

Abriendo caminos poéticos: de Boscán y Garcilaso en sus *Obras* (1543) a Wordsworth y Coleridge en las *Lyrical Ballads* (1798)

El objetivo de este artículo es analizar comparativamente dos textos incluidos en sendas obras poéticas de enorme transcendencia en sus respectivos ámbitos literarios: por un lado la “Carta a la Duquesa de Soma”, donde Boscán presenta la nueva poesía renacentista que quiere abrirse paso en la España del siglo XVI, texto que puede leerse en las Obras (Barcelona, 1543) que reúnen poemas del propio Boscán y de Garcilaso de la Vega; por otro, el “Advertisement” o “Advertencia” que Wordsworth sitúa al frente de las Lyrical Ballads (Bristol y Londres, 1798), con poemas de Wordsworth y Coleridge, y que constituye el primer hito del Romanticismo en lengua inglesa. En la “Carta” de Boscán y la “Advertencia” de Wordsworth consideraremos cuestiones como la configuración de la lengua poética en sus relaciones con la coloquial, la noción de poesía y sus límites, o la dinámica entre el acercamiento a los modelos literarios previos y la creatividad individual. Más allá de las dos épocas implicadas, asociaremos las reflexiones, actitudes y dificultades expuestas por el poeta catalán y el inglés con las que pueden surgir en el siglo XXI cuando nuevas tendencias literarias intentan consolidarse frente al canon establecido.

En el estudio de la literatura de los siglos XV y XVI ciertas perspectivas académicas o filológicas conllevan a veces el peligro de no mostrar en plenitud las relaciones de esos fenómenos literarios con nuestro propio tiempo o con los jóvenes a quienes en gran medida queremos dirigirnos. Por eso estas páginas comenzarán por imaginar una reunión de chicos y chicas de veinte o veintipocos años que en Buenos Aires, La Habana, Nueva York o Madrid intercambian los últimos textos que han escrito: poemas, algún breve relato, una escena teatral cómica y satírica, un artículo incendiario sobre la incompetencia y el amiguismo de buena parte del llamado “mundo editorial”. Esos jóvenes escritores y escritoras, inéditos salvo algún poemita en alguna revista marginal y las aportaciones a diversos blogs, creen que lo que escriben es mejor que mucho de lo que se publica en las editoriales más conocidas; pudieran estar equivocados, o pudiera ser que no pagan bastantes copas en los “ambientes culturales”, no

adulan suficientemente al critiquillo capitoste, no convencen al editor esteta que tiene la cabeza tan llena de euros, pesos o dólares que no puede acoger ni un solo verso más. A estos jóvenes - acaso estudian Filología, Arte, Lingüística, Literatura comparada -, quizás no les interesen las ediciones críticas de *La Celestina*, o un nuevo manuscrito de Garcilaso, porque están en batallas distintas: por ejemplo, poner patas arriba la literatura del siglo XXI, y otros modestos proyectillos.

Pues bien, pudiera ser que, pensando en la manera de irrumpir con fuerza y eficacia en el panorama literario del siglo XXI, a nuestros escritores noveles y revolucionarios no les venga del todo mal tener alguna noticia de lo que ocurría en la primera mitad del XVI cuando un par de poetas - un catalán de Barcelona y un castellano de Toledo - pretendían abrirse camino con una poesía nueva, muy distinta de la que por entonces se escribía en España. Otro par de amigos ingleses publicaron a finales del XVIII un libro de poemas con el que también intentaban ofrecer una vía alternativa a los caminos por los que discurrían en aquel tiempo los poetas de las Islas Británicas. De ambos libros prestaremos atención a un par de breves textos en prosa de Boscán y Wordsworth donde los respectivos autores justifican sus posiciones poéticas: en el del XVI, la "Carta a la Duquesa de Soma" (Armisén 359-378; Navarrete 84-100); en el del XVIII, la breve "Advertencia" ("Advertisement") de 1798, que será sustituida por un extenso "Prefacio" ("Preface") en 1800 (Halmi 8).¹ CDS aparece en las *Obras de Juan Boscán con algunas de Garcilaso* publicadas en Barcelona en 1543; ADV en *Lyrical Ballads with a Few Other Poems*, libro impreso en 1798 en Bristol (septiembre) y Londres (octubre). No entramos en los pormenores de cada edición; muy sintéticamente cabe señalar que ni Boscán (¿1487/1492?-1542) ni Garcilaso (¿1499?-1536)² llegaron a ver la publicación de O43, mientras que a William Wordsworth (1770-1850) y Samuel Taylor Coleridge (1772-1834)³ les quedaba una larga vida por delante cuando sale LB98. La mayor parte de los textos de O43 fueron compuestos durante más de una década, a partir de 1526, fecha del encuentro de Boscán con Navagero (Clavería 118), mientras que casi todos los poemas de LB98 se compusieron en fechas cercanas a su publicación, a partir de la primavera de 1798, o poco antes (Corugedo y Chamosa 56; Halmi 3-5). Se trata de obras de "jóvenes poetas" en el caso de los dos ingleses, que no han cumplido treinta cuando sale LB98; algo menos en el de Garcilaso, que escribe sus poemas entre los 27 y los 37; y menos aún en el de Boscán, que trabajó en sus textos entre los treinta y tantos y la cincuentena. En LB98 aparecen cuatro poemas de Coleridge, incluida la "Rima del Anciano Marinero" abriendo el volumen; O43 se estructura en cuatro "libros" o secciones; el primero con las coplas castellanas de Boscán, los dos siguientes con sus

composiciones en los nuevos versos “italianizantes”, y el cuarto con las obras de Garcilaso.

Al margen de semejanzas o diferencias entre O₄₃ y LB₉₈ y sus autores, el hecho es que ambas obras significan un giro radical en las trayectorias poéticas de sus respectivas literaturas, y que CDS y ADV comparten de manera muy significativa algunos argumentos. En las páginas que siguen nos proponemos mostrar que los asuntos básicos que son objeto de debate en 1543 o 1798 siguen intensamente vivos en el siglo XXI para quienes se encuentren inmersos en cuestiones literarias, desde la perspectiva de los procesos creativos o de la reflexión y el análisis. En concreto nos ocuparemos de tres ámbitos que están interrelacionados a su vez: la cuestión del lenguaje literario y sus relaciones con la lengua común, la que afecta a los temas (o los tonos) a los que la poesía puede dar entrada, y la que se centra en el delicado equilibrio entre la familiaridad con los grandes maestros o textos del canon y la libertad creativa individual. La permanente vigencia de estos debates se debe a que, por más que en las distintas épocas se hayan desarrollado con la aportación de visiones fundamentales aún válidas, es necesario el encaje de lo establecido con el contexto histórico y cultural de cada época concreta vivida como radicalmente actual o incluso preocupantemente indeterminada o voluble. Tal vez un ejemplo aclare lo que intentamos expresar: los grandes maestros - Safo, Horacio, Li Bai, Omar Jayyam, Petrarca, Garcilaso, Shakespeare, Bashō, Goethe, Wordsworth, Baudelaire, Emily Dickinson, Dostoievski, Kafka, Pessoa o Virginia Woolf (y tantos otros) - nos pueden ofrecer valiosas visiones sobre la naturaleza, o sobre el desarrollo de la amistad o el amor con palabras; pero los escritores del siglo XXI habrán de confrontar esas visiones con hechos o coyunturas actuales como que los seres humanos tengan hoy la posibilidad de acabar con el planeta Tierra en unas horas, o que existan artilugios - los llamados teléfonos “inteligentes” (¿?) - que permiten a dos enamorados o dos amigos amarse o pelearse a miles de kilómetros de distancia y en cuestión de segundos con palabras escritas. Estos dos factores de nuestro presente no los conocieron los grandes maestros, y poco pueden enseñarnos sobre la forma específica de encajar semejantes progresos o amenazas en la nueva literatura o el arte nuevo. Seguirá siendo imprescindible, sin embargo, que nuestros jóvenes escritores atiendan a las distintas tradiciones artísticas o literarias en busca de ayuda para encontrar la forma de ensamblarlo todo y ofrecer a los lectores de su tiempo respuestas, reflexiones o preguntas significativas por las que la literatura siga aportando páginas - como ha hecho durante tantos siglos - que conmuevan los corazones, activen las mentes y llenen las vidas de quienes

a tales páginas se acercan. Por eso los debates siguen vivos, y al aproximarnos a ellos en 1543 o 1798 nos aproximamos también a nuestras propias inquietudes o preocupaciones de hoy.

Hagámonos ahora una primera pregunta que puede interesar a nuestros jóvenes escritores o poetas: ¿qué ocurre cuando sale un libro rompedor, que propone caminos claramente distintos de los comunes en el ambiente cultural donde aparece? De entrada, suele ocurrir que los autores tienen miedo. Miedo a las reacciones de los críticos, de otros escritores, del público en general. “Miedo” es la segunda palabra de Boscán en CDS: “He miedo de importunar a vuestra señoría con tantos libros”. Miedo a los “muchos reprehensores” de la nueva poesía, “porque la cosa era nueva en nuestra España, y los nombres también nuevos, a lo menos muchos dellos, y en tanta novedad era *imposible no temer* con causa, y aun sin ella” (116; subrayado nuestro).

