LAS EGLOGAS DE GARCILASO DE LA VEGA: ENSAYOS DE INTERPRETACION

A mi querida Nereida

I

LOS DOS AMORES EN LA *EGLOGA I*

En los estudios sobre la *Egloga I* se suele expresar la idea de que Salicio es un buen amante, que sufre inmerecidamente los desdenes y la traición de la «más dura que marmol» Galatea (p. 269),[1] que ésta es así culpable no sólo de la infelicidad de aquél, sino también de una ruptura con la armonía natural, con el orden del universo, de acuerdo con la concepción neoplatónica que informaría la obra. Esta tesis se basa en las quejas y en los reproches del propio Salicio, quien destaca con vehemente indignación cuán injusta e innatural es su separación de Galatea y, sobre todo, cuán grotesca la relación amorosa de ésta con el nuevo amante:

> ...mi amada yedra
> de mí arrancada, en otro muro asida.
> ...
> ¿Qué no s'esperará d'aquí delante
> ...
> o qué discordia no será juntada?
> ...

[1] Nos servimos de la edición de E. L. Rivers, *Garcilaso de la Vega: Obras completas con comentarios*, Madrid, Castalia, 1974, indicando la página entre paréntesis tras la cita.

La cordera paciente
con el lobo hambriento,
y con las simples aves sin rüydo
harán las bravas sierpes ya su nido (p. 277, 278, 280).

Toda la naturaleza está conmovida e indignada, declara Salicio, por causa de la inconcebible conducta de Galatea, «la falsa perjura» que quebrantó la «fe» dada (p. 273). Aceptado todo esto total y literalmente, la tesis crítica arriba mencionada resulta por completo lógica y persuasiva. Muy curiosamente, a pesar de observarse cierto aspecto negativo en los reproches y quejas de Salicio, como, por ejemplo, al considerarlos un crítico como «hot, unreasoning complaints»,[2] motivados por los celos, el amor propio herido, el despecho y la ira,[3] nunca, que sepamos, se ha puesto en entredicho su validez o justificación esencial. Ahora bien, ¿no sería quizás razonable una actitud al menos algo escéptica respecto a la objetividad de Salicio, teniendo en cuenta su muy alterado estado de ánimo, tan bien percibido por los críticos? De hecho, prestando debida atención a todas sus declaraciones, como también al modo de expresarlas, en este momento de extremo desengaño y despecho, ¿no sería posible, con lícito criterio crítico, comprender sus relaciones con Galatea, como también la ruptura de éstas, de una manera distinta de como las presenta él mismo? ¿No se manifiestan quizás en su actitud general incluso ciertas tendencias personales que determinan, al menos en parte, su versión particular de los hechos?[4]

---

[2] R. O. Jones, *The Golden Age: Prose and Poetry*, London-New York, Benn-Barnes, 1971, p. 43.

[3] R. Lapesa: «Maltratado orgullo..., despecho..., ira» (*La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1968, p. 137).

[4] W. J. Entwistle percibe un elemento de comicidad en Salicio: «And parodying this sense of wounded vanity is the poet's feeling that the situation borders on the ridiculous» («The Loves of Garcilaso», *Hispania*, vol. XII, No. 5, 1930, p. 380). P. Gallagher también ve en Salicio una «postura ligeramente ridícula de amante no correspondido, por no decir cornudo», quien, «expresa la lacrimosidad exagerada, desenfrenada y sentimental que el poeta quiere condenar». Concluye el

Ante todo, cabe preguntar si la relación amorosa con Galatea fue jamás tan armoniosa, feliz y natural, como nos lo hace pensar Salicio con la imagen de aquélla como hiedra fuertemente asida al muro, es decir, a él. Lo hacen por lo menos dudar varias razones importantes. En primer lugar, la revelación de que al mismo tiempo que por Galatea le agradaba «el silencio de la selva umbrosa» y deseaba «la verde yerva..., la dulce primavera, etc.» (pp. 274, 275), a menudo, «durmiendo», también veía su «mal entre sueños» (p 276). En estas pesadillas, el agua del Tajo siempre «por nuevo camino s'iva», cuando él llegaba con su ganado a su orilla. Desilusionado, desesperado, frustrado, «ardiendo con la calor estiva», él iba siguiendo «el curso enagenado del agua fugitiva», pero sin poder alcanzarla jamás (pp. 276, 277). Nos resulta insatisfactoria la explicación parasicológica de estas oprimentes y persistentes pesadillas como una mera premonición milagrera.[5] La tantálica frustración, la patológica inseguridad y el profundo pesimismo que de ellas se desprende reflejan, con mucha mayor verosimilitud, las emociones y aprehensiones experimentadas por Salicio en sus relaciones cotidianas con Galatea. Esta sugerencia se respalda fuertemente asimismo por el hecho muy significativo de que también plenamente en vela Salicio se afanaba en escuchar la voz de «la siniestra corneja», que parecía decirle «lo que en [el] falso pecho» de Galatea «se escondía» (p. 275), Con toda probabilidad, Salicio sabía o por lo menos intuía que Galatea siempre rehuía sus atenciones amorosas. El texto no nos obliga a creer que la esquivez de Galatea empezó a manifestarse sólo cuando apare-

---

crítico: «es esencial situar a Salicio donde lo sitúa Garcilaso, en el mundo irracional del amor cortés de los cancioneros ...el lector atento debe compartir con el autor la crítica que éste hace de Salicio» («Hacia una poética de Garcilaso: La subversión de la armonía en su arte; apuntes sobre la *Egloga I*», *Cuadernos hispano-americanos,* No. 319, 1977, p. 116, 117). Por desgracia, estas observaciones tan interesantes no se desarrollan después con la necesaria atención.

[5] M. Arce, «La *Egloga I* de Garcilaso», *La Torre,* año I, No. 2 p. 46. Que sepamos, ningún estudioso se desvía de esta interpretación.

ció el nuevo amante en su vida; quizás esta circunstancia únicamente hizo más patente y categórica esa actitud: «contra mi t'endureciste, los ojos aun siquiera no bolviendo» (p. 284). Se impone la lógica objeción de que Salicio se refiere explícitamente al «amor» que Galatea dejó «llevar al viento» y a la «fe» que ella hubiera debido guardarle «eternamente» sólo a él (p. 273). Extrañamente, sin embargo, ni en su rememoración de los hechos se encuentran referencias específicas a una participación activa y consciente de Galatea en esta supuesta relación amorosa. Por ejemplo, el reproche de Salicio de que «via» a Galatea «agradada» de su «cantar» hasta tal punto «que no pudiera el mantuano Tytero ser de ella más alabado» (p. 280, 281) demuestra con seguridad únicamente la profunda admiración de Galatea por las dotes artísticas de Salicio y quizás también una estrecha amistad. Incluso la declaración de Salicio de que sólo por Galatea le «agradava el silencio de la selva umbrosa» y, «deseava la verde yerva, etc.» (p. 274, 275), puede comprenderse tan sólo como una referencia al hecho de que esos lugares sensualmente placenteros lo convidaban a entretenerse con sus pensamientos enamorados y estimulaban sus ilusiones amorosas respecto a Galatea, pero no necesariamente por incitamiento personal, intencional de ella, pese al reproche implícito. ¿No fue quizás toda la relación de Galatea para con Salicio una profunda admiración artística y personal y quizás hasta una genuina querencia, pero de intenciones puramente platónicas, que él, no obstante, interpretaría impropiamente como disposición a una activa reciprocidad amorosa, sentimental y sensual? ¿No terminaría Galatea todo trato con Salicio precisamente por darse cuenta, de repente, de cuáles eran las expectativas de éste? «Amava un compañero, más no como él pensava», diría, como Camila en la *Egloga II*.[6] La probabilidad de tal suceso se nos sugiere muy fuertemente por el modo brusco, severo y definitivo con

[6] *Garcilaso de la Vega: Obras completas* (ed. Rivers), p. 349. Sin embargo, hay radicales diferencias entre la relación de Galatea y Salicio y la de Camila y Albanio en la *Egloga II*.

que Galatea se separó de Salicio, nótese, en un lugar específico y en un momento particular de sus relaciones: «¿Cómo te fuy tan presto aborrecible?... Yo dexaré el lugar do me dexaste» (p. 282, 284). El ademán franco, categórico de Galatea que se desprende de estas referencias concuerda muy mal con la capacidad de disimulación de que la acusa Salicio. De ocultarle algo Galatea, ¿no se debería esto únicamente a su deseo de no herirle innecesariamente? La entrega de Galatea al nuevo amor impresiona asimismo por su sinceridad y espontaneidad, según lo destaca el propio Salicio, de seguro inconscientemente, al quejarse de su «parra en otro olmo entretexida» (p. 277), imagen gráficamente reveladora de una unión deseada y contradictoria también a la otra aseveración de Salicio de que la «yedra» habría sido «arrancada» de él con violencia (p. 277). Parece más bien que esta «yedra» se asió al rival con previsión y con voluntad plenamente libre, como lo revela otra vez Salicio mismo, al reprochárselo de modo explícito a Galatea: «al que has escogido» (p. 280).

Salicio no puede disipar sus desilusiones acerca de la actitud amorosa inicial de Galatea hacia él sobre todo por causa de su enorme egolatría, reacia a toda intrusión de la realidad indeseada («reputándolo yo por desvarío», p. 276), indicativa de cualquier carencia, incumplimiento o malogro de su personalidad. ¿No debería Galatea, por pura lógica vital, estar locamente enamorada de él y desear, más que nada en el mundo, una relación permantente con él? Que éstas son preguntas meramente retóricas para Salicio se evidencia en toda su actuación:

> ¿Cómo te vine en tanto menosprecio?
> ¿Cómo te fuy tan presto aborrecible?
> ¿Cómo te faltó en mí el conocimiento? (p. 282).

En la anáfora se condensa con maravillosa elocuencia no sólo la desilusión y la amargura sino la insondable incredulidad, la incontenible indignación frente al hecho, para Salicio, inmensamente absurdo, humanamente inconcebible de que Galatea no supo reconocer y apreciar sus extraordinarias do-

tes personales, que él está comprobando, como patente realidad, hasta en ese mismo momento, comtemplándose —nuevo Narciso— en el agua del río:

> No soy, pues, bien mirado,
> tan disforme ni feo,
> que aun agora me veo
> en esta agua que corre clara y pura (pp. 281-282).

Además de su belleza física y de su habilidad en el «cantar», comparable, según él, a la del propio «mantüano Tytero» (p. 281), ¡sus ovejas «sin cuento»! (p. 283). ¡¿No deslumbraría a cualquiera tanta riqueza?! Este alarde de la posesión material, como prueba manifiesta de la importancia y atracción personales, (además de servir de cebo, claro está) guarda quizás una relación psicológica significativa con las tendencias posesivas de Salicio respecto a Galatea, que se destacan en varias ocasiones, probablemente como expresión simultánea e inextricable de la egolátrica personalidad que venimos examinando:

> notable causa diste,
> y enxemplo a todos quantos cubre'el cielo,
> que'l más seguro tema con recelo
> perder lo que estuviere posseyendo (p. 279).[7]

La incredulidad e indignación de Salicio por el «menosprecio» de Galatea desbordan todos los límites, cuando se

---

[7] Ya P. Gallagher observó este rasgo en Salicio: «*Perder lo poseído*... tal vez una crítica por parte del poeta de los amantes excesivamente posesivos... *Poseer, guardar, perder, solo a mí*... son palabras que pretenden definir un noble amor ideal, pero están empleadas por un amante humillado y celoso, que las emplea además para subrayar tanto la perfidia de la mujer como su propia honradez» («Hacia una poética de Garcilaso...», p. 119). En las últimas palabras hay una intuición del problema de Salicio, por desgracia, no elaborada. Para nosotros es también sugestiva la «redundancia de *mi*» que A. Prieto observa en el habla de Salicio (*Garcilaso de la Vega*, Madrid, Clásicos y modernos, 1975, p. 106).

compara con «esse» (p. 282), a quien Galatea dio «el coraçón malvado» (p. 279). ¡«Cierto que no trocara» su «figura» con él! (p. 282). Absurdo le resulta que Galatea lo haya escogido, ¡prefiriéndolo a él, a Salicio! Independientemente de las cualidades efectivas del rival, la desdeñosa opinión que de ellas tiene Salicio se debe, en definitiva, a la muy alta que tiene de las suyas propias, claro está. Cierto que le atormentan los celos, con fuerte raíz en la líbido: «¿Quál es el cuello que... de tus hermosos braços añudaste?» (p. 277),[8] pero aún más le corroe el rencor por la humillación sufrida: «¿Por qué, tan sin respeto, me trocaste?» (p. 277); por el «que dirán»: «vergüença e que me vea ninguno en tal estado» (p. 270) y, sobre todo, por la paranoica convicción de que «ese...s'está reyendo» de él (p. 282). La patológica preocupación con el «qué dirán», que ve descargarse con inexorable perversidad sobre sí, alterna con la seguridad de que la opinión pública quedará ¡para siempre! incrédula e indignada, como él, de la absurda conducta de Galatea: «siempre sonará de gente en gente...» (p. 280). En toda esta maraña de pasiones y aprehensiones convulsivas, en que se manifiesta, sobre todo, la clásica fisonomía del narcisismo consubstancial de la paranoia, ni el más vago indicio de una emoción o preocupación de amor genuino por Galatea se deja entrever.

Complaciéndose mucho, pues, de su apariencia física, de su genio artístico, de su riqueza... y comparando estos atributos con los tan «desdeñables» de su rival, de «esse», ¿qué otra razón puede haber en absoluto para el desden de Galatea sino la «condición terrible» (p. 28 2), el«corazón malvado» de ésta (p. 279) y, muy claro está, «la ventura» (p. 282), nada discriminadora del verdadero mérito, que «esse» tiene de su parte? Sólo tales razones, radicadas en las carencias endémicas de los demás o en el capricho del destino, pueden explicar, en opinión de Salicio, su fracaso en las relaciones con Galatea. El empeño patético de convencerse de esto a toda costa se per-

[8] P. Gallagher también percibe «el carácter evidentemente sexual» de los celos de Salicio («Hacia una poética de Garcilaso...», p. 120).

cibe de continuo en sus declaraciones, a veces en forma de sutil subterfugio: «con mi llorar las piedras enternecen su natural dureza..., los árboles... s'inclinan, las aves... se condolecen..., tú sola contra mí t'endureciste...» (p. 283, 284). Autoconmiseración, masoquismo,[9] súplica de piedad, sí, sin duda, pero sobre todo, impulso incontrastable de retratarse a Galatea como un ser anormal en la naturaleza, por el mero hecho de no saber ella apreciar los muchos atractivos de su persona, ¡tan obvios para los demás!, correspondiéndole en el amor. Ya se ha observado que una de las estrategias de Salicio para ganarse el favor de Galatea consiste en crear en ella un complejo de culpabilidad por todas las dificultades entre ellos.[10] Sorprende que no se haya percibido este mismo propósito especialmente en la última estrofa, en que entre quejas y reproches dice que va a ceder a Galatea y a su nuevo amante el lugar ameno, donde él mismo solía pasearse con ella:

Mas ya que a socorrerme aquí no vienes,
no dexes el lugar que tanto amaste.
...
Yo dexaré el lugar do me dexaste;
...
Ves aquí un prado lleno de verdura,
ves aquí un' espesura,
ves aquí un agua clara,
en otro tiempo chara,
...
quiçá aquí hallarás, pues yo m'alexo,
al que todo mi bien quitar me puede,
que pues el bien le dexo,
no es mucho que'l lugar también le quede (p. 284, 285).

---

[9] J. J. García Gómez, «Algunas notas sobre el masoquismo y la estructuración de la *Egloga I* de Garcilaso de la Vega», *Humanitas* (México), No. 10, 1969, pp. 327-342.

[10] M. J. Woods: «An appeal to Galatea's conscience, in which her desertion is made to look as blameworthy as possible» («Rhetoric in Garcilaso's First Eclogue», *Modern Language Notes*, 1969, p. 148).

En todos los comenarios de este pasaje se exaltan la inaudita magnanimidad y la heróica renuncia de Salicio.[11] Sin embargo, ¿cómo se compagina esta repentina muestra de generosidad y sacrificio con el amor propio tan gravemente herido, con el rencor tan acerbo, con el deseo tan ardiente de castigo y venganza («¿por qué siquiera... no recibe [Galatea] del cielo algún castigo?» p. 273, 274), que caracterizan toda la disposición emocional, incluso la inmediatamente anterior, de Salicio? Todo es concebible en la naturaleza humana, claro está, pero a la verdad que un cambio tan abrupto resulta muy inverosímil tanto desde el punto de vista psicológico como también del de una coherente formulación poética. De acuerdo con nuestra interpretación de todo su comportamiento, Salicio es en este momento de su supuesta noble generosidad menos magnánimo, menos abnegado, o más precisamente, más egoísta, más mezquino que nunca: No pudiendo ya impedir de ningún modo la nueva afición amorosa de Galatea, quiere, en efecto, que ella venga con «esse» al «prado lleno de verdura», a la «espesura», al «agua clara» —la enumeración pormenorizada y enfática es significativa—, pero sólo porque espera que estos lugares, avivando la memoria del pasado, creen en la conciencia de ella un remordimiento por los sufrimientos que él está padeciendo en el presente, incapacitándola así emocionalmente para cualquier deleite amoroso con el otro. Amargarle el ánimo a Galatea, aguarle de algún modo la fiesta, bajo la apariencia cínica de la magnanimidad, de una noble renuncia a la propia felicidad, es la única venganza disponible para Salicio, que él quisiera, con perversa complacencia, ver realizada puntualmente. El egoísmo de Salicio es tan enorme que no le permite preocuparse, sinceramente, de la felicidad de Galatea.

Sería una ingenuidad pensar que constituye una contra-

---

11 Este juicio de R. Lapesa es representativo: «Al despecho sucede una generosidad resignada... y el canto acaba con cuatro versos sobrios que con emoción contenida hablan del sacrificio más costoso: una renuncia... (*La trayectoria poética de Garcilaso*, p. 138).

dicción a este juicio su advertencia alarmada de que en los brazos del rival ella padecerá el destino de «la cordera paciente con el lobo hambriento» o de «las simples aves» en el nido de «bravas sierpes» (p. 280), pues el propósito no muy sutil de espantar con el coco se transparenta con toda claridad. Tras todas las preocupaciones expresadas, supuestamente por el bienestar de Galatea, se revela, en definitiva, el deseo primordial de Salicio de promover y gratificar sus propios intereses personales. Sólo en término de éstos contempla toda su relación con ella. Por esto es también completamente incapaz de considerar, con elemental comprensión y cordialidad humana, las motivaciones íntimas, posiblemente muy justificadas, del proceder de Galatea. Al reflexionar sobre la ruptura de sus relaciones con ella, la injuria e incluso invoca la venganza del cielo sobre ella, por no haberlo tenido siempre «en precio» (p. 282), no ocurriéndosele en cambio, ni por un momento, considerar las inclinaciones y preferencias individuales, a que también Galatea, como ser humano y como mujer, tiene derecho.[12] En suma, el amor que, según una definición en la *Diana* de Montemayor, «no tira a otro fin, sino a querer

---

[12] Son perefectamente aplicables a Salicio las siguientes consideraciones de la *Diana:*

> Si os hablan bien [las mujeres], pensáis que están muertas de amores, si no os hablan, creéis que de alteradas y fantásticas lo hazen; si el recogimiento que tienen no haze a vuestro propósito, tenéislo por ypocresía... si os olvidan y se apartan de las ocasiones de ser infamadas, dezís que de inconstantes y poco firmes en un propósito. Assí que no está en más pareceros la muger buena o mala que en acertar ella o no salir jamás de lo que pide vuestra inclinación. (Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana,* Madrid, Clásicos castellanos, 1970, p. 39).

Resulta oportuno citar también esta observación de T. Navarro Tomás: «Isabel Freyre miró con simpatía al poeta, acogió con agrado sus versos y le distinguió en su amistad», pero «después de casada no tuvo respecto a Garcilaso las atenciones amistosas con que antes le había distinguido, mudanza que en las quejas de Salicio aparece bajo porciones de infidelidad y perjuicio» (Garcilaso: *Obras,* Madrid, Clásicos castellanos, 1963, *Introducción,* p. XVII, XX).

la persona por ella misma, sin esperar otro interesse ni galardón»,[13] no se manifiesta en absoluto en la actitud de Salicio hacia Galatea.

Además de todas las otras razones ya señaladas, por carecer Salicio de este noble impulso amoroso, imprescindible en un amante de afiliación platónica, no coincidimos con aquellos estudiosos que lo consideran como tal y que ven su malestar como una consecuencia directa de la ruptura con la armonía natural, causada por Galatea.[14] Las referencias del desesperado amante a la naturaleza, lejos de contradecir nuestra opinión, la confirman. Digamos, nate todo, que nos resulta insostenible la afirmación de que la naturaleza en las obras de Garcilaso es sólo «un artificioso escenario... proveniente de un formulismo poético» de la época renacentista, que «sirve sólo de fondo» a los personajes.[15] Particularmente en el caso de la *Egloga I* la naturaleza evocada por los personajes tiene la función importantísima de reflejar su íntimo sentir.

---

13 J. de Montemayor, *Los siete libros de la Diana,* p. 198.

14 M. Arce: «Salicio se lamenta repetidamente de la dureza, la inconstancia, la falsedad de Galatea, defectos que, por irracionales, amenazan la armonía del cosmos» («La *Egloga I* de Garcilaso», pp. 64-65); R. Lapesa: «La mudanza de Galatea no rompe solamente las promesas hechas a Salicio, sino las leyes que rigen la atracción y discordia universales» (*La trayectoria poética de Garcilaso,* p. 134). La siguiente observación de A. A. Parker es probablemente la más englobadora y representativa:

> It is Nature's law that love should answer love... [Galatea] has rejected his love [de Salicio]. Not only has she shattered the harmony of his life... she has also, by frustrating the law of harmonious correspondence, overturned the order of natural values... Love has not answered love; the law of the Universe is violated; disorder sets in, and the balance of Nature is upset. («Theme and Imagery in Garcilaso's First Eclogue», *Bulletin of Hispanic Studies,* 1948, p. 223).

15 S. Serrano Poncela, *Formas de vida hispánica,* Madrid, Gredos, 1963, pp. 34-35.

Coincidimos en esto con varios críticos,[16] aunque no en lo que específicamente esas evocaciones reflejan.

