

«Los intertextos latinos en la *Ode ad Florem Gnidi*: su dimensión metapoética»

Rosario Cortés Tovar

Universidad de Salamanca

Studia Aurea 2 (2008)

Fecha de recepción: 10/12/2008, Fecha de publicación: 12/12/2008

<URL: <http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=93> >

Estudio detenido de los intertextos latinos de la Ode ad florem Gnidi. Mas allá de la contribución de Horacio O. I 8 al argumento y a la ironía de la Ode, se han señalado otros intertextos presentes en la estructura y el desarrollo retórico de la misma; pero no se ha tenido en cuenta que todos ellos tienen una dimensión metapoética, que le presta base al experimento de Garcilaso para trazar la diferencia entre la lírica y el lamento elegíaco del enamorado rechazado. En una oda de factura enteramente horaciana Garcilaso, incorporando a ella sabiamente textos de Propercio y Ovidio, define con sutileza e ironía su distancia con respecto a la concepción elegíaca del amor y de los géneros que la acogen.

PALABRAS CLAVE: Garcilaso, Horacio, Propercio, Ovidio, lírica, elegía, poética e intertextualidad

KEYWORDS: Garcilaso, Horace, Propertius, Ovid, lyric, elegy, poetics and intertextuality

Antes de entregarme al estudio del tema al que se refiere el título,¹ desearía delimitar claramente las pretensiones de este trabajo. De la *Ode* de Garcilaso se han ocupado cumplidamente los más distinguidos hispanistas e italianistas, que ya han tenido en cuenta entre los modelos y fuentes del poema a los poetas clásicos latinos junto a otras influencias, como la de Petrarca o los poetas italianos y neolatinos del XVI². No pretendo entrar en su espacio ni discutir sus propuestas, cuando no tengan que ver con los textos clásicos de los que parte Garcilaso. Tangencialmente podré referirme al petrarquismo o a las concepciones del amor vigentes en el Renacimiento; pero en último término lo único que intentaré será ofrecer una aportación más al estudio e interpretación de la *Ode* desde el punto de vista que como latinista me corresponde, porque creo que una lectura de la *Ode* desde sus intertextos latinos puede ser de gran interés para los garcilasistas.

La presencia decisiva de los poetas latinos clásicos como modelos en la *Ode* de Garcilaso fue señalada ya por sus primeros comentaristas, El Brocense (1574) y Herrera (1580), que convirtieron de inmediato al poeta toledano en un clásico y lo comentaron como si fuera un poeta latino explicando e iluminando puntualmente

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación de la DGICYT HUM 2005-04129.

² Por poner algunos ejemplos: Lázaro Carreter (1986:123) registra la presencia del mito de Anaxárete en un epigrama de 1497 de Michel Marullo, *Ad Neaeram* y Gargano (2002:141) señala como modelo una oda de B. Tasso a Venus para que venza la resistencia de una joven, inspirada en una oda latina de Andrea Navagero, que también pudo conocer Garcilaso.

versos y estrofas con referencias a versos y poemas de Horacio, Virgilio, Ovidio, Propercio y otros, que le habían servido de fuentes de inspiración. La mayor parte de los intertextos de estos poetas que se pueden apreciar en la *Ode* se encuentran ya recogidos en sus comentarios³ y en los que posteriormente escribieron Tomás Tamayo de Vargas (1622) y José Nicolás de Azara (1765).⁴ Aunque todos ellos comparten en gran medida el mismo método, hay diferencias notables, especialmente entre el de El Brocense y el de Herrera, que aprovecha sus *Anotaciones* para escribir una poética de los distintos géneros cultivados por el poeta toledano.⁵ Además el último es el único que señala la oda I 8 de Horacio como intertexto dominante cuando dice: “El argumento de toda esta canción es de aquella limpia y pura y hermosísima Canción 8 del libro I de Horacio”. Si bien esta apreciación debe limitarse al “argumento” amoroso del poema y, como veremos, esta oda horaciana solo late en las lirás del centro de la *Ode*, hay que reconocerle al menos el mérito de haber propuesto un modelo para todo el poema⁶. De hecho la situación de enunciación, supuesta o ficticia que subyace al poema, es la misma en ambas odas: Horacio se dirige a Lidia, Garcilaso a doña Violante y ambos se preocupan porque los enamorados de las dos mujeres han abandonado sus ocupaciones por culpa del amor. Los otros dos comentarios antiguos tienen menos interés; pero Tamayo de Vargas (1622) aporta un nuevo intertexto, que según su propia confesión conoce gracias a la indicación de Juan de Jáuregui, para quien todo el principio de la canción imita a Propercio II 1,17 ss.⁷ El de José Nicolás de Azara (1765), aunque tenga el valor de proponer de nuevo a Garcilaso como modelo en época romántica⁸ no aporta nada nuevo en lo que a las fuentes latinas se refiere.

De manera que los comentaristas y críticos de Garcilaso más recientes ya poco tenían que añadir a las fuentes señaladas por El Brocense y Herrera. Junto a algunos pasajes puntuales de Virgilio, Tibulo y otros, aparecen como intertextos principales de la *Ode*: Horacio *O.* I 6 y I 8; Propercio II 1 y por supuesto Ovidio *M.* XIV 698-764, para toda su segunda parte. Cabe añadir aquí la oda III 11 de Horacio, a la que ya Menéndez Pelayo se refería al señalar el relato de Anaxárete,

³ Como señala Codoñer (1986: 196), El Brocense se ocupa menos de la vertiente lingüística del comentario que de la literaria, en la que señala sobre todo las fuentes de la *imitatio*.

⁴ Nos hemos servido del texto de los comentarios y la introducción a los mismos de Gallego Morell (1972).

⁵ *vid.* Gallego Morell (1972: 38-39).

⁶ Herrera en la traducción que el mismo hace de I 8 traduce *amando* (v. 2) por “amándote”. En latín podría referirse tanto a Lidia como a Sibarís, pero con esa traducción el poeta sevillano pretendía aproximar a Sibarís a Galeota. Los latinistas no tenemos nada que objetar porque el gerundio no necesariamente va referido al sujeto de la frase (Nisbet & Hubbard, 1970: 109); pero la ambigüedad permite también la otra interpretación, la que refiere *amando* a Lidia: *vid.* Numberger (1972: 43) y Quinn (1980: 138).

⁷ Creo que, a pesar de la farragosa redacción del pasaje está claro que la deuda es de Tamayo a Juan de Jáuregui y no al revés como interpreta Morros (1995: 433).

⁸ Gallego Morell (1972: 62-63).

que cierra la *Ode*, como una salida natural de cuanto lo precede, "a la manera que en las odas del poeta de Venusa aparecen el rapto de Europa (*Impios parrae...*) y el castigo de las Danaides (*Mercuri -nam...*)".⁹ Lázaro Carreter, siguiendo probablemente esta sugerencia, ha visto en la III 11 de Horacio el modelo estructural general de la *Ode*.¹⁰ De modo que con este último poema podemos considerar cerrado el repertorio de intertextos clásicos tenidos en cuenta por los críticos para sus análisis e interpretaciones del poema de Garcilaso¹¹. De ellos voy a ocuparme aquí de nuevo, porque me parece que el espesor de significado que añaden a la *Ode* no ha sido analizado por completo.

Muchas e interesantes han sido las consideraciones que se han hecho sobre la presencia de Horacio y Ovidio en la *Ode ad Florem Gnidí* y sobre cómo el toledano tuvo capacidad para introducir en un oda completamente horaciana por su técnica, poética e ironía, temas e intereses de su tiempo, creando a partir de la imitación de los clásicos un poema completamente nuevo.¹² La habilidad demostrada en la imitación compuesta y el resultado de la misma no podía ser mejor. Con todo, hay una vertiente de la *Ode*, la metapoética, que me parece poco estudiada y que, como pretendo demostrar aquí, es o bien un efecto de la dimensión metapoética de sus intertextos latinos o bien se ve potenciada por ellos.

El caso es que ya Dunn (1974) abre su artículo señalando que es un tipo de poema muy apropiado para que tropiecen en él las teorías poéticas y analiza los primeros veinticinco versos sobre el trasfondo de *O. I 6* de Horacio; pero luego se limita a comentar la vertiente política que la *Ode* comparte con su modelo horaciano. La *I 6* es una *recusatio* en la que el poeta romano confiesa la incapacidad de su lira para cantar las hazañas épicas de Agripa y el César y se disculpa por ello al tiempo que indirectamente las alaba (vv. 1-12). Su lírica se ocupa de temas más modestos (vv. 17-20): los banquetes *-convivia-*, las luchas amorosas entre muchachas y muchachos *-proelia virginum /sectis in iuvenes unguibus acrium-* y sus propios amores *-quid urimur-*. Garcilaso, por su parte, dice que, aunque su lira pudiera, no cantaría al "fiero Marte airado" y tampoco a los capitanes, para celebrar sus triunfos bélicos, sino que cantaría la belleza de Doña Violante, tema, como los de Horacio, más ligero y apropiado a la lírica. Hay diferencias entre ambos, pero en cualquier caso también el poeta castellano

⁹ 1951: 293.

¹⁰ 1986: 114.

¹¹ Estos son también los que recoge Morros (1995:84) en su comentario. Pérez-Abadín (1995:66) considera que también Horacio *O. III 10* le sirve a Garcilaso para el planteamiento de conjunto, sin advertir o al menos señalar que esa oda es un "paraclausithyron" en el que el objeto del desdén de una mujer casada es el propio poeta, *exclusus amator* a su puerta.

¹² Aunque haya muchos siglos de poesía entre los clásicos latinos y Garcilaso y diversas tradiciones dejen su huella en la *Ode*, -petrarquismo, poesía de cancionero, poesía neolatina etc.- el poeta toledano le dio un título latino porque quería llevar al lector a los poetas romanos que le sirven como modelos principales de forma y pensamiento.

aprovecha la *recusatio* para referirse indirectamente y de manera menos precisa que Horacio a Carlos V y a su entrada triunfal en Nápoles en 1535. Aunque Dunn reconoce que la posible alusión a los hechos históricos se basa solo en conjeturas, no hay que excluir la posibilidad de que la referencia puntual a I 6, 14-5, *pulvere Troico / nigrum Merionem* en el v. 15 de la *Ode*, “de polvo y sangre y de sudor teñido” funcione como un indicador de que la intención laudatoria indirecta está también presente en el texto de Garcilaso. De manera que no es desdeñable el comentario de Dunn, aunque haya pasado por alto el hecho de que ambos poetas confrontan la lírica con la épica, dimensión metapoética siempre presente en las *recusationes* de los poetas augústeos.