El miedo de Wordsworth y Coleridge pudiera reflejarse en primer lugar en el hecho de que ni siquiera figuran sus nombres al frente de LB98. Nos ha llegado el razonamiento de Coleridge a propósito de esto, que, como en Boscán, es una cuestión de “nombres también nuevos”: “Wordsworth’s name is nothing - to a large number of persons mine stinks” (Halmi 4); si el nombre de Wordsworth era “nada”, “apestaba” el de Coleridge, según su propio criterio, para muchos lectores; esa podría ser la razón por la que en la segunda edición de 1800 aparezca solo Wordsworth, y Coleridge sea aludido como “a Friend” en el Prefacio (Halmi xvii, 71-76). El miedo en ADV puede deducirse de las reacciones de lectores que Wordsworth anticipa, combinándolas con el ataque a otras opciones poéticas: “Readers accustomed to the gaudiness and inane phraseology of many modern writers, if they persist in reading this book to its conclusion, will perhaps frequently have to struggle with feelings of strangeness and awkwardness. They will look round for poetry, and will be induced to enquire by what species of courtesy these attempts can be permitted to assume that title” (106). Pero el temor o la preocupación pueden ser mayores cuando no se trata de esos lectores “acostumbrados a la vistosidad y fraseología necia de tantos escritores modernos”, sino incluso lectores de “juicio superior”: “Readers of superior judgement may disapprove of the style in which many of these pieces are executed” (106).⁴

El miedo asociado a la novedad es, en suma, uno de los puntos clave de las estéticas que se abren camino, tanto en CDS como en ADV: son nuevas y salen con miedo o prevención ante la posibilidad de recibir ataques o desprecios justamente por ser distintas a las dominantes, miedo a que los nombres de los autores desconocidos - o de antemano censurados - no beneficien sino que perjudiquen. Hay, sin embargo, una diferencia notable

entre Wordsworth y Boscán a propósito de sus respectivos compañeros: si para el inglés el mero nombre de Coleridge - al margen de su valía literaria - empeora la situación, para el catalán, en medio de sus temores y sus dudas, el de Garcilaso aparece como un sólido baluarte poético; en el inicio de CDS, después de expresar el miedo de cansar con “tantos libros”, viene a afirmar: “Aunque tras esto me acuerdo ahora, que el cuarto libro ha de ser de las obras de Garcilaso, y este, no solamente espero que no cansará a nadie, mas aun dará muy gran alivio al cansancio de los otros”.⁵ Más adelante declara que en el proceso de aclimatar los nuevos versos la participación de su amigo fue decisiva:

Mas esto no bastara a hacerme pasar muy adelante si Garcilaso, con su juicio, el cual 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 veces este mi propósito, y acabándome de aprobar con su ejemplo, porque quiso él también llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente. Y después ya que con su persuasión tuve más abierto el juicio, ocurriéronme razones para hacerme llevar adelante lo comenzado. (118)

Hemos de pensar, en consecuencia, que muchos de los argumentos expresados por Boscán en CDS son resultado de sus charlas con Garcilaso, o incluso un reflejo directo de los criterios garcilasianos.

VERSO, RIMA Y PROSA

No obstante, la confianza total en Garcilaso no le quita los miedos a Boscán. Quienes para Wordsworth son posibles *readers* reticentes, para el catalán son *reprehensores*. Las objeciones de estos son interesantes, y más aún las respuestas del barcelonés, que como el amigo de Coleridge también contraataca. Tres son los reproches recogidos en CDS; los dos primeros pueden vincularse: por un lado, “en las trovas de esta arte los consonantes no andaban tan descubiertos, ni sonaban tanto, como en las castellanas”; por otro, “decían que este verso no sabían si era verso o si era prosa”; la tercera objeción: “otros argüían diciendo que esto principalmente había de ser para mujeres, y que ellas no curaban de cosas de sustancia, sino del son de las palabras y de la dulzura del consonante” (116). Detengámonos un momento en los dos primeros: suenan poco “los consonantes” y el verso parece prosa; sin duda suenan menos las rimas cuando la medida del verso pasa de las ocho a las once sílabas; el efecto de dos palabras en rima es inversamente proporcional a la distancia que media entre ellas; puede parecer que el verso se acerca a la prosa, y sin embargo incluso los detractores parecen admitir que la nueva poesía tiene ese “son de las

palabras” y esa “dulzura del consonante”, que según ellos atrae a las poco “sustanciales” mujeres. El debate que se abre tiene sumo interés, y puede conectarse con estas palabras escritas por Wordsworth en su “Advertisement” dos siglos y medio más tarde, y en un contexto cultural muy distinto: “The majority of the following poems are to be considered as experiments. They were written chiefly with a view to ascertain how far the language of conversation in the middle and lower classes of society is adapted to the purposes of poetic pleasure” (106). Estas líneas pueden asociarse a otras que aparecen tras la mención de los “readers of superior judgment” que citábamos arriba: “It will appear to them, that wishing to avoid the prevalent fault of the day, the author has sometimes descended too low, and that many of his expressions are too familiar, and not of sufficient dignity” (106-108). Obsérvese que se intercala un nuevo ataque - “the prevalent fault of the day” - a los “escritores modernos”.

La cuestión que subyace es de peso: qué relaciones mantiene el verso, por un lado, con la prosa literaria, y por otro, con el lenguaje coloquial (Ávila, “Verso” 22-35). Con la colaboración de Garcilaso, Boscán capta muy bien a qué tipo de verso se enfrenta: “Y así comencé a tentar este género de verso, en el cual al principio hallé alguna dificultad, por ser muy artificioso, y tener muchas particularidades diferentes del nuestro” (118). Las dificultades del endecasílabo ya las había experimentado, con resultados no del todo felices, el Marqués de Santillana en el siglo anterior (Armisen 373-377); en un sistema métrico de base octosilábica, como era el castellano hasta el XVI, los ictus o acentos métricos recaen con mucha frecuencia en las posiciones séptima (ineludible en el octosílabo) y quinta, y estas dos posiciones son sumamente problemáticas en el endecasílabo, un verso bimembre que en muchos casos se apoya en la sexta posición - en el modelo *a maiore* -, o en la cuarta y la octava en la modalidad *a minore* (Ávila, *Texto* 816-827). Se trata de un verso muy flexible y modulable, capaz de muy distintos esquemas rítmicos que pueden alternarse y contrastar entre ellos, y que en sus combinaciones con los heptasílabos ofrece un amplísimo camino con inmensas posibilidades que se desarrollarán del XVI al XVIII. Llegará en el Romanticismo a Espronceda, que con un impulso muy romántico, iconoclasta o experimentador será capaz de combinar en una sola composición las once sílabas con los octosílabos, en textos como “A Jarifa en una orgía”. En la segunda mitad del XIX el endecasílabo llega con fuerza a Rosalía de Castro, y sobre todo a Bécquer, que tiene - desde el mismo impulso romántico de experimentación de Espronceda, pero esta vez abriendo una puerta con mucho más futuro - el atrevimiento de mezclar esos versos de la tradición culta, endecasílabos y heptasílabos, con un rasgo de la tradición popular, la rima asonante. Y aquí entra la otra

objeción de los *reprehensores*: la rima suena poco. Esto es justamente lo que busca Bécquer, con un propósito muy determinado, cercano al de Wordsworth muchas décadas antes: reducir la distancia entre el lenguaje poético y el lenguaje común. Estamos ante uno de los puntos de apoyo básicos de la modernidad literaria: la intensidad poética, la gran poesía, no sólo se construye con estructuras y estrategias densamente retóricas, cultas, minoritarias, sino también con el lenguaje de la calle; las palabras y frases que ruedan por las tiendas, los parques o las fábricas son material con el que se puede componer la más alta poesía, sin olvidar que todas esas palabras y frases podrían formar perfectos endecasílabos, o quebrarlos, y tan altamente poética puede ser una vía como la otra. Cuando más de un siglo después de Bécquer, y casi dos siglos después de Wordsworth, Claudio Rodríguez, en el último cuarto del XX reflexiona sobre su trayectoria poética, y vuelve la mirada sobre el libro que escribió siendo casi un adolescente - *Don de la ebriedad*, con el que deslumbró a poetas maduros -, expone lo que sigue:

Me estoy preguntando ahora el por qué escribí este poema (porque se trata de un solo poema, dividido arbitrariamente en fragmentos) en endecasílabos asonantados. (Excepto dos de ellos, con rima libre.) Sin embargo, hay que tener en cuenta, en primer lugar, que el ritmo del lenguaje oral, del cual yo partí, y no tan solo de el del lenguaje escrito, conduce a la cercanía de la palabra con el espíritu: a la “música vital” (perdón por la cursilería y por la imprecisión). (16)

Claudio se mueve entre “el ritmo del lenguaje oral” y sus endecasílabos asonantados - los que introdujo Bécquer -, para llegar a esa “música vital” que simultáneamente es arte y es vida. En uno de sus *Adagia* Wallace Stevens escribe “It is life that we are trying to get in poetry” (48, nº 17), y posiblemente apunta en una dirección muy semejante.