Al poner reparo a la tesis que identifica las referencias de Salicio a la naturaleza con las ideas neoplatónicas de Garcilaso mismo sobre la «traición» de Galatea como una ruptura con el orden natural del universo, M. J. Woods observa acertadamente que el desesperado amante —y también el autor mismo—, a pesar de todas sus congojas interiores, evoca una naturaleza que a veces parece apacible, serena y generosa. ¿Cómo reconciliar este hecho con la tesis neoplatónica, de acuerdo con cuya lógica la naturaleza vista por el personaje afligido debiera presentarse siempre en total trastorno? [17] Esta pregunta, que ha quedado sin respuesta satisfactoria, conduce, en nuestro juicio, a una conclusión importante sobre la concepción de la *Egloga I:* El conjunto de todas las referencias a la naturaleza representa un entrecruce muy complejo y sutil de las perspectivas del personaje y del autor respecto al presente, al pasado y al futuro, algunas de ellas supuestamente objetivas, otras subjetivas, a veces concordantes y otras veces discrepantes, parcial o totalmente.[18] Por el momento observemos el hecho fundamental de que las referencias de

---

16 R. Lapesa: «Naturaleza y sentimientos individuales van al unísono» (*La trayectoria poética de Garcilaso,* p. 133); A. Zamora Vicente, «Observaciones sobre el sentimiento de la naturaleza en la lírica del siglo XVI», *De Garcilaso a Valle-Inclán,* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1950, pp. 63-84; M. Arce: «La descripción y el sentimiento del paisaje sirven de trasfondo y apoyo del lirismo y registran las variaciones de su intensidad y calidad» («La *Egloga I* de Garcilaso», p. 54). Por otra parte nos parece insostenible que en la *Egloga I* Garcilaso se detiene en el paisaje «por su valor propio» (Ibíd., p. 66).

17 M. J. Woods, «Rhetoric in Garcilaso's First Eclogue», pp. 144-145.

18 Está muy consciente de este problema P. Gallagher, pero, por desgracia no lo examina detenidamente («Hacia una poética de Garcilaso...», p. 114). Este aspecto fundamental de la obra, bien estudiado, revelaría insospechadas dimensiones en la relación entre Garcilaso, el *poeta* de la *Egloga I,* y sus personajes, que son simultáneamente diferentes personas y la misma persona. Más adelante hacemos unas pocas sugerencias respecto a este fascinante problema.

Salicio a la naturaleza, precisamente por sus «inconsistencias» o, mejor diríamos, perspectivas momentáneas, constituyen una sugestiva revelación, al lado de todas las demás, de su muy variable estado emocional: preponderante angustia y rencor con esporádicas y transitorias reafirmaciones de orgullo personal y de recalcitrante ilusión o esperanza.[19] Así, por ejemplo, en la observación de que todos van «al usado ejercicio, do su natura o menester l'inclina» (p. 273), menos él, incapacitado por el dolor, o en la aseveración de que toda la naturaleza está condolida con su sufrimiento, menos Galatea, se transparentan claramente la autoconmiseración y, a la vez, el reproche implícito a la indiferencia ya del mundo ya de Galatea, mientras en las referencias a la abundante producción de sus ovejas o en la calificación del agua, en que se contempla, como «clara y pura», a pesar de todas las turbias congojas en su espíritu, se percibe distintamente un acento entusiasmado que radica, naturalmente, en una momentánea ilusión de poder parecer más atractivo y aceptable a Galatea y, claro está, también en su consabida vanidad por sus propios atractivos personales. Según ya se ha sugerido, también los rencorosos propósitos de Salicio modelan su visión de la naturaleza, como, por ejemplo, al retratarla bella y acogedora para los futuros deleites amorosos de Galatea y el rival. Con técnica ya muy reminiscente de la época romántica, moderna, la naturaleza evocada por Salicio se presenta en múltiples y muy divergentes aspectos, para revelarnos por medio de ellos el autor el tumulto interior, emocional[20] y,

---

[19] J. M. Woods hace unas observaciones excelentes sobre este problema: «It is essential to determine first what function each individual thought has in its immediate context («Rhetoric in Garcilaso's First Eclogue», p. 145), aunque él mismo se desentiende a veces de esta advertencia. Bien aplicada ésta a las «inconsistencias», la psique revuelta de Salicio se revela de manera muy patente, según se puede apreciar ya por las pocas observaciones que hacemos a continuación.

[20] También M. Arce observa la semejanza: «Garcilaso se acerca a la sensibilidad romántica...» («La *Egloga I* de Garcilaso», p. 54). Opinión totalmente opuesta en S. Serrano Poncela (*Formas de vida hispánica, pp.* 34-37).

muy significativamente, también ciertas proclividades personales de aquél, consistentes con las manifestadas ya en otros contextos u ocasiones: En los ejemplos aducidos arriba ¿no aflora quizás siempre como denominador común, de una forma u otra, la preocupación egocéntrica de Salicio? Todo esto tiene la evidente función de un registro elocuente del deplorable desorden del espíritu de Salicio.[21] Esta relación de hechos en que Salicio —y no Galatea— es la causa principal de su propia infelicidad, muestra el problema del neoplatonismo de la obra de un modo radicalmente distinto, claro está. A este respecto es oportuno destacar que la naturaleza descrita por el autor, antes de situar en ella al personaje, es bella, serena, idílica (p. 269), lo cual sirve de contraste muy llamativo a la turbulenta naturaleza vista por éste. Es cierto que al fin, después de haber escuchado los lamentos de Salicio, el monte «queriendo... en algo ser propicio» al «grave sentimiento d'aquel dolor... con la pessada boz retumba y suena», y Filomena «casi como dolida y a compassión movida», por su parte, «dulcemente responde al son lloroso» (p. 286), pero una muestra momentánea de conmiseración por un sufriente extraviado no equivale de ningún modo a una completa aprobación de sentimientos y actitudes, lo cual se nos sugiere también por las palabras delimitativas: *en algo, casi.*

Creemos que nuestra interpretación del amor de Salicio, nunca correspondido por Galatea, y, en particular, de la actitud egoísta y vanidosa, nada platónica de aquél, se corrobora por una importante inspiración literaria de la *Egloga I:* El famoso triángulo amoroso de Galatea, Acis y Polifemo de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Desdeñado por Galatea, enamorado de Acis, Polifemo reprocha indignado a «la más dura que roble, más terca que roca, más traidora que las olas del mar, etc.»,[22] su falta de apre-

---

21 J. M. Woods: «If nature is at all disturbed it is in Salicio's mind» («Rhetoric in Garcilaso's First Eclogue», p. 144).

22 *P. Ovidius Naso Metamorphoses,* (ed. Rudolfus Ehwald, 1925), p. 282.

cio de los muchos atractivos de su persona y de su hacienda. «¡Yo sé lo que valgo!», declara, al contemplar embelesado su imagen en el agua.[23] Además de las cuevas, en que Galatea podría resguardarse del calor en el verano y del frío en el invierno,[24] y además de todas las frutas del bosque, él también le daría sus rebaños de ovejas «sin cuento»,[25] de ubres llenas de leche, para beberla y para cuajarla.[26] Ostentando todas estas dotes personales, todos estos bienes, a Polifemo le parece absolutamente increíble la indiferencia de Galatea. Desesperado, apela también a la piedad de ella, pero este ademán momentáneo de humildad pronto cede a los celos y al rencor, inflamados por el amor propio herido por causa del repudio y, sobre todo, por el favor que Galatea concede al rival. Mucho más fácil le sería aceptar el desdén, dice, si Galatea desdeñara también a los otros pretendientes. ¿Por qué acepta a Acis, de atributos personales tan despreciables, en su opinión, mientras rechaza a él, a Polifemo? Un feroz, irreprimible deseo de venganza contra ambos amantes se apodera de repente de todo su ser: «cuanto más está ofendida mi pasión, tanto más hiere», amenaza ominosamente, sugiriendo que si él no llega a gozar de Galatea, tampoco podrá gozarla otro.[27]

---

23 «...placuitque mihi mea forma videnti» (Ibíd., p. 283).

24 Esta referencia de Polifemo a la frescura y al calor de sus cuevas (Ibíd.) se recuerda en la *Egloga I* de Garcilaso, con toda probabilidad, en este pasaje:

¿No sabes que sin cuento
buscan en el estío
mis ovejas el frío
de la sierra de Cuenca, y el govierno
del abrigado Estremo en el invierno? (p. 283).

25 «Ovejas sin cuento»: ¿Por sugerencia de «Pauperis est numerare pecus»? (*Ovidius*, p. 283).

26 Lac mihi semper adest niveum: pars inde bibenda / servatur, partem liquefacta coagula durant» (Ibíd.).

Egloga I:

siempre de nueva *leche* en el verano
y en el invierno abundo; en mi majada
la *manteca* y el *queso* está sobrando [subrayado nuestro]

27 *P. Ovidius*, p. 284.

En varios estudios anteriores se alude a esta fuente ovidiana, pero, extrañamente, sin percibir su transcendencia para la concepción y elaboración de la obra garcilasiana, pues se la trata sólo como otro caso de imitación poética de un tema clásico, tan típica del Renacimiento.[28] Muy diferente fue, a nuestro juicio, el propósito primordial de Garcilaso al evocar ese famoso episodio. Ya se ha observado alguna vez que «aparte de la demostración de cultura de época que el uso de estos materiales [los temas mitológicos clásicos] significa, se da en su uso, por parte de Garcilaso, el propósito de utilizarlos como mampara afectiva en algunos casos... tras los atavíos mitológicos, oculta Garcilaso elementos de su biografía que

---

[28] Sin duda contribuye a esto también el hecho de que se consideran como fuentes simultáneamente operantes en Garcilaso las *Bucólicas* de Virgilio y los *Idilios* de Teócrito (véase, en particular, el reciente libro de D. Fernández-Morera, *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral,* London, Tamesis, 1982, pp. 29-53). No obstante la importante influencia de estas obras incluso en los aspectos específicos de la *Egloga I* discutidos arriba, señalada ya por los primeros comentaristas de Garcilaso, creemos que éste encontró en el episodio ovidiano la principal inspiración literaria para la caracterización de su amante desdeñado, rencoroso y vengativo, y para el planteamiento del problema fundamental. De acuerdo con nuestra interpretación, el episodio ovidiano coincide con más frecuencia y en más aspectos esenciales con el caso amoroso de Salicio. La pasión amorosa del Polifemo de Teócrito no es tan corrosiva como la del de Ovidio. A veces parece juguetona y frívola, como, por ejemplo, al pensar Polifemo en el remedio de solazarse con otras mujeres, olvidándose de Galatea (véase *Idilios VI, XI*). E. L. Rivers parece intuir en varias ocasiones «la influencia directa» del Polifemo de Ovidio «en el Salicio de Garcilaso» (*Garcilaso de la Vega: Obras Completas,* p. 280). J. W. Entwistle señala varios paralelos importantes, pero con la siguiente conclusión:

> Ovid has his tongue in his cheek; and so too, surely, has Garcilaso... The courtly Garcilaso finds himself as ridiculously a victim of feminine caprice as did the hairy Poliphemus, and he plays with the parallel, he desists from Ovid's antedilluvian conclusión, more politely offering to leave ample space for his rival's enjoyment. («The First Eclogue of Garcilaso,» *Bulletin of Spanish Studies,* 1925, p. 89).

no podremos descubrir del todo».[29] De maravillosa pertinencia para la *Egloga I* nos parece esta observación. Muy enemigo de proclamar pública, abiertamente «sus tempestades, naufragios y bochornos» [30] y, sobre todo, ciertas tendencias temperamentales nada dignas, nada nobles, pero, simultáneamente, no pudiendo resistir a una necesidad íntima de expresarlas de algún modo, de confesarse quizás consigo mismo por medio de la poesía, Garcilaso encontró en el monstruoso Polifemo ovidiano, de presencia sutilmente implícita en la obra, el símbolo singularmente apropiado y elocuente del desmandado egoísmo narcisista de Salicio, su a menudo reconocido *alter ego*. Tras la imagen de Salicio se percibe la de Polifemo, como directa inspiración literaria; tras ellas se perfila con claridad otra aún —por razones de discreción personal simultáneamente fiel y refractaria a las otras dos— como genuina, palpitante inspiración vital.[31]

La utilización de la fuente ovidiana en la *Egloga I*, en el sentido sugerido, pone aun más de relieve el hecho de que una relación amorosa, armónica y *activa* entre Galatea y Salicio pudo existir sólo en la imaginación transformada de éste. En la realidad, Galatea, como lo sugiere gráficamente la imagen del «agua fugitiva» de las pesadillas de Salicio, decidió seguir en su vida un curso que no fue «enagenado», como quiere creer el rencoroso amante, sino, según todas las apariencias, el más conveniente, apropiado y natural para ella. Salicio no puede, no quiere aceptar esta realidad, por causa de sus actitudes impropias, y así inflige a los otros y a sí mismo terribles sufrimientos y frustraciones, como esos típicos amantes

---

29 S. Serrano Poncela, *Formas de vida hispánica*, pp. 38-39.

30 Ibíd., p. 39.

31 Galatea no es para nosotros sencillamente el «nombre pastoril que de una manera arbitraria colocaban los poetas a sus damas» (J. J. García Gómez, «Algunas notas sobre el masoquismo...», p. 329), sino muy significativo con respecto al paralelo que Garcilaso nos sugiere entre la situación del personaje mítico y la del suyo propio. Con el nombre de Galatea señala con más claridad a Polifemo, sin nombrarlo.

impertinentes de las obras cervantinas, que piden a la vida más de lo que ésta puede natural, razonablemente darles.[32] La venganza polifémica de Salicio ya se ha sugerido en su proceder resentido, aun bajo la apariencia de una noble abnegación. Transferido el trágico destino de los amantes míticos, víctimas del rencor de Polifemo, al plano de la realidad cotidiana, fácil es comprender su implicación para la persecución amorosa de Garcilaso respecto al bienestar de la relación de Isabel Freyre con Antonio de Fonseca. Sin embargo, el mayor sufrimiento y la peor frustración los padece el propio Salicio. Si, por una parte, se está creando su propia infelicidad con su insistente y vana persecución amorosa de Galatea, por otra —comprensible paradoja— ansía librarse de la pasión obsesiva que lo posee y corroe todo su ser, purgar su espíritu de todas las amarguras, desengaños y frustraciones, erradicar por completo de su memoria el recuerdo mismo de Galatea. Es este deseo de drástica sangría emocional lo que se expresa, con tan patética e impotente desesperación, en el famoso verso con que Salicio remata sus quejas y reproches: «Salid sin duelo, lágrimas, corriendo» (p. 271, etc.).[33]

---

[32] Aun admitiendo un cese de amores por parte de Galatea, una vez realmente existentes, al desentenderse Salicio por completo, con su insistente persecución amorosa (evidente aún en sus últimas palabras: «Mas ya que a socorrerme aqui no vienes», p. 284), de las preferencias de aquélla, se convertiría él también en un transgresor del orden natural, que en el amor presupone una coincidencia completa de voluntades. Por estas inclinaciones tan irreparablemente desacordes, la unión deseada con tanta insistencia por Salicio —y no la separación deseada por Galatea— sería lo que principalmente contradice todos los preceptos neoplatónicos sobre el amor. En tal situación hipotética, sería pertinente recordar también la siguiente meditación, tan útil a Salicio, si estuviese en estado anímico apropiado para aplicarla a su experiencia: «en todas las cosas podría aver fin por más firmes que sean porque oficio es del tiempo y de la fortuna andar en estos movimientos tan ligeros como ellos lo an sido siempre» (J. de Montemajor, *Los siete libros de Diana,* p. 70).

[33] Se han ofrecido ya muchas interesantes interpretaciones de este famoso verso en los estudios generales sobre Garcilaso y en trabajos especiales: W. J. Entwistle, «The First Eclogue of Garcilaso», p. 89;

Conforme a este mismo estado emocional de Salicio, esencialmente, interpretamos también su expreso deseo de muerte: «Estoy muriendo, y aun la vida temo...» (p. 270).

W. J. Entwistle mantiene que los reproches despechados de Salicio fueron compuestos en una época anterior a la de los lamentos luctuosos de Nemoroso, pues, vista la *Egloga I* como obra autobiográfica, inspirada por la muerte de Isabel Freyre, resultaría inconcebible, según el conocido hispanista, que en la misma ocasión de llorar la muerte de la amada el autor considerase apropiado evocar, en nuevos versos, también esas amargas discordias pasadas con ella.[34] Sin embargo, teniendo en cuenta las mismas circunstancias, las mismas inhibiciones psicológicas que el erudito presupone en el autor, ¿no resultaría quizás igualmente extraño que éste decidiera incorporar en absoluto las querellas de Salicio, independientemente de cuando se hubiesen compuesto, al lado de los lamentos de Nemoroso en la *Egloga I?* A nuestro juicio, precisamente el contraste áspero entre Salicio y Nemoroso, elaborado en muchos detalles sugestivos, es lo que confiere una perfecta e ingeniosa unidad temática y artística y un significado profundo a la obra.[35]

Como al angustiado protagonista de la bella *Comedia do Viuvo* de Gil Vicente, a Nemoroso lo acongoja profundamente

---

J. Loveluck, «Una nota para la *Egloga I* de Garcilaso», *Atenea* (Chile), 1953, pp. 69-75; C. V. Aubrun, «*Salid lágrimas...*», *Bulletin Hispanique*, 1958, pp. 505-507; B. Dutton, «Garcilaso's *Sin duelo*», *Modern Language Notes*, 1965, pp. 251-258. En este último estudio se propone: «Garcilaso, by using the noun phrase *sin duelo* was able to express a dual meaning: *sin que os duela de mí* and *de vosotros mismos*, the tears» (p. 258). Nuestra interpretación de la obra prefiere la sugerencia tradicional: *abundante, libremente*. Nemoroso llora una ausencia, Salicio una presencia.

[34] W. J. Entwistle, «La date de *l'Egloga Primera* de Garcilaso de la Vega», *Bulletin Hispanique*, 1930, pp. 254-256.

[35] R. Lapesa objeta a la opinión de Entwistle con la siguiente buena razón, entre otras: «La uniformidad de la maestría estilística garantiza la continuidad del proceso creador» (*La trayectoria poética de Garcilaso*, p. 132).

la muerte de Elisa porque para él significa el cese de una armonía bella, noble, única en la tierra:

> ¿Quién me dixiera, Elissa, vida mía,
> quando en aqueste valle al fresco viento
> andávamos cogiendo tiernas flores,
> que avia de ver, con largo apartamiento,
> venir el triste y solitario día
> que diesse amargo fin a mis amores? (p. 291).

Esta habitual armonía y felicidad de los amantes se pone muy de relieve en varias otras revelaciones de Nemoroso, que resulta oportuno destacar:

> ...no hallava
> sino memorias llenas d'alegría;
> ...
> estuve ya contento y descansado.
>
> Acuérdome, durmiendo aquí algún ora,
> que despertando, a Elissa vi a mi lado (p. 288).

Estas y otras experiencias semejantes de Nemoroso son para nosotros tan sugestivas, porque, entre otras razones, se destacan, incluso en sus circunstancias particulares, como diametralmente opuestas a las de Salicio —infelicidad, agüeros, pesadillas— y porque estas y otras diferentes del mismo tipo parecen radicadas, de un modo u otro, en una diferencia fundamental, inicial, que, aunque de importancia crucial para la debida comprensión de la obra, extrañamente no se ha puesto nunca de relieve en los estudios anteriores: la actitud de Salicio hacia Galatea es tan egoísta y mezquina como excelsamente altruista y noble es la de Nemoroso hacia Elisa. Anticipando la posible inmediata objeción de que la conducta de Salicio, examinada arriba, se explica naturalmente por la peculiar crisis emocional que está experimentando, preguntamos: ¿no es precisamente en una grave crisis de esta especie donde se revelan y sobreponen, de una forma u otra, los más

genuinos y nobles sentimientos amorosos, cuando son los que de veras hacen palpitar el corazón del amante? [36]

Es, pues, este amor genuino, que no excluye el sentimiento de pérdida personal, claro está, pero que tiene como fin primordial, incondicional, «querer la persona por ella misma» lo que se manifiesta en todo lo que Nemoroso dice y hace: En su vehemente protesta contra la voluntad Divina —tan evocadora de los famosos versos machadianos: «Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería...»— que ha permitido, con indiferencia o perversidad, el trágico suceso:

> ...me quexo en vano
> de la dureza de la muerte ayrada;
> ella en mi coraçón metyó la mano
> y d'allí me llevó mi dulçe prenda,
> ...
> y tú, rústica diosa, ¿dónde 'stavas?
> ...riendo
> dexas morir mi bien ante mis ojos! (p. 295, 299);

en su reproche indignado a la muerte que ha cometido el sacrilegio inaudito de «encerrar» la belleza de Elisa, honra de todo el mundo, «en la escura, desierta y dura tierra» (p. 291); en las evocaciones quejumbrosas de la naturaleza por el terrible estrago infligido a su amada: «La mala yerva al trigo ahoga», etc. (p. 292); [37] por fin, en su insondable angustia por no poder rescatar a Elisa de la muerte ni con la ofrenda de su propia vida:

> Más convenible fuera aquesta suerte
> a los cansados años de mi vida (p. 289).

---

[36] Gil Vicente ilustra precisamente esta idea en su Tragicomedia de *Amadís de Gaula* (Ver nuestro estudio sobre esta obra, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXIII (1987) pp. 35-56).

[37] Como en el caso de Salicio, las referencias a la naturaleza de Nemoroso tienen la función de reflejar sus preocupaciones íntimas y sus tendencias personales: mientras aquél contempla la naturaleza sólo cómo reflejo de su propio mal, por su egocentrismo, éste, por su altruismo, se refiere a ella principalmente en términos del mal sufrido por Elisa.

¿Cabe prueba más persuasiva y conmovedora del amor profundo, del amor «por la persona misma»? Este amor ha hecho posible la sublime armonía amorosa con Elisa en la tierra y también la perpetuará eternamente. Nemoroso tiene no sólo una «esperanza» de ello, como se insiste en muchas estudios críticos,[38] sino una firme, íntima seguridad:

> ...é quedado
> desombra y de temor atormentado,
> hasta que muerte'l tiempo determine
> que a ver el desseado
> sol de tu clara vista m'encamine (p. 293).