Tampoco el admirable análisis filológico del poema realizado en 1986 por Lázaro Carreter tiene en cuenta el carácter metapoético de la mayoría de los intertextos latinos de la *Ode* garcilasiana. Más ambicioso que Dunn, Lázaro señala a Horacio *O. III 11* como modelo estructural del poema castellano en su conjunto, ya que a una primera parte lírica incorpora como *exemplum* un relato mitológico. Horacio tiene otras odas con esta estructura en el libro tercero (7 y 27) pero sin duda la presencia de la joven huraña, que se resiste al amor, y las referencias a Orfeo al principio de ambos poemas, latino y castellano, apoyan la prioridad de la *III 11* en la memoria de Garcilaso.

Ahora bien, a diferencia de Lázaro, que solo pretendía llevar a cabo un análisis filológico, mi intención es realizar uno intertextual y para esto debemos tener en cuenta todos los textos implicados en la relación intertextual y debemos ver más detenidamente la oda horaciana que presta el marco estructural general a la *Ode*.

El poeta la abre con la petición a Mercurio y a la lira de que le inspiren el tono más adecuado para persuadir a Lide:

Mercuri (nam te docilis magistro
movit Amphion lapides canendo)
tuque, testudo, resonare septem
callida nervis,

nec loquax olim neque grata, nunc et 5
divitum mensis et amica templis,
dic modos Lyde quibus obstinatas
applicet auris,

y tras alabar los poderes de la lira, que en manos de Orfeo¹³ podía dominar las fieras y los bosques, detener la corriente de los ríos, doblegar a los monstruos

¹³ *vid.* Williams (1969: 82): Las acciones derivadas del poder de la lira descritas en vv. 13-24 corresponden a la lira de Orfeo, que aquí también baja a los Infiernos, pero sin que el poeta recuerde que lo hizo para rescatar a su esposa Euridice. Se concentra, en cambio, en el efecto de encantamiento

mitológicos e interrumpir las torturadoras tareas de los condenados en el Hades (13-24), pasa sutilmente en el centro de la oda a interpretar los *modos* persuasivos que se encarnan en el *exemplum* de las Danaides:¹⁴

| | |
|---|----|
| audiat Lyde scelus atque notas virginum poenas et inane lymphae dolium fundo pereuntis imo seraque fata, | 25 |
| quae manent culpas etiam sub Orco. Impiae nam (quid potuere maius?), impiae sponso potuere duro perdere ferro. | 30 |

De este modo introduce a Lide como oyente de su canto y se muestra en posesión de la inspiración que buscaba en la plegaria inicial a Mercurio y a la lira,¹⁵ avance dramático típico de la oda horaciana, sin aviso ni nexos, con la sutileza que solo serán capaces de alcanzar seguidores de la talla de Garcilaso.

El discurso persuasivo que le dirige a Lyde consiste enteramente en el relato del mito de las Danaides, de las que selecciona el ejemplo de Hipermestra, la única que no mató a su marido en la noche de bodas (vv. 33-36) y en cuya boca pone el discurso que ocupa el resto del poema (vv. 37-52). Hipermestra, exponiéndose al castigo que sin duda le aplicará su padre, despierta a su marido Linceo y le ayuda a escapar no sin antes pedirle que grabe en su tumba unos versos de lamento que la recuerden:

i pedes quo te rapiunt et aerae,
dum favet nox et Venus, i secundo
omine et nostri memorem sepulcro
scalpe querelam.¹⁶

De esta oda ha tomado Garcilaso la estructura para su *Ode*. Lo llevaría a ella el tema común de la persuasión a una mujer esquiva y de ella tomaría también el tema de los poderes de la lira órfica con el que abre su poema (vv. 1-10). Pero hay grandes diferencias entre ambos poemas.

La primera, que salta a la vista, es que el *exemplum* mitológico no cierra la *Ode*, como ocurría en Horacio,¹⁷ sino que se introduce en su segunda parte como

que la lira órfica tiene sobre los condenados infernales, un tema que le permite enlazar con el *exemplum* de Hipermestra tras mencionar a las condenadas Danaides.

¹⁴ Fraenkel (1957: 196-197) señala que la invocación a Mercurio con que abre Horacio *Carm.* III 11 hace más suave la transición entre la primera y la segunda parte del poema y le presta a la introducción el tono elevado del mito concluyente.

¹⁵ Quinn (1980:265); Lowrie (1997: 278) también señala que el relato es la respuesta positiva a la plegaria: la lira le responde regalándole al poeta una historia capaz de captar la atención de Lide.

¹⁶ Citamos los textos de Horacio por la edición de Shackleton Bailey (1985).

¹⁷ Como señala Cristóbal (2002: 44), Horacio cuando recurre a relatos mítico-narrativos suele terminar sus odas sin regresar al punto de partida.

excursus (vv. 66-100). Además, el ejemplo de Hipermestra es positivo, es una encarnación del ideal de matrimonio para inclinar a él a la joven Lide, que se muestra remisa y huraña; en cambio el de la conversión en piedra de Anaxárete, por haber provocado con su rechazo el suicidio de su enamorado Ifis, es negativo: el poeta intenta hacer cambiar de actitud a "la flor de Gnido", que también rechaza el amor de su amigo Mario Galeota, mostrándole con el cuento mitológico las consecuencias que la dureza puede llegar a tener.

Es diferente también la situación enunciativa supuesta en ambos poemas: mientras Horacio se dirige a Mercurio y a la lira (vv. 1-4), Garcilaso se dirige directamente a la Violante Sanseverino, la "flor de Gnido" (v. 12). Es verdad que el canto de la lira del latino tiene como objetivo que Lide lo escuche igual que doña Violante escuchará el canto de la oda de Garcilaso, pero de Lide siempre se habla en tercera persona, mientras que Violante es la interlocutora a la que siempre se dirige el poeta en segunda persona. Como veremos la situación enunciativa se la debe Garcilaso a Horacio *O. I 8*.

Por otra parte también son diferentes en ambas odas los lazos que unen a los poetas con los personajes implicados: Horacio no nos dice nada en III 11 sobre su relación con Lide.¹⁸ Hay críticos y comentaristas que creen en una base autobiográfica de la oda o que Horacio tenía un interés personal por atraer la atención de Lide.¹⁹ En cambio otros, con mejor criterio, señalan que Lide representa a una joven en edad de casarse y que Horacio la exhorta a hacerlo desde fuera, sin implicación emocional ni sexual; quizás por eso introduce a la lira (*testudo*, v. 3) como intermediaria de su interlocución. Como Lowrie indica,²⁰ la joven es una figura bastante abstracta y así lo sentimos porque el poema no se dirige a ella, sino a la poesía divinizada. En la de Garcilaso la relación del poeta con los personajes implicados en la relación amorosa es muy clara y aparece explícitamente declarada en el centro del poema (estrs. XI-XII): el poeta es amigo íntimo de Galeota.

Aunque no puedo detenerme más aquí en la oda de Horacio²¹, sí me interesa señalar para terminar con su análisis su dimensión metapoética. Horacio incorpora al marco lírico de la plegaria a Mercurio y a la lira un *exemplum* mitológico, el de Hipermestra, que nos lleva a la elegía²²: ella misma se caracteriza como *mollior* (43), término que el poeta elegíaco utiliza comúnmente en sus poemas programáticos para referirse a sí mismo y al género que cultiva; y además le pide a Linceo que la inmortalice grabando versos elegíacos en su tumba. Si

¹⁸ Kiessling-Heinze (1955: 308).

¹⁹ *vid.* respectivamente Williams (1969:83) y Minadeo (1982: 94)

²⁰ 1997:281.

²¹ *vid.* Minadeo (1982: 94) y Cupaiuolo (1976: 75).

²² *vid.* un análisis exhaustivo de este aspecto de la oda en Lowrie (1997: 275-282).

Horacio subrayaba al principio el carácter lírico del poema, el final con el término *querelam* destacado en último lugar del verso y del poema nos lleva a la elegía.²³

Ante esto tenemos que preguntarnos si en la *Ode* se contemplan también ambos géneros de poesía amorosa. Garcilaso no imita mecánicamente a Horacio y por eso no toma el *exemplum* de las Danaides ni sigue al pie de la letra su modelo, como hemos puesto de relieve al señalar las diferencias entre ambos; pero entiende al poeta romano como lo entendían los humanistas, mucho mejor que nosotros, y aprende de él desde la poética de los géneros hasta la técnica de las transiciones sutiles,²⁴ porque intentaba escribir en castellano una oda que estuviera a la altura de las de su maestro. Por eso no se queda por debajo de Horacio cuando pasa de la reflexión sobre el alcance del poder de su lírica a desplegarlo en el tema por el que ha optado: igual que el romano sin enlace ni sutura nos llevaba de la petición de *modos* adecuados para convencer a Lide a ponerlos en acción a partir de la estrofa VII (*audiat Lyde...*, v. 25), Garcilaso deja a un lado la hipótesis sobre los poderes de su lira y sin enlace lógico alguno, con la misma sutileza, pasa a cantar el efecto de la "aspereza" de Violante Sanseverino sobre Mario Galeota en la estrofa VII: "Hablo de aquel cativo" (v. 31). El poder de su lira ha dejado de estar sometido a hipótesis: su lira puede y lo hace. Pero implícitamente, desde el principio, junto a la poesía lírica, tiene también en cuenta a la elegía, por un procedimiento distinto al que hemos visto en Horacio, algo más complicado, pues como han señalado comentaristas y críticos el movimiento inicial de la *Ode* sigue a Propercio II 1,17 ss., una elegía programática. De modo que la III 11 de Horacio le prestaría a la *Ode* no solo una estructura formal, sino también un punto de partida para hablar de poesía, de poetas y de sus tipos de escritura²⁵; pero Garcilaso elige otras formas de hacerlo, y la primera es expresarse indirectamente a través del intertexto properciano.