En el gran proceso de reducción del peso de la rima desde el XVI al XXI, faltaría sólo mencionar otro hito imprescindible, y asociarlo a la segunda objeción de los *reprehensores*: “no sabían si era verso o si era prosa”, incertidumbre que en nuestro tiempo podría sonar más a elogio que a reproche. Ese hito lo alcanza Baudelaire al establecer con sus poemas en prosa que la poesía no siempre necesita del verso: “... le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?” (74). Por supuesto que la vía abierta por el gran poeta francés no implica cerrar la de la poesía donde la rima sigue siendo un rasgo decisivo. En el ámbito hispánico, hacia finales del XIX Rubén Darío emprende una revolución

métrica comparable por su trascendencia a la impulsada por Garcilaso y Boscán: pese a todas las innovaciones, resonancias y musicalidades de Darío, no se cierra la vertiente iniciada por Bécquer, con esa capacidad para que los versos suenen al mismo tiempo llanamente coloquiales e intensamente poéticos; los ejemplos abundan entre los poemas de sus *Rimas*; reléase entre otros la XLII: “Cuando me lo contaron sentí el frío...”. Suele decirse que el sevillano es el primer poeta moderno en el mundo hispánico; muchos de los grandes de finales del XIX y el XX, desde el propio Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón, Salinas, Lorca, Cernuda o Gil de Biedma, pasan necesariamente por sus versos, aunque a partir de ellos inicien distintos caminos.

Todo este debate en torno a las rimas que conecta con las relaciones verso-prosa y verso-lenguaje coloquial, y tiene su principio entre Boscán y sus detractores, no es arqueología, sino que sigue vivo para nuestros poetas rebeldes del XXI en español de Buenos Aires, La Habana, Nueva York o Madrid. Sigue vivo con un interesante factor adicional. En líneas generales puede decirse que a partir de la segunda mitad del XIX la poesía occidental culta ha tendido a restar peso a la rima, a construir un discurso que no renuncia a lo poético pero se acerca al lenguaje común, en una tendencia que suele denominarse “coloquialismo”. Hay sin embargo una corriente creativa, vinculada a lo musical y no menos a lo poético, que irrumpe con fuerza en la segunda mitad del XX, el rap, donde las rimas cobran capital importancia. Quienes vivíamos en Estados Unidos a finales de los ochenta del siglo pasado pensábamos que un fenómeno musical/cultural como el rap, cantado en muchos casos por afroamericanos y fruto de contextos sociales muy característicos de ciertas zonas o barrios de ciudades norteamericanas, no llegaría a calar en Europa. Evidentemente nos equivocábamos. En el debate sobre la rima como estrategia poética el rap significa un potente contrapeso, frente a la tendencia de casi dos siglos de ir aminorando la relevancia de esas reiteraciones fónicas. Dos siglos o más; porque el fenómeno puede verse ya en Wordsworth cuando pasa de los versos rimados de “We are seven” al uso del *blank verse* - en muchos casos pentámetros yámbicos - en poemas como “Tintern Abbey”; en fechas cercanas y en Italia, cabe citar el famoso “L’infinito” de Leopardi, escrito en endecasílabos *sciolti*, sueltos, es decir, sin rima. Pero no sólo a finales del XVIII e inicios del XIX puede observarse este fenómeno; antes de 1543, en ciertos poemas de Boscán y Garcilaso no es ya que las rimas sonasen menos porque el verso se alargaba (respecto al octosílabo castellano), sino que ambos amigos, “experimentadores” como Wordsworth, Espronceda o Bécquer, tuvieron la osadía de utilizar endecasílabos *sciolti*, que venían utilizándose en Italia desde en torno a

1520 (Ávila, *Texto* 1075-1081). En la Bolonia de 1530 se representó ante Carlos V, con motivo de su coronación como emperador - y en su séquito estaba Garcilaso - la comedia *I tre tiranni*, de Agostino Ricchi, donde se utilizaban los *versi sciolti*. Cuando en 1533 se publicó en Venecia, con prólogo de uno de los comentaristas de Dante y Petrarca, Alessandro Vellutello, este afirma que estos versos se acercan al “parlar naturale”, y recuerda que ya los antiguos griegos y latinos se esforzaron en encontrar “un verso che quanto è possibile a la prosa si assimigli” (Ávila, *Texto* 1075). En *versi sciolti* escribió Boscán los casi tres mil versos del *Leandro*, pero más significativo aún es que también en versos sueltos abriese su libro primero (pese a ser el de las coplas castellanas), dirigiéndose por primera vez en el volumen a la Duquesa de Soma:

A la Duquesa

¿A quién daré mis amorosos versos,
que pretienden amor, con virtud junto,
y desean también mostrarse hermosos?
A ti señora en quien todo esto cabe,
a ti se den, por cuanto si carecen
destas cosas que digo que pretienden,
en ti las hallarán cumplidamente.
Recógelos con blanda mansedumbre,
si vieres que son blandos, y si no,
recógelos como ellos merecieren.... (45)

Iniciar sus obras con estos versos no dejaba de ser una suerte de provocación ante los posibles detractores, que en efecto encontrarían al abrir el volumen versos donde las rimas sonaban poco, porque no las había, salvo la asonancia que une los vv. 5, 6, 7 y 10,⁶ y donde el Boscán poeta se mueve aún con problemática confianza en sí mismo: el dificultoso ictus en 7ª posición del verso cuarto; el noveno verso, agudo...; si su amigo de Toledo hubiese vivido para leer estos versos acaso le hubiese sugerido algún retoque. Pero por otro lado casi emociona la valentía literaria de este barcelonés, que se arranca muy por las bravas con versos que sin duda se acercan a la prosa y dejan descubierto un flanco fácil para ataques de *reprehensores*. Al fondo de esta opción formal de los *versi sciolti* estaba la tradición del verso latino no rimado; el clásico que está detrás de estos versos de apertura dedicados a la Duquesa es, con el comienzo de su epigrama I, Catulo (Armisén 341-346),⁷ que formaba parte del grupo de poetas que renovaron la poesía de Roma incorporando rasgos de la lírica griega alejandrina. A estos innovadores Cicerón los denominó con cierto

tono peyorativo *poetae novi* o *neoteri* - recordemos a Boscán y su “tanta novedad” -; en ediciones comentadas de Catulo a finales del XV se calificó el tipo de verso del epigrama citado como “hendecasyllabus”, y este término se asocia en CDS a los latinos, como veremos. Nuestras escritoras y escritores del XXI pueden ver cómo un innovador (Boscán) se apoya para introducir versos sin rima en otro innovador (Catulo) de mucho tiempo atrás.⁸ Pasando de lo muy antiguo a lo muy moderno, ante las muy sonoras rimas de los innovadores raperos, nuestros jóvenes poetas podrían sumarse a la tendencia, o criticarla con frases tan incisivas como las de Boscán, que presenta a los *reprehensores* como monigotes que “no se mueven sino al son de los consonantes”, o como cabezas huecas, necios para los que el verso, como si fuese un pequeño duende, es sólo “aquel que calzado y vestido con el consonante os entra por el un oído y os sale por el otro” (116).

En un nivel muy superior al de Boscán escribe Garcilaso en *versi sciolti* la Epístola dirigida a su amigo, que comienza así:

Señor Boscán, quien tanto gusto tiene
de daros cuenta de los pensamientos,
hasta las cosas que no tienen nombre,
no le podrá faltar con vos materia,
ni será menester buscar estilo
presto, distinto de ornamento puro
tal cual a culta epístola conviene.
Entre muy grandes bienes que consigo
el amistad perfetta nos concede
es aqueste descuido suelto y puro,
lejos de la curiosa pesadumbre;
y assí, de aquesta libertad gozando,
digo que vine, quanto a lo primero... (259-260)⁹

Garcilaso está, como Wordsworth, “descendiendo” hacia un lenguaje hablado que no pierde la brillantez expresiva propia de una “culta epístola” y avanza con “descuido suelto y puro” y “de aquesta libertad gozando”. El tono distendido se combina con destellos de impresionante hondura, como en el verso tercero, “hasta las cosas que no tienen nombre”: uno de los objetivos de nuestros jóvenes escritores, y de los de todos los tiempos, es buscar nombres, palabras, para las “cosas” - en retórica *verba-res* -, sentimientos, intuiciones, visiones que no sabemos cómo expresar. Esta Epístola podría vincularse con grandes poemas en endecasílabos sueltos del XX, en el extremo opuesto al rap y a las coplas castellanas. Detrás del