Esta confianza absoluta que Nemoroso tiene de que la felicidad amorosa de que gozó con Elisa en la tierra continuará en «otro llano», en «otros montes y otros ríos», en «otros valles floridos y sombríos» (p. 300-301) no se contradice en absoluto por el «dolorido sentir» (p. 296) que caracteriza su vida, incluso en los momentos mismos en que expresa esa confianza,[39] pues éste es su modo natural de sentirse por la momentánea separación, sugestivamente parecida a la consabida nostalgia del místico, quien, consciente de su ya lograda unión espiritual con la Divinidad, anhela con inigualable fervor consolidarla definitivamente: «muero porque no muero». En la espera, siempre demasiado larga, hay intensa pena íntima. Que Nemoroso siente y hasta expresa a veces esta aspiración amorosa como una auténtica experiencia mística lo ilustran varios versos, que nos hacen evocar de inmediato algunos de San Juan de la Cruz particularmente:

> y lo que siento más es verme atado
> a la passada vida y enojosa,

---

[38] M. Arce: «Con este destello de entrevista esperanza acaba el maravilloso lamento» («La *Egloga I* de Garcilaso, p. 57).

[39] Para J. J. García Gómez, como para otros críticos, hay una verdadera contradicción en esto: «Apenas si un rayo de esperanza en el más allá... que será borrado de inmediato en los siguientes versos: «*No me podrán quitar el dolorido sentir*...» («Algunas notas sobre el masoquismo...», p. 339).

solo, desamparado,
ciego, sin lumbre, en cárcel tenebrosa.
Que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda (p. 291, 300).[40]

El paraíso con que Nemoroso sueña hace recordar tanto creencias cristianas como también paganas, pero nos parece por completo superflua la polémica para especificarlo,[41] porque es evidente que este amante, consciente de que la tumba separa sólo temporalmente los cuerpos, porque el amor verdadero es un arma formidable que triunfa sobre la muerte y crea puentes indestructibles en el tiempo, en la eternidad, sabe con certeza que estará pronto con Elisa para siempre «en un amor conservado»,[42] en un paraíso singular, sólo suyo, en que la «Divina Elisa» (p. 299), radiante de bondad y belleza, será su único ídolo, su única compañera, su todo. Visión amorosa de inequívoco neoplatonismo místico.[43]

---

40 Para la relación entre Garcilaso y S. Juan de la Cruz ver D. Alonso, *La poesía de S. Juan de la Cruz,* Madrid, C.S.I.C., 1942, pp. 29-100.

41 R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso,* p. 146; O. H. Green, «The Abode of the Blest in Garcilaso's *Egloga Primera*», *Romance Philology,* 1953, pp. 272-278; R. O. Jones, *The Golden Age: Prose and Poetry,* p. 43; P. Gallagher, «Hacia una poética de Garcilaso...», pp. 121-124.

42 Expresión de Gil Vicente en su *Comedia do Viuvo;* véase nuestras consideraciones sobre la muerte y el amor en esta obra en «Estudios sobre el teatro de Gil Vicente: Obras de tema amoroso», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* 1982, pp. 5-37.

43 A. A. Parker: «Love is not tied to matter; it rises triumphant in hope over the imperfection of Nature, creating her anew in a perfect, because imperishable form» («Theme and Imagery in Garcilaso's First Eclogue», p. 226). A. Gallego Morell encuentra «puro misticismo» en algunos versos de la *Egloga I,* que incluso han sido «trasladados a lo divino» («La poesía en el siglo XVI» en *Historia de la literatura española,* Madrid, Taurus-J. M. Diez Borque, 1980, tomo II, p. 203). Coincidimos con la observación del conocido Garcilasista, pero no con su selección particular de los versos para ilustrarla, aunque ya tradicional. Para demostrar que para Nemoroso «ese cielo no existe» y «que está subordinada a dicha duda toda la magnífica evocación del paraíso en el que sitúa [su] reunión con Elisa», P. Gallagher aduce una «abundante evidencia sintáctica», particularmente «los subjuntivos subordi-

Por todo lo expuesto, se comprenderá que nos resulte totalmente inaceptable la opinión crítica ya muy generalizada de que en la *Egloga I* el amor no tiene presente ni futuro y que así Salicio y Nemoroso no tienen futuro.[44] Según lo sugiere también el maravilloso simbolismo de la escena final, al tramontar del sol, para Salicio, sí, tan sólo puede haber un agüero muy funesto en la «sombra» que viene «corriendo apriesa», pues es la «sombra» del desamor que separa cruelmente a las almas ya en la vida, pero «las nuves coloradas... del sol bordadas d'oro» son un augurio certero, reafirmativo de la sublime, eterna felicidad amorosa, en que Nemoroso nunca dejó de creer, ni al separarlo la muerte de Elisa.[45]

* * *

---

nados a la duda inicial del verso 397 [«por qué de mí te olvidas...»]» («Hacia una poética de Garcilaso», pp. 122-123). No coincidimos en absoluto con esta lectura, que a veces recurre incluso a un fraccionamiento flagrantemente arbitrario del texto para ilustrar esa tesis. Lo que los versos expresan es la impaciencia torturadora del amante en la espera de la sublime reunión amorosa. La duda que puede percibirse es explicable por la contemplación de ¡tan inmensa felicidad! Otra vez resulta sugestivo el recuerdo de los místicos, tan confiados en la Unión y tan temerosos, a la vez, en la espera de ella:

S. Juan: acaba si quieres
...
en ver que puedo perderte
se me dobla mi dolor, etc.

Ver también: C. Guillén, *Literature as System*, Princeton University Press, 1971, p. 185.

44 R. Ter Horst: «The present and the future of love are lost. Salicio and Nemoroso have no future. They are in the everlasting presence of ugliness, discord, and death» («Time and the Tactics of Suspense in Garcilaso's *Egloga Primera*», p. 147). D. Fernández-Morera: «Garcilaso's sheperds discovered love, only to find him a Native of the Rocks» (*The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*, p. 53).

45 M. Arce representa la opinión opuesta a las mantenidas por los críticos mencionados en la nota anterior, al interpretar el tramontar del sol como un augurio de una «feliz y definitiva reunión» de ambos amantes con sus amadas («La *Egloga I* de Garcilaso», p. 57).

La *Egloga I* puede apreciarse como una historia de dos amores o, más precisamente, de un amor puro, neoplatónico, ideal, contrastado con otro, que se revela en realidad sólo como amor propio, egoísta, material, escrita con honda emoción, fina sensibilidad y exquisito arte poético y completa en sí, en todos sus elementos fundamentales. Sin embargo, también creemos que una consideración del probable reflejo autobiográfico en la obra —ya destacado varias veces en las páginas anteriores— no sólo es lícita, sino imprescindible, pues la impone la propia formulación artística del texto.

Por el conocimiento que se tiene de la vida de Garcilaso, se han podido sugerir, de modo muy plausible, ciertas correspondencias significativas entre su amor por Isabel Freyre y, por otra parte, el de Salicio y Nemoroso por Galatea y Elisa respectivamente. Observa P. Salinas: los dos amantes de la *Egloga I* «son, en realidad, un solo protagonista, Garcilaso mismo, que se esconde entre dos nombres» y «así como él se ha convertido poéticamente en dos personas, hace de su único amor, Isabel Freyre, dos pastoras, dos amores».[46] Por las discrepancias existentes entre los hechos conocidos de la vida de Garcilaso y ciertos aspectos y detalles episódicos de la *Egloga I* se ha manifestado también cierto escepticismo respecto al contenido autobiográfico.[47] Sin embargo, enten-

---

46 P. Salinas, «La idealización de la realidad», en *Ensayos completos*, Madrid, Taurus, 1983, tomo I, p. 239. Lo del «único amor» es muy cuestionable, como sabemos. Además de los trabajos ya citados, ver también: H. Keniston, *Garcilaso de la Vega: A Critical Study of His Life and Works*, New York, Hispanic Society of America, 1922; T. Navarro Tomás, *Garcilaso de la Vega, Introducción*, pp. VII-LXIV; A. Prieto, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, Clásicos y modernos, 1975; A. I. Sotelo Salas, Garcilaso de la Vega: *Obras completas*, Madrid, ed. Nacional, 1976, pp. 67-80. Por desgracia, no hemos podido ver el artículo de A. Valbuena Prat, «Isabel Freire en las *Eglogas*», Homenaje al Prof. E. Alarcos García, Valladolid, 1965-1967, tomo II, pp. 483-493.

47 F. Goodwyn, «New Light on the Historical Setting of Garcilaso's Poetry», *Hispanic Review*, XLVI (1978), pp. 1-22; D. H. Darst, «Garcilaso's Love for Isabel Freire: The Creation of a Myth», *Journal of Hispanic Review*, XLVI (1978), pp. 1-22; D. H. Darst, «Garcilaso's Love for

diéndose que los episodios de la obra son reminiscentes de los reales, en líneas generales, pero que tienen la función primordial de una metáfora imaginativa de la experiencia viva, en particular, de la interior, todas esas discrepancias, sólo aparentes, se revelan como la parte quizás más esencial de la verdad que Garcilaso quiere confesarnos. Por virtud de esta metáfora, Garcilaso se desdobla en sus dos pastores para dramatizar no principalmente unos acontecimientos específicos en sus relaciones con Isabel Freyre, sino la dualidad paradójica, desconcertante de su naturaleza amatoria que se manifestó en toda su actitud hacia ella y que probablemente reconoce en sí como intrínseca en aquel momento. Los dos pastores se introducen individualmente con el propósito de deslindar de manera lo más nítida posible las facetas tan distintas, contrarias, de esa naturaleza —apreciándose en esto la originalidad de Garcilaso respecto al recurso virgiliano de los dos pastores en que se inspira—, pero en su caracterización y en sus modos expresivos se ponen simultáneamente de relieve ciertos rasgos que los dos tienen en común, para advertirnos de la inextricabilidad de esas dos facetas.[48] Al comienzo de la obra se resalta esta coexistencia de tendencias en el anuncio de Garcilaso de que cantará «el dulce lamentar de dos pastores... juntamente» (p. 265) y, al fin, en el «recordar» simultáneo de ambos «como de sueño» y en su despedida: «se fueron recogiendo passo a passo» (p. 302). Con respecto a este problema no es menos significativa la estructura simé-

---

Isabel Freire: The Creation of a Myth», *Journal of Hispanic Philology*, vol. 3 (1979), pp. 261-268; P. Waley, «Garcilaso, Isabel and Elena: The Growth of a Legend», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVI (1979) pp. 11-15.

[48] Lo han advertido ya varios críticos: R. O. Jones: «Nemoroso's laments run a parallel course; he even echoes some of Salicio's phrases» (*The Golden Age: Prose and Poetry*, p. 43); M. J. Woods «Rhetoric in Garcilaso's First Eclogue», p. 152; J. J. García Gómez, «Algunas notas sobre el masoquismo...», p. 337. Sin embargo, nos resulta cuestionable la interpretación de este crítico de ambos pastores como masoquistas. Las pruebas textuales citadas no son siempre convincentes y, a veces, contradicen patentemente esa tesis.

trica de los dos lamentos, que tiene asimismo la función de resaltar el contraste y, a la vez, la coexistencia de las dos facetas de la naturaleza amatoria.[49]

Hablando directa, íntimamente con Isabel, «como si no estuviera de allí ausente» (p. 269) y también a su propio corazón,[50] Garcilaso, representándose en los dos pastores, hace una confesión sincera y completa de su pasión amorosa, tal como ésta fue en su mezquino egoísmo y en su noble generosidad, en sus instintos perversos y en sus aspiraciones divinas, en suma, en todas sus extrañas y perturbadoras contradicciones. En términos más concretos, nuestra interpretación de la *Egloga I* revela a Garcilaso consciente de la injusticia de sus acusaciones y reproches contra Isabel, de quien él, ya casado, con su insistente persecución amorosa, esperaba, con monstruoso egoísmo, que se desentendiera de todo escrúpulo moral, que sacrificara su virtud y dignidad personales. Su vanidad masculina, sobre todo, lo impelía a tal triunfo sobre ella. ¿No reconoce quizás Garcilaso la indignidad de esta misma intención también por boca de Nemoroso en la *Egloga II?:* «La vileza de lo que ardientemente deseava».[51] Percibiendo en la conducta de Salicio una exposición intencionada del autor de una aberración, desaparecen todas las supuestas discrepancias entre sus relaciones con Galatea y las de Garcilaso e Isabel, según las conocemos.[52] Nuestra interpretación también revela a Garcilaso alumbrado por una verdad que su impulsividad juvenil no le ha permitido ver antes: El amor verda-

---

[49] Para este problema nos parece especialmente interesante el estudio de S. Ghertman, *Petrach and Garcilaso: A Linguistic Aproach to Style,* London, Tamesis, 1975, pp. 93-128.

[50] A. Prieto: «Garcilaso encontrará la entrañable y dolorida compañía del diálogo consigo mismo de la *Egloga I*...; la palabra *en vida* a Isabel cuando ya está muerta» (*Garcilaso de la Vega,* p. 89, 93).

[51] Garcilaso, *Obras completas,* (ed. Rivers), p. 372.

[52] Isabel Freyre nunca prometió corresponder al amor de Garcilaso y así nunca pudo ser culpable de deslealtad o traición. Su matrimonio con Antonio Fonseca nada tuvo que ver con un menosprecio de las dotes personales y materiales de Garcilaso, etc.

dero, incluso cuando es condenado a quedarse físicamente irrealizado y verbalmente inexpreso, cala en lo más profundo de las almas, uniéndolas con lazos inquebrantables y eternos. «Aquellos claros ojos que llevavan tras sí, como colgada, [su] alma» (p. 289), ¿no le hablaban quizás, aunque sólo cuando se traicionaban involuntariamente, de tal armonía sublime? Es esta intuición esperanzada —¡tan enteramente fiel a la realidad!— lo que se nos expresa en la representación metafórica de Nemoroso y Elisa andando juntos y felices «en aqueste valle al fresco viento... cogiendo tiernas flores» (p. 291).

Al fin de la obra, al «recordar» ambos pastores «como de sueño» (p. 302), se crea un nuevo plano temporal y una nueva perspectiva psicológica, desde los cuales se contempla la experiencia del pasado, pero de ningún modo con total tranquilidad espiritual, sin «acritud» [53] o sólo con «placer estético». [54] Los «majestuosos giros aguileños» de Garcilaso «sobre su propio corazón» [55] no se realizan sin tremendos estremecimientos íntimos, porque la experiencia amorosa fue demasiado profunda e intensa para no revelarse todavía muy candente en el momento de ser evocada en los versos. Es Garcilaso mismo, con la voz del poeta autor, quien se confiesa todavía anonadado por la tristeza, al evocar la muerte de Elisa: «siento enflaquecer mi débil canto» (p. 287), y Garcilaso mismo también quien grita todavía celoso e indignado: ¡Por culpa de Galatea! (p. 269). La *Egloga I* es así la revelación de un alma «distendida en contradicciones»,[56] escrita por un alma todavía distendida en contradicciones. Esta voz del poeta que

---

53 R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, p. 139.

54 Opinión generalizada. Entre otros, E. L. Rivers, «Las Eglogas de Garcilaso: Ensayo de una trayectoria espiritual», *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, 1964, p. 426.

55 J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, 1956, p. 74.

56 Expresión de G. Marañón, según la cita de R. Lapesa (*La trayectoria de Garcilaso*, p. 130). Garcilaso no está libre de su fundamental contradicción emocional en el momento de escribor la *Egloga I*. Sus sentimientos conflictivos se revelan todavía simultáneos, inextricables, en nuestra interpretación de la obra.

se intercambia de modo tan espontáneo, natural, casi imperceptible con las de sus personajes, convierte la *Egloga I* en una inequívoca obra autobiográfica, en una autobiografía sentimental en el proceso mismo de realizarse, en una expresión genuina, conmovedora, palpitante de la vida.[57]

---

[57] Se duda a veces acerca del valor autobiográfico de la *Egloga I* por el hecho de que esta obra se inspira a todo paso en fuentes literarias: Virgilio, Petrarca, etc. (E. L. Rivers, *Garcilaso de la Vega: Obras completas*, p. 265). Para nosotros, uno de los aspectos más extraordinarios de la *Egloga I* —y de sus otras obras— es la maestría de Garcilaso en la asimilación de todas esas fuentes, sin dejar evidencia de una experiencia personal, subjetiva, a la cual aquéllas se le revelaron obviamente por completo aplicables.

Aun de destacarse como improbable o irreal la relación específica de Garcilaso e Isabel Freyre con los personajes de la obra, se podría sustentar lícitamente el carácter autobiográfico de ésta sólo a base de la asimilación patente del *yo* del *poeta* con el de Salicio y Nemoroso. Cuando menos, se podría hablar de una obra ficticiamente autobiográfica, lo cual abriría nuevas fascinantes posibilidades de interpretación.

II

LA EGLOGA II: HOMENAJE POETICO A LA AMISTAD

> Quien más cerca se halla del gran hombre
> piensa que crece el nombre...
> (Garcilaso, *Egloga II*).

Los juicios críticos sobre la *Egloga II,* como obra de arte, no revelan nunca gran entusiasmo y a menudo son más bien negativos, según es evidente en las siguientes afirmaciones representativas: *La Egloga II* es «still interesting from a critical point of view» y hay en ella «bellezas parciales», pero «no logra la belleza de la *Egloga I* ni la perfección de la *Egloga III»;* es, de hecho, «the least artistic of all Garcilaso's works», porque es incongruente, desproporcionada, prolija y no tiene «cohesión íntima, estética deseable, desbordando las normas establecidas, con grave detrimento en su homogeneidad»; revela la «obvia inexperiencia del autor en el manejo de los recursos... el tanteo de quien no tiene plena seguridad en el camino».[1] Significativamente, en todas estas críticas negativas se expresa una simultánea admisión, más o menos explícita, de una fundamental incertidumbre respecto al «camino» específico que Garcilaso se propuso emprender en esta

---

[1] H. Keniston, *Garcilaso de la Vega: A Critical Study of His Life and Works,* New York, Hispanic Society of America, 1922, pp. 246, 253; M. Arce Blanco de Vásquez, «La égloga segunda de Garcilaso de la Vega», *Asomante,* V, no. 2 (1949), p. 78; R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso,* Madrid, Revista de occidente, 1968, pp. 107, 122, 123; E. L. Rivers, «Nymphs, Shepherds and Heroes: Garcilaso's Second Eclogue», *Philological Quarterly,* 51 (1972), p. 130.

obra y los fines que con él quiso realizar, una admisión, en suma, de que la *Egloga II* resulta demasiado obscura, que es, en definitiva, «a puzzle»,[2] «un enigma sin solución».[3] Esta incertidumbre, que comúnmente trae como consecuencia la crítica de la falta de cohesión o unidad, se debe esencialmente al hecho de que además de una muy elaborada dramatización de la pasión amorosa del pastor Albanio hay en la obra una extensa narración panegírica de la casa ducal de Alba, principalmente de D. Fernando, duque de Alba y amigo de Garcilaso, sin poder explicarse de modo totalmente convincente la relación específica, precisa entre las dos «partes», a pesar de los ya muchos empeños críticos y eruditos que a través de los siglos se han invertido en ello. Reseñemos los más importantes:

Ya en el siglo XVII se sugirió (M. Faria e Sousa, 1640) que Albanio de la *Egloga II* representa a D. Fernando, duque de Alba.[4] En nuestro siglo mantienen la misma tesis varios ilustres eruditos: M. Menéndez Pelayo, T. Navarro Tomás, H. Keniston, A. Gallego Morel. Observa el primero:

> Leyendo atentamente la égloga segunda se ve claro su sencillísimo artificio. El Albanio enfermo de mal de amores por la hermosa Camila debe de ser el Duque de Alba, a quien su amigo Salicio (Garcilaso) pretende curar, valiéndose, entre otros recursos, de la ciencia de Severo, que bajo el velo de encantamientos y alegorías, no puede significar otra cosa que la disciplina moral ejercida por el maestro sobre el discipulo.[5]

Keniston destaca también la identificación de Camila con María Enríquez, hija del Conde de Alba y esposa de D. Fer-

---

[2] R. O. Jones, «The Idea of Love in Garcilaso's Second Eclogue», *Modern Language Review*, 46 (1951), p. 394.

[3] I. Macdonald, «La égloga II de Garcilaso», *La poesía de Garcilaso: Ensayos críticos*, ed. E. L. Rivers, Barcelona, Ariel, 1974, p. 211.

[4] P. Waley: «M. Faria e Sousa identifies the Duke of Alba as Albanio in the second eclogue», «Garcilaso, Isabel and Elena: the Growth of a Legend», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVI (1979), p. 13.

[5] M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, Hernando, 1910, vol. XIII, p. 54.

nando en la realidad, aunque advierte que el episodio amoroso de Albanio y Camila en la *Egloga II* es una traducción de la «Prosa VIII» de la *Arcadia* de Sannazaro y que su aplicación a las experiencias reales de D. Fernando y María Enríquez le parece «far-fetched».[6] En su primera edición de las obras de Garcilaso (1911), T. Navarro Tomás objeta enérgicamente a las sugerencias de M. Menéndez Pelayo:

> ...no acierto a comprender cómo a Garcilaso pudo ocurrirsele introducir dos veces al Duque en esta Egloga con tan distinto carácter, a saber: como Duque en persona y como pastor; como esposo enamorado, correspondido y satisfecho, y, a la vez, como amante desesperado y loco furioso; téngase presente que mientras Nemoroso ha estado elogiando al Duque por su prudencia y su valor, ha tenido a sus pies al mismo Albanio, aletargado y remolido en su locura.[7]

Aunque en su siguiente edición (1924) Navarro Tomás se adhiere a la opinión de Menéndez Pelayo y Keniston, porque, según explica, llega a la conclusión de que «el convencionalismo de la poesía pastoril permitió a Garcilaso representar al Duque en persona y como pastor»,[8] sus objeciones iniciales han tenido mucha más influencia en la crítica posterior, porque han revelado la vulnerabilidad de esa tesis, no sostenida por una explicación lógica y persuasiva del doble papel del duque de Alba —Albanio y D. Fernando— en la estructura poética y, en particular, en la concepción espacial y temporal de la obra: «Parece ser difícil de sostener la opinión de Menéndez Pelayo y Keniston de que Albanio sea el duque de Alba, ya que éste se presenta más tarde *in propia persona* y como figura antitética».[9] A. Lumsden acentúa la diferencia en

---

6 H. Keniston, *Garcilaso de la Vega,* pp. 246-248.

7 T. Navarro Tomás, *Garcilaso: Obras,* Madrid, Clásicos castellanos, 1911, p. 114.

8 Ibíd., 1924, p. 111. Ver también: A. Gallego Morel, «La poesía en el siglo XVI», *Historia de la literatura española,* Madrid, Taurus, ed. J. M. Diez Borque, 1980, vol. II, p. 204.