Pasemos, pues, a examinar la intertextualidad entre el principio de la *Ode* y la II 1 de Propercio. Se ha señalado que ambos poetas formulan una hipótesis similar: los dos afirman que **si** poseyeran mayores poderes poéticos, **no** se

²³ Queda por decidir qué pretendía Horacio con la exhortación a Lide: ¿Qué accediera al amor conyugal introduciendo en el una fidelidad propia del amor elegíaco de Hipermestra? La ironía de Horacio puede estar aquí en la exageración de proponer la máxima entrega amorosa a una jovencita a la que retrata siguiendo a Anacreonte como "potrilla " sin domar.

²⁴ Como dice Rico (1990: 285) para Garcilaso y los demás humanistas de su tiempo "componer poesía moderna y estudiar poesía antigua eran casi... la misma cosa, porque la literatura, contemplada como una unidad sin fisuras, se extendía por todos los ámbitos" de la cultura.

²⁵ Esto ya ha sido señalado por algunos hispanistas: *vid.* Johnson (1989:292-298) y Gargano (2002: 141) para el principio de la *Ode*. Sólo Pérez-Abadín (1995: 67-68) señala también los "enunciados reflexivos" de las dos últimas estrofas en las que la elegía se enfrenta a la lírica amorosa; pero ninguno analiza el tema en profundidad ni estudia la función de los intertextos latinos en esta última diferenciación genérica.

entregarían al canto de batallas y victorias épicas, **sino** al tema del amor.²⁶ Pero el esquema sintáctico es mucho más complicado en Propertio que en Garcilaso:

quod mihi si tantum, Maecenas, fata dedissent,
 ut possem heroas ducere in arma manus,
non ego Titanas canerem, non Ossan Olympo
 impositam, ut caeli Pelion esset iter, 20
 nec ueteres Thebas nec Pergama nomen Homeri,
 Xerxis et imperio bina coisse uada,
 regnaue prima Remi aut animos Carthaginis altae,
 Cimbrorumque minas et bene facta Mari:
bellaque²⁷ resque tui memorarem Caesaris, et tu 25
 Caesare sub magno cura secunda fores.
 nam quotiens Mutinam aut ciuilia busta, Philippos
 aut canerem Sicalae classica bella fugae,

Sed neque Phlegraeos louis Enceladique tumultos
 intonet angusto pectore Callimachus, 40
 nec mea conueniunt duro praecordia uersu
 Caesaris in Phrygios condere nomen auos.²⁸

Si de mi baja lira
 tanto pudiese el son, que en un momento
 aplacase la ira
 del animoso viento
 y la furia del mar y el movimiento, 5

y en ásperas montañas
 con el suave canto enterneciese
 las fieras alimañas,
 los árboles moviese
 y al son confusamente los trujiese, 10

no pienses que cantado
 sería de mí, hermosa flor de Gnido,
 el fiero Marte airado,
 a muerte convertido,
 de polvo y sangre y de sudor teñido, 15

ni aquellos capitanes
 en las sublimes ruedas colocados,
 por quien los alemanes,
 el fiero cuello atados,
 y los franceses van domesticados 20

mas solamente aquella
 fuerza de tu beldad sería cantada,
 y alguna vez con ella
 también sería notada
 el aspereza de que está armada,²⁹ 25

²⁶ Lázaro Carreter (1986: 115-116) y Estefanía (1998: 63).

²⁷ Aquí tenemos en latín un asíndeton adversativo con respecto a las últimas hazañas que el poeta rechaza cantar: la victoria de Mario sobre los cimbrios en 102 a. C.

²⁸ Citamos a Propertio por la edición de Barber (1960).

²⁹ Citamos por la edición de Morros (1995).

En el poeta castellano tenemos simplemente una hipótesis (si mi lira tuviera más poder), que, de cumplirse, no llevaría a una acción (escribir épica) sino a otra completamente distinta (el canto de la belleza de Violante); y en el latino tenemos la misma hipótesis, que de manera semejante, si se cumpliera, no llevaría al poeta a escribir épica mitológica ni histórica (vv. 19-24),³⁰ sino la épica que Mecenas le pide, la celebración de las *res gestae* contemporáneas de César y sus triunfos (vv. 25-38); pero en este caso no queda cerrado el asunto. La segunda parte de la apódosis no se contrapone explícitamente a la primera mediante una adversativa, aunque parece claro que al principio del v. 25 hay un asíndeton adversativo. Intencionadamente el poeta no establece una contraposición fuerte entre las hazañas augústeas y las de Mario (v. 24), porque esa segunda parte de la apódosis, el canto de las victorias de Augusto (vv. 25-38), tampoco se realizaría, aunque se cumpliera la hipótesis formulada en la prótasis: Propercio no celebrará el origen y la gloria de Augusto, "sino" que (*sed* -v. 39-, adversativa fuerte, subraya por fin la verdadera contraposición con la épica) seguirá cultivando poesía amorosa en la tradición calimaquea; e igual que Calímaco no entonaría *angusto pectore* (40) la lucha entre los dioses y los gigantes, a su talento tampoco le va cantar el glorioso linaje de César (vv. 41-42). La celebración de Augusto queda relegada al ámbito de la irrealidad, mientras su escritura de la elegía es para él la única realidad posible: frente al indicativo, *conueniunt* (v. 41), los subjuntivos referidos al canto épico augústeo confirman definitivamente su dimensión de irreales. Las únicas batallas que el poeta elegíaco puede celebrar las libra en el lecho: *nos contra angusto uersantes proelia lecto* (45).

Aunque el esquema sintáctico del texto latino es más complicado que el del castellano, es de la *recusatio* de Propercio de la que parte Garcilaso, no de la de Horacio *O. I. 6*. En esta oda el poeta lírico afirma desde el principio, sin ninguna hipótesis que arroje dudas sobre ello, su falta de fuerzas para celebrar la gloria de Agripa y Augusto y le deja tal tarea a Vario (vv. 1-12). Asimismo Propercio incorpora a *II. 1*, una elegía programática en la apertura de un nuevo libro, una *recusatio* dirigida a Mecenas³¹, en la que también confronta con la épica el género que está cultivando, la elegía subjetiva y amorosa, pero su *recusatio* es más compleja³²: tras declarar que toda su inspiración procede de *Cynthia* (vv. 1-16) le asegura a Mecenas que de tener mayor aliento escribiría ese poema épico que de él

³⁰ Como señala Hubbard (1974: 100) rechaza la épica mitológica hesiódica y homérica y también la histórica de Querilo, Ennio y Cicerón.

³¹ Mecenas aparece como interlocutor en el v. 17 y a partir de ahí es el único interlocutor; en el v. 1 el poeta se dirige a los lectores de su obra en general.

³² Dice Sullivan (1976: 123-124) que Propercio usó la *recusatio* de una forma más sutil e invasiva que cualquier otro poeta augústeo, pues le sirve a un tiempo para desplegar sus habilidades poéticas, para rechazar las pretensiones de Augusto y para definir la naturaleza de su arte. Fedeli (2003: 109) indica que Propercio no es modesto con respecto a la épica porque llega a poner sus elegías a la altura de este género (*cf.* vv. 13-14).

requiere y lo haría bien, porque, como señala Stahl,³³ Propercio da aquí (vv. 25-38) testimonio de sus facultades como poeta épico. Pero no lo han permitido los hados –*fata*, v. 17- y el está de por vida atado al amor de una sola mujer, una enfermedad incurable, cuyo paciente rechaza además todo intento de curación (vv. 57-58).

El intertexto *O. I 6* de Horacio ya le proporcionaba a Garcilaso la oportunidad de confrontar su poesía con la épica e incluir indirectamente, como señalaba Dunn, una pequeña *laudatio* de las victorias de Carlos V y su entrada triunfal en Nápoles. El de Propercio II 1 viene a reforzarlo y también a este nos lleva, igual que en el caso de Horacio, mediante una referencia puntual. El Brocense ya comentaba como grecismo el acusativo de relación incluido en estrofa IV, la que describe el triunfo: “el fiero cuello atados” (v. 19). Pero no indicaba, ni él ni ninguno otro de los comentaristas antiguos y modernos, que sepamos, la semejanza con el v. 33 de II 1 de Propercio, que aparece también en el contexto semejante de la descripción de un triunfo, en este caso el que Augusto celebró en el 29 a. C.:

aut regum auratis *circumdata colla* catenis,

De manera que quiere que el lector recuerde también este texto properciano y tiene tanto interés en esto que reproduce su esquema sintáctico.

Ahora bien, las *recusationes* de los antiguos son diferentes de la de Garcilaso. Las de aquellos respondían a la verdadera necesidad de contentar a su *patronus*, mientras que la del toledano no parece responde a tal motivación. A este la *recusatio* le sirve más bien como vehículo de la reflexión metapoética, aunque no haya que excluir su dimensión política. Por eso incorpora a Propercio, aunque esté escribiendo una oda horaciana, porque la intertextualidad con el poeta elegíaco le permite incluir a la elegía en la confrontación con la épica, de esta forma los dos tipos de poesía amorosa cultivados en Roma eran contrapuestos al mismo tiempo al género épico. En cualquier caso, no es ésta, como veremos, la contraposición que más le interesa a Garcilaso, sino las diferencias más sutiles entre la lírica y la elegía. Será el rechazo irónico de la última, incluido en una oda lírica, el que ocupe el resto del poema. Y para ello la presencia de Propercio II 1 en el principio de la *Ode* aún tiene más significados que aportar. Veamos.

Propercio empieza su elegía dirigiéndose a los lectores en general –*Quaeritis, unde mihi totiens scribantur amores*, v. 1- y afirmando que su única fuente de inspiración es su amada Cynthia –*ingenium nobis ipsa puella facit*, v. 4-; todo lo que ella hace le da motivos para escribir, hasta el punto de afirmar:

³³ 1985: 163.