“descuido suelto y puro” hay un libro fundamental para el Renacimiento europeo, *Il Libro del Cortegiano*, de Baldassar Castiglione, y su búsqueda de un lenguaje elegante partiendo de una consigna: “fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione” (I, XXVI, 59), huir de lo recargado, excesivo o pretencioso porque “somma disgrazia a tutte le cose dà sempre la pestífera affettazione e per contrario grazia estrema la simplicità e la sprezzatura” (I, XL, 86). Esta *sprezzatura* - desprecio, “descuido” -, que produce “gracia estrema” - la *grazia* renacentista: una combinación excelsa de belleza y atractivo -, consiste en el aparente desprecio de las normas del arte que en el fondo refleja el máximo dominio de estas normas (Navarrete 69-76; 91-93). Castiglione ofrece como ejemplo el arte de la danza: el bailarín que se mueve con gracia, armonía y naturalidad máximas, como si su danzar fuese improvisado, cuando en realidad ejerce un dominio absoluto sobre su arte (Ávila, *Texto* 575-581). La defensa de la *sprezzatura* y el ataque a la afectación en Castiglione tiene claros ecos en Boscán y Garcilaso. Como es sabido, *El cortesano* se publicó en español en 1534, traducido por Boscán (Morreale I, 15-32) a instancias de su amigo. Contiene sendas cartas de ambos dirigidas a Jerónima Palova de Almogávar, esposa de un primo de Boscán; en la escrita por Garcilaso se encuentran unas líneas en las que elogia la traducción del barcelonés, y al mismo tiempo ofrece una idea de la lengua (Terracini 148-161): “Guardó [Boscán] una cosa en la lengua castellana que muy pocos la han alcanzado, que fue huir del afetación sin dar consigo en ninguna sequedad, y con gran limpieza de estilo usó de términos muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos y no nuevos ni al parecer desusados de la gente” (Pozzi 75). Nótese, para esos términos cortesanos y no “desusados de la gente”, la apelación a los oídos que escuchan y no a los ojos que leen. Desde Italia como Garcilaso, Juan de Valdés incluye en el *Diálogo de la lengua* - redactado hacia 1535 (Barbolani 71), poco después de que se publicase la traducción del *Cortesano* - su famosa aseveración: “porque el estilo que tengo me es natural, y sin afetación ninguna escribo como hablo” (233). Como vemos, la aspiración de Wordsworth de utilizar el lenguaje de las “clases medias y bajas” para el “deleite poético”, “descendiendo” a expresiones “familiares”, no está lejos de las propuestas de estos innovadores del XVI. El uso por parte de Boscán y Garcilaso de los endecasílabos sueltos era, por un lado, buscar un lenguaje llano, elegante, expresivo, y por otro, acercarse a la gran tradición culta de la poesía latina. Desde esta dinámica de lo culto/coloquial, en los versos de Garcilaso se juega con una amplia gama de recursos, desde el cultismo semántico sutil, que integra acepciones latinas - sólo perceptibles por los buenos conocedores de la poesía clásica - en términos castellanos (Lapesa 239-

254), hasta extranjerismos o bromas que parecen propias del lenguaje oral. El impactante cierre de la Epístola ofrece una rápida enumeración con un par de galicismos (*barletes* por *camareros* y, en lugar de *dinero*, *argén*) más propios de la conversación que de la escritura, y la alusión jocosa a un amigo bastante voluminoso de Boscán, para pasar luego de la broma al emocionado recuerdo literario, tras ofrecer fecha y lugar, ahora con alusión culta a Aviñón, donde nació y fue enterrada Laura, amada del autor del *Canzoniere*:

...
 donde no hallaréis sino mentiras,
 vinos acedos, camareras feas,
 barletes codiciosos, malas postas,
 gran paga, poco argén, largo camino;
 llegar al fin a Nápoles, no habiendo
 dejado allá enterrado algún tesoro,
 salvo si no decís que es enterrado
 lo que nunca se halla ni se tiene.
 A mi señor Durall estrechamente
 abraçá de mi parte si pudierdes.
 Doce del mes d'otubre, de la tierra
 do nació el claro fuego del Petrarca
 y donde están del fuego las cenizas. (vv. 73-85)

Leyendo el comienzo y el cierre de esta Epístola y asociándola al valiente y problemático comienzo de “A la Duquesa” de Boscán, se entiende la ciega confianza que el barcelonés tenía en la valía literaria de su amigo muerto.

HONDA Y DIVERSA POESÍA

Pero no estamos hablando meramente de ritmos, reiteraciones fónicas o musicalidades, o versos que se acercan a la prosa o al lenguaje común, porque lo fundamental es que en el nuevo verso “...vemos, dondequiera que se nos muestra, una disposición muy capaz para recibir cualquier materia, o grave, o sutil, o dificultosa, o fácil y asimismo para ayuntarse con cualquier estilo de los que hallamos entre los autores antiguos aprobados” (Boscán 119).

He aquí la clave del proyecto que se lleva adelante en O43; todavía hoy suele limitarse su aportación a la adaptación en la poesía hispánica de los nuevos versos y formas “italianizantes”, como suele reducirse la figura poética de Garcilaso, con el barniz más simple destilado de la más simple concepción del Romanticismo, a la de un poeta enamorado entre la

melancolía y la desesperación; es eso y mucho más. Lo que está reivindicando Boscán, sostenido por el “juicio” de Garcilaso, es que los nuevos versos, a diferencia de los octosílabos cancioneriles con sus devaneos amorosos, celos y banalidades, tienen “una disposición muy capaz para recibir cualquier materia”: lo “fácil” - y aquí estaría no sólo lo que las coplas podían transmitir, sino ciertas vertientes del “descuido suelto y puro” que hemos visto -, pero además lo “grave”, “sotil” o “dificultoso”, es decir, las ideas y visiones del nuevo humanismo que se venía forjando en Italia desde el siglo XIV con Petrarca y Boccaccio, y que en las primeras décadas del XVI se manifiesta en nombres como Sannazaro, Erasmo, Castiglione, Trissino, Bembo o Bernardo Tasso; al fondo está la gran tradición grecolatina que se recupera con fuerza y atrevimiento. El adjetivo “grave” tiene toda la carga que le dio Pietro Bembo (Ávila, *Texto* 733-734) al concepto de *gravità* en sus *Prose della volgare lingua* (1525): lo que es sustancial, significativo, hondo, lo que no es “liviano”, y ha de combinarse en el grado adecuado con la *piacevolezza*. Boscán sabe que Garcilaso es mucho más que el cantor melancólico de los amores pastoriles y mucho más que un petrarquista, con toda la admiración para el gran Petrarca, y no tanta para muchos de sus seguidores.¹⁰

Nos alargaríamos excesivamente si quisiésemos mostrar con detalle la amplitud de temas y tonos en la obra de Garcilaso. Algún que otro ejemplo sí puede ofrecerse, aparte del ya citado de la Epístola a Boscán; el primero será para responder a la tercera objeción de los *reprehensores*. De nuevo Boscán se pregunta retóricamente “¿quién ha de gastar tiempo en respondelles?”, pero sin responder responde: “Pues a los otros que dicen que estas cosas no siendo sino para mujeres, no han de ser muy fundadas, ¿quién ha de gastar tiempo en respondelles? Tengo yo a las mujeres por tan sustanciales, las que aciertan a sello, y aciertan muchas, que en este caso quien se pusiese a defendellas las ofendería” (116-117). Y no sólo son las palabras, sino los hechos. O43, el libro que impulsa una revolución poética, se ofrece a la protección de una mujer, la Duquesa de Soma (1523-1553), Beatriz de Figueroa, con veinte años en 1543, esposa del mecenas Fernando Folch de Cardona, y con seguridad como él amante de los libros (Clavería 115); a ella implícitamente se le atribuye el juicio, la sabiduría y la sensibilidad que les falta a “esos hombres que me cansaron”. Otra mujer: ya hemos visto que en 1534 el *Cortesano* traducido por Boscán se publica con dedicatorias del barcelonés y de Garcilaso a Jerónima Palova, a quien ambos dirigen elocuentes elogios, sin duda sinceros, aunque también juegan con la galantería como los buenos cortesanos jugaban; baste citar las líneas iniciales de la dedicatoria de Garcilaso: “Si no hubiera sabido

antes de ahora dónde llega el juicio de Vuestra Merced, bastárame para entenderlo ver que os parecía bien este libro”(73). Boscán afirma que algunos criticarán que dedique un libro de “materias intrincadas” a “una mujer y moza y tan dama”, pero “vuestro juicio y entendimiento es tal ... que toda cosa de saber os ha de convenir totalmente” (72-73).

En la misma línea, Castiglione había entregado una copia manuscrita del *Cortesano* a la famosa poeta Vittoria Colonna, que se entusiasmó con el libro (Pozzi 31-32); por otra parte menciona Castiglione muy elogiosamente, al lamentar su muerte prematura, a Elisabetta Gonzaga, Duquesa de Urbino, que junto a otras damas - Emilia Pfo, Costanza Fregoso y Margherita Gonzaga - aparece como personaje en la obra: “...razón es que mucho más gravemente sienta el dolor de la muerte de esta señora que de todos los otros, pues ella mucho más que todos los otros valía”, traduce Boscán (92). El *Cortesano* contiene razonadas y apasionadas defensas de la mujer - véase por ejemplo III, 47-52, 405-416 -; no es extraño que Vittoria Colonna admirase el libro y que Jerónima Palova impulsase su traducción; Boscán en su dedicatoria considera a Jerónima capaz de entender “honduras de ciencia” - “como entendéis y gustáis las cosas, por altas que sean ...” (73) - en un libro que “mezcló las cosas de ciencia con las de gala”. La defensa de la mujer, de su juicio y su capacidad, es pues una marca del nuevo humanismo, y con él están Boscán y Garcilaso frente a los *reprehensores*, anticuados y retrógrados, no sólo en formas literarias, sino en ideas. Los textos garcilasianos forman hoy parte fundamental del canon del XVI, aunque suelen citarse siempre ciertos sonetos o pasajes de las *Églogas* I y III - por supuesto excelentes - en los que las damas son seres silenciosos cuyo mérito primordial es suscitar, gracias a su belleza, el amor incondicional de los hombres y palabras inolvidables de un poeta. Tenemos en la *Égloga* I la bella referencia a una voz - “Tu dulce habla, ¿en cuya oreja suena?” (v. 127) -, pero merece la inclusión en lo más difundido del canon algún pasaje de Garcilaso donde verdaderamente se escucha una voz de mujer, en vivo debate con la de un hombre sobre cuestión muy seria (Ávila, “Garcilaso” 296-297); lean nuestros jóvenes escritores y escritoras el ágil diálogo entre Albanio y Camila en la *Égloga* II (vv. 802-865).

