

BARNARD, Mary E., *Garcilaso de la Vega and the Material Culture of Renaissance Europe*, Toronto, University of Toronto Press, 2014. ISBN: 978-1-4426-4755-8.

Hay poetas eternos sobre los que no se acaba nunca de descubrir claves y vetas novedosas: Garcilaso es —con Shakespeare y algunos otros— uno de esos casos que, en un corpus muy reducido, esconden una riqueza sorprendente por la que marca un antes y un después en la historia de las letras.

El libro de Mary E. Barnard busca justamente releer desde una óptica distinta algunos poemas de Garcilaso, que más precisamente se contemplan desde la cultura material, asunto por el que ya se había preocupado anteriormente (*Objets of Culture in the Literature of Imperial Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2013, junto a Frederick A. de Armas) y en el que, según parece, sigue embarcada en un nuevo proyecto (*Possessing the Object: Materiality in the Lyric of Habsburg Spain*, en preparación).

En la introducción se trazan las pistas que fundamentan este trabajo, que en esencia abarcan la familiaridad de Garcilaso con la cultura cortesana y sus viajes italianos: en efecto, la cercanía del poeta con el universo de Carlos V y el duque de Alba lo preparan para que, a su llegada a Bolonia, Roma y Nápoles, sea “an informed observer fully prepared to absorb the material culture of contemporary Italy and ancient Rome” (4). Con este bagaje, Barnard se propone examinar el uso y la función de los objetos en los poemas napolitanos de Garcilaso, que de entrada ya define como “a kind of a sixteenth-century poetic imaginary, one that absorbs and repurposes the material culture of its time within a textual inheritance so essential to Renaissance humanists” (13). De hecho, uno de los esfuerzos principales de Barnard va a ser encontrar modelos en el contexto coetáneo con los que relacionar la colección de objetos garcilasianos, que de entrada pueden ponerse en diálogo con el modelo del *studiolum*, espacio de conocimiento que el poeta pudo conocer en el palacio de los duques de Este.

Para comenzar, en el primer capítulo se conecta la poesía con el arte de la tapicería. Así, se examina el largo pasaje tapicero de las ninfas de la “Égloga III” como versiones líricas de los tapices figurativos que en la época se empleaban como claves de *networking* con los poderosos. Luego de repasar brevemente la cultura textil del momento, Barnard

pasa al estudio de los cuatro tejidos poéticos hermanados por estilo, iconografía y tema como un regalo compuesto e interesado que estaba destinado a la virreina de Nápoles, María Osorio Pimentel. Asimismo, Barnard explica que el pasaje se construye en relación directa con la escritura (a partir de la clave etimológica de *textus*), de modo que se trata de un ejemplo de “*ekphrases in the making*,” que desarrolla el acto de escritura, de creación *in fieri* que, entre otras cosas, se puede asimilar al *paragone* artístico representado en *Las hilanderas* de Velázquez.

La relectura de la poesía de Garcilaso de la mano de la tapicería sigue en un segundo paso en el que Barnard carea dos versiones artísticas sobre la campaña de Túnez (1535) de Carlos V: los dibujos de Jan Cornelisz Vermeyen que sirvieron de modelo para doce tapices trenzados por el taller de Wilem de Pannemaker y dos poemas de Garcilaso (el soneto “A Boscán desde La Goleta” y una oda latina a Ginés de Sepúlveda). Más allá de una serie de diferencias, en todos los casos se conmemora una victoria imperial que hace juego con otras manifestaciones de un proyecto celebrativo orquestado por María de Hungría, al tiempo que se convierten en repositorios de memoria, de evocaciones históricas (la destrucción de Cartago) y legendarias (Dido y Eneas), con los que igualmente se trata de presentar los excesos de la guerra que habían quedado fuera de la campaña oficial.

En el tercer capítulo las reflexiones giran en torno a la *Ode ad florem Gnidi*, y Barnard se centra en otra serie de objetos que funcionan cual “active agents that reveal the rhetor’s clever ruses” (62): desde esta perspectiva, la presencia de la lira de Orfeo, de una viola, una concha que hace de barco, un cuadro, un fresco y una estatua de mármol pretenden conformar “an irreverent act of persuasion” (61) que recrea poéticamente el rechazo de Violante Sanseverino (nueva Venus) hacia Mario Galeota (otro Marte despechado). En el análisis de este poema, Barnard considera que la mención a “la concha de Venus” a la que está “amarrado” (v. 35) el amante, pese a que conecta con una larga tradición pictórica (Botticelli y otros), es una referencia erótica “to describe [...] how she [Violante] has sexually enslaved Mario Galeota,” de modo y manera que el yo lírico atenta contra el código petrarquista (73). No es necesario ir tan lejos, pues la imaginería del poema delinea claramente al amante atado (con cadenas o lazos amorosos) a la nave del amor, como signo de la sumisión a la *belle dame sans merci*. Del mismo modo, la *descriptio* de la transformación de Anaxárete (vv. 88-

97) no necesariamente tiene que derivar de ningún tratado anatómico, sino –como bien se dice– con “the image of a marble statue-in-the-making” (76).