Seu nuda erepto mecum luctatur amictu,
Tum uero longas condimus Iliadas (vv. 13-14)

Lo que dice o hace Cynthia también daría para escribir historia (vv. 15-16); es capaz de inspirar cualquier tipo de escritura, pero todos ellos girarían en torno a su persona. De todas formas, las referencias a la *Iliada* y la historia le proporcionan una espléndida transición a la *recusatio*: en el v. 17 cambia de interlocutor y se dirige a Mecenas para rechazar cortésmente su invitación al cultivo de la épica y afirmarse en su decisión de dedicarse a cantar solo sus *proelia* con Cynthia, como hemos visto (v. 45). La metáfora bélica para el encuentro amoroso se extiende por todo el poema y no solo le permite al poeta establecer su contraste con la hazañas bélicas épicas de un modo más expresivo, sino que también le facilita el paso del tema del amor al de la muerte por amor en el v. 47, que inicia la segunda parte del poema: *laus in amore mori*.³⁴ El poeta está sujeto al *fatum* de amar a Cynthia y de morir amándola fielmente y de ese amor derivará su gloria. Por eso no puede responder a los requerimientos de su amigo Mecenas para que celebre la gloria de Augusto. Propertio responde con mucha finura a su *patronus*, pues presenta la petición de Mecenas como motivada por la amistad de éste con el *princeps* y no por la necesidad de propaganda del régimen augústeo. La *amicitia* desempeña un importante papel en el poema, de manera que también el poeta se autorrepresenta como amigo íntimo de Mecenas. Propertio subraya intencionadamente esta amistad, que le permite al final pedirle a su poderoso amigo comprensión y aceptación de que es su *fatum* quien le impide escribir sobre otro tema que no sea el amor de Cynthia;³⁵ de ahí la respuesta final que le atribuye a su interlocutor Mecenas: cuando pase por su tumba pronunciará una compasiva frase tan lapidaria que se parece a un epitafio y que resume muy bien la condición del poeta elegíaco: "*Huic misero fatum dura puella fuit*" (78)³⁶.

La amistad es también un componente importante en el poema de Garcilaso: es el resorte que lo impulsa a escribir la *Ode*; es lo que justifica su intromisión en los asuntos amorosos de Mario Galeota. Pero la *amicitia* trazada por Propertio poco tiene que ver con la representada por Garcilaso. Para empezar el poeta latino se dirige a su amigo, el castellano a la mujer amada por su amigo. Y si en el caso del primero el poeta tenía que justificarse ante su amigo por no responder a sus requerimientos, en el de Garcilaso no encontramos nada de esto: ni le niega nada al amigo ni este ocupa una posición que obligue al poeta a justificarse ante el por

³⁴ Un comentario más detenido sobre la segunda parte del poema dedicada a describir la condición del poeta elegíaco puede verse en Camps (1967: 65-66).

³⁵ Sobre la amistad en el poema *vid.* Stahl (1973: 171-173) y Newman (1997: 215)

³⁶ Fedeli (2003: 122) dice que en su epigramática concisión el v. 78 sustituye el epitafio grabado sobre la tumba.

nada. De manera que el lazo entre los dos poemas por el motivo de la amistad sería muy remoto. Mayor interés tiene el vocabulario bélico que mantiene unidos los temas elegíacos con los épicos en el poema de Propercio y que asoma también en el de Garcilaso.

Carroll B. Johnson³⁷ ha señalado que la *Ode*, un poema resueltamente lírico, se ha infectado del lenguaje de la épica en los versos en que se describe la belleza de doña Violante como fuerte y armada. La consideración del intertexto properciano nos permite ver con más precisión de dónde vienen los detalles de esa descripción. Aunque Garcilaso no tiene en cuenta la doble posibilidad presentada por Propercio en caso de tener mayor aliento –épica mitológica o histórica del pasado por un lado, o épica celebrativa de hechos históricos presentes por otro-, en su *Ode* doña Violante ocupa el lugar ocupado en la elegía properciana por las guerras y el triunfo de César. No es extraño que la cante en términos de “fuerza” y “aspereza”, adelantando así la dureza de la que hará gala en su relación con Galeota. Garcilaso no toma explícitamente nada de la segunda parte de la elegía, porque no va a definirse como poeta elegíaco, pero, a través de la asimilación de Violante al mundo bélico augústeo descrito en el intertexto de Propercio, puede ir presentando a Violante como la *dura puella* de Propercio (II 1, 78), solo que dadas las diferencias de situación enunciativa no se trata aquí de la *puella* del poeta, sino de la de su amigo. La elegía esta presente en la *Ode* desde el principio; pero el poeta la contempla desde fuera, como Propercio hacía con la épica ansiada por su amigo Mecenas. Garcilaso no solo rechaza la épica, sino que se mantiene a distancia también de la elegía; no es en ningún momento poeta elegíaco, sino que mantiene la posición de un poeta lírico y horaciano que mira con ironía a la elegía y a su concepción del amor de la que, como veremos, su amigo Mario es víctima. Pues mientras la elegía es poesía de amor subjetiva que se refiere solamente a los amores del poeta, la lírica puede cantar también los amores de los otros³⁸. Ya lo dice Horacio en la última estrofa de su oda I 6:³⁹

nos convivia, nos proelia virginum
sectis in iuvenes unguibus acrium
cantamos, vacui sive quid urimur,
non praeter solitum leves.

20

³⁷ 1989: 294.

³⁸ Cristóbal (1995: 122).

³⁹ En el mismo sentido se expresa en el breve pasaje que le dedica a la lírica en su *Ars Poetica*: *Musa dedit fidibus divos puerosque deorum / et pugilem victorem et equum certamine primum / et iuvenum curas et libera vina referre.* (vv. 83-85).

Y lo pone en práctica en numerosas odas, entre ellas algunas muy próximas en el libro primero a la 6, como la 5 y la 8⁴⁰.

Precisamente la última está presente también en la escritura de la *Ode*, como ya hemos visto. Herrera decía que le debe su “argumento”; pero no solo eso: le debe la situación enunciativa.⁴¹ En I 8 Horacio observa desde fuera los amores entre Síbaris y Lidia y se dirige a esta en tono recriminatorio por el efecto que están causando en el joven. Garcilaso se pone en la misma situación de enunciación y como observador y consejero interviene también desde fuera para evitar las consecuencias que el rechazo de Violante Sanseverino del amor de Mario Galeota tiene en el comportamiento de éste. Hay muchas diferencias entre ambos poemas y no es la menor que mientras Síbaris es correspondido por Lidia, Mario no lo es por doña Violante; pero la perspectiva poética es la misma y las posibilidades que le presta a la ironía también.

Vamos a ver esto más detenidamente empezando por el intertexto horaciano:

Lydia, dic, per omnis
te deos oro, Sybarin cur properes amando
perdere? cur apricum,
deserit Campum, patiens pulveris atque solis?

cur neque militaris
inter aequalis equitat, Gallica nec lupatis
temperat ora frenis?
cur timet flavum Tiberim tangere? cur olivum

sanguine viperino
cautius vitat neque iam livida gestat armis
bracchia, saepe disco,
saepe trans finem iaculo nobilis expedito?

quid latet, ut marinae
filium dicunt Thetidis sub lacrimosa Troiae
funera, ne virilis
cultus in caedem et Lycias proriperet catervas?

Al principio de la oda el poeta resume el efecto en Síbaris de sus amores con Lidia y lo hace mediante una pregunta dirigida a esta: (*Lidia, dic*) *Sybarin cur properes amando / perdere?*, vv. 2-3: “(dime) por qué te afanas en perder a tu amante Síbaris”⁴². A continuación describe el proceso de perdición del joven mediante preguntas concretas que se refieren a las actividades deportivas y al entrenamiento militar que Síbaris ha abandonado al entregarse a Lidia: ya no practica la equitación, ni la natación, ni la lucha, ni el lanzamiento de disco, actividades en las que antes se distinguía –*nobilis*, v.12- soportando, como

⁴⁰ Sobre la estrecha relación entre estas dos odas *vid.* Quinn (1980: 137) y Minadeo (1982: 32).

⁴¹ Recordemos que no compartía este aspecto con la III 11, ni con la elegía II 1 de Propertio que va dirigida primero a los lectores y después a Mecenas.

⁴² Nisbet & Hubbard (1970:111) traducen *perdere* por “hacer morir de amor”.

correspondía a un joven romano de buena familia en tiempos de Augusto, el polvo y el sol – *patiens pulveris et solis*, v. 4-.⁴³ A primera vista para el poeta Lidia es la culpable, la mujer experta que aparta de sus obligaciones al joven y subvierte el orden social y militar establecido. De ahí el tono de censura transmitido por sus insistentes preguntas retóricas, a las que la única respuesta posible sería *propter te*. Todas van introducidas en anáfora por *cur?*, excepto la última que se singulariza no solo por su *variatio* formal con *quid*, sino también porque introduce una perspectiva nueva al comparar al joven Síbaris con Aquiles. También el más grande de los héroes griegos se escondió vestido de muchacha en la corte del rey Licomedes en Esciros para no ir a la guerra de Troya, donde le esperaba una muerte segura. Allí mantuvo una relación amorosa con Deidamia, una hija del rey.

La mayoría de los críticos subrayan la ligereza de la oda, la ironía que Horacio como observador distanciado arroja sobre el comportamiento de Síbaris; y encuentran la clave mayor de la misma en la extravagante comparación final con Aquiles. Volviendo atrás en la lectura desde la última estrofa podemos ver que, igual que Aquiles se incorporó después a la escuadra griega y cumplió con su deber, así Síbaris estaría pasando por un estado pasional pasajero que no dañaría en el futuro a su conducta de buen romano. Por eso Horacio antes de llegar al final del poema ya da algunas claves de su condescendencia irónica que aligeran la presión censora de las preguntas dirigidas a Lidia: no deja de resultar incongruente con la agilidad y fuerza de Síbaris que le “tema” a las fangosas aguas del Tíber o “evite” el aceite usado por los luchadores como si fuera un veneno. Estas exageradas incongruencias denuncian que el poeta está bromeando. Como muy bien señala Quinn parece que se está haciendo eco del rechazo que siente su personaje por todos esos aspectos desagradables de los entrenamientos físicos, desagrado al que ya aludiría el nombre elegido para él, Síbaris, el de una ciudad conocida por el lujo y la relajación.⁴⁴ En el nombre habría ya una intención irónica: el joven responde a lo que se le exige y lo hace bien; pero en cuanto tiene ocasión cede a las tentaciones. Y Horacio, suponiendo la probable vuelta del joven a los cauces establecidos, al *virilis cultus*, lo trata con tolerancia.

Esta interpretación encaja perfectamente en el cuadro del concepto del amor sustentado por Horacio en su obra. No puedo detenerme a examinarlo aquí con detenimiento; pero sí señalaré las diferencias que lo separan del amor según lo entendían los poetas elegíacos. Horacio representa la reacción anti-romántica, o

⁴³ Augusto fomentó la preparación física de los jóvenes nobles en el periodo previo a su incorporación al servicio militar activo: Nisbet & Hubbard (1970:108-109) y Quinn (1980:138).