A esta nueva visión renacentista de la mujer en O43 se suman otros temas cercanos al humanismo, muchos vinculados con el *Cortesano*, donde Garcilaso y Boscán encuentran un gran repertorio del clasicismo del XVI (Pozzi 59-62) para el que los nuevos versos y formas debían servir de cauce, desde un ángulo distinto, puesto que la prosa fluida del diálogo se cambia por los endecasílabos sueltos, pero también por el soneto, la estancia de canción, los tercetos encadenados, las liras o las octavas reales. Por supuesto que uno de los grandes temas tratados en el libro de

Castiglione es el amoroso, con múltiples manifestaciones en nuestros dos poetas.¹¹ Pero hay otros. Hemos visto cómo se exalta la amistad en la Epístola.¹² La citada Égloga II, la composición más extensa y ambiciosa de Garcilaso, aunque no la más conocida, se vincula con el tema central del cortesano, el del caballero renacentista, a través de la figura de Fernando Álvarez de Toledo, Duque de Alba; incluye además otros tópicos renacentistas como el del *beatus ille* horaciano: “¡Cuán bienaventurado / aquel puede llamarse...” (Égl. II, 38-76). Por otra parte, el soneto puede recoger la tradición del epigrama latino (Son. XXIX), o ajustarse al género del epitafio (Son. XVI); en ambos casos el yo poético no coincide ya con el del dolorido amante petrarquista. El nuevo cauce llegó incluso a expresar contradicciones no resueltas - también Wordsworth es “a poet of paradoxes” (Halmi xv) -, lo que siglos más tarde Keats, recordando a Shakespeare, asociará al concepto de *negative capability* (Cernuda 80). Así, frente a la conmovedora voz del enamorado doliente en muchos sonetos, o en las Églogas I y III, el tono entre irónico y socarrón de la “Ode ad florem Gnidi” (“Si de mi baja lira...”), donde el yo poético no corresponde al poeta amante dolorido, sino a un mediador - con Horacio al fondo (Rivers 204) - entre su amigo enamorado y la bella dama cruel con quien la ama; bajo la broma, una base seria: el amor, tan celebrado, también puede anular o paralizar a mujeres y hombres. Y otra honda contradicción: junto a la defensa literaria y vital de quienes como los grandes héroes homéricos preferían la muerte honrosa en combate a una vida adocenada o estéril - “...aunque más yo me ofrecía / a los peligros de la dura guerra...” (Son. XVI, 9-10) -, la queja ante lo que Boscán en CDS llamó con un eufemismo “desasosiegos”: “...si los tiempos con sus desasosiegos no lo estorban...” (116), palabras que encierran un silencioso lamento, pues los “desasosiegos” - un triste lance bélico en la Provenza - habían robado ya la vida a su amigo. Garcilaso expresa con más claridad la idea: “... ¿a quién ya de nosotros el exceso / de guerras, de peligros y destierro / no toca y no ha cansado el gran proceso? ...”.¹³ Lean nuestros jóvenes escritores los versos (85-93) que siguen a estos en la Elegía I, que también expresa cómo se espera de un noble caballero que encaje y soporte estoicamente todo tipo de desgracias y adversidades. Al final de esos versos hay dos que un escritor memorizó en su juventud para luego citarlos en obras de su madurez o su vejez; ese joven se llamaba Miguel de Cervantes, y recordó esas palabras - “Por estas asperezas se camina / de la inmortalidad al alto asiento...” (Ele.I, 202-203) - durante toda su vida, porque en ella no fueron *asperezas* las que faltaron. En suma, una idea abierta de la poesía que integra como un valor fundamental la voz del enamorado y su “dolorido sentir” (Égl.I, 349-350), pero que va mucho más allá, en temas y tonos;

Cervantes, que tanto admiró a Garcilaso, tuvo sensibilidad e inteligencia para percibir esta variedad garcilasiana en toda su complejidad y amplitud.

Citemos ahora las líneas con las que Wordsworth inicia su "Advertisement" de 1798: "It is the honourable characteristic of Poetry that its materials are to be found in every subject which can interest the human mind. The evidence of this fact is to be sought, not in the writings of Critics, but in those of Poets themselves" (106). Cabe destacar ante todo la concepción de una poesía capaz de tratar cualquiera de los asuntos que puedan interesar a la mente humana, pero nótese la andanada contra los críticos, postergados frente a los poetas. A este párrafo sigue el ya citado donde se declara que los poemas de LB98 son experimentos, y más abajo, admitiendo la controversia sobre lo que pueda considerarse poesía, Wordsworth apuesta por aquella que "contains a natural delineation of human passions, human characters and human incidents", de forma que el lector "be pleased in spite of the most dreadful enemy to our pleasures, our own pre-established codes of decision" (106). Frente a estos códigos de decisión preestablecidos - que también atenazan a los *reprehensores* de Boscán y acaso a muchos críticos del XXI - en las líneas finales de ADV se hace referencia a algunos de esos "experimentos", y se asume, por ejemplo, como hemos visto en Garcilaso, que la voz poética puede no coincidir o no estar próxima a la del autor histórico: "The poem of the Thorn, as the reader will soon discover, is not supposed to be spoken in the author's own person: the character of the loquacious narrator will sufficiently shew itself in the course of the story" (108). Algo semejante se produce también en textos como "The Female Vagrant", cuyo desarrollo narrativo, en boca de la vagabunda, recuerda por otra parte la vertiente narrativa de lo poético que aparece en la Égloga II o en el *Leandro* de Boscán. La estructura dialogada que puede apreciarse en las Églogas, a veces con un diálogo fluido cercano al teatro áureo - como en el aludido pasaje entre Albanio y Camila -, lleva a pensar en textos como "The Foster-Mother's Tale" de Coleridge, subtítulo "A dramatic fragment" y extraído de una obra teatral (Corugedo y Chamosa 159). Nótese de paso, a propósito de lo dicho sobre las mujeres y O43, la presencia de voces femeninas en estos textos de LB98, a las que se suma la de la niña en "We are seven" y, más allá de los textos, la relevante participación, en la relación y el proyecto de los dos amigos, de la hermana de William, Dorothy Wordsworth (Halmi 3; Corugedo y Chamosa 21-27), de quien queda testimonio a través de sus numerosas cartas. Si a los mencionados añadimos poemas como la extensa "Rima del Anciano Marinero" de Coleridge, las "Lines" dirigidas a Dorothy, o la "Anecdote for Fathers showing how the art of lying may be taught", en conjunto se aprecia como un rasgo común a O43 y LB98 la variedad de los

textos que integran ambas obras, variedad en temas, formas, e incluso en la cuestión de la lengua poética que tratamos arriba, entre los “términos muy cortesanos y muy admitidos” y la sintaxis y el léxico más cultos de O43, o entre el lenguaje llano de Wordsworth y el más arcaizante de Coleridge (Corugedo y Chamosa 60-66). Por otra parte, el peso que en el proyecto poético de Boscán y Garcilaso tiene el abierto y problemático contexto histórico en el que se mueven entre Italia y España, con muchos tipos de “desasosiegos” (Torres 35-43; Ávila, *Texto* 594-619), y su interés por las nuevas ideas del humanismo renacentista, pueden asociarse a las vinculaciones de LB98 con lo vivido por Wordsworth en Francia en años cercanos a la Revolución de 1789 (De Reul 62-64; Corugedo y Chamosa 20-21; Halmi xv) y la conexión de algunos de sus textos con ideas de Hartley (Corugedo y Chamosa 39-43), Rousseau o con la “filosofía moral”: “The lines entitled Expostulation and Reply, and those which follow, arose out of conversation with a friend unreasonably attached to modern books or moral philosophy” (106).¹⁴

En resumen, tanto O43 como LB98 muestran a los jóvenes escritores y escritoras del siglo XXI la posibilidad de una poesía abarcadora y diversa, que sin excluir la vía más frecuentada del subjetivismo intimista se abre a otros temas, voces, personajes y tonos, rompe los cauces de lo esperado y conjura uno de los peligros en los que han venido cayendo los géneros poético-líricos desde la segunda mitad del XIX: la noción de “poesía” ha sufrido un proceso de reducción, paralelo o inversamente proporcional a la progresiva amplificación de lo narrativo, que con frecuencia ha invadido - y bien está - el antiguo territorio de lo poético; esta reducción en la práctica implica que los lectores saben demasiado bien lo que van a encontrar en un libro clasificado entre los de “poesía”, y acaso no estaría mal que junto a lo habitual o previsible - que puede sin problemas mantenerse, y a gran altura - recibiesen sorpresas varias que revitalizasen el panorama de lo que suele llamarse poesía, recuperando aquellas palabras de Wordsworth en ADV: “... the solitary word Poetry, a word of very disputed meaning ...” (106)