9 E. L. Rivers, *Garcilaso de la Vega: Obras completas con comentario,* Madrid, Castalia, 1974, p. 303.

las personalidades de Albanio y D. Fernando, como prueba definitiva de que ambos no pueden representar al duque de Alba: «no single trait of character or circumstance have these two in common; no livelier contrast could be imagined», añadiendo que la identificación del trastornado y ridículo Albanio con el duque, lejos de constituir un tributo poético, sería una gran ofensa para el ilustre señor.[10] Esta consideración parece formidable también a Lapesa:

> ...no parece natural que el vencedor de los turcos [el duque de Alba]... sea protagonista de escenas cómicas..., visto con indulgente superioridad... [Además] carece de sentido presentar como enamorado sin esperanza y como doncella inaccesible a quienes llevan años de vida matrimonial. No sabemos si doña María Enríquez opuso alguna resistencia a casarse con el Duque; pero, en cuanto así fuese no sería discreto recordarlo más tarde a los esposos.[11]

Sin embargo, el nombre Albanio «es demasiado alusivo a la casa ducal para que pudiera aplicarse a quien no perteneciese a ella» y, por esto, Lapesa sugiere otra posibilidad interesante:

> La poca edad de don Bernardino [hermano menor de D. Fernando] y el no ser el mayorazgo harían posible que un fracaso en sus amores fuera tratado con indulgente humor, sobre todo si el pellico y el ambiente idílico eludían la mención desnuda. De confirmarse esta hipótesis, explicaría suficientemente por qué están juntos la pastoral y el episodio heróico, cuyos protagonistas respectivos serían los dos varones de la casa de Alba: uno, glorificado como guerrero victorioso; el otro, compadecido en sus desventuras de amor.[12]

Si Albanio está de veras presentado con intenciones tan humorísticas como piensan Lapesa y otros crítcos, entonces,

---

10 A. Lumsden, «Problems Connected with the Second Eclogue of Garcilaso de la Vega», *Hispanic Review*, 15 (1947), p. 260.

11 R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, pp. 108-109.

12 Ibíd., p. 110. E. L. Rivers también acepta esta identificación, «como la menos inverosímil» (*Garcilaso de la Vega: Obras completas con comentarios*, p. 303).

advierte Macdonal, con argumentos muy oportunos, lo que sería ofensivo para D. Fernando no lo sería menos para don Bernardino:

> ...no me parece probable que el poeta, tan ligado con la casa de Alba, hubiera disparado tan larga serie de versos satíricos contra el hermano de su protector y amigo, sobre todo cuando se consideraba que era don Bernardino también amigo de Garcilaso... [Este] le elogió mucho en la *Elegía I*.[13]

«Charo hermano... dulce amigo... mitad del alma» de D. Fernando era D. Bernardino, en quien «ya se mostravan y leyan... y con hermosa luz resplandecían» las mismas «gracias y virtudes una a una» de aquél (pp. 221, 222, 224).[14] De paso, se impone la consideración de que aun poseyendo todas las cualidades ¡una a una! de su hermano mayor, D. Bernardino, si es que de veras se representa en Albanio, cayó víctima de una pasión amorosa enloquecedora y que, consecuentemente, todas las «gracias y virtudes» de D. Fernando tampoco podrían inmunizarle a éste para una semejante pasión amorosa. La relevancia de esta consideración se hará evidente más adelante.

La identificación de Albanio con Garcilaso y de Camila con Isabel Freyre, sugerida por Navarro Tomás (1911), Entwistle, Salinas, Lumsden, Arce, Jones, y Macdonald,[15] a base de ciertas coincidencias entre los sentimientos amorosos de

---

13 I. Macdonald, «La égloga II de Garcilaso», p. 213.

14 Para todas las citas de las obras de Garcilaso nos servimos de la edición de E. L. Rivers (ver nota 9), indicando la página en paréntesis tras la cita.

15 T. Navarro Tomás, *Garcilaso: Obras*, 1911, p. 28; W. J. Entwistle, «The Loves of Garcilaso», *Hispania*, 30 (1930), pp. 378-379; P. Salinas, «La idealización de la realidad: Garcilaso», *Ensayos completos*, Madrid, Taurus, 1983, Tomo 1, p. 233; A. Lumsden, «Problems Connected with the Second Eclogue of Garcilaso de la Vega», pp. 261-262; M. Arce Blanco de Vásquez, «La égloga segunda de Garcilaso de la Vega», *Asomante*, no. 1 (1949). pp. 61-62; R. O. Jones, «The Idea of Love in Garcilaso's Second Eclogue», p. 394; I. Madconald «La égloga II de Garcilaso», p. 213.

Albanio y los expresados en algunas otras obras de Garcilaso y a base del parecido de la belleza física de las dos mujeres tampoco resulta convincente, por ser estas semejanzas demasiado vagas y tópicas, según lo advirtió oportunamente ya Lapesa.[16] Claro está, la identificación de Albanio con Garcilaso hace aun más problemática la unidad de la obra, sin una explicación persuasiva de la función de este personaje al lado de Salicio y Nemoroso, quienes también representan al autor, según generalmente se opina, y, especialmente, sin demostrar la relevancia temática y estética del tumultuoso episodio amoroso autobiográfico al lado del panegírico de la casa ducal de Alba. Observando que precisamente esta combinación de elementos es característica de una corriente literaria y dramática italiana de aquella época, P. Waley mantiene que Garcilaso se inspiró en ella para crear una obra parecida: «It is important to read Garcilaso's dramatic ecloque in the context of contemporary Italian and Neapolitan attitudes and fashions. It is no help to the understanding of his aims and achievements to regard him as a Spaniard and therefore necessarily different». Pregunta implícitamente la erudita: ¿Por qué buscar otras razones para explicar satisfactoriamente la fisonomía formal de la *Egloga II?* Incluso Severo, quien une en cierto sentido las dos partes de la obra con su intervención en la vida de D. Fernando y Albanio es, en realidad, una mera imitación de Enareto de la *Arcadia* de Sannazaro.[17] Cuán impropio resulta negar originalidad a Garcilaso, con cerrados acercamientos positivistas, incluso en aquellos casos de imitación aparentemente literal, ya lo han demostrado los mejores estudios garcilasianos, recién los excelentes de I. Azar y D. Fernández Morera, en que se ilustra con claridad y abundancia la función radicalmente nueva que tienen en la obra de Garcilaso las fuentes literarias inspiradoras, clásicas y con-

---

16 R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, pp. 109-110.

17 P. Waley, «Garcilaso's Second Ecloque is a Play», *Modern Language Review*, 1977, p. 596.

temporáneas.[18] Con respecto a nuestro problema principal, es oportuno destacar ahora que Fernández Morera encuentra en la pasión amorosa —a «terrible force»— la fuerza motora y unificadora de la *Egloga II*,[19] y que para Azar la obra entera se sustenta en una oposición radical y sistemática entre «la enfermedad intelectual y moral» de Albanio y la «equilibrada perfección» del Duque, entre la pasión desmandada, el error, el desorden, la desdicha... de aquél y, por otra parte, la razón, la virtud, el acierto, el orden, la dicha... de éste.[20] En esta tesis de Azar se elabora en extensión y profundidad una conclusión a que ha llegado ya Jones, quien, renunciando a todo intento de identificar los personajes con personas reales, por considerarlo imposible e improcedente para el aprecio artístico de la obra —Azar mantiene igual actitud—, declara que el contraste entre Albanio y D. Fernando representa, de hecho, un conflicto fundamental «between Reason and the Senses» y que por medio de él Garcilaso, de acuerdo a la filosofía neoplatónica, está expresando «a moral judgment on an attitude to love [la de Albanio] through which he himself has passed», según esto se evidencia ya en su *Canción IV*.[21]

Debemos recordar de nuevo el importante estudio de Lapesa, en que se defiende la unidad de la *Egloga II* de acuerdo a un criterio arquitectónico de simetría renacentista. Por desgracia, la viabilidad de esta tesis descansa sobre presuposiciones de «descuidos», «fallos» y «rellenos» por parte de Garcilaso que, en definitiva, resulta imposible probar. La siguiente afirmación revela su debilidad fundamental: «sin este fa-

---

18 I. Azar, *Discurso retórico y mundo pastoral en la Egloga segunda de Garcilaso;* Purdue University Monographs in Romance Languages, 1981, D. Fernández Morera, *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral.* London, Thamesis, 1982.

19 D. Fernández Morera, *The Lyre and the Oaten Flute,* p. 66.

20 I. Azar, *Discurso retórico y mundo pastoral,* pp. 136, 137.

21 R. O. Jones, «The Idea of Love in Garcilaso's Second Eclogue», p. 394.

llo... habría sido más perfecta la simetría en la construcción de la égloga».[22]

La controversia acerca de la unidad de la *Egloga II* se centra ya desde el siglo XVI también en el importante problema de la variedad de géneros, estilos y metros que en ella se utilizan. ¿Se concibió la obra como poema bucólico, poema épico, drama, como «an encyclopedic work of poetry»,[23] como «especie literaria flexible y multiforme»? [24] ¿Cómo se compagina el clasicismo con la mezcla tan extraña del estilo elevado, sublime, con el bajo, vulgar? Se han sugerido varias posibilidades, sin lograr, tampoco en esto, ningún acuerdo definitivo.

Con nuestro estudio deseamos sugerir una nueva posibilidad de interpretar la *Egloga II*, destacando su total cohesión temática y estética, justificando su mezcla de géneros y estilos para revelar así su poderosa eficacia como obra destinada a la lectura o a la representación escénica, indistintamente; eficacia literaria y dramática lograda por medio de una ingeniosísima concepción intelectual y artística, de gran originalidad no sólo dentro de la producción poética garcilasiana, sino también de la literatura de aquella tan profundamente original época europea. Con este propósito, es imperativo enfrentarnos, ante todo, con la opinión ya generalizada de la crítica de que la pasión amorosa de Albanio surge de motivaciones impropias y persigue fines indecentes, de que es así una «enfermedad» o hasta un «crimen moral».[25]

---

[22] R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, p. 113. Ver las atinadas observaciones de I. Azar sobre la teoría de Lapesa (*Discurso* retórico y mundo pastoral, pp. 4-8).

[23] E. L. Rivers, «Nymphs, Shepherds and Heroes», p. 124.

[24] I. Azar, *Discurso retórico y mundo pastoral*, p. 137.

[25] I. Azar, *Discurso retórico y mundo pastoral*, p. 57; I. Macdonald, «La égloga II de Garcilaso», p. 233. Conviene recordar que esta idea, ahora expresada regularmente en los estudios sobre la *Egloga II*, tiene un fuerte estímulo ya en la observación de Menéndez Pelayo sobre el «mal de amores» de Albanio y la «disciplina moral» de Severo (ver nota 5).

Desde sus «tiernos y primeros años» Albanio se dedica a la caza en compañía de Camila, emparentada con él («de mi sangre y agüelos decendida»), ya «en su verde niñez... ofrecida a Diana» y bella «más que la misma hermosura». Al principio Albanio acepta la compañía de Camila sólo «por deudo y exercicio» de caza, pero la «estrecheza» o intimidad entre ellos se hace inevitablemente «mayor» de día en día. Esta «domestiqueza», forjada en el continuo trato personal y caracterizada siempre por «un amor sano y lleno de pureza», llega a tanto que ya no le permite a Albanio apartarse «un punto» de Camila, sin hacerle sufrir grandes penas, congojas y «cruda muerte». Albanio percibe que el sublime placer que experimenta cuando mira a Camila ha comenzado a mezclarse con un «terrible y fiero desear» y por fin comprende que no es el parentesco, la amistad, la buena compañía, la costumbre... lo que lo atrae a Camila de modo tan irresistible, sino el amor, un amor que ya es y será dueño absoluto de toda su vida, «mientras rigere aquestos miembros el espíritu mío». Esto Albanio lo sabe con toda certeza, pero con este conocimiento entra a la misma vez en su corazón un terrible desasosiego, un lacerante dolor: ¡Su amor es imposible, prohibido! ¡Camila es de su propia sangre «decendida» y está también consagrada a Diana! Las penas y frustraciones que Albanio ahora sufre por deber «callar y encubrir[se] d'aquella por quien bivo [s'enciende]» lo lleva «casi al punto» de la muerte. Habiendo notado el cambio radical en su compañero, Camila le pregunta «mil vezes... qué avía», le pide «mil vezes» que le descubra «el mal». ¡En vano! A todas las insistentes, continuas preguntas de Camila Albanio siempre contesta sólo con «un suspiro con lágrimas». Con heroica abnegación está determinado a morir de penas de amor sin jamás revelarle a Camila el secreto de su corazón. Sin embargo, «en un ardiente siesta... aconteció» que, estando los dos jóvenes descansando de la caza, en un ameno lugar solitario, Camila, quien persiste «con cuydado diligente a conocer el mal... y a escudriñar el ánimo doliente» de Albanio, «con nuevo ruego y firme juramento» le pide que le revele por fin la causa de su «grave

pensamiento». ¡Aunque la causa sea el amor! Y si es el amor, que le diga quién es la mujer que tanto ama. ¡Sin recelo alguno!, pues a ella, que tan «verdadero amor» y tan «pura voluntad» cultiva por él, puede confiarle aún los más íntimos secretos. Incitado de contínuo por Camila, asegurado por la palabra amistosa e incluso por el «firme juramento» de que ella podrá escuchar con comprensión, con honda simpatía cualquier cosa que él le revelare, Albanio por fin cede. Decide revelarse, pero todavía no puede, no «osa» hacerlo de modo directo, abierto: «en aquella fuente clara vería» Camila «la hermosa cara» de la que él «tanto ama». Viendo su propia cara reflejada en el agua, Camila, «toda atterada... arrebatada», como de «la raviosa enfermedad tocada», rehuye de la fuente y «murmurando algo entre dientes», sin mirarlo siquiera, «desdeñosa y fiera», deja a Albanio solo allí... ¡Que se muera! (pp. 315, 316, 317, 324, 325, 330, 331, 332, 333).

¿A qué se debe esta reacción tan indignada y violenta de Camila? Más tarde cuando discuten este incidente, ésta reprocha a Albanio la «culpa conocida», acusándolo de haber violado «nuestra compañía», queriendo torcerla «por el camino que de la vida honesta se desvía», de haber «tentado al mal» (pp. 350, 353, 354).

Con galantería paladina los críticos aceptan todo lo que dice Camila como pura, irrebatible verdad y todos sus reproches como por completo justificados. Sin embargo, ¿con qué lícito criterio literario se puede mantener tal parcialidad? ¿Por qué desentenderse simultáneamente de las vehementes protestas de inocencia, de honestidad y de buenas intenciones de Albanio? Sí, cierto, éste admite abiertamente su «desatino» y su «yerro», de los cuales ya está muy arrepentido y por los cuales está dispuesto a aceptar cualquier castigo que se le dé, incluso «con desonrra..., con tormento...» o «con muerte» (p. 354), pero es crucial observar que ese «desatino» y «yerro» son para él sólo su imprudente decisión de revelar su amor a Camila, no la naturaleza de su pasión amorosa en sí ni las motivaciones de su revelación: «¿Yo culpa contra ti?», pregunta genuinamente extrañado al oír la acusación de Ca-

mila, «¡Si la primera no está por cometer!... ¿Qué tente yo, Camila?... Con razón clara te demuestro que fuiste sin razón de mí enojada» (pp. 353, 354, 355). Fue un terrible «desvarío», un «loco error» —ahora lo comprende— revelar su amor a Camila, porque por causa de ello ha perdido, según piensa, para siempre su compañía, y ésta es para él todo su bien, toda la razón de su vivir:

> Quedé yo triste y solo allí, culpando
> mi temerario osar, mi desvarío,
> la pérdida del bien considerando (p. 333).

Con tal de poder estar con Camila, estaría dispuesto, como antes de aquella revelación funesta, a ocultar celosamente para siempre y a costa de cualquier abnegación y frustración dolorosa, de cualquier sacrificio imaginable, su íntimo secreto. ¡Si ese error fuese revocable! Su revelación amorosa fue un «desvarío» y «yerro» también porque con ella causó trastornos y congojas a su amada Camila. Por causa de ello también siente ahora tanta «culpa», tanto «remordimiento» (p. 334).

No hay duda. Albanio se siente atraído sensualmente por la belleza de Camila («terrible y fiero desear»), pero concluir, como se suele, que éste es el aspecto exclusivo de su pasión amorosa por Camila nos parece muy cuestionable.[26] Ya la

---

[26] R. O. Jones, «The Idea of Love in Garcilaso's Second Eclogue», p. 391; R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, p. 123; P. M. Komanecky, «Epic and Pastoral in Garcilaso's Eclogues», *Modern Language Notes*, 806 (1971), p. 164; E. L. Rivers, «Nymphs, Shepherds and Heroes: Garcilaso's Second Eclogue», p. 300; «Albanio as Narcissus in Garcilaso's Second Ecloque», *Hispanic Review*, 41 (1973), p. 127, etc. (Ver también nota 25). Es de notarse la opinión excepcional de P. Waley: «the despair resulting from unhappy love is the norm... never is a moral line taken, implicitly or explicitly, about love» [en los antecedentes literarios-teatrales italianos de la *Egloga II*]... «It is extremely unlikely therefore, that any contemporary of Garcilaso would have looked for moral content in the second eclogue any more than in Encina's *Tres pastores* («Garcilaso's Second Eclogue is a Play», p.

descripción del ambiente natural —siempre revelador de las inclinaciones anímicas de los personajes de Garcilaso— en que Albanio declara su amor, es sumamente sugestivo a este respecto:

Aconteció que en un' ardiente siesta,
viniendo de la caça fatigados
en el mejor lugar desta floresta,
qu's éste donde 'stamos assentados,
a la sombra d'un árbol afloxamos
las cuerdas a los arcos trabajados;
en aquel prado allí nos reclinamos,
y del Zéphyro fresco recogido
el agradable espíritu, respiramos.
Las flores, a los ojos ofreciendo
diversidad estraña de pintura,
diversamente assí estavan oliendo;
y en medio aquesta fuente clara y pura,
que como de cristal resplandecía,
mostrando abiertamente su hondura,
el arena, que d'oro parecía,
de blancas pedrezuelas variada,
por do manava el agua, se bullía.
En derredor, ni sola una pisada
de fiera o de pastor o de ganado
a la sazón estava señalada (pp. 330-331).

¿Podría este lugar de deliciosa, paradisíaca armonía y de tan delicada sensualidad seducir los sentidos sin disponer al amor también al alma? Se evocan el «huerto» de Fray Luis y los lugares amenos de los encuentros amorosos de S. Juan de la Cruz. Muy significativamente, Albanio se decide a revelar allí a Camila «lo que en el alma triste... sentía» por ella (p. 332).

Aún más sugestiva que las contínuas referencias de Albanio a su triste, «doliente ánimo», al «alma casi consumida» (pp. 306, 340), es su minuciosa narración de la caza en compa-

592). Sobre la posible intención moral en la *Egloga de los tres pastores* de Encina ver nuestra *Introducción* a *Teatro y Poesía de Juan del Encina,* Madrid, Taurus, 1986.

ñía de Camila. Los críticos suelen considerarla como una imitación excesivamente larga y, a momentos, casi literal, una traducción, en suma, de la narración análoga de Charino en la *Arcadia* de Sannazaro.[27] Ni en los más eruditos y sensitivos estudios comparativos se pone debidamente de relieve un cambio radical que Garcilaso efectúa al servirse de esta fuente. Charino narra sus trastornos y desengaños amorosos como experiencias pretéritas y ya resueltas, desde la perspectiva de una completa serenidad y felicidad en el presente, y con la intención principal de infundir esperanza, con el ejemplo del fin feliz de sus propios amores, a Sincero (Sannazaro), un enamorado desesperado. Albanio, en cambio, habla en el momento de su mayor angustia emocional, creyendo su amor por Camila irrevocablemente perdido. Charino puede rememorar así aun las experiencias más dolorosas con serena complacencia, mientras a Albanio le lacera el alma el recuerdo de las experiencias aun más placenteras con Camilia:

> ¿cómo puede ora ser que'n triste lloro
> se convertiesse tan alegre vida
> y en tal pobreza todo mi tesoro?

«¡Nessun maggior dolore...!» La mención enfática de cada detalle de la caza, en que Garcilaso insiste con fina intuición poética, es probatoria de la honda, indeleble impresión que cada instante, aun el más dramático, y cada incidente, aun el más ínfimo e insignificante de su vida pasada con Camila, ha dejado en el alma enamorada de Albanio. En boca de éste la narración de la caza se convierte así en una genuina, nostálgica evolución romántica, a momentos muy reminiscente de las rememoraciones sentimentales de Laureano, Wer-

---

[27] M. Arce Blanco de Vásquez: «Garcilaso repite al pie de la letra el episodio de Sannazaro» («La égloga segunda de Garcilaso», p. 68). I. Azar considera atentamente las opiniones anteriores sobre este préstamo literario, haciendo, a su vez, un muy penetrante y sugestivo estudio de los textos de Sannazaro y Garcilaso (*Discurso retórico y mundo pastoral*, pp. 78-119).

ther o Jacopo Ortis.[28] Por cierto que también con el suicidio romántico de estos famosos personajes revela sugestivas analogías el intento de suicidio de Albanio. Atribuir la trascendental decisión de éste de acabar con su vida a una mera frustración sexual nos parece sumamente insensitivo.[29] Albanio es enteramente consciente de que es «locura» lo que lo «fuerça a querer más que'l alma y que la vida» a la que «se'sfuerça» en aborrecerle (p. 353), pero la vida sin Camila es para él lo mismo que «en un infierno el alma atormentarse» (p. 325), una vida árida, vacía, carente de sentido. La angustia de la espantosa vacuidad llega a su extremo, sólo por milagro sin desenlace trágico, en un momento de inmensa insufrible nostalgia, al encontrarse Albanio, de seguro no por casualidad, en el lugar que solía frecuentar con Camilia:

> llegué a un barranco de muy gran altura;
> luego mis ojos le reconocieron
>
> ...
>
> y acuérdome allí la siesta al fresco viento;
> en aquesta memoria me detuve
>
> ...
>
> ...solté la rienda al triste llanto (pp. 336, 337).