⁴⁴ Para este crítico el repaso que Horacio hace de los ejercicios, a pesar de suponer superficialmente un apoyo convencional a los mismos, nos los presenta como poco atractivos: sol, sudor, polvo, agua enfangada, moratones transmiten otro significado encubierto y sirven de clave a la ironía de Horacio, a su distanciamiento del *virilis cultus* como modo de vida (1963: 138-139).

más bien anti-elegíaca en relación con el amor. Para él el amor tiene su estación de florecimiento en la juventud y tiene principio y final, no es eterno, como lo representaban los elegíacos, ni es lo único importante en la vida: el amor pertenece al *otium*, como los banquetes, por lo que muchas veces aparece contextualizado en estos (cf. IV 13, por ej.); y como actividad del *otium* solo tiene sentido en tanto que descanso del *negotium*, de las actividades cívicas y políticas del hombre. A Horacio no le interesa tanto expresar las emociones que siente el enamorado, principal propósito de Catulo y los elegíacos, como representar desde fuera la conducta de los enamorados; por eso su posición de observador distante e irónico está presente en muchas de sus odas amorosas.⁴⁵ Una de las que mejor lo ejemplifican es I 8, en la que resulta fácil de explicar la condescendencia irónica del poeta: después de todo, Síbaris es joven y tiene que pasar por la inevitable fase de enamoramiento; además Lidia le corresponde al menos por el momento. No es que Síbaris se ablande y deje definitivamente a un lado su entrenamiento militar por entregarse a la *militia amoris*. Ciertamente se puede pensar que Lidia lo está volviendo *mollis*;⁴⁶ pero no tenemos aquí ni asomo del amor elegíaco como enfermedad o como dedicación exclusiva del joven al mismo; esto queda excluido por medio de la comparación con Aquiles.

Veamos ahora hasta qué punto sigue Garcilaso a Horacio no solo en la imitación de su texto, sino también en la de su perspectiva irónica. Para empezar el poeta toledano responde a los sucesivos *cur?* del romano con la respuesta que aquel suponía: "por ti". Y sigue en líneas generales su esquema resumiendo primero los efectos que ha tenido sobre Mario Galeota su amor por doña Violante:

y cómo por ti sola
y por tu gran valor y hermosura
convertido en viola,
llora su desventura
el miserable amante en tu figura. 30

Hablo d 'aquél cativo,
de quien tener se debe más cuidado,
que 'stá muriendo vivo,
al remo condenado,
en la concha de Venus amarrado. 35

Estas estrofas corresponderían formalmente a los primeros versos de la oda horaciana, o mejor dicho a su primera pregunta (vv. 2-3); pero, a diferencia de Síbaris, Galeota sufre el desconsuelo y las torturas del enamorado rechazado por la

⁴⁵ El tratamiento más completo del amor en Horacio y sus diferencias con respecto a los elegíacos puede verse en Lyne (1980: 201-238). También se ocupan de este tema Quinn (1963: 154-162), Labate (1994: 115-121) y Cristóbal (1995: 112-115). Para una perspectiva diferente v. Pöschl (1980: 157-161).

⁴⁶ Esto es lo que sostiene Seager (1993:27).

amada: es un enfermo de amor “que ‘está muriendo vivo” sometido a Venus, la diosa del Amor.

Los hispanistas señalan aquí influencia petrarquista, no solo en la imagen del amante en la amada transformado, sino también en los síntomas del enamorado y el vasallaje rendido al amor.⁴⁷ Los antiguos comentaristas vieron en el v. 28 una referencia puntual a Horacio, *O.* III 10, 14 –*nec tinctus viola pallor amantium*– en el contexto del canto del *exclusus amator* a la puerta de una mujer inconquistable. Lo que no ha sido señalado es que el poeta presenta a Galeota como un enamorado elegíaco: solo ama a una mujer –“por ti sola”, v. 25-; está “muriendo vivo” (v. 33) de amor, y entregado al *servitium amoris*: amarrado a la concha de Venus que aquí, en virtud de la alusión a la estatua de la diosa en el título del poema, es lo mismo que decir que es esclavo del amor de la dama napolitana. No es éste el lugar de ver en qué medida eran deudoras de la elegía romana las tradiciones de la poesía trovadoresca y petrarquista y cómo Garcilaso se remonta a aquella teniendo muy presente la memoria viva de estas más cercanas a su tiempo. De acuerdo con los límites establecidos al principio para este trabajo solo señalaré que el poeta toledano no pierde de vista, aunque no la imite explícitamente en este pasaje, la elegía II 1 de Propertio, que en su segunda parte traza la condición del poeta enamorado, que también ama a una sola mujer y padece y muere por ella. Baste recordar los dos versos que la abren:

Laus in amore mori: laus altera si datur
una posse frui: fruar o solus amore meo (vv. 47-8)

De modo que, aunque a partir de la estr. VI es dominante como modelo Horacio I 8, no se desecha la presencia del intertexto properciano, porque Garcilaso no va a olvidarse en ningún momento de las relaciones y diferencias entre la lírica y la elegía.

Pero a partir de la estrofa VIII se impone la imitación del resto de la oda I 8 con su particularizada descripción de las ocupaciones que el enamorado ha abandonado por causa del amor, introduciéndolas mediante una anáfora, que se corresponde con la del modelo (“Por ti”... “por ti”, responde a *cur?...cur?*) y que le presta un tono semejante de reproche al discurso, tono atenuado también aquí por la ironía. Como en el caso del poeta latino, estas actividades remiten a normas de comportamiento contemporáneas: donde Horacio recogía los ejercicios de entrenamiento que los jóvenes nobles romanos de tiempos de Augusto practicaban como preparación para al servicio militar, Garcilaso remite a las actividades que

⁴⁷ *vid.* Lázaro (1986: 120) que cita a Ficino para apoyar la teoría de la transformación en la imagen de la amada; Morros (1995: 434-435) y el comentario más extenso de Pérez-Abadín (1995: 71-72).

formaban parte del código de conducta del caballero y cortesano recogidas por Castiglione en *Il Cortigiano*: equitación, esgrima, poesía y amistad. La proximidad de las dos primeras a las descritas por Horacio le permite a Garcilaso seguir en las estrofas VIII y IX muy de cerca al modelo latino:

Por ti como solía,
del áspero caballo no corrige
la furia y gallardía,
ni con freno le rige,
ni con vivas espuelas ya l'aflige. 40

Por ti, con diestra mano
no revuelve la espada presurosa,
y en el dudoso llano
huye la polvorosa
palestra como sierpe ponzoñosa. 45

Como la equitación y la lucha seguían teniendo vigencia para un caballero renacentista, Garcilaso no tenía más que adaptarlas a su lengua y ritmo. Nuevas son las otras dos ocupaciones, poesía y amistad, que entran en el esquema de la oda horaciana:

Por ti, su blanda musa,
en lugar de la cíthera sonante,
tristes querellas usa,
que con llanto abundante
hacen bañar el rostro del amante. 50

Por ti, el mayor amigo
L'es importuno, grave y enojoso;
yo puedo ser testigo,
que ya del peligroso
naufragio fui su puerto y reposo. 55

Y agora en tal manera
vence el dolor a la razón perdida,
que ponzoñosa fiera
nunca fue aborrecida
tanto como yo dél, ni tan temida. 60

Hay que señalar que la poesía se singulariza, porque es la única afición que Galeota no abandona: lo único que hace es cambiar de género y sustituir el canto lírico por las "tristes querellas" de la poesía elegíaca. Se ha observado ya la semejanza entre los vv. 53-55 y Tibulo I 8, 53-4:⁴⁸

Vel miser absenti maestas quam saepe querellas
Conicit et lacrimis omnia plena madent!

⁴⁸ Morros (1995:88). Después (436) este comentarista señala que aparecen mencionados por El Brocense; pero no los encontramos en su comentario a este pasaje.

Es obvio que Garcilaso dirige una y otra vez a sus lectores hacia textos de la elegía latina y traza una imagen de su amigo muy cercana a la del poeta elegíaco que sufre por amor; en su condición de enamorado *miser* Galeota se habría vuelto hacia ellos en busca de inspiración para expresar sus propios sentimientos.

También el tratamiento del capítulo de la amistad es interesante, porque aparece encarnada en el propio poeta, lo que lo lleva a convertirse en tema del poema, interrumpiendo así la distancia de observador mantenida anteriormente. Esto supone una novedad absoluta con respecto a Horacio *O. I 8*, pero no deja de ser un procedimiento asimismo horaciano. Así por ejemplo en *I 5*, oda en la que el poeta también describe desde la posición de un observador irónico los amores de Pirra y un jovencito seducido y fatalmente confiado en la perdurabilidad de su amor, el poeta, para justificar su buen conocimiento de la mujer, se introduce en la última estrofa como víctima de sus engañosos amores: una tabla dedicada al dios del mar da testimonio de que también él naufragó entre las turbulentas e inestables olas de los abrazos de Pirra.⁴⁹ La imagen del naufragio y el puerto parece que ha sido recogida por Garcilaso en los versos 53-55,⁵⁰ aunque los críticos han aducido numerosos intertextos para estos versos, nos inclinamos por la estrofa final de *I 5*, no señalada antes por nadie.

Veamos qué ventajas para la interpretación de la *Ode* se pueden sacar de esta preferencia. Garcilaso le dedica a la amistad dos estrofas, la XI y la XII. En los dos primeros versos de la XI ya anuncia que Galeota también rechaza la amistad y en los siguientes el poeta se introduce como testigo de ello; y se refiere enigmáticamente a que en algún momento anterior -"ya"- ha sido "puerto" y "reposo" de un "peligroso naufragio" de Galeota. Obviamente la metáfora es una extensión de la metáfora náutica iniciada en los vv. 34-35. En la *I 5* de Horacio también hay una metáfora extendida del amor como navegación y naufragio. ¿A qué amor se refiere aquí Garcilaso? Obviamente no a la relación no lograda de Galeota con doña Violante, porque "agora", inmerso en este amor, su amigo no quiere saber nada de él: ha perdido la razón y lo aborrece como si se tratara de una fiera ponzoñosa (estr. XII). Parece que Garcilaso necesitaba dos estrofas para tratar el tema de la amistad, porque también en éste, como en el de la poesía, la situación no era simple: había un antes, el de su amigo como lírico que compartiría con el poeta un punto de vista más distanciado y racional con respecto al amor, y un después, el de su opción por el amor loco de poeta elegíaco, que ya no quiere saber nada de la ironía con la que el lírico horaciano enfoca estos temas. Las

⁴⁹ *intemptata nites! me tabula sacer / votiva paries indicat uvida / suspendisse potenti / vestimenta maris deo* (vv. 13-16).