MODELOS Y GENIOS

En las relaciones entre la “Carta a la Duquesa de Soma” y el “Advertisement” queda una última cuestión que pudiera interesar a nuestros jóvenes escritores. Hasta finales del XVIII, en el marco del paradigma clásico, un criterio fundamental para la creación literaria fue la *imitatio* o *imitación poética*, que supone la convicción de que sólo mediante el acercamiento a los grandes maestros, a los modelos excelentes, es posible escribir gran literatura; en los inicios del XVI se desarrolló una

cruda polémica (García Galiano 95-206) entre los partidarios de la imitación simple – un único modelo máximo, el mejor de todos –, frente a la imitación compuesta – varios muy buenos modelos –; los partidarios de esta última argumentaban que seguir a un solo modelo, por excelso que fuese, nunca permitiría superarlo a quien lo seguía, y no se cumpliría así el doble propósito de todo el proceso: imitación y emulación, esto es, no sólo familiarizarse con las mejores obras literarias y aprender de ellas, sino terminar mejorando o superando a los clásicos. Por el contrario, el paradigma romántico-moderno, a partir de finales del XVIII - las *Lyrical Ballads* se sitúan en esos inicios -, comienza a poner en juego otros valores: el genio individual del creador, la imaginación y libertad creativa, la originalidad artística como valor supremo (Aguiar 536-560); en este contexto el concepto mismo de “imitación” se percibe de entrada - olvidando la ambición consustancial en quien “imita” de terminar superando a los modelos seguidos - como una inadmisibile esclavización, incompatible con la libertad creativa del genio. Pues bien, en su tarea de argumentar a favor de los nuevos versos frente a sus detractores, vimos que Boscán afirma que tienen “una disposición muy capaz ... para ayuntarse con cualquier estilo de los que hallamos en los autores antiguos aprobados”: hay aquí ya una alusión directa al principio de imitación; unas líneas más arriba había declarado Boscán que “este verso que usan los castellanos, si un poco asentadamente queremos mirar en ello, no hay quién sepa de dónde tuvo principio” (118-119); todo lo contrario, plantea, ocurre con los versos nuevos, cuyos orígenes rastrea en sentido inverso:

... este otro verso de nuestro segundo libro ... le vemos agora en nuestros días andar bien tratado en Italia ... Petrarca fue el primero que en aquella provincia le acabó de poner en su punto ... Dante fue más atrás, el cual usó muy bien de él, pero diferentemente de Petrarca. En tiempo de Dante, y un poco antes, florecieron los proenzales, cuyas obras, por culpa de los tiempos, andan en pocas manos. De estos proenzales salieron muchos autores ecelentes catalanes, de los cuales el más ecelente es Osias March ... aun volviendo más atrás de los proenzales, hallaremos todavía el camino hecho deste nuestro verso, porque los hendecasyllabos, de los cuales tanta fiesta han hecho los latinos, llevan esta misma arte, y son los mismos, en cuanto la diferencia de las lenguas lo sufre. Y porque acabemos de llegar a la fuente, no han sido destos tampoco inventores los latinos, sino que los tomaron de los griegos, como han tomado muchas otras cosas señaladas en diversas artes (119-120)

Dentro del espíritu de la imitación poética en su combinación con la emulación Boscán expresa la aspiración de que pueda España superar a los

italianos en el dominio de los nuevos versos: “Porque ya los buenos ingenios de Castilla que van fuera de la vulgar cuenta le aman y le siguen, y se ejercitan en él tanto, que si los tiempos con sus desasosiegos no lo estorban, podrá ser que antes de mucho se duelan los italianos de ver lo bueno de su poesía transferido en España. Pero esto aún está lejos, y no es bien que nos fundemos en estas esperanzas hasta vellas más cerca” (120). Hasta aquí todo encaja con los principios generales de la imitación poética en el Renacimiento. Hay sin embargo algún detalle que merece ser destacado. Es cierto que el verso castellano no tiene origen conocido, pese a ello, “... si él fuese tan bueno que se pudiese aprobar de suyo, como otros que hay buenos, no habría necesidad de escudriñar quiénes fueron los inventores de él, porque *él se traería su autoridad consigo*” (119; subrayado nuestro). Cuando más adelante recapitula los méritos del nuevo verso, escribe: “De manera que este género de trovas, y *con la autoridad de su valor propio*, y con la reputación de los antiguos y los modernos que le han usado, es digno, no solamente de ser recibido de una lengua tan buena como es la castellana, mas aun de ser en ella preferido a todos los versos vulgares” (120; subrayado nuestro). El verso italiano tiene por una parte nobles orígenes, y por otra “la autoridad de su valor propio”, pero esta le bastaría al verso castellano si la tuviese, sin necesidad de antecedentes; de aquí se desprende que para Boscán y Garcilaso el principio de imitación poética no es una condición absolutamente indispensable para alcanzar un alto nivel literario: algo que de por sí es claramente bueno no tiene necesidad de buscar antecedentes ni aportar modelos previos; obsérvese que de paso se afirma que la castellana es una lengua “tan buena”, es decir, “trae su autoridad consigo”. En las ya citadas *Prose della volgar lingua*, Bembo propone como grandes modelos para los escritores italianos del XVI a Petrarca en verso y a Boccaccio en prosa (Ávila, *Texto 487-497*); los escritores italianos coetáneos de Garcilaso y de Boscán cuentan con sólidos modelos a partir de los cuales pueden desarrollar la imitación/emulación poética, que en ese tiempo se contempla como la insoslayable puerta de entrada hacia la literatura de alta calidad. Consideremos la posición de Boscán y Garcilaso cuando emprenden su titánica empresa: ellos no tienen en su propia lengua modelos sólidos; al contrario, entienden que en castellano la producción poética es deficiente; esto les ponía en clara desventaja frente a los escritores italianos de su tiempo, salvo que, al margen de poder “tomar” de los italianos como los latinos “tomaron” de los griegos - recordemos el ejemplo citado de Catulo -, además *traigan su autoridad consigo*. La pieza capital para Boscán en este rompecabezas es Garcilaso. Sabemos con qué seguridad reivindica las obras de su amigo y su “juicio”, que “ha sido tenido por regla cierta” por “todo el mundo”. En el

inicio de su Carta a Jerónima Palova, Boscán aplica a Garcilaso la palabra clave, *autoridad*: “No ha muchos días que me envió Garcilaso de la Vega (como Vuestra Merced sabe) este libro llamado *El Cortesano*, compuesto en lengua italiana por el conde Baltasar Castellón. Su título y *la autoridad de quien me le enviaba* me movieron a leelle con diligencia” (71; subrayado nuestro). Entre ese “todo el mundo” que según Boscán valora el juicio y la autoridad de Garcilaso, podría incluirse a Juan de Valdés; en un pasaje de su *Diálogo de la lengua* (Barbolani 69-71; Ávila, *Texto* 610-616) se refiere a quienes son “altos de ingenio y ricos de juicio”, y plantea un sordo antagonismo entre Italia y España. Cuando el *italiano* Marcio le dice “bien me habéis satisfecho en lo que os he preguntado”, la respuesta de Valdés apunta a *españoles*: “Huélgome que os satisfaga, pero más quisiera satisfacer a Garcilaso de la Vega con otros dos caballeros de la corte del Emperador que yo conozco” (172). Unas páginas más arriba, sin mencionarlos, se describe bien la situación de Garcilaso y de su amigo; cuando Marcio pregunta “¿No tenéis por tan elegante y gentil la lengua castellana como la toscana?”, el personaje Valdés responde:

Sí que la tengo, pero también la tengo por más vulgar, porque veo que la toscana está ilustrada y enriquecida por un Boccaccio y un Petrarca, los cuales, siendo buenos letrados, no solamente se preciaron de escribir buenas cosas, pero procuraron escribirlas con estilo muy propio y muy elegante, y como sabéis, la lengua castellana nunca ha tenido quien escriba en ella con tanto cuidado y miramiento cuanto sería menester, para que hombre, queriendo o dar cuenta de lo que escribe diferente de los otros, o reformar los abusos que hay hoy en ella, se pudiese aprovechar de su autoridad. (123)