---

[28] Esencialmente, nuestra sugerencia coincide con la expresada ya por Prete Jacopín de que el largo recuento de la caza es «apropiado a hombre enamorado» (E. L. Rivers, *Garcilaso de la Vega: Obras completas*, p. 318). Nótese que para Albanio esta evocación romántica de su pasado con Camila sería asunto de nunca acabarse, si las circunstancias lo permitiesen: «si por menudo de contar t'oviese...». (p. 324).

[29] R. O. Jones, «To consider Albanio's madness and two attempts at suicide simply as a result of disappointed love were to attribute to Garcilaso a frivolity in the treatment of the theme nowhere else apparent in his works» («The Idea of Love in Garcilaso's Second Ecloque», p. 391). Nos sorprende mucho esta observación. El desengaño amoroso ¿no crea quizás, con espantosa frecuencia, crisis personales que ponen en peligro la vida del desengañado, sin que en esto entre en absoluto o al menos no como causa principal la frustracción sexual? Si por esta sola razón quisiese suicidarse Albanio, entonces podríamos considerarle justamente «frívolo». En el suicidio de Fileno de Encina y de Grisóstomo en *D. Quijote* entran más complejas razones, (ver nuestro libro sobre Encina, citado en la nota 26).

Tampoco en el episodio en que encuentra a Camilia dormida revela Albanio su voluptuosidad,[30] sino, todo lo contrario, una veneración realmente idolátrica. Al estar inesperadamente en presencia de ella, la emoción lo ahoga, paraliza. Cuando por fin se atreve a tocar la mano de Camilia, lo hace como el creyente que pide fervorosamente un milagro a la Divinidad:

> Si solamente de poder tocalla
> perdiesse el miedo yo
> ...
> ¡O mano poderosa de matarme!,
> ¿viste cuánto tu fuerça en mí podía?
> ¿Por qué para sanarme no la pruevas?
> que su poder a todo bastaría (pp. 352, 353).

Acusar a Albanio de ser «ungentlemanly», porque no suelta de inmediato de sus brazos a Camila, cuando ésta despierta, es recurrir a un criterio de civilidad burguesa más bien irrelevante aquí.[31] Albanio no puede soltar a Camila, porque, además de querer explicarle con «razón clara» que ella fue «sin razón... enojada» de su declaración amorosa, quiere asegurarle que si la tiene ahora en sus brazos esto tampoco se debe a una intención indecente: «¡...no t'é de soltar; escucha un poco!» (p. 353), le grita desesperado y frustrado por tantas circunstancias extrañas que se han conjurado contra él para crear esas equivocadas impresiones en Camila. De hecho, precisamente este episodio sirve de prueba contundente de que el amor de Albanio es de gran ternura y, muy significativamente, de honda preocupación por el bienestar de Camila,

---

30 Representando la opinión de casi todos los críticos y ofreciendo una interpretación propia muy interesante de la escena, I. Azar concluye: «Y es precisamente el contacto físico —la posesión de Camila— lo que Albanio desea inútilmente procurarse» (*Discurso retórico y mundo pastoral*, p. 80).

31 E. L. Rivers, «Nymphs, Shepherds and Heroes: Garcilaso's Second Eclogue», p. 129. El mismo comentario es aplicable a su opinión de que la conducta de Camila es, en esta escena, «unladylike» (Ibid).

señal inequívoca e imprescindible del amor genuino. Al pretender Camila que se le cayó el prendedero, para así librarse de los brazos de Albanio, éste la suelta de inmediato por la siguiente consideración:

> Yo iré a buscalle; escusa esta fatiga,
> que no puedo sufrir que aquesta arena
> abrase el blanco pie de mi enemiga (p. 356).

Con el deseo de una lectura cuanto más objetiva del texto, en las consideraciones anteriores mantenemos que la atracción sensual es sólo una faceta —nada indecente, nada inmoral, sino por complemento natural— del amor de Albanio [32] y que su declaración amorosa no puede interpretarse automáticamente como una evidente propuesta sexual, aunque Camila quizás la comprenda así. ¡Quizás!, porque hay otras explicaciones plausibles. Al reprochar a Albanio de haber violado la «compañía», queriendo torcerla «por el camino que de la vida honesta se desvía» y al expresar su determinación de no cometer «culpa», por la cual merezca ser «echada de la selva sagrada de Diana» (p. 349), es posible, como acabamos de admitir, que Camila haya interpretado esa declaración, erróneamente, como un intento de seducción sexual, pero es igualmente posible que la considere ultrajosa y sacrílega, sin

---

[32] Herrera hace el siguiente comentario significativo sobre el «terrible y fiero desear» de Albanio:

> Es opinión de algunos que amor y deseo nacieron de un mismo linaje y de una misma causa en un sólo parto.
>
> Pero primero pareció fuera el amor, que naciese el deseo, aunque algunos tienen que el deseo nazca del amor: porque aquellas cosas que amamos, engendran en nosotros un cierto placer, y este placer engendra dentro de nuestra ánima un movimiento, que se llama deseo: por lo cual no es otra cosa deseo que un movimiento de la alma (A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas,* Madrid, Gredos, 1972, pp. 514-515).

Estas explicaciones se aplican perfectamente a la pasión amorosa de Albanio, según nosotros.

que importe en absoluto la implicación sexual, por el mero hecho de que contraviene, según ella cree, al parentesco de sangre que la une a Albanio y a su anhelada, expresa consagración a Diana. Sin embargo, aun considerando la extrema susceptibilidad de Camila por todas estas razones posibles, ¿no sería natural y razonable anticipar una actitud más comprensiva o al menos compasiva hacia la «enfermedad» del compañero ¡al menos después del primer momento!, si es verdad que la amistad que los unía ya tanto tiempo era tan íntima, tan calurosa, tan genuina? ¿No se debería toda la conducta airada de Camila para con Albanio, en realidad, a algo mucho más compelente, a algo extrañamente placentero y horroroso a la misma vez, que ella ya desde cierto tiempo estaba percibiendo en su corazón y que con intuitiva perturbación quería acallar, reprimir, pero en vano? ¿No se debería su violenta reacción a la revelación amorosa de Albanio al hecho de que ésta la obligó a enfrentarse con su propio íntimo sentir, a reconocer su propia irresistible inclinación amorosa hacia él? Sin esa revelación, habría podido seguir persuadiéndose, consciente e inconscientemente, de que sólo una fraternal amistad la atraía a Albanio, a pesar de sentir por él un amor tan entrañable como a «los ojos de la cara» (p. 349), y a pesar de que sin su compañía «ni el agua sabor ni olor la rosa ni el prado yerva» tienen para ella (p. 339), según abiertamente confiesa. Quizás sólo intuitivamente, Albanio hace una observación precisa sobre el problema interior de Camila: «a aborrecerme a mi *s'esfuerça*» [subrayado nuestro] (p. 353), mientras Salicio, amigo de Albanio, por completo enterado del caso, sugiere la probabilidad de que Camila «agora juntamente su mal y el tuyo llora» (p. 340). La sospecha de Sincero respecto a la actitud recatada de su amada, en la *Arcadia,* es sugestivamente aplicable a Camila: «quel che più credibile è... che migliore di me se sapesse nascondere [el amor que sentía por él]».[33]

---

[33] J. Sannazaro, *Arcadia,* Torino (ed. M. Scherillo), 1888, p. 117. De todos los estudios sobre la *Egloga II* que conocemos, sólo en el de

Pese a todos sus patéticos intentos de culpar la mala intención de Albanio: «amava un compañero, más no como él pensava»;[34] «la culpa agena me desculpa»; «él fue muy voluntario y sin respeto», y de olvidarlo: «¿Para qué me meto en esta cuenta? Quiero bivir contenta y olvidallo» (pp. 349, 350), Camila no puede en absoluto vivir contenta sin él ni mucho menos olvidarlo. Sin querer admitírselo abiertamente a sí misma, Camila busca afanosa, desesperadamente por todas partes a su amado y malherido Albanio. ¿No lo comprendería quizás S. Juan de la Cruz, al leer el siguiente pasaje, en que Camila persigue al «corcillo» herido?

Si desta tierra no é perdido el tino,
por aquí el corço vino que á traído,
después que fue herido, atrás el viento.
¡Qué rezio movimiento en la corrida
lleva, de tal herida lastimado!
En el siniestro lado soterrada,
la flecha enarbolada yva mostrando,
las plumas blanqueando solas fuera,
y házeme que muera con buscalle.
No passó deste valle; aquí está cierto,
y por ventura muerto...
... yre siguiendo mi corcillo,
que yo me maravillo ya y m'espanto
cómo con tal herida huyó tanto (pp. 348, 350).[35]

G. Correa, «Garcilaso y la mitología», *Hispanic Review*, 45 (1977), se alude a «la atracción mutua de los dos amantes» (p. 273), mientras que en el de P. Waley, «Garcilaso's Second Eclogue is a Play», se observa que Camila «cannot be said to be reasonable in her behaviour towards Albanio... she assumes his motives are dishonoralbe» (p. 593). Por desgracia, estas sugerencias interesantes no se elaboran de manera sostenida. Ver también: M. Altolaguirre, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933, pp. 173-176.

[34] Estos versos están precedidos inmediatamente por la siguiente declaración: «que no quiero menos un compañero» que «los ojos de la cara» (p. 349). *Amava...quiero.* ¡Sugestivo lapsus!

[35] Obsérvese que también en este perseguimiento del «corcillo» se manifiesta la tendencia opuesta a abandonar, a postergar la caza: «mientras la herviente ora de la siesta... yo descanso» (pp. 348, 349).

No nos parece pertinente en absoluto la comparación de Camila con Marcela del Quixote,[36] porque los problemas individuales que las dos representan son radicalmente distintos. En efecto, adoptando el punto de vista neoplatónico con que se suele exaltar a la heroina cervantina,[37] Camila sería categóricamente reprochable, pues subordina a ciertas convenciones sociales y religiosas el sentimiento más genuino de su corazón y la inclinación más natural de su juventud. Aunque en esta concepción de Camila y en algunos otros aspectos podrían encontrarse coincidencias con fundamentales nociones neoplatónicas, no quiere esto decir que la *Egloga II* se haya escrito desde esta perspectiva filosófica. Esta observación resulta necesaria, en particular, al considerar la locura amorosa de Albanio, que los críticos a menudo califican como ridícula, absurda, indigna, etc., con la explicación de que Garcilaso la presenta así específicamente para condenar, de acuerdo con su visión neoplatónica renacentista, la sumisión vergonzosa de la razón a la pasión.[38] Se declara incluso que por esto, Garcilaso «mira» a Albanio «con desdén y quiere persua-

---

Es el constante, simultáneo y paradójico querer y no querer que se observa en su conducta, incluso en la sugestiva escena en que corre hacia la fuente, queriendo averiguar quién es la mujer amada de Albanio, esperando íntimamente ser ella misma, según intuye, pero, a la misma vez, indignándose sinceramente de este hecho (pp. 332, 333). Añadamos que en esta obra, tan densamente simbólica, la «fuente clara», a que Camila se dirige por indicación de Albanio, podría entenderse, de acuerdo a todo lo que ya se ha dicho, como símbolo del amor genuino de éste. Para la influencia de Garcilaso en S. Juan de la Cruz ver D. Alonso, *La poesía de S. Juan de la Cruz,* Madrid, C. S. I. C., 1942, pp. 29-100.

36 M. Arce Blanco de Vásquez, «La égloga segunda de Garcilaso», no. 2, p. 62.

37 A. Castro, *El pensamiento de Cervantes,* Barcelona-Madrid, Noguer, 1972, Caps. III, IV.

38 R. O. Jones, «The Idea of Love in Garcilaso's Second Eclogue», pp. 391-394; E. L. Rivers, «Albanio as Narcissus in Garcilaso's Second Eclogue», p. 303, etc.

dir al lector a juntarse con él en esta actitud despectiva».[39] No cabe duda, a veces la conducta de Albanio lo revela como loco de atar: «Afierra, Nemoroso», implora Salicio, «y tenle fuerte [a Albanio]» (p. 365). Un poco antes, Albanio se busca desesperadamente a sí mismo en el reflejo del agua de la fuente (p. 360) [40] y aún antes del último rechazo de Camila experimenta el primer arrebato de locura, al intentar el suicidio: La «fuerça súbita del viento» (p. 343) que surge de repente en aquel momento, impidiendo su extremo acto de desesperación, es un símbolo obvio del inexplicable azar, totalmente independiente de la ya inoperante razón, gracias al cual, únicamente, Albanio no lleva a cabo su funesto designio.[41] Pensando en el *decorum* clásico, que prescribe para los personajes de alta alcurnia un lenguaje correspondiente, algunos críticos, empezando con Herrera, se extrañan e indignan de que Albanio y sus amigos pronuncien ocasionalmente ciertas palabras bajas, vulgares. Sin embargo, estas expresiones verbales de Albanio (y de los que le contestan en términos parecidos, por ser éste el único medio de comunicación con él en esos momentos), como sus actos violentos y ridículos, sirven de evidencia, intencionadamente chocante, del espantoso abis-

---

39 I. Macdonald, «La égloga II de Garcilaso», p. 288.

40 A la observación de I. Macdonal de que Albanio busca su cuerpo en el reflejo de la fuente, por estar enamorado de sí mismo («La égloga II de Garcilaso», p. 217), reacciona atinadamente A. Lumsden: «Albanio's madness is not mere burlesque narcissism: he does not fall in love with himself; he agonizes to find himself...» («Problems Connected with the Second Eclogue of Garcilaso», p. 269). Se trata de otra típica recreación del mito clásico por Garcilaso, dándole un nuevo significado.

Claro está, todo amante rechazado se siente lastimado en su vanidad. Esto y la autoconmiseración están también presentes en la actitud desengañada de Albanio, pero no juegan una parte crucial como en Salicio de la *Egloga I*, por ejemplo.

41 Aunque ofreciendo una interpretación diferente de este suceso, I. Azar hace una observación que nos parece exacta: «Empujado a la muerte por una fuerza irresistible. Albanio sólo puede ser detenido por otra fuerza tan fuera de su control y tan incontrastable como la primera» («*Discurso retórico y mundo pastoral*, p. 116).

mo en que ha caído su vida, por la única razón de haberse entregado tan absoluta e incondicionalmente a su pasión amorosa. La «indignidad» de su situación, resaltada por la «impropiedad» verbal, entre otras cosas, se presenta como la etapa extrema de su extrema miseria, como la prueba más elocuente e impresionante de su sacrificio por el amor, que, de hecho, llena de admiración y compasión a Salicio y Nemoroso. Es sumamente importante notar también el hecho de que tras la conducta «indigna» de Albanio el autor se preocupa de hacernos percibir siempre su verdadera, admirable personalidad:

NEM. ¡De quán desvariadas opiniones
saca buenas razones el cuytado!
SAL. El curso acostumbrado del ingenio,
aunque le falte el genio que lo mueva,
con la fuga que lleva corre un poco,
y aunque éste está ora loco, no por esso
á de dar al traviesso su sentido,
en todo aviendo sido qual tú sabes (p. 362).

Además de los actos violentos, del pensamiento desvariado y de las expresiones verbales que revelan a las claras la locura de Albanio, deben destacarse, como pruebas de ésta, las esporádicas racciones reprensivas y divertidas de Salicio y Nemoroso: «¡Gentil cabeça!... ¡don perdido!... Este te dará el pago, si despiertas, en esas carnes muertas...», etc. (pp. 358, 366), que resultan justificadas aún desde el punto de vista de una mínima verosimilitud humana y literaria. Sí, Albanio está loco e incluso sus íntimos amigos se permiten algunas burlas acerca de ello, pero es crucial observar que la actitud fundamental de éstos es, como acabamos de destacar, de honda comprensión y solidaridad hacia la pasión amorosa e incluso la locura de aquél: «Albanio dexa el llanto, qu'en oy'llo me aflijo...; Aquí está quien t'ayudará a sentillo [el mal]...; qué'l mal, comunicándose, mejora...; que no es malo tener al pie del palo quien se duela del mal...; tú me deshazes con tus penas...; [soy el que] aliviarte del mal alguna parte cierto espera...; [cuéntame tu mal para que] del pueda tanto entris-

tecerme quanto suelo del bien tuyo alegrarme...; seré dulce más que sano amigo...; como de velle muerto estoy llorando... (pp. 313, 314, 327, 329, 330, 362). Durante su más intensa crisis emocional y mental, Albanio se desconcierta por el hecho de que son sus íntimos amigos los que tratan de sujetarle físicamente:

ALB. Negra fue aquella lucha que contigo
hize...
¿No éramos como hermanos de primero?
NEM. Albanio, compañero, calla agora
y duerme aquí algún ora, y no te muevas (p. 366).

¿Cómo se puede tachar de «slapstick» [42] escenas tan conmovedoras? Porque ellos mismos han experimentado los extremos del amor («aun traygo las señales de las llagas». p. 327), Salicio y Nemoroso saben que la «enfermedad» de Albanio tiene eventual cura, pero debe pasar antes por un proceso natural, gradual de terribles dolores, angustias, paroxismos, alucinaciones, y... ¡locuras! («No es tiempo de curalle... aun está la postema intratable», p. 347), y que requiere de ellos amigable, delicada, y cariñosa comprensión y ayuda. En efecto, según ya se ha dicho, ellos le ofrecen generosa, incondicionalmente toda su comprensión y ayuda, pero es muy significativo que a pesar de haber sufrido también ellos por el amor, de haber llegado «de bien acuchillado[s] a ser maestro[s] (p. 327), queden admirados por las extremas consecuencias que la pasión amorosa ha causado en él:

SAL. Estraño enxemplo es ver qué á parado
este gentil mancebo, Nemoroso,
y a nosotros, que l'emos más tratado,
manso, cuerdo, agradable, virtüoso,
sufrido, conversable, buen amigo,
y con un alto ingenio, gran reposo (p. 359).

«¡Extrado enxemplo!», sólo explicable por la naturaleza

[42] E. L. Rivers, «Albanio as Narcissus in Garcilaso's Second Eclogue», p. 299.

misma del enamorado, por su espíritu en extremo sensitivo, delicado e intenso, conmensurable, precisamente, con lo extremo de su pasión y de sus penas amorosas, que se destacan no sólo con propósitos típicos de la *admiración* clásica, sino también con la actitud exaltadora del sufrimiento heroico, típica del amor cortesano.[43] ¿No coincidiría toda esta actitud con la del propio Garcilaso? Aun prescindiendo de la identificación de éste con Salicio y Nemoroso, frecuentemente sugerida, sin duda responderá en sentido afirmativo el lector familiarizado con su total producción poética,[44] en que a menudo se lamentan las consecuencias desastrosas del amor y, específicamente, la sumisión de la razón a la pasión, pero siempre con la consideración resignada de que esto es absolutamente inevitable, si así place al caprichoso Amor. Frente a este tirano, Garcilaso se admite tan totalmente inerme como frente a la misma muerte, sin que le valgan en absoluto todas sus facultades racionales. Lejos de ser excepcional respecto a esta actitud, la *Canción IV*[45] es la confesión más abierta e impresionante de esta impotencia frente a la pasión amorosa. Según nuestra lectura, su tema fundamental es precisamente la paradoja insoluble que se produce en el ánimo humano, al anhelar, en la persecución amorosa, aún lo que se reconoce claramente como perjudicial para la cordura, la dig-

---

43 De vez en cuando se evoca el amor cortesano, al hablar de la locura de Albanio, pero comúnmente en sentido negativo. (I Macdonald, «La égóga II de Garcilaso», p. 218).

44 R. Lapesa: «La figura de Albanio está vista con algo más que humorística benevolencia. Su actitud hondamente dolorosa, trágica responde a la interpretación garcilasiana del petrarquismo, tal como se había manifestado en los poemas anteriores a 1533... Garcilaso pinta... la pasión de Albanio con los mismos sentimientos que él había experimentado» (*La trayectoria poética de Garcilaso,* p. 114). Esta descripción tan penetrante de la pasión amorosa de Albanio arguye, según nosotros, en contra del escepticismo de Lapesa acerca de la identificación de Albanio con D. Fernando.

45 Ver la interpretación de R. O. Jones, con el estímulo de ciertos antiguós juicios parecidos («The Idea of Love in Garcilaso's Second Eclogue», pp. 388-395).

nidad, y la felicidad. Ya desde el siglo XVI se ha querido encontrar una intención moral y religiosa en este poema, principalmente, creemos, por esta declaración del poeta: «sabrá el mundo la causa por que muero, y moriré a lo menos confessado» (p. 191). Sin embargo, tal confesión supondría contrición, arrepentimiento y, sobre todo, voto sincero de un cambio radical en el futuro. Nada de esto se expresa en la *Canción IV*, sino tan sólo una confesión patética de la total impotencia, de la rendición absoluta, incondicional del poeta a los dictados de su pasión amorosa, aunque ésta le proporcione sólo rara vez algún «fruto sabroso» y casi de continuo «dolores..., tormentos..., vergüença..., corrimiento..., muerte, etc.» (p. 196, 197, 199, 201). En este y otros poemas Garcilaso dramatiza una paradoja que encuentra, como constante, en su amor y que define con maravillosa concisión en un terceto del *Soneto XXXVI:*

> Parecerá a la gente desvarío
> preciarme deste mal do me destruyo:
> yo lo tengo por única ventura (p. 159).

La intención moral puede consistir en una advertencia de evitar los mismos desvaríos, claro está, pero, al considerarlo bien, ¿no es quizás la *Cancion IV* entera una muy dramática demostración precisamente de la ineficacia, de la inutilidad de todo racional, buen consejo al que se ha entregado al amor?

> Esto ya por razón no va fundado,
> ni le dan parte dello a mi jüizio,
> que este discurso todo es ya perdido (p. 199).

El único modo de salvarse de las penas y del ridículo es evitar el amor mismo, vivir sin él en absoluto, como se dice en el *Soneto XXXIV*. Sin embargo, a pesar del alivio que aquí se expresa «de ver que dellos [los males de amor] él carece» (p. 155), ¿hay quién crea que Garcilaso optaría por esta alternativa como condición permanente de su vida?