⁵⁰ Bembo y Petrarca son citados por Morros (1995:88), que también recuerda un texto de Persio, VI 9-12, que difícilmente habría recordado Garcilaso en este contexto.

“pláticas de amor” que mantenía antes con su amigo Garcilaso se han acabado por culpa del amor a doña Violante:⁵¹ Galeota ya no comparte la auto-ironía de su amigo con respecto a los fracasos amorosos y se convierte el solo en víctima de la zumba del poeta.

La mayoría de los críticos señalan la ironía de Garcilaso en estas estrofas, sin detenerse a analizar sus claves. Desde luego imita el procedimiento horaciano de subrayar exageradamente los detalles concretos para subrayar su distanciamiento irónico: así en “está muriendo vivo, /al remo condenado / en la concha de Venus amarrado”, vv. 33-35; en “huye la polvorosa / palestra como sierpe ponzoñosa”, vv. 44-45-; y también en la descripción de Galeota entregado a su “blanda musa” con el rostro ridículamente empapado de lágrimas (vv. 50-55) y en el odio al amigo como si se tratara de una “ponzoñosa fiera”, v. 58. Aquí no encontramos la condescendencia irónica de I 8, porque el protagonista no es un joven, sino un coetáneo del poeta. Quizás por eso se introduce una clave de la ironía más sutil e indirecta a través del intertexto de O. I 5, 13-16: aquí Horacio se introducía a sí mismo como víctima de Pirra en el pasado con su auto-ironía característica; Garcilaso recuerda un tiempo anterior en que su amigo era capaz quizás de una auto-ironía semejante, que compartiría con su amigo en los periodos de descanso del amor; desde el recuerdo de ese pasado en el que bromearía con el poeta sobre su última “pasión” Garcilaso proyecta la ironía sobre las nuevas opciones, poética y vital, de Galeota. La lírica admite la ironía y una concepción distinta del amor, más racional, más ligera y humana que la sostenida por la elegía.

Horacio no compartía la concepción elegíaca del amor porque desde una posición epicúrea el amor apasionado llevaba al hombre al *furor* y a la pérdida del control racional sobre su vida y su sexualidad, a la que, por otra parte consideraba necesaria para la salud siguiendo las ideas expresadas por Lucrecio en el libro IV del *De rerum natura*. Desde la teoría neoplatónica del amor, que condenaba el amor sensual porque lleva al hombre a la sinrazón es posible que Garcilaso coincidiera con el. Las doctrinas son distintas porque el epicureísmo no rechaza la sexualidad, pero comparten la idea de que el enamorado pierde el control de sí mismo; y los dos poetas rechazan la concepción del amor como entrega y sumisión absoluta a la amada, como enfermedad incurable hasta la muerte, sustentada por la elegía. Por eso en ningún momento deja fuera de la *Ode* las referencias intertextuales a la elegía y por eso incorpora al poema un *exemplum* mitológico que encarna como ninguno esas concepciones, sobre las que como horaciano ironiza.

⁵¹ Pérez-Abadín (1995: 73) se refiere de pasada a las pláticas de amor entre ambos amigos, pero no llega a señalar la diferencia entre ambas estrofas.

Pero antes la estrofa XIII sirve de transición y devuelve a doña Violante Sanseverino al primer plano del discurso. En las estrofas anteriores el poeta ha estado centrado en el comentario de la conducta de Galeota, ahora ella vuelve a ser su principal objetivo y deja atrás el tono de reproche con el que se dirigía a ella antes, aunque lo atenuara con la ironía, para dar paso a su elogio:

No fuiste tú engendada
ni producida de la dura tierra;
no debe ser notada
--que ingratamente yerra—
quien todo el otro error de sí destierra. 65

Los dos primeros versos, como ya señaló Herrera, nos llevan a Virgilio, *En.* IV 365-67, en los que Dido, herida por la decisión de Eneas de abandonarla, le niega al héroe troyano su origen divino y le atribuye un padre, el Caúcaso y sus peñascos, que justifique su dureza:

“nec tibi diva parens generis nec Dardanus auctor,
perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus...”

En la *Ode*, a través de esta alusión se niega que doña Violante comparta la dureza de Eneas; pero no todos los críticos recientes aceptan que Garcilaso esté aquí recordando el pasaje de la *Eneida*.⁵² Sin ánimo de detenerme demasiado en estos versos, porque en cualquier caso la función que cumplen es la de anticipar la dureza de la mujer de piedra del relato que viene después, sí creo que merece la pena defender este intertexto virgiliano. Es posible que la memoria de Garcilaso del libro IV de la *Eneida* no se limitara a este recuerdo, pues la respuesta “por ti”... “por ti”, que el poeta toledano le da las preguntas, *cur?... cur?* de Horacio *O.* I 8 puede estar sacada de los reproches que Dido le dirige a Eneas unos versos antes: *te propter... te propter...* (IV 320-21), dice la heroína echándole la culpa a Eneas de que ella haya perdido el respeto de su pueblo y la fama que su *pudor* le había granjeado.⁵³ Dido también había abandonado por amor sus obligaciones de reina. De modo que no parece inverosímil que Garcilaso en los versos 61-62 esté aludiendo a esas palabras de Dido de *En.* 362-67 para darles la vuelta y elogiar a Violante recordándole que a su verdadera naturaleza no le va tal “aspereza”.

⁵² A Rivers (1981: 211) no le parece verosímil y para Pérez-Abadín (1995:69-70) quizás son los vv. de Ovidio, *M.* XIV 712-14 los que estarían en la base de los vv. 61-61; pero en esos versos no aparece la idea clave de generación, como en IV 366 de *Eneida* y en la *Ode*, v. 60.

⁵³ En la oda “De la Magdalena”, a quien Fray Luis se dirige como Elisa (=Dido) encontramos en contexto similar una anáfora, que corresponde a la misma órbita: “Qué fé te guarda el vano, / por quien tú no guardaste la debida.../ prenda, por quien velaste, / por quien ardiste en celos, por quien.../ por quien nunca tuviste acuerdo de ti mesma? (vv. 16-26).

Los tres versos siguientes, tras la corrección de Blecua –“debe” en vez de “debes”- pasan a convertirse en una sentencia de carácter general, que puede aplicársele a doña Violante, pero que en aras de la persuasión buscada aquí por el elogio, no se le aplica a ella personalmente sino a todas las mujeres, que ven justificado por su belleza su carácter áspero y huraño, error que deberían desterrar según Castiglione.⁵⁴

De manera que la actitud del poeta hacia doña Violante pasa del reproche atenuado al elogio con el fin de persuadirla para que cambie de actitud; y asimismo con la finalidad de hacerla desistir de su firme rechazo a Mario Galeota le cuenta la fábula ovidiana de Ifis y Anaxárete (*M.* XIV 698-761).

La introducción de este nuevo modelo latino se ve favorecida por varios factores: en primer lugar porque el marco y la situación enunciativa en el que Ovidio introduce su relato son semejantes a los de la *Ode*. La historia de Ifis y Anaxárete se la cuenta en *Metamorfosis* Vertumno a Pomona como un procedimiento de seducción para vencer su resistencia al amor, pero bajo el disfraz de vieja, de manera que habla del enamorado Vertumno en tercera persona, en la misma persona que Gracilazo se refiere a su amigo Mario Galeota. En segundo lugar porque el propósito es el mismo en uno y otro caso, persuadir a una mujer desdeñosa y dura para que cambie su actitud presentándole un caso que ejemplifica las consecuencias negativas de tal conducta: la piedra, que junto la mar y al hierro, sirven de comparación para describir la dureza del corazón de Anaxárete (711-13) termina tomando su cuerpo por entero en la metamorfosis (*paulatimque occupat artus, / quod fuit in duro iam pridem pectore, saxum*, vv. 757-58).⁵⁵ En tercer lugar porque esta fábula ovidiana encarna todas las convenciones del amor elegíaco en el que ha caído Galeota: Ifis es incapaz de gobernar racionalmente su pasión, que lo atormenta y lo lleva a humillarse ante la *dura puella*; y, cuando ve el fracaso de todos sus intentos de conseguir su amor, se suicida porque, tras enamorarse, ese era el único objetivo de su vida (vv. 724-25).

Ahora bien, junto a estas semejanzas no hay que olvidar las diferencias. Para empezar el relato de la historia de Ifis y Anaxárete en Ovidio se incorpora a un género narrativo, mientras aquí lo hace a un poema lírico, que además tiene otro intertexto lírico, Horacio *O.* III 11. Es verdad que con respecto a este último la presencia del relato mitológico también ofrece diferencias, porque, como hemos dicho, mientras Horacio terminaba su oda con el ejemplo de las Danaides, el de Anaxárete no culmina la *Ode*, sino que es un *excursus* dentro de ella; pero quizás no carezca de significación que el ejemplo de las Danaides en Horacio ocupe el

⁵⁴ *vid.* comentario más detallado en Pérez-Abadín (1995: 74-75).

⁵⁵ A Ovidio lo citamos por la edición de Tarrant (2004).

mismo número de estrofas que el de Anajárete aquí, siete. Garcilaso está siguiendo a Horacio en la contención del modo narrativo incorporado al lírico, para que éste no pierda su predominio. De acuerdo con esta intención era inevitable hacer una selección en el extenso material narrativo que Ovidio le ofrecía.

El relato de la fábula de Ifis y Anaxárete en *Metamorfosis* tiene un desarrollo dramático en el que podemos distinguir las siguientes fases:

-Presentación de los protagonistas como jóvenes pertenecientes a dos clases sociales distintas: humilde la de él, noble la de ella (vv. 698-99).

