a autores como Virgilio, Ovidio, Juvenal, Horacio, Lucano, entre otros; sin embargo, todos ellos fueron moralizados por la versión cristiana de la iglesia. De Horacio, por ejemplo, preferían sus *Sátiras* y sus *Epístolas* ya que eran fuentes inagotables de sentencias. “Sus *Odas* quedaron relegadas a segundo plano”[9].

[8] *Ibid*., pp. 44.
[9] Guerrero, Gustavo: *Teoría de la lírica*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 57.

Será en el Humanismo y posteriormente en el Renacimiento literario donde la tradición clásica cumplirá una función de trascendencia indudable, no sólo en la pervivencia en la literatura y en las artes, sino también en el vigor simbólico que adquirieron algunas interpretaciones de los relatos míticos[10]. Y para entender a los escritores de esta época es imprescindible el conocimiento de los clásicos griegos y latinos, ya que la aportación que éstos les proporcionaron fue inestimable.

A partir de Petrarca hasta el siglo XVI, Europa vive momentos de gran entusiasmo en relación al conocimiento. Los autores se convierten en verdaderos investigadores, buscan con ansiedad textos antiguos, muchos los encuentran. El propio Petrarca, desde muy joven ya se le apreciaba por ser un bibliógrafo y en su vejez tenía una de las mejores bibliotecas de Europa[11]. A través de sus viajes y el continuo contacto con humanistas, posibilitaron este extraordinario acervo. En la *Familiares XXIV, 3* dirigida a Marco Tulio Cicerón escribe: *"Francesco Saluta il suo Cicerone. Trovate, dopo molto e lungue ricerche, le tue lettere là dove meno credevo, le ho lette avidamente"*[12]. Y así continúa describiéndole al orador latino la inmensa alegría que siente por haber encontrado sus cartas.

Petrarca también hizo investigaciones y trabajó como intelectual de corte, rastreando documentos perdidos y recuperando códices preciosos, como las *Décadas* de Tito Livio[13]. Todo esto llevó al hombre humanista a descubrir que él no solo podía vivir en la historia, sino que también podía hacerla.

---

[10] Highet, Gilbert: *La tradición clásica*, traducción de A. Alatorre, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996.

[11] Sobre su ardiente búsqueda de libros antiguos, ver *Cartas Familiares XXI, 15* dirigida a Giovanni Boccaccio. *Opera di Francesco Petrarca, traduzione delle opere latine a cura di* Emilio Bigi, G. Fracassetti, G. Ponte, Milano, Vita, 1963, Vol. 1, pp. 869.

[12] Petrarca, Francesco: *Prose, traduzione delle opere latine a cura di* G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano, Riccardo Ricciardi Editore, 1955, pp. 1023.

[13] Nepomuceno, Luís André: *Petrarca e o humanismo*, Bauru, SP, EDUSC, 2008, pp. 66.

El Humanismo no rompe tajantemente con la imagen de Dios, al contrario, éste continuará como centro de la existencia humana. Solo que ahora el hombre tiene su propia capacidad de percepción y empiezan a mirar el mundo con sus propios ojos, libres de las verdades absolutas de la iglesia.

De los poetas líricos latinos, Horacio fue el más favorecido. Petrarca lo valora mucho e incluso le dedica una de sus epístolas (*Familiares* XXIV, 10). Aquí el poeta italiano lo considera como el poeta lírico por excelencia. Antes de Petrarca, Dante también lo recuerda en su canto IV del *Infierno,* pero lo hace como un poeta sátiro, más que como lírico: *l'altro è Orazio satiro che viene.* Como vemos, aún encontramos atisbos medievales en Dante.

Son dos, las más conocidas epístolas (*Familiares*, XXII 2 y XXIII 19)[14] en las que Petrarca habla sobre la imitación. Ambas están dirigidas a Giovanni Boccaccio, datadas en octubre de 1359, una, y en 28 de octubre de 1365, la otra. Aquí, Petrarca, hace una reflexión sobre la relación que debe haber entre un autor y sus modelos.

En la primera epístola nos cuenta cómo ha sido su acercamiento con los autores clásico. A algunos los ha leído con prisa – nos dice – veía muchas cosas, pocas anotaba y poquísimas retenía en la memoria. Pero cuando quiere recordar alguna anotación de estos autores, pronto se da cuenta que no son de él y que son de aquellos escritores que había leído a la carrera: como Ennio, Plauto, Apuleyo, etc. Sin embargo, hay autores, como Virgilio, Horacio, Boecio, Cicerón, que los ha leído no solo una vez, sino miles, y sus obras se han quedado no solo en su memoria, sino que corren por sus venas. Y por este tanto leer y su largo uso, las obras de sus modelos se han convertido en suyas. Que a veces se olvida del propio autor, pero

[14] Petrarca, Francesco: *Prose, traduzione delle opere latine a cura di* G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano, Riccardo Ricciardi Editore, 1955, pp. 1014.

de sus obras, de sus enseñamientos, jamás. Y cuando quiere escribir algo, no recuerda si son cosas que ha inventado él o las han escrito, anteriormente, sus modelos.

En otras palabras, Petrarca nos dice, que es más frecuente errar cuando los autores a imitar son más familiares, que con aquéllos que solo conocemos superficialmente. Pero de aquí podemos concluir que para Petrarca la verdadera imitación está en un plano más profundo, en una dimensión afectiva, ya que no imitará a aquéllos que solo ha leído una sola vez en la vida, sino a aquéllos con los que tiene un contacto continuo, ininterrumpido, en otras palabras, a los autores que ama. Porque son solo éstos los que han entrado profundamente en la personalidad del imitador.

En la segunda epístola Petrarca nos dice que el imitador debe buscar ser similar, pero nunca igual a su modelo. La semejanza debe ser como la que hay entre padre e hijo. De hecho, éstos son muy diferentes, pero hay un no sé qué en la cara o en los ojos, que revelan la semejanza, que cuando se ve al hijo, se recuerda al padre. De esta manera se debe imitar, de tal forma que si hay alguna cosa de similar, hay también muchas cosas diversas.

En otras palabras, Petrarca advierte, de manera incisiva, la necesidad de seguir los moldes de los clásicos, pero se debe buscar la originalidad, partiendo, claro, de las enseñanzas de los antiguos. Otra metáfora que Petrarca utiliza en esta epístola es una que tomó de Séneca, y que a su vez la tomó de Horacio. La metáfora de la miel, jugo obtenido a partir del néctar de muchas y diversas flores. Se debe escribir – nos dice - como las abejas hacen la miel, de modo que uniendo varios elementos salga uno solo, y éste debe ser diferente y mejor[15]. Esta metáfora se convertirá, después, en un conocido lugar común.

[15] La metáfora de la miel también la utiliza en *Familiares I, 8*, dirigida a Tommaso da Messina, aquí escribe sobre la capacidad inventiva y sobre el ingenio humano. *Opera di Francesco Petrarca, traduzione delle opere latine a cura di* Emilio Bigi, G. Fracassetti, G. Ponte, Milano, Vita, 1963, Vol. 1, pp. 693.

Pero la imitación de los antiguos, sobre todo los de la literatura grecolatina, no sólo se quedará en el periodo renacentista, sino que gran parte de la literatura occidental, en adelante se servirá de los clásicos como materiales sobre los que realiza las nuevas creaciones. Mitos, leyendas, frases, ideologías, entre otros, son objeto de transformaciones y reelaboraciones de acuerdo al contexto cultural en el que se incluyen.

El conocimiento de los clásicos nos suministra una especie de "clave" interpretativa para entender a los escritores no sólo del Renacimiento sino de varios de los movimientos literarios. La reflexión sobre la antigüedad y la herencia clásica constituye unos de los pilares para comprender a cabalidad casi toda la literatura occidental. Esta disertación se encargará de estudiar una parte de estas "claves" y/o "fórmulas" que los grecorromanos dejaron como herencia a toda la humanidad: **la tópica literaria.**

María Isabel López nos dice que:

> La vigencia de gamas de tópicos en un movimiento se explica porque una estética aventaja a otra que los integra; pensemos también en la revisión que el Renacimiento hace de la cultura grecolatina y cómo el catálogo de tópicos amorosos de los ilustres poetas romanos (Virgilio, Catulo, Propercio, Horacio, Ovidio…) es asumido por el código petrarquista que rebosa *servitium, vincula, iuramentum, navigium…amoris,* entre otros clichés[16].

La tópica siempre ha sido un almacén de provisiones, en ella los autores encontraban los asuntos e ideas generales para sus obras[17]. Los escritores tenían que llamar la atención de sus lectores y para ello hacían uso de fórmulas ya establecidas en la literatura antigua.

La presente disertación estudia el significado de la tópica y de su aplicación en la obra de Garcilaso de la Vega, pero para tratar a este poeta es casi imprescindible estudiar, por lo menos, los principales autores que la utilizaron antes de él. Así, pues, se pretende revisar la

---

[16] López Martínez, María Isabel: *El tópico literario: teoría y crítica*, Madrid, Arco, 2007, pp. 97.

[17] Curtius, Ernest Robert, *Literatura europea y edad media latina*, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999, vol. I, pp. 122.

historia de la tópica poniendo algunos ejemplos de los autores grecorromanos. El título de este trabajo puede parecer muy trillado ya que sobre la obra de Garcilaso se han lanzado innumerables críticos, ensayistas y teóricos en un incansable esfuerzo de interpretarle, y a veces parece que no hay más que añadir, pero son pocos los estudios que han tratado la tópica en su obra.

No olvidemos que la tradición de la historia de las ideas reconoce en la tópica un valor explicativo y hermenéutico de los modelos culturales de los distintos periodos históricos. El *carpe diem* de Mimnermo es diferente al de Horacio, que a su vez es distinto al de Ausonio, ya que pertenecen a momentos históricos diferentes, ¿a cuál de ellos se asemeja el *carpe diem* de Garcilaso? ¿Garcilaso simplemente imita a sus predecesores o amplía el tópico?

Las fórmulas o claves que los clásicos nos pasaron fueron y continúan siendo innovadas hasta el día de hoy, "no sólo por sus propios contenidos, sino también por las doctrinas que configuran el ambiente intelectual de cada época, ya que el pensamiento es la expresión de las inquietudes personales y de las demandas sociales, así como también un constituyente fundamental de la definición ideológica de cada momento histórico"[18]. Garcilaso vivió dentro de un contexto cultural e histórico determinado, imitó sí, pero también creo una obra diferente y nueva dentro de la literatura española.

Y es por esto, que en esta disertación, no pretendemos centrarnos, solamente, en bosquejar las afinidades con los escritores clásicos, sino buscar, si es que las hay, las particularidades de la tópica en la obra castellana de Garcilaso. Es más seguro que no encontremos muchas así, porque en el campo de la evolución tópica, con frecuencia, no existen muchas particularidades y mucho menos en los periodos clasicistas.

[18] Hernández Guerrero, José Antonio: "Una nueva lectura de las Retóricas y de las Poéticas Españolas del siglo XIX". En la página *web* de *Teoría de la literatura y literatura comparada* de la Universidad de Cádiz. Disponible en: http://www2.uca.es/grup-invest/retorica-actual/default.htm.

I. EL RENACIMIENTO LITERARIO EN ESPAÑA:

Fue en el encuentro, como es sabido, de Boscán con Andrea Navagero en Granada, en la primavera de 1526, cuando se produce la entrada del petrarquismo en España. Esta fecha es importantísima para la historia de la literatura en nuestra lengua, ya que se produce el ayuntamiento de dos vertientes, la poesía cancioneril castellana y la poesía en metros italianos. Este encuentro lo detalla el mismo Boscán en una carta dirigida a la duquesa de Soma:

> Estando yo un día en Granada con el Navagero [...] tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dixo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores en Italia; y no solamente me lo dixo assí livianamente, mas aún me rogó que lo hiziesse. Partime pocos días después para mi casa, y con la largueza y soledad del camino, discurriendo por diversas cosas, fuý a dar muchas vezes en lo que el Navagero me havía dicho. Y assí començé a tentar este género de verso, en el cual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades distintas del nuestro. Pero después, pareciéndome quiçá con el amor de las cosas propias que esto començaba a sucederme bien, fuý paso a paso metiéndome con calor en ello. Mas esto no bastara a hacerme pasar muy adelante si Garcilaso con su juizio, el qual no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda. Y así alabándome muchas vezes en mi propósito, y acabándomelo de aprovar en su exemplo, porque quiso él también llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente[19].

En este encuentro sucedió, sin lugar a dudas, el acontecimiento que determinó el desarrollo del Renacimiento español, con él empezó un proceso de renovación de la poesía castellana, que en un comienzo carecía de perfección, tal es el caso de la obra de Juan Boscán que:

> "aunque imitó la llaneza de estilo i las mesmas sentencias de Ausias i se atrevió traer las joyas de Petrarca en su no bien compuesto vestido, merece mucha más onra que la que le da la censura i el rigor de jueces severos; porque si puede tener desculpa ser estrangero de la lengua en que publicó sus intentos..." [20].

El "no bien compuesto vestido" del que Herrera habla, es porque Boscán no era un gran poeta. Con seguridad, por medio de sus versos, no se hubiera incorporado el petrarquismo a la lengua española. La suerte nuestra fue que Boscán tenía un gran amigo y poeta, Garcilaso

[19]Boscán, Juan: *Obra completa*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 115.
[20] Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 279.

de la Vega. Con éste vinieron sus versos diligentemente elaborados que concedieron al Renacimiento español un carácter definitivo.

Con Garcilaso, la poesía castellana asimiló totalmente el concepto de la lírica del petrarquismo italiano, no sólo con todas sus formas métricas, sino también con su inmenso contenido de temas que habían inventado, pero que sobre todo los habían heredado de la tradición grecolatina. Fue de esta manera que Garcilaso absorbió la sensibilidad y visión poética que se había ido formando en Italia desde Petrarca hasta el siglo XVI.

El Renacimiento literario en España comienza más tarde que en Italia y se prolongará también más allá. Tiene características especiales, puesto que convivió con otros estilos propios de la Península: el árabe, el gótico y el flamenco. Y no podía ser de otra manera, ya que España tampoco tuvo una Edad Media igual o, por lo menos, parecida a la de las otras naciones de Europa.

En el Renacimiento literario español coexiste lo popular con lo clásico, es una conjunción de lo medieval hispánico y de lo renacentista europeo. España no le da la espalda a lo medieval al llegar al siglo XVI (en la misma medida que lo hace Francia, Italia, etc.), sino que, sin cerrarse a los influjos del momento, continúa la tradición de la Edad Media[21]. Son numerosos los trabajos que han insistido en la "simbiosis" de las dos prácticas poéticas[22]. La poesía italianista no fue la única corriente poética del siglo XVI. La adopción del endecasílabo italiano no hizo olvidar la antigua poesía octosilábica, heredada de los cancioneros del siglo XV, y muy viva a lo largo de todo el Renacimiento. A esas dos líneas habría que añadir una tercera, la de la poesía popular y popularizante (lírica y romancero), también en versos de ocho sílabas. Y es ésta la gran originalidad de la literatura española.

[21] A. Robert: "El Renacimiento en España". Disponible en: http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/vita.html.

[22] Ver "El ayuntamiento de las dos prácticas poéticas"de Antonio Prieto: *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 37.

En resumen, las características más importantes del Renacimiento español son: unidad política y religiosa; armonización de tendencias contrapuestas: tradición religiosa con el paganismo clásico; popularismo y cultismo; idealismo y realismo; tradición local y temática universal europea. Nacionalización de temas extranjeros; universalismo (el drama español lo abarca todo: lo nacional y lo extranjero, lo religioso y lo profano, lo histórico y lo legendario); finalidad ética y didáctica junto a la más exigente preocupación estética; espíritu constructor y realista[23].

En el Renacimiento literario español hay que distinguir dos épocas fundamentales: la primera, que se produce bajo el reinado de Carlos I, las influencias italianas son muy numerosas y hubo un contacto permanente con todas las nuevas tendencias europeas. Mientras que en la segunda época, la de Felipe II, se cierran las fronteras nacionales, más que a la cultura italiana, a las influencias religiosas de la Reforma, propugnada por Martín Lutero, al efecto se produce la Contrarreforma, lo que llevó consigo, como consecuencia, un período nacional de reflexión en lo literario y el surgimiento de la Literatura Ascética y Mística en la segunda mitad del siglo, desde 1556 hasta 1598, que vendría a ser el periodo del reinado de Felipe II.

Fue bajo el reinado de Carlos I cuando se inicia la renovación de las letras españolas. Bajo su imperio se produce el encuentro de las dos corrientes: la hispánica y la italiana. El uso de los metros italianos, la exaltación de los clásicos y el estudio del latín trajeron como consecuencia la estima y el cultivo del castellano. Fue también bajo su reinado que se conquistaron las colonias en América y junto con estas conquistas se introdujo, en las nuevas colonias, la lengua española. Al convertirse en el mayor Imperio de entonces, nuestra lengua

[23] A. Robert: "El Renacimiento en España". Disponible en: http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/vita.html.

también se propaga, cobrando gran flexibilidad, no solo por la naturalización de palabras latinas y griegas, sino porque se introdujeron nuevos vocablos de las lenguas amerindias.

Fue bajo este contexto que nació el Renacimiento en España y es, justamente, en esta misma época que nació y vivió nuestro poeta: Garcilaso de la Vega.

En la lírica renacentista española podemos encontrar dos escuelas claramente marcadas:

- **Italiana o petrarquista (Boscán y Garcilaso).** Sus notas son: perfección métrica, expresión de sentimientos personales, temas amorosos y asuntos pastoriles.
- **Clásica o castellana,** cuyos caracteres son: sobriedad, vigor y nitidez en el pensamiento, equilibrio entre forma y fondo (Fray Luis de León). Del mismo modo coexiste la poesía religiosa y/o la poesía mística (San Juan de la Cruz y Santa Teresa).

La lírica fue el primer género que asimiló íntegramente la estética renacentista, al imitar a los poetas italianos, que habían escogido el endecasílabo para expresar una nueva sensibilidad a través de la poesía. Esta nueva poesía italiana supone renovación en la métrica, en el estilo y en el contenido. El triple mundo temático (hombre, vida, naturaleza) encuentra adecuada expresión formal en las nuevas estrofas: soneto, terceto, octava real, silva y lira[24]. Pero los humanistas de este periodo no sólo leían e imitaban a los italianos, sino que también conocían a los poetas latinos y griegos, y, a través de estas lecturas, ampliaron el ya vasto acervo de lengua española.

No obstante, hay que tener en cuenta que la influencia clásica, según nos dice Gilbert Highet, pasa a la literatura de las naciones modernas a través de tres canales principales:

> la traducción, la imitación y la emulación. De los tres, el canal más natural es la traducción, aunque los efectos de la fuerza que por ella penetra son muy variados. La imitación es de dos

[24] El Renacimiento. Disponible en: http://www.donpablos.org/literatu/renacimi.htm.

> tipos: unas veces el autor escribe en latín poemas tan buenos como los de sus modelos, y, otras veces, intenta escribir libros en su propia lengua sobre el molde exacto de las obras latinas o griegas que admira. La tercera es la de la emulación, que impulsa a los escritores modernos a emplear parcialmente, pero no por entero, la forma y los materiales clásicos, y a añadir mucho de su propio estilo y de sus propios temas, con el fin de realizar algo tan bueno como las obras maestras de sus modelos[25].

Y en el caso de nuestro poeta la influencia de de la tradición clásica se da a través de la emulación, ya que en su poesía utiliza los temas clásicos y los metros italianos, pero su estilo es propio y único en las letras españolas. Garcilaso no sólo renovó el aspecto externo del poema utilizando los moldes petrarquistas, sino que a través de ellos expresó su propia experiencia y sensibilidad.

[25] Highet, Gilbert: *La tradición clásica*, traducción de A. Alatorre, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 168.

II. TÓPICO LITERARIO:

τοποζ en su significado práctico quiere decir: lugar, localidad; país, territorio[26]. Como vemos es un significado bastante amplio, pero que, de una forma u otra, siempre está vinculado con un espacio físico. No se sabe con toda seguridad quién trasladó uno de estos significados técnicos al campo de la dialéctica y de la retórica. Lo que sí sabemos es que Aristóteles escribió un libro llamado *Tópicos*. Sin embargo, el estagirita no definió con precisión el significado del término, a pesar de que lo utiliza con mucha frecuencia. Empieza el libro I de esta manera:

> O objectivo desta exposição é encontrar um método que permita raciocinar, sobre todo e qualquer problema proposto, a partir de proposições geralmente aceites, e bem assim defender um argumento sem nada dizermos de contraditório[27].

Después de decirnos el objetivo del libro, pasa, inmediatamente, al método dialéctico, su definición, su finalidad y sus elementos. En los capítulos 5 – 6, del mismo libro, define los cuatro predicables (accidente, género, propiedad, definición) y sus relaciones. Luego, en el libro II y siguientes, trata sobre los "lugares" relativos a los cuatros predicables. Pero no da, en ninguno de los ocho libros, la definición del término en cuestión. Deduciendo del uso que, en los cinco libros, le da al término, los τοποι serían los elementos a los cuales recurrimos para solucionar un problema, asunto o cuestión, que se nos ha presentado, sobre cualquier conocimiento. Tomamos un ejemplo (*Top*. 109b): un τοποζ consiste en establecer definiciones, tanto del accidente como del sujeto al que se aplica o de ambos individualmente, o solamente de uno de ellos, y después investigar si algo no verdadero se inmiscuye en la definición como siendo verdadero; verbigracia: si se quiere admitir que "el hombre de bien es envidioso", tenemos que preguntarnos: ¿qué es un "ser envidioso"?, ¿qué

[26] Diccionario Griego – Español, por José M. Pabón S. de Urbina, Barcelona, Vox, 1967, pp. 587.
[27] Aristóteles: *Tópicos*, tradução de J.A. Segurado e Campos, Lisboa, Imprenta Naconal – Casa da Moeda, 2007, pp. 233.

es “envidia”? Si entendemos por envidia el dolor ante el suceso de algún hombre de bien, estaría claro que ningún hombre de bien puede ser envidioso, ya que si lo fuera sería una persona de mala índole.

Pero para mejor aclaración del término, vayamos a otro de sus libros en el que encontramos la palabra τοποζ. En la *Retórica 1396a, 1396b* (capítulo XXII), nos dice que “para cualquier asunto del que tengamos que hablar o razonar, forzosamente hay argumentos relacionados con ellos que necesariamente debemos conocer, en su totalidad o, al menos, en parte. Pues sino se tiene nada, de la nada no se puede hacer deducción alguna”. Y tanto los acusadores como defensores deben organizar su acusación o defensa ateniéndose a los hechos pertinentes y recurriendo a los τοποι que más se adecuan a cada caso. “Y da igual si se trate de atenienses o lacedonios, de un hombre o de un dios; el proceder será siempre el mismo”.

En consecuencia nos dice:

> dado que evidentemente todos hacen sus demostraciones de esta manera, tanto si argumentan de un modo más preciso como si lo hacen con menor rigor (pues no se basan en todos los argumentos, sino en los que son pertinentes a cada caso), y dado que en un discurso es obviamente imposible hacer demostraciones de otro modo, la conclusión es que evidentemente es forzoso, como en los Tópicos, contar, lo primero, en cada tema una serie de argumentos elegidos acerca de las cuestiones que pueden suscitarse y de las más adecuadas[28].

En el Capítulo XXIII del mismo libro, revisa una serie de κοινοζ τοποζ, que en nuestra lengua sería “lugares comunes” (no el significado actual del término). Estos serían “líneas de razonamiento” para defender o refutar una determinada tesis.

Pero cuál es la diferencia del τοποζ que encontramos en *Tópicos* y en el de la *Retórica.* No hay ninguna, el término griego es el mismo. E incluso, los τοποι que encontramos en la *Retórica* son los mismos que encontramos en *Tópicos.* La diferencia radica en que se trata de dos métodos de argumentación que se sirven de los mismos instrumentos o “lugares”.

[28] *Id.*, *Retórica*, traducción de Alberto Bernabé, Madrid, Alianza, 2005. pp. 206.

En el caso de los *Tópicos*, estamos dentro de la dialéctica, en la que los dos individuos que participan del diálogo, tienen como objetivo demostrar su habilidad técnica, técnica que perfeccionan, conociendo los τοποι dados por el estagirita. Y en la *Retórica*, estamos ante un orador individual que está frente a una asamblea deliberativa (*genus deliberativum*); o ante un duelo, entre dos oradores individuales, que están ante un juez que dictamirá su parecer ante los discursos de cada uno de ellos (*genus iudiciale*); o ante un orador que pronuncia su discurso ante un auditorio que, solamente, se pronunciará sobre su habilidad técnica (*genus demonstrativum o epidíctico*) (*Retórica* I, 3, 1358b, 1359a).

Otra razón por la que creemos que se tratan de los mismos τοποι es que Aristóteles, en su *Retórica*, muchas veces remite, directamente, para el texto de los *Tópicos*.

De esta manera concluimos que la base sobre la que se funda el método dialéctico y retórico de Aristóteles son los τοποι , a partir de los cuales podemos razonar sobre cualquier asunto que se nos plantee. Pero debemos tener siempre presente, que si sostenemos un enunciado, a partir del momento que tomamos una posición, no diremos nada que le sea contrario (*Top*.100a 18-21).

En la oratoria latina, Cicerón, en un texto cuyo título es el mismo que el del estagirita: *Tópicos*, le explica a su amigo, Cayo Trebacio, el libro de Aristóteles, y sobre los τοποι dice:

> Así como es fácil encontrar las cosas escondidas cuando está sabido y señalado el lugar, así cuando queremos buscar algún argumento, debemos conocer los lugares. Llama Aristóteles lugares las fuentes de donde los argumentos se toman. Así podemos definir lugar: sitio, fuente del argumento; y el argumento: razón que prueba lo dudoso (Top. 7).

Cicerón también recurrió a Aristóteles para explicarle a *Brutus* lo que era el orador perfecto. En su *De Oratote 44* nos dice: “El orador perfecto que pretendemos conocerá, pues, los

tópicos de argumentación y del razonamiento”[29].

Más adelante en *De Oratote 46 – 47* continúa:

> En este tipo de cuestión instruyó Aristóteles a los jóvenes, no según la práctica de la sutil discusión de los filósofos, sino según la facilidad de los rétores, para que pudieran hablar elegantemente y abundante en uno y otro sentido; él mismo enseñó los “lugares” – así los llama – que son como “etiquetas” de los argumentos, lugares de los que se pudiera sacar todo lo que se va a decir en uno u otro sentido. Nuestro orador, pues - y es que no buscamos a un declamador cualquiera de escuela, ni a un picapleitos de foro, sino al orador sabio y perfecto-, procurará, puesto que se le ofrecen “lugares” definidos, recorrerlos todos, utilizar los apropiados y hablar en general; de ahí sacará también los que se llaman argumentos generales.

En otras palabras, teniendo en cuenta lo que dice Aristóteles y lo que complementa Cicerón, los elementos que componen la base de la argumentación reciben el nombre de τοποι para Aritóteles, *locus communes* para Cicerón*;* es decir, “lugares en los que el orador encuentra su materia, o, más bien, en los que halla el esquema discursivo que necesita para defender o refutar una determinada tesis”[30].

Pero qué quiere decir Cicerón con: “utilizar los apropiados y **hablar en general**; de ahí sacará también los que se llaman **argumentos generales**[31]”. No cabe duda de que el orador latino hizo una traducción literal de la frase κοινοι τοποι del estagirita: *loci communes.*

Tanto en la teoría aristotélica, como en la ciceroniana se definieron, además de los “lugares particulares”, “los lugares comunes”. Ambos se utilizan en la *inventio*, porque como nos dice Cicerón ésta “consiste en la búsqueda de argumentos verdaderos o verosímiles que hagan creíble la causa”[32], es decir, suministra pistas para el hallazgo de las ideas apropiadas al asunto y a la utilidad de la causa, esto es, del contenido. Los “lugares particulares” se encuentran en la *quaestio finita*, que se refiere a una situación concreta que afecta a personas

[29] Cicerón, Marco Tulio: *El Orador*, traducción de E. Sánchez Salor, Madrid, Alianza, 2001. pp. 48.
[30] Escobar, Alberto: “Hacia una definición lingüística del tópico literario”, *Revista Myrtia*, nº 15, 2000, pp.128.
[31] Las negritas son nuestras.
[32] Cicerón, Marco Tulio: *La invención Retórica*, libro I, 7, traducción de Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997, pp. 97.

determinadas y a hechos localizados en el tiempo y en el espacio. Mientras que los "lugares comunes" se encuentran en la *quaestio infinita,* y representan una aplicación generalizadora e infinita[33]. Se les llama de "comunes" porque expresan la opinión de la mayoría y porque son aplicables a todos los casos. Por lo general, se les utiliza como ampliación de un "lugar particular".

La definición que Cicerón da a *loci communes* en varias de sus obras, ya corresponde, de cierta manera, al concepto moderno de tópico: "tema", "idea general", sólo que con la significación de *común,* porque – como hemos dicho anteriormente - pueden ser utilizados en infinidad de casos, ya sea ante un tribunal, una asamblea o el público espectador y, también, porque son aceptados como verdaderos por la comunidad. Por ejemplo, para Cicerón, en cualquiera de las partes del discurso podemos hacer uso de los *loci communes*, pero sobre todo en el exordio y/o en la conclusión. Uno de los lugares del exordio sería la *captatio benevolentiae:* atraer la atención del público para lo que se va a decir. Y dentro de la conclusión, estaría la compasión: por medio de la cual se busca obtener la misericordia del oyente.

Como vemos, con el nombre de *communes,* Cicerón se refiere a los argumentos aplicables a los más diversos ámbitos. Y es así que, de esta manera, "se va configurando a la expresión, un significado que evoca ya, en cierta medida, al que tendrá en el ámbito propiamente literario"[34].

Recordemos también que la interrelación y convergencia entre dialéctica, retórica, filosofía, historia y poesía se produjo desde la antigüedad. El propio Aristóteles al empezar su *Retórica* nos dice: "La retórica es una contrapartida de la dialéctica, ya que ambas se refieren a

[33] Sobre la *questio finita* e *infinita* ver: Lausberg, Heinrich: *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, Traducción de José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 2003, vol I, pp. 118 ss.
[34] Escobar, Alberto: "Hacia una definición lingüística del tópico literario", *Revista Myrtia*, nº 15, 2000, pp.129.

determinadas cuestiones cuyo conocimiento es en cierto sentido común a todos y no propio de una ciencia definida”[35].

Y Cicerón en el *Orador 61-68,* al hablar de la *elocutio,* nos dice que el orador perfecto debe sobresalir en esta parte del discurso. Mas para dominar la suprema elocuencia debe conocer la filosofía, la dialéctica, la historia y la poesía. Pero no ser ni filósofo ni sofista ni historiador y ni poeta. Y para aislar el estilo del orador al de éstos, primero nos dice las semejanzas y las diferencias que hay entre estas ciencias.

Como vemos, la convergencia entre ciencias existía ya desde la antigüedad y esto facilitó la confluencia de determinados usos, tal es el caso de los *lugares comunes*. Términos como la verosimilitud lo encontramos en los *Diálogos*[36] de Platón como el *Arte poétic*a de Aristóteles. Posteriormente “entre el siglos I a.C y el siglo I d.C hubo un gran interés teórico sobre la literatura y también una fuerte expansión de los estudios de la retórica”[37]. Y vocablos como el decoro se usan, con el mismo significado, tanto en el *Orador* de Cicerón, como en la *Poética* de Horacio. En la propia *quaestio infinita,* los *exempla* eran de suma importancia para la defensa de la causa. Aunque eran una fuente fuera de la propia causa, éstos tenían una relación con el hecho y remetían a él. Existían dos tipos de *exempla: exemplum* histórico: era el que ocurría con mayor frecuencia, ya que se basaba en la verdad y era por tanto el más creíble. Y el *exemplum* poético que corresponde a la fábula, aunque era de menos eficacia (porque eran héroes mitológicos), se utilizaba mucho en el *ornatus*, sobre todo cuando el público poseía un grado de formación alto[38]. Entre los poetas, Homero era considerado el maestro del *exemplum*.

---

[35] Aristóteles: *Retórica,* traducción de Alberto Bernabé, Madrid, Alianza, 2005. pp. 45.
[36] En *Fedro o de la belleza* Platón nos habla de la verosimilitud en la retórica.
[37] Escobar, Alberto: “Hacia una definición lingüística del tópico literario”, *Revista Myrtia*, nº 15, 2000, pp. 130.
[38] Lausberg, Heinrich: *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, traducción de José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 2003, vol I, pp.350.

Ahora, a partir de lo dicho anteriormente, no cabe duda que la palabra Tópico pasa de la retórica para la literatura. Pero "el actual concepto de tópico literario se encontraba ya prefigurado y vigente en época antigua" [39], aunque su nominación se delimitó posteriormente, a partir del dialéctico – retórico.

En la literatura grecolatina ya existían algunos "tópicos literarios", aunque no se les denominara de esta manera. Los escritores los empleaban frecuentemente porque formaban parte de la tradición literaria.

Tal vez "el propio Homero, heredero ya de una riquísima tradición 'literaria' (aunque oral), tuviera muy en cuenta cuál era el acervo cultural de sus oyentes, condicionando en buena medida su propia selección de motivos y la articulación concreta de éstos"[40]. Algo parecido podría afirmarse acerca de los líricos arcaicos, y de los poetas corales muy en particular.

El tópico literario a veces cumplía una función estructural que solía organizar el discurso (esta función provenía del la retórica). Como por ejemplo, había un patrón del exordio, con cuatro tópicos principales: 1) la afectación de modestia, adecuado para el *tópoi* de la *captatio benevolentiae;* 2) el uso de máximas, proverbios y sentencias; 3) la declaración de la *causa scribendi* (motivo por el que se escribe), de la que dependía un grupo de *tópoi:* la dedicatoria, el elogio al destinatario de la obra, la mención de los méritos y deméritos propios, la invocación a la divinidad; entre otros; 4) la fórmula de la *brevitas*, en relación con lugares como *ex pluribus pauca* o *pauca e multis* (pocas, de entre las muchas cosas que podría decirse).

---

[39] Escobar, Alberto: "El Tópico literario como forma de tropo: definición y aplicación", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, nº 1, 2006, pp. 7.
[40] *Id.*, "Hacia una definición lingüística del tópico literario", *Revista Myrtia*, nº 15, 2000, pp. 133. Las comillas en la palabra *literaria* son nuestras.

Este ensamblaje entre esquemas conceptuales y estructura (proveniente de la retórica), la capacidad de guiar la creación, las variaciones realizadas a través de los siglos (sobre los mismos esquemas) y la designación (importada, también, de la retórica) hizo que se creara lo que hoy llamamos **tópico literario**.

Actualmente entendemos por tópico literario una serie de imágenes o esquemas preexistentes que forman parte de una comunidad y que vienen desde épocas antiguas. Los autores los emplean como recurso para construir sus obras, y su principal característica es su incesante vaivén de un autor a otro y de un tiempo a otro diferente.

Ersns Robert Curtius en su *Literatura europea y edad media latina* nos dice que los tópicos son "clichés fijos o esquemas de pensamientos y de la expresión" procedentes de la literatura antigua y que, a través del latín medieval, penetraron en las literaturas nacionales de la Edad Media y, más tarde, en el Renacimiento y el Barroco.

A la acertada observación de Curtius habría que resaltar que en el Renacimiento, los tópicos no son, sólo, los que venían de la tradición medieval, sino que muchos de ellos entraron, directamente, a través del latín clásico, ya que los autores bebían de las fuentes originales, como es el caso de Petrarca y Boccaccio en Italia, y, en España, Garcilaso, Fray Luis de León, entre otros.

En la Edad Media y en el Renacimiento no se preocupaban con la originalidad. Este periodo es la época de los lugares comunes. Legados, como ya hemos visto antes, de la retórica griega, los κοινοι τοποι de Aristóteles, reutilizados por Cicerón: *loci communes*. Adecuados para argüir en las diferentes áreas, poco a poco llegaron a representar puntos de vista generales sobre los grandes temas de la humanidad.

2.1. CARACTERÍSTICAS:

Para que los tópicos sean llamados como tales, tienen que reunir una serie de características generales. Y de esta manera evitamos confundirlos con “sinónimos” casi intercambiables, como ‘tema’, ‘motivo’, entre otros. Las características que siguen a continuación son mencionadas por Alberto escobar en: “Hacia una definición lingüística del tópico literario” [41]:

a) **Anónimo**: un tópico literario no pertenece a ningún autor concreto, ni comienza a existir en una determinada producción artística; no interesa la identidad de su inventor. En el caso del *carpe diem*, por ejemplo, el hecho de que el tópico se designe así a partir de Horacio (Carm. I 11) no confiere a este escritor una especial autoridad literaria sobre él. Tampoco deberían calificarse en principio como "tópicos" otros recursos que, pese a haber servido como modelo de argumentación, no son de carácter propiamente "anónimo" y no pueden considerarse "tradicionales" en rigor.

b) **Universal**: el tópico entraña siempre una cierta densidad conceptual y, por lo general, una clara adscripción cultural, como es la de la literatura en que se inserta; ello no excluye que un mismo tópico pueda surgir en ámbitos culturales muy distintos y no interdependientes. Los tópicos han de considerarse propiamente como "universales", aunque en ocasiones se plasmen -según muestra la literatura comparada- bajo aparentes discrepancias culturales, tan enfática como insustancialmente señaladas a veces: en Oriente y en Occidente, o en el mundo pagano y en el cristiano, por poner dos ejemplos significativos.