Deteniéndose en el terceto arriba citado, como expresión

representativa de la actitud fundamental de Garcilaso frente al amor, A. Prieto se pregunta cómo es posible compaginar ésta con la censura de la locura amorosa de Albanio en la *Egloga II*, según las interpretaciones corrientes que él también acepta, aunque con propias sugerencias.[46] Para nosotros es muy reveladora, sobre todo, la perplejidad de este fino garcilasista frente a un hecho que obviamente le resulta inesperado, sorprendente, anómalo. La explicación es, claro está, que la anomalía no existe, salvo en la percepción de ciertas interpretaciones aparentemente parciales de la locura de Albanio. En éste, Garcilaso muestra, esencialmente, las mismas consecuencias desastrosas de la pasión amorosa que ha experimentado él mismo, según sus propias confesiones. Por esto, puede lamentarlas, pero no ridiculizarlas ni reprenderlas con asumida superioridad moral, religiosa o radical. Sugestivamente, a su querido amigo Boscán le pide disculpa del «rigor passado» y de la «aspereza», con que reprendía «la terneza» del «blando coraçon» de aquél, por sentir, en ese momento, su propio corazón «consumido» de un «hermoso fuego (*Soneto XXVIII*, p. 140). En la *Egloga II* hay un momento en que Salicio adopta la actitud del «sano» que «da consejos al doliente» (p. 329), pero obviamente con una resignación íntima, basada en sus propias experiencias respecto a la inutilidad anticipada de su esfuerzo.

Resulta oportuno también añadir que por reconocer su razón tan inerme frente a la pasión amorosa, Garcilaso no queda disminuido en absoluto como escritor renacentista. El anhela y exalta, implícita cuando no explícitamente, la armonía entre el sentimiento amoroso y la razón, con igual fervor que muchos pensadores y poetas de Renacimiento, pero, también como muchos de éstos, en sus propias experiencias ve estrellarse ese ideal, de manera patética, inexorable, fatal. Se ejemplifica esta paradoja, en toda su ironía, con el genial Ariosto, quien, en el momento mismo de disponerse a escri-

[46] A. Prieto, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, Clásicos y modernos, 1975, p. 20.

bir su poema burlesco acerca de las locuras de Orlando, por causa del amor, confiesa que su propio amor por «colei» lo tiene a él también «quasi» tan «matto» como lo es su personaje furioso.[47]

De acuerdo con nuestra interpretación, pues, la pasión amorosa de Albanio no se dramatiza con intención ridiculizadora o reprobatoria. Consecuentemente, tampoco puede tener la función de contraste a la vida virtuosa de D. Fernando.[48] De hecho, el carácter y temperamento del famoso duque nos parece sugestivamente parecido al de Albanio. La pasión amorosa de aquél, ¿no se revela quizás aún más desbordante e «inmoderada», en ciertos momentos, que la de Albanio en cualquier momento de su actuación? Todos recuerdan la notoria escena de la noche de bodas de D. Fernando y doña María Enríquez: «Apenas tienen fuera a D. Fernando, ardiendo y desseando estar ya echado» (pp. 389-390). Igual fogosidad impetuosa, incontenible, por la misma aunque no única razón, se pone de relieve en la vertiginosa prisa con que D. Fernando, después de su campaña militar contra los turcos, viaja por tierra y mar para reunirse con su esposa: «en amoroso fuego todo ardiendo, el duque iva corriendo y no parava... el amoroso affeto y zelo ardiente figurado y presente está en la cara» (p. 407). El impulso sensual en esta escena queda lógicamente sugerido por el de la escena anterior. Con propósito de esta disposición amorosa de D. Fernando observa Fernán-

---

[47] L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Canto I, Octava 3. Es oportuno recordar aquí que en Salicio de la *Egloga I* se destaca su egoísmo narcisista en todas sus relaciones con Galatea, mientras Albanio está libre de este defecto moral. Garcilaso podía simpatizar con cualquier locura por causa del amor, que, en efecto, consideraba casi inevitable, pero de seguro condenaba la impropia, mala motivación, totalmente ajena al amor genuino.

[48] A. Prieto: «La égloga II, pues, se presenta como un contraste de conductas vitales, de linealidad paralela, en la que se opone el ejemplo positivo de la vida heroica de la segunda parte al caso de amor negativo de Albanio» (*Garcilaso de la Vega*, p. 20). Explicar esta misma opinión es el propósito principal de casi todos los más importantes estudios sobre esta obra, como ya se ha visto.

dez Morera: «...description of an unexpected side of the duke: his animality. Fernando is presented much like a boar which, having been let loose, literally wants to lie with the female».[49] Sin embargo, el contexto en que esta extraordinaria escena se desarrolla, con los nombres de sus ilustres protagonistas específicamente mencionados, a quienes, en efecto, está dedicada la obra con honda y sincera admiración,[50] hace por completo inverosímil que la disposición sensual de D. Fernando se concibiese de modo reprobatorio. Todo lo contrario, según nosotros: Con el «apenas tienen...» Garcilaso quiere poner de relieve, de manera gráficamente impresionante, la sana virilidad de su admirado amigo, noble procreador de la ilustre estirpe. Si en la animalidad de este impulso se insiste, no es el grotesco jabalí, sino el «noble» toro de lidia que Garcilaso quiere quizás hacernos evocar. La reacción indignada de Herrera al «*apenas tienen...:* Baxíssimo i torpe verso...».[51] siempre nos ha parecido explicable por ciertas razones anímicas de su autor más bien que por un lícito criterio literario: ¿Cómo podría el mundo aséptico de los libros, en que aparentemente se pasaba toda su vida el gran erudito y poeta, dejarle apreciar el arranque amoroso tan espontáneo, irresistible y natural que une a estos dos enamorados? «Esto no sé cómo lo dixo Garcilaso...».[52] ¡Comprensiblemente! Es importante

---

[49] D. Fernández Morera, *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral,* p. 70.

[50] En la *Egloga II* no hay dedicatoria formal, como en la Ia. y IIIa. Egloga (y este hecho es también sumamente sugestivo), pero, según se hará evidente en nuestras consideraciones más adelante, toda la obra es un homenaje a una persona en particular. B. Cigovate opina que el panegírico de la urna «fulfills a promise of the First Eclogue in which the poet promises to sing of the viceroy's virtue and high ideals. The lineage of the young duke... is carefully recorded» (*Garcilaso de la Vega,* Boston, Twayne, 1970, pp. 89-90). También ésta consideración nos parece pertinente, aunque no de importancia central.

[51] A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas,* p. 546.

[52] Ibíd. Nos dejan perplejos las reacciones de ciertos críticos a la pasión amorosa de D. Fernando: «El Duque sabe contener sus pa-

percibir que con esta escena Garcilaso hace un sutil homenaje también a la seductora, irresistible belleza de doña María Enríquez precisamente por destacar la impaciencia de D. Fernando de gozarla.

Tampoco resulta justificado hablar de la «sensualidad desenfrenada» de Albanio y, por otra parte, del «sano equilibrio espiritual» de D. Fernando, por la razón de que el amor de éste, no importa de que especie sea, se presenta consumado en el matrimonio, mientras el de aquél no.[53] Además de no presentársenos Albanio como un desmandado epicúreo que en su vida persigue únicamente el goce sensual, según ya se ha visto, en ninguna parte se sugiere su repudio del matrimonio. Por toda su actuación, ¿cabe quizás duda de que para él no habría nada más bello, placentero y gratificante que pasarse la vida en permanente compañía de Camila —la vida sin ella es para él como «la muerte» (p. 325) —así como que esto pueda realizarse sólo en el matrimonio? Si Albanio nunca le menciona a Camila el matrimonio esto se debe, evidentemente, al hecho de que nunca se le presenta una ocasión apropiada para ello. ¿Cómo proponerle a Camila el matrimonio, cuando ni ha podido aclararle todavía sus verdaderos sentimientos? La reacción condenatoria de la joven, con que sofoca el deseo de Albanio de explicarse plenamente, responde a hondas inquietudes íntimas que, en definitiva, nada tiene que ver con la supuesta «sensualidad desenfrenada» de éste. Al lector

---

siones» (I. Macdonal, «La égloga II de Garcilaso», p. 212); «...heroic selfdiscipline» (E. L. Rivers, «Nymphs, Shepherds and Heroes», p. 133). ¡*Apenas tienen* fuera a don Fernando! La «amorosa inpaciencia» de D. Fernando, en feliz expresión de M. Arce Blanco de Vásquez («La Egloga Segunda de Garcilaso», vol. 2, p. 72), necesita la intervención calmante de otros. Ya se ha dicho que el poeta presenta esta disposición, aunque *mucho más extrema que la de Albanio hacia Camila,* en sentido elogioso. ¿Por qué desentenderse de este hecho, fundamental para la comprensión de la obra?

[53] E. L. Rivers, «Las églogas de Garcilaso: Ensayo de una trayectoria espiritual», *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas,* Oxford, 1964, pp. 421-422.

imparcial, que enjuicia la situación también desde perspectivas diferentes de las de Camila, le resulta, pues, impropio condenar a Albanio en nombre de la «moralidad cristiana».[54]

El «terrible y fiero desear» (p. 324) de Albanio es, pues, comparable con el incontenible deseo sensual de D. Fernando y este deseo se destaca, en ambos casos, como un aspecto por completo natural, normal e inevitable en el proceso de ese amor intenso y total. La idolátrica contemplación de la «hermosa nympha» dormida en la huerta por parte de D. Fernando —escena tan evocadora, incluso en los detalles, de la escena en que Albanio encuentra a Camila dormida en ese lugar bucólico—, que pronto se convierte en una determinación de entrega afectuosa, absoluta y eterna a ella: «el moço la mirava [a la nympha]... estava embevecido... y parecía que la diosa [Venus] temía de llegarse... no podía hartarse de miralla, de eternamente amalla proponiendo» (pp. 386, 387) y que, por fin, se« mezcla» también con el deseo de posesión amorosa, todas estas etpas, una por una, tienen su contraparte, respectivamente en el «plazer» de Albanio de «mirar» a la hermosa Camila que produce su veneración idolátrica, su determinaciónd e quererla siempre («mientras rigere aquestos miembros el espirtu mio», p. 315) y, por fin, en su «terrible y fiero desear».[55] La analogía de este proceso amoroso es más fácilmente perceptible cuando se tiene en cuenta la extensión de la materia episódica en el caso de Albanio y la extrema condensación de la misma en el caso de D. Fernando, lo cual también tiene su explicación, como se verá.

---

54 Ibíd. p. 422.

55 Resulta pertinente preguntarnos por qué está precisamente «dormida» la «hermosa nympha», de quien D. Fernando se enamora en la huerta. Como siempre, no nos resulta suficiente evocar antecedentes literarios para explicarlo. ¿No se simbolizaría con la inmobilidad de la «nympha» una indisposición o falta *momentánea* de correspondencia amorosa por parte de ella —nótese que sólo los sentimientos íntimos de D. Fernando se revelan abiertamente—, por razones quizás complicadas, delicadas, que no pueden explicarse? Esta consideración es relevante particularmente para lo que a continuación se dirá.

Por supuesto, hay otros rasgos personales y otras situaciones episódicas y dramáticas que sugieren semejanzas entre Albanio y D. Fernando. Ya Fernández Morera ha indicado la brutalidad en algunas escenas de caza, en que Albanio parece complacerse en el sufrimiento de las aves atrapadas por medio de trucos crueles: «era vellos una cosa estraña y agradable, dando gritos... a su pesar y a mucho plazer nuestro, que assí d'un mal ageno bien s'empieça... clavándola [una corneja] en la tierra por las puntas estremas de las alas» [para que a sus gritos desesperados acudiesen otras cornejas], etc. (pp. 319, 321, 322), y la brutalidad asimismo en ciertas escenas bélicas en que protagoniza D. Fernando, «que ardía sin tardança en colorar su lança en turca sangre» (p. 404).[56] A veces se tiene la sensación de un muy sistemático intento por parte del autor de crear una relación cuanto más simétrica entre los episodios de las dos vidas. Así, por ejemplo, la descripción de los «zorzales, tordos, mirlas», presos en «la sotil red engañosa» de Albanio, «dando gritos..., algunos d'ellos, que eran infinitos, su libertad buscavan rebolando; otros estavan miseros y aflitos» (pp. 319, 120) y, por otra parte, la de los «cativos amarrados a las ruedas [de un carro] con ábitos y sedas variadas; lanças rotas, celadas y vanderas... allí cogidos en tropheo» por D. Fernando (p. 406).

Al lector le complace creer que la crueldad y el sufrimiento descritos en estas escenas de caza y de guerra —en otra parte de esta misma obra, la guerra se califica de «inhumana furia infernal» (p. 368)— serían trágicos y repugnantes para la fina sensibilidad humana de Garcilaso. Por desgracia, es imposible afirmarlo con seguridad. Si en su intimidad Garcilaso deploraba el efecto de ciertas acciones de Albanio y don Fernando, este sentimiento no se hace jamás evidente en la *Egloga II:* ningún verso de tono irónico, ninguna expresión ambigua, inquietante que invite a pensar en un posible doble sentido, que induzca a buscarlo entre líneas. Las hazañas de

---

[56] D. Fernández Morera, *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral,* pp. 70-71.

Albanio y D. Fernando se presentan con el evidente propósito de glorificar las extraordinarias dotes venatorias de aquél y las militares de éste: astucia, maña, «arte», «exercicio», «engaños de la lucha», «fuerça mucha», «robusto officio», valor inteligencia, ingenio, etc. (pp. 324, 383, 396), siendo las de Albanio una prefiguración prometedora de las de D. Fernando: la caza en la vida del adolescente y en la paz es la actividad más análoga a la acción militar en la guerra; aquélla es un substituto de ésta,[57] según se manifiesta sugestivamente también en la dedicatoria de la *Egloga I* a D. Pedro de Toledo, quien, encontrándose en un período de paz, después de mucha guerra, desahoga su acostumbrada inclinación bélica «el monte fatigando en ardiente ginette que apresura el curso tras los ciervos temerosos, que en vano su morir van dilatando» (p. 269). Es también incuestionable para nosotros que Garcilaso describe todas esas hazañas venatorias y militares para la sensibilidad de un lector que las aplaudiría con profunda admiración y desbordante entusiasmo, como, de hecho, se anticipa explícitamente en los siguientes versos: «con que'l común deseo y voluntades de tierras y ciudades se alegrava» (p. 406).[58]

---

57 Comenta Herrera:

> Piensa Cornelio Celso que la crueldad y fiereza que se comenzó a usar contra las liebres y ciervos, dio principio de meter a los hombres en la crueldad de matar a otros hombres, mas, como dice Filón, ninguna cosa fortifica más el cuerpo para el trabajo del ánimo para resistir a los enemigos que la caza. (A. Gallego Morell, *Garcilaso y sus comentaristas*, p. 579.

La astucia, el ingenio la inteligencia de D. Fernando —comparables con los de Albanio— se preven por la presencia de Mercurio, con Venus y Marte, en el nacimiento de aquél.

58 No cabe duda de que Garcilaso abominaba la guerra como terrible acto de brutalidad, crueldad y destrucción, en particular cuando ésta se descargaba sobre sus amigos y vecinos (Severo, *Egloga II;* D. Bernardino, *Elegía I*, etc.), y hasta su profesión militar, por dificultarle otras ocupaciones que prefería *(Egloga III)*, pero, si el panegírico de la *Egloga II* es enteramente sincero, justificaba los más horrendos estragos de las empresas bélicas españolas (¿no evocan el célebre so-

Se podrá cuestionar quizás la licitud del cotejo de dos esferas de acción aparentemente por completo distintas y separadas: la histórica, real de D. Fernando y la arcádica, literaria de Albanio. Sin embargo, esta objeción debiera disiparse cuando se observe que el autor mismo construye puentes formidables entre esas dos esferas, por medio de los cuales las semejanzas que ya se han indicado revelan su verdadera función y su fin fundamental. Uno de estos puentes más importantes lo constituye, por una parte, el acercamiento patentemente literario a la vida histórica, real de D. Fernando, (valga como ejemplo la presentación de doña María Enríquez como «hermosa nympha dormida»; arte dentro del arte que es todo lo esculpido en la urna) y, por otra parte, la intrusión esporádica, repentina del detalle histórico en el mundo literario, bucólico de Albanio (entre tantos otros ejemplos, la referencia al parentesco con Camila, en sugestiva, provocadora divergencia con la relación amorosa de la *Arcadia,* que sirvió de fuente literaria). Esta combinación frecuente de elementos literarios y «reales», que no es de ningún modo casual, es una sutil advertencia de la coexistencia de ciertas experiencias reales de la vida con la ficción, en ambas vidas; la visión poética condiciona la realidad y viceversa; es, en suma, una sugerencia importante de una comunidad fundamental, de una relación absolutamente inextricable de esos dos mundos. Se confirma esta observación también por la curiosa existencia, diriamos «anfibia», de los personajes que conviven íntimamente con ambos protagonistas: El sabio Severo, tutor del joven D. Fernando, es también quien curará a Albanio; Nemoroso y Salicio, amigos íntimos de Albanio, son también amigos de D. Fernando. Los personajes de una órbita pasan a la otra de la manera más espontánea y natural. Así, por deducción lógica, Albanio y Fernando sólo aparentemente actúan en dos esferas distintas. Su relación con esos personajes les

---

neto de F. Aldama versos como éste: «otros claro mostravan, espirando de fuera palpitando las entrañas»?, p. 379), ¿por considerarlas «justas», en defensa de nobles ideales políticos y religiosos?

hace respirar el aire del mismo mundo, poético, pero que se nos sugiere sutilmente, en su totalidad, también como reflejo fiel del mundo histórico.

Por los elogios con que se caracteriza a Albanio, ya antiguamente se pensaba que éste representaba a alguna personalidad real de gran importancia: «Para más que pastor es este elogio».[59] ¿Representarían Albanio y Fernando a la misma persona, según lo sospecharon ya varios eruditos, aunque sin saber explicarnos satisfactoriamente las razones de tal duplicación o bifurcación en el retrato biográfico del célebre duque ni el modo artístico de realizarse esta identificación en la estructura de la obra? Por todas las consideraciones anteriores de las situaciones y de los personajes «poéticos» e «históricos» en su acto de recíproca revelación, esta tesis nos parece ahora muy probable.[60] Como se tratará de demostrar a

---

[59] A. Gallego Morell, *Garcilaso y sus comentaristas,* p. 530.

[60] Varias referencias de Salicio y Nemoroso a su entrañable amistad con Albanio, «d'estado gozoso, noble y alto», a quien han «tratado» más que nadie, cuyas excelentes dotes conocen mejor que nadie, «manso, cuerdo, agradable, virtuoso...» (pp. 312, 359, 362); las razones curiosamente específicas con que a veces explican ciertas circunstancias, obviamente conocidas a Albanio, pero no al lector («yo estava, como tú sabes bien, aparejando aquel largo camino», p. 313); las referencias de Albanio a su entrañable amistad con Salicio y Nemoroso («¿No éramos como hermanos de primero?», p. 366), etc., todo esto parece radicarse en una relación concreta, real del poeta y su señor y amigo. *El Beatus ille* que Salicio declama, al aparecer por primera vez en escena (pp. 307-309), es, para nosotros, sobre todo, una declaración de su lealtad, sinceridad e integridad cortesana, de su amistad desinteresada, cariñosa, pura, que caracterizan su relación para con su señor y amigo, libres totalmente de la adulación, la mentira, el fingimiento, la codicia, el congraciamiento..., que observa siempre en la corte y de los cuales quisiera huir, refugiándose a la soledad del campo. Además de ser así quizás otro interesante reflejo biográfico, el *Beatus ille* en esta función hace apreciar en todos sus finos matices la relación siguiente entre Salicio y Albanio. M. Arce Blanco de Vásquez («La Egloga Segunda de Garcilaso, p. 59), R. O. Jones («The Idea of Love in Garcilaso's Second Eclogue», p. 393), I. Azar (*Discurso retórico y mundo pastoral,* p. 63) consideran el *Beatus ille* esencialmente como una visión ideal de una «armonía» que contrasta con un lamenta-

continuación, también la articulación, muy compleja, de la trama la hace muy verosímil:

La *Egloga II* entera es un panegírico de la vida de D. Fernando, duque de Alba, desde su nacimiento hasta el momento en que Garcilaso escribe la obra, según se evidencia en la urna que la divinidad del río Tormes muestra al sabio Severo. Los versos 1181-1266, que se refieren a las figuras esculpidas de sus antepasados, no tienen la función primordial de historiar, sino de destacar el origen ilustre de la estirpe, que también determina la excelencia de la personalidad y la vida gloriosa del duque. Permítasenos un paréntesis aquí: entre las razones ya aducidas para nuestro escepticismo respecto al supuesto contraste moral entre Albanio y D. Fernando, la gloriosa historia de la ilustre casa ducal de Alba, desde el momento mismo de su fundación en el siglo XV, para que sirva

---

do «desorden» en la vida de Albanio. Por su parte, D. Fernández Morera lo comprende como una idealización ingenua, un mero cliché, que encuentra intencionada contradicción en la pasión de Albanio que después se presenta (*The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*, pp. 67-69). Casi todas las interpretaciones parecidas descansan, de un modo u otro, en la persuasión de que Garcilaso tiene el propósito fundamental de elaborar una tesis moral acerca de la naturaleza, de la armonía, del amor. En nuestra interpretación se destaca más bien la actitud sencillamente humana, comprensiva del autor, desprendida por completo de teorías apriorísticas.

Como es bien sabido, incluso los nombres de los personajes son muy sugestivos de personas reales. ¿No sería también CAMILA un nombre utilizado por coincidencia con un anagrama parcial, derivado de un nombre real? He aquí una posibilidad, según nosotros, muy sugestiva:

*M*aría *E*nríquez, hija de los *C*ondes de *A*lba de *L*iste

> M E C A L > C A M E L > C A M I L A

Para el público o los lectores selectos, a quienes Garcilaso se dirigía, en particular, no habría gran dificultad en identificar el nombre auténtico tras el ficticio. Es oportuno recordar esta observación de Menéndez Pelayo: «había muchos ejemplos de este género de escritura criptográfica» en aquella época (*Introducción*, p. XLIII, a su edición del *Quijote* de Avellaneda, Barcelona, 1905).

de correctivo a un pobre enamorado que está totalmente enajenado por causa de su intensa pasión, ¿no sería quizás tan impropio, tan desmesurado como querer apachurrar un mosquito con el formidable Tiro de Dio? Y, además, queda una pregunta aun más fundamental: ¿Cómo podría el ejemplo de esas heroicas hazañas de todos esos insignes individuos hacer que uno se volviese de espaldas al amor? «Le coeur a ses raisons...».