-Amor a primera vista: Ifis la ve y se enamora de inmediato. Lucha contra el deseo, pero el *furor*, la "locura", vence a la razón (vv. 700-02). Ifis y sus sufrimientos ocupan casi por completo el primer plano del relato hasta el v. 747.

- Como *exclusus amator* a la puerta de la amada intenta convencerla; pero vencido se suicida no sin antes presentar el triunfo de Anaxárete sobre él con metáforas bélicas, que subrayan la dureza de la joven. Y para que la noticia de su muerte no le llegue de oídas y pueda disfrutar viendo los despojos de su enemigo se ahorca colgándose de su puerta:

nec tibi fama mei uentura est nuntia leti;
ipse ego, ne dubites, adero praesensque uidebor,
corpore ut exanimi crudelia lumina pascas. (vv. 726-728)

Pero no es la joven la que descubre el cadáver sino sus criados, que lo llevan a la casa de su madre (vv. 701-41).

- Lamentos de la madre y conducción del cadáver (vv. 742-47).

- Un dios vengador pone en marcha el desenlace de la historia: Anaxárete "conmovida" por el llanto que acompaña al entierro se asoma y al ver a Ifis se convierte en piedra (vv. 748-58).

Después, el poeta nos devuelve al marco en el que esta fábula está incluida, y el narrador Vertumno, disfrazado de anciana, invita a la ninfa a unirse a su pretendiente Vertumno para evitar correr una suerte semejante a la de Anaxárete; pero comprueba que su relato no ha hecho mella en Pomona y se decide a recuperar su verdadera apariencia y a emplear otros medios *-uimque parat*, v. 770-, que no serán necesarios, porque cuando ella contempla al hermoso joven y su cuerpo perfecto se siente seducida y empieza a sentir la misma pasión que él (vv. 761-771).

¿Qué selecciona Garcilaso de esta fábula ovidiana? Nuestro poeta podía contar con que sus lectores conocieran la fábula ovidiana y seleccionar solo lo que conviniera a la persuasión de doña Violante, adaptando el relato a su discurso lírico.

En primer lugar, presenta brevemente un resumen de la historia, que introduce con la finalidad explícita de atemorizar a la dama (estr. XIV):

Hágate temerosa
el caso de Anajárete, y cobarde,
que de ser desdeñosa
se arrepintió más tarde,
y así su alma con su mármol arde. 70

En solo tres versos (68-70) retrata la actitud de Anaxárete y sus consecuencias finales: desdén, arrepentimiento y mármol.⁵⁶

Luego pasa al relato, en el que las fases de Ovidio se reducen sobremanera:

Estábase alegrando
del mal ajeno el pecho empedernido,
cuando, abajo mirando,
el cuerpo muerto vido
del miserable amante allí tendido; 75

y al cuello el lazo atado
con que desenlazó de la cadena
el corazón cuitado,
y con su breve pena
compró la eterna punición ajena. 80

Sentió allí convertirse
en piedad amorosa el aspereza.
¡Oh tarde arrepentirse!
¡Oh última terneza!
¿Cómo te sucedió mayor dureza? 85

Los ojos s'enclavaron
en el tendido cuerpo que allí vieron;
los huesos se tornaron
más duros y crecieron,
y en sí toda la carne convirtieron; 90

las entrañas heladas
tornaron poco a poco en piedra dura;
por las venas cuitadas
la sangre su figura
iba desconociendo y su natura, 95

hasta que, finalmente,
en duro mármol vuelta y trasformada,
hizo de sí la gente
no tan maravillada,
cuanto de aquella ingratitude vengada. 100

La dureza de la joven queda expresada en dos versos (71-72) y a continuación se produce un gran cambio en el argumento: es ella quien descubre el

⁵⁶ Del enigmático verso 70 se ha ocupado Cristóbal (2002: 41). Yo creo que se refiere al enamoramiento, al deseo que nace ardiente al tiempo que queda encerrado en el mármol.

cadáver tendido a su puerta y en cuanto lo ve cambia de actitud, se arrepiente, pero demasiado tarde para evitar el castigo que el suicidio de Ifis le ha granjeado (estrs. XV-XVII). En las tres estrofas restantes el poeta nos narra la metamorfosis en piedra (XVIII-XX). Los críticos ya han señalado que la gran innovación de Garcilaso ha sido atribuirle arrepentimiento a Anaxárete para suavizar su crueldad y hacerle su caso más soportable, y también más persuasivo, a su interlocutora. El punto de partida para el cambio se lo habría proporcionado Ovidio cuando dice que Anaxárete, atraída por los llantos provenientes del cortejo fúnebre, se asomó a la ventana: *Mota 'tamen videamus' ait 'miserabile funus'* (751).⁵⁷ Si no por el arrepentimiento, sí parece tocada finalmente por la compasión.

Ahora bien, Garcilaso lleva a cabo un cambio estructural más importante que este, que no ha sido señalado y que favorece la economía y concentración dramática de su relato. En los vv. 726-28 *supra cit.* Ifis apunta un posible desarrollo de los hechos que no se cumple en la narración ovidiana porque no es Anaxárete quien encuentra el cadáver. Garcilaso recoge la sugerencia de las palabras de Ifis y hace que sea la mujer quien descubra el cuerpo sin vida, con lo que adelanta el momento en que por primera vez ve a su amante, encuentro visual desencadenante de la metamorfosis en ambos relatos con un instante de tregua para la compasión en Ovidio y el arrepentimiento en Garcilaso.⁵⁸ De esta forma el poeta castellano puede prescindir de numerosos detalles de la versión original, que poco o nada podían decirle a su interlocutora y lectores - *paraclausithyron*, duelo de la madre, etc.- y que no eran necesarios para sus propósitos.

El espacio excesivo que Ovidio le concede a Ifis⁵⁹ se ve aquí reducido a la descripción de su "cuerpo muerto" y al efecto liberador que la muerte tiene para el: paradójicamente el lazo con el que se ahorca ha soltado la cadena que mantenía su corazón esclavizado (vv. 75-78). Los detalles sobre su muerte recogidos en estos versos facilitan la relación de Ifis con Galeota, "amarrado" también al amor (v. 35). La interpretación garcilasiana de *mota* como arrepentimiento en los vv. 81-82 le permiten al poeta introducirse en el relato (vv. 83-85) y dirigirse a la protagonista contaminando el modo narrativo con el lírico y provocando una ambigüedad muy productiva: la pregunta formulada en el v. 85, "¿Cómo te sucedió mayor dureza?", ¿no se dirige también a doña Violante? Anaxárete se arrepiente en Garcilaso porque se enamora (vv. 81-82); la estrofa completa apela a la Sanseverino para que considere tal posibilidad.

⁵⁷ Cristóbal (2002:40).

⁵⁸ Recordemos que el amor en la elegía entra por los ojos; y así ha ocurrido con Ifis: *uiderat* (v. 668) es la primera palabra de su fábula y se repite en principio de verso otra vez en el v. 700: *uiderat et totis perceperat ossibus aestum*.

⁵⁹ Solodow (1988:39) señala que Vertumno muestra mucho interés en los sufrimientos y el *fatum* de Ifis en un cuento destinado a destacar la dureza y el castigo de la joven.

Las estrofas siguientes están dedicadas a la metamorfosis, que no por casualidad ocupa aquí más espacio que en Ovidio. Además las descripciones que trazan ambos poetas son diferentes: la de Ovidio da cuenta del cambio repentino en el estado de los miembros de la joven y lo combina con sus intentos de moverlos; Garcilaso se detiene más en el proceso sucesivo del cambio: ojos, huesos, entrañas, sangre; y no registra que Anajérete pruebe en ningún momento a moverlos. Quizás no sea ajeno a esta diferencia al hecho de que en Ovidio ella al menos explícitamente no se enamora, mientras que sí lo hace en Garcilaso. Este poeta habría interpretado a Ovidio, por el interés que tiene para su finalidad persuasiva, de una forma que no habría que excluir y que al menos estaría ambiguamente apuntada en el texto ovidiano. Si en el relato-marco Pomona solo se enamora cuando ve a Vertumno, que antes siempre se había presentado ante ella disfrazado (vv. 643-653), en el intercalado a Anaxérete pudo pasarle lo mismo, puesto que no se nos dice que lo viera antes nunca vivo.⁶⁰ Pero no hay que olvidar que es un *deus ultor* (v. 750) el que empuja a Anaxérete a asomarse y que ella intenta retroceder y volver la vista. Desde luego en su caso no está clara la conversión de su dureza en “piedad amorosa”, una piedad que a la Anajérete garcilasiana la ata firmemente a la contemplación de su enamorado hasta su completa conversión en mármol.

Terminada la narración Garcilaso se vuelve de nuevo a su interlocutora:

No quieras tú, señora,
de Némesis airada las saetas
probar, por Dios, agora;
baste que tus perfetas
obras y hermosura a los poetas

105

den inmortal materia,
sin que también en verso lamentable
celebren la miseria
d'algún caso notable
que por ti pase, triste, lamentable.

110

Le recuerda el peligro de que intervenga Némesis, la diosa vengadora, en su castigo, si no se enmienda. El intertexto ovidiano desborda los límites del relato y se proyecta, si no en toda la oda, al menos en algunos de sus pasajes: *ratione furorem / vincere non potuit* (vv. 701-02) subyace al v. 58: “vence el dolor a la

⁶⁰ Esta es la interpretación de Fabre-Serris (1995: 371-73). Esta autora añade que, al quitarle capacidad persuasiva a la fábula, Ovidio lo que hace es defender su concepción del amor con la afirmación de los derechos del cuerpo en materia de deseo.

razón perdida"; y Némesis es mencionada como diosa vengadora en el relato-marco ovidiano por Vertumno-anciana (vv. 693-94).⁶¹

Por lo demás, sigue elogiando a doña Violante para persuadirla (vv. 104-05) y cierra la oda en una hermosa "Ringkomposition" de gusto clásico, en la que reúne el tema de su poema, la "fuerza" de la "beldad" de la Flor de Gnido, recogida en "perfetas obras y hermosura" y la reflexión metapoética. La exhorta a darle materia solo a los poetas líricos, sin que su persistencia en la dureza hacia su enamorado pueda dar lugar al "verso lamentable" de la elegía. De hecho ya se la ha dado a Garcilaso, que celebra su belleza y su fuerza en esta oda horaciana. Por supuesto puede seguir inspirando a otros poetas que podrían incluir entre sus "perfetas obras" un cambio de actitud hacia el arrepentimiento y la corrección del error común de las mujeres bellas, que recomendaba Castiglione cuando el pretendiente era adecuado.