El cuarto asedio se dedica al examen de la pareja de objetos en torno a los que se estructura la “Égloga II”: el espejo y la urna, que de entrada son “active participants in journeys of discovery” (81). Así, además de reflejar respectivamente la melancolía de Albanio (nuevo Narciso) y la gloria del III duque de Alba, funcionan respectivamente como clave de autoconocimiento (comparable al *Autorretrato en un espejo convexo* de Parmigianino) y archivo de la historia (cual la columna de Trajano), especialmente centrado en la campaña de Viena contra los turcos (1532).

El siguiente capítulo se dedica a la presentación de diversas caras de la melancolía a través de cuatro poemas: si las ninfas del soneto 11 prueban la *close-reading* virgiliana de Garcilaso y acaso puedan relacionarse con una visita del poeta a la fuente de Villa Medici, en el soneto 13 entran en juego algunas ideas de la *perspettiva* de Alberti y Dürer que muestran al yo lírico como “a pictorial imagist” (132) y parecen adelantar algo de la ruptura de fronteras del cine, mientras la canción 4 representa el desorden del sujeto mediante la teoría humoral coetánea y la tradición de los espectros, y el soneto 5 presenta la escritura del amor en el alma.

Finalmente, Barnard se acerca a la construcción de la amada ausente que llevan a cabo Salicio y Nemoroso en la “Égloga I”: las referencias a una estatua, una reliquia y una columna que aparecen en el diálogo amebeo de los pastores sirven para definir la esencia de las amadas (Galatea y Elisa) y la naturaleza de la relación amorosa, a la vez que activan un claro guiño al trágico mito de Pigmaleón y quizá alguna referencia al tratado *De architectura* de Vitrubio. Tras todo esto, en el epílogo señala Barnard que la aportación de Garcilaso a la poesía hispánica va mucho más allá de la introducción de nuevas formas, pues también es pionera en el manejo de la cultura material de la época y en “making objects central to his poems and sites of lyric discourse and cultural exchange” (171).

Además de la consulta a la semblanza de M.^a C. Vaquero Serrano (*Garcilaso, príncipe de poetas: una biografía*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica / Marcial Pons, 2013), la consulta de un ramillete de estudios hubieran permitido mirar con otros ojos ciertas cuestiones:

así, las sucesivas entregas de E. Fosalba (“Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico en la égloga III de Garcilaso: estancia en Nápoles.” *Studia Aurea* 3 (2009): 39-104; “El exordio de la *Epístola a Boscán*: contexto napolitano.” *Studia Aurea* 5 (2011): 23-47, “Sobre la relación de Garcilaso con Antonio Tilesio y el círculo de los hermanos Seripando.” *Cuadernos de filología italiana* 19 (2012): 131-44, etc.), están dando una vuelta de tuerca a la comprensión de la estancia partenopea de Garcilaso para su vida y obra, mientras los sobresalientes asedios de R. Béhar explican con todo lujo de detalles la retórica visual del poeta (con “Garcilaso de la Vega o la sugestión de la imagen.” *Criticón* 114 (2012): 9-31, a la cabeza).

En breve, el presente estudio de Barnard brilla por el intento de poner en diálogo la poesía de Garcilaso con el arte y otros elementos culturales (antigüedades, dibujos, tapicería, etc.) más allá de la pintura que siempre ganaba por la mano en los acercamientos de corte retórico-visual. Pese a que en ocasiones las relaciones sean más sugerentes que requisitos necesarios porque ya cuentan con ingredientes en la tradición poética, las explicaciones siguen siempre de cerca el contexto cultural de Garcilaso y tratan de aportar nueva luz a unos poemas más que trillados. Son, en fin, respuestas diferentes para cuestiones que llevan mucho tiempo sobre la mesa.

Adrián J. Sáez
Université de Neuchâtel