La vida de D. Fernando transcurre bajo el patrocinio del «cauto y fiero» Marte y de la amorosa Venus (p. 382), pero mientras en la urna están esculpidas extensa y detalladamente todas sus heroicas hazañas militares, de su actuación amorosa, que debió de ser intensa, pues se nos dice que Venus lo favoreció «con mano presta y abundante» (p. 383),[61] sólo se menciona su encuentro con doña María Enríquez, del cual sale perdidamente enamorado, y su eventual casamiento con ella (p. 386). ¿No había otros sucesos, otros aspectos notables de esta excelsa relación amorosa que relatar? Pasando juntos gran parte de su niñez y de la juventud, D. Fernando y Doña María descubren, poco a poco, una mutua afición, una mutua atracción, que se distingue, cada momento más, del mero afecto parental y de la pura amistad. ¿En qué circunstancias se confían los jóvenes sus íntimos sentimientos? ¿Pueden hacerlo sin grandes inquietudes, titubeos, trastornos y angustias, típicos de tales situaciones, y agravados, en su caso, por la conciencia de la consanguinidad y también, quizás, por una promesa prematura de Doña María de consagrarse a la religión? Conjeturas, claro está, pero sustentadas, creemos, por una gran probabilidad de tal tensión psicológica, emocional y moral en cualquier situación real semejante. Entre el enamoramiento y el casamiento de D. Fernando y Doña María, esculpidos en la urna con tal parsimonia de detalles, hay un vacío fuertemente elocuente, sugestivo de una parte no relatada de esa historia de amor: la más intnesa, interesante y ¡la

[61] De Albanio también se dice que «d'amorosos bienes fue abundante» (p. 312).

más delicada! Diríamos que precisamente por la consideración discreta de esa fase del amor se produce ese intencionado y significativo vacío y, consecuentemente, la compleja e ingeniosa estructura de la obra. La intensa y conflictiva relación amorosa sugiere a Garcilaso la pertinencia artística de una elaboración extensa y profunda, *en forma lírica y dramática,* mientras la sensibilidad del asunto —«era mal que dezir no se consiente» (p. 313)—,[62] le hace recurrir al ambiente, argumento y disfraz pastoriles, que a los extraños parecía una mera imitación versificada de ciertos famosos episodios amorosos de la *Arcadia* de Sannazaro,[63] pero que a los iniciados brindaría, por medio de sugestivos cambios en la fuente utilizada, la ocasión, implícitamente privilegiativa, de compartir el recuerdo de unas experiencias íntimas de su muy querido y admirado amigo y señor. Experiencias extraordinarias, ¡aún más que las ficticias de la *Arcadia*!, complejas, precarias y, sin duda, también nocivas entonces para la salud física y mental del apasionado, pero que se enjuiciarían, como en la realidad en el pasado, con comprensión y hasta con admiración: D. Fernando, impávido dominador de las más terribles barreras naturales, como lo demuestra, por ejemplo, el cruce de los Pirineos con su tropa:

> Por aquí se trabaja el duque osado,
> del tiempo contrastado y de la vía,

---

[62] Esta declaración es algo ambigua, pues también puede comprenderse que «no se consiente dezir» este «mal», por ser tan grande. Ambos significados están presentes, en nuestro juicio.

[63] La plena eficacia de este recurso literario se aprecia todavía en varios estudios literarios contemporáneos. P. Waley, por ejemplo, declara que la fuente literaria proporcionada por la *Arcadia* de Sannazaro elimina automática y categóricamente la posibilidad de referencias biográficas («Garcilaso's Second Eclogue is a Play», p. 594). Por otra parte, B. Gigovate dice que Garcilaso «expected readers to understand Camila's reactions», es decir, las razones de ella en la realidad concreta, pero esta sugerencia no se elabora (*Garcilaso,* p. 85).

con clara compañía de yr adelante;
el trabajo constante... (p. 391) [64]

D. Fernando, vencedor animoso y sagaz de los más poderosos y feroces enemigos humanos, que se atreven a enfrentarse con él (pp. 395-406), encuentra su más formidable adversario, enfrentándose con un «niño»: «El que tan fuerte había nacido y tanta libertad profesaba, se rindió a un niño, pero niño tan antiguo».[65] Sin embargo, como ya se ha insistido en las páginas anteriores, se trata de una derrota que es consubstancial con su principal causa, la excelsa naturaleza sentimental, espiritual de su víctima: «el ingrato amor» hace «más ofensa al más amigo» (p. 156). Es, además, una derrota sólo temporal, superada por la solución feliz de todos los problemas, según declara con seguridad Salicio, conocedor del «futuro» profetizado en la urna, que para el círculo íntimo era, claro está, sólo un disfraz muy transparente de lo ya ocurrido:

Por firme y verdadero,
después que t'é escuchado,
tengo que á de sanar Albanio cierto (p. 413).

Dentro de la concepción dramática, «formal», de la vida amoroso de Albanio, esta declaración tiene un evidente propósito catártico. El hecho de que la solución no se presente en términos más plásticos e intensos —¿hay quien dude del necesario instinto dramático-teatral de Garcilaso para hacer-

---

[64] Hasta la descripción «pintoresca» de los «Pyreneos», de los ríos, etc. (pp. 393, 394), sirve principalmente para recalcar lo arduo de las empresas de D. Fernando.

[65] Lope de Vega, *Guzmán el Bravo,* en *Obras escogidas,* Madrid, Aguilar, 1946, Tomo II, p. 1723. Como no podía menos de ser, también Garcilaso se refiere a este «niño»:

Sabed que'n mi perfecta edad y armado,
con mis ojos abiertos, m'he rendido
al niño que sabéys, ciego y desnudo.
(*Soneto 28,* p. 141).

lo— sugiere fuertemente una fidelidad respetuosa a la realidad, *bien conocida*, en que la solución de todos los problemas personales se realizó probablemente de un modo de veras muy prosáico y anticlamáctico. El sabio Severo y otros amigos, entre ellos, probablemente, Garcilaso y Boscán, alentarían la pasión amorosa de D. Fernando hacia una disposición más paciente y esperanzada, mientras, por su parte, Doña María, también beneficiaria de consejos pertinentes, llegaría a comprender que sus aprensiones eran injustificadas, que todos los obstáculos en su relación amorosa con D. Fernando eran franqueables tanto en el sentido personal como en el moral, religioso y legal. Así las referencias de los amigos de Albanio a la necesidad de «curarlo», de llevarlo al sabio Severo, no implican de ningún modo un reconocimiento automático de la inmoralidad o impropiedad de su pasión amorosa. Ni la declaración de Nemoroso acerca de la «vileza» de sus propios deseos amorosos, «curados» por Severo (p. 372), puede servir de prueba de que los de Albanio, también necesitados de la «cura» de Severo, son de índole igual. Severo, siendo el sabio que es, ofrece «curas» útiles para cualquier tipo de «enfermedad» amorosa.

Es oportuno observar que al hablar del círculo de amigos íntimos que comprenderían fácilmente todas las alusiones a una realidad por ellos ya conocida, no estamos afirmando implícitamente la imposibilidad para un extraño de identificar a los personajes y entender la intención de la obra. Todo esto se formula de manera coherente, lógica en el texto mismo, con independencia de factores externos, haciéndose así asequible al lector de cualquier época, aunque, indudablemente, no sin exigirle un considerable empeño intelectual.[66]

---

[66] Coincidimos fundamentalmente con la observación de I. Azar de que «la clave está, en todo caso, en la criatura de ficción y no en el hombre real... Es Albanio, personaje de ficción, quien puede revelarnos la identidad del personaje histórico encubierto y no al revés» (*Discurso retórico y mundo pastoral*, p. 52), y creemos haber tenido en cuenta siempre este criterio en nuestro estudio, pero conviene reiterar que dentro del mundo poético de la obra, Garcilaso establece

De toda la vida pasada, presente y futura de D. Fernando, esculpida en la urna, se extraen la partecilla referida a su encuentro con la «hermosa nympha» [67] como también algunos de sus rasgos personales y ciertos detalles de situaciones significativas, esparcidos en varias escenas, y, con típica técnica del «close-up»,[68] se dilatan grandemente en la historia dramatizada de los amores de Albanio y Camila, hasta tal punto, en efecto, que llegan a ocupar el mayor espacio de la obra. La elaboración de esta parte, proporcionalmente tan extensa en comparación con el resto de la obra, que la ocupa casi por completo la glorificación de las virtudes y hazañas bélicas de D. Fernando, se debe, con toda probabilidad, a la convicción de Garcilaso de que en el enfrentamiento con el amor, que representa la más ardua batalla para el hombre, se destila su condición íntima, su verdadero quilate, y es, por esto, la más digna de ser tratada; y se debe, sin duda, también a su notoria proclividad poética al amor, único tema que consideraría, en realidad, de genuino interés y de su incumbencia. Sin menospreciar las muchas virtudes poéticas del panegírico épico, destacadas tan bien por Lapesa,[69] ¿no se percibe quizás a veces tras su también obvio prosaismo un pensamiento en búsqueda vana de una emoción vivificadora, una contracorriente entre

---

una significativa relación entre lo supuestamente «poético» y lo supuestamente «histórico», revelándose así todo como «poesía» o todo como «historia». No, esa clave «no está definitivamente perdida» (Ibíd.), pues el autor la dejó ingeniosamente inserta en los personajes y en la estructura de la obra.

67 Son sugestivos también los rasgos personales de Doña María Enríquez: «dulce, pura, hermosa, sabia, honesta» (p. 390). ¿No resulta algo extraño, superfluo el énfasis en la «pureza» y la «honestidad» de tal señora?... a menos de haberse estos atributos manifestado también como una declarada, prescrita obligación... ¡como en el caso de Camila!

68 Véase el interesante estudio de M. Levisi, «Elementos visuales en la *égloga II* de Garcilaso», *BBMP*, 1977, pp. 39-59, en que se discute la técnica del «close-up», pero con interpretación de la obra muy diferente de la nuestra.

69 R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, pp. 120-122.

espíritu y letra, un empeño mental para cumplir meramente con lo debido al retrato convencional?

Como una miniatura bajo una potente lupa, la escenita amorosa de D. Fernando y la «hermosa nympha», esculpida en la urna, se revela en todos sus fascinantes detalles y en todo su intenso dramatismo en las escenas de los amores de Albanio y Camila, que son el instrumento de la revelación de aquélla y, simultáneamente, su proyección magnificada. Sin embargo, si la trama amorosa de Albanio y Camila está contenida en la escenita amorosa de D. Fernando y la «nympha» y en algunos otros detalles esculpidos en la urna, por otra parte, toda la profecía esculpida en la urna está contenida en la trama amorosa de Albanio y Camila, como inciso, que lo es la narración de Nemoroso, según el relato del sabio Severo, por revelación de la divinidad del río Tormes, produciéndose así unos mutuos reflejos, como en dos espejos de diferente forma enfrentados. No se trata de un mero juego inconsecuente, ni mucho menos: la urna profética, para serlo, debe tener la virtud mágica de poder profetizar incluso la trama en que ella misma se encuentra eventualmente protagonizando.

De acuerdo a todas las consideraciones anteriores explicaríamos así, de un modo general, la complejísima concepción del tiempo en la obra: Los amores de Albanio y Camila, que constituyen la acción principal, se representan en el proceso mismo de su acontecer, en un presente ficticio,[70] pero su etapa inicial, el enamoramiento, la revelación amorosa de Albanio, la reacción de Camila, el comienzo de la desesperación de Albanio, *se narran* como acontecimientos de un pasado más o menos inmediato, mientras la solución de la crisis sentimental de Albanio *se anuncia* para un futuro no lejano.

Todos los acontecimientos representados en la urna fueron esculpidos como profecía, «por devino consejo», antes de

---

[70] Este hecho elimina la objeción de R. Lapesa: «carece de sentido presentar como enamorado sin esperanza y como doncella inaccesible a quienes llevan años de vida matrimonial» (*La trayectoria poética de Garcilaso,* p. 109).

ocurrir («antes d'aver sido», p. 375). Sin embargo, Severo ve esta urna profética en un tiempo no muy anterior a la aparición del desesperado Albanio en escena —cuando más, unos pocos años antes—, según se deduce del relato de Nemoroso, a quien el mismo Severo, su amigo y consejero, le reveló toda su extraordinaria experiencia. Así, dentro del tiempo ficticio de la obra, los hechos esculpidos en la urna representan, *en el momento de verlos y documentarlos Severo y de narrarlos, poco después, Nemoroso,* las glorias de la casa de Alba y las virtudes y hazañas de D. Fernando que pertenecen ya al pasado y otras que ocurrirán en el futuro, siendo el momento divisorio la escenita de los amores de D. Fernando y la «hermosa nympha» que únicamente representa el presente y que coincide así no sólo temáticamente, según se ha explicado, sino también cronológicamente con los amores de Albanio y Camila. Para Severo, Nemoroso y Salicio todo lo que se representa después de esta escenita en la urna pertenece al futuro, mientras que para el lector o público contemporáneo de Garcilaso podía representar, asimismo como para esos personajes, el futuro o, por otra parte, el pasado, dependiendo de la perspectiva ficticia, ilusoria o la histórica, real del tiempo que momentáneamente adoptaba, aunque de seguro a nadie se le olvidaba, en ningún momento, que toda la obra constituía una evocación exaltadora del pasado en el presente. Sí, dentro del futuro ficticio de la urna había una alusión a su futuro real para ese lector o público: «¿Qué's aquello que de mirar en ello se me offusca la vista?», pregunta Severo, al no poder ver claramente ciertas esculturas en la urna. La divinidad del río Tormes le contesta: «Amigo, no se meta... en saber más que'l cielo le otorgare», aunque pronto añade que se trata de las glorias futuras de D. Fernando, «entrando más los días», y que si la vista humana de Severo, ¡pese a todas sus dotes mágicas!, no las ve, esto se debe a «que'n ecessivo modo resplandecen» (pp. 410, 411). Ingenioso modo de glorificar Garcilaso la futura vida de su querido amigo y, a la misma vez, de desquitarse de la necesidad imposible de exaltar lo que específicamente no podía prever.

Para el lector o público actual el problema del tiempo se presenta de un modo diferente. Por ejemplo, las glorias de D. Fernando, que se anuncian en la obra para un futuro real, pertenecen para nosotros a un pasado histórico. Sin embargo, todo acto de escritura realizado es ya un pasado... ¡Ya no seguiremos! con nuestras observaciones sobre estos tiempos que se contienen mutuamente de manera tan fascinante en la *Egloga II* hemos querido, ante todo, advertir que este problema admite una consideración muy particular y detenida.

Pese a todas las complejidades de su trama, la *Egloga II* pudo haberse concebido como obra de feliz síntesis de elementos dramáticos, líricos y épicos para la lectura (en defensa de la cual posibilidad no es necesario detenernos) o para la representación escénica. Sólo con consideraciones puramente teóricas puede cuestionarse su pertenencia al género dramático.[71] Su naturaleza teatral nos parece evidente en todas sus partes, aunque, claro está, en algunas más que en otras. Incluso en la narración de Nemoroso, que se considera comúnmente como poesía épica, se destacan características netamente teatrales, en particular, en las frecuentes apelaciones al público —lo personifica Salicio— a *oir,* a *ver* la acción narrada;[72] en la animación, en el entusiasmo producidos por el continuo alternar de los tiempos pasados y del presente histórico de los verbos; en los diálogos con que los personajes aludidos de repente se presentan en primer plano, despegándose de la acción narrada; en las imágenes plásticas, visuales; en el contenido mismo de la narración, que lo constituye, esencialmente, un conflicto: la pugna heroica de D. Fernando con el amor y con sus formidables adversarios humanos y naturales. Un análisis detenido revelaría varias otras características eminentemente teatrales del texto, que, bien recitado, podría producir espectaculares efectos en cualquier público. Las se-

[71] Ver I. Azar, *Discurso retórico y mundo pastoral,* pp. 1-47.

[72] Lo destacó bien ya M. Levisi, «Elementos visuales en la *égloga II* de Garcilaso», pp. 39-59. R. Lapesa destaca la «narración animada» de todo el panegírico (*La trayectoria poética de Garcilaso,* p. 120).

ñaladas por nosotros justifican decir que en la *Egloga II* coexiste un drama lírico con un drama histórico,[73] que, como sus otras facetas, también se contienen mutuamente. Téngase también en cuenta que la relación que se establece entre la acción narrada de Nemoroso y Salicio, su público, se realizó ya antes entre la narración de Severo y Nemoroso, su público, y aun antes, entre la revelación de la divinidad del río Tormes (por medio de la urna) y Severo, su público, y aun antes... aunque en cada relación particular entran también elementos diferenciadores, manifiestos en los diálogos entre el «actor» y su oyente. Se puede así decir que en esta obra hay también el teatro dentro del teatro dentro del teatro...

En efecto, la *Egloga II* puede dejar la impresión de una «encyclopedic work of poetry»,[74] pero, por ser Garcilaso una persona genuinamente erudita y culta, resulta evidente que no la escribió con intención de ostentarse con su erudición. La variedad de géneros, estilos y tonos literarios que en ella se utilizan tienen plena, inherente justificación conceptual y estética. Precisamente del claro entendimiento de esta perfec-

---

[73] Si nuestra interpretación es correcta, la *Egloga II* tendría el mérito de abrir camino también a este importante tipo dramático del Siglo de Oro.

Con respecto a innovaciones literarias, quizás no se ha prestado suficiente atención a la gran probabilidad de que la extraordinaria técnica narrativa de la *Egloga II* sirviera de inspiración a los futuros autores de libros pastoriles (notablemente Montemayor, Gil Polo y Cervantes) y, simultáneamente con otros impulsos, hasta a los autores de otros géneros novelísticos. Si no nos equivocamos, en la literatura española del siglo XVI la *Egloga* II es la primera obra en que se utilizan varios elementos fundamentalmente de la notoria técnica narrativa bizantina, que después llega a identificarse con los libros pastoriles en general. Con toda probabilidad, Garcilaso conocía muy bien las nociones teóricas clásicas sobre el relato que I. Azar indica en su eruditísimo *Discurso retórico y mundo pastoral* (p. 56, 81), pero ¿no habría que contar también con la inspiración de la famosa novela de Heliodoro que el culto mundo renacentista tanto admiraba ya en aquella época?

[74] E. L. Rivers, «Nymphs, and Heroes», p. 124.

ta armonización entre el propósito y sus expresiones artísticas, depende el aprecio de su verdadera genialidad. No, el modelo de la *Egloga II* no se ha perdido —posibilidad que a veces se menciona—,[75] porque considerando las intenciones del autor, condicionadas por esas preocupaciones y circunstancias particulares que se han dicho, un antecedente apropiado no pudo existir en absoluto. Con materiales literarios viejos y contemporáneos, muy familiares, esto sí, especialmente al mundo culto de esa época, Garcilaso forjó con su inteligencia, sensibilidad e imaginación una obra radicalmente nueva que debiera colocarse entre las más originales de la literatura renacentista europea.

---

[75] I. Azar, *Discurso retórico y mundo pastoral,* p. 137.

III

LA *EGLOGA III:* TESTAMENTO AMOROSO Y LITERARIO DE GARCILASO

En los estudios críticos sobre la *Egloga III* frecuentemente se destaca el hecho de que las cuatro historias trágicas que en ella se poetizan (Orfeo y Eurídice, estrofas 16-18; Apolo y Dafne, 19-21; Adonis y Venus, 22-24; Elisa y Nemoroso, 25-33),[1] tienen en común la muerte que separa cruelmente a los amantes, el desconsuelo consecuente del amante supérstite, de caso en caso un crescendo del dolor, que llega a la mayor intensidad, por su implicación más inmediata y personal, en la muerte de Elisa, posible personificación poética de Isabel Freyre. Es representativa la siguiente observación de Dámaso Alonso:

> He aquí a la mitología presidiendo la vida real, lanzando una proyección melancólica sobre la vida real. Tres infortunados amantes que perdieron el objetivo de su amor: su fabuloso

---

[1] Las estrofas 14-15 sirven de introducción y la 34 de conclusión a estas historias. Las primeras siete estrofas constituyen la dedicatoria a la «ilustre y hermosísima María», que H. Keniston identifica con Doña María Osorio Pimentel, esposa de D. Pedro de Toledo (*Garcilaso de la Vega: A Critical Study to His Life and Works,* p. 275). Ver también las interesantes consideraciones de A. Prieto sobre este problema (*Garcilaso de la Vega,* Madrid, Clásicos y modernos, 1975, pp. 160-162). Las estrofas 8-13 son descriptivas con respecto al ambiente en que aparecen las nifas bordadoras, mientras en las 35-47 actúan los dos pastores Thyrreno y Alzino, con cuyas canciones se concluye la obra.

> dolor se proyecta sobre el auténtico y realísimo dolor de Garcilaso. Porque era el cuarto bordado, la cuarta historia, historia de dolor muy real —tan semejante a las tres fingidas— lo que interesaba al corazón del poeta: la historia que bordaba Nise, la cuarta ninfa.[2]

Para algunos críticos las historias mitológicas, «fingidas», son tan alusivas a la «real» que las interpretan como representativas de la misma, en una especie de variación sobre el mismo tema trágico del amor malogrado y de la muerte,[3] y también como revelaciones de experiencias y preocupaciones personales que a veces trascienden el ámbito amoroso.[4] Con este acercamiento coincide, fundamentalmente, nuestra propia lectura del texto, que, no obstante, nos sugiere un sentido muy distinto de cada historia mitológica, de la relación temática y estética entre ellas y la «real», de Nemoroso y Elisa, y, por fin, de la obra entera, que nos impresiona como un sereno y conmovedor testamento amoroso, complementario de la confesión sentimental en la *Egloga I* y espiritualmente superador de las convulsiones emocionales todavía candentes e irresueltas en ésta.

Para desarrollar nuestra tesis de un modo lo más coherente y claro posible, resulta oportuno comenzar con el episodio de Apolo y Dafne, que en la obra se presenta después del de Orfeo y Eurídice:

> Dinámene no menos artificio
> mostrava en la lavor que avía texido,
> pintando a Apollo en el robusto officio
> de la silvestre caça embevecido.
> Mudar presto le haze el exercicio
> la vengativa mano de Cupido,

---

[2] D. Alonso, *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 85-86.

[3] C. Poullain, «Garcilaso de la Vega», *Revue des Langues Romanes*, 1965, pp. 79-90.