Valdés se refiere a la dificultad de carecer de modelos propios con “autoridad”, pues el castellano no cuenta con un Boccaccio y un Petrarca, y “nunca ha tenido quien escriba en ella con tanto cuidado ...”. Esto se redacta hacia 1535; en 1534 se había publicado el *Cortesano* traducido por Boscán, con esta afirmación de Garcilaso en su dedicatoria a Jerónima Palova: “No sé qué desventura ha sido siempre la nuestra, que apenas ha escrito nadie en nuestra lengua sino lo que se pudiera muy bien excusar” (74). Valdés podría haber leído a Garcilaso, o sencillamente por separado coinciden en el diagnóstico. Si reunimos las visiones de Garcilaso, Valdés y Boscán se diría que el proyecto de O43 sale con una doble oposición: la de los *reprehensores* castellanos y la de los italianos que presumen de grandes modelos literarios de los que Boscán y Garcilaso carecen. Los *reprehensores* atacan no solo porque en lo que se va a publicar en 1543 no suenan las rimas y más parece prosa que verso, sino porque en 1534 se han

publicado palabras de Garcilaso en las que niega la tradición castellana, con una radicalidad que parece propia de quien está inmerso en una intensa polémica y prefiere los blancos y los negros a los grises; Valdés muestra reticencias ante los italianos, y Boscán afirma que “podrá ser que antes de mucho se duelan los italianos de ver lo bueno de su poesía transferido en España” (120). No se trata, sin embargo, de españoles e italianos en bloque como opositores, porque hay españoles o castellanos favorables a la innovación - “los buenos ingenios de Castilla” -, como hay escritores italianos de la Academia Pontaniana de Nápoles que comparten visiones poéticas con Garcilaso (Chinchilla 66-67), al mismo tiempo que por otro lado el proyecto ecléctico del italiano Castiglione, tal como lo plantea en el *Cortésano*, es un sólido apoyo para O43, frente a la visión más estrecha de Bembo en las *Prose* (Barbolani 87; Ávila, *Texto* 594-603).

En esta situación resulta imprescindible para el gran proyecto de innovación de O43 la baza de lo que “trae su autoridad consigo” o cuenta con la “autoridad de su valor propio”, de manera que lo muy bueno se impone por sí mismo, o los muy buenos escritores practican con autonomía la imitación compuesta, en la que no hay un único modelo y cualquier maestro, por excelente que sea, puede ser superado, si el nuevo escritor emplea a fondo su ingenio y su juicio, y combina varias fuentes. Por poner solo algún ejemplo, que no podemos desarrollar aquí, decíamos arriba que Garcilaso es mucho más que un petrarquista, entre otras cosas porque al “tomar” de Horacio, como en la citada “Ode”, desborda a Petrarca en algunas vertientes; de la misma forma, pero en otras vertientes, puede desbordar el marco petrarquista “tomando” de Dante, o de los provenzales (Ávila, “Notas” 61-67). Obsérvese cómo Boscán anota que “Dante fue más atrás, el cual usó muy bien de él [el endecasílabo], pero *diferentemente de Petrarca*” (119; subrayado nuestro). Detrás de ese adverbio está Garcilaso.

Tras lo expuesto sobre el siglo XVI, viajemos de nuevo a finales del XVIII. La primera conexión posible puede realizarse a través de la palabra “juicio”, aplicada a aquellos “readers of superior judgement”; ese “juicio superior” de algunos lectores no está lejos del que puede atribuirse a los buenos escritores, mencionado por Boscán - “Garcilaso, con su juicio ...” - y aplicado a sí mismo gracias a su amigo: “con su persuasión tuve más abierto el juicio”. Puede a su vez asociarse este concepto a otro pasaje de ADV: “An accurate taste in poetry, and in all the other arts, Sir Joshua Reynolds has observed, is an acquired talent, which can only be produced by severe thought and a long continued intercourse with the best models of composition” (108). En nota a estas líneas, Nicholas Halmi ofrece palabras de Sir Joshua Reynolds (1723-1792) - notable retratista - vinculadas a la referencia de Wordsworth: “The habit of contemplating and brooding

over the ideas of geniusses till you find yourself warmed by the contact, is the true method of forming an Artist-like mind" (8). Obsérvese que el *poeta* Wordsworth se apoya en el criterio del *pintor* Reynolds, quien habla de una "mente propia de artista", y en la cita de ADV de un "gusto acertado" - en traducción de Corugedo y Chamosa -, o un criterio bien configurado en poesía, que es el que puede corresponder a los mejores lectores o a los mejores poetas. Llama la atención que en el surgir del Romanticismo se mantenga un principio que hemos asociado con la imitación poética del paradigma clásico: "una larga y continuada relación con los mejores modelos de composición"; la mención en plural de los mejores modelos se corresponde con la imitación compuesta citada arriba. Entre los posibles modelos Wordsworth no apunta a muchos de los "escritores modernos", que como hemos visto reciben críticas; por el contrario, ante la sensación de que en los poemas de LB98 se ha "descendido demasiado" a expresiones "demasiado familiares", "the more conversant the reader is with *our elder Writers*, and with those in modern times who have been the most successful in painting manners and passions, the fewer complaints of this kind will he have to make." (108; subrayado nuestro); también se invoca a los "escritores antiguos" para la "Rima del Anciano Marinero", "written in imitation of the *style*, as well as of the spirit of the elder poets" (108; énfasis de Wordsworth).¹⁵ Esta familiaridad con los mejores textos de los escritores antiguos se conjuga con "aguda reflexión" - traducen Corugedo y Chamosa -, "severe thought", "hondo pensamiento", que no está lejos del *juicio* del escritor al que se refería Boscán. Tanto él como Wordsworth se mueven entre dos polos similares: por un lado la proximidad a los grandes modelos, por otro, la capacidad, autoridad o maestría individual del poeta para incorporar con criterio propio rasgos de esos modelos. Con este juicio Wordsworth se plantea acercar su estilo al "lenguaje de la conversación" o reflejar pasiones y caracteres humanos como los "elder Writers", mientras que Boscán y Garcilaso, desde el juicio y la autoridad, se proponen superar la dificultad de no tener modelos en castellano. La relación de los tres con la literatura previa es bastante similar, y no deja de ser habitual en los procesos de innovación artística y literaria: los "oponentes" son los escritores cercanos y no tanto los más antiguos, en quienes - en apariencia, paradójicamente - los "experimentadores" se apoyan para innovar, de forma que las tradiciones son fuentes de innovación (Guillén, *Teorías* 134-137). Tanto O43 como LB98, pese a los múltiples matices diferenciales que puedan señalarse, mantienen dos líneas básicas comunes, que perduran en la literatura de nuestro tiempo. De estas dos líneas, una en cada caso se consideraría central para la poética correspondiente, pero la otra se mantiene activa. En O43, dentro del paradigma clásico, se diría que es

prioritaria la noción de imitación poética de los modelos, pero a ella se suma con fuerza el juicio, la autonomía y la creatividad individual del poeta. Este rasgo de entrada parecería dominante para LB98, dentro del paradigma romántico-moderno que privilegia la genialidad irreplicable del artista, pero claramente se complementa con “una relación larga y continuada con los mejores modelos”. En nuestros días las dos líneas se recogen en un planteamiento sencillo: cualquier escritor o escritora, por muy original o creativo que sea, ha sido antes (y sigue siendo) un lector atento y apasionado de literatura.

Nuestros jóvenes escritores del siglo XXI, en Nueva York, Madrid, La Habana o Buenos Aires, que están a punto de revolucionar el panorama literario hispánico, no podrán decir que son los primeros en afrontar tamaña empresa (aunque tal vez la emprendan con matices o consecuencias nunca vistas): hace casi cinco siglos, dos poetas españoles se vieron en una situación semejante, y dos siglos y medio más tarde otros dos poetas ingleses se lanzaron a similar aventura. Los componentes de las tres situaciones no diferirán tanto: habrá miedo o prevención en los innovadores; atacarán en mayor o menor medida a quienes hasta ese momento han estado en posición dominante, y buscarán apoyo en corrientes o autores que precedieron a quienes ahora ocupan el centro de la escena literaria; las nuevas propuestas saldrán de una particular combinación entre el contexto histórico e ideológico, el uso de la lengua viva en cada uno de los momentos y las tendencias estéticas que sirven como punto de partida, que no siempre serán sólo exclusivamente literarias; podrán llegar destellos o influencias desde otras modalidades artísticas: música, pintura, arquitectura, danza ..., y además fotografía, cine y formas últimas del arte digital. Las proporciones de esta combinación dependerán del “juicio” o la creatividad particular de cada escritor.

Miren atrás por tanto nuestros jóvenes literatos, miren hacia delante, y piensen que habrán de utilizar elementos ya “codificados” - a la espera de que alguien los reactive nuevamente - en algunas de las tradiciones literarias o artísticas, y muchos otros ingredientes no codificados, que son los que más se resisten a esos “Críticos” contra los que Wordsworth lanzaba su primera andanada - “...not in the writings of Critics ...” -, porque flotan en el aire, en las conversaciones de los bares o los museos, en el rincón de una página web o un recorte de periódico, en un vagón de metro abarrotado o un solitario bosque, y dependen de una manera de mirar, engarzar o sentir, y de azares a veces poco azarosos. Lean nuestros jóvenes escritores y escritoras a Boscán, Garcilaso, Wordsworth, Coleridge y a tantos otros autores y autoras excelentes, piensen en ellos, y de vez en cuando intenten olvidarlos para sentir lo que la vida desbordante y

contradictoria intenta decirles sin palabras. Desde esos caminos nacerán y avanzarán las nuevas propuestas.