Por otra parte, cuanta mayor simplicidad y abstracción ofrece la unidad tópica, mayor resulta su universalidad o ámbito de aplicación; y viceversa: cuanto más concreta o

[41] *Ibid*., pp. 137.

sofisticadamente se formula el tópico, es decir, cuanto más específico es su ámbito de aplicación, menor difusión alcanza y mayor riesgo corre de convertirse en unidad argumental menor o "motivo". Los "motivos" son elementos de carácter folclórico próximos a lo que llamamos "tópicos", pero de naturaleza bien distinta: prácticamente circunscritos al relato, y a veces incluso con rasgos nacionales muy específicos, no participan de algunos de los rasgos que estamos mencionando (anónimo, universal, tradicional, etc.)

c) **Tradicional**: el tópico literario se basa en la recurrencia, la cual no excluye la posible originalidad de cada autor concreto. En cualquier caso, conviene recordar que el concepto de originalidad literaria ha variado de manera sustancial en el transcurso de la historia. La originalidad de la literatura romana y la renacentista consiste precisamente en su habilidad para "imitar" los temas tradicionales.

d) **Extensión variable**: la extensión de lo que cabe aislar en el decurso como "unidad tópica" es variable. Una ***captatio benevolentiae*** puede consistir en un sencillo inciso (del tipo "benévolo lector") o en un conjunto de varias líneas de intencionalidad más o menos explícita. Por otra parte, la unidad tópica propiamente dicha tiende a la brevedad. No cabe duda de que la concisión también define otras formas literarias. Ahora, el tópico literario no es algo inerte, al contrario, es activo, susceptible de aportar originalidad, y los resultados obtenidos deben combinarse e insertarse en el marco cultural en que fue utilizado.

e) **Carácter conceptual**: aunque unos tópicos parecen afectar prioritariamente a la forma y otros al contenido, creemos que se trata, en realidad, de esquemas conceptuales más o menos formalizados en la tradición, que pueden aparecer en cualquier género literario, sin límite alguno de frecuencia y en cualquier lugar de la

obra, pese a la existencia de determinadas tendencias en su distribución.

f) **Función retórica**: a menudo de persuasión o de invitación a la acción, lo cual determina su frecuente formulación imperativa: *carpe diem; collige, virgo, rosas; memento mori*. Como intermediaria entre el autor y la colectividad, la literatura es siempre comunicación, un tipo especial de mensaje. En cuanto manifestación literaria, el tópico refleja siempre una opinión que el autor traslada al receptor, quien, a su vez, se siente incitado por el trasfondo ideológico que ésta entraña. El tópico afecta e incluso "conmueve" al individuo, y es a veces la validez de su aplicación individual la que determina propiamente su universalidad.

Otra característica, que se puede tener en cuenta, es que el tópico se distingue a menudo -ideal sería poder decir "siempre"- por su posible realización inversa, o, mejor dicho, por sus posibles realizaciones inversas, en función de la mayor o menor complejidad significativa de los elementos. Tal inversión es menos frecuente en la retórica -a causa precisamente de su relativa infrecuencia o inverosimilitud- , pero es más rica desde el punto de vista literario.

Las causas concretas de la inversión pueden ser muy variadas. Puede deberse a la mera saturación que produce el empleo reiterado de determinados tópicos, la cual conduce a su aplicación satírico-paródica; en otros casos interviene la voluntad deliberada de practicar un uso sesgado o transgresor. Conviene advertir, en cualquier caso, que la "potencialidad" del tópico apenas puede verse amenazada. El tópico paradigmático del *carpe diem* permite ilustrar este aspecto. Frente a él erigirá el mundo cristiano la *contemptio mundi*, que cabe considerar como "inversión" del tópico. El hombre, en su insatisfacción, crea la ansiedad por vivir el presente y mejorarlo, acelera la vida en una vertiginosa carrera vacía de sentido: todos esperan, todos desean. Ambicionando el cambio, generan la inestabilidad y llegan al pecado.

No obstante, ya en el seno del pensamiento pagano, desde una base ideológica muy distinta, se documentan variaciones similares, tal es el caso de la *Odisea.* Ulises abandona la isla de Circe con todos sus posibles placeres; también en la Eneida, Eneas es un héroe que abandona el presente y sus deleites.

Un posible esquema del funcionamiento del tópico sería, en este caso, el siguiente:

Tema	**Tópico**	**Versión**	**Inversión**
El tiempo	Actitud humana ante el paso del tiempo	*carpe diem; collige, virgo, rosas; memento mori (tempus fugit, sic transit, gloria mundi, ubi sunt, vanitas mundi)*, etc	*contemptio mundi*

III. ALGUNOS TÓPICOS CLÁSICOS EN LA OBRA CASTELLANA DE GARCILASO DE LA VEGA:

Dos son los aspectos del tópico literario[42]:

a. El que pertenece a las fórmulas de pensamiento, imágenes o pensamientos estereotipados.
b. El que abarca la técnica poética.

De estos dos aspectos que tiene la investigación de los tópicos literarios estudiaremos el primero en la obra de Garcilaso.

Como ya lo hemos dicho anteriormente, el Renacimiento se puede definir con una sola palabra: *imitatio,* ya que la práctica poética se realizaba a partir de un modelo. Y nosotros como lectores debemos anticipar ciertas lecturas antes de acercarnos a un texto renacentista, definido éste, al menos en su génesis, por la relación entre sí y su modelo[43]. Sólo a partir de esta relación obtendremos un significado textual correcto, puesto que si no se toma en consideración el modelo no se puede dar cuenta cabal del significado del texto, y tal ignorancia puede llevarnos a errores fatales.

Ahora bien, en nuestra literatura renacentista nunca se siguió un solo modelo y ya desde el comienzo los modelos eran diferentes, incluso en un mismo poema. Por ejemplo, la obra garcilasiana, para centrarnos ya en nuestro autor, está repleta de temas grecorromanos y, de entre los clásicos, es evidente la influencia de Virgilio, Horacio y Ovidio, estos autores gozan de una gran presencia en su obra. También, no debemos olvidarnos de la influencia, en menor medida, de Propercio y Tibulo, junto con Petrarca y a través de Petrarca.

---

[42] Wolfgang, Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 93.
[43] *Ibid*., pp.92.

Estos ecos y fuentes, en la obra del toledano, ya sus antiguos comentaristas, con Herrera a la cabeza, las resaltaban y valoraban. Pero a pesar de que Garcilaso recurre a la tradición latina, no quiere decir que su obra sea una copia fiel de la literatura clásica, ya que tiene sus diferencias individuales, está impregnada de la exaltación del individuo propia del momento histórico en que vivió. Su obra refleja al poeta y retrata las características del petrarquismo, que ya en los albores del siglo XVI era un fenómeno no sólo literario, sino que también abarcaba todos los ámbitos culturales de aquel entonces.

Es a Garcilaso de la Vega, a quien le corresponde el mérito de haber llevado adelante con mayor determinación la sugestión que Andrea Navagero le dio a Boscán: escribir al itálico modo y, de esta manera, incluye en la Península, el nuevo modelo poético.

Pero Garcilaso no siempre fue el poeta precoz y maduro como se le conoce, sino que tuvo su periodo de aprendizaje dentro de la poesía cancioneril española, basta recordar el soneto XXXVIII:

Siento el dolor menguarme poco a poco,
no porque ser le sienta más sencillo,
mas fallece el sentir para sentillo,
después que de sentillo estoy tan loco.

Ni en sello pienso que en locura toco,
antes voy tan ufano con oíllo
que no dejaré el sello y el sufrillo,
que si dejo de sello, el seso apoco.

Todo me empece, el seso y la locura:
prívame éste de sí por ser tan mío;
mátame estotra por ser yo tan suyo.

Parecerá a la gente desvarío
preciarme deste mal, do me destruyo:
yo lo tengo por única ventura.

Antonio Gargano nos dice de este poema que:

> el dolor va menguando no porque el amante del soneto lo sienta menos intenso, sino más bien porque, habiendo él enloquecido por el demasiado dolor, es su propia sensibilidad la que desvanece. Y esta intrincada maraña de conceptos, que atañe obviamente al plano del contenido, resulta luego combinada, en el plano formal, con una figura de repetición como el poliptoton (*sienta-sentir- sentillo*)[44].

Y la poesía cancioneril usa y abusa de estas dos características: el conceptismo y el uso del poliptoton, figuras que las vemos en el soneto XXXVIII. Dentro de esta primera etapa también encontramos sus coplas y villancicos, considerados obras menores de Garcilaso.

Pero pocos años después de la composición de este soneto, Garcilaso es exiliado a la isla del Danubio, por haber participado del matrimonio de su sobrino, a escondidas de los Reyes. Mas su estadía aquí sólo dura pocos meses, ya que su exilio debe continuar en la ciudad de Nápoles. "La corte napolitana era entonces un centro de cultura literaria y refinamiento social. Allí nuestro poeta tuvo contacto con los humanistas y escritores italianos"[45]. Allí se enriquece con el nuevo modelo poético, el petrarquismo, y, de esta manera, rompe con la antigua tradición española a favor del modelo italiano. Nace, así, la nueva forma poética de la lengua española. Es en Nápoles donde, nuestro poeta, "reveló su conocimiento de la poesía latina e italiana y escribió en dos lenguas"[46]: español y latín.

Garcilaso, a pesar de su corta vida, fue el poeta más importante del primer Renacimiento. Entre algunos de los que se encuentran en este grupo tenemos a Juan Boscán, Diego Hurtado de Mendoza y Hernando de Acuña. Garcilaso dentro de esta primera generación - llamada petrarquista o también escuela de Garcilaso – fue el poeta más influyente de todos ellos, y se convirtió en modelo poético de la literatura posterior no sólo de España, sino también en Latinoamérica:

---

[44] Gargano, Antonio: "Garcilaso de la Vega y la nueva poesía en España: del acervo cancioneril a los modelos clásicos". En: *V centenario de Garcilaso*. Publicado en los anales del Instituto Cervantes, marzo 2002.
[45] Salinas, Pedro: "La idealización de la realidad: Garcilaso de la Vega". En *Obras Completas II, ensayos completos*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 446.
[46] *Ibid*., 446.

> "El éxito de sus obras fue inmediato y completo. Se publicaron en 1543, y antes de 1560 aparecieron dieciséis ediciones más de sus poemas, impresos en Italia, en Portugal y en Francia. En 1574 aparece la primera edición con comentarios del gran humanista de la Universidad de Salamanca, Francisco Sánchez. Seis años más tarde, otro gran poeta español, Francisco de Herrera, anotó la obra de Garcilaso"[47].

Es decir, en el mismo siglo XVI ya era considerado un clásico, muchos lo imitaban, y era el poeta más estudiado y comentado por los críticos de entonces.

Su obra no es extensa, pero sí muy variada, cultivará distintos géneros de origen clásico y que con el Renacimiento adquieren una nueva vida. Está conformada por tres églogas, dos elegías (una amorosa y otra funeral), una epístola, cinco canciones, treinta y ocho sonetos y ocho coplas.

La obra de Garcilaso es considerada como modelo de claridad y armonía, en sus versos encontramos no solamente sus experiencias íntimas, sino también los estímulos espirituales de su época, así como también las diferente maneras de expresión artística heredadas de la tradición literaria y las recién descubiertas formas del mundo renacentista. Los versos del nuevo estilo y las estrofas que Garcilaso introdujo por primera vez fueron adoptados por los poetas del Siglo de Oro español.

Otro de los rasgos principales en la obra garcilasiana es su desinterés por el tema religioso - cristiano, no encontramos poemas que documenten este tema. Pero esta característica no es exclusiva de Garcilaso, sino de todos los escritores que pertenecen a la escuela italiana. Y esto está más que explicado, ya que todos tienen un solo objetivo: la recuperación de los clásicos: el paganismo sustituye a los temas religiosos – cristianos.

Garcilaso recogerá los más conocidos tópicos clásicos, así como también los mitos de Orfeo y Eurídices, Hero y Leandro, Apolo y Dafne, Anaxárate e Ifis.

---

[47] *Ibid.*, 448.

Antonio Prieto, en "La fusión mítica"[48], nos dice que el empleo de la mitología no responde únicamente a una recuperación de la cultura clásica dentro de la esencia del Renacimiento, sino que, en Garcilaso, el uso de la mitología se integra en una poesía viva a través de recursos como el de la fusión mítica, por el que el yo lírico inmortaliza sus amores y los coloca en un plano incluso superior al de otras conocidas parejas míticas de amantes. La abundante presencia del mito es una de las particularidades estilísticas más llamativas de la poesía de Garcilaso.

Como sabemos, el mito, aconsejado ya por la retórica como *ornatus* y *exemplum* era una materia narrativa primordial que venía desde la poesía antigua. Lo encontramos desde Homero, pasando por los poetas de la lírica arcaica griega. Pero es en manos de los poetas helenísticos como Calímaco, Teócrito, entre otros, que el mito deja de ser un mero elemento decorativo y desempeña nuevas funciones, convirtiéndose en parte substancial del argumento. Posteriormente, imitando esta técnica helenística, con los elegíacos latinos, el mito deja de ser ya objeto de narración en sí mismo y se convierte en el lenguaje poético, con el que el poeta describe sus vivencias y emociones[49].

Esta herencia la reciben los poetas italianos, y, a través de ellos, llega a la Península Ibérica. Por eso, lo que afirma Antonio Prieto sobre Garcilaso es correcto, ya que en las *Églogas* y la *Canción V*, por ejemplo, encontramos no sólo un interés por recuperar los mitos clásicos, sino que el yo poético, al evocar a los personajes mitológicos y al compararlos con sus amores, consigue una simbiosis, y, al formar una sola entidad, adquieren la inmortalidad de las parejas clásicas.

---

[48] Prieto, Antonio: "La fusión mítica", *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 139-191.

[49] Puche, Carmen: "Alusiones Mitológicas", en PROPERCIO: *Elegías*, edición bilingüe de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 62.

Por un lado, la experiencia personal que el poeta quiere transmitir queda ensalzada al proyectarse en el mito y, por otro lado, el mito se actualiza a través de la realidad particular que describe el poeta, ya que éste, al darle nuevos matices, hace que el lector vea el mito como algo vivo y renovado[50]. En otras palabras, Garcilaso recurre a personajes míticos e históricos como imitación y representación de su propia esclavitud amorosa.

En esta disertación estudiaremos parte de toda esa herencia que Garcilaso recibió de los clásicos, empezando con los tópicos:

SONETO XXIII[51]**:** *DESCRIPTIO PUELLAE* Y *CARPE DIEM*

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende al corazón y lo refrena;

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena;

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera,
por no hacer mudanza en su costumbre.

Este poema está dividido en 2 parte. En los dos primeros cuartetos, el yo lírico describe la belleza femenina, y en los dos tercetos expone los topicos el *carpe diem* y el *tempus fug*it (estos dos temas vienen juntos desde la antigüedad grecolatina).

[50] *Ibid*., pp.68.
[51] La obra que se utilizará en esta disertación es: Garcilaso de la Vega, *Poesía Castellana Completa*, edición de Consuelo Burel, Madrid, Cátedra, 2003.

3.1. *Descriptio Puellae:* en el Renacimiento se crearon modelos con la juventud, siempre identificados con la mujer doncella. Sabemos que Dante crea la figura idealizada de Beatriz; luego Petrarca a través de Laura, y también Boccaccio, toma como modelo a Fiammetta. Estos poetas encuentran reflejada en la belleza femenina, la armonía de la creación, como una prolongación del ser divino. Esta conceptualización poético – religiosa de la belleza quedaría asumida e interpretada en los distintos modelos de mujer renacentista como un estímulo para el cultivo de la belleza espiritual. Y es esta figura poética la que había de ser imitada por la poesía lírica renacentista española.

Este tópico es típicamente renacentista. Petrarca lo utiliza con frecuencia en sus sonetos a Laura. Pero el creador de este tópico debió conocer y dominar un tópico clásico que los poetas elegíacos latinos lo utilizaban asiduamente, el *puella divina*. Estos poetas llamaban siempre *domina* a su amada y practicaban (a veces aconsejaban) una total sumisión a la voluntad de la mujer querida. Veneraban a las amadas como si fueran diosas y de quienes se declaraban sus más obedientes esclavos (*servitium amoris*). Esto aparece en Catulo, *Poema LXVIII*[52]:

> Él me abrió sin límites un campo antes cerrado
> y me dio una dueña y una casa,
> donde poder compartir nuestro amor…
>
> vv. 67-69

> …y la casa misma donde nos divertimos, y la dueña,
> y el que al principio nos da y nos quita la tierra,
> de quien proceden todos mis bienes,
> y, por encima de todos, aquella a la que quiero más que
> a mí mismo, mi luz, cuya existencia me hace dulce el vivir.
>
> vv. 156-160

[52] Catulo: *Poesías*, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2006, pp. 120.

Posteriormente la sumisión a la amada se hace muy común en otros poetas elegíacos, como por ejemplo en Tibulo I, I, 46 y II, IV. Pero será Ovidio el que ilustrará en su poesía, de manera grácil y juguetona este tópico.

Al confesarse siervos de su dueña, estos elegíacos representaban la belleza física de la mujer amada de manera precisa. "*Ma l'antichità non fisso mai quei dati in schemi fissi di contenuto o di forma*"[53]. Esto se hará sólo posteriormente.

En el *libro II, 3, 10-15* de Propercio[54] encontramos la descripción de la amada:

> …(los lirios no son más blancos que mi dueña;
> como la nieve de la Meótide si compite con el cinabrio ibero
> y como las hojas de la rosa nadan en leche pura),
> ni sus cabellos fluyendo apropiadamente por su terso cuello,
> ni sus ojos, dos antorchas, estrellas mías…

Como vemos, Propercio ya menciona algunos prototipos de la blanca belleza - comparándola con la nieve de Meótide - en contraste con el color rojo de la rosa. Aparecen, también, los largos cabellos que se esparcen por el cuello, y los ojos dos iluminarias que guían al poeta. Pero estos prototipos no siguen ninguna regla y aparecen, de vez en cuando, en algún escrito.

Será en el medioevo cuando los elementos del tópico se asocian y se componen en un sistema de belleza, pero seguían algunas reglas bastante rígidas:

a. *l'enumerazione delle parti anatomiche deve farsi dalla testa ai piede;*

b. *i membri più nobili, cioè la parte superiore del capo e del busto, dev'essere espressa con metafore, almeno preferenzialmente, riservando alle altre il nome proprio o la perifrasi;*

c. *le metafore devono rifarsi ad un repertorio fisso di comparanti: rose, gigli, stelle, diamanti ecc.;*

d. *le motivazioni prevalenti devon essere attinte alla sfera semantica del colore e dello splendore*[55].

---

[53] Pozzi, Giovanni: " *Il retratto della donna nella poesia d'inizio cinquecento*". *Lettere Italiane*, Gennaio – *Marzo*, 1979, pp. 6.

[54] Propercio: *Elegías*, edición bilingüe de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 249.

Posteriormente, será Petrarca quien estructurará en su poesía las reglas que regirán al tópico desde entonces. Su poesía se regocija en el detalle de un cabello rubio, unos ojos azules, unos labios rojos como el coral y una piel blanca como la nieve. Todos los escritores del Renacimiento lo seguirán al utilizar el *descriptio puellae,* y tomarán como modelo a la Venus del cuadro de Boticelli: *El nacimiento de Venus*. Este cuadro es una representación directa del mito clásico, y refleja la Venus púdica: ésta, desnuda, se cubre los senos y el regazo con las manos.

Para los renacentistas, el hombre debía buscar la unión entre el bien, la belleza y el amor, y estos valores estaban personificados en la figura de esta Venus, máxima conciliación de amor sensual y amor ideal (unidad de los grandes principios neoplatónicos).

Giovanni Pozzi nos dice, en *"Il retratto della donna nella poesia d'inizio cinquecento"*[56], que fue Petrarca quien estructuró, con rígidas correspondencias internas, el canon que será modelo para los poetas posteriores:

1. *ridusse il numero dei membri nominati ad alcune parti scelte del viso (capelli, occhi, guance, bocca) più una parte anatomica selezionata fra collo, seno, mano;*
2. *accentuò l'uso di metafore ben definite, preferendole all'impiego del nome propio designante i membri elogiati;*
3. *ridusse il numero delle motivazioni all'alternativa di splendore e colore e per quest'ultimo ai tre dati di giallo, rosso e bianco, con rarissime eccezioni (nero per le ciglia una volta sola, così come azzurro per gli occhi;*
4. *ridusse il numero dei comparanti alla sola rosa per il rosso, ad oro ed ambra per il giallo, lasciando invece un più ampio ventaglio di possibilità per il bianco;*

---

[55] Pozzi, Giovanni: *" Il retratto della donna nella poesia d'inizio cinquecento". Lettere Italiane,* Gennaio – Marzo, 1979, pp. 6.
[56] *Ibid.*, pp. 7.

5. *sistematizzò i rapporti correnti fra le varie motivazioni di rosso, bianco e giallo e dei loro figuranti secondo due schemi fissi: o la repetizione per x volte di una coppia o la disposizione dei dati secondo la colocazione asimmetrica di 2:1;*
6. *sistematizzò le relazioni fra le motivazioni, evitando sul piano delle motivazioni primarie del colore la combinazione omogenea (per es. fra rose e gigli) ma evitando nello stesso tempo su quello delle motivazioni secondarie l'incontro di una copia etereogenea (per es. perle e gigli).*

Pozzi, partiendo de este estudio sobre Petrarca, nos dice que son dos los modos lingüísticos usados para la representación del aspecto físico de la doncella: **a.** la simple denominación de los elementos: cabellos, ojos, mano, o **b.** el uso de la metáfora: oro, sol, marfil.

Vemos que la tradición clásica del retrato poético viene desde la antigüedad y que luego es "remodelada por las poéticas medievales, hasta que encuentra en los principios estéticos humanísticos – renacentistas nuevos cánones de belleza y fuentes de inspiración que, con todo, resultan novedosos"[57].

En Garcilaso lo vamos a encontrar en los dos cuartetos del *Soneto XXIII*:

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende al corazón y lo refrena;

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto
el viento mueve esparce y desordena;

Aquí el autor selecciona una parte del cuerpo femenino para hacer la descripción. Se trata del esquema petrarquista, que Giovanni Pozzi llamó *"il canone breve"*[58]: en lugar de describir

[57] Manero Sorolla, Mª Pilar: "Los cánones Del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento". *Cuadernos de Filología Italiana* 2005, Número extraordinario, 247 – 260.
[58] Pozzi, Giovanni: *Sul luogo comune*, Milán, Adelphi, 1996, pp. 449- 526.

todo el cuerpo, Garcilaso prefiere seleccionar una serie de elementos del rostro (excepto: nariz, orejas y barbilla) y uno ajeno a la cara, los italianos preferían las manos, pero Garcilaso prefiere el cuello (aunque en la *Égloga segunda* describe las manos).

En realidad, el retrato puramente petrarquista escoge en su *descriptio* las partes del rostro que estéticamente quiere resaltar: cabellos, ojos, frente, mejillas, y boca, y desiste, justamente, para favorecer esta selección de las otras partes del cuerpo. Si leemos el *Cazoniere:*

> "Laura no tiene nariz y las damas que en la poesía española se conforman con sus hormas tampoco las tendrán. Sin embargo, este nuevo retrato petrarquista mantiene la parte desde siempre privilegiada junto al rostro: el busto, cuello y seno… El canon, además, no solo conserva sino enfatiza la presencia de la mano, elemento importantísimo no sólo de seducción sino de expresión o en los casos más sutiles, elemento de seducción por su misma expresividad."[59].

Y como dice Mª Pilar Manero, este nuevo canon, corto y selectivo, tuvo la virtud de agilizar y, de algún modo, reconstruir el esquema anterior medieval, demasiado completo, previsible y pegado al cuerpo femenino real y, por lo mismo, excesivamente monótono y pesado en su representación.

Il canone breve ya era considerado en la época de Garcilaso como noble y formaba parte de la práctica poética más alta, principalmente en sonetos; mientras que *il canone longo*, cuyo legislador fue Boccaccio, adoptó estructuras más amplias como la canción, la silva o los tercetos encadenados, pero en el siglo XVI ya había sido dejado de lado, aunque tuvo algunos cultivadores.

Giovanni Pozzi nos dice que:

> *"Nel canone breve si assiste al ritorno delle rigide forme petrachesche: rinasce l'attenzione verso le motivazioni secondarie di natura tattile; ne consegue che il bianco delle guance venga rappresentato dai figuranti di latte, neve, e fiori vari, giglio, ligustro, viola, mentre i figuranti del tipo avorio, marmo, cristallo vengon dirottati a rappresentare membri ai quali*

[59] Manero Sorolla, Mª Pilar: "Los cánones Del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento". *Cuadernos de Filología Italiana* 2005, Número extraordinario, 247 – 260.

> *conviene la motivazione secondaria di durezza (fronte, collo, seno, mano). Sul versante del rosso, con simetria assoluta, si affievolisce l'uso di rubino e di corallo per cedere il posto a rosa, ostro, porpora"*[60].

La mayoría de los retratos que presenta la lírica española del siglo XVI se rige por este canon corto petrarquista y centra su interés de la *descriptio* en las partes del rostro consideradas estéticamente nobles.

Y para Garcilaso, siguiendo este modelo, el rostro es el centro de la belleza y utiliza, de este esquema, los motivos opuestos: rosa – azucena para identificar los colores que se encuentran en el rostro de la doncella: rojo y blanco. Pero vale destacar, que si bien es cierto que Petrarca esquematizó los figurantes; la configuración entre la lozanía del rostro unida a un color no es una invención suya, ya que venía desde los antiguos latinos. Cicerón en *Debates en Tusculo,* denomina la belleza como la configuración armoniosa de los miembros del cuerpo unida a un color atractivo[61]. E incluso los figurantes leche - rosa es una dupla formulada por Propercio en el poema citado anteriormente.

Ahora bien, en este soneto, Garcilaso sí utiliza un equivalente italiano, el de la *"bella donna con gli occhiali" o "Dona de'cui begli occhi"*. Los ojos de la amada, es un motivo frecuentísimo en el *Canzoniere* de Petrarca, donde aparece varias veces, y también en otros poetas italianos.

Herrera nos dice que:

> …entre todos los cuerpos elementados, es la más perfeta belleza la del cuerpo umano, i de todo él, la más bella parte es el rostro, a quien concurre a formar más variedad de miembros que a otra alguna. I si cada uno d'estos miembros es por sí hermoso i bien compuesto, lo hazen bellísimo. I de todas estas partes son bellíssimo los ojos por la diversidad i diferencia o belleza de colores; i porque son asiento de todo el esplendor que puede recebir el cuerpo umano i porque por ellos trasluze la hermosura del ánimo; dexando de decir la sinceridad i

---

[60] Pozzi, Giovanni: " *Il retratto della donna nella poesia d'inizio cinquecento*". *Lettere Italiane*, Gennaio – Marzo, 1979, pp. 9.

[61] Cicerón: *Debates en Túsculo*, IV, XIII, 31, edición de Manuel Mañas Níñez, Madrid, Akal, 2004, pp. 233. Esta información la hemos sacado de los *Comentarios* de Herrera, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 415.

> pureza de su órgano o istrumento, que es de naturaleza de agua; i que conocemos i percibimos por ellos la calidad i naturaza de infinitas cosas, mui distantes i apartadas i diferentes unas de otras[62].

Herrera tuvo muy presente los dos cuartetos *del Soneto XXIII* de Garcilaso cuando hizo este comentario, porque en el poema los ojos son la parte más importante del retrato, ya que aparece la idea de que los ojos de la doncella pueden encender y serenar las pasiones. Éstos contentan y deleitan a los que los ven, porque su belleza procede del mismo cielo o de la propia naturaleza y porque la luz que emanan, siembra y esparce una admirable fuerza. Lejos de ellos, el amante sufrirá grandes mudanzas, ya que el amor ha nacido de esa primera mirada y ha afectado gravemente su alma y, desde entonces, empieza a tener momentos de euforia cuando los ve o de desespero cuando se aleja.

Otra característica que Garcilaso toma de la poesía italiana es la descripción del cabello, comparándolo con el oro. Garcilaso hace esta descripción teniendo en cuenta la Venus de Boticelli. Si nos fijamos en el cuadro, los cabellos aparecen esparcidos y desordenados por el viento y caen por el *hermoso cuello blanco*.

Tanto el mirar que motiva pasiones (ojos tan claros que son capaces de encender y frenar el corazón), como la comparación del cabello con el oro, el ámbar o el sol son motivos frecuentes en la obra de Petrarca, los encontramos en la *Canción XXXVII*:

> *Le treccie d'òr che devrien fare il sole*
> *d'invidia molta ir pieno,*
> *e 'l bel guardo sereno,*
> *ove i raggi d'Amor sí caldi sono*
> *che mi fanno anzi tempo venir meno...*
>
> [Las trenzas de oro de que el sol se siente
> tal vez de envidia lleno,
> y ese mirar sereno
> donde el fuego de Amor está encendido,
> por los que antes de tiempo muero y peno…][63].

[62] Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso,* Madrid, Cátedra, 2001, pp. 416.
[63] Petrarca, Francisco: *Sonetos y Canciones,* traducción de Ángel Crespo, Madrid, Alianza, 1995, pp.192.

También Bembo en sus *Rime*, *Soneto V*[64] utiliza los mismos motivos:

Crin d'oro crespo e dámbar tersa e pura,
Chá l'aura su la neve ondeggi e vole,
occhi soavi e più chiari che 'l sole,
da far giorno seren la notte oscura...

En este soneto, Bembo utiliza como modelo el *Soneto CCXIII* del *Canzoniere* de Petrarca y compara a su amada con la Laura de éste:

e que' belli occhi che i cor' fanno smalti,
possenti a rischiarar abisso et notti,
et tôrre l'alme a' corpi, et darle altrui;

[y ojos que al corazón de piedra tornan,
que de alumbrar la noche son capaces
y a unos dan vida y a otros han matado][65].

Todas estas descripciones servían para expresar por la amada el "amor perfecto"que los poetas sentían por ellas, éstos habían encontrado en la *descriptio* una forma para manifestar sus afectos.

Pero Garcilaso no solamente utiliza el *descriptio puellae* en el *Soneto XXIII*, sino que también lo encontramos en otras de sus poesías. En la *Égloga II* encontramos elementos del *canone breve*: ojos = clareza, cabello = oro, cuello = marfil, mano = blancura. Albanio, en medio de un *locus amoenus*, recuerda entristecido a quien en otrora fue su amada:

¡Oh hermosura sobre el ser humano!
¡Oh claros ojos! ¡Oh cabellos de oro!
¡Oh cuello de marfil! ¡Oh blanca mano!

Garcilaso conserva la univocidad de las relaciones entre figurantes y figurados.

[64] Bembo, Pietro: *Gli Asolini e le Rime*, Torino, Unione Tipográfico – Editrice Torinense, 1932, pp. 165.
[65] Petrarca, Francisco: *Sonetos y Canciones*, traducción de Ángel Crespo, Madrid, Alianza, 1995, pp. 413.

Y en la *Égloga III*, el yo bucólico antes de contarnos la historia que cuatro ninfas - Filódoce, Dinámene, Clinámene y Nise – tejen en sus mantos, no pierde la oportunidad de describir sus bellezas:

> *Peinando sus cabellos de oro fino*[66],
> una ninfa, del agua, do moraba,
> la cabeza sacó, y el prado ameno,
> vido de flores y de sombra lleno.
>
> ----
>
> El agua claro con alcivo juego
> nadando dividieron y cortaron,
> *hasta que el blanco pié toco mojado*,
> saliendo de la arena, el verde prado.

Luego cuando el yo bucólico nos narra la historia de amor que cada una de las ninfas teje, nuevamente encontraremos algunos rasgos del tópico:

> Eurídice, *en el blanco pie* morida…
>
> ----
>
> Dafne, *con el cabello suelto al viento*,
> sin perdonar *al blanco pie*, corría…
> *…y los cabellos, que vencer solían*
> *al oro fino*, en hojas se tronaban;
> en torcidas raíces se estendían
> *los blancos pies*, y en tierra se hincaban.
>
> ----
>
> *La blanca Nise* no tomó a destajo…

Después de habernos contado las historias que las ninfas han tejido, el yo bucólico, continúa:

> En las templadas ondas ya metidos
> tenían los pies, y reclinar querían
> *los blancos cuerpos*, cuando sus oídos
> fueron de dos zampoñas…

Las zampoñas son de dos pastores que cantaban sus historias de amor. Uno de ellos, Tirreno, canta:

[66] Los itálicos son nuestros.

Flérida, para mí, dulce y sabrosa
más que fruta del cercado ajeno,
más blanca que la leche y más hermosa
que el prado por abril, de flores lleno.

No obstante, en las descripciones de la *Égloga III* encontramos que en las enumeraciones hay un elemento del *canone lungo*: el blanco pie. También Garcilaso escoge el tema de la doncella en el baño, que es un motivo recurrente de este *canone* y que se usaba para describir la desnudez femenina. En la *Égloga III* son las ninfas las que salen del baño, sorprendidas luego por dos pastores (Tirreno y Alcino). Este tema viene desde los clásicos, lo encontramos en "Virgilio (*Eneida*, 8, 589), Ovidio (*Met.* 3, 155 – 191), pero el autor que más lo desarrolló fue Boccaccio (*Ninfale* 1, 53; 64; *Comedie delle ninfe* 3,13), máximo representante del *canone lungo"*[67].

Ahora bien, a primera vista, parece que Garcilaso y los otros escritores renacentistas sólo se preocupaban por la bellaza física de la amada, dado que no mencionan las cualidades y virtudes de ésta. No obstante, todos los escritores de este periodo consideraban que la belleza externa era un eco de la belleza interior de la doncella, y eso explica por qué las cualidades espirituales de ésta raramente aparecen enunciadas de manera explícita. La belleza física de la doncella es el reflejo de la belleza de su alma.

La hermosura exterior era como un sello del alma; a través de la apariencia externa se conocían las costumbres, las preferencias y muchas veces los afectos y los pensamientos. Pero la hermosura para los neoplatónicos era una cosa sagrada y divina porque nace de Dios. "Y en cuanto comienza de Dios y deleita se llama belleza; en cuanto pasa al mundo y lo

[67] Pozzi, Giovanni: " *Il retratto della donna nella poesia d'inizio cinquecento*". *Lettere Italiane*, *Gennaio – Marzo*, 1979, pp. 25.

extasía, se llama amor”[68]. La belleza es, para los renacentistas, resplandor de la bondad divina, por eso ésta “es la cara del bien: graciosa, alegre y agradable”[69].

El personaje principal del libro IV de *El Cortesano*, Pietro Bembo, nos dice que:

> lo bueno y lo hermoso en alguna manera son una misma cosa, en especial en los cuerpos humanos, de la hermosura de los cuales la más cercana causa pienso yo que sea la hermosura del alma; la cual, como participante de aquella verdadera hermosura divina, hace resplandeciente y hermoso todo lo que toca, especialmente si aquel cuerpo donde mora no es de tan baxa materia que ella no pueda imprimille su calidad[70].

Por otro lado, los poetas renacentistas predicaban el mejor de los amores, que - según los neoplatónicos - era el amor contemplativo, el divino, que sube de la vista de la belleza corporal al aprecio de la espiritual y divina: “cuando de las bellezas inferiores se ha elevado , mediante un amor bien entendido de los jóvenes, se llega casi al término; porque el camino recto del amor, ya se guíe por sí mismo, ya sea por otro, es comenzar por las bellezas inferiores y elevarse hasta la belleza suprema”[71]. Y es por esta razón que los poetas concebían la belleza no como la suma de proporción y armonía, sino como idea o representación de una belleza superior. La belleza física se convierte en un mero paso –aunque necesario - para alcanzar esa otra superior.

3.2. *Carpe diem*: si la imagen de la **mujer doncella** relacionada con la juventud fue creada en el Renacimiento, no lo fue el tópico *carpe diem*, ya que, como es sabido, la invitación al disfrute de la vida es un tema antiguo que se remonta a la literatura grecolatina.