Con esto hemos llegado al final de nuestro recorrido por la *Ode* de Garcilaso y sus intertextos clásicos y podemos resumir las conclusiones que ya hemos ido avanzando a lo largo del trabajo. Garcilaso toma como modelo estructural general de la *Ode* la *O. III 11* de Horacio, de la que se diferencia por la situación enunciativa y porque, mientras la de Horacio no tiene otro discurso para Lide que el *exemplum* de las Danaides, la del poeta toledano dedica toda su parte central a reprocharle a doña Violante su actitud hacia Galeota, tono atenuado a la postre por el distanciamiento irónico que el poeta mantiene con respecto a las nuevas actitudes vitales y poéticas de su amigo. Los personajes implicados en la relación amorosa que presta argumento al poema se describen en virtud del intertexto properciano presente en el primer movimiento de la *Ode* (II 1) con perfiles elegíacos: la dama napolitana es una *dura puella*, no solo por lo que dice Garcilaso explícitamente –"fuerza de tu beldad", v. 22; "el aspereza de que estás armada", v. 25- sino por la carga significativa que le presta la materia bélica del intertexto. Galeota está enamorado de ella y entregado al *servitium amoris*, esclavo de su amor hasta la muerte, como Propertio describe al poeta elegíaco en la segunda parte de II 1. Además, por si no viéramos lo que permanece más o menos implícito y se nos comunica a través del intertexto, la única actividad que Galeota no ha abandonado por causa del amor es la poesía, pero cambiando el cultivo del género lírico por el elegíaco (vv. 46-50). Para completar el retrato elegíaco de los dos personajes, el poeta le pone a Violante un ejemplo mitológico tomado de Ovidio, en el que se encuentran concentrados y llevados al extremo todos los componentes del amor elegíaco: una *puella dura* hasta la crueldad y un enamorado dispuesto a morir

⁶¹ Para Guillou-Varga (1986:310-311) este mito se proyecta a la totalidad del poema y contribuye a su unidad. Me parece que la unidad del poema procede de la delicada labor de conjunción y armonización que ha hecho Garcilaso no solo de este mito y las demás alusiones míticas, sino de todos sus intertextos.

si no consigue su amor. La metamorfosis de la mujer en piedra es el emblema de la dureza de la mujer amada en la elegía y el suicidio de su amante encarna la imagen del amor hasta la muerte y más allá de ella del poeta elegíaco. La consecuencia a la que Garcilaso llega al final del poema confirma y cierra la confrontación entre lírica y elegía, que ha ido trazado a lo largo de la *Ode* con tintes más o menos irónicos, y sobre todo afirma su rechazo de la concepción elegíaca del amor.

Ahora bien, ¿qué pretendía Garcilaso con la reflexión metapoética de la *Ode*? Nosotros solo hemos puesto de relieve que prefiere la lírica horaciana y su concepción del amor, más distanciada y racional del amor, a la elegía y sus amores románticos y funestos. Pero ¿es posible establecer correspondencias entre la elegía romana y algún género de poesía amorosa de su tiempo? ¿Quizás con la canción petrarquista de la que se está apartando al escribir el experimento de la *Ode*? Es posible que al menos momentáneamente su reflexión teórica sobre los géneros fuera en ese sentido; pero este tema merece una discusión más detenida en la que los garcilasistas tendrán mucho más que decir que yo. ¿Qué diferencias hay entre la elegía romana, cuyo perfil conoce tan bien, y la elegía como él la cultivó? Su preocupación por los géneros, o mejor, por el sistema de los géneros poéticos de su tiempo ya fue puesta de relieve por Claudio Guillén en un luminoso artículo⁶²; y algunos otros estudios también abordan el problema de los géneros⁶³. Su reflexión sobre los géneros poéticos augústeos presente en la *Ode* puede ser un elemento importante en una cuestión en la que me parece que no acaba de estar todo claro.

BIBLIOGRAFÍA

Barber, E. A., *Properti Carmina*, edición crítica, Oxford, At Clarendon Press, 1960 (2ª edición).

Camps, Williams A. *Propertius, Elegies Book II*, ed. by ... Cambridge, At the University Press, 1967.

Codoñer, Carmen, "Comentaristas de Garcilaso", *Academia Literaria Renacentista IV. Garcilaso*, Víctor García de la Concha (edr.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986.

Cristóbal, Vicente, "Sobre el amor en las Odas de Horacio", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 8 (1995) 111-127.

⁶² Guillén (1972).

⁶³ Rivers (1986), López Bueno (1997) y Núñez Rivera (2000).

- Cristóbal, Vicente, *Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*, Huelva, Universidad de Huelva. Publicaciones, 2002.
- Cupaiuolo, Fabio, *Lectura di Orazio lirico*, Napoli, Società editrice Napolitana, 1976.
- Dunn, Meter N., "La oda de Garcilaso 'A la Flor de Gnido'. Comentario a algunos temas e ideas del Renacimiento", *La poesía de Garcilaso*, Elías L. Rivers (ed.), Barcelona, Editorial Ariel, 1974 (traducción castellana de Alberto Adell del original en inglés, *ZRPh*, 81 (1965) 288-309).
- Estefanía Álvarez, Dulce, "Influsso di Properzio nella letteratura spagnola", A confronto con Properzio (da Petrarca a Pound). *Atti del Convegno Internazionale*, Assisi 17-19 maggio 1996, Assisi, Accademia Properziana del Subasio, 1998.
- Fabre-Serris, Jacqueline, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995.
- Fedeli, Paolo, "Il proemio del II libro di Properzio", *Giornate Filologiche "Francesco della Corte" – III*, a cura di F. Bertini, Genova, Erredi Grafiche Editoriali, 2003
- Fraenkel, Eduard, *Horace*, London, MacMillan, 1980.
- Gallego Morell, Antonio, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972.
- Gargano, Antonio, "Garcilaso de la Vega y la nueva poesía en España: del acervo cancioneril a los modelos clásicos" *Cervantes*, 2 (2002) 129-144.
- Guillén, Claudio, "Sátira y poética en Garcilaso", *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid, Gredos, 1972.
- Guillou-Varga, Suzanne, *Mythes, mitographies et poésie lyrique au Siècle d'Or espagnol*, Paris, Didier, 1986.
- Hubbard, Margaret, *Propertius*, London, Duckworth, 1974.
- Johnson, Carroll B., "Personal involvement and Poetic Tradition in the Spanish Renaissance: some Thoughts on reading Garcilaso", *Romanic Review* 10, (1989) 288-304.
- Kiessling, Adolf-Heinze, Richard, *Q. Horatius Flaccus, Oden und Epoden*, erklärt von Adolf Kiessling. Achte Auflage besorgt von Richard Heinze, Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1955.
- Labate, Mario, "Critica del discorso amoroso: Orazio e l'elegia", *Bimilenario de Horacio*, Rosario Cortés Tovar y José Carlos Fernández Corte (eds.), Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1994.
- Lázaro Carreter, Fernando, "La Ode ad florem Gnidi", *Academia Literaria Renacentista IV. Garcilaso*, Víctor García de la Concha (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986.

- López Bueno, Begoña, "Las *Anotaciones* y los géneros poéticos", *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Begoña López Bueno (edra.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- Lowrie, Michèle, *Horace's Narrative Odes*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- Lyne, R. O. A. M., *The latin love poets from Catullus to Horace*, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Bibliografía hispano-latina clásica VI (Horacio)*, Edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, Santander, CSIC, Aldus S. A. de artes gráficas, 1951.
- Minadeo, Richard, *The Golden Plectrum. Sexual Symbolism in Horace's Odes*, Amsterdam, Editions Rodopi B. V. 1982.
- Morros, Bienvenido, *Garcilaso de la Vega. Obra Poética y textos en prosa*, edición de B. Morros, Estudio Preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.
- Newman, John Kevin, *Augustan Propertius. The recapitulation of a Genre*, Hildesheim. Zürich. New York, Olms, 1997.
- Nisbet, R. G. M. & Hubbard, Margaret, *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, Oxford, Clarendon Press, 1970.
- Numberger, Karl, *Horaz Lyrische Gedichte. Kommentar für Lehrer der Gymnasien und für Studierende*, Münster, Verlag Aschendorff, 1972.
- Núñez Rivera, Valentín, "Garcilaso, del petrarquismo al clasicismo. A vueltas con la *trayectoria poética* y su interpretación", *Alfinge*, 14, (2000) 87-102.
- Quinn, Kenneth, *Latin Explorations, Critical Studies in Roman Literature*, London, Routledge and Kegan Paul, 1963.
- Quinn, Kenneth, *Horace. The Odes*, London, MacMillan, 1980.
- Pérez-Abadín, Soledad, *La Oda en la poesía española del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidade. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1995.
- Pöschl, Viktor, "Horace et l'élégie", *Actes du Colloque L'élégie romaine. Enracinement – Thèmes – Diffusion*, Andrée Thill (edr.), Paris, Editions Ophrys, 1980.
- Rico, Francisco, *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral-Biblioteca Breve, 1990.
- Rivers, Elías L., *Garcilaso de la Vega: Obras completas*. Edición crítica, Madrid, Castalia, 1981.
- Rivers, Elías L., "El problema de los géneros neoclásicos y la poesía de Garcilaso", *Academia Literaria Renacentista IV. Garcilaso*, Víctor García de la Concha (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986.

- Seager, Robin, "Horace and Augustus: Poetry and Policy", *Horace 2000: A Celebration. Essays for the Bimillennium*, Niall Rudd (ed.), London, Duckworth, 1993.
- Shackleton Bailey, D.R., *Horatius. Opera*, edición crítica, Stuttgart, Teubner, 1985.
- Solodow, Joseph B., *The world of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988.
- Sullivan, John P., *Propertius. A critical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.
- Stahl, Hans-Peter, *Propertius: "Love" and "War". Individual and State under Augustus*, Berkeley. Los Angeles. London, University of California Press, 1985.
- Tarrant, R. J., *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, edición crítica, Oxford, University Press, 2004.
- Williams, Gordon, *The third Book of Horace's Odes*, Oxford, At Clarendon Press, 1969.