Universidad Complutense de Madrid

NOTAS

- 1 Utilizaremos las siglas o abreviaturas CDS y ADV para referirnos a uno y otro texto, así como O43 y LB98 para las obras en las que aparecen. El primero puede leerse en la edición de Riquer (87-91) y la de Clavería (115-120); el segundo en la de Halmi (8-9) y Corugedo y Chamosa en edición bilingüe (106-109). Citaremos por esta y la de Clavería. El extenso Prefacio que aparece a partir de 1800 se encuentra en Halmi (76-96) y en edición bilingüe en Sánchez Fernández (30-101).
- 2 Como para Boscán, no hay certeza absoluta respecto a la fecha de nacimiento de Garcilaso. Vaquero Serrano (99-103) se inclina por el 30 de septiembre de 1499, aunque los investigadores se mueven en un margen entre 1498 y 1503.
- 3 Muy interesante es la semblanza que de ambos amigos hace Borges (178-215).
- 4 Seguimos la traducción de Corugedo y Chamosa 107.
- 5 Pensando en jóvenes lectores del XXI - si Boscán y Garcilaso viviesen posiblemente estarían de acuerdo - modernizamos la ortografía de los textos en buena medida, aunque sabemos que no resulta fácil trazar la línea donde se detiene la actualización, de forma que el sabor de la lengua del XVI permanezca.
- 6 Una triple asonancia consecutiva en *é-e* hay también (vv. 80-82) en el cierre de la Epístola de Garcilaso que abajo citaremos; no es imposible que Boscán quisiese seguir en este rasgo a su amigo, cuyos versos alcanzan un nivel muy superior en fluidez y factura.
- 7 Armisén cita a su vez a Caro Lynn y a Arnold G. Reichenberger sobre esta vinculación entre Boscán y Catulo (341-342).
- 8 Sobre la influencia de Catulo en las innovaciones poéticas de Garcilaso en su etapa napolitana véase Chinchilla 69-75.
- 9 Véase la muy abarcadora reflexión de Claudio Guillén sobre esta composición de Garcilaso y su vinculación con la epístola horaciana (*Múltiples moradas* 211-218).
- 10 Sobre la intensa conexión de la poesía garcilasiana con Petrarca, y al mismo tiempo su distanciamiento de los códigos petrarquistas en ciertos textos véase Navarrete, que destaca la "exhaustiva crítica" que Garcilaso aplica a las convenciones del *Canzoniere* en composiciones como la "Ode ad florem Gnidi" y la Égloga II (123-165; 141).

- 11 Véanse por ejemplo las relaciones entre el Soneto VIII garcilasiano y el *Cortésano*, III, 66, 430-431 (Rosso 141-154).
- 12 En torno al tema de la amistad en algunos poemas de la madurez de Garcilaso en Nápoles y su vinculación con la poesía de Catulo, véase Chinchilla 73-74.
- 13 A propósito de la ambivalencia no resuelta de Garcilaso entre las armas y las letras, o la dinámica de la épica frente a la de la lírica en composiciones como el Soneto XXXIII o la Égloga II, véase Torres 35-59.
- 14 En concreto "We are seven" y su relación con el *Emilio* de Rousseau (Bewell 195-196).
- 15 Sobre la vinculación de "elder writers" como Shakespeare o Milton con románticos como Wordsworth o Keats en torno a la forma del soneto, véase Evans 39. Sobre las relaciones entre Shakespeare y Coleridge, Borges 198-201.

OBRAS CITADAS

- AGUIAR E SILVA, VÍTOR MANUEL DE. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. 13ª reimpr. Coimbra: Almedina, 2002.
- ARMISÉN, ANTONIO. *La lengua poética de Boscán. La edición de 1543*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza/Libros Pórtico, 1982.
- ÁVILA, FRANCISCO JAVIER. "Garcilaso y los poetas del siglo XXI". *Poesías castellanas*. Por Garcilaso de la Vega. Madrid: Fundación Garcilaso de la Vega/Guillermo Blázquez Editor, 2008. 287-300.
- . "Notas para la revisión del sistema métrico y del texto garcilasiano". *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*. Eds. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado. Madrid: Castalia, 2001. 55-72.
- . "El texto de Garcilaso: contexto literario, métrica y poética". Diss. CUNY, 1992.
- . "Verso y prosa en Cervantes: la construcción de voces". *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica. Homenaje a Isaías Lerner* 16.2 (2013): 9-41.
- BARBOLANI, CRISTINA. Introducción. *Diálogo de la lengua*. Por Juan de Valdés. Ed. Cristina Barbolani. Madrid: Cátedra, 1987. 11-113.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *La Fanfarlo. Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en Prose*. Eds. David Scott y Barbara Wright. París: Flammarion, 1987.
- BEWELL, ALAN. *Wordsworth and the Enlightenment: Nature, Man and Society in the Experimental Poetry*. New Haven/Londres: Yale UP, 1989.
- BORGES, JORGE LUIS. *Borges, profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Eds. Martín Arias y Martín Hadis. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- BOSCÁN, JUAN. *Obra completa*. Ed. Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 1999.
- . *Obras poéticas*. Eds. Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1957.
- CASTIGLIONE, BALDASARE. *Il Libro del Cortegiano*. Introducción. Amedeo Quondam. Notas Nicola Longo. Milán: Garzanti, 1987.

- . *El cortesano*. Trad. Juan Boscán. Ed. Mario Pozzi Madrid: Cátedra, 1994.
- CERNUDA, LUIS. *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*. Madrid: Tecnos, 1986.
- CHINCHILLA, ROSA HELENA. "Garcilaso de la Vega, Catullus, and the Academy in Naples". *Calíope* 16.2 (2010): 65-81.
- CLAVERÍA, CARLOS. Introducción. *Obra completa*. Por Juan Boscán. Ed. Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 1999. 7-35.
- CORUGEDO, SANTIAGO Y JOSÉ LUIS CHAMOSA. Introducción. *Baladas líricas*. Por William Wordsworth y Samuel T. Coleridge. Madrid: Cátedra, 1994. 7-103.
- DE REUL, PAUL. *William Wordsworth*. Trad. del estudio Blanca Uría. Trad. de los poemas Santiago González Corugedo. Madrid: Júcar, 1982.
- EVANS, IFOR. *A Short History of English Literature*. 4ª ed. Londres: Penguin, 1981.
- GARCÍA GALIANO, ÁNGEL. *La imitación poética en el Renacimiento*. Kassel: Reichenberger, 1992.
- GARCILASO DE LA VEGA. *Obras completas con comentarios*. Ed. Elias L. Rivers. Madrid: Castalia, 1981.
- GUILLÉN, CLAUDIO. *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- . *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- HALMI, NICHOLAS. General Introduction. *Wordsworth's Poetry and Prose: Authoritative Texts, Criticism*. Ed. Nicholas Halmi. New York, London: W. W. Norton and Company, 2014. xv-xxiv.
- LAPESA, RAFAEL. *Garcilaso: estudios completos*. Madrid: Istmo, 1985.
- MORREALE, MARGHERITA. *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*. Anejos del Boletín de la Real Academia Española. Madrid: Imprenta Aguirre, 1959. 2 vols.
- NAVARRETE, IGNACIO. *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*. Trad. Antonio Cortijo Ocaña. Madrid: Gredos, 1997.
- POZZI, MARIO. Introducción. *El cortesano*. Por Baldassare Castiglione. Madrid: Cátedra, 1994. 7-86.
- RIVERS, ELIAS L. Introducción. *Obras completas con comentario*. Por Garcilaso de la Vega. Madrid: Castalia, 1981. 11-48.
- RODRÍGUEZ, CLAUDIO. *Desde mis poemas*. Madrid: Cátedra, 1983.
- ROSSO, MARIA. *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*. Anejo XLVII del Boletín de la Real Academia Española. Madrid: R.A.E./Imprenta Aguirre, 1990.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, EDUARDO. Introducción. *Prólogo a Baladas líricas, 1800, 1802*. Por William Wordsworth. Ed. bilingüe. Madrid: Hiperión, 1999. 9-27.
- STEVENS, WALLACE. *Adagia*. Texto bilingüe. Trad. y pról. Marcelo Cohen. Barcelona: Península/Edicions 62, 1987.

- TERRACINI, LORE. *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*. Turín: Stampatori, 1979.
- TORRES, ISABEL. *Love Poetry in the Spanish Golden Age. Eros, Eris and Empire*. Woodbridge: Tamesis, 2013.
- VALDÉS, JUAN DE. *Diálogo de la lengua*. Ed. Cristina Barbolani. Madrid: Cátedra, 1987.
- VAQUERO SERRANO, M^a CARMEN. *Garcilaso, príncipe de poetas. Una biografía*. Prólogo Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica/Marcial Pons, 2013.
- WORDSWORTH, WILLIAM Y SAMUEL T. Coleridge. *Baladas líricas*. Eds. Santiago Corugedo y José Luis Chamosa. 2^a ed. Madrid: Cátedra, 1994.
- WORDSWORTH, WILLIAM. *Wordsworth's Poetry and Prose: Authoritative Texts, Criticism*. Ed. Nicholas Halmi. New York/London: W. W. Norton and Company, 2014.