No cabe duda que en la lírica española, Horacio, a través de sus Odas, fue el más imitado de los escritores latinos, así como lo fue Virgilio en la épica y en la novela pastoril. Horacio

---

[68] Ficino, M.: *El libro Del amor II*. Disponible en: http://homepage.mac.com/eeskenazi/ficinoamore.html
[69] Castiglione, Baldassare: *El cortesano*, traducción de Juan Boscán. Madrid, Cátedra, 2003, pp. 516.
[70] *Ibid*., pp. 518.
[71] Platón: *Apología a Sócrates: diálogo: el banquete o del amor*, traducción de Don Patricio de Azcárate, Buenos Aires, el Ateneo, 1949, pp. 613

desarrolló el tópico *carpe diem* en su oda a Leucónoe. Y fue ésta el modelo por excelencia que los líricos españoles siguieron para crear sus poemas:

> No pretendas saber, pues no está permitido, el fin que a mí y a ti, Leucónoe,
> nos tienen asignados los dioses, ni consultes los números Babilónicos.
> Mejor será aceptar lo que venga, ya sean muchos los inviernos que Júpiter
> te conceda, o sea éste el último, el que ahora hace que el mar Tirreno
> rompa contra los opuestos cantiles. No seas loca, filtra tus vinos
> y adapta al breve espacio de tu vida una esperanza larga.
> Mientras hablamos, huye el tiempo envidioso.
> Aprovecha el día. Captúralo. No te fíes del incierto de mañana.
>
> **Horacio**, *Carmina* I, *Odas* XI, vv. 1-8[72]

Como dice Alberto escobar la función del tópico es clara:

> el autor exhorta a Leucónoe - con fines previsibles, pero nada explícitos - a aprovechar el momento… Son componentes básicos del tópico, ciertamente, "la exhortación al disfrute y el recuerdo de la muerte". Siempre en el marco ocasional de un presente que urge al goce, ya sea en la esfera del amor o en cualquier otra. Importa mucho destacar que el tópico al que nos referimos es *a tempore*: lo esencial en su formulación es el "ahora", como único foco de su significación, y resulta absolutamente secundario cuál sea el aditamento, de modo que el disfrute puede ser el del amor, el del vino (refugio preferente quizá en el caso de Horacio), el del estudio y el saber, el de la fama, el de la virtud (en clave estoica o cristiana) [73].

Horacio invita a Leucónoe a gozar la vida, pero tengamos en cuenta que el *carpe diem* horaciano se enmarca dentro de los principios epicúreos. Uno de ellos era censurar todo tipo de supersticiones, muy comunes en la época de Horacio. Por esta razón incentiva a la muchacha a dejar de lado los horóscopos babilónicos. El otro principio era aprovechar los placeres dentro de la virtud. No estamos hablando de un hedonismo desenfrenado, sino de un placer que te lleva a la serenidad del alma. Recordemos lo que Epicúreo le escribió a su discípulo:

> …cuando decimos que el placer es el soberano bien, no hablamos de los placeres de los pervertidos, ni de los placeres sensuales, como pretenden algunos ignorantes que nos atacan y desfiguran nuestro pensamiento. Hablamos de la ausencia de sufrimiento para el cuerpo y de la ausencia de inquietud para el alma. Porque no son ni las borracheras ni los banquetes continuos ni el goce de los jóvenes o de las mujeres ni los pescados y las carnes con que se colman las mesas suntuosas, los que proporcionan una vida feliz, sino la razón, buscando sin

[72] Horacio: *Epodos y Odas*, traducción de Vicente Cristóbal López, Madrid, Alianza, 1996.
[73] Escobar, Alberto: "El tópico literario como forma de tropo: definición y aplicación", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2006, 26, núm. 15-24.

> cesar los motivos legítimos de elección o de aversión y apartando las opiniones que pueden aportar al alma la mayor inquietud.
>
> **Epicúreo**: *Carta a Meneceo*[74].

Pero los poetas líricos renacentistas de España no sólo se sirvieron de Horacio para crear el tópico, sino que también utilizaron, en menor medida, otro tópico con el mismo motivo y complementario al anterior, el *Collige, virgo, rosas* del poeta gálico Ausonio, que en dísticos elegíacos crea el *De rosis nascentibus:*

> Lamentamos, Naturaleza, que sea tan breve el regalo de las flores;
> nos robas ante los ojos mismos los obsequios que muestras,
> Apenas tan larga como un solo día es la vida de las rosas;
> tan pronto llegan a su plenitud, las empuja su propia vejez.
> Si vio nacer una la Aurora rutilante, a ésa
> la caída de la tarde la contempla ya mustia.
> Mas no importa: aunque inexorablemente deba la rosa rápida morir,
> ella misma prolonga su vida con los nuevos brotes.
> Corta las rosas, doncella, mientras está fresca la flor y fresca tu juventud,
> pero no olvides que así se desliza también la vida.

Este precioso poema - que muchos lo consideran anónimo y otros lo ubican dentro del *Apéndice Virgiliano*[75] – expresa el tópico de lo efímero de la rosa como imagen de la belleza femenina.

En fin, sea cual fuere el autor, lo que sí se sabe es que fueron estos dos tópicos, los que los escritores españoles utilizan para crear un mensaje a la juventud, al amor y al paso del tiempo. Bernabé y Gregorio Bartolomé Martínez nos dicen que tenemos un gran número de poetas en un bello certamen:

> "Coged el fruto con la breve vida" en Cristóbal de Mesa. "Coge el placer fugitivo / antes que el tiempo os lo lleve" de Barahona de Soto. "Estima la esmaltada primavera / Laura gentil que en tu beldad florece" en Lope de Vega. "Goza cuello, cabello, labio y frente" de Góngora. "Coronemos con flores / el cuello, antes que llegue el negro día" en Quevedo. "Goza el fuego y la rosa que los años / te ofrecen" de Francisco de Rioja. "Coge, coge tu rosa, muchacha desdeñosa" en Villegas. "Rinde, pues, tu hermosura y considera / cuánto fuera dolor que se

---

[74] Epicúreo: Carta a Meneceo. En http://cartasfamosas.blogspot.com/2009/01/carta-de-epicuro-meneceo.html.
[75] En la segunda edición de las *Obras completas* de Publio Virgilio Marón de la editoral Cátedra, ubican este poema en el *Apéndice Virgiliano*, Madrid, 2006, pp. 1010.

ignorara / la edad de tu florida primavera" en Calderón. "Cojamos la rosa / de la edad veloz / antes que el invierno / marchite la flor" de Agustín Moreto[76].

Pero había de ser uno de nuestros líricos más clásicos, Garcilaso de la Vega, el que expresara mejor que nadie los dos tópicos, conjuntados en su *Soneto XXIII*. Sabemos que los sonetos son productos de un Garcilaso más maduro y cercano a la cultura clásica, pero también no cabe duda que, en su etapa napolitana, tuvo como modelos a Bembo, Bernardo Tasso, entre otros.

No hay que olvidar que en el Renacimiento el concepto de imitación era bastante común; sin embargo, cuando aplicado a la poesía se tenía mucho cuidado, ya que Petrarca, modelo incuestionable, recomendaba elocuentemente, al usar la metáfora de las abejas de Séneca: Escribe como las abejas hacen la miel, no recogiendo flores, sino mudándolas en miel, de modo que uniendo varios elementos en uno solo, éste sea diferente y mejor[77]. Para Petrarca – siguiendo a los grandes oradores romanos: Cicerón, Quintiliano y al mismo Séneca - la imitación debía ser transformadora. Y en nuestra lengua, sobre todo en el primer Renacimiento, Petrarca era el modelo por excelencia. Es por esta razón que nunca se siguió un modelo único y absoluto, y ya desde Boscán y Garcilaso los modelos, aun dentro de un mismo poema, solían ser múltiples.

La belleza formal de los versos del *Soneto XXIII* no tiene comparación con nada. En esos versos encontramos temas como la temporalidad, la tradición literaria, la concepción de la muerte con un tratamiento profundo. El tema del *carpe diem* es muy amplio y Garcilaso consigue captarlo, y domina perfectamente el sentido pagano de la vida.

---

[76] Bartolomé Martínez, Bernabé y Bartolomé Martínez, Gregorio: "Valor permanente de los tópicos clásicos y su interpretación en el humanismo renacentista español", *Revista Complutense de Educación*, Madrid, 1994, pp. 67-88.

[77] Petrarca, Francesco: *Prose, traduzione delle opere latine a cura di* G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano, Riccardo Ricciardi Editore, 1955, pp. 1021.

El primer terceto empieza con la fuerza que da el imperativo "coged", que marca el cambio de ritmo y también de tema, ya que invita a la doncella a apañar el fruto mientras está en la flor de la juventud, y le advierte de ese futuro destructor de la belleza: el paso del tiempo. La hermosura es sólo una manifestación de la temporalidad, con el paso del tiempo la beldad se convertirá en algo feo y antes de que la doncella sufra esa transformación por obra del tiempo tiene que aprovechar la vida:

> coged de vuestra alegre primavera
> el dulce fruto, antes que el tiempo airado
> cubra de nieve la hermosa cumbre

La invitación a gozar la vida es un motivo muy antiguo y ya lo encontramos en la poesía griega, desde los elegíacos arcaicos hasta la lírica monódica. Entre los elegíacos tenemos a Semónides de Amorgos que termina su poema con los siguientes versos:

> …Pero tú apréndelo, y hasta el fin de tu vida
> atrévete a gozar de los bienes que el vivir te depare.
> (1, 29D, vv. 12-13)[78]

Dentro de la lírica monódica, lo encontramos en Alceo:

> Mientras jóvenes seamos, más que nunca, ahora
> importa gozar de todo aquello que un dios pueda ofrecernos.
> (3, 73D. vv. 11-12)[79]

En ambos líricos la invitación es un consejo para los jóvenes, porque son éstos los que aún no tienen conciencia de la brevedad de la vida. Y ya desde estos momentos vemos que el hedonismo se presenta como una consecuencia de la conciencia de lo efímero. Constante que continuará hasta los días de hoy.

También encontramos el tópico entre los helenísticos. Antífanes lo desarrolla con una connotación erótica:

---

[78] *Antología de la poesía lírica griega* (siglos VII – IV), traducción de Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 2006, pp. 39.
[79] *Ibid.*, p. 96.

Para los hombres breve es todo el tiempo que, desdichados,
vivimos, aun cuando a todos nos espere la canosa vejez.
Y aún más lo es el de la plenitud. Así pues, mientras estemos en
la plenitud, vaya todo en sazón, música, amor, copas…

Antífanes, 19, vv. 1-4[80]

Estos poetas, sin duda alguna, enriquecieron el tópico. Sin embargo, es la gran influencia de Horacio durante el Renacimiento, la que marcó, tanto a los poetas italianos, como a los españoles. Son sus versos - *Aprovecha el día. Captúralo. No te fíes del incierto de mañana* - los que quedarán como marcas permanentes del tópico.

Pero el terceto de Garcilaso no sólo nos hace recordar la *Oda I, 11* de Horacio, sino que también la *I, IX* en sus versos 14-18:

> Coloca en tu haber cada día que te dé la suerte, y no desperdicies, muchacho, ni los dulces amores ni las danzas, mientras la penosa vejez está lejos de los verdes años.

Ya el segundo terceto del Soneto garcilasiano abarca otro tópico, el *tempus fugit*, que casi siempre ha ido de la mano con el *carpe diem*. El tema de lo efímero se asocia a la exhortación hedonista, sirviéndole, a ésta, de justificativa[81].

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera,
por no hacer mudanza en su costumbre.

El paso del tiempo siempre ha estado relacionado con la visión lastimera de los estragos que causa y de los daños irreparables que inflinge al cuerpo: t*odo lo mudará la edad ligera.* "El tiempo presente es tan breve, que a algunos les parece que no existe, porque siempre está en curso, corre y se precipita; antes de que llegue ya deja de ser, ni consiente que se le detenga, y siempre inquieto, nunca permanece en el mismo lugar"[82]. Y es por esto que el yo lírico induce a su destinataria a actuar rápidamente, ya que las posibilidades se dan ahora y tiene

---

[80] *Antología Palatina II: La Guirnalda de Filipo*, traducción de Guillermo Galán Vioque, Madrid, Gredos, 2004, pp. 92.
[81] Achcar, Francisco: *Lírica e lugar-común*, São Paulo, EDUSP, 1994, pp. 66.
[82] Séneca: *De la brevedad de la vida y otros escrito*, capítulo X, traducción de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1987, pp. 28.

que aprovecharlas, después ya no habrá ninguna, el tiempo huirá, ya que su principal característica es el cambio. La invita a reflexionar sobre la brevedad de la dicha y la amenaza de la destrucción y la muerte.

Este tópico es omnipresente en tantos escritores a través de la historia de la literatura. Ya lo encontramos en los elegíacos griegos arcaicos. En Mimnermo de Colofón, por ejemplo, junto al erotismo que encontramos en sus poemas, sobresale, casi siempre, un sentido casi trágico del placer que se disipa rápido, de la vida condenada a la vejez. Junto al hedonismo siempre converge la tristeza del tiempo fugaz. En los siguientes fragmentos vemos que el poeta lamenta tanto lo efímero de la existencia, como el horror a la vejez:

> Nosotros, cual hojas que cría la estación florida
> de primavera, apenas se difunde a los rayos del sol,
> semejante a ellas, por breve tiempo gozamos de flores
> de juventud, sin conocer por los dioses ni el mal ni el bien.
> --------
> Un instante dura el fruto de la juventud,
> mientras se esparce sobre la tierra el sol.
> (2, 2D, vv. 1-5; 8-9)

> Pero dura un tiempo muy breve, como un sueño,
> la juventud preciada. Luego, amarga y deforme,
> la vejez sobre nuestra cabeza está pendiente,
> odiosa al par que infame, que desfigura al hombre
> y, envolviéndose, daña sus ojos y su mente.
> (3, 4D, vv. 1-5)[83]

También el elegíaco, Teonis de Mégera se lamenta, varias veces, de lo efímera que resulta la juventud del hombre:

> Pues pasa rauda como una visión la vivaz juventud;
> -----
> Insensatos y necios los hombres que lloran a los muertos
> y no a la flor de la juventud que se va marchitando,
> (vv. 985 y 1,069 -1070)[84]

[83] *Antología de la poesía lírica griega* (siglos VII – IV), traducción de Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 2006, pp. 46-47.
[84] *Ibid*., pp. 78.

En la lírica monódica, Anacreonte de Teos se queja porque la juventud lo ha dejado y temeroso espera la muerte:

> Canosas ya tengo las sienes
> y blanquecina la cabeza,
> pasó ya la juventud graciosa,
> y tengo los dientes viejos;
> del dulce vivir el tiempo
> que me queda ya no es mucho.
> Por eso sollozo a menudo
> estoy temeroso del Tártaro.
>
> (13, 44D, vv. 1-8)[85]

También en la *Oda II, XIV, vv 1*-3[86], Horacio, siguiendo con seguridad a los arcaicos griegos, también nos advierte:

> ¡Ay!, fugaces, Póstumo, Póstumo, se deslizan los años
> y tu piedad no añadirá demora a las arrugas,
> a la apremiante vejez, ni a la domeñada muerte…

Y en la *Oda IV, X*[87], aconseja a un joven para que cambie de actitud porque el tiempo pasa destruyendo todo, sobre toda la belleza:

> Oh tú, todavía cruel y poderoso por los dones de Ve-
> nus: cuando el bozo inesperado venga a tu orgullosa pre-
> sunción y los cabellos, que ahora flotan sobre tus hom-
> bros , hayan caído, y el color que ahora aventaja a la
> flor del bermejo rosal, transformándose, haya convertido
> a Ligurino en un rostro áspero, dirás: "¡ay!" – siem-
> pre que te veas distinto en el espejo –...

Virgilio, en su *Geórgicas* III, también nos anuncia que el tiempo huye de manera irreparable, mientras damos vueltas una y otra vez en las mismas cosas:

> Mas huye en tanto irreparable el tiempo,
> huye mientras en torno a cada cosa
> fluyen mis versos que el amor inspira.
>
> **Virgilio**, *Geórgicas*, III, vv. 284-285[88].

---

[85] *Ibid*., pp. 107.
[86] Horacio: *Épodos y Odas*, traducción de Vicente Cristóbal López, Madrid, Alianza, 1996, pp. 114.
[87] *Ibid*., pp. 171.
[88] Virgilio: *Obras completas*, edición bilingüe, traducción de Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 271.

Séneca en su *De brevuitate vitae,* le da unos consejos a Paulino – pariente cercano de su mujer, probablemente cuñado del filósofo:

> Todo lo que está por venir es incierto: vive ya desde ahora. He aquí que clama el mayor de los poetas y como inspirado por boca divina canta este saludable verso: **el mejor día de la vida es el primero que escapa a los míseros mortales**. ¿Por qué vacilas?, dice. ¿Por qué te paras? Si no lo ocupas el tiempo huye. Y aunque lo ocupes, también huirá, y así han de competir la celeridad con que el tiempo pasa y la velocidad que se emplee, como el que bebe a toda prisa de un torrente rápido que no siempre ha de correr[89].

El mayor de los poetas a los que se refiere el filósofo es Virgilio y los versos son de las *Geórgicas III, 66-67*. El filósofo continúa:

> El poeta habla de un solo día y de un día que huye. ¿Cómo dudar de que el mejor día es también el primero que escapa a los míseros mortales, esto es, a los entretenidos? Sus ánimos todavía pueriles los agobia la vejez, a la que llegan desapercibidos e inermes; nada ha sido provisto; de repente y sin pensarlo cayeron en ella, pues no se dieron cuenta de que día a día se iba acercando.

Y Garcilaso, teniendo como modelos a los grandes poetas y filósofos latinos (que imitaron a los griegos), emplea todos los elementos constituyentes del tópico, que ya habían sido utilizados por éstos en sus poemas: **a.** la actualidad de la ocasión expresada por una frase temporal introducida por *dum*, en el caso de Garcilaso: *en tanto que;* **b.** el razonamiento por la brevedad de la juventud y la belleza, transitoria como las rosas; **c.** la exhortación al placer y al disfrute de la belleza efímera, con una frase que expresa la voluntad y enfatizada por un imperativo (coged); **d.** y la amenaza a la vejez y a la consunción, que pone fin a los placeres.

La misma actitud de vida que existe en la *Oda I, XI* de Horacio y en los otros poetas grecolatinos, la encontramos en Garcilaso: la exhortación hedonista enfatizada por un imperativo, enriquecida con hermosos detalles, como la belleza y el amor, pero que si no aprovechados en su debido momento, el paso del tiempo dará fin a esos placeres. Éste, conduce a la muerte y no como un resultado de un proceso caprichoso, sino como un destino

[89] Séneca: *Tratados Morales,* tomo I, traducción de José M. Gallegos Rocafull, México D.F., 1944, pp. 175. Las palabras en negrito son los versos de Virgilio.

fijado de antemano. La muerte y la vejez llegarán de cualquier manera, y, con ellas, el fin de la belleza.

En el *Soneto XXIII* podemos apreciar la invitación al goce de la belleza y de la juventud desde una perspectiva puramente vitalista. A pesar de la brevedad de la vida, no encontramos un sentimiento de desesperación, como es el caso de la literatura barroca, donde la muerte y el tiempo son dos obsesiones. La vida, en este periodo, se convierte en un correr vertiginoso hacia la muerte, en una lucha amarga contra el paso del tiempo. "Tanto en Góngora como en Quevedo encontramos estos temas, pero con un sentimiento desgarrador del fluir del tiempo, no ajeno a un cierto nihilismo"[90].

3.3. *Tópicos de Amor:* el amor ha inspirado a los poetas de todas las épocas y se ha manifestado en sus escritos de diversas formas: amor maternal, filial, fraternal, platónico, entre otros.

Para Platón el amor es un deseo, pero hay dos principios que lo gobiernan. El primero es un deseo instintivo del placer y el otro el gusto reflexivo del bien[91].

El más conocido, entre los poetas, es el amor erótico. Es el que se rige por el placer, según Platón. Este amor, muchas veces, llega hasta los límites del odio, es casi siempre violento, impulsivo, irracional. La persona que está poseída por este tipo de deseo, busca siempre el deleite, trata, con todas sus fuerzas, estar siempre cerca del objeto de su amor, ya que esto le proporciona un gran placer. Pero cuando se aleja de la persona amada, el amante clama de amargura y entra en la más depresiva de las tristezas.

---

[90] Barrios, Javier Martín: *Claves para la lectura de las Coplas a la muerte de su padre de Jorge Manrique*, Madrid-Barcelona-México, Daimon, 1986, pp.49.
[91] Platón: *Fedro o de la Belleza*, traducción de Don Patricio de Azcárate, Buenos Aires, el Ateneo, 1949, pp. 128.

En la antigüedad se decía que este amor llegaba cuando Cupido lanzaba sus terribles saetas. Y a este niño alado, armado con arco y flechas, cantaron los poetas desde los tiempos más antiguos.

G. Giangrande[92] nos dice que en la poesía erótica helenística existieron dos escuelas eróticas, de ideario opuesto. Calímaco, Asclepíades y Posidio constituyeron la escuela que consideraba sus amores con ojos irónicos y que proclama abiertamente su inconstancia. Calímaco en *A.P. XII 102* comenta a su amigo sobre la propia versatilidad en el amor, con la aparición de la metáfora sobre la caza de liebres:

> Caza un hombre en el monte, Epicides, buscando las liebres
> todas y los rastros de todas las gacelas
> y afrontando la escarcha y la nieve; mas, si alguien le dice
> "Mira, ya está tocada la pieza", no la cobra.
> Tal se deleita el amor en seguir lo que escapa
> pasando de largo por lo que yace herido.
>
> **Calímaco**: *A.P. XII 102*[93].

La otra escuela es la de Meleagro, que aspira a la gran pasión cada vez que se enamora, y por consecuencia sufre continuamente las penas de amor. El amor es para Meleagro una cosa seria, que hace sufrir al poeta: en lugar de sonreír irónicamente de sus amores, como lo hace Calímaco. En *A.P. XII 154* nos describe a su amado, pero recuerda cuán dulce y amargo puede ser el amor:

> Suave es el mozo y su nombre, Miisco, me es dulce
> y grato: ¿qué pretexto tengo para no amarle?
> Es bello, por Cipris, muy bello; mas sabe, si quiere,
> atormentar Eros mezclando miel y acíbar.
>
> **Meleagro**, *A.P. XII 154*[94].

---

[92] Giangrande, G.: "Los tópicos helenísticos en la Elegía Latina". *Emérita, revista de lingüística y filología clásica*, primer semestre, Madrid, 1974, pp. 1-35.
[93] *Antología Palatina I, Epigramas Helenísticos*, traducción de Manuel Fernández – Galiano, Madrid, Gredos, 1993, pp.162.
[94] *Ibid.*, pp. 439.

Meleagro acepta el amor aun con su dulzura y su acidez y se entrega a la gran pasión. Y es esta la escuela que seguirán la mayoría de los poetas posteriores que cantaron al amor. Los elegíacos latinos también serán fieles a sus amadas. La conducta de todos estos poetas es dominada por el dios Amor. Propercio se enamoró de Cintia, le fue fiel y escribió un libro dedicado a ella.

Ovidio en *Amores I 1* nos dice cómo eligió la elegía (género en el que se cantaba al amor) y no la épica (exclusivo para la guerra):

> Me disponía a hacer sonar armas y violentas guerras
> en solemne verso adaptando el tema al metro.
> El segundo verso era igual al primero: Cupido, dicen,
> sonrió y le arrebató un solo pie.
>
> **Ovidio**, *Amores* I 1, vv. 1-5[95]

El poeta se ve obligado por Cupido a rechazar la composición de poesía épica en hexámetros y dedicarse a la poesía amorosa en dísticos elegíacos. El tópico de un dios que personalmente da instrucciones al poeta sobre el tipo de poesía que éste debe escribir es de origen calimaqueo.

Y fue en esa estrofa, el dístico elegíaco, en la que cantaron los antiguos las cuitas del amor. "*Comience mi obra con seis pies, continúe con cinco* – nos dice Ovidio - *¡adiós crueles guerras con vuestros metros! / ¡Ciñe tus amarillentas sienes de mirto ribereño, / oh, Musa, que en once pies has de ser cantada!*"[96]

Ovidio, aunque sigue en muchos tópicos de amor la escuela de Calímaco, en *Amores I 3, 15* su posición es la misma que la de Meleagro y Propercio. Después del triunfo de Cupido, el poeta introduce a la amada (Corina), todavía sin nombrar, que es la fuente de su inspiración poética y a la que considera su gran pasión:

---

[95] Ovidio: *Amores*, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2001, pp. 37.
[96] *Ibid*., pp. 38.

No me gustan las mujeres a miles, no soy volatinero del amor:
¡tú, si existe la fidelidad, serás mi constante preocupación!
¡Los años que me concedan los hilo de las Hermanas contigo
me toque vivirlos y pueda morir de doliente contigo!

Ovidio, *Amores I 3, 15*[97].

(Pero cuando pasamos al segundo libro, él mismo le dice a su amigo Graecinus que es posible amar a más de una muchacha).

De los poetas de la antigüedad, Ovidio es el más conocido elegíaco del amor, pero, como hemos dicho anteriormente, no fue el primero. Calderón Dorda nos dice que "en lo poco que nos queda de la elegía de época helenística, se analiza y se describe de una manera pormenorizada la naturaleza, los síntomas y las consecuencias del amor"[98]. Pero tampoco ellos fueron los inventores, ya que todo "este proceso se inicia con la poesía arcaica griega, sobre todo en las poesías de Mimnermo o de Safo. Aquí tiene su inicio, transita por la poesía helenística, continúa en la literatura latina. De aquí pasará a la literatura medieval y a la posteridad"[99].

Los tópicos y elementos eróticos que encontramos a lo largo de todos estos siglos son muchos como: *servitium amoris, militia amoris, furor amoris, foedus amoris, remedia amoris*, entre otros. Por ahora estudiaremos, sólo, los que encontramos en la poesía de Garcilaso.

Garcilaso es el poeta de un solo amor (continúa dentro de la escuela de Meleagro). Y eso lo comprobamos en el *Soneto V*, de tono petrarquista, aquí nuestro poeta confiesa su dedicación absoluta al amor. Nos dice que en su alma está escrito el rostro de su amor y que el soneto que escribe, ha sido la amada que lo ha escrito, él simplemente lo está leyendo:

---

[97] *Ibid*., pp. 40.
[98] Calderón Dorda, Esteban: "Los tópicos eróticos en la elegía helenística", *Emérita. Revista de Lingüística y Filología Clásica* – LXV 1, 1997, pp. 1-16.
[99] *Ibid*., pp. 2

Escrito está en mi alma vuestro gesto
y cuanto yo escribir de vos deseo:
vos sola lo escrebistes; yo lo leo
tan solo, que aun de vos me guardo en esto.

En esto estoy y estaré siempre puesto,
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.

Yo no nací sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero.

Cuanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir, y por vos muero.

Garcilaso acepta el amor y sabe que éste tiene el poder de derrotarlo. El amor, en este soneto, está personificado en una mujer, que su alma la ha cortado a su medida. Nació sólo para a amarla, a ella le debe todo lo que es, nació por ella y por ella morirá[100].

Como vemos, Garcilaso es el poeta del amor, diríamos uno de los mayores poetas líricos españoles de su tiempo. Conoció e imitó a los clásicos en sus poemas y, aún más, en este tema tan desarrollado a lo largo de toda la historia de la literatura: el amor. Fue fiel a Isabel Freyre, por ella nació y por ella murió, al igual que Meleagro y los latinos.

3.3.1. *Furor amoris:* Miguel Ángel Márquez nos dice que este:

> tópico se basa en la metáfora *el amor es una enfermedad,* dentro de la podríamos distinguir el subtipo *el amor es una locura.* Junto a esta metáfora que presenta el enamoramiento como un proceso morboso, la literatura griega generó otra no menos importante: *el amor es una herida,* una herida traumática y sangrante como la que causa una flecha o cualquier arma blanca. La herida de amor metaforiza muy bien el enamoramiento, "el flechazo", mientras que la enfermedad de amor suele adaptarse mejor a los estragos que sufre el amante por un amor no correspondido[101].

---

[100] Concordamos con Antonio Prieto cuando dice que el *Soneto V* puede servir como soneto introductor de lo que él llama el Cancionero garcilaciano. Cancionero éste que tiene como modelo el *Cazoniere* de Petrarca. El cancionero sería la "historia de un proceso amoroso que progresa 'narrativamente'desde un inicial encuentro con la amada" (*soneto V*) y que termina con la *Égloga III*, donde describe la muerte de la amada. Prieto, Antonio: *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1991, v. I, pp. 87.

[101] Márquez Guerrero, Miguel Ángel: "La metáfora 'el amor es una enfermedad' en el *Hipólito* de Eurípides". *Actas del IV simposio interdisciplinario de Medicina y Literatura*, pp. 42 - 62.

La concepción del amor como una locura viene desde la antigua Grecia. Era un tema frecuente de discusión en la Academia de Platón, que ya lo consideraban como un furor o delirio. Según Platón hay dos especies de furor: el primero no es más que una enfermedad del alma; y el segundo nos hace traspasar los límites de la naturaleza humana por una inspiración divina[102].

Ahora trataremos del primero. El tópico del amor visto como una enfermedad ya existía en la lírica arcaica griega. Safo de Metilene nos presenta algunos síntomas que produce esta enfermedad, como el sudor provocado por la fiebre, el enmudecimiento al mirar a la persona amada, sufrir escalofríos, la deficiencia en la visión, entre otros:

> Me parece que es igual a los dioses
> el hombre aquel que frente a ti se sienta,
> y a tu lado absorto escucha mientras
> dulcemente hablas
> y encantadora sonríes. Lo que a mí
> el corazón en el pecho me arrebata;
> apenas te miro y entonces no puedo
> decir palabra.
> Al punto se me espesa la lengua
> y de pronto un sutil fuego me corre
> bajo la piel, por mis ojos nada veo,
> los oídos me zumban,
> me invade un frío sudor y toda entera
> me estremezco, más que la hierba pálida
> estoy, y apenas distante de la muerte
> me siento, infeliz.
>
> (2, 2D) [103]

Otra de las características de este amor es que los mismos amantes reconocen y confiesan que su espíritu está enfermo y que carecen de buen sentido. Y al estar fuera de sí mismos no pueden dominar sus impulsos.

---

[102] Platón: *Fedro o de la Belleza*, traducción de Don Patricio de Azcárate, Buenos Aires, el Ateneo, 1949, pp. 168.
[103] *Antología de la poesía lírica griega* (siglos VII – IV), traducción de Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 2006, pp. 85.

El tópico de que el poeta es un *miser* por causa de su amor pasa de la lírica arcaica, a la tragedia griega[104] y llega a la poesía helenística. Aquí todos estos trastornos, causados por la visión de la persona amada, se presentan como heridas causadas por Amor:

> Ya viene la suave alborada, mas Damis el triste,
> insomne en el umbral, pierde el poco aliento
> que le resta; a Heraclito miró y, a la luz de sus ojos,
> quedó como la cera puesta sobre carbones.
> Despiértate, mísero Damis; también yo padezco
> las heridas de Eros; lloraré con tu llanto.
>
> **Meleagro**, A.P. XII 72[105].

De la poesía helenística pasa a la latina. Y el mismo tópico lo utiliza Propercio en su *Elegía I, 1:*

> Cintia me cautivó, la primera vez, ¡ay de mi!, con sus ojuelos,
> a mi, no tocado por ninguna pasión anteriormente.
> Humilló Amor entonces mis siempre altaneros ojos
> y oprimió mi cabeza bajo el peso de sus pies,
> hasta que me enseñó a desdeñar , malvado, a las jóvenes
> célibes, y a vivir sin sensatez ninguna.
> Y esta locura no se aleja de mí ya un año entero,
> y, sin embargo, por fuerza tengo a los dioses contra mí.
>
> **Propercio**: Elegía I, 1[106].

Locura, como vemos, aquí significa amor, el poeta ha sido subyugado por Eros y esto lo ha llevado a la enajenación. También, en esta estrofa, aparece otro tópico de la poesía helenística, la duración del tormento que causa Amor. Un año, nos dice, pero sabemos que el amor de Propercio hacia Cintia duró mucho más.

Ovidio en *Amores II 9, 26*[107] confiesa que una *puella* es un *dulce malum*:

---

[104] Miguel Ángel Márquez hace un extraordinario estudio de todos los componentes del tópico (síntomas, conjeturas, diagnósticos, pronóstico, tratamiento, crisis y resolución) en el *Hipólito* de Eurípides. *Actas del IV simposio interdisciplinario de Medicina y Literatura*, pp. 42 - 62.

[105] *Antología Palatina I, Epigramas Helenísticos*, traducción de Manuel Fernández – Galiano, Madrid, Gredos, 1993, pp. 435.

[106] Propercio: *Elegías*, edición bilingüe, traducción de Francisco Moya y Antonio Ruiz de Elvira. Madrid, Cátedra, 2001, pp.151.

[107] Ovidio: *Amores*, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2001, pp. 75.

Si algún dios me dijera "vive y deja a un lado el amor", le
suplicaría que no: ¡hasta tal punto la mujer es un dulce mal!

Y en su *Metamorfosis VII, 7-21*[108], nos cuenta la historia de Medea. Que desobedece al padre porque ha sido poseída por el amor:

Y mientras visitan al rey y le piden el vellocino de Frixo
y se les impone a los Minias la terrible condición de sus tareas gigantescas,
entretanto la hija de Eetes se inflama con poderoso fuego,
y tras larga lucha, no pudiendo dominar la pasión
con la razón, dice: "En vano, Medea, te resistes;
algún dios se te opone. ¿Qué hay de sorprendente? Esto, o algo
muy parecido a esto, es lo que la gente llama amor. Pues,
¿por qué lo ordenado por mi padre me "parece" demasiado duro?
"Es" demasiado duro. ¿Por qué temo que muera quien apenas
acabo de conocer? ¿Cuál es la causa de tan gran temor?
¡Arroja de tu corazón de muchacha las llamas que lo devoran,
si puedes, desdichada! Si yo pudiera, sería más sensata.
Pero me arrastra contra mi voluntad una fuerza desconocida,
y una cosa me aconseja el deseo, otra la razón; veo lo mejor
y lo apruebo, pero sigo lo peor.

En sus *Amores II 16, 11 -12*[109] nos dice que su fuego – que es Corina – está lejos, pero la ardiente pasión que suscita está cerca:

Pero mi fuego está ausente - ¡Me equivoqué en una palabra! -:
la que inflama mis colores está lejos: el calor está aquí.
Yo, ni aunque me pusieran en medio de Pólux y Castor,
querría estar sin ti en un lugar del cielo.
¡Que yazgan angustiados en sus tumbas y sean oprimidos
por tierra hostil quienes cortaron el mundo en largos caminos!
¡Que al menos hubieran ordenado a las niñas acompañar a los
jóvenes, si hubo que cortar la tierra en largos caminos!

Otro autor, entre los elegíacos latinos, que utiliza el fuego como símbolo de la pasión amorosa es Tibulo, I 8-7; II 4-6.

Muchas veces, Eros conduce a sus víctimas a locuras, disputas y celos. Estos elementos irracionales del amor provocan dolor e impotencia y hacen que la víctima llore con asiduidad. En *Amores I, 7* el poeta ha tenido una riña de amor y la consecuencia es esta:

[108] *Id.*, *Metamorfosis*, traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza, 2005, pp. 219.
[109] *Id.*, *Amores*, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2001, pp. 84.

¡Si estás ahí, amigo, pon grilletes en mis manos – merecieron
las cadenas-, hasta que mi locura desaparezca toda!
La locura, en efecto, ha movido mis brazos temerarios contra
mi dueña: llora mi niña por el daño de mi rabiosa mano[110].

En sus *Heroínas*, Penélope, desesperada por la tardanza de Ulises, tiene miedo de que éste sea esclavo de un amor extranjero. Y al notar su pensamiento dice: "el amor es cosa llena de angustias y de miedos"[111].

Muchas otras son las historias de la mitología grecolatina que cuentan los amores tormentosos de personajes famosos, entre los más conocidos tenemos la historia de Teseo y Ariadna. Catulo nos la cuenta en su famoso *poema 64*, cuyo tema fundamental es la narración de las bodas de Tetis y Peleo, pero dentro de él, como descripción de la colcha del lecho nupcial, se cuenta la historia de Teseo y Ariadna. La princesa, hija del rey de Creta, se enamoró perdidamente de Teseo, le proporcionó las armas y el ingenio necesarios para matar al Minotauro y escapar del laberinto donde vivía el monstruo, el famoso ovillo de Ariadna. Muerto el Minotauro, Teseo escapa a Atenas con la princesa, pero Ariadna nunca llegará a ser su esposa, ya que mientras la princesa dormía, la abandona en una isla deshabitada.

Al despertarse se lamenta de la siguiente manera:

"¿Así, pérfido, a mí alejada de los altares patrios,
pérfido Teseo, me has abandonado en una playa desierta?
¿Así te marchas olvidando el numen de los dioses y
¡ay, sin memoria!, llevas a tu patria sacrílegos perjurio?
¿Nada pudo doblegar la decisión de tu cruel mente?
¿No tuviste presente ninguna compasión,
con la que tu pecho salvaje se apiadara de mí?[112]

Ariadna continúa su lamentación con una serie de imprecaciones hacia Teseo, lo llama de cruel, traidor, entre otras cosas. Pero antes de que Teseo la abandonara en la isla, se enamoró

[110] *Ibid*., pp. 46.
[111] *Id*., *Carta de las Heroínas: Penélope a Ulises*, traducción de Ana Pérez Vega, Madrid, Gredos, 1994, pp. 28.
[112] Catulo: *Poesías*, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2006, pp. 104-105.

de él porque lo vio como un héroe y este fuego que se instaló en ella es el que la persuade a ayudarlo aun en contra de su propia familia.

Pero la más conocida historia de amor en la mitología grecolatina es la de Eneas y Dido. Ésta al ser abandonada, se mata. Un amor que no acepta la ausencia del otro. Tal vez la historia de Ariadna también terminara de esta manera si no es porque Dioniso, dios del vino, que apareció por el aire manejando un carruaje, quedara fascinado por la belleza de Ariadna y la tomara por esposa, conduciéndola al Olimpo.

El tópico del amor, visto como una enfermedad, que debilita a las personas que son víctimas de su encanto también lo hallamos en la comedia latina (Plauto), en Catulo (poema 76), y en la poesía bucólica helenística (Teócrito).

Todos estos autores grecolatinos, que en el Renacimiento tuvieron un gran apogeo, fueron los paradigmas de los poetas italianos y españoles, entre ellos Garcilaso. Una característica que se utilizaba mucho en el Renacimiento, y que no la encontramos en las poesías grecolatinas, era la figura del cortesano. Y una de las condiciones que se requería en él, era que debía ser enamorado. Pero sólo se le permitía un amor próspero, que no traía consigo culpa ni pena ni enojos ni congojas, era un amor dulce y delicado. Esto se debe porque para los Renacentistas el amor era el deseo de conocer lo hermoso. Y "la hermosura (en este caso la hermosura de los cuerpos) era un lustre o un bien que manaba de la bondad divina" [113]. Y ya que ésta "mueve aquel ardiente deseo que llamaban *amor"*[114] y que emanaba de lo divino, el amor, como consecuencia, sólo podía ser hermoso.

Ahora bien, muchos de los personajes de nuestro autor fueron tomados por el *furor amoris* y se alejaban mucho de la figura del cortesano, tan importante en la poesía de la época.

[113] Castiglione, Baldassare: *El cortesano,* traducción de Juan Boscán, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 509.
[114] *Ibid*., pp. 509.

Empezando con la *Égloga I.* Aquí este tipo de amor está representado por el pastor Salicio, es un sentimiento destructivo, terrenal, un amor que no da sino que pide:

> ¡Oh más dura que mármol a mis quejas
> y al encendido fuego en que me quemo
> más helada que nieve, Galatea!
> Estoy muriendo, y aun la vida temo;
> témola con razón, pues tú me dejas,
> que no hay, sin ti, el vivir para qué sea.
> vergüenza he que me vea
> ninguno en tal estado,
> de ti desamparado,
> y de mí mismo yo me corro agora.
> ¿De un alma te desdeñas ser señora
> donde siempre moraste, no pudiendo
> della salir un hora?
> Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Aquí, Salicio aparece quejándose de su amada, lamenta su abandono y su deslealtad. Se dirige a ella y le reprocha su desprecio, que le ha quitado el deseo de vivir. Galatea no quiere ser señora de un alma sobre la que reina eternamente y, por esta razón, el pastor está muriendo. Consciente de que su sufrimiento es inmenso, quiere que sus lágrimas salgan sin dolor. Pero es, justamente, el dolor, el único triste legado que Galatea le ha dejado al abandonarlo.

En esta estrofa, el amor, al igual que en las poesías grecolatinas, es representado como el *encendido fuego*. Su enamoramiento se evoca como el fuego del amor. Éste consume a Salicio por dentro, y, ante la indiferencia de Galatea, lo único que le espera es la muerte, ya que la existencia no tiene sentido sin su amada. Y su voluntad y su razón no son bastante fuertes para impedir que esto ocurra.

Decíamos que en el Renacimiento encontramos la figura del cortesano. Luis Quintana Tejera nos dice que en la figura del pastor surge la imagen desesperada del cortesano cuando dice: *vergüenza he que me vea / ninguno en tal estado, / de ti desamparado,/ y de mí mismo yo me corro*

agora[115]. Esta afirmación del doctor Quintana puede ser contradicha teniendo en cuenta dos razones. Primero, al Cortesano no se le permitía caer en este tipo de amor (ver nota 120) y, segundo, el tópico de la soledad, que consistía en alejarse a un lugar apartado para poder desahogar el dolor sin la presencia humillante de otras personas, ya lo encontramos en la elegía helenística y latina[116]. Y si también tenemos en cuenta lo que nos dice Rafael Lapesa de que "el caballero lacerado que se retira a abruptas sierras para llorar males de amor aparece repetidamente en la obra de Juan de Encina"[117], es decir, este tema lo encontramos también en la literatura anterior del Renacimiento.

El amor que siente Salicio es el amor ardiente de los jóvenes:

> Éstos aman pasando vida congoxosa y miserable; porque nunca alcanzan lo que desean, que no puede ser mayor trabajo, o verdaderamente, si lo alcanzan, hállanse haber alcanzado su mal y acaban su miseria con otra mayor miseria; porque no solamente en el cabo mas aun en el principio y en el medio desde amor, nunca cosa se siente sino afanes, tormentos, dolores, adversidades, sobresaltos y fatigas; de manera que el andar ordinariamente amarillo y afligido en continas lágrimas y sospiros, el estar triste y, en fin, el vivir en estrema miseria y desventura, son las puras calidades que se dicen ser propias de los enamorados. Y la causa – continúa Pietro Bembo, en el Cortesano – es la sensualidad, la cual en la mocedad puede mucho; porque la virtual del cuerpo en aquella sazón le da tanta fuerza cuanta es la que quita a la razón y por eso fácilmente derrueca al alma y le hace que siga el apetito[118].

Como vemos, el sentimiento de Salicio, no es el amor que debe sentir el cortesano. Recordemos, también, que una de las características que éste debía poseer, es que tenía que ser mayor, ya que sólo la edad le daba la autoridad para aconsejar a su príncipe[119], primera función de un cortesano. Y de un viejo sólo se espera cordura, que no tienen los jóvenes. Una persona mayor lidia mejor con las adversidades del amor y si se enamora locamente como si fuera joven se le debe reprender:

---

[115] Quintana Tejera, Luis: "La égloga I de Garcilaso de la Vega y la mortificación de los amores contrariados". *Espéculo. Revista digital de estudios literarios*, Nº 25, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
[116] Propercio en sus *Elegías*, libro I, 18 dice: En verdad solitario y discreto es este lugar para lamentos, / y en el bosque vacío reina la brisa del Céfiro. / Aquí puedo expresar impunemente mis ocultos sufrimientos, / si es que los peñascos desiertos pueden guardar secretos. Madrid, Cátedra, 2001, pp. 218.
[117] Lapesa, Rafael: *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, pp.35.
[118] Castiglione, Baldassare: *El cortesano*, traducción de Juan Boscán, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 511.
[119] *Ibid*., pp. 506.

> Digo, pues, que considerado que nuestra naturaleza en los hombres mozos es muy inclinada a la sensualidad, se puede bien sufrir al cortesano que en su mocedad ame sensualmente; pero si después en los años ya más maduros a caso se enamorare, debe tener gran cautela y estar mucho sobre aviso de no engañarse y ha de guardarse de caer en aquellas desventuras y congoxas que en los mozos merecen más aína ser lloradas que reprehendidas y en los viejos mucho más ser reprehendidas que lloradas[120].

En la segunda estrofa del soliloquio, Salicio continúa llorando y en sus quejas nos dice que su dolor permanece desde el amanecer hasta el ocaso: *siempre está en llanto esta ánima mezquina, / cuando la sombra el mundo va cubriendo, / o la luz se avecina.* Si seguimos los preceptos Renacentistas, diríamos que Salicio se encuentra en esta situación porque se ha enamorado sólo de la hermosura del cuerpo de Galatea y no de su alma. Y como ésta lo ha abandonado, al no encontrarla cerca físicamente, Salicio se siente despojado y huérfano. No estamos hablando del amor cortés a partir de los principios neoplatónicos, donde la armonía engendra la belleza y la felicidad. En el amor a modo de Petrarca, el poeta idealiza a su amada y esto servía para elevar espiritualmente al enamorado ya que conseguía una unión armónica entre belleza física e intelectual.

Recordemos que para los neoplatónicos, existen dos tipos de amor, así como existen dos tipos de Venus. El amor que siente Salicio es "el amor de la Afrodita popular, que solo inspira acciones bajas; es el amor que reina entre el común de las gentes, que aman sin elección, dando preferencia al cuerpo que al alma"[121]. El Amor de Salicio no ha superado los celos, las rivalidades, se ha quedado en el primer nivel, encarcelado en lo físico y no hace ningún esfuerzo para alcanzar el amor ideal, virtuoso que buscan los neoplatónicos.

En la siguiente estrofa, el abandono de Galatea despierta en el pastor Salicio una serie de protestas duras y violentas. El amor no correspondido se intensifica y pide a Dios para castigar *la falsa perjura:*

---

[120] *Ibid*., pp. 512.
[121] Platón: *Apología a Sócrates: diálogo: El banquete o del amor*, traducción de Don Patricio de Azcárate, Buenos Aires, el Ateneo, 1949, pp. 572.

¿Y tú, de esta mi vida ya olvidada,
sin mostrar un pequeño sentimiento
de que por ti Salicio triste muera,
dejas llevar, desconocida, al viento
el amor y la fe que ser guardada
eternamente sólo a mí debiera?
¡Oh Dios! ¿Por qué siquiera,
pues ves desde tu altura
esta falsa perjura
causar la muerte de un estrecho amigo,
no recibe del cielo algún castigo?
Si en pago del amor yo estoy muriendo,
¿qué hará el enemigo?
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Salicio pide el castigo porque ha habido un *foedus amoris violatum.*

3.3.3. *Foedus amoris violatum* o violación del pacto rubricado, real o metafóricamente, con un juramento de amor**.** Era el derecho del perjudicado, pedir a los dioses el castigo para el infractor, ya que éste ha violado el pacto. Pacto, que ha sido sellado con un juramento por los dioses y ante los dioses.

Amor y fe fueron los atributos primordiales del acuerdo y ahora han desaparecido, se los ha llevado el viento. Y sólo Dios podría castigar a la "falsa perjura". Rafael Lapesa nos dice que "la mudanza de Galatea no rompe solamente las promesas hechas a Salicio, sino las leyes que rigen la atracción y discordia universales"[122]

Herrera en sus *Anotaciones* hace un hincapié en la expresión "falsa perjura". Nos dice que puede parecer un epíteto ocioso, porque ningún perjuro existe que no sea falso. Y continúa de esta manera:

> Mas aquí, por la indinación, es maravilloso, porque acrecienta la invidia i deciende del género a la especie i se declara uno por otro; esta **falsa**, que quebrantó el juramento, que ésta es la naturaleza del **perjuro**. I por dezir mejor, **falsa perjura** es la que injustamente quebranta juramento; porque **falso** quiere decir injusto, según Iustiniano en sus Instituciones. I quiere

[122] Lapesa, Rafael: *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 132.

> aquí exagerar su crueldad de la suerte que el derecho agrava más al testigo **falso** que al **perjuro**[123].

Salicio continúa llamando a Galatea de falsa en las siguientes estrofas, hasta llegar a la sexta, donde nos enteramos el porqué del abandono. Galatea se ha ido con otro. Los reproches son más intensos y los celos se manifiestan:

> Tu dulce habla ¿en cúya oreja suena?
> Tus claros ojos ¿a quién los volviste?
> ¿Por quién tan sin respeto me trocaste?
> Tu quebrantada fe ¿dó la pusiste?
> ¿Cuál es el cuello que, como en cadena,
> de tus hermosos brazos anudaste?
> No hay corazón que baste,
> aunque fuese de piedra,
> viendo mi amada hiedra,
> de mí arrancada, en otro muro asida,
> y mi parra en otro olmo entretejida,
> que no se esté con llanto deshaciendo
> hasta acabar la vida.
> Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Rebajar con insultos a su rival en el amor: *¿Por quién tan sin respeto me trocaste?* Es un motivo muy antiguo. Platón nos dice que: "el hombre enamorado verá con impaciencia a uno que le sea superior o igual para con el objeto de su amor, y trabajará sin tregua en rebajarle y humillarle hasta verle debajo"[124].

El más conocido *foedus amoris violatum* lo encontramos en los *Amores III, 3* de Ovidio[125]. Aquí el perjurio en el amor no tiene importancia, porque los dioses hacen oídos sordos a los juramento de los enamorados. El yo elegíaco se queja porque a pesar de que el pacto ha sido violado, los dioses no han hecho nada contra la infractora:

> ¡Ea, cree que existen los dioses: me juró fidelidad,
> me ha engañado y conserva el mismo rostro que tenía antes!
> Tan largos como eran sus cabellos antes de perjurar,

---

[123] Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 705-706. Las negritas son nuestras.
[124] Platón: *Fedro o de la Belleza*, traducción de Don Patricio de Azcárate, Buenos Aires, el Ateneo, 1949, pp. 129.
[125] Ovidio: *Amores*, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2001, pp. 97.

así de largos los tiene después de ofender a las divinidades.
Blanca, con una blancura matizada de rosado rubor,
fue antes: el rubor brilla en su cara de nieve.
Pequeño era su pie: muy estrecha es la horma de su pie;
alta y hermosa fue: alta y hermosa sigue.
Ojos vivarachos tuvo: relucen como el sol sus ojitos,
por los que a menudo me mintió la pérfida.
Ciertos es que los dioses eternos permiten incluso a las
muchachas jurar en falso, y tiene la belleza poder divino.
Por los suyos recuerdo que ella me juró hace poco
y por mis ojo: ¡También lo sintieron míos!

Decidme, dioses, si ella os había engañado impunemente,
¿por qué sufrí yo el castigo que la otra merecía?
¿Es que no sentisteis envidia de la doncella hija de Cefeo
obligada a morir por su madre nefastamente hermosa?
¿No es bastante que hayáis sido testigo sin valor y que
ella sin castigo se ría de los dioses burlados conmigo?
¿Para redimir sus perjurios a través de mi castigo,
seré yo, el engañado, la víctima de la engañadora?..

Otros autores clásicos que tratan este tópico son Catulo (70), Horacio (*Odas*, 2.8) y Tibulo (1.9).

3.3.3. *Remedia Amoris:* este tópico literario fue creado como antídoto para el tópico *furor amoris*. Los más conocidos preceptos para curar la enfermedad del amor, nos los proporcionó Ovidio. De hecho - en su libro que dio nombre al tópico - se propone curar los efectos nefastos del amor infeliz. Y así como él mismo nos enseñó el *Arte de amar*, él mismo se encargará de curarnos. Y pide a Apolo, inspirador de los poetas y patrono de la medicina, que aúne en una sola, su doble advocación:

...Hubo de leer a Nasón precisamente
cuando aprendisteis a amar; ahora también habrá que
leer al mismo Nasón. Como libertador público, aliviaré
los corazones sometidos a sus dueños: favorezca cada
cual su propia liberación. A ti te suplico al comenzar;
asístanos tu laurel, Febo inventor de la poesía y de la ayu-
da médica; socorre tú por igual al vate y al médico: una y
otra ocupación están sometidas a tu tutela.

Ovidio, *Amores*, vv. 71- 78[126]

[126] *Id.*, *Remedios de amor*, traducción de Juan Luis Arcaz Pozo, Madrid, Alianza editorial, 2000, pp. 182.

En los *Remedia amoris* encontramos desde los más variados consejos, hasta recetas médicas que circulaban en el mundo greco - latino. El propio Ovidio nos dice que en más de una ocasión tuvo que beber jugos amargos para curarse de un mal, y de la misma manera, para sanar de un amor dañino.

Los *Remedios de amor* van dirigidos especialmente a los hombre - aunque el autor señala que también las mujeres pueden sacar provecho de sus preceptos - y les enseña cómo evitar la idealización de las mujeres amadas y en caso de que el amor les traiga desesperación y desgracia no duden en buscar su ayuda.

El autor empieza el libro contándonos una graciosa conversación con Cupido. Éste cree que Ovidio le quiere hacer la guerra ya que tratará sobre remedios para curar el amor; oficio del dios; pero con muchas explicaciones y ejemplos mitológicos (Ifis y Dido) el autor convence a Cupido para que lo deje terminar su libro:

> Había leído Amor el título y nombre de este librito cuando dijo: "La guerra, lo veo, me preparan la guerra". "Deja, Cupido, de acusar de un crimen a tu poeta, yo que tantas veces he llevado bajo tu mando las enseñas que me diste. No soy yo el hijo de Tideo, por culpa de quien tu madre regresó herida al límpido éter en los caballos de Marte. Muchas veces se abotargan los otros jóvenes, pero yo siempre he amado y, si me preguntas qué hago tambien ahora, estoy enamorado. Es más, incluso he enseñado con qué arte se te podría meter en cintura, y lo que ahora es razón antes fue destino. Ni te traicionamos a ti, tierno niño, ni a nuestras artes, ni una Musa nueva ha destejido la obra precedente. Si alguien ama lo que le agrada amar, que en buena hora se alegre con su ardor y navegue él con ese viento suyo favorable; pero si alguien lleva a mal los reinos de una muchacha indigna, para que no perezca, que sienta la ayuda de muestra arte. ¿Por qué cierto amante, anudándose el cuello con un lazo, se colgó cual lastre aciago de una elevada traviesa?. ¿Por qué otro atravesó su pecho con implacable hierro? Como amante de paz, no ves con buenos ojos la muerte. Quien, a menos que lo deje, esté presto a perecer por un desdichado amor, que lo abandone y no serás tú el culpable de ningún funeral. Además eres un niño y no te conviene otra cosa salvo jugar; juega, a tus años les cuadra un reinado

> apacible. [Pues hubieras podido servirte para la guerra
> de flechas desnudas, pero tus dardos no están tintados de
> sangre mortífera]. Luche tu padrastro con las espadas y
> la aguda pica y salga él vencedor ensangrentado por la
> mucha matanza. Tú cultiva las artes de tu madre, de las
> que nos servimos sin riesgo alguno y por culpa de
> las cuales ninguna madre queda sin hijo. Cuida
> de que la puerta se rompa por la riña nocturna y el portal
> lo cubra adornado abundante corona. Haz que se junten
> a escondidas los jóvenes y las tímidas muchachas y que
> éstas engañen con el ardid que sea al cauto varón, y que
> el amante excluido le diga a la jamba inflexible a veces
> ternezas, a veces insultos, y entone llorosa canción. Con
> estas lágrimas estarás contento sin que haya delito de
> sangre: tu antorcha no es digna de dar fuego a las ávidas
> piras". Esto le dije yo; movió el áureo Amor sus alas de
> piedras preciosas y me replicó: "Acaba la obra que te
> propones".
>
> **Ovidio**, *Amores*, vv. 1- 41[127]

En los 814 versos del libro, lo mejor de todo, nos dice el autor, es atajar el mal de raíz y lo más rápido posible, porque el amor encuentra su alimento en el retraso y es como una herida, que al principio es curable, pero que después trae consigo el perjuicio de una larga tardanza por dejar pasar el tiempo. Pero si el amor ya se ha instalado, aún hay solución, como él mismo dice: *nunca es tarde para librarse del amor*. Lo primero, nos aconseja, es ocupar el tiempo, buscar algo en qué entretenerse, porque la ociosidad es la madre de todos lo vicios. Distraerse, sobre todo, en actividades relacionadas con el campo: la agricultura, la caza y la pesca. Y si todo esto lo realizas lo más lejos posible de la amada, mejor, porque la distancia es el olvido. Pero si la tienes que ver a la fuerza, el antídoto será reparar en sus defectos, ya que muchas veces nos dejamos seducir por la apariencia y, en el fondo, la amada es la mínima parte de lo que aparenta. Y si no te curas con todo esto, sáciate de ella, o lo que es mejor, finge desgana al hacer el amor con ella, o ama a dos mujeres a la vez, ya que la mente partida en dos va de acá a allá, y un amor sustrae las fuerzas del otro.

[127] *Ibid*., pp. 179-181.

En fin, muchas otras cosas son las que debemos hacer para librarnos del amor, pero otras son las que no podemos hacer: como pronunciar conjuros ni hechizos, porque de nada le sirvieron a la hechicera Circe sus hierbas, ya que con sus propios ojos vio partir a su amado hacia los brazos de otra. Evitar quedarnos solos, porque la soledad te llevará a recordarla. No puedes rodearte de otros enamorados porque te contagiarán su amor, ni tampoco te relaciones con alguien que tenga que ver con ella. Y cuando la veas con otro y no te sientes solo, estarás curado. Pero por si acaso - nos recomienda al terminar su libro - sigue una dieta anafrodisíaca:

> He aquí que, por utilizar todos los recursos de la medicina, te indicaré incluso los alimentos que has de evitar y los que has de tomar. El bulbo daunio o el que se te envía de las costas libias o llega de Mégara te será en cualquier caso nocivo. Y no es menos apropiado evitar la hierba salaz y todo lo que dispone nuestros cuerpos para el amor. ¿Preguntas qué te aconsejo sobre el don de Baco? Más brevemente de lo que esperas estarás pertrechado con mi consejos. El vino predispone el ánimo para el amor a no ser que tomes tanto que tu entendimiento se paralice abotargado por su excesiva cantidad. El fuego se alimenta con el viento, con el viento se apaga; una brisa ligera da vida a las llamas, una más fuerte las mata. O que no haya embriaguez alguna o que sea tanta que ahogue tus penas: si está entre uno y otro extremo, perjudica.

Y termina de esta manera:

> Acabé esta obra: ponedle guirnaldas a mi cansada nave; hemos tocado el puerto adonde dirigí mi rumbo. En breve pagaréis con devotas ofrendas a este sagrado poeta, hombre y mujeres a quienes han curado mis verso.
>
> **Ovidio**, *Amores*, vv. 795- 814[128]

El libro *Remedios de amor* de Ovidio es uno de los mayores libros que se ha escrito para curarnos de este mal al que ningún mortal se escapa. Pero el tópico en sí no fue creado por el poeta latino, ya venía desde mucho tiempo antes. Miguel Ángel Márquez en su excelente

[128] *Ibid*., pp. 215.

texto sobre el *Hipólito* de Eurípides[129] nos describe los remedios que elabora la nodriza de Fedra para salvar a su señora de la enfermedad que le acaece.

Posteriormente, en la bucólica helenística, el *Idilio XI* de Teócrito tiene la forma de una receta médica contra la enfermedad del amor. Aquí el yo bucólico utiliza el canto como *remedia amoris*:

> Ninguna otra medicina, Nicia, hay en mi opinión para el amor, ni en pomadas ni en polvos, a no ser las Piérides. Esta es para los hombre suave y placentera, mas no es fácil de hallar. Y creo que tú bien lo sabes, tú que eres médico y en la estimación de las nueve Musas sin duda predilecto. Así fue como le resultaba de lo más llevadero a mi paisano el Cíclope, el antiguo Polifemo, cuando de Galatea anduvo enamorado a poco de apuntarle el bozo hacia las sienes y en torno de la boca. Y no era su amor ni de manzanas ni de rosas ni de bucles, sino de auténtica locura, y todo lo demás nada le importaba. Tantas veces sus ovejas solas retornaron al redil desde los verdes pastos, y él solo, cantando desde el alba a Galatea, se consumía en la orilla cubierta de algas, con la herida más cruenta allá en su corazón que el dardo de la gran Ciprés le abriera en las entrañas . Pero halló el remedio y, sentado en alta peña y en el mar la mirada, así cantaba:
>
> **Teócrito**: *Idilio XI*[130].

Este *Idilio* en particular es una sátira directa a Homero (una característica común en el periodo helenístico). Polifemo no es aquí el energúmeno que aparece en la *Odisea*, sino un pastor enamorado que canta canciones de amor el día todo.

Volviendo a nuestro escritor, Garcilaso utiliza, en más de una ocasión, algunos remedios para curar de amor a sus pastores. En la *Égloga II*, los personajes son tres: Salicio, Albanio y Nemoroso; y una pastora: Camila. Para tratar del tópico en cuestión, nos centraremos en dos

[129] Márquez Guerrero, Miguel Ángel: "La metáfora 'el amor es una enfermedad' en el *Hipólito* de Eurípides". *Actas del IV simposio interdisciplinario de Medicina y Literatura*, pp. 42 - 62.
[130] *Bucólicos griegos*, edición de Máximo Brioso Sánchez, Madrid, Akal, 1986, pp. 145.

de ellos: Albanio, que representa la desesperación del amor no correspondido y Nemoroso la liberación de la pasión.

La *Égloga II* empieza con el lamento de Albanio, que está tomado por una gran enfermedad: el amor. Su vida, antes feliz, es una pesadilla, porque la amada ha partido:

> En vuestra claridad vi mi alegría
> escurecerse toda y enturbiarse;
> cuando os cobré, perdí mi compañía.

Enamorado de una pastora, Camila, que al parecer es su prima: *de mi sangre y abuelos descendida*, y que lo amaba, *mas no como él pensaba*. Camila no puede amarlo porque es una seguidora de Diana y como ella misma dice: *Dios ya quiera / que antes Camila muera que padesca / culpa por do meresca ser echada / de la selva sagrada de Diana.*

Pero, a pesar de la pasión que siente Albanio, quiere curarse. Piensa en la distancia, tal vez poniendo tierra de por medio consiga olvidarla:

> Quiero mudar lugar y a la partida
> quizá me dejará parte del daño
> que tiene el alma casi consumida.

No obstante, luego se da cuenta que no conseguirá ya que es demasiado tarde. Albanio torturado por el desdén de Camila y con el cansancio en el cuerpo, prefiere dormir, tal vez Orfeo lo ayude a aliviar sus penas, por lo menos, en algunos instantes:

> ¡Cuán vano imaginar, cuán claro engaño
> es darme yo a entender que con partirme,
> de mí se ha de partir un mal tamaño!
>
> ¡Ay miembros fatigados, y cuán firme
> es el dolor que os cansa y enflaquece!
> ¡Oh, si pudiese un rato aquí dormirme!
>
> Al que velando el bien nunca se ofrece,
> quizá que el sueño le dará durmiendo,
> algún placer que presto desfallece;
> en tus manos ¡oh sueño! me encomiendo.

En algunas estancias más adelante, Salicio, otro pastor, encuentra a Albanio durmiendo, y en su canto desarrolla el tema del sueño como un *remedia amoris:*

¿Quién duerme aquí? ¿Dó está que no le veo?
¡Oh!, helo allí. Dichoso tú, que aflojas
la cuerda al pensamiento o al deseo.

¡Oh natura, cuán pocas obras cojas
en el mundo son hechas por tu mano!
Creciendo el bien, menguando las congojas.

El sueño diste al corazón humano
para que al despertar más se alegrase
del estado gozoso, alegre y sano;

que, como si de nuevo le hallase,
hace aquel intervalo que ha pasado
que el nuevo gusto nunca al fin se pase.

y al que de pensamiento fatigado
el sueño baña con licor piadoso,
curando el corazón despedazado,

aquel breve descanso, aquel reposo
basta para cobrar de nuevo aliento
con que se pase el curso trabajoso.

Al despertarse Albanio, Salicio le pide que le cuente su mal, ya que contarle las congojas a alguien hace que el mal se cure o, por lo menos, se mitigue:

y esto que digo me contaron cuando
torné a volver; mas yo te ruego ahora,
si esto no es enojoso que demando,

que particularmente el punto y hora,
la causa, el daño cuentes y el proceso;
que el mal, comunicándose, mejora.

El pobre pastor, después de contarle su historia a Salicio, parece estar curándose. Pero, para su desgracia, encuentra a Camila dormida cerca de la fuente en la que le declaró su amor. Albanio se desespera y la sujeta. Camila pide socorro a Diana, su protectora. Pero Albanio ha perdido la cabeza:

Locura debe ser la que me fuerza
a querer más que el alma y que la vida
a la que a aborrecerme a mí se esfuerza.

Camila consigue escaparse con un ardid. Albanio se siente engañado y con reproches, le jura matarse. Y esto habría hecho si sus dos amigos, Salicio y Nemoroso, no lo hubieran amarrado.

Amarrado, los amigos le piden que se duerma. Mientras duerme, Nemoroso le cuenta a Salicio que él tiene el antídoto para la locura de Albanio, ya que él mismo, en algún momento, también fue curado:

Escucha, pues, un poco lo que digo
y contaré una estraña y nueva cosa
de que yo fui la parte y el testigo.

Nemoroso nos habla de un hombre sabio, que vino de Italia a la casa del Duque de Alba. Severo, que así se llama, canta en la ribera del Tajo y, nunca, nadie se harta de escucharlo. Tiene el don de curar y dominar la naturaleza:

A aquéste Febo no le escondió nada,
antes de piedras, hierbas y animales
diz que le fue noticia entera dada.

Éste, cuando le place, a los caudales
ríos el curso presuroso enfrena
con fuerza de palabras y señales.

La negra tempestad en muy serena
y clara luz convierte, y aquel día,
si quiere revolvello, el mundo atruena.

La luna de allá arriba bajaría
si al son de las palabras no impidiese
el son del carro que la mueve y guía.

Temo que si decirte presumiese
de su saber la fuerza con loores,
que en lugar de alaballo, lo ofendiese.

Mas no te callaré que los amores
con un tan eficaz remedio cura
cuanto conviene a tristes amadores.

En un punto remueve la tristura,
convierte en odio aquel amor insano,
y restituye el alma a su natura.

No te sabré decir, Salicio hermano,
la orden de mi cura y la manera,
mas sé que me partí de él libre y sano.

Acuérdaseme bien que en la ribera
de Tormes lo hallé solo cantando
tan dulce, que una piedra enterneciera.

Como cerca me vido, adivinando
la causa y la razón de mi venida,
suspenso un rato estuvo allí callando,

y luego con voz clara y espedida
soltó la rienda al verso numeroso
en alabanzas de la libre vida.

Yo estaba embebecido y vergonzoso,
atento al son y viéndome del todo
fuera de libertad y de reposo,

no sé decir sino que, en fin, de modo
aplicó a mi dolor la medicina
que el mal desarraigó de todo en todo.

Quedé yo entonces como quien camina
de noche por caminos enriscados,
sin ver dónde la senda o paso inclina,

Mas venida la luz, y contemplados,
del peligro pasado nace un miedo,
que deja los cabellos erizados.

Así estaba mirando atento y quedo
aquel peligro yo que atrás dejaba,
que nunca sin temor pensallo puedo.

Tras esto luego se me presentaba,
sin antojos delante, la vileza
de lo que antes ardiendo deseaba.

Así curó mi mal, con tal destreza,
el sabio viejo, como t'he contado,
que volvió el alma a su naturaleza
y soltó el corazón aherrojado.

Así canta Nemoroso su liberación del amor. El viejo sabio lo ha curado. Pero Salicio, no contento con esto, le pide que le cuente todo. Nemoroso, sin hacerse de rogar, cuenta la historia del Duque de Alba.

Cuando termina de contar todas las aventuras de los Alba, Salicio, espantado de lo que ha escuchado, propone a Nemoroso llevar a Albanio a Severo, seguro de que lo curará del mal que lo acoge:

Espantado me tienes
con tan estraño cuento,
y al son de tu hablar embebecido;
acá dentro me siento,
oyendo tantos bienes
y el valor deste príncipe escogido,
bullir con el sentido
y arder con el deseo
por contemplar presente
aquel que, estando ausente,
por tu divina relación ya veo.
¡Quién viese la escritura,
ya que no puede verse la pintura!

Por firme y verdadero,
después que te he escuchado,
tengo que ha de sanar Albanio cierto,
que, según me has contado,
bastara tu Severo
a dar salud a un vivo y vida a un muerto;
que a quien fue descubierto
un tamaño secreto,
razón es que se crea
que, cualquiera que sea,
alcanzará con su saber perfeto,
y a las enfermedades
aplicará contrarias calidades.

Así termina esta égloga, llevando al amigo doliente a ser curado:

Yo soy contento, y antes que amanezca
y que del sol el claro rayo ardiente
sobre las altas cumbres se paresca,

el compañero mísero y doliente
llevemos luego donde cierto entiendo
que será guarecido fácilmente.

3.4. *El mundo al revés:* no es otra cosa que la figura literaria llamada *adynata* por los griegos y por los romanos de *impossibilia.* Desde la antigüedad más remota el ser humano ha imaginado un mundo donde las reglas son tergiversadas: los jóvenes que ordenan a los adultos, los animales que hablan, los esclavos que mandan en los amos, las mujeres visten pantalones y salen a la guerra o al trabajo, mientras que los varones se ponen vestidos y hacen los deberes de casa, entre otros.

Estas representaciones de un mundo al revés se encontraban ya en los antiguos papiros egipcios, en la Biblia, en la literatura griega y romana. La función consolatoria es evidente; no obstante, el tópico nos lleva a reflexionar sobre dichas reglas establecidas por los propios hombres y que, de cierta manera, siempre han privilegiado a una parte de la sociedad: los ricos sobre los pobres, los varones sobre las mujeres, etc. Y que con la adquisición de conocimientos o la evolución de las sociedades, estas reglas van cambiando, a veces para mejor, a veces para peor, pero que, de cierta manera, producen reacciones.

Asunción Rallo Gruss no dice que "de acuerdo con una tradición anterior el mundo ha sufrido una transformación alterando su primitiva compostura y adquiriendo la esencia de un orden invertido. Este desorden o desajuste se expresa mediante paradojas y enumeración de imposibles (o adynata)"[131].

Una de las representaciones culturales que siempre ha interpretado este mundo al revés es el carnaval. Esta fiesta heredó, en la época cristiana, las representaciones que se hacían durante los Saturnales (fiesta en honor del dios Saturno) en el Imperio romano. Estas fiestas duraban siete días, desde el 17 hasta el 23 de diciembre, en las cuales se permitía que el esclavo

[131] Rallo Gruss, Asunción: *El menosprecio del Mundo: Aspectos de un tópico renacentista,* Málaga, Universidad de Málaga, 2004, pp. 11.

injuriara al amo, se embriagara en compañía de personas superiores a él y que los dueños le cedieran sus asientos en la mesa y le sirvieran.

Algo parecido sucede en los carnavales. En este periodo se permiten ciertas cosas que en otro momento no se permitirían: beber más de la cuenta, travestirse, usar máscaras e incluso el rey del carnaval, que puede ser cualquier persona, simboliza un mundo al revés.

Según E. Curtius, durante el siglo XII se utiliza este recurso como marco "para censurar y lamentar las costumbres de la época, de tal manera que de estas manifestaciones de *impossibilia* surgía el tópico del 'mundo al revés'" [132].

Uno de los escritores más antiguos en el que encontramos el tópico es Arquíloco de Paros, un poeta yámbico, hijo de un noble con una esclava, que tuvo que ganarse la vida como soldado de fortuna, pero esta profesión no era para él, ya que largó (como él mismo lo cuenta en sus versos llenos de cinismo) el escudo en la guerra para salvaguardar su vida, que era lo que más le interesaba, dejando de lado el código de honor y el renombre que daban las hazañas heroicas de las guerras[133]. Y así como llevó su vida, también escribió los temas de sus versos, siempre al margen de los convencionalismos aristocráticos.

El eclipse

Ningún suceso hay ya inesperado, ni increíble
ni maravilloso, cuando Zeus, Padre de los Olímpicos,
de un mediodía hizo noche, ocultando la luz
del sol brillante. Húmedo espanto sobrevino a las gentes.
Desde entonces cualquier cosa resulta creíble y esperable
a los humanos. Ninguno de nosotros se admire al verla.
Ni si las bestias agrestes truecan con los delfines
el pasto marino y tienen por más gratas que la tierra
las olas resonantes del mar, y aquéllos prefieren el monte.

(19, 74D)[134]

[132] Curtius, Ernest Robert: *Literatura europea y edad media latina*, traducción de Antonio Alatorre y Margit Frenk Alatorre, México, D.f., Fondo de Cultura Económica, 1999, vol. I, pp. 145.
[133] *Antología de la poesía lírica griega* (siglos VII – IV), traducción de Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 2006, pp. 29.
[134] *Ibid.*, pp. 33.

En este poema vemos el tópico, sobre todo en los tres últimos versos, con imágenes absurdas e imposibles de verificarse. Nadie se asombra, nos dice, cuando se produce un eclipse y ni nadie se sorprenderá si las bestias agrestes cambian su alimento con los delfines. Arquíloco fue un poeta yámbico, y sus poemas están repletos de palabras mordaces y, tal vez, los versos de este poema satiricen la sociedad de su época. Pero sea cual fuere la intención del autor, no cabe duda que la sátira sí es una de las características del tópico.

Carlos Vaillo nos dice que "conscientes o no de estar reproduciendo un gastado lugar común, los escritores que se sirven de él extraen ante todo un marco ordenador, que en este caso se identifica con la inversión sistemática de nuestra experiencia o nuestra concepción de cosas y personas"[135].

Tal es el caso de Horacio, que en su brillante *Épodos XVI*, recrimina las guerras civiles de su tiempo, guerras fraticidas que ya duran dos generaciones. En su afán de huir para escapar de una muerte segura, el poeta propone salir de Roma y partir para un lugar allende del océano. Y solo jura volver cuando una serie de *impossibilia* dejen de suceder:

> Pero juremos en estos término: cuando los guijarros asciendan del fondo del agua y sobrenaden, entonces deje de ser un sacrilegio la vuelta. Y deje de afligirnos girar las velas rumbo a la patria, cuando el Po haya bañado las cumbres del Matino, o bien el alto Apenino haya bajado corrientes a la mar, y un amor milagroso haya producido monstruosas uniones, frutos de pasión nueva: de modo que a las tigresas les plazca ser cubiertas por los ciervos, adultere también la paloma con el milano, no teman los rebaños, confiados, a los rojizos leones, y el macho cabrío, haciéndose tersa su piel, guste de la salada llanura del mar.

Ahora bien, siendo el tópico heredero de la tradición, puede amoldarse a las necesidades expresivas de cada escritor. Y es éste el caso de Garcilaso, ya que nuestro escritor no lo

[135] Vaíllo, Carlos: "El mundo al revés en la poesía Satírica de Quevedo". *Biblioteca Virtual Cervantes*, 2004.

utiliza con un fin moralizante o revolucionario, dentro de una sociedad con conflictos sociales, pero sí, dentro de un mundo literario que está rompiendo las barreras que venían de la Edad Media.

Garcilaso utilizará el tópico en su *Égloga I*, dentro de un mundo bucólico y personal. Salicio canta desesperadamente el desdén de su amada Galatea, en este caso el tópico tiene un significado personal, ya que trasmite la aflicción y el tormento que se encuentran en el alma del rechazado. Aquí "el mundo al revés se convierte en la expresión de horror en el claroscuro del alma atormentada"[136] de Salicio:

Materia diste al mundo de esperanza
de alcanzar lo imposible y no pensado
y de hacer juntar lo diferente,
dando a quien diste el corazón malvado,
quitándolo de mí con tal mudanza,
que siempre sonará de gente en gente.
La cordera paciente
con el lobo hambriento
hará su ajuntamiento,
y con las simples aves sin rüido
harán las bravas sierpes ya su nido,
que mayor diferencia comprehendo
de ti al que has escogido.
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Luis Quintana Tejera, nos dice que:

> …el mundo a que se refiere en esta estrofa es el microcosmos, su interior, su yo. Todo puede concebirse como posible si aceptamos válidamente la relación de su amada con alguien tan diferente a él mismo. Su necesidad de herir continúa presente: alude al "corazón malvado" y señala la violencia cometida por Galatea al arrebatarle su amor sin compasión. Permite la participación del resto del universo cuando dice que todos comentarán lo que ha sucedido: "que siempre sonará de gente en gente..." Por lo tanto, lo no imaginado acontecerá. El mundo dejará de ser tal para dar paso a otro cosmos en donde la cordera y el lobo se unirán solícitamente y las simples aves no temerán ya a las bravas sierpes. En el terreno simbólico Galatea es la cordera paciente y las simples aves, mientras que los elementos restantes son reservados para el otro hombre[137].

[136] Curtius, Ernest Robert: *Literatura europea y edad media latina*, traducción de Antonio Alatorre y Margit Frenk Alatorre, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999, vol. I, pp. 147.
[137] Quintana Tejera, Luis: "La égloga I de Garcilaso de la Vega y la mortificación de los amores contrariados". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid, Universidad Complutense, 2003.

No obstante, Garcilaso usa el tópico apoyándose en la más culta tradición literaria. Este mismo uso ya lo encontramos en la poesía alejandrina, en el *Idilio I* de Teócrito:

> Ahora violetas echad zarzales; abrojos, echad
> vosotros violetas, y que florezca el precioso narciso
> sobre el enebro y todo se ponga al revés y que el pi-
> no dé peras, una vez que Dafnis se muere, y que el
> ciervo desgarre a los canes y desde los montes desa-
> fíen con su voz a los ruiseñores las lechuzas.[138]

Virgilio, imitando a Teócrito, también lo utilizó dentro de un mundo bucólico. Su *Bucólica I*, es una de las más personales del escritor, y fue escrita dentro de una sociedad llena de convulsiones. En el diálogo intervienen dos pastores (Títiro y Melibeo), el primero de los cuales ha conseguido mantener sus campos y sus rebaños, mientras que el segundo marcha al exilio (por haber perdido sus tierras, debido a la ley impuesta por el Triunvirato, en la que las tierras eran repartidas y asignadas a los veteranos de las guerras civiles):

> TÍTIRO:
>
> En pleno cielo pacerán los ciervos;
> desnudo al pez en el playón las olas
> podrán abandonar; podrán las gentes
> trocar en los destierros sus fronteras
> y beberán del Tigres los Germanos
> y los Partos del Araris, mas nunca
> se borrará aquel rostro de mi pecho.
>
> **Virgilio**, *Bucólica I*, 86 -92[139].

De acuerdo con esta *Égloga*, Títiro, representa a Virgilio, feliz porque ha conservado su patrimonio, pero el carácter de Melibeo se encuadra más con el de Virgilio. Lo mismo sucede con la *Égloga I* de Garcilaso, en la que los dos personajes (Salicio y Nemoroso), representan al autor, en diferentes momentos de su vida.

---

[138] *Bucólicos griegos*, edición de Máximo Brioso Sánchez, Madrid, Akal, 1986, pp. 60.
[139] Virgilio: *Obras Completas*, edición bilingüe, traducción de Aurelio Espinosa Pólix, Madrid, Cátedra. 2006, pp. 99.

La otra Bucólica en la que Virgilio utiliza el tópico es la octava. Los pastores Damón y Alfesibeo interpretan una canción cada uno: el primero canta el lamento de un enamorado cuya amada se casa con otro (algo parecido sucede con Salicio en la *Égloga I*), y el segundo la descripción de las artes de hechicería de una joven que trata de atraerse el corazón de su amado:

DAMÓN:

…Nisa se entrega a Mopso. ¿Qué nos queda
por esperar a los amantes? Pronto
uncidos andarán potros y grifos
y al fin verá la misma fuente juntos
a los tímidos corzos con los canes.

….Huya de hoy más el lobo de la oveja;
carguen manzanas de oro del recio roble
y el abedul flor de narcisos; ámbares
destile el tamariz; compitan búhos
y blancos cisnes, Títiro y Orfeo:
y sea un nuevo Orfeo entre las selvas
y un nuevo Arión entre delfines Títiro.

Virgilio, *Bucólica VIII, 37-41, 72-78*[140].

En la literatura italiana, Boccaccio reelabora la figura de los *adynata* o *impossibilia* y en su égloga *Olympia, vv 12-15* presenta a un amo que comprueba cómo los siervos jamás obedecen sin protestas: *dum primos terris prestabit Hyberus / nocturnos ignes, currus dum Delia fratris / ducet ad occasum, dum sternet cerva leones,/ obsequium prestabit hero sine murmure servís*: *"cuando el Ebro ofrezca a las tierras los primeros fuegos nocturnos, cuando la luna, hija de Delos, conduzca los carros de su hermano hacia el ocaso, cuando la cierva derribe a los leones, el siervo servirá a su dueño sin murmurar"*[141].

[140] *Ibid*., pp. 156 - 157.
[141] La traducción es de Antonio Ramajo Caño en: "Una fórmula inmortalizadora: 'dum'… 'mientras' ('en tanto que')…" *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2001, 19, pp. 293 – 303.

3.5. *La tópica de la conclusión:* es difícil hablar de la tópica de la conclusión en la poesía, ya que los antiguos no hablaron mucho de ello. En la *Poética* de Horacio se habla sobre el exordio, pero no encuentras argumentos sobre la conclusión y ni en la de Aristóteles. Sin embargo, la retórica clásica sí desarrolló extensamente las partes de esta tópica, e, incluso, ya indicaba la variedad de *locus communes* que se podían utilizar:

> La *conclusión* es el término y fin de todo el discurso. Tiene tres partes: la recapitulación, la indignación y la compasión. La *recapitulación* es la parte en que se reúne los temas dispersos y diseminados por todo el discurso de forma que sea posible recordarlos en su conjunto… La *indignación* es la parte del discurso que sirve para provocar una gran hostilidad contra alguien o una animadversión igualmente fuerte contra algo... La *compasión* es la parte del discurso con la que buscamos suscitar la misericordia de los oyentes[142].

Ahora bien, es cierto que las poéticas antiguas no hablaron sobre la conclusión, pero eso no quiere decir que los poetas no la utilizaran (con excepción de los épicos, éstos muchas veces terminaban sus historias de forma abrupta). Al contrario, los elegíacos, y sobre todo los bucólicos desarrollaron sus historias en el lapso de un día, empezaban con el amanecer y concluían con el ocaso. El tópico "debemos terminar, porque se hace noche", es uno de los más antiguos.

En la *Bucólica I* de Virgilio, Títiro, termina su canción porque *se hace de noche*:

> Títiro:
>
> ¿Pero por qué una noche no descansas
> aquí conmigo sobre un lecho de hojas?
> Tengo fruta en sazón, castañas tiernas,
> queso abundante; y a lo lejos, mira,
> ya los techos humean en los ranchos,
> y de los altos montes sobre el valle
> más grande cada vez caen las sombras.
>
> **Virgilio**, Bucólica I, vv. 58 – 66[143].

También la *Bucólica X* se cierra la canción con el mismo motivo:

---

[142] Cicerón, Marco Tulio: *La invención retórica*, libro I, 52- 55, traducción de salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997, pp. 179-185.
[143] Virgilio: *Obras Completas*, edición bilingüe, traducción de Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Gredos, 2006, pp. 99.

¡Alto ya! Que la sombra a los cantores
suele hacer daño, y más la del enebro;
si es dañina la sombra hasta las mieses.
Habéis pastado con hartura: ¡a casa,
sale el Héspero, a casa, mis cabrillas!

Virgilio, Bucólica X, vv. 108-112[144]

Garcilaso emplea en sus *Églogas* esta misma fórmula. En la *Égloga I*, el lamento de Nemoroso concluye cuando termina el día. El yo bucólico suspende el canto, no porque está cansado y la grandeza del asunto requiere de nuevas fuerzas, o porque el asunto se haya empobrecido, sino porque el ocaso ha llegado y junto con él las sombras de la noche.

Nunca pusieran fin al triste lloro
los pastores, ni fueran acabadas
las canciones que solo el monte oía,
si mirando las nubes coloradas,
al tramontar del sol bordadas de oro,
no vieran que era ya pasado el día;
La sombra se veía
venir corriendo apriesa
ya por la falda espesa
del altísimo monte, y recordando
ambos como de sueño, y acabando
el fugitivo sol, de luz escaso,
su ganado llevando,
se fueron recogiendo paso a paso.

En la misma *Égloga I* el lamento de Salicio adopta el tópico del cansancio en la conclusión, era el motivo más natural para dar fin a un poema, sobre todo en la Edad Media. Pero en la *Égloga I* hay algo de particular, porque el yo bucólico no está cansado de escribir – ya que escribir poesía era tarea fatigosa -, sino porque comparte los sentimientos del personaje Salicio. El yo bucólico pide ayuda de las musas ya que está enflaquecido por las penas de amor de su personaje:

Lo que cantó tras esto Nemoroso,
decidlo vos, Piérides, que tanto
no puedo yo ni oso,
que siento enflaquecer mi débil canto.

[144] *Ibid.*, pp. 175.

3.6. *Puer senex:* según Curtius, este tópico es producto del estado espiritual de la tardía antigüedad. Toda civilización, en su inicio y en su esplendor, celebra la dulzura del joven y, a la vez, venera al anciano, pero de manera independiente. Sólo las épocas tardías crean un ideal humano que aspira a nivelar la polaridad joven – mayor.

En este tópico se enaltece la madurez moral de los jóvenes y el ímpetu ameno del anciano, que goza de una salud maravillosa.

Uno de los más antiguos ejemplos de este tópico es el del dios etrusco Tages. Cierto día, éste se le apareció a un campesino que araba la tierra. Estaba el anciano picando su azada con todas sus fuerzas y se le hundió muy profundamente en la tierra y del surco que abrió surgió un niño, que poseía la sabiduría de un anciano[145]. No había nadie en toda Etruria que pudiera enseñarle nada. Este niño se llamaba Tages.

También Ovidio nos dice que la fusión de la madurez con la juventud es un don del cielo, no otorgado más que a los emperadores y a los semidioses. "En la misma época Virgilio ensalza la madurez viril del adolescente Julio"[146].

> *Ante annos animumque gerens curamque uirilem.*
>
> **Virgilio**; *Eneida*, IX.
>
> Dotado, a sus años, del alma y cordura de un hombre.

Una de las más comunes aplicaciones de este instrumento retórico se da en la literatura consolatoria, sobre todo en textos que buscan consolar la muerte de niños o jóvenes. Tal es el

---

[145] *Terrae antiquae*: "La enigmática Cultura Etrusca". Disponible en: http://terraeantiqvae.blogia.com/2007/101401-la-enigmatica-cultura-etrusca.php

[146] Esta información la hemos sacado de: Curtius, Ernest Robert: *Literatura europea y edad media latina*, traducción de Antonio Alatorre y Margit Frenk Alatorre, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999, vol. I, pp. 149.

caso de Séneca, que en la *Consolación a Marcia, 23,3* consuela a Marcia por la muerte de su hijo de esta manera:

> ¿Tú, Marcia, al ver ese joven una prudencia
> de anciano, un ánimo vencedor de todos los placeres, im-
> pecable, carente de vicio, que buscaba las riquezas sin ava-
> ricia, pensabas que ese tal podía serte dado sano y salvo
> por mucho tiempo?
>
> **Séneca**, *Consolación a Marcia, 23,3*[147].

El Tópico llega a la Edad Media, pero con el respaldo de toda la sabiduría de Salomón, IV, 8-9. El sabio judío declara que la vejez es cosa venerable, pero que no ha de medirse por los años: *Senectus enim uenerabilis est non diuturna, neque annorum computata. Cani sunt sensus hominis*. El pelo gris del anciano es símbolo gráfico de la sabiduría, considerado atributo necesario de la vejez[148], pero esta sabiduría también se encuentra en los jóvenes, ya que éstos pueden ser espiritualmente canos.

En la Biblia también encontramos otras ideas semejantes del *puer seniles o puer senex.* En Tobías I, 4 leemos que, aunque era el más joven de todos, nunca tuvo ningún comportamiento típico del *puer*.

El *puer senex* es uno de los pocos tópicos que se conserva como esquema panegírico en obras tanto paganas como religiosas hasta entrado el siglo XVII, y esto se debe a que en todas las culturas se encuentran niños con la sensatez del anciano y ancianos con la impetuosidad y la vehemencia del adolescente. C. G Jung nos diría que nos hallamos frente a un arquetipo, a una imagen del inconsciente colectivo.

---

[147] Séneca: *Escritos Consolatorios: Consolacióna Marcia 23, 3,* traducción de Perfecto Cid Luna, Madrid, Alianza editorial, 2008, pp. 102.

[148] Curtius, Ernest Robert: *Literatura europea y edad media latina*, traducción de Antonio Alatorre y Margit Frenk Alatorre, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999, vol. I, pp. 150.

Otros ejemplos bastante claros sobre este tópico son el de Alejandro Magno que murió poco antes de cumplir los 33 años; como Cristo, ambos responden, de un modo u otro, a este tópico. Tanto Alejandro como Cristo eran tan sabios como fuertes desde la más tierna infancia.

Hemos mencionado sólo algunas obras que tratan este tópico, pero cabe aclarar que son muchos los autores que lo utilizan, no sólo dentro de la literatura occidental sino también oriental. Uno de los más próximos a nuestro escritor es Petrarca. En *Familiares XXIII, 19*, dirigida a Giovanni Boccaccio. Petrarca le cuenta a su amigo que junto con él vive un joven de nombre Donato:

> *Umili è l'origine e le condizione di questo giovane, ma grandi la modestia e la gravità degne di un vecchio, acuto e agile l'ingegno, rapida la memoria e pronta e, ciò che più importa, tenace*[149].

En Garcilaso de la Vega lo encontraremos en la *Égloga II*, cuando Nemoroso, queriendo animar a Albanio por un amor no correspondido, canta, a Salicio, la vida del Duque de Alba: Don Fernando.

El tiempo el paso mueve; el niño crece
y en tierna edad florece y se levanta
como felice planta en buen terreno.
Ya sin precepto ajeno daba tales
de su ingenio señales, que espantaban
a los que lo criaban; luego estaba
cómo una lo entregaba a un gran maestro
que con ingenio diestro y vida honesta
hiciese manifiesta al mundo y clara
aquella ánima rara que allí vía.
Al niño recebía con respeto
un viejo, en cuyo aspeto se via junto
severidad a un punto con dulzura.
Quedó desta figura como helado
Severo y espantado, viendo el viejo
que, como si en espejo se mirara,

[149] Petrarca, Francesco: *Prose, traduzione delle opere latine a cura di* G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano, Riccardo Ricciardi Editore, 1955, pp. 1015.

en cuerpo, edad y cara eran conformes.

En este poema vemos al niño Fernando dotado de atributos de un hombre adulto que espanta a las personas que lo cuidan, el niño se comporta de manera que supera sus límites naturales que la edad le impone. Es el tema de quien se muestra más maduro que sus años. Después aparece la figura del preceptor, presentado como un hombre de vida venerable, que el pequeño recibe con respeto. En el último verso vemos la fusión del niño y el anciano: *en cuerpo, edad y cara eran conformes*. El niño se mira en el anciano y el anciano se reconoce en el niño.

3.7. *Locus Amoenus:* es un tópico heredado de la antigüedad clásica y está vinculado al amor. En sus comienzos no tuvo un fin utilitario y su única función era ser objeto de deleite, posteriormente se convirtió en el escenario ideal para manifestaciones amorosas. Se trata de un bello y umbrío paraje en el que no pueden faltar, como elementos esenciales, la sombra de un árbol (generalmente de frutas), un arroyo o fuente que refresquen y una alfombra de césped en que sentarse, a los que pueden unirse el canto de las aves, la brisa refrescante del verano y la presencia de las flores, regalando los sentidos con su perfume y diversificado cromatismo.

"Con Homero empieza en occidente la glorificación de la tierra y del hombre, pero todo está gobernado por fuerzas divinas, y la naturaleza forma parte o participa de lo divino"[150]. Ésta responde a una concepción idealizada según la cual es siempre el tópico *locus amoenus* - con prados verdes, flores olorosas y frescas, árboles frondosos, hierba menuda, arroyos claros - lo que predomina en ella.

[150] Curtius, Ernest Robert: *Literatura europea y edad media latina*, traducción de Antonio Alatorre y Margit Frenk Alatorre, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999, vol. I, pp. 265.

Homero prefiere los paisajes placenteros, la *Ilíada* y la *Odisea* están repletas de paisajes de ensueños, en la morada de las ninfas encontramos árboles, una floresta con fuentes, bellos prados, árboles frutales; estos últimos son indispensables ya que "la fertilidad es una de los elementos esenciales del paisaje ideal en las obras homéricas. En el jardín de Alcínoo (*Odisea, VII*) hay frutas muy diversas: granadas, manzanas, higos, uvas, peras, aceitunas"[151].

Los poetas posteriores a Homero van a seguir sus pasos y toman de sus paisajes varios motivos, convirtiéndose, así, en motivos estables de la literatura posterior.

Una de las características de la poesía antigua es que la naturaleza siempre aparece habitada ya sea por dioses, ninfas u hombres. Safo de Mitilene, para invocar a Afrodita, describe, en una poesía extremamente grácil y delicada, un lugar de suaves sonidos, colores brillantes y de sutiles matices:

> Aquí ven, a este templo sacrosanto de Creta,
> donde hay un gracioso bosquecillo sagrado
> de manzanos, y en él altares perfumados
> con color de incienso.
> Aquí el agua fresca murmura por las ramas
> de manzano, y todo el recinto está sombreado por
> rosales, y en su follaje que la brisa orea
> se destila sopor.
> Aquí el prado donde pacen los caballos ya está
> florido con flores de primavera, y soplan
> suavemente las brisas…
> Acude, pues, tú, Cipria, coronada de guirnaldas,
> para verte grácilmente en nuestras copas de oro
> el néctar que ya está aderezado y escáncialo
> en nuestros festejos.
>
> (4, 5-6 D)[152]

También Platón utilizó este tópico para desarrollar uno de sus más bellos diálogos: *Fedro o de la Belleza.* Esta conversación se prolonga durante todo un día de verano, los dos amigos reposan tranquilamente en un maravilloso *locus amoenus*:

---

[151] *Ibid*., pp. 266.
[152] *Antología de la poesía lírica griega* (siglos VII – IV), traducción de Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 2006, pp. 86.

> Sócrates: ¡Por Hera! ¡Precioso retiro! ¡Cuán copudo y elevado es este plátano! Y este agnocasto, ¡qué magnificencia en su estirado tronco y en su frondosa copa!, parece como si floreciera con intención para perfumar estos preciosos sitios. ¿Hay nada más encantador que el arrollo que corre al pie de este plátano? Nuestros pies sumergidos en él acreditan su frescura. Este sitio retirado está sin duda consagrado a algunas ninfas y al río Aqueloo, si hemos de juzgar por las figurillas y estatuas que vemos, ¿No te parece que la brisa que aquí corre tiene cierta cosas de suave y perfumada? Se advierte en el canto de las cigarras un no sé qué de vivo, que hace presentir el estío. Pero lo que más me encanta son estas hierbas, cuya espesura nos permite descansar con delicia, acostados sobre un terreno suavemente inclinado. Mi querido Fedro, eres un guía excelente.
>
> **Platón**: *Fedro o de la Belleza*[153].

En la bucólica helenística, Teócrito describe el tópico como el espacio donde se desarrollaban las escenas pastoriles de su poesía bucólica. Sus *Idilios* reflejan deliciosamente la vida humana en la naturaleza y se tiende a crear una armonía entre ambas. Tienen casi siempre su escenario en Sicilia. Gilbert Highet nos dice que:

> los poemas bucólicos de Teócrito se caracterizan no solo por el encanto de su tema, sino también por la exquisita música de sus sonidos y ritmos, una música que, como el susurro de un arroyo o el resplandor de los rayos del sol a través del follaje, transfigura aun el pensamiento ordinario y el lugar común dándole un encanto inolvidable e inimitable[154].

En la poesía bucólica de Teócrito, y en la de aquellos que lo imitan, se evoca la vida dichosa de los pastores, vaquerizos y cabreros en el campo. También aparecen ninfas, sátiros y una rica flora y fauna, con el fin de expresar la intensa y hermosa vitalidad de la naturaleza silvestre. Teócrito crea los elementos que caracterizan la vida pastoril: vida sosegada, amores sencillos, costumbres simples, comida sana y frugal, música popular y vestido llano.

En su obra nos movemos por escenarios campestres, donde encontramos ganados que pastan, pájaros que cantan, árboles frutales, fuentes, grutas, entre otros. Teócrito inspiró a varios

---

[153] Platón: *Apología de Sócrates, diálogo: Fedro o de la Belleza*, traducción de Don Patricio de Azcárate., Buenos Aires, El Ateneo editorial, 1949, pp.118.

[154] Highet, Gilbert: *La tradición clásica*, traducción de A. Alatorre, México, D.F. Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 258

autores latinos, principalmente a Virgilio, y, posteriormente, conoció un enorme auge durante el Renacimiento europeo. Al final del *Idilio VII*: *Las Talisias*, Teócrito recrea el tópico:

> Numerosos chopos y olmos sobre nuestras cabezas se agitaban y, en las cercanías, un agua sagrada que brotaba de unas grutas de Ninfas manaba murmurando. Sobre las umbrosas ramas las morenas cigarras se atareaban en su plática y allá lejos entre las espesas espinas de las zarzas parlaba el ruiseñor. Cantaban alondras y jilgueros, la tórtola plañía, revoloteaban en torno a las fuentes las sonoras abejas. Todo lo llenaba el olor de la rica cosecha, el olor de los frutos. Entre los pies rodaban las peras, a los costados nos rodaban sin cuento las manzanas. Y hacia tierra pendían las ramas con su carga de ciruelas.
>
> **Teócrito**, Idilio VII: Las Talisias[155].

Posteriormente, en Roma, este tópico se utilizará por los grandes autores el Siglo de Oro de la literatura latina, a mando de César Augusto en su política interior, para incentivar a los romanos a vivir en el campo. Virgilio para crear sus *Bucólicas* imita a Teócrito e insiste aún más esa necesidad de vida campesina. Esta obra fue publicada en el año 39 antes de Cristo. Algunas de ellas son copias directas de Teócrito, con traducciones exactas de su verso griego al latín. Lo original radica en las cosas nuevas que añade a su modelo. Algunas, incluso tienen por escenario, como en Teócrito, la campiña siciliana.

Pero dos de sus *Bucólicas*, la VII y la X tienen como escenario la Arcadia, esta tierra idealizada de la vida campestre, donde la juventud es eterna, el amor el más dulce de los sentimientos, aunque sea cruel, donde las canciones desbordan de los labios de los pastores poetas y los faunos, musas y todo tipo de espíritu campestre sonríen o se entristecen junto con el amante feliz o el desafortunado.

Este lugar idealizado será utilizado por muchos escritores posteriores. Virgilio con sus *Bucólicas* y escenificándolas en este país remoto e intacto consagra la poesía bucólica. Y si la poesía pastoril se convirtió en un patrimonio estable dentro de la tradición de Occidente fue gracias a él. Virgilio estableció el canon paisajístico de la *felicidad humana* a partir de

[155] *Bucólicos griegos*, edición de Máximo Brioso Sánchez, Madrid, Akal, 1986, pp. 118.

realidades como el prado, el campo, el agua fresca, el canto de los pájaros o la primavera, todo ello venía a marcar el encuentro afable del alma humana con la naturaleza.

Desde los primeros versos de la *Bucólica I* encontramos el *locus amoenus,* lugar que no solo protege al pastor de los rayos del sol, sino que se convierte en el escenario ideal para que el poeta - pastor consiga realizar su canto:

> MELIBEO:
>
> Tú, Títero, acostado al amparo del haya anchurosa,
> ensayas un son de musas del bosque en tu flauta ligera.
>
> **Virgilio**, Bucólicas I, vv. 1-2[156]

También en la *Bucólica III* aparece el tópico. En este poema se muestra una competición rústica de canto, denominado *amebeo,* cuyo principio general es que el segundo competidor debe responder al primero con el mismo número de versos, y por lo común sobre el mismo o similar tema. Los pastores son Menalcas y Dametas; hay un tercero, Palemon, que hace de juez. Para comenzar la competición, Palemón habla:

> Cantad, ya que estamos sentados en la hierba blanca.
> Ahora todo campo, ahora todo árbol está para dar frutos;
> ahora echan hojas las selvas, ahora el año es muy hermoso.
> Empieza, Dametas; luego seguirás tú, Menalcas.
> Cantararéis por turnos; por turno agrada a las Camenas.
>
> **Virgilio**, Bucólicas III, vv. 55-59[157]

En las *Bucólicas* de Virgilio el lugar ameno es el espacio en que estos pastores viven, compiten, ríen, sufren, cantan, entre otras cosas. Un lugar de ensueño que, pese a que muchas veces los pastores sufren, siempre estará en plena primavera.

Pero no sólo en sus *Bucólicas* encontramos este tópico, sino también en sus *Georgicas*, en el libro II nos enuncia que el agricultor es dichoso porque no le falta la paz, las cuevas, los lagos

[156] Virgilio: *Bucólicas, Geórgicas*, traducción de Bartolomé Segura Ramos, Madrid, Alianza, 1986, pp. 23.
[157] *Ibid*., pp. 33.

naturales, los valles frescos, el ocio, entre otras cosas. Es feliz porque vive en el campo, fuera del jolgorio de la ciudad:

> Suya es, en cambio, la quietud segura,
> suya la vida que engañar no sabe,
> profusa en bienes mil; suyo es el ocio
> frente a la inmensidad, las frescas grutas,
> vivos lagos y valles como Tempe
> con mugidos de bueyes, y arbolados
> para el plácido sueño de la siesta;
> y las barrancas y escondidas lomas
> donde la casa se remonta…
>
> **Virgilio**, Geórgicas, libro II, vv. 467 - 471[158].

Aunque aquí encontramos el tópico unido al *beatus ille*, que hace referencia a la alabanza de la vida del campo frente a la de la ciudad. La felicidad de la vida campestre, sólo es perfecta porque hay un *locus amoenus* que complementa el escenario.

También en la *Eneida*, Eneas llega a los Campos Elisios. Aquí el *locus amoenus* se presenta como la morada de los muertos que han sido buenos en vida, el paraíso después de la muerte. En este paisaje los atletas se ejercitan, otros danzan, los héroes clavan sus lanzan en el suelo y sus corceles pastan en el prado:

> Cumplido todo, en regla con la diosa,
> a unos parajes apacibles llegan,
> los risueños vergeles que amenizan
> el Bosque de la dicha, la morada
> de bienandanza y paz. Más amplio el éter
> aquí los campos de una lumbre viste
> de purpúreo esplendor; aquí contemplan
> su propio sol y sus estrellas propias.
>
> **Virgilio**: *La Eneida*, VI, vv. 637 -644[159].

[158]Virgilio: *Obras Completas*, edición bilingüe, traducción de Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 247.
[159] Ibid., pp. 641.

Horacio es otro de los escritores de esta época que utiliza el tópico, las recreaciones del *locus amoenus* en sus *Odas* son abundantes. Los paisajes primaverales los encontramos en muchas de sus Odas, como ejemplo ponemos su *Oda* IV, 7[160]:

> Se han ido las nieves, vuelve ya el césped a las llanu-
> nuras y a los árboles sus cabelleras de hojas; cambia la tie-
> rra de aspecto y, decreciendo los ríos, dejan secas sus
> riberas; una de las Gracias, con las Ninfas y sus dos her-
> manas, se atreve a dirigir desnuda las danzas.

Una de las características propias en las *Odas* de Horacio es que el tópico es un escenario que siempre está mudando, cambia de fisonomía de acuerdo con las estaciones. Y siempre aparece junto al tópico *carpe diem* o al *tempus fugit*.

Enrique Hoyos Olier[161] nos dice que junto con Virgilio, Horacio también difundió extensamente la idea de una naturaleza hermosa, toda pródiga, en la que el hombre podía vivir en paz, alejado de los sinsabores de una sociedad que se estaba olvidando de las viejas virtudes sobre las que se había desarrollado la vida de la antigua Roma.

Horacio concordaba con el modelo de vida que Augusto impuso durante su gobierno, en el que se proponía recuperar los valores antiguos que se habían perdido durante los años de las constantes guerras civiles. Y es éste el modelo de austeridad y de severidad que Horacio sugiere en sus *Odas.* Pero es sin duda alguna en su *Epodo II*, en donde va a resumir este estilo de vida: "Dichoso aquél que, lejos de ocupaciones, como la primitiva raza de mortales, labra los campos heredados de sus padres con sus propios bueyes, libre de toda usura…"[162].

La idea de la vida en el campo, en medio de una naturaleza pródiga, continuó casi ininterrumpidamente desde entonces, atravesó la Edad Media y llegó al Renacimiento.

---

[160] Horacio: *Épodos y Odas*, traducción de Vicente Cristóbal López, Madrid, Alianza, 1996, pp. 168.
[161] Hoyos Olier, Enrique: "Los 'Beatus ille' de Lope de Vega", *Universidad Pedagógica Nacional*.
[162] Horacio: *Épodos y Odas*, traducción de Vicente Cristóbal López, Madrid, Alianza, 1996, pp. 40.

En la Edad Media este tópico tiene un desarrollo extraordinario, y los poetas de esta época siguen las recomendaciones de los preceptistas latinos, pero algunos adoptan el tópico en la descripción del bíblico paraíso terrenal, para ellos la naturaleza es divina, creada por la mano de Dios. Esta descripción estaría centrada en el Edén bíblico del Génesis.

En nuestra literatura, entre otras obras, encontramos el tópico en el *Cantar de mio Cid.* La afrenta a las hijas del Cid se da en el bosque de Corpes, lugar en el que fueron mancilladas por los Infantes de Carrión. Por tratarse de un poema épico los árboles que encontramos no son frutales, sino robles, que siguiendo la tradición medieval, serían árboles nobles:

> …entrados son los ifantes al robredo de Corpes,
> los mostes son altos, las ramas pujan con las nues,
> e las bestias fieras que andadn aderredor.
> Fajaron un vergel con una limpia fuent,
> Mandad fincar la tienda ifantes de Carion;
> Con quantos que ellos traen y yazen essa noch.
>
> **Poema de Mio Cid**, vv. 2697 – 2702[163]

También, Gonzalo de Berceo utiliza el tópico en la introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*, el *locus amoenus* descrito por Berceo es la entrada principal para sus *25 milagros de Nuestra Señora*:

> Yo maestro Gonçalvo de Verçeo nomnado
> Iendo en romeria caeçi en un prado
> Verde e bien sençido,de flores bien poblado,
> Logar cobdiçiaduero pora omne cansado.
>
> Daban olor soveio las flores bien olientes,
> Refrescaban en omne las caras e las mientes,
> Manavan cada canto fuentes claras corrientes
> En verano bien frias, en yvierno calientes.
>
> Avie hi grand abondo de buenas arboledas,
> Milgranos e figueras, peros e manzanedas,
> E muchas otras fructas de diversas monedas;
> Mas non avie ningunas podridas nin azedas.
>
> La verdura del prado, laolor de las flores,

[163] *Poema de Mio Cid*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 242.

Las sombras de los arboles de temprados sabores
Refrescaron me todo, e perdi los sudores:
Podrie vevir el omne con aquellos olores.

Nunca trobé en sieglo logar tan deleitoso,
Nin sombra tan temprada, nin olor tan sabroso,
Descargué mi ropiella por iazer mas viçioso,
Poseme a la sombra de un arbor fermoso.

Yaziendo a la sombra perdi todos cuidados,
Odi sonos de aves dulçes e modulados:
Nunca udieron omnes organos mas temprados,
Nin que formar pudiessen sones mas acordados[164].

Berceo desarrolla el *locus amoenus* en toda la introducción, es la descripción del paraíso: *semeia esti prado egual de paraíso/ En qui Dios tan grand graçia, tan grand bendición*. Lleno de árboles, incluso frutales, cuatro fuentes, que representan los cuatro evangelios. Es el lugar donde si uno *morasse serie bien venturado*.

Llegamos así al Renacimiento, en el alma de los poetas de este periodo encontramos una permanente tendencia positiva hacia lo natural, hacia la naturaleza como fuente del bien y de la perfección. En este periodo es importante el cultivo del hombre, desarrollar las facultades de la mente humana, pero también lo es la convivencia con los animales y las plantas. En el Renacimiento, los cantos de los pájaros, las brisas delicadas y el susurrar de los arroyos, son el escenario de los pastores poetas que se encuentran bajo la sombra de un árbol.

El mayor ejemplo de este tipo de poesía, en este periodo, es la obra de Sannazaro: *La Arcadia*. Aquí, el *locus amoenus* recobra vital importancia gracias al tratamiento que le da el poeta petrarquista:

> En la cumbre del Partenio, no humilde monte, de la pastoril Arcadia, yace un delicioso llano, de no muy dilatada extensión, ya que la situación del lugar no lo consiente, pero tan colmado de menuda y verdísima hierba, que si las lascivas ovejas con sus ávidos mordiscos allí no pastaran, se podría en cualquier tiempo encontrar verdor. Donde, si no me engaño, hay de doce a quince árboles de una belleza tan extraña y desmedida, que cualquiera que los viese, juzgaría que la maestra natura se hubiese esmerado allí en formarlos, con sumo deleite. Estos

[164] Berceo, Gonzalo: *Milagros de Nuestra Señora*, Madrid, Espasa- Calpe, 1952, pp. 1-2.

árboles, algo distanciados unos de otros, y no dispuestos en orden artificioso, ennoblecen sobremanera con su raleza la natural belleza del lugar. Allí, sin nudo alguno, se puede ver el derechísimo abeto, nacido para resistir los peligros del mar, y la robusta encina, de ramas más abiertas; y el alto fresno y el delicioso plátano allí se despliegan con sus sombras, ocupando una buena parte del bello y abundante prado. Y allí, con una fronda más limitada, se encuentra el árbol de cuyas hojas Hércules solía coronarse, árbol en cuyo tronco fueron transformadas las míseras hijas de Clímene; y en uno de los lados el nudoso castaño se discierne, y el frondoso boj, y con puntiagudas hojas el excelso pino cargado de durísimos frutos; en el otro, la umbría haya, el incorruptible tilo, y el frágil tamarisco junto con la oriental palma, dulce y estimado premio para los vencedores. Pero entre todos, en el centro, junto a una clara fuente, se levanta hacia el cielo el enhiesto ciprés, veraz imitador de las altas metas, en el que, no ya Cipariso, sino el mismo Apolo, si fuese lícito decirlo, no habría desdeñado transfigurarse. Estas plantas no son tan descorteses como para impedir totalmente con sus sombras que los rayos del sol penetren en el delicioso bosque, sino que por varias partes tan graciosamente los reciben, que es rara la hierba que por aquéllos no tenga grandísima recreación; y así como siempre agradable morada allí se encuentra, ésta es en la florida primavera más placentera que en el resto del año.

Sannazaro: *La Arcadia, Prosa I, 1-6*[165].

Este *locus amoenus* está habitado por pastores que descansan de sus ligeras tareas a la sombra de un copudo árbol, escuchando el agradable murmullo del agua que corre por su cauce o entonando canciones en verso de tema amoroso. *La Arcadia* cuenta cómo un amante desafortunado se marcha a la Arcadia (como el Galo de las *Bucólicas* de Virgilio), encuentra allí la distracción durante un tiempo, le agrada la idílica vida campestre que llevan sus habitantes, así como los relatos que escucha de otros amores. Una pesadilla lo convence a regresa a Nápoles, donde encuentra muerta a la mujer que ama. *La Arcadia* es una novela pastoril que evoca muchos detalles de las obras de escritores clásicos como Homero, Teócrito, Virgilio, Ovidio, Tibulo, entre otros. Aún así no deja de ser una novela muy rica en descripciones, y todo suena con absoluta naturalidad.

Rafael Lapesa nos dice que:

Sannazaro no deja entrar en su mundo poético sino a entes dotados de aquellas cualidades que suponen su respectiva perfección; pero la selección no tiene ya el sentido aristocrático que sólo incluía en el vergel medieval la rosa, el lirio, el ruiseñor, la alondra y el papagayo: hay, como en Virgilio, tomillo, menta, lentiscos y otras plantas campesinas; mirlos, tordos y estorninos pían entre las ramas, y al crepúsculo chirrían grillos y cigarras. Poseía Sannazaro el

[165] Sannazaro, Jacopo: *Arcadia*, traducción de Francesco Tadeo, Madrid, Cátedra, 1993.

> don de hablar a los sentidos: sus descripciones brindan fina matización de colores y recogen todas las variedades de sonido[166].

Y es esta herencia, la utilizada por los grecolatinos, pero sobre todo la de Sannazaro, que será imitada y emulada magníficamente, superándola muchas veces, por el poeta toledano en sus sonetos amorosos, pero sobre todo en sus églogas. Al impregnarse, no sólo, de la sensibilidad renacentista italiana, sino también del pensamiento greco – romano, nuestro poeta, expresa en sus églogas, el sentido de la belleza natural. Éstas son largas, dulces y melancólicas, adaptando al mismo tiempo las *Bucólicas* de Virgilio, los mitos de *La Metamorfosis* de Ovidio y *La Arcadia* de Sannazaro.

Y como muy bien decía Herrera en sus *Comentarios*, el proceso de recepción de la bucólica clásica en España se produce desde Teócrito a Virgilio y desde éste a Garcilaso, a través de la literatura italiana y en especial de Sannazaro. El Brocense también lo dice cuando anota las fuentes de la égloga II, vv. 518 – 520: *Vinieron los pastores de ganados, / vinieron de los sotos los vaqueros, / para ser de mi mal de mí informados*. Comenta el Brocense: "esto lo dijo primero Teócrito en Griego en la primera Bucólica, y de allí lo tomó Virgilio, Écloga 10. Y de allí Sannazaro. Y de él Garci-Lasso"[167].

Garcilaso convierte a la *Égloga I* en la máxima versión española del género bucólico. Con ella vuelve a las fuentes más puras: latinas y helenísticas. Salicio y Nemoroso, en la *Égloga I*, bajo la apariencia de pastores que dialogan y cantan de forma tan triste y bella, se esconden personas y anhelos muy reales. En ella reina una suavidad típicamente renacentista y expresa bucólicamente las quejas amorosas de estos pastores: Salicio que llora un amor no correspondido por parte de Galatea, y Nemoroso que llora la muerte de la persona amada, Elisa. Se comenta que Salicio representa a un Garcilaso celoso ante una Isabel Freyre, casada

[166] Lapesa, Rafael: *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 88.
[167] Esta nota la hemos tomado de un pie de página de los *Comentarios* de Herrera, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 834.

con Antonio de Fonseca, y Nemoroso a Garcilaso, después de la muerte prematura de la misma.

Garcilaso escribe esta *Égloga* uniendo su auténtica devoción a los clásicos con su amor, también auténtico, a la juventud, a la belleza y a la vida campestre. Todos los versos son dulces, serenos y suaves como las ondas de un arroyuelo. Toda la *Égloga* es de un estilo sobrio y fácil de entender, típico del primer Renacimiento, pero con una magnífica expresión bucólica. Y el tópico *locus amoenus* está utilizado, aquí, con todo detalle. Ya en el exordio de la égloga, nos describe el lugar donde se realizará la conversación entre los dos pastores:

> Saliendo de las ondas encendido,
> rayaba de los montes el altura
> el sol, cuando Salicio, recostado
> al pie de una alta haya, en la verdura,
> por donde un agua clara con sonido
> atravesaba el fresco y verde prado,
> él, con canto acordado
> al rumor que sonaba,
> del agua que pasaba,
> se quejaba tan dulce y blandamente
> como si no estuviera de allí ausente
> la que de su dolor culpa tenía.

Desde aquí ya podemos apreciar casi todos los elementos del *locus amoenus*. Pero vale la pena detenerse en el motivo bucólico *arbore sub quadam:* el pastor recostado a la sombra de un árbol, generalmente el haya. Es una imagen característica con la que empiezan los poemas bucólicos, el pastor está descansando debajo de un frondoso árbol, tocando un instrumento y/o cantando. El ejemplo más famoso es el que utiliza Virgilio en su *Bucólica* I: *Tytire, tu patulae recubans sub tegmine fagi / siluestrem tenui Musam meditaris auena.* [“*Tendido al pie de tu haya de ancha sombra, / tú, Títiro, en el leve caramillo ensayas tus tonadas*

campesinas"][168]. Aquí Garcilaso remeda el motivo bucólico y da claras muestras de la estrecha relación que tenía con Virgilio.

Pero la división de los árboles y los animales en los paisajes amenos que los renacentistas seguían, no venía de los clásicos grecorromanos, sino que fue realizada por la retórica medieval. Según ésta, existen tres estilos, y en la base de esta clasificación están las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida* de Virgilio, a cada una de las cuales corresponde una clase social. El *stilus humilis* trata de los pastores, y su árbol es el haya; el *stilus mediocris* trata del campesino y requiere árboles frutales; el *stilus gravis* trata de los guerreros, para él se han designado el laurel y el cedro. Ésta división era llamada en la Edad Media *rota Virgilii*, y era seguida rigurosamente por los poetas de esta época y, posteriormente, se mantuvo entre los renacentistas[169].

Retomando el tema, vemos que Garcilaso no sólo imita, sino que llega a igualar a su modelo, utiliza la misma riqueza de sonidos y colores que Virgilio usa: el verde prado, la primavera eterna, el riachuelo cristalino y esos pastores, que a pesar de hombres de campo, son caracterizados como poetas refinados que hacen disputas poéticas, y que casi nunca los vemos cumpliendo con lo que debería ser su trabajo: cuidar del rebaño.

En la misma *Égloga*, después de que Salicio ha terminado de contar sus cuitas, Nemoroso comienza su historia dentro de un escenario repleto de elementos naturales, un paisaje que expresa la alegría por el amor que sentía en aquel entonces:

> Corrientes aguas puras, cristalinas,
> árboles que os estáis mirando en ellas,

---

[168] Virgilio Maron, Publio: *Obras Completas*, edición bilingüe, traducción de Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 95.

[169] Esta división la hemos sacado de un pie de página de la obra de: Curtius, Ernest Robert: *Literatura europea y edad media latina*, traducción de Antonio Alatorre y Margit Frenk Alatorre, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1999, vol. I, pp. 287.

verde prado de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
hiedra que por los árboles caminas,
torciendo el paso por su verde seno:
yo me vi tan ajeno
del grave mal que siento,
que de puro contento
con vuestra soledad me recreaba,
donde con dulce sueño reposaba,
o con el pensamiento discurría
por donde no hallaba
sino memorias llenas de alegría.

Pero cuando Nemoroso, continuando su historia, narra el momento de la separación con su amada (debido a la muerte de ésta), la transformación del tópico es evidente, el *locus amoenus*, enfrenta al *locus terribilis* u *horribilis*:

Después que nos dejaste, nunca pace
en hartura el ganado ya, ni acude
el campo al labrador con mano llena.
No hay bien que en el mal no se convierta y mude:
la mala hierba al trigo ahoga, y nace
en su lugar la infelice avena;
la tierra, que de buena
gana nos producía
flores con que solía
quitar en solo vellas mil enojos,
produce agora en cambio estos abrojos,
ya de rigor de espinas intratable;
yo hago con mis ojos
crecer, lloviendo, el fruto miserable.

Este cambio tan evidente nos hace recordar el mito del Rapto de Prosérpina[170]. Es cierto que éste servía para explicar el ciclo estacional - mientras Prosérpina está con su madre (diosa de la agricultura), Ceres se alegra y hace que la tierra produzca frutos; cuando su hija se marcha, Ceres se entristece y la tierra deja de dar frutos. No obstante, también explica la tristeza que la madre siente ante la ausencia de la hija. En la *Égloga* de Garcilaso, Nemoroso también está en el mismo estado ante la ausencia de la amada y las estaciones cambian, el *locus amoenus* deja de ser agradable, y se invierte, convirtiéndose en un *locus horribilis, eremus*.

[170] En España las fábulas y mitos de *La metamorfosis* de Ovidio aparecen reiteradamente en los poemas y prosas de casi todos los autores. E incluso esta obra ha sido denominada como la *Biblia del Renacimiento.* Desde Garcilaso de la Vega, hasta Góngora y Quevedo, *La metamorfosis* fue inspiración y modelo; aunque es notoria la degradación burlesca de los temas mitológicos en el período barroco de estos dos últimos poetas.

En esta primera égloga vemos claramente que el *locus amoenus* está en perfecta armonía con los estados de ánimo que provoca el sentimiento amoroso de los personajes. En este sentido es significativo el cambio de paisaje según la intensidad del sentimiento. Rafael Lapesa nos diría que "entre la naturaleza y el alma se establecen corrientes de afinidad"[171].

Lo mismo sucede en la *Égloga* III, tan rica en recursos y alusiones mitológicas. Aquí, después de que el yo bucólico nos canta la historia de las cuatro ninfas, se escucha el canto de dos pastores, Tirreno y Alcino. Éstos nos cuenta cómo el *locus amoenus* se tranforma en *locus horribilis* si sus amadas los dejaran o, simplemente, se molestaran con ellos:

ALCINO

¿Ves el furor del animoso viento
embravecido en la fragosa sierra
que los antiguos robles ciento a ciento
y los pinos altísimos atierra,
y de tanto destrozo aún no contento,
al espantoso mar mueve la guerra?
Pequeña es esta furia comparada
a la de Filis con Alcino airada.

TIRRENO

El blanco trigo multiplica y crece,
produce el campo en abundancia tierno
pasto al ganado, el verde monte ofrece
a las fieras salvajes su gobierno;
a doquiera que miro, me parece
que derrama la copia todo el cuerno;
mas todo se convertirá en abrojos
si dello aparta Flérida sus ojos.

ALCINO

De la esterilidad es oprimido
el monte, el campo, el soto y el ganado;
la malicia del aire corrompido
hace morir la hierba mal su grado;
las aves ven su descubierto nido,
que ya de verdes hojas fue cercado;

[171] Lapesa, Rafael: *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 33.

pero si Filis por aquí tornare,
hará reverdecer cuanto mirare.

En la *Égloga* II también el *locus amoenus* es un escenario constante. Ya en los primeros versos encontramos una típica descripción del lugar apacible: la fuente de agua dulce y su dulce murmurar, el ruido de los árboles y el suave olor del prado florido.

ALBANIO:
En medio de invierno está templada
el agua dulce desta clara fuente
y en el verano más que nieve helada.

El dulce murmurar de este ruido,
el mover de los árboles al viento,
el suave olor del prado florecido…

Salicio, mirando a Albanio, que se ha quedado dormido después de tanto llorar por la pérdida de su amada, detalla el lugar en el que se encuentran:

Convida a un dulce sueño
aquel manso ruido
del agua que la clara fuente envía,
y las aves sin dueño,
con canto no aprendido,
hinchen el aire de dulce armonía.
Háceles compañía,
a la sombra volando
y entre varios olores
gustando tiernas flores,
la solícita abeja susurrando;
los árboles, el viento
al sueño ayudan con su movimiento.

Posteriormente, Salicio, esperando ansiosamente que Nemoroso narre el cuento de Severo - para así encontrar un posible remedio para Albanio - describe nuevamente el lugar:

Nuestro ganado pace, el viento espira,
Filomena suspira en dulce canto
y en amoroso llanto se amancilla;
gime la tortolilla sobre el olmo,
preséntanos a colmo el prado flores
y esmalta en mil colores su verdura;
la fuente clara y pura, murmurando,
nos está convidando a dulce trato.

Y por último, en la *Égloga III*, el umbráculo donde se sitúa la acción es un l*ocus amoenus* que sirve para dar placer, *alegrando la vista y el oído*. Garcilaso consigue hacer una descripción poética de la naturaleza, describiendo cuatro de los elementos esenciales: el río, el árbol, el verde prado bañado por el agua y la sombra, que no es nombrada, pero se deduce ya que *el sol no halla paso a la verdura:*

> "Cerca del Tajo en soledad amena,
> de verdes sauces hay una espesura,
> toda de hiedra revestida y llena,
> que por el tronco va hasta el altura,
> y así la teje arriba y en cadena,
> que el sol no halla paso a la verdura;
> el agua baña el prado con sonido
> alegrando la vista y el oído"

En este poema vemos dos rasgos esenciales del tópico: el visual y el auditivo. Ya desde sus inicios eran indispensables estos dos rasgos, así como también, un tercero, el olfativo: *el suave olor del prado florecido.* Este *locus amoenus* es un halago a nuestros sentidos, el hombre siempre ha mirado complacido el agua que corre por un prado, siempre nos hemos sentido relajados con el sonido que produce el fluir del agua.

Esta *Égloga* toma un esquema literario muy antiguo, que lo encontramos desde la bucólica alejandrina, el lamento de Teócrito por Dafnis, que murió de amor[172]. Aquí Garcilaso – igual que el poeta alejandrino - llora la muerte prematura de la persona amada (Isabel), y, para destacar la juventud y lozanía de la muerta, la presenta dentro de un *locus amoenus*, un escenario de bosques vírgenes, donde hay pastores, cazadores y espíritus de la naturaleza que la lloran:

> En la hermosa tela se veían,
> entretejidas, las silvestres diosas
> salir de la espesura, y que venían
> todas a la ribera presurosas,

[172] Highet, Gilbert: *La tradición clásica*, traducción de A. Alatorre, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 279.

en el semblante tristes, y traían
cestillos blancos de purpúreas rosas,
las cuales esparciendo derramaban
sobre una ninfa muerta que lloraban.
Todas, con el cabello desparcido,
lloraban una ninfa delicada,
cuya vida mostraba que había sido
antes de tiempo y casi en flor cortada.
Cerca del agua, en un lugar florido,
estaba entre las hierbas degollada
cual queda el blanco cisne cuando pierde
la dulce vida entre la hierba verde.

En la *Canción III*, también encontramos claramente estos rasgos, al describir la isla del Danubio como el lugar de perenne primavera. Aquí el tópico es un bello paisaje, donde la naturaleza se presenta armoniosa y brillante. Un lugar idílico para quienes están cerca del amada/o – no es el caso del yo lírico. En este *locus amoenus* encontramos imágenes sensoriales que enfatizan el sonido de acuerdo con los sentimientos del protagonista, en este caso: *querellas tristes*.

Con un manso ruido
de agua corriente y clara
cerca el Danubio una isla, que pudiera
ser lugar escogido
para que descansara
quien, como estó yo agora, no estuviera:
do siempre primavera
parece en **la verdura**
sembrada de las flores;
hacen los ruiseñores
renovar el placer o la tristura
con sus blandas querellas[173],
que nunca, día ni noche, cesan dellas.

En estos versos encontramos varias referencias petrarquistas. Basta recordar el S*oneto CCLXXIX, versos 1-4*[174] de Petrarca:

Se lamentar augelli, o verdi fronde
mover soavemente a l'aura estiva,
o roco mormorar di lucide onde
s'ode d'una fiorita e fresca riva.

[173] Las negritas son nuestras.
[174] Petrarca, Francesco: *Canzoniere*, Milano, Garzanti, XVII edizione, 2008, pp. 365.

3.8. *Ubi Sunt?*: Se basa en la formulación de una pregunta retórica que inquiere por el destino de personajes fallecidos. La interrogación sólo sirve para acentuar la desaparición del personaje, ya que la respuesta está sobrentendida. Esta pregunta se convirtió en un esquema estilístico que consiste en empezar cada frase con una interrogación sobre el paradero de los grandes de la historia o de la fama[175].

Esta interrogación tiene dos elementos. El primero es el elemento invariable, que es la pregunta *ubi sunt*? ¿Dónde están? Y el segundo es el elemento variable: los nombres de hombres famosos, las grandes ciudades, imperios, entre otros.

Jorge Salinas nos dice que el "ubi sunt es la vox clamantis in deserto, ya que traduce simbólicamente el inmenso no ser de la muerte, en el no ser de ninguna voz correspondiente"[176]. En esta poética conceptualización, Salinas engloba todas las características del tópico; porque el mayor efecto de esta interrogación se produce cuando no se contesta explícitamente y la respuesta se encuentra en ese no decir nada, en es callar que te recuerda la muerte.

Ahora bien, parece ser que este tópico tiene su origen en la Biblia y no en la cultura grecolatina, ya que existe un componente religioso que no encontramos en las fuentes tradicionales del mundo clásico. Los términos con los que está formulado este tópico están tomados del profeta Baruc, en el *Antiguo Testamento*, a través de su exhortación para pedir la sabiduría:

> Dónde están los príncipes de las gentes
> y quienes dominan sobre las bestias
> que existen sobre la tierra.
>
> (**Baruc**, 3. 16)

[175] Salinas, Pedro: *Obras completas II. Ensayos completos: Jorge Manrique o tradición y Originalidad*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 604
[176] *Ibid*., pp. 605.

Tal vez la razón por la que este tópico se utilizó mucho durante la Edad Media tenga su origen en la Biblia y no en el mundo pagano. Lo mismo sucede con el tópico *Vanitas vanitatum et omnia vanita*s, que procede del *Eclesiastés*. Ambos tópicos hacen una reflexión sobre la vida y la muerte, ya que nada en este mundo es eterno. Esta reflexión llevará al hombre a tener una actitud sabia sobre la vida, que consiste en desdeñar todo lo terreno, noción que nos lleva a otro tópico importante en este periodo: el *contemptus mundi*.

En el *Cancionero de Baena* vemos todos estos tópicos medievales. El *ubi sunt?* lo encontraremos en el poema 530, estrofa 3,

> ¿Qué se fisieron los enperadores,
> papas e rreyes, grandes perlados,
> duques e condes, caualleros famados,
> los rricos, los fuertes e los sabidores,
> e quantos seruieron lealmente amores
> faziendo sus armas en todas las partes,
> e los que fallaron çiençias e artes,
> doctores, poetas e los trobadores?

Los poetas del *Cancionero de Baena* siguen la tradición de la iglesia, dan ejemplos de muertes pasadas, de nombres ilustres, pero siempre están recordando la existencia del infierno, la mayoría de estos poetas nos muestran visiones apocalípticas, nos describen los tormentos y los horrores del tártaro, donde los condenados sufren castigos eternos.

Pero será Jorge Manrique quien iniciará un cambio importante respecto a este tópico, ya que la mayor parte de los poetas que utilizaban el *ubi sunt?* antes que él, acumulaban nombres de desaparecidos, entrando en todas las épocas de la historia y extendiéndose por toda la geografía.

Pedro Salinas, en su ensayo *Jorge Manrique o tradición y originalidad,* sostiene*:*

> Los reyes de Castilla, sus familiares, los condestables, los conocen todos: Laomedón o Héctor son sólo asequibles a los leídos, a los cultos. No hay duda de que así la poesía llegará a más

> gentes, moverá a más corazones, estará más cerca de lo humano general, aunque sea en mengua de la pretensión cultista y erudita[177].

Son acertadas las palabras de Pedro Salina, ya que Jorge Manrique reduce la extensión histórica a su época, a 75 años (desde la subida del trono de Don Juan II, en 1406, hasta la muerte de su padre, en 1476); reduce el área geográfica a Castilla; y, por último, reduce el número de personajes citados a siete. Su intención es contemporizar los ejemplos, es decir, utiliza personajes que la gente conoce. Y con ello consigue que las personas entiendan y se impacten con su obra, ya que es difícil conmover a alguien que no conoce mucho de historias antiguas o de héroes grecolatinos. Veamos parte de las coplas de Manrique:

Dejemos a los troyanos,
que sus males no los vimos,
ni sus glorias;
dejemos a los romanos,
aunque vivimos y leímos
sus historias.
No curemos de saber
lo de aquel siglo pasado
qué fue de ello;
vengamos a lo de ayer,
que tan bien es olvidado
como aquello.

¿Qué se hizo del rey Don Juan?
Los Infantes de Aragón,
¿qué se hicieron?
¿qué fue de tanto galán,
qué fue de tanta invención
como trajeron?
Las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras
y cimeras,
¿fueron sino devaneos?
¿qué fueron sino verduras
de las eras?

¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?
¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos de amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar, las músicas acordadas
que tañían?

[177] *Ibid.*; pp. 607.

¿Qué se hizo aquel danzar
y aquellas ropas chapadas
que traían?

Ya en el Renacimiento español, será nuestro escritor el que utilizará el tópico en su *Égloga I*. Nemoroso llora la muerte de Elisa y abrumado por su fragilidad trata de apaciguarse contándole su tristeza a Salicio, sabiendo, de antemano, que nada podrá devolverle a su amada, ya que nadie puede contra la crueldad del destino:

Dó están agora aquellos claros ojos
que llevaban tras de sí, como colgada,
mi alma, doquier que ellos se volvían?

¿Dó está la blanca mano delicada,
llena de vencimientos y despojos
que de mí mis sentidos le ofrecían?

Los cabellos que vían
con gran desprecio el oro
como a menor tesoro

¿adónde están? ¿Adónde el blanco pecho?
¿Dó la columna que el dorado techo
con proporción graciosa sostenía?

Aquesto todo agora ya se encierra
por desventura mía,
en la escura, desierta y dura tierra.

Si los anteriores a Manrique preguntaban por los grandes hombres de épocas remotas y Manrique por sus contemporáneos; ya Garcilaso reduce este tópico al mundo personal del personaje. Nemoroso no pregunta por el paradero de los grandes de la historia, sino por su amada muerta y los elementos que formaban parte de ella, recordándola con una dulce *descriptio puellae*. A cada una de estas interrogaciones encontramos la añoranza que Nemoroso siente por su amada. Las preguntas no son otra cosa que una respuesta más ante la angustia que le produce su muerte. Lo vemos al final, cuando la desorientación y el desespero toman cuenta de él: *Aquesto todo agora ya se encierra / por desventura mía, / en la escura, desierta y dura tierra*.

Garcilaso acerca aún más el personaje al lector, tanto en el espacio como en el tiempo. La experiencia dolorosa personal de Nemoroso está aún latente, y el lector la siente, ya que se trata de la misma persona por la que Nemoroso llora.

Otra característica propia en Garcilaso es que él si nos dice dónde está la amada de Nemoroso, la respuesta no está sobreentendida, al contrario, está explícita: *Aquesto todo agora ya se encierra / por desventura mía, / en la escura, desierta y dura tierra.* Pero a pesar de que la respuesta se ha dicho, el efecto del tópico no se ha visto afectado.

Estos tercetos de Garcilaso nos hacen recordar una oda de Horacio, si bien, que la oda está dirigida a una dama motejándola de vieja, porque ya ha dejado de ser hermosa. No obstante, en la misma oda recuerda a Cynara, otra dama que murió en plena juventud y que el poeta lamenta su muerte.

¿Qué se hizo aquel donaire, aquella tez hermosa?
¿Dó se ha ido del movimiento el aire?
¿Aquella, aquella dó ha desaparecido,
aquella en quien bullía Amor, que enajenado me tenía?
No hubo más amada beldad después de Cynara,
más clara, de mas gracia dotada.
¡Mas, ay, cómo robó la muerte avara a Cyanara Temprano
y con la Lyce usó de larga mano!

Horacio, *Carmina* IV, *Odas13*[178].

3.9. *Tópica de la consolación:* "este tópico es un tipo especial de discurso demostrativo o epidíctico, también llamado panegírico"[179]. El *genus demostrativum* puede ser "un discurso pronunciado en una reunión solemne en alabanza de una persona (ya pertenezca a la actualidad, a la historia o al mito), de una comunidad, de una actividad (profesión,

[178] Horacio: *Epodos y Odas*, traducción de Vicente Cristóbal López, Madrid, Alianza, 1996.
[179] Curtius, Ernest Robert: *Literatura europea y edad media latina*, traducción de Antonio Alatorre y Margit Frenk Alatorre, México, D.f., Fondo de Cultura Económica, 1999, vol. I, pp. 123.

estudio) o de otra cosa que se quiera celebrar”[180]. En la antigüedad griega era un discurso de alabanza principalmente a los dioses, luego se hicieron encomios a los hombre y posteriormente a “seres inanimados o al primer animal que se nos venga a las mientes”[181]. No obstante, este discurso, también podía pronunciarse para insultar o vituperar a alguien o a algo.

La finalidad del discurso demostrativo es el elogio o la difamación. Y los objetivos del que alaba son: la excelencia y lo noble. Del que vitupera son: la maldad y lo vergonzoso[182].

Menandro el Rétor en la división del discurso epidíctico nos dice que:

> la clase del vituperio es indivisible; una alabanza, en cambio, lo es o en honor a los dioses, o de seres mortales. Cuando en honor de dioses, las llamamos “himnos”, y los clasificamos, a su vez, según el dios. Así a los de Apolo los denominamos “peanes” e “hiporquemas”; a los de Dionisio, “ditirambos” y “iobacos” y con cuantos nombres parecidos se aplican a los de Dionisio; a los de Afrodita, “eróticos”; entre otros.
>
> De las referidas a seres mortales, unas son alabanzas de ciudades, otras de seres con vida. Lo de las ciudades y regiones es indivisible, por lo que sus variantes las señalaremos dentro de los procedimientos técnicos. De los seres con vida, unas alabanzas se refieren al ser racional, el hombre; otras, a los no racionales (criaturas terrestres o acuáticas)… También se hacen encomios de actividades y artes[183].

Dentro de los elogios a los hombres, aparte del discurso de **la consolación,** encontramos: la oración fúnebre, el epitalamio, el discurso de aniversario, la salutación, la congratulación, el discurso de llegada o de partida, el discurso del lecho nupcial, el epitafio, la monodia, entre otros.

La elegía, en una de sus producciones, encamina a llorar una muerte y a ensalzar las virtudes del finado; puede, ciertamente, asimilarse a este género retórico. En el *Epicedio a la muerte de Tibulo* (*Amores, III, IX*), Ovidio rinde un último tributo a Tibulo y utiliza en este epicedio

---

[180] Lausberg, Heinrich: *Manual de retórica literaria*, traducción de José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, pp. 109.
[181] Aristóteles: *La retórica*, libro I, 9, traducción de Alberto Bernabé, Madrid, Alianza, 2005, pp. 95.
[182] *Ibid*., pp. 94.
[183] Menandro el Rétor: *Dos tratados de Retórica Epidíctica*, tratado I, traducción de Manuel García y Joaquín Gutiérrez Calderón, Madrid, Gredos, 1996, pp. 88-89.

características del *genus demostratiuum*: **a)** 1- 16 exordio: apóstrofe a los dolientes; **b)** 17 -46 lamento (*lamentatio*), que incluye: un breve encomio (*laudatio* en los v. 17-18), el tópico la muerte igualatoria (v. 19-20), el tópico *de qué sirvió* (*quid profuid* v. 21-34) y un lamento contra los dioses (35– 46); **c)** 47- 58 el cuadro de la muerte (*descriptio mortis*); **d)** 59–66 consuelo (*consolatio*), basado en la vida del más allá; y e) 67- 68 funeral y epitafio.

En la antigüedad la elegía tenía un valor genérico, podía adaptarse a temas poéticos diversos, ya sean tristes o placenteros. Se escribía en dísticos elegíacos y cubría asuntos alegres o melancólicos. Pero en la lengua española tuvo siempre un carácter triste, con algunas excepciones (la *Elegía II* de Garcilaso, más parece una epístola a Boscán que una elegía propiamente dicha). Y el epicedio, que era un poema reservado sólo a la muerte de una persona, en español, no tuvo tanta suerte.

En otras palabras, solamente tenemos el término elegía para denominar aquellos poemas en que se realiza un lamento fúnebre o cualquier acontecimiento privado o público digno de ser llorado.

María Rosa Lida nos dice que la elegía contiene tres partes exigidas por la convención retórica: consideraciones sobre la muerte, lamentos de los sobrevivientes y alabanzas del difunto[184]. La proporción de estos tres elementos es invariable y depende de cada elegía.

El objetivo de las elegía es lamentarse por la muerte de una persona amada. Pero, en una forma más o menos patente, el tono es encomiástico, por lo que entraríamos en el elogio.

Pero, ¿qué alabar en un muerto? ¿Cómo alabarlo?

[184] Arcipreste de Hita: *Libro de buen amor*, selección, edición con estudio y notas de María Rosa Lida, Buenos Aires, Losada, 1941.

Ya los tratados clásicos, como las obras de Aristóteles y de Cicerón, eran tenidos en cuenta por los autores elegíacos romanos, tanto a la hora de hallar y seleccionar los contenidos de sus poemas (*inventio*), como en el momento de su ordenación (*dispositio*). Y, posteriormente, en el Renacimiento, estos últimos fueron seguidos por los escritores de casi toda Europa.

Como ya hemos dicho anteriormente Aristóteles nos da los objetivos del que alaba: la excelencia y lo noble. En relación a ello escribe:

> Es noble, pues, lo que, a más de ser preferible por sí mismo, pueda ser digno de elogio, o lo que , a más de ser bueno, pueda resultar placentero, en tanto que bueno. Y si realmente esto es noble, es forzoso que la excelencia sea noble, pues, a más de ser buena, es digna de elogio. Y la excelencia es, según parece, la capacidad de generar bienes y conservarlos, y una capacidad creadora de múltiples y grandes beneficios, de toda clase y referidos a todo[185].

El elogio, según Aristóteles[186], se hace de acciones. Por lo que hay que intentar demostrar que aquel que elogiamos ha de obrar, siempre, con un propósito. Y como el elogio es un discurso que pone de manifiesto la magnitud de una excelencia, conviene mostrar las acciones como tales y si a estas acciones añadimos otros aspectos que las envuelven, como la nobleza de nacimiento y la educación, se convencerá aún más al oyente.

Posteriormente Cicerón, siguiendo a Aristóteles, en *La invención Retórica* [187], nos dice que las alabanzas o elogios se fundarán en aquellos lugares y argumentos que tocan o pertenecen a las personas, y las divide en las que afectan al alma, al cuerpo y a las cosas externas. En: cualidades extrínsecas (el honor, el linaje, la educación, los parientes, las riquezas, el poder, la amistad y la patria); corporales (ligereza, fuerza, salud, belleza) y la anímica (sabiduría, justicia, valor y moderación).

---

[185] Aristóteles: *La retórica*, libro I, 9, 1366b, traducción de Alberto Bernabé, Madrid, Alianza, 2005, pp. 95.
[186] *Ibid.*, libro I, 9, 1367b, pp. 100-101.
[187] Cicerón, Marco Tulio: *La invención Retórica*, libro II, 59, traducción de Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997, pp. 311.

Emilia García Jiménez nos dice que "la desgracia que provoca el poema se plantea en todos los textos lamentatorios como una *questio simplex* enfocada, dependiendo de la ocasión, bien como una cuestión infinita (causa abstracta, general y teórica) o como un asunto finito (causa concreta individual y práctica)"[188]. Esta observación de Emilia es acertada ya que - como ella misma dice - en el primero de los casos el yo elegíaco toma el hecho doloroso como pretexto para abarcar temas que conciernen a toda la humanidad, como la muerte, el *tempus fugit, vanitas vanitatum*, entre otros. Y en el segundo, el yo elegíaco llora de manera personal el fallecimiento de un ser querido o de un conocido.

Garcilaso, como un gran conocedor de la literatura clásica, responde, en su *Elegía I*, a las condiciones impuestas por estos grandes teóricos y elegíacos grecolatinos, y sistematizadas, posteriormente, por los humanistas italianos[189].

Herrera aborda el problema de la *Elegía* elaborando un discurso bien estructurado y nos habla de la forma de la expresión[190]: "conviene que la elegía sea cándida, blanda, tierna, suave, delicada, tersa y clara"; de la forma de contenido: "congoxosa en los efetos i que los mueva en toda parte"; del estilo: "ni mui hinchada ni mui humilde; no oscura con esquisitas sentencias i fábulas mui buscadas" y, finalmente, del *ornatus*: "que tenga frecuente comiseración, quexas…El ornatus d'ella á de ser más limpio i reluciente que peinado i compuesto curiosamente".

Para Herrera la elegía se ha de integrar en el *genus medium*, ni muy elevada, que parezca la épica y ni muy baja, que se iguale a la comedia:

---

[188] García Jiménez, Emilia: "La poesía elegíaca medieval: un discurso epidíctico". *Cuadernos de Investigación Filológica*, Nº 19-20, 1993-1994 , pp. 7-26.

[189] Para un mejor esclarecimiento de la influencia de los poetas elegíacos latinos en Garcilaso, véase: *Obras de Garci Laso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, año de 1580. Aquí Herrera, tras un preámbulo, dedica un extenso comentario a las características de la elegía y las condiciones para que una elegía sea perfecta. En una segunda parte describe una historia diacrónica de la elegía desde la antigüedad hasta su época. Hay una tercera parte dedicada a los italianos cultivadores del género elegíaco.

[190] Herrera, Fernando de: *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 558.

> el ornato de la elocución, que es la variedad de la lengua i términos de hablar i grandeza i propiedad de los vocablos escogidos i sinificantes con que las cosas comunes se hacen nuevas, i las humildes se levantan, i las altas se tiemplan, para no eceder según la economía i decoro de las cosas que se tratan[191].

La *Elegía I* se fecha en Sicilia, cuando el ejército regresaba de la campaña africana capitaneada por el propio Emperador Carlos I. Está escrita en tercetos, estrofa impuesta por Garcilaso en lengua española. Esta estrofa la tomó de los italianos, que fueron quienes eligieron el terceto encadenado, entre las que existían en lengua romance, por ser la más adecuada para conseguir los mismos efectos que el dístico elegíaco conseguía (acabar el sentimiento en el último verso, es este caso, en el fin del terceto). Pero esta estrofa no fue adaptada en primera instancia para la elegía, sino para representar, en ésta, el verso heroico latino. Dante fue el primero en usar los tercetos en su *Comedia*, luego Petrarca en los *Triunfos*. Esto nos lo dice Herrera en sus *Anotaciones*, que a su vez lo tomó de las *Prose* de Bembo (II, xi):

> *E perciò che questi terzetti per un modo insieme tutti si tengono, quasi anella pendenti l'uno dall'altro, tale maniera di rime chiamarono alcuni Catena; delle quali poté per aventura essere il ritrovador Dante, che ne scrisse il suo poema; con ciò sia cosa che sopra lui non si truova chi le sapese*[192].

La *Elegía I* ha sido estudiada pocas veces, y ha recibido valoraciones menores. Unos porque consideran que este poema es una imitación de la elegía hecha por el poeta Jerónimo Fracastorio a la muerte de su amigo Marco A. de la Torre, tal es el caso del Brocense. Y otros, porque la consideran en su conjunto fría y carente de emoción, ya que a pesar de su carácter fúnebre, el autor incorpora imágenes vívidas y hasta sensuales.

Con respecto a la imitación, no debemos olvidarnos que, para los escritores del Renacimiento, la imitación era la suprema prueba del genio, así que podemos dejar de lado esta acusación. Y para quienes la consideran fría y hecha por cumplido, hay que recordar que

---

[191] *Ibid*., pp. 561.
[192] Bembo, Pietro: *Prose della volgar lengua*: Disponible en: http://bepi1949.altervista.org/bembopr/libro_2.html.

los textos lamentatorios no necesariamente tenían que ser sinceros, puesto que la mayor parte de ellos son poemas de circunstancias, en los que el sentimiento del autor, casi siempre, está ausente. Muchos eran mandados a hacer por la familia del muerto y el poeta no estaba obligado a sentir de manera personal el dolor por la pérdida del fallecido.

Antes de que comencemos a estudiar los motivos de la consolación, debemos dejar en claro que la voz que evoca la elegía no es sólo la del yo elegíaco, dirigiéndose a Fernando, hermano del muerto, sino que hay cambios de invocación a lo largo de todo el poema: desde el verso 1 al 75 se dirige a Fernando; luego, en los versos 76 al 96, se escucha la voz del propio Fernando lamentándose sobre el "estado humano", temas que interesan a la humanidad (cuestión infinita); desde los versos 97 al 129, el yo elegíaco retoma la invocación y ahora se dirige a Bernardino, el muerto (cuestión finita) ; después, del 130 al 180 escuchamos el llanto de la madre y las hermanas y del Tormes con sus ninfas; nuevamente en los versos 181 al 288 el yo elegíaco se dirige a Fernando; y por último a Bernaldino en los versos 289 al 307.

Antes de estudiar el tópico en sí, hay que dejar en claro, que para que haya consolación, primero debe existir alguna perturbación. Cicerón, en el capítulo IV *De Disputatione Tusculanae*, nos dice que la perturbación es un impulso demasiado vehemente, y que éste debe ser entendido como aquel impulso que se separa demasiado del equilibrio natural. Y también, en el mismo capítulo, ubica a la **aflicción** como una de las categorías de la perturbación (conmoción del alma opuesta a la recta razón y contraria a la naturaleza, definición dada por Zenón[193]):

> …las categorías de las perturbaciones nacen de la opinión de dos bienes y de la opinión de dos males; por tanto, son cuatro: de los bienes, según creen, nacen el ansia y la alegría, de modo que la alegría tiene que ver con los bienes presentes, mientras que el ansia con los futuros; de los males nacen el miedo y la aflicción, el miedo atañe a los males futuros, la

[193] Zenón, fundador del Estoicismo, doctrina a la que Cicerón profesaba.

> aflicción a los presentes, pues los males que, mientras llegan, producen miedo, esos mismos males provocan aflicción cuando están presentes[194].

La primera definición que Cicerón nos da de aflicción es que se trata de un encogimiento del alma opuesto a la razón, que es la opinión reciente de un mal presente, ante el cual parece razonable que el alma se abata y se encoja, produciendo, por así decirlo, un mordisco doloroso (*Deb. Tus.* capítulo IV, 7). También nos da algunas especies de la aflicción, como por ejemplo: la envidia, la rivalidad, los celos, la compasión, la angustia, el luto, la tristeza, la tribulación, el dolor, el lamento, la preocupación, el pesar, el abatimiento, la desesperanza, entre otros.

De todas estas especies sólo nos centraremos en las que son causa de nuestro tópico:

> "el luto, que es la aflicción por la muerte de una persona querida; la tristeza, que es una aflicción llorosa; el dolor, que es una aflicción torturadora; el lamento, que es una aflicción con alaridos; el pesar, que es una aflicción permanente, y el abatimiento, que es una aflicción con depresión física"[195].

Pero Cicerón no sólo nos da la definición y las especies de la aflicción, sino que, tras señalar los *officia* del consolador, también nos da tres remedios capitales que sirven para consolar a alguien:

> "primero, mostrar que el mal no existe o que es muy pequeño; segundo, examinar la común condición humana en general y, concretamente, si hay lugar, la condición del afligido en particular y, tercero, hacer ver que es una necedad afligirse en vano, sabiendo que no puede reportar provecho alguno"[196].

Ahora bien, los motivos de consolación para aplicar esos remedios y a los que recurrían los poetas y sabios de la antigüedad, al momento de escribir una elegía, eran muy variados. A continuación veremos aquéllos que Garcilaso utilizó, en su *Elegía I*, teniendo en cuenta a los antiguos, principalmente el *poema 65* de Catulo, donde el poeta también lamenta la muerte

---

[194] Cicerón, Marco Tulio: *Debates en Túsculo*, capítulo IV, 6, Edición de Manuel Mañas Núñez, Madrid, Akal, 2004, pp. 224.
[195] *Ibid*., pp. 227.
[196] *Ibid*., pp. 173. *Disputatione Tusculanae* es una fuente capital para la historia del género consolatorio, especialmente el libro III, *De aegritudine lenienda*.

de un ser querido, su hermano: *Aunque, deshecho por un dolor incesante, la pena, Hórtalo, me tiene alejado de las cultas doncellas y el dulce fruto de las Musas no puede brotar de mi alma…*[197]

1º En el exordio, el yo elegíaco **se lamenta y confiesa estar afectado de manera personal por lo sucedido** y su intención es escribir un poema para consolarse y también para consolar a su amigo Fernando.

Menandro el Rétor llama a la lamentación de Monodia, que en los discursos siempre está antes de la consolación. El propósito de ésta es lamentarse y compadecerse:

> en caso de que el muerto no sea un pariente, solo lamentarse por el que se ha ido, mezclando los encomios con los lamentos, y expresar constantemente el lamento, para que no sea meramente un encomio, sino que el encomio sirva de pretexto para el lamento; pero, en el caso de que sea un pariente, además de lamentarse, también se compadecerá el orador de sí mismo, bien por haber quedado huérfano, bien por haber sido privado de un padre excelente y estar llorando él su propia desolación[198].

En el caso de la *Elegía I*, el yo elegíaco no es un pariente del muerto, pero toma la muerte de forma personal. Es por esto que no solo se lamenta, sino que también se compadece de sí mismo.

Aunque este grave caso haya tocado
con tanto sentimiento el alma mía,
que de consuelo estoy necesitado,

con que de su dolor mi fantasía
se descargase un poco y se acabase
de mi continuo llanto la porfía,

quise, pero, probar si me bastase
el ingenio a escribirte algún consuelo,
estando cual estoy, que aprovechase

para que tu reciente desconsuelo
la furia mitigase, si las musas
pueden un corazón alzar del suelo

[197] Catulo: *Poesía*, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2006, pp. 114.
[198] Menandro el Rétor: *Dos tratados de Retórica Epidíctica*., tratado II, traducción y notas de Manuel García y Joaquín Gutiérrez Calderón, Madrid, Gredos, 1996, pp. 247.

y poner fin a las querellas que usas,
con que de Pindo ya las moradoras
se muestran lastimadas y confusas…

Mediante esta elocución en primera persona, por parte del yo elegíaco, como una figura implicada en los hechos, hace que la lamentación sea más verosímil, aumenta el efectismo y el tono plañidero de la composición. De esta manera el yo elegíaco está afectado, por la muerte de Bernardino, del mismo modo en que lo está Fernando y, por esta razón, el yo elegíaco puede pedirle, a Fernando, que no se abandone y vuelva a su estado normal, ya que continuando de esa forma va a descuidar su propio deber y función.

Esta es una fórmula bastante utilizada en la antigüedad, el yo elegíaco; sintiendo la muerte de manera personal, consigue acercarse significativamente al lector. Y de esta manera cumple con su deber de consolador: "erradicar la aflicción, calmarla, disminuirla lo más posible, suprimirla, evitar que se extienda o desviarla a otros objetos"[199].

En estas primeras estrofas, Garcilaso también utiliza un tópico muy común en las consolaciones de los antiguos: el de la falsa modestia: *quise, pero, probar si me bastase / el ingenio a escribirte algún consuelo, estando cual estoy que aprovechase / para que tu reciente desconsuelo / la furia mitigase…* Éste tópico se utilizaba mucho para ganarse la compasión del destinatario, ya que también, el yo elegíaco, se encuentra abatido por la reciente desgracia. Séneca en su *Consolación a Polibio (Diálogo XI, 18, 9),* apela a su destinatario, Polibio, para que tenga en cuenta en qué condiciones ha escrito la obra:

> Esto es lo que he compuesto, como he podido, con el ánimo ajado y embotado por un ya largo abandono. Si te pareciera que estas palabras o responden poco a tu ingenio o remedian poco tu dolor, piensa hasta qué punto no puede hallarse disponible para el consuelo ajeno aquel al que tienen ocupado sus propios males, y hasta qué punto no fácilmente se le ocurren las palabras latinas a

[199] Cicerón, Marco Tulio: *Debates en Túsculo*, capítulo III, 75, edición de Manuel Mañas Núñez, Madrid, Akal, 2004, pp. 212.

este hombre a cuyo alrededor resuena el refugio de los
bárbaros confusos y molesto incluso para los bárbaros
más civilizados.

Séneca: *Consolación a Polibio, diálogo XI, 18, 9*[200].

El tópico utilizado por Garcilaso es el mismo al de Séneca. La diferencia radica en que el primero lo utiliza en el exordio, y, el segundo, en la conclusión.

Ahora bien, las variantes de la *lamentatio*, en las elegías de este periodo, por parte de quien habla o de algún otro personaje directamente implicado en el hecho, son múltiples: sentimientos desmedidos de dolor, demostraciones de lamento, llantos, desmayos y enloquecimientos, entre otras.

Que según he sabido, ni a las horas
que el sol se muestra ni en el mar se esconde,
de tu lloroso estado no mejoras

antes, en él permaneciendo donde
quiera que estás, tus ojos siempre bañas,
y el llanto a tu dolor así responde,

que temo ver deshechas tus entrañas
en lágrimas, como al lluvioso viento
se derrite la nieve en las montañas.

Así desfalleciendo en tu sentido,
como fuera de ti, por la ribera
de Trápana con llanto y con gemido

el caro hermano buscas, que solo era
la mitad de tu alma, el cual muriendo,
no quedará ya tu alma entera.

Estos recursos, muchas veces, son exagerados y se utilizan para aumentar excesivamente el dolor que sienten por la muerte del ser querido. Sin embargo, Garcilaso es bastante mesurado y no llega a desgarramientos desmedidos. En el último terceto encontramos el tópico *un alma*

[200] Séneca: *Escritos Consolatorios: Consolación a Polibio,* diálogo XI, 18, 9, traducción de Perfecto Cid Luna, Madrid, Alianza, 2008, pp. 182.

en dos cuerpos, imitación de Horacio en la *Oda 3 del libro I*, donde llama a Virgilio la mitad de su alma.

2. la fragilidad y efímera condición no sólo de los individuos y de sus obras, sino también de las ciudades, los pueblos, en definitiva, del universo entero. Como seres de la naturaleza, estamos dentro del reino del infortunio, que además de duro es invencible. Estamos destinados a sufrir al arbitrio de éste, tanto lo merecido como lo inmerecido.

Garcilaso ilustra esta realidad con un impresionante retrato de la precaria y mísera condición humana: la fortuna adversa, las guerras, las enfermedades, el destierro, la muerte, entre otras. Así termina todo, por más fuerte que seamos, algún día acabaremos fatigados y desapareceremos como *polvo al viento*. Los hados abusarán de nuestros cuerpos de modo vejatorio, a unos los consumirá el tiempo, enflaquecidos por las más diversas enfermedades, a otros una espada les quitará la vida, otros morirán solos en tierras lejanas, olvidados por los parientes:

¡Oh miserables hados! ¡Oh mezquina
suerte, la del estado humano, y dura,
do por tantos trabajos se camina!

Y agora muy mayor la desventura
de aquesta nuestra edad cuyo progreso
muda de un mal a otro su figura.

¿A quién ya de nosotros el eceso
de guerras, de peligros y destierro
no toca y no ha cansado el gran proceso?

¿Quién no vio desparcir su sangre al hierro
del enemigo? ¿Quién no vio su vida
perder mil veces y escapar por yerro?

¿De cuántos queda y quedará perdida
la casa, la mujer y la memoria,
y de otros la hacienda despendida?

¿Qué se saca d'aquesto? ¿Alguna gloria?
¿Algunos premios o agradecimiento?
Sabrálo quien leyere nuestra historia.

Veráse allí que como polvo al viento,
así se deshará nuestra fatiga
ante quien se endereza nuestro intento.

Menandro el Rétor[201] nos dice que hacer reflexiones filosóficas sobre la naturaleza humana en general no resulta de mal gusto en este tipo de discursos. Al contrario, se debe decir que la divinidad impuso a los hombres la muerte como condena, que ni héroes ni hijos de dioses se libraron de ella. También en este punto hay ocasión de introducir relatos de ciudades y de pueblos que desaparecieron por completo.

Muchos son los autores de la antigüedad que utilizaron este tópico. Pero para seguir dentro de la consolación, pondremos como ejemplo la *carta 91* de Séneca, dirigida a Lucilio:

> Cuanto alzó una larga sucesión de generaciones con muchos esfuerzos, con mucha indulgencia de los dioses, eso esparce y disipa un solo día. Larga demora di a los presurosos males al decir día: basta una hora y un instante para echar por tierra imperios. Sería un cierto consuelo de la debilidad nuestra y de nuestras cosas, si todo pereciera tan despacio como se forma: sin embargo los incrementos se producen lentamente, la prisa se aplica al daño. Nada privado, nada público es estable, ruedan los hados tanto de los hombres como de las ciudades.
>
> **Séneca**: *Cartas a Lucilio*: Carta 91[202].

Pero así como el tiempo acaba con todo, también el dolor que sentimos no resiste a su paso, y todo lo que nos oprime se extingue. Por muy contumaz que sea, termina por enervarlo el tiempo, efectivísimo para mitigar la fiereza:

Y en fin, Señor, tornando al movimiento
de la humana natura, bien permito
a nuestra flaca parte un sentimiento,

[201] Menandro el Rétor: *Dos tratados de Retórica Epidíctica*, tratado I, traducción de Manuel García y Joaquín Gutiérrez Calderón, Madrid, Gredos, 1996, pp. 217.
[202] Séneca: *Escritos Consolatorios: Carta a Lucilio*, carta 91, 6, traducción de Perfecto Cid Luna, Madrid, Alianza, 2008, pp. 192.

mas el eceso en esto vedo y quito,
si alguna cosa puedo, que parece
que quiere proceder en infinito.

A lo menos el tiempo, que descrece
y muda de las cosas el estado,
debe bastar, si la razón fallece.

Herrera nos dice que esta referencia es imitación de Servio Sulpicio en la epístola que escribe consolando a Tulio: *Nullus est dolor, quem non longinquitas temporis minuat, atque molliat*: [ningún dolor ay a quien no disminuya i ablande la longitud del tiempo]. Y también de Séneca en *Agamenón*: *Quod ratio nequit, saepe sanavit mora*: [lo que razón no puede, muchas vezes la tardança sanó][203].

En las tres estrofas anteriores, nuevamente, encontramos el transcurrir del tiempo de manera vitalista que aparece en el soneto XXIII, estudiado en las páginas anteriores. El yo elegíaco condena el exceso de dolor por *"ser vano y sin provecho"*, y, *"si la razón fallece"* por causa del inmenso dolor, a uno le queda la esperanza de que el tiempo, justamente por su naturaleza cambiadiza, cura el dolor o, por lo menos, lo suaviza. Garcilaso une el rasgo destructor del tiempo con su poder consolador, éste nos da golpes en la vida tan fuerte que parece que no resistiremos, pero también los suaviza después con su correr.

3º La idea de que **todos debemos morir y el de la muerte igualitaria**. Ambos temas eran muy comunes como elementos consolatorios. Estos tópicos nos recuerdan las tremendas limitaciones de nuestra propia y común condición. La muerte nivela a todos los mortales: nacemos desiguales, morimos iguales. Y todas las obras están condenadas a su mortalidad, ya que vivimos en una realidad perecedera. Tomando las acertadas palabras de Séneca: "La

[203] Herrera, Fernando de: *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 603. La traducción es del propio Herrera.

misma condición ha vinculado a todos: al que le toca nacer, le resta morir. Somos diferenciados por intervalos, somos igualados por el final”[204].

Por ser un tema que siempre ha preocupado al hombre, ya lo encontramos en los primeros escritores occidentales. Curtius nos dice que Aquiles sabe que le espera una muerte temprana; acepta su destino y halla consuelo *(Iliada* XVIII, 117 -118) en la idea de que:

> Ni siquiera el fuerte Heracles pudo huir de la muerte,
> y era sin embargo el mimado de Zeus, hijos de Cronos. [205]

En Catulo, *Poema 3*, compuesto a modo de epitafio, la muerte surge para llevarnos a un lugar de donde nadie retorna y, en una elocución al Orco, la maldice por devorarlo todo, inclusive las cosas más bellas.

> …Ahora va por un camino tenebroso
> hacia un lugar de donde, dicen, nadie regresa.
> ¡Enhoramala vosotras, malditas tinieblas
> del Orco, que devoráis todas las cosas bellas:
> me habéis robado tan bello pajarito!
>
> **Catulo**, *Poesías*, III, vv. 11 -15[206]

Horacio en su *Oda I*, IV, vv. 13-15[207], después de describirnos los cambios que las estaciones producen en la naturaleza, plasma la idea de que la muerte suele ser igualadora de clases sociales:

> La pálida Muerte golpea con pie igualitario las cabañas
> de los pobres y las torres de los ricos. ¡Oh Sestio afortuna-
> do! La breve suma de la vida nos prohíbe poner cimientos
> a una esperanza larga.

A pesar del gran temple poético horaciano, esta idea no es de su originalidad, puesto que en la lírica coral griega ya la encontramos, en concreto en Simónides de Ceos:

---

[204] Séneca: *Escritos Consolatorios: Carta a Lucilio: carta 99, 9*, traducción de Perfecto Cid Luna, Madrid, Alianza, 2008, pp. 206.
[205] Curtius, Ernest Robert: *Literatura europea y edad media latina*, traducción de Antonio Alatorre y Margit Frenk Alatorre, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999, vol. I, pp. 123.
[206] Catulo: *Poesía*, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2006, pp. 52.
[207] Horacio: *Épodos y Odas*, traducción de Vicente Cristóbal López, Madrid, Alianza, 1996, pp. 71.

Porque todo llega a la misma devoradora Caribdis,
Las grandes excelencias y la riqueza.

(4, 8D, vv 1- 2)[208]

También Horacio medita sobre esta idea ante la tumba de un marinero de Venusia, Arquitas, coterráneo del poeta, y nos dice que hasta los héroes murieron y que el camino de la muerte todos lo habremos de pisar:

Murió asimismo el padre de Pélope, huésped de los
dioses en sus banquetes, Titono, ascendido a los aires,
y Minos, que fue llamado a participar en los secretos
de Júpiter; y el Tártaro encierra al hijo de Pántoo…

Horacio, *Odas*, I, XXVIII, 7 ss[209]

Otra oda en que Horacio trata el tema de la muerte es en la *Oda II*, 3. vv, 21-28.

Para los elegíacos latinos la muerte lo podía todo. Propercio, en la *Elegía III*, XVIII, nos dice que la muerte no respeta edad, linaje, triunfos, ni proyectos. A Marcelo, sobrino de Augusto, de nada le sirvió lo que tenía y prometía ser, la muerte iguala a todos y nadie huye de ella:

¿De qué le valió su linaje o su virtud o su egregia
madre, y haber abrazado el hogar de César?
¿o los toldos ondeando hace poco en el teatro tan lleno
y todo lo que por él hicieron las manos de su madre?
Murió y el vigésimo año era el destino fijado para el infeliz:
Tantos bienes en tan pequeño círculo clausuró un día.

Propercio, *Elegía III*, XVIII, 11-16[210]

En la misma *Elegía III*, XVIII de Propercio encontramos tres ejemplos que ilustran que ni belleza, ni fuerza, ni riqueza sirven para nada ante ella:

No libró a Nireo su belleza, no la fuerza a Aquiles,
Ni a Creso las riquezas que produce el agua del Pactolo.

---

[208] *Antología de la poesía lírica griega* (siglos VII – IV), traducción de Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 2006, pp. 125.
[209] Horacio: *Epodos y Odas*, traducción de Bartolomé Segura Ramos, Madrid, Alianza, 1996, pp. 92.
[210] Propercio: *Elegías*, edición bilingüe, traducción de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Cátedra, 2001, p. 499.

Nireo, uno de los pretendientes de Helena, era el más hermoso de los griegos que participaron en la guerra de Troya; Aquiles era el más valiente; la riqueza de Creso se la confería el Pactolo, río de Lidia, que llevaba oro en sus aguas.

Ovidio en el *Epicedio a la muerte de Tibulo*, mencionado anteriormente, recuerda el motivo:

> Lo cierto es que la muerte inoportuna profana todo lo sagrado:
> ¡sobre todos pone ella sus manos!
>
> **Ovidio,** *Amores*, III, IX, 17-18[211]

En la Edad Media española se manifiesta una auténtica obsesión por la muerte, ésta es representada en las *Danzas de la Muert*e. Una de las características de estas danzas es su significación democrática: ninguna clase social, ningún hombre, por poderoso que sea, es excluido de la danza. Jorge Manrique, en *Coplas a la muerte de su p*adre (v.v. 34-36), siguiendo esta tradición, escribe: *allegados son iguales / los que viven por sus manos / y los ricos.*…Como vemos, Manrique alude al poder igualatorio de la muerte; para el autor de las *Coplas* no hay escapatoria, todos acabamos en el mismo lugar.

Garcilaso, como heredero de todos ellos, utiliza el mismo motivo. La muerte inapelable, ante la que nada valen los valores y cosas materiales que el hombre tanto aprecia, llegará a cualquier momento y para todos. El duelo por Bernardino es más intenso porque su muerte ha sido temprana:

> No contenta con esto, la enemiga
> del humano linaje, que envidiosa
> coge sin tiempo el grano de la espiga,
>
> nos ha querido ser tan rigurosa
> que ni a tu juventud, don Bernardino,
> ni ha sido a nuestra pérdida piadosa.

[211] Ovidio: *Amores*, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2000, p. 109.

Para el sufrimiento que produce la muerte de personas jóvenes hay un tópico universal conocido como *mors inmatura*. Y ya lo encontramos en la *Antología Palatina*: *llanto por la muerte de un joven:*

> Caronte siempre insaciable, ¿por qué nos has arrebatado al todavía joven Átalo?
> ¿No habría sido tuyo, aunque hubiese muerto viejo?
>
> **Bianor** 291[212]

Séneca queriendo consolar a Marcia por la muerte de su joven hijo, le da dos ejemplos de dos mujeres ilustres, que también perdieron a los suyos. Una de ellas, Octavia, perdió a Marcelo, el mismo personaje de la *Elegía III, XVIII* de Propercio:

> Octavia y Livia, la una hermana de Augusto, la
> otra su esposa, perdieron sendos hijos jóvenes, albergan-
> do una y otra la esperanza segura de que serían príncipes:
> Octavia a Marcelo, en quien había comenzado a apo-
> yarse su tío y también suegro; hacia a quien se empezaba a
> reclinar la carga del imperio ….
> ------
> Livia había perdido a su hijo Druso, quien, destinado-
> do a ser un gran príncipe, era ya un gran general…
>
> **Séneca:** *Consolación a Marcia*, 2,3 y 3,1[213].

Herrera nos dice que *enemiga* es una perífrasis de la Muerte, ésta es el desatamiento y la división del alma y del cuerpo, privación de la vida, separándolos, muchas veces, inoportunamente y de forma brusca.

Pero Garcilaso incluye un elemento nuevo a este tema, insiste en que hay cosas que la muerte no consigue llevarse. A Bernardino, a pesar de que ya no está entre los vivos, la muerte no ha conseguido extraer la belleza física de su rostro:

> Mas no puede hacer que tu figura,
> después de ser de vida ya privada,
> no muestre el artificio de natura.

---

[212] *Antología Palatina II: La Guirnalda de Filipo.* traducción, Introducción y notas de Guillermo Galán Vioque, Madrid, Gredos, 2004, pp. 273.
[213] Séneca: *Escritos Consolatorios: Consolación a Marcia 2,3 y 3,1*, traducción de Perfecto Cid Luna, Madrid, Alianza, 2008, pp. 56 y 58.

Y más adelante, el yo elegíaco le sugiere delicadamente al duque que, en vez de *la imagen amarilla del rostro del hermano*, sueñe una imagen más sonriente y hermosa, recordando los *claros ojos/ y juventud y gracia y hermosura* de Bernardino. Y aunque Herrera diga que estos versos son más propios para alabar a una dama que a un caballero y que en don Bernardino se debería lamentar las esperanzas perdidas y no alabar las partes de su hermosura. Creemos que el yo elegíaco utiliza estos versos como un elemento consolatorio. Y estamos de acuerdo con Prete[214] cuando interviene ante esta anotación, con gran cantidad de citas de filósofos y poetas y demuestra que el hombre entero no es sólo el alma ni sólo el cuerpo, sino el cuerpo y el alma juntamente. Además, recordar el aspecto físico del muerto, sobre todo cuando era joven, era un elemento importante en los discursos de la antigüedad, esto se realizaba con el fin de hacer un contraste entre el pasado y el presente, ya que la descripción de la hermosura que ha desaparecido da paso a la descripción de la palidez y la consunción, y, esto, proporcionaba la emoción requerida.

Menandro el Rétor ya lo decía:

> a continuación describirás emotivamente su aspecto físico: "¡cómo era!; ¡cómo se ha marchitado su hermosura, el color de sus mejillas!; ¡cómo ha callado su lengua, ¡cómo su bozo se muestra marchito!; ¡cómo los rizos de su cabello ya nunca más serán admirados! La mirada de sus ojos y sus pupilas se han apagado, los pliegues de sus párpados ya no son pliegues, sino que todo ha sucumbido con él[215].

También, no hay que olvidar que para los elegíacos renacentistas la destrucción de la belleza, nobleza y grandeza del hombre parecía imperdonable. Y esto se debe a la concepción renacentista en la que la muerte y la vida eran positivas. Según esta concepción, la vida se debe emplear en el cultivo de la virtud y las armas o en el servicio de Dios; y la muerte abre la recompensa a tal comportamiento. Tal vez este sea el motivo por el que Garcilaso describe

[214] Esta nota la hemos sacado de un pie de página de *Las anotaciones* de Herrera, pp. 586.
[215] Menandro el Rétor: *Dos tratados de Retórica Epidíctica*, tratado II, traducción de Manuel García y Joaquín Gutiérrez Calderón, Madrid, Gredos, 1996, pp. 249-250.

a Bernardino, incluso después de su muerte, con su belleza natural, sin la palidez, característica principal de la muerte.

4º Ejemplo mitológico y el *memento mori:* consiste en una enumeración recordatoria de héroes mitológicos y sabios ya desaparecidos. La muerte particular, equiparada a la de personajes famosos, incrementa su importancia y sirve como elemento de consuelo. Y el *memento mori* servía para recordar que todos, desde los más humildes hasta los grandes héroes de la historia, tienen, al final, el mismo destino: la muerte.

El primer recuerdo de héroes mitológicos lo encontramos desde los primeros versos de la elegía, y este lugar Garcilaso lo recoge de *La Metamorfosis* de Ovidio, es la historia de Faetón y su hermana Lampecie, que lloró la muerte de su hermano de tal manera, que los dioses, apiadándose de ella, la convirtieron en un álamo negro por compasión y para que cesara su llanto[216]:

que cerca del Erídano aquejada,
lloró y llamó Lampecie el nombre en vano,
con la fraterna muerte lastimada:

"¡Ondas, tornadme ya mi dulce hermano
Fraetón, si no, aquí veréis mi muerte,
regando con mis ojos este llano!"

¡Oh cuántas veces, con el dolor fuerte
avivadas las fuerzas, renovaba
las quejas de su cruda y dura suerte;

y cuántas otras, cuando se acababa
aquel furor, en la ribera umbrosa,
muerta, cansada, el cuerpo reclinaba!

Erídano es el río en el que Faetón fue precipitado por su padre, el Sol. Éste lo castigó por haber estado a punto de abrasar la tierra al guiar su carro que le había prestado.

[216] Ovidio: *La Metamorfosis*, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2005. pp. 103.

Más adelante, encontramos otra vez el ejemplo mitológico y el *memento mori*, pero ahora recordando a otros héroes mitológico: Héctor, Aquiles y Adonis, y a una diosa, Venus.

no fue el troyano príncipe llorado
siempre del viejo padre dolorido,
ni siempre de la madre lamentado;

antes, después del cuerpo redemido
con lágrimas humildes y con oro,
que fue del fiero Aquiles concedido,

y reprimiendo el lamentable coro
del frigio llanto, dieron fin al vano
y sin provecho sentimiento y lloro.

El tierno pecho, en esta parte humano,
de Venus, ¿qué sintió, su Adonis viendo
de su sangre regar el verde llano?

Mas desque vido bien que, corrompiendo
con lágrimas sus ojos, no hacía
sino en su llanto estarse deshaciendo,

y que tornar llorando no podía
su caro y dulce amigo de la escura
y tenebrosa noche al claro día,

los ojos enjugó y la frente pura
mostró con algo más contentamiento,
dejando con el muerto la tristura.

Estos elocuentes ejemplos son un estimulo positivo, puesto que estos personajes mitológicos supieron llevar muy bien sus desdichas. Esta fórmula fue criticada por Cicerón en su *Discusiones en Túsculo*, porque, según él, no es muy consistente, aunque sí la considera eficaz cuando se tiene en cuenta la manera de aplicarla. "Hay que - nos dice Cicerón- proclamar en efecto cómo ha soportado la desgracia cada uno de los que la sobrellevaron juiciosamente y no qué calamidad afectó a cada uno de ellos"[217].

Garcilaso, como gran conocedor de la retórica, sabe utilizar ejemplarmente esta fórmula: la muerte prematura de jóvenes era un tema recurrente entre la antigüedad clásica. Horacio, en

[217] Cicerón, Marco Tulio: *Debates en Túsculo*, capítulo III, 79, edición de Manuel Mañas Núñez, Madrid, Akal, 2004, pp. 214.

el *Libro II, Oda 9*[218], trae como ejemplo a Héctor: ni a Troilo adolescente lo lloraron siempre sus padres o sus frígias hermanas (Troilo era hijo de Príamo y Hécuba. Sus hermanas: Polixena, Casandra, Creúsa). Garcilaso, aprovechándose de esto, compara al joven Bernardino con el príncipe Héctor, muerto por Aquiles en la guerra de Troya. Más adelante: *antes, después del cuerpo redimido/ con lágrimas humildes y con oro, / que fue del fiero Aquiles concedido.* Herrera nos dice que, *redimido con oro,* Garcilaso lo tomó de Virgilio del Libro I de la *Eneida*: *exanimumque auro corpus vendebat Achilles*: [i por oro vendía el cuerpo muerto Aquiles][219].

El otro joven de la comparación es Adonis, hijo del célebre Cíniras y de la impía Mirra, de quien Venus se enamoró y fue muerto por un jabalí mandado por el celoso Marte.

Los padres de Héctor, Príamo y Hécuba, y Venus son mencionados porque están en la misma situación desgarradora ante la muerte de un ser amado, y crea, a través de ellos, una realidad consoladora para Fernando que se encuentra afligido ante la pérdida de su hermano.

Muchos autores – entre ellos Herrera - consideran a Venus fuera de contexto por ser una imagen que representa sensualidad y no es un elemento lamentatorio. Herrera dice que "no convienen más estos versos lacivos i regalados para esta tristeza i para la dinidad del Duque de Alva". Aunque después disculpa al poeta con unos versos de Horacio: *Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis offendar maculis, quas aut incuria fudit, aut humana parum cavit natura*[220]: Pero cuando en un poema hay muchos aciertos, se pueden tolerar las pequeñas faltas causadas por un descuido o flaqueza de la misma naturaleza humana[221]. Y

[218] Horacio: *Épodos y Odas*, traducción de Vicente Cristóbal López, Madrid, Alianza, 1996, pp. 110.
[219] Herrera, Fernando de: *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 603. La traducción es del propio Herrera.
[220] *Ibid*., pp. 608.
[221] Horacio: *De arte poética (Epistola ad Pisones)*, traducción de Helena Valenti, Barcelona, Bosch, 1981, pp.54, vv. 351-353.

también lo justifica con Ovidio en su Libro 3 del *Arte de Amar*: *in vitio decor est:* la gracia reside en el defecto[222].

Sabemos que Herrera tenía muy presentes las reglas del decoro, pero aquí Venus está dentro de un contexto diferente al que siempre se encuentra como diosa del amor o de la sensualidad. Está triste y lamenta la muerte de su amado Adonis:

> …cuando desde el alto éter
> vio el cuerpo sin vida y tendido en su propia sangre,
> saltó a tierra, se rasgó el regazo al tiempo que los cabellos,
> se golpeó sin merecerlo el pecho con las manos
> y, quejándose al destino, dijo: "Pero no todo será
> de tu propiedad. El recuerdo de mi dolor, permanecerá
> por siempre, Adonis, y la imagen repetida de tu muerte
> hará una imitación anual de mi luto…"
>
> **Ovidio,** *La Metamorfosis*, X, Adonis II, vv. 720-727[223].

Esta es la imagen de Venus que se debe tener en cuenta cuando leemos esta parte de la *Elegía I*, y no la imagen de una diosa que centella sensualidad. Si bien es cierto que después el yo elegíaco hace una descripción plástica de Venus: *y luego con gracioso movimiento / se fue su paso, por el verde suelo, / con su guirnalda usada y su ornamento; / desordenaba con lascivo vuelo / el viento su cabello, y con su vista / alegraba la tierra, el mar y el cielo*. Pero, ésta es una descripción que está cumpliendo una función consoladora del tiempo. Estos versos son para que Fernando perciba que el dolor no es eterno, que es parte de la naturaleza humana. De esta manera, la imagen de Venus y la sensualidad, con la cual ella se levanta, resultan plenamente justificadas: el tiempo, siguiendo su ciclo vital, trae no sólo la muerte, la destrucción, sino también la continuidad de la vida y la regeneración.

Tampoco debemos olvidarnos que este lugar Garcilaso lo tomó del Libro 2, *Elegía 3* de *Gli Amori* de Tasso, una gran referencia para la época:

---

[222] Ovidio: *Arte de Amar*, traducción de Juan Luis Arcaz Pozo, Madrid, Alianza, 2000, pp. 152, vv. 295.
[223] *Id.*, *Metamorfosis*, traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro de Antolín, Madrid, Alianza, 2005, pp. 324.

Non pianse semper la vermiglia Aurora
il morto filio, ma col vago amante
lieta se ritornava adhora , adhora.
Ne Citerea il suo gentil sembiante
Turbò mai semper per l'amato Adone,
ne portò molli ogn'hor le luci sante.
Ma poi che i verdi panni e le corone
squarciate, per pietà del suo lamento,
fe pienger seco i sassi e le persone;
Revestita di giogia e di contento
asciugò gli humid'occhi e lagrimosi;
e prese le ghirnalde e l'ornamento;
E per le pieggie e per le colli umbrosi
del suo bel Gnido con le Ninfe a Paro
guidava dolci balli et amorosi,
senza sentir giamai più nullo amaro...

Recordemos, también, que una de las funciones de la utilización de personajes mitológicos es la de la idealización: el personaje mítico, inmutable y atemporal, envuelto en una aureola de grandeza y dignidad es evocado en la elegía en estrecha asociación con el personaje central del argumento poético, en este caso Bernardino. De esta manera el personaje "real" queda idealizado y dignificado por la majestad de su referente mítico[224].

5. Invocación a las Musas: en la *Elegía I* no solamente encontraremos la enumeración de personajes famosos como elementos consolatorios, sino que para conseguir aliviar a Fernando y a la familia del muerto, el yo elegíaco invoca también a las musas del Tormes, a los Sátiros y Faunos, para que cesen en su llanto y traigan consuelo a los dolientes:

Cese ya del dolor el sentimiento,
hermosas moradoras del undoso
Tormes; tened más provechoso intento:

consolad a la madre, que el piadoso
dolor la tiene puesta en tal estado
que es menester socorro presuroso.

Presto será que el cuerpo, sepultado
en un perpetuo mármol, de las ondas
podrá de vuestro Tormes ser bañado;

[224] Puche, Carmen: "Alusiones Mitológicas", en PROPERCIO: *Elegías*, edición bilingüe de Francisco Moya y Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 65.

y tú, hermoso coro, allá en las hondas
aguas metido, podrá ser que al llanto
de mi dolor te muevas y respondas.

Vos, altos promontorios, entretanto,
con toda la Trinacria entristecida,
buscad alivio en desconsuelo tanto.

Sátiros, faunos, ninfas, cuya vida
sin enojo se pasa, moradores
de la parte repuesta y escondida,

con luenga esperiencia sabidores,
buscad para consuelo de Fernando,
hierbas de propiedad oculta y flores…

Las Musas eran invocadas típicamente al principio de un poema épico. Servían de ayuda para el autor. Al principio la invocación a las musas era una indicación de que el autor u orador dominaba la tradición poética. Algunos ejemplos clásicos son: *La Odisea*, rapsodia 1: *Háblame, Musa, de aquel varón de multiforme ingenio/ que, después de destruir la sacra ciudad de Troya, / anduvo peregrinando larguísimo tiempo*. La *Eneida*, libro 1: *Dime, oh Musa, las causas, ¿qué decreto / de su divina voluntad violado / tanto dolió a la reina de los dioses, / que a un hombre insigne en la piedad forzase / a afrontar tantos riesgos, tantas pruebas?* Y Dante en *La Comedia*, Infierno II: *¡Oh musas, oh altos genios, ayudadme! / ¡Oh memoria que apunta lo que vi, / ahora se verá tu auténtica nobleza!*

El origen del tópico, en las fuentes clásicas, es impreciso. Mas ya Homero las invoca no sólo al comienzo de sus dos grandes obras. También en la *Odisea* XXIV, 60, enumera nueve y nos las muestra en un tono plañidero: *"nueve Musas cantando por turno con voz melodiosa entonaron sus trenos"*.

Sócrates, uno de los personajes de *Fedro o de la belleza* pide la ayuda de las musas para pronunciar un discurso que le ha pedido Fedro:

> Venid, musas ligias, nombre que debéis a la dulzura de vuestros cantos, o a la pasión de los ligienses por vuestras divinas melodías; yo os invoco, sostened mi debilidad en este discurso, que me arranca mi buen amigo, sin duda, para añadir un nuevo título…[225]

Para Platón las musas inspiraban una clase de delirio y de posesión. Éste se apoderaba del alma del poeta y le inspiraba odas y otros poemas, celebrando, de esta manera, las proezas de los antiguos héroes:

> Pero todo el que intente aproximarse al santuario de la poesía , sin estar agitado por este delirio que viene de las musas, o que crea que el arte sólo basta para hacerle poeta, estará muy distante de la perfección; y la poesía de los sabios se verá siempre eclipsada por los cantos que respiran un éxtasis divino[226].

En el *Idilio I* de Teócrito el pastor Tirsis empieza su canto de esta manera:

> Dad principio al bucólico canto, Musas amadas,
> dadle principio. Aquí está Tirsis de Etna, y la voz
> dulce de Tirsis.
>
> **Teócrito**: *Tirsis*, vv. 65 ss[227].

No obstante, la invocación a las Musas, con fin consolatorio, la encontramos en la bucólica helenística. Mosco las invoca ante los *Funerales a Bión*[228]:

> Oh Musas, aumentad ya vuestros duelos
> den sus lágrimas todas a la muerte
> ---
> Oh Musas todas, del noble vate
> deplorad la muerte…

6. La inutilidad de las lágrimas, ya que son incapaces de reparar la pérdida o cambiar el hado; esa obcecación irracional y destemplada hace que la tristeza aumente, además, el propio mal lleva a un serio abandono y deterioro del afligido, que puede llegar a buscar la

---

[225] Platón: *Apología de Sócrates: diálogo: Fedro o de la belleza*, traducción de Don Patricio de Azcárate, Buenos Aires, El Ateneo, 1949, pp. 127.
[226] *Ibid*., pp. 139.
[227] *Bucólicos griegos*, edición de Máximo Brioso Sánchez, Madrid, Akal, 1986, pp. 56.
[228] *La musa helénica. Antiguos poetas griegos*, traducción en verso por D. Ángel Lasso de la Vega, Colección de los mejores autores antiguos y modernos. Tomo XCV. Madrid, Bilblioteca Universal, 1884, pp. 140.

triste y vana gloria de parecer desgraciadísimo o incluso a encontrar un cierto placer perverso en su propio dolor.

Tú, gran Fernando, que entre tus pasadas
y tus presentes obras resplandeces,
y a mayor fama están por ti obligadas,
contempla dónde estás, que si falleces
al nombre que has ganado entre la gente,
de tu virtud en algo te enflaqueces.

Porque al fuerte varón no se consiente
no resistir los casos de Fortuna
con firme rostro y corazón valiente

Garcilaso insiste en que todo varón digno tiene que resistir los infortunios con corazón valiente. De un hombre como Fernando, duque de Alba, sólo se espera que sea fuerte y que ante las adversidades se comporte con dignidad. El dolor se debe mostrar con mucha mesura, rechazando todas las manifestaciones teatrales del luto.

Las advertencias sobre la inutilidad que supone llorar sin límite es un tópico en la literatura grecolatina. Ya lo encontramos en Filitas, autor alejandrino de elegías y epigramas. En el siguiente epigrama la muerta consuela a su padre pidiéndole que contenga su tristeza, ya que es de humanos el sufrir:

La estela afligida nos cuenta: -Llevóse a la niña
Teódota, de tan cortos años, el Hades.
Mas ella le dice a su padre: - Contén tu tristeza,
Teódoto: es de humanos el sufrir desdichas.

2 (VII 481)[229]

Séneca en la *carta 99*, dirigida a Lucilio nos dice: "hay también un cierto decoro del dolerse; éste debe observarlo el sabio y al igual que en los demás asuntos, así también en las lágrimas hay un tope: como los gozos así los dolores de los insensatos se desbordaron"[230]

[229] *Antología Palatina I: Epigramas Helenísticos,* traducción de Manuel Fernández – Galiano, Madrid, Gredos, 1993, pp. 32.
[230] Séneca: *Escritos Consolatorios: Carta a Lucilio: carta 99, 21*, traducción de Perfecto Cid Luna, Madrid, Alianza, 2008, pp. 210.

El abandono en las penas es inútil porque no sólo evidencia la falta de fortaleza o grandeza de ánimo y de templanza, sino que resulta también imprudente e injusto, en primer lugar, para con la naturaleza o la fortuna, que no sólo nos dio ese bien cuya pérdida lamentamos y con el cual pasamos buenos momentos (éstos permanecen en nosotros y nadie nos los podrá arrebatar, ya que nuestro es el tiempo que pasó), sino también otros muchos que todavía tenemos; y, en segundo lugar, para con nuestros familiares y amigos, que pueden sentirse menospreciados ante nuestra exacerbada añoranza de lo perdido, y que afectados también por ese mal, tal vez, necesitan y esperan nuestra ayuda y ejemplo.

La aflicción es grande pero debemos superarla, defendernos con todas nuestras fuerzas y medios, si queremos continuar aprovechando plácidamente lo que nos ha dado la vida. La aflicción como dijo Cicerón "es una cosa horrible, miserable, detestable y que debemos evitar con todas nuestras fuerzas y, por así decir, con velas desplegadas y a golpe de remo"[231]. Si no la alejamos de nuestra vida nos trae mayores males: "consunción, tormento, desesperación, degradación física y moral; devora el alma y la consume totalmente. Si no nos despojamos de ella hasta el punto de abatirla, no podemos vernos libres de la miseria"[232].

7. La fama: otro tópico consolatorio en la *Elegía I* es el de la fama o gloria. Este motivo es también de raigambre clásica. Cicerón en *La invención retórica*[233] nos dice que hay tres clases de cosas que debemos buscar en vida. Las primeras nos atraen por su propio valor y que no nos seducen con la esperanza de algún beneficio. Las llama de dignas: sabiduría, justicia, valor y moderación. Las segundas nos atraen por su utilidad, son elementos materiales o externos como el dinero. Y las terceras nos atraen por su naturaleza y dignidad y además presentan alguna utilidad que nos induce a desearlas, o sea, son dignas y útiles: *la*

[231] Cicerón, Marco Tulio: *Debates en Túsculo*, capítulo III, 25, edición de Manuel Mañas Núñez, Madrid, Akal, 2004, pp. 186
[232] *Ibid*., capítulo III, 27, pp. 187.
[233] *Id.*, *La invención Retórica*, libro II, 52-55, traducción de Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997, pp. 297-310.

gloria: es la reputación elogiosa y amplia de alguien; *el rango*: es la autoridad de una persona basada en el honor, el homenaje y el respeto; *la influencia*: es la posesión en abundancia de crédito, poder o cualquier otra clase de recursos.

Son estas las cualidades que las personas de bien deben alcanzar en vida. Solo así, después de muertas alcanzarán la fama que perenniza sus hazañas y sus hechos. Aristóteles nos dice que estas cualidades son "memorables y también nobles porque persisten tras el término de la vida"[234].

En la literatura medieval española Jorge Manrique en las *Coplas a su padre* representa la fama como consecuencia de la vida de honor personal que ha vivido su padre: *No se os haga tan amarga / la batalla temerosa / que esperáis, / pues otra vida más larga / de la fama gloriosa / acá dejáis…*

La fama es una segunda vida, pero solo el hombre que lleva una vida virtuosa obtendrá la inmoralidad. Es la *virtus* la que prevalece sobre la muerte, es el premio por haber llevado una vida digna, practicando la justicia y la constancia.

Hacer alusión a la vida de la fama era un recurso muy utilizado en los textos elegíacos, ya que hace posible el consuelo de la víctima y de sus allegados.

> Tu ardiente gana de subir al templo
> donde la muerte pierde su derecho
> te basta, sin mostrarte yo otro ejemplo;
>
> allí verás cuán poco mal ha hecho
> la muerte en la memoria y clara fama
> de los famosos hombres que ha deshecho.

Garcilaso vislumbra la eternidad de Bernardino de Toledo, una inmortalidad que resonará en sus versos:

[234] Aristóteles: *La retórica*, libro I, 9, 1367a, traducción de Alberto Bernabé, Madrid, Alianza, 2005, pp. 98.

Yo te prometo, amigo, que entretanto
que el sol al mundo alumbre y que la escura
noche cubra la tierra con su manto,

y en tanto que los peces la hondura
húmida habitarán del mar profundo
y las fieras del monte la espesura,

se cantará de ti por todo el mundo.

8. Argumentos a Persona: los elogios al consolado e incluso a otras personas allegadas al muerto, y que gozan de admiración y afecto, se presentan también como importantes fuentes de consuelo. Perfecto Cid Luna no dice que:

> Naturalmente esa exaltación de las virtudes y cualidades de los consolados, sumadas o combinadas con las del finado y con las de aquellos allegados, constituye un elemento de la consolación orientado, de diversas maneras, a la superación de la prueba y la aflicción: da ocasión a la introducción de distintos argumentos o recomendaciones y refuerza la propia imagen y estima del consolado, sirviendo, en suma, como acicate para vencer el abatimiento[235].

Tú, gran Fernando, que entre tus pasadas
y tus presentes obras resplandeces,
y a mayor fama están por ti obligadas,

contempla dónde estás, que si falleces
al nombre que has ganado entre la gente,
de tu virtud en algo te enflaqueces.

Porque al fuerte varón no se consiente
no resistir los casos de Fortuna
con firme rostro y corazón valiente.

Fernando tiene todas las cualidades de un noble, es un modelo de vida honrada y por estas razones debe salir de la tristeza que la muerte de su hermano lo ha dejado. A él, por ser un gran señor, no se le permite sucumbir. El yo lírico va jalonando diversos elementos encomiásticos que actúan como motivo recurrente en toda la elegía: nobleza, linaje, fama, gloria, corazón valiente, entre otros.

[235] Cid Luna, Perfecto: "Materia y forma de la consolación senequiana II". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, Madrid, N° 16, 1999, pp. 107 – 140.

9. Por último, Garcilaso emplea el tradicional argumento consolatorio de que **la muerte es tránsito a la bienaventuranza y al paraíso**, lugar donde el difunto no sufre; por eso no debemos llorar, ya que si vive feliz y nos ve, no quiere nuestro dolor y, por tanto, tampoco debemos apenarnos por su suerte. La muerte es tránsito a una vida feliz, donde en breve nos encontraremos con nuestros seres queridos que se fueron antes que nosotros:

Desta manera aquél por quien reparte
tu corazón sospiros mil al día,
y resuena tu llanto en cada parte,

subió por la difícil y alta vía,
de la carne mortal purgado y puro,
en la dulce región de la alegría,

do con discurso libre ya y seguro
mira la vanidad de los mortales,
ciegos, errados en el aire escuro;

y viendo y contemplando nuestros males,
alégrase de haber alzado el vuelo
y gozar de las horas inmortales.

El yo elegíaco conforta a Fernando con la subida del hermano al *inmenso y cristalino cielo* donde permanecerá por la eternidad, teniendo a su lado al *claro padre y al sublime abuelo*. Y desde allí contempla el asiento que está ya reservado para cuando él (Fernando) suba a ocuparlo: *…de allá arriba te está, Fernando, mira, y allí ve tu lugar ya deputado.*

La idea de la subida al cielo parece ser una clave cristiana, sin embargo no lo es: esta idea se remonta a la Grecia antigua. Menandro el Rétor nos dice:

> pero si vivir es una desdicha, es una suerte morir en ese caso: "se libró de los pesares de la vida". Luego: "estoy convencido de que el que se nos ha ido habita en los Campos Elíseos, donde Radamantis, donde Menelao, donde el hijo de Peleo y Tetis, donde Memnón. Quizás, más bien, vive ahora entre los dioses, se pasea por el cielo y mira las cosas de aquí abajo[236].

Otros escritores de la antigüedad que expresaron esta idea son Platón en *Fedro* 246b. También en la mayoría de las consolaciones de Séneca, la muerte aparece, no sólo como el

[236] Menandro el Rétor: *Dos tratados de Retórica Epidíctica*, tratado II, traducción de Manuel García y Joaquín Gutiérrez Calderón, Madrid, Gredos, 1996, pp. 218.

fin de los dolores, sino como el tránsito a otra vida colmada de felicidad. Como ejemplo ponemos la *Consolación a Marcia*. Aquí, Séneca, describe la subida al cielo del muerto, donde está, contento, con los familiares:

> …Él huyó íntegro y sin dejar nada suyo en la tierra y se fue todo entero; y tras demorarse un poquito sobre nosotros, mientras se purifica y sacude los vicios que se le habían adherido y todo el orín de la vida mortal, luego elevado a las alturas corre entre ánimas felices. Lo ha acogido el sagrado cortejo de Escisiones y Catones y, entre los despreciadores de la vida y los libres por beneficio de la muerte, tu padre, Marcia. Él acerca a sí mismo a su nieto – aunque allí para todos hay un común parentesco-, que goza ya de una luz nueva, y le enseña el curso de los vecinos astros y, conocedor de todo no por conjetura sino de verdad, gustoso lo conduce hacia los secretos de la naturaleza; y como el guía de ciudades desconocidas es grato para el forastero, así el intérprete de la misma familia para el que pregunta con insistencia sobre las causas de los cuerpos celestes. Y le indica que traslade su mirada hacia las profundidades de las tierras; agrada, en efecto, mirar desde lo alto las cosas dejadas allá abajo.
>
> **Séneca:** *Consolación a Marcia, 25, 1-2*[237].

Y todo esto, en la *Elegía I*, el yo elegíaco lo resume en los siguientes versos: *y viendo y contemplando nuestros males, / alégrase de haber alzado el vuelo / y gozar de las horas inmortales.*

De esta manera, Garcilaso cumple con su papel de consolador, papel que, como hemos dicho anteriormente, ya había sido establecido en la antigüedad grecorromana: "erradicar la aflicción, calmarla, disminuirla lo más posible, suprimirla y evitar que se extienda o desviarla a otros objetos"[238].

---

[237] Séneca: *Escritos Consolatorios: Consolación a Marcia 25, 1-2*, traducción de Perfecto Cid Luna, Madrid, Alianza editorial, 2008, pp. 104-105.

[238] Cicerón, Marco Tulio: *Debates en Túsculo*, capítulo III, 75, edición de Mañas Núñez, Madrid, Akal, 2004, pp. 212.

CONCLUSIONES

- La presencia de la tópica clásica a lo largo de toda la literatura occidental ha aparecido en todos los géneros literarios, destacando su presencia en obras líricas. Pero estos temas no son idénticos en todos los movimientos literarios, ya que cada literatura y época los han desarrollado de una forma particular, como por ejemplo el tópico *ubi sunt?* En la Edad Media este tópico recordaba a los héroes y personajes legendarios de la antigüedad, ya a finales de ésta; Jorge Manrique lo reduce, recordando a personajes contemporáneos a él, y, en el Renacimiento, Garcilaso lo individualiza, preguntándose a dónde estaba su amada Elisa (Isabel).
- En el caso específico de la literatura en español, la tópica clásica tuvo su mayor apogeo en el Siglo de Oro de las letras españolas, mezclando varias fuentes: latinas, griegas y la tradición ibérica. De los tópicos más importantes en esta época sobresalieron: la alabanza al campo, en el que el *beatus ille* de Horacio gozó de mayor difusión, el *tempus fugit*, el *carpe diem y* el *locus amoenus*. Los mitos también forman parte de las fuentes a las que más recurrían los escritores tanto del Renacimiento como del Barroco, mitos como el de Orfeo y Eurídice, Dafne y Apolo, Diana y Adonis, entre otros.
- En el Renacimiento la imagen de la antigüedad y la forma de pensar sobre el papel de la herencia clásica experimentaron una profunda transformación con respecto a la Edad Media. Dicho cambio no sólo tuvo una repercusión directa en el arte y la cultura renacentista, sino que también fue el inicio de un relacionamiento en el que la literatura posterior bebió y se enriqueció.
- La obra de Garcilaso se va desarrollando por etapas. En la etapa más antigua su obra tiene raíz hispánica y está escrita en metros castellanos. Después del encuentro de

Boscán con Navagiero, en 1526, el poeta toledano empieza a escribir al itálico modo, pero por ser una etapa "experimental", aún encontramos en sus poesías los octosílabos castellanos. Y así continuará hasta su llegada a Nápoles, en 1533, donde la convivencia con los poetas italianos y sus estudios clásicos, harán que su obra llegue a la perfección formal y a expresar la belleza exterior de la literatura italiana.

- La lectura de los clásicos como Virgilio, Horacio, Ovidio, Propercio y sobre todo de Petrarca y Sannazaro y, en menor medida, Bembo y Bernardo Tasso trazaron el camino de la poesía garcilasiana. Todos éstos le proporcionaron los materiales sobre los que realizó su obra.
- En Italia, Garcilaso otorgó a la antigüedad una gran importancia, y, aprendiendo las técnicas de imitación de los clásicos, acudió él mismo a las fuentes griegas y latinas, las asimiló a su propia experiencia y las reflejó en sus escritos e hizo una de las obras más exquisitas dentro de la literatura universal. El efecto de los clásicos se ve nítidamente en su obra, pero Garcilaso le aplica su propia experiencia, transformándolos y adecuándolos al espíritu sincero de aquello que quería expresar. Hace suyos los temas clásicos pero les confiere una nueva forma y una nueva vida.
- La tópica en la antigüedad clásica tenía un carácter universal, ya que expresaba las inquietudes de toda una comunidad. Por lo general se enraizaba en el momento histórico y en los fenómenos culturales de la época. Pero en el caso de Garcilaso, los tópicos toman un matiz personal, aunque aún conserven la conceptualización universal, el poeta toledano los usa para expresar sentimientos personales, incluso tópicos que siempre manifestaron ideas globales, como el *ubi sunt?* Garcilaso lo reduce a un uso íntimo, personal. Y es así con casi todos los tópicos que utiliza, exceptuando, tal vez, el de la consolación.
- Garcilaso no copia, sino que reelabora los tópicos clásicos. Y si tomamos las palabras

de Rafael Lapesa “el escritor español más perfectamente clásico, en lugar de sujetarse a las normas establecida, las desborda”[239].

- Garcilaso no sólo utiliza aquellos temas universales que venía de la antigüedad clásica y que siempre configuraron la tópica literaria. Sino que también recurre a los oradores y filósofos clásicos, como Cicerón y Séneca, y elabora su obra, sobre todo sus *Elegías*, a partir de los preceptos dados por éstos. Utiliza tópicos como el *carpe diem*, *memento mori*, entre otros, pero también tópicos que formaban parte de la estructura del discurso: como el exordio, la tópica de la conclusión, la falsa modestia, entre otros.

[239] Lapesa, Rafael: *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 115.

BIBLIOGRAFÍA:

OBRA DE GARCILASO:

- GARCILASO DE LA VEGA: *Poesía castellana completa*, Madrid, Cátedra, 1985, 2003.

LIBRO SOBRE GARCILASO Y EL RENACIMIENTO ESPAÑOL:

- ALADRO, Carlos, *Garcilaso, El Cortesano:* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.
- AMADO, Alonso: *Cuatro poetas españoles. Garcilaso, Góngora, Mara*gall. A. Machado, Madrid, Gredos, 1962.
- BOSCÁN, Juan: *Obra completa*, Madrid, Cátedra, 1999.
- CONCEVAGGIO, Jean: *Historia de la literatura española, El siglo XVI.* Con la participación de Bernard Darbord, Guy Mercadier, Jacques Beyrie y Albert Bensoussan. Barcelona, Ariel, 1994.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis: *Panorama social del humanismo español* (1500 – 1800). Madrid, Tecnos, 1997.
- HERRERA, Fernando de: *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Madrid, Cátedra, 2001.
- LAPESA MELGAR, Rafael: *la trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1985.
- _____: *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985.
- PRIETO, Antonio: *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1985, 2003, vol I y II.

- _____: *Libro de Boscán y Garcilaso*, Barcelona, Península, 1999.
- _____: *La fusión mítica*, Madrid, Cátedra, 1995.
- SALINAS, Pedro: *Obras Completas II: ensayos completos.* Madrid, Cátedra, 2007.

LIBROS SOBRE RETÓRICA Y POÉTICA: LA TÓPICA:

- ACHCAR, Francisco: *Lírica e Lugar- Comum,* São Paulo, Edusp, 1994.
- ANTOLOGÍA PALATINA I: *Epigramas helenísticos*. Traducción de Manuel Fernández – Galiano, Madrid, Gredos, 1993.
- ANTOLOGÍA PALATINA II: *La guirnalda de Filipo*. Traducción de Guillermo Galán Vioque, Madrid, Gredos, 2004.
- ARISTÓTELES: *La Retórica*, traducción de Alberto Bernabé, Madrid, Alianza, 1998.
- _____: *Tópicos*, traducción de J. A. Segurado e Campos, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.
- _____: *El arte poética.* Disponible en: <www.librodot.com>. Accedido en mayo de 2005.
- _____, Horacio, Longino: *A poética clássica. Tradução de Jaime Bruna*, São Paulo, Cultrix, 2005.
- AUSONIO: *Obras,* Madrid, Gredos, 1990, vol I y II.
- BOCCACCIO, Giovanni: *Decamerão*, tradução de Torrieri Guimarães, São Paulo, Abril Cultural, 1979.
- _____: *Opera di Giovanni Boccaccio, traduzione delle opere latine a cura di* Cesare Segre, Milano, Vita, 1963, Vol. 2.
- CALÍMACO: *Himnos y Epigramas,* Edición de Jordi Redondo, Madrid, Akal, 1999.
- CASTIGLIONE, Baldassare: *El cortesano,* traducción de Juan Boscán, Madrid,

Cátedra, 2003.

- CATULO y TIBULO: *Obras Poéticas*, traducción de José Torrens Béjar, Barcelona, Iberia, 1991.
- CATULO: *Poesías*, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2006.
- CICERÓN: *La invención Retórica*, traducción de Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997.
- _____: *De la partición oratoria*, México, UNAM, 2000.
- _____: *Debates en Túsculo*, Edición de Manuel Mañas Núñez, Madrid, Akal, 2004.
- _____: *El Orador*, traducción de E. Sánchez Salor, Madrid, Alianza, 2001.
- CURTIUS, Ernest Robert: *Literatura europea y edad media latina*, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, vol. I y II. Sexta reimpresión, 1999.
- GARCÍA GUAL, Carlos: *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 2004.
- _____, *Antología de la Literatura Griega*, Madrid, Alianza, 2006.
- _____, *Antología de la Poesía Lírica Griega (siglos XII – IV AC)*, Madrid, Alianza, 2006.
- GUERRERO, Gustavo: *Teorías de la lírica*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998.
- HAMILTON, Edith: *A Miltologia*, Lisboa, Universidade Moderna, 1983.
- HIGHET, Gilbert: *La tradición Clásica*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, Vol. I y II, 1996.
- HOMERO: *La Odisea*, *La Iliada*, traducción de Luis Segala y Estalella, Bogota, Oveja Negra, 1983.

- HORACIO: *Sátiras*, traducción de Jerónides Lozano Rodríguez, Madrid, Alianza, 2001.
- _____: *Épodos y Odas*, traducción de Vicente Cristóbal López, Madrid, Alianza, 1996.
- _____: *Epístola a los Pisones*, traducción de Helena Valentí, Barcelona, Bosch, 1981.
- MENDES, Jõao Pedro: *Construção e Arte das Bucólicas de Virgilio*, Coimbra, Livraria Almeida, 1997.
- LAUSBERG, Heinrich: *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, traducción de José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 2003, vol I, II y III.
- MANRIQUE, Jorge: *Coplas a la muerte de su padre*, Madrid, Castalia, 1984.
- _____, Jorge: *Recuerde el alma dormida.* Disponible en: <www.librodot.com> 2004.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel: *El tópico literario: teoría y crítica*, Madrid, Arco, 2007.
- MENANDRO, el Rétor: *Dos Tratados de Retórica Epidíctica*, traducción de Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón, Madrid, Gredos, 1996.
- MONTARA GARAVELLI, Bice: *Manual de retórica*, traducción de María José Vega, Madrid, Cátedra, 1988.
- NEPOMUCENO, Luís André: *Petrarca e o humanismo*, Bauru, SP, EDUSC, 2008.
- OVIDIO: *Amores*, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2001.
- _____: Arte *de Amar*, *Remedios de amor*, traducción de Juan Luis Arcaz Pozo, Madrid, Alianza, 2000.
- _____: *Metamorfosis*, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2005.

- _____: *Tristes, Las Pónticas*, traducción de José González Vázquez, Madrid, Gredos, 2001.
- _____: *Carta de las Heroínas: Penélope a Ulises*, traducción de Ana Pérez Vega, Madrid, Gredos, 1994.
- PÍNDARO: *Obra Completa*, traducción de Emilio Suárez de la Torre, Madrid, Cátedra, 2000.
- PLATÓN: *Apología de Sócrates: diálogos*, traducción de Don Patricio de Azcárate, Buenos Aires, El Ateneo, 1949.
- PETRARCA, Francisco: *Cancionero*, traducción de Ángel Crespo, Madrid, Alianza, 1995.
- _____: *Cancionero: Soneto y Canciones*, traducción de Ángel Crespo, Madrid, Espasa Calpe, 1988.
- _____: *Canzoniere*, Milano, Garzanti, XVII edizione, 2008.
- _____: *Prose, traduzione delle opere latine a cura di G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi*, Milano, Riccardo Ricciardi Editore, 1955.
- _____: *Opera di Francesco Petrarca, traduzione delle opere latine a cura di Emilio Bigi, G. Fracassetti, G. Ponte*, Milano, Vita, 1963, Vol. 1.
- PROPERCIO: *Elegías*, edición bilingüe de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Cátedra, 2001.
- RALLO GRUSS, Asunción: *El menosprecio del mundo: aspectos de un tópico renacentista*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004.
- ROTTERDAM, Erasmo de: *Elogio de la locura*, traducción de A. Rodríguez Bachiller, Buenos Aires, Orbis, 1983.
- SANNAZARO, Jacobo: *La Arcadia*, traducción de Francesco Tateo, Madrid, Cátedra, 1993.

- _____, Iacopo: *Arcadia*, Milano, Ugo Murcia Edizione, 1990.
- SÉNECA: *De la brevedad de la vida y otros escrito*, traducción de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1987.
- _____: *Escritos Consolatorios*, traducción de Perfecto Cid Luna, Madrid, Alianza, 2008.
- TEÓCRITO, BIÓN, MOSCO: *Bucólicos griegos.* Edición de Máximo Brioso Sánchez, Madrid, Akal, 1986.
- VEYNE, Paúl: *La Elegía Erótica Romana*, México D. F. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- VIRGILIO MARON, Publio: *Bucólica*, *Geórgicas*, traducción de Bartolomé Segura Ramos, Madrid, Alianza, 1986.
- _____: *Eneida*, Madrid, Cátedra, 1989.
- _____: *Obras Completas*, edición bilingüe, traducción de Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra, 2006.
- WOLFGANG, Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1965.

OTROS LIBROS:

- ECO, Umberto: *Como se fazer uma tese?* Tradução de Gilson César Cardoso de Souza, São Paulo, Perspectiva, 2004.
- SEVERO, Antonio Joaquim: *Metodologia do trabalho científico*, São Paulo, Cortez Editora, 2004.

TEXTOS EN REVISTAS, CAPÍTULOS DE LIBROS Y SITIOS DE INTERNET SOBRE GARCILASO:

- ARCE, Ángeles*:* "Puntualizaciones sobre una "casi" desconocida traducción de la Égloga I de Garcilaso". *Cuadernos de Filología Italiana*, Madrid, Nº 2, pp. 91 – 119. 1995.
- BUSTOS, Eugenio de: "Cultismos en el léxico de Garcilaso de la Vega". Disponible en: <www.cervantesvirtual.com>. Junio 2006.
- CORREA, Gustavo: "Garcilaso y la Mitología". *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1971, pp. 319 – 329, volumen I.
- GARGAJO, Antonio: "Garcilaso de la Vega y la nueva poesía en España: del acervo cancioneril a los modelos clásico". En*: V centenario de Garcilaso*. Publicado en los anales del Instituto Cervantes, marzo de 2002.
- GIANGRANDE, G., "Los tópicos helenísticos en la Elegía Latina". *Emerita: revista de lingüística y filología clásica*, Madrid, 1974, primer semestre.
- GÓMEZ, Jesús: "Sobre la teoría bucólica en el siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso". *Cuadernos de Filología Hispánica*, Madrid, Nº 10, pp. 111 – 125, 1991.
- FOLEY, Augusta E: "Variaciones sinonímicas en algunos sonetos de Garcilaso de la Vega y de Petrarca". *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 453-460, 1980.
- GARGANO, Antonio: "Garcilaso de la Vega y la nueva poesía en España: del *acervo cancioneril* a los modelos clásicos". En: *V centenario de Garcilaso.* Publicado en los anales del Instituto Cervantes, marzo 2002.
- IMPEY, Olga T: "El dolor, la alegría y el tiempo en la Égloga III de Garcilaso". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 507-518, 1986.

- LAUER, A. Robert: “El Renacimiento español”. Disponible en: http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/vita.html.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco: “El diálogo pastoril en los Siglos de Oro”. *Anales de Literatura Española*, Madrid, Nº 6, 1988.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel: “Donde habite el olvido: de Bécquer a Cernuda, de Garcilaso a Aleixandre”. *Exemplaria,* Huelva, Nº 5, pp. 147 – 151, 2001.
- QUINTANA TEJERA, Luis: “La égloga I de Garcilaso de la Vega y la mortificación de los amores contrarios”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Madrid, Nº 25, *2003.*
- *RIVERS, Elías L:* “Las églogas de Garcilaso: ensayo de una trayectoria espiritual”. *Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 421-427, 1962.
- ROSSO GALLO, María*:* “Garcilaso y las convenciones del poema”. En***:*** *V centenario de Garcilaso*. Publicado en los anales del Instituto Cerv*antes*, marzo de 2002.

TEXTOS EN REVISTAS, CAPÍTULOS DE LIBROS Y SITIOS DE INTERNET SOBRE RETÓRICA Y POÉTICA: LA TÓPICA:

- ALMEIDA, José: “El concepto aristotélico de la imitación en el Renacimiento de las letras españolas: siglo XVI”. *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* 1977, pp. 41-43.
- ALBALADEJO, Tomás: “Retórica, tecnologías, receptores”. *Revista de Retórica y Teoría de la comunicación*, Madrid, Nº 1, enero de 2001, pp. 9-18.
- AMADO, Alonso: “El ideal clásico de la forma poética”. *En Materia y forma en poesía,* Madrid, Gredos, 1969, pp. 29-50.

- ARIAS TOLEDO, María Eugenia: **"**Egoísmo y nobleza: las dos caras de un héroe". Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos14/egoismo-nobleza/egoismo-nobleza.shtml>.
- BARRIO VEGA, Luisa del: "Epigramas dialogados: orígenes y estructura". *Revista de Filología clásica,* Nº 23, 1989, pp. 189-2001.
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé y BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Gregorio: "Valor permanente de los tópicos clásicos y su interpretación en el humanismo renacentista español", *Revista Complutense de Educación,* Vol 5, pp. 67-88, Madrid, 1994.
- CALDERÓN DORDA, Esteban: "Los tópicos eróticos en la elegía helenística", *EMÉRITA. Revista de Lingüística y Filología Clásica* – LXV 1, 1997, pp. 1-16.
- CARDIGNI, Julieta: "Recursos cómicos en la elegía erótica romana". *CECYM. Centro de Estudios Clásicos y Medievales,* Buenos Aires, Cátedra III, 2005, pp. 1-19.
- CRISTÓBAL, Vicente: "Sobre el amor en las Odas de Horacio". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos,* Madrid, Nº 8, 1995.
- CID LUNA, Perfecto: "Materia y forma de la consolación senequiana II". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos,* Madrid, Nº 16, 1999, 107 – 140.
- DÁMASO ALONSO: "*La poesia del Petrarca e il Petrarchismo*". *Lettere Italiane, Luglio – Settembre 1959.*
- ESCOBAR, Ángel: "Hacia una definición lingüística del tópico literario". *Revista Myrtia,* Nº 15, 2000, pp. 123-160.
- _____: "El tópico literario como forma de tropo: definición y aplicación", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos,* 2006, 26, pp. 15-24.
- EPICÚREO: *Carta a Meneceo*. Disponible en: http://cartasfamosas.blogspot.com/2009/01/carta-de-epicuro-meneceo.html

- GARCÍA BERRIO, Antonio: “El patrón renacentista de Horacio y los tópicos del siglo de Oro español”. *Actas del IV Congreso Internacional de Hispani*stas, 1971, pp. 573 – 588, volumen I.
- GARCÍA FUENTES, María Cruz: “La elegía de la época de Augusto”. *Cuadernos de Filología Clásica,* Nº 10, 1976, pp. 33-62.
- GIANGRANDE, G. “Los tópicos helenísticos en la elegía latina”. *Emerita, revista de lingüística y filología clásica,* XVLL, fasc. 1, 1974, pp. 1 - 36.
- FLORES GÓMEZ, Esperanza: “Un aspecto del dístico elegíaco: Ovidio, Fasti 1-4”. *Cuaderno de Filología Clásica. Estudios latinos,* Nº 6, 1994, pp. 113-131.
- FONTANA ELBOJ, Gonzalo: “La sección Áurea, estructura numérica de Leandro y Hero de Boscán”. *Cuadernos de investigación filológica*, La Rioja, Nº 11, 1985, pp. 71 – 77.
- FONTANA ELBOJ, Gonzalo: “Algunas notas sobre la relación entre Boscán y Bocángel en sus poemas de Hero y Leandro”. *Cuadernos de investigación filológica*, La Rioja, Nº 15, 1989, pp. 71 – 86.
- PÉREZ GARCÍA, Norberto: “Dos tópicos clásicos en la poesía española del último tercio de siglo XX”. *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios Latinos,* Madrid, Nº 14, 1998.
- POZZI, Giovanni: “Il ritrato della donna nella poesia d’inizio Cinquecento e la pittura di Giogione”. Lettere Italiane, Gennaio – Marzo 1979.
- POTVIN, Claudine: “La vanidad del mundo: ¿discurso religioso o político? (A propósito del *contempus mundi* en el cancionero de Baena)”. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* 1983, pp. 467 – 476.
- PRIETO, Antonio: “La fusión mítica”, *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 139-191.

- RODRIGO, María José: “Cronología e historia en el *Canzoniere* de Petrarca”. *Cuadernos de Filología Italiana*, Madrid, Nº 2, 1995, pp. 77-89.
- SCHRADER, Ludwig: “Significados de la mitología greco-latina en textos teóricos del Siglo de Oro”. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1989, pp. 543-550, volúmenes I y II.
- SECO, Esperanza: “Influencia de la literatura italiana en la española”. *Cuadernos de investigación filológica*, La Rioja, Nº 12, 1986, pp. 121-131.