[4] A. Prieto, *Garcilaso de la Vega*, pp. 155-182; A. K. G. Paterson, «Ecphrasis in Garcilaso's *Egloga tercera*», *Modern Language Review*, LXXII (1977), pp. 73-92.

que hizo a Apollo consumirse en lloro
después que le enclavó con punta d'oro.
Daphne con el cabello suelto al viento
sin perdonar al blanco pie corría
por áspero camino tan sin tiento
que, porque'lla templasse el movimiento,
con menos ligereza la seguía;
el va siguiendo, y ella huye como
quien siente al pecho el odioso plomo.
Mas a la fin los braços le crecían
y en sendos ramos bueltos se mostravan;
y los cabellos, que vencer solían
al oro fino, en hojas se tornavan;
en torcidas rayzes s'estendían
los blancos pies y en tierra se hincaban;
llora el amante y busca el ser primero,
besando y abraçando aquel madero (pp. 434-435).

Se ha observado acertadamente que en este episodio se reproducen fielmente los tres momentos fundamentales de la fábula de Apolo y Dafne que se narra en las *Metamorfosis* de Ovidio: La venganza de Cupido, la huida de Dafne y su transformación.[5] Sin embargo, ¡cuán familiares resultan aún al lector hipotéticamente ignorante u olvidado de esa fuente clásica la situación entera, el sentimiento y el tono que la animan e incluso la expresión poética con que se representa! Con esta observación no aludimos sólo al famoso *Soneto XIII*, en que se poetiza el mismo episodio mitológico y que así constituye un antecedente obvio, sino a toda la poesía amorosa anterior de Garcilaso, en que éste se confiesa, con tanta frecuencia, rendido al tiránico, vengativo «niño» (*Soneto XXVIII*, p. 141), cuya «vil naturaleza... es hazer más ofensa al más amigo» (*Soneto XXXV*, p. 156), de la cual no puede resguardarse en absoluto, porque está predeterminada por un hado incontrastable, en cuyo torbellino violento se ve arrastrado como una endeble hoja reseca: «ni es como los otros peligros

---

5 E. Mele, citado en E. L. Rivers, *Garcilaso de la Vega: Obras completas con comentario*, p. 434.

ni en mi mano» (*Soneto VII*, p. 85); evocamos las patéticas declaraciones de frustración acongojada frente a la «más dura que mármol» (*Egloga I*, p. 269), que escucha sin piedad «la boz del que se llora por perdido», del que está «cautivo en lágrimas bañado», la que no da «abrigo» alguno a su «querella» (*Soneto* XV, p. 108; *Soneto* XXXVIII, p. 162, *Canción II*, p. 177) y que con su «condición esquiva» lo evita y lo rehuye cuando él más la desea: «voy buscando a quien huye de mí como enemiga» (*Canción IV*, p. 196), como «el agua fugitiva» del Tajo (*Egloga* I, p. 277), como «el agua por que está muriendo el sediento», quien, «cuando llega ya para bevella, gran espacio se halla lexos della» (*Canción* IV, p. 197). ¡Sentirse tan cerca y saberse, por esto mismo, tan lejos! ¡No querer acercarse más para no encontrarse aún más alejado! «Con más piedad devería ser escuchada la boz» del perdido, pero ella la rehuye hasta con pánico en el corazón, que a él, a veces, le parece casi de complaciente perversidad: «y vas biviendo sólo de mis males» (*Canción I*, p. 172). E, irónicamente, «biviendo», aunque inconsciente de ello, también de sus propios males futuros, pues «la color... de rosa y azucena» de su cara, «el cabello, que en la vena del oro se escogió», «el hermoso cuello blanco, enhiesto»..., que él venera con fanática idolatría y en cuyas aras ha ofrecido, como sacrificio abnegado y propiciatorio a la vez, todo su anhelante corazón, todo pálpito de su entera existencia, «marchitarán» pronto en «el viento helado» del «tiempo airado«, haciéndose atroces, grotescos despojos de lo que solían ser, despojos tristes, estériles de una belleza divina que no supo, no quiso fecundarse con el convite glorioso del más apasionado amor (*Soneto XXIII*, pp. 127-128).

¡«Crudo linaje de tormento»! (*Canción IV*, p. 197), porque «el passo ya está cerrado» como también «la hüida» (*Canción IV*, p. 198); extraño «grave mal», porque él se halla «algunas vezes» muy «amigo» de él (*Canción IV*, p. 198), hasta cultivándolo celosamente: «al un error añado el otro yerro» (*Canción IV*, p. 196), y porque a pesar de «los duros vientos... concertados... con tal fuerça y vigor» para su «perdición» (*So-*

neto XX, p. 118); a pesar de «la sequedad y aspereza» de ella, que tan sólo producen «mal fruto» de todas sus lágrimas derramadas» (*Soneto II*, p. 69); a pesar de «tan aspera mudança del bien» una vez soñado al «mal» (*Soneto IV*, p. 73), y hasta a pesar de la esperanza ya trasformada en temible, perversa destructora de sí misma: «si esperallo pudiera sin perdello» (*Soneto III*, p. 71), él, desesperado, hechizado idólatra de una divinidad insensible e inclemente, no podrá nunca dejar de adorarla y seguirla:

> y aunque supiesse que allá vuestra dureza
> estava en su crüeza
> allá os yría a buscar como perdido
> hasta morir... (*Canción I*, p. 169).

Con muy penosa ironía, lo que lo separa tan irrevocablemente de ella es también lo único que a ella lo une, constituyéndose en su sola extraña, cruel consolación: al «grave mal... me abraço y me consuelo» (*Soneto XX*, p. 118).

La explicación del episodio mitológico garcilasiano no se encuentra así principalmente en sus fuentes clásicas, sino en la intimidad del poeta, porque aquél es tan sólo una metáfora ingeniosa de los mismos sentimientos que Garcilaso ha expresado otras veces en sus obras anteriores con imágenes muy diversas.[6] Ya se ha visto en nuestro estudio sobre la *Egloga I* que Garcilaso utiliza los mitos clásicos como vehículos apropiados, eficaces y, por su notoria genealogía clásica, también de oportuna ambigüedad, para expresar su más íntimo sentir, después de remodelarlos con ligeros, pero muy sutiles cambios. He aquí algunos con que se acrecienta la diferencia esencial entre el episodio garcilasiano de Apolo y Dafne y su fuente clásica y, simultáneamente, se intensifica la semejanza general con la poesía amorosa anterior, ya destacada arriba:

---

[6] Es unánime la opinión de que la Egloga III es la última obra de Garcilaso, escrita probablemente muy poco antes de su trágica muerte.

En su pánica huida, Dafne le parece al frustrado Apolo aún más hermosa, deseada e inalcanzable, por su «cabello, suelto al viento», que «vencer solía al oro fino» —detalle inexistente en Ovidio, que hace evocar la belleza femenina usualmente exaltada en la poesía amorosa de Garcilaso. La calificación patentemente subjetiva del «plomo», con que Cupido hirió a Dafne, como «odioso», apunta de modo inequívoco a la intensa participación emotiva del poeta mismo en la escena, pungido por el recuerdo de la obstinada esquivez de la amada. Con «los blancos pies» de Dafne, que Garcilaso nos hace observar en el proceso mismo de trasformarse en «torcidas rayces» y de clavarse en la tierra: «s'estendían, se tornavan, se hincavan...», se representan, con muy acentuado dramatismo, «una afirmación en profundidad... un torturado afincamiento»,[7] una pánica, patética determinación en el acto del repudio, que en la fuente clásica apenas quedan sugeridos y que, por esto, parecen estimulados principalmente por impulsos más inmediatos, personales. De naturaleza muy afectiva es también la frase adverbial «Mas al fin...», con que se introduce la trasformación de Dafne y con que se expresa, con toda probabilidad, también la intención ejemplar, castigadora del poeta, reminiscente del tremebundo «marchitará», profetizado, desatendido y hecho realidad trágica mucho antes de lo imaginado. M. Barnard observa bien que mientras Ovidio se mantiene distanciado de la metamorfosis de Dafne y de la angustia de Apolo, a quien retrata incluso con toques cómicos, «Garcilaso is close to the scene of loss and thus lends it his own torment».[8] Es de crucial importancia observar particularmente el hecho de que mientras en la obra ovidiana Apolo encuentra consuelo en la trasformación de Dafne en laurel —símbolo de futuras glorias—, trasformación a que también Dafne asiente

---

[7] M. T. Maiorana, «Dafne en Garcilaso y en el Bernini», *La Nación* (Buenos Aires), 10 de diciembre de 1967.

[8] M. E. Barnard, «The Grotesque and the Courtly in Garcilaso's Apollo and Daphne», *Romance Review*, No. 3 (1981), pp. 268. Esta observación se hace acerca del *Soneto XIII*, pero es aplicable también al episodio de la *Egloga III*.

complacida,[9] en el episodio garcilasiano Apolo acaba desesperado y frustrado, como «forever frozen in his hopeless embrace of metamorphosed Daphne»,[10] y ésta, prisionera trágica de un perverso destino. Ambos amantes se nos presentan al fin como víctimas adoloridas e impotentes de una irremediable situación vital.

Climene, llena de destreza y maña,
el oro y los colores matizando,
yva de hayas una gran montaña,
de robles y de peñas variando;
un puerco entre ellas, de braveza estraña,
estava los colmillos aguzando
contra un moço no menos animoso,
con su venablo en mano, que hermoso.
Tras esto, el puerco allí se via herido
d'aquel mancebo, por su mal valiente
y el moço en tierra estava ya tenido,
abierto el pecho del ravioso diente,
con el cabello d'oro desparzido
barriendo el suelo miserablemente;
las rosas blancas por allí sembradas
tornavan con su sangre coloradas.
Adonis éste se mostrava qu'era
según se muestra Venus dolorida,
que viendo la herida abierta y fiera,
sobre'l estava casi amortecida;
boca con boca coge la postrera
parte del ayre que solía dar vida
al cuerpo por quien ella en este suelo
aborrecido tuvo al alto cielo (pp. 435-346).

El Brocense comenta este episodio del siguiente modo: «Venus tenía por su amado a Adonis, al cual andando a caza

---

9 *P. Ovidius Naso Metamorphoses*, ed. Rudolphus Ehwald, 1925, *Liber Primus*, p. 16.

10 A. K. G. Paterson, «Ecphrasis in Garcilaso's *Egloga tercera*», p. 83. C. Poullain observa agudamente: «mais ce qu'il faut remarquer surtout, c'est que Garcilaso a laissé de côté, dans l'eclogue, la dermière partie de la métamorphose, qui lui sert de conclusion dans le sonnet (les larmes d'Apollon font coître le laurier)». («Garcilaso de la Vega», p. 86).

mató un puerco jabalí, y quieren decir que aquel puerco no era sino el dios Marte, convertido en aquella fiera por los celos que tenía. La fábula cuenta largamente Ovidio».[11] Herrera asimismo declara que Adonis «fue muerto de un jabalí en la caza, o sea de celo de Marte, o por ira de Diana» [12] y a estas observaciones se mantienen esencialmente fieles los críticos modernos, aunque con elaboraciones a veces muy originales, como las de A. Prieto y A. K. G. Paterson, que interpreta este episodio como un conflicto entre la pluma y la espada, es decir, entre la poesía y el amor y, por otra parte, la profesión militar y la guerra. En particular como premonición del trágico destino de Garcilaso resulta fascinantemente sugestivo el cruento desenlace.[13] Sin embargo, estas interpretaciones prescinden de varios detalles importantes del mito clásico. Llaman nuestra atención particularmente el hecho de que en la obra ovidiana Adonis se desentiende del consejo expreso de Venus de no ir a la caza del jabalí que, según ella, tiene una naturaleza odiosa y peligrosa y que, incitado de cualquier modo, puede destruir a ambos.[14] Así, sólo al ser tan innecesaria e imprudentemente provocado por el «animoso» y «por su mal valiente» Adonis «hunde el puerco... de braveza estraña» su «ravioso diente» en el pecho de aquél, dejándolo moribundo, magullado de modo horripilante e indigno, «barriendo» con su «cabello d'oro... el suelo miserablemente».[15] Sea como reencarnación permanente del innoble Hipómeno, amante ingrato a los generosos favores de Venus, o como apariencia momentánea del rencoroso Marte, el grotesco jabalí es, por su notorio «finissimo udito», por la impetuo-

---

11 A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, p. 301.

12 Ibíd., p. 579.

13 A. Prieto, *Garcilaso de la Vega*, pp. 172-174; A. K. G. Paterson, «Ecphrasis in Garcilaso's *Egloga tercera*», pp. 84-86.

14 *Metamorphoses, Liber decimus*. pp. 214-215.

15 Vívida sensación del arrastre del cuerpo inerme por el suelo. Ya C. Poullain ha observado la extraordinaria eficacia poética de este adversario («Garcilaso de la Vega», p. 87).

sidad de sus ataques[16] y por la ferocidad de su «ravioso diente» —¡cuán intensamente dramática y saliente es esta expresión!— un símbolo espléndidamente gráfico e impresionante de las sospechas y de los celos que, provocados por imprudencia o indiscreción, embisten, hieren, humillan, desfiguran y matan del modo más atroz al corazón humano, incapacitándolo para su más noble función. Muy significativamente, mientras en el episodio ovidiano el jabalí muerde a Adonis en la ingle,[17] en el garcilasiano le inflige una «herida fiera» en el pecho, tradicional guarida poética del amor.

Denso simbolismo hay también en «las rosas blancas por allí sembradas» que con la sangre de Adonis se tornan «coloradas». En homenaje al amor de Adonis, en el episodio ovidiano Venus decreta que su sangre derramada se convierta en una flor roja, la anémona.[18] En su reelaboración poética de este detalle Garcilaso nos muestra las rosas blancas chapurreadas, remojadas de sangre, ahogándose, según naturalmente se imagina, en su agónico y vano esfuerzo para respirar; rosas blancas: símbolo de la fe, sin cuya entereza se mancha y muere todo amor.[19]

Venus descendió del «cielo», ofreciendo a Adonis todo su divino amor, pero advirtiéndole que podría perderlo para siempre, destruirlo y destruirse a sí mismo también, si de ella se desviaba, por su afán de ir a caza de «bestias» odiadas por ella. Como Adán, Adonis causa su propia perdición por contrariar el buen consejo del genuino, amor, sucumbiendo imprudente e indiscretamente a una abominable, insidiosa inclinación, que en su poesía amorosa anterior a la *Egloga III* Garcilaso tacha de modos muy diversos, pero todos muy evocadores del «puerco de braveza estraña» que con sus temibles «colmillos» inflige «fieras», mortales heridas al amante incauto o indiscreto:

---

16 G. Cairo, *Dizionario ragionato dei simboli*, Bologna, 1967. p. 74.

17 *Metamorphoses, Liber decimus*, p. 219.

18 Ibíd., pp. 219-220.

19 C. Poullain ve en las rosas «un aspect physique de cette mort» («Garcilaso de la Vega», p. 86).

¡O celos, de amor terrible freno
...deshonrada muerte!
¡O serpiente nacida en dulce seno!
¿De quál furia infernal acá saliste,
o cruel monstruo o peste de mortales,
que tan tristes y crudos mis días heziste?
Tórnate al infierno...
Sospechas que en triste fantasía puestas,
hazéys la guerra a mi sentido,
bolviendo y rebolviendo el afligido
pecho con dura mano noche y día
...
vencer de vos me dexo.
Llevadme a aquel lugar tan espantable
...
¡Colgad en vuestro carro mis despojos!
(*Soneto XXXI*, p. 148; *Soneto XXXIX*, p. 165;
Soneto XXX, pp. 145-146, etc.) [20]

Mucho más desconsolada que la Venus ovidiana, la garcilasiana se nos representa «casi amortecida» sobre el cuerpo desfigurado de Adonis, todavía empeñándose desesperadamente por «coger la postrera parte del ayre que solía dar vida» al amado. El amor verdadero, aunque lastimado y humillado del modo más atroz, nunca abandona del todo el corazón en que una vez entró, aunque deba coexistir, conflictiva, violentamente, con indignas impurezas. Sin embargo, ésta es la única nota serena en la reelaboración garcilasiana del episodio ovidiano, de marcado idealismo en su final.

Phillódece, que assí d'aquellas era
llamada la mayor, con diestra mano
tenía figurada la ribera
de Estrimón, de una parte el verde llano
y d'otra el monte d'aspereza fiera.

---

[20] El «puerco de braveza estraña» se encuentra en «una gran montaña de robles y de peñas», reminiscentes de las «agudas peñas peligrosas» y «matas espinosas» de la *Canción IV* (p. 191), simbólicas de los extravíos amorosos del poeta.

pisado tarde o nunca de pie humano,
donde el amor movió con tanta gracia
la dolorosa lengua del de Tracia.

Está figurada la hermosa
Eurídice, en el blanco pie mordida
de la pequeña sierpe ponçoñosa,
entre la yerva y flores escondida;
descolorida estava como rosa
que ha sido fuera de sazón cogida,
y el ánima, los ojos ya bolviendo,
de la hermosa carne despidiendo.

Figurado se vía estensamente
el osado marido, que baxava
al triste reyno de la escura gente
y la muger perdida recobrava;
y cómo, después desto, él impaciente
por mirarla de nuevo, la tornava
a perder otra vez, y del tyrano
se quexa al monte solitario en vano (pp. 423-434).

Es estremecedora la visión del insondable abismo entre «el verde llano» de la vida y «el monte de aspereza fiera», en la ribera opuesta del Estrimón, dominio de la muerte, que separa al músico Orfeo de su amada Eurídice, muerta «fuera de sazón» por la mordida de una sierpe traicionera, «entre la yerba y flores escondida». Se nos hace participar de un modo muy directo, inmediato, en su agonía, que se representa en sus agudos e interminables dolores por medio de una expresión, de una cadencia y de unos sonidos de gran efectismo dramático, reminiscente del manerismo escultórico de esa época: «Los ojos ya volviendo... el ánima ya despidiendo». El intento de Orfeo de rescatar a Eurídice de la muerte, como acto que en sí mismo inmortaliza a la amada y el amor profundo que los une, o como símbolo del poder mágico de la poesía, del arte, frente a los efectos destructores del tiempo, ha inspirado, asimismo, muy bellas interpretaciones, basadas en la convicción de que tampoco este episodio garcilasiano es una mera traducción o imitación literaria, sino, más bien, una radical reelaboración poética de una fábula mitológica, adaptada

a una experiencia muy íntima, personal.[21] Como en los casos anteriores, esas «convencionales descripciones de paisajes o figuras mitológicas... adquieren [un] temblor humano, por medio de un detalle, un escorzo, una ligera pincelada que a veces no pasa de simple adjetivación» [22] o de un mero acento en este o aquel epíteto, que en la fuente inspiradora figura débil o casi perdido en la frondosa narración. Además de todos estos importantes y delicados cambios, lo que siempre confiere radical originalidad a la reelaboración poética garcilasiana es una concatenación de los hechos, una causalidad humanamente más significativa y sugestiva, por completo ausente en el mito inspirador. Esto se ilustra de un modo particularmente concreto en las conclusiones de las fábulas mitológicas en la *Egloga III*, según ya se ha visto. Como se recuerda, en la versión ovidiana Orfeo y Eurídice se representan al fin reunidos en el más allá, paseándose felices «uno al lado del otro».[23] ¿Por qué opta Garcilaso en su obra por una escena final con Orfeo quejándose desesperado y frustrado del «tirano» al «monte solitario»? Además del convencionalismo literario de la época de referirse principalmente al aspecto más notorio y conmovedor de este extraordinario amor, ¿no hay quizás razones más compelentes y profundas del lamento y de la protesta, perdidos en el desolado vacío, en espera angustiada y vana de una benévola resonancia en el «monte solitario»? El tan hiriente «en vano», con que se cierra el episodio, deja el ánimo del lector perturbado, en incierta expectativa.

También Nemoroso en la *Egloga I* se lamenta del destino y protesta contra la Divinidad que permitió la trágica muerte

---

[21] Ver en particular las interpretaciones de A. Prieto y A. K. G. Paterson. Por «ser vulgar» esta historia, el Brocense no considera oportuno ni comentarla (A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, p. 300).

[22] S. Serrano Poncela, *Formas de vida hispánica*, Madrid, Gredos, 1963, p. 61.

[23] Hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo: Nunc praecedentem sequitur, nunc praevius anteit Euridicenque suam iam tutus respicit Orpheus (*Metamorphoses, Liber undecimus*, p. 222).

de su querida Elisa, pero al fin en su espíritu se sobrepone la confianza en una reunión feliz y definitiva con ella en «otros montes y otros ríos, otros valles floridos y sombríos» (pp. 300-301). En la *Egloga III*, que se escribió después, esta esperanza no pudo desaparecer; más bien, se fortaleció con la meditación serena y la purificación del sentimiento, que en los grandes trastornos y tragedias de la vida sólo pueden ocurrir con el misericordioso paso del tiempo.[24] El triunfo glorioso de esta esperanza, de esta fe depurada, que, en efecto, anima todo el testamento amoroso que es la *Egloga III*, se expresa, como respuesta implícita a la angustia de Orfeo —¡y a la de los otros amantes adoloridos, decepcionados y desvariados!— en los episodios siguientes, por medio de una concepción poética muy imaginativa y, sin duda, mucho más compleja de lo que se suele creer.[25]

La blanca Nise no tomó a destajo
de los passados casos la memoria,
y en la lavor de su sotil trabajo
no quiso entretexer antigua istoria;

...

Todas [las diversas diosas], con el cabello esparzido,
lloravan una nympha delicada
cuya vida mostrava que avia sido
antes de tiempo y casi en flor cortada;
cerca del agua, en un lugar florido,
estava entre las yervas degollada
qual queda el blanco cisne quando pierde
la dulce vida entre la yerva verde (pp. 438-441).

---

[24] Creemos que ciertas diferencias fundamentales en la actitud espiritual de Garcilaso que se perciben entre la *Egloga I* y la *III*, se deben, en gran medida, al tiempo. La purificación del sentimiento que R. Lapesa encuentra en la *Egloga I* (*La trayectoria poética de Garcilaso*, pp. 130-147), se realiza plenamente sólo en la *Egloga III*, según nuestra lectura.

[25] R. O. Jones observa con razón que la *Egloga III* es «in some ways the hardest of his works for a modern reader: it lacks the apparent directness of Eclogue I, and its involved fiction demands of the reader a considerable effort of imagination» (*The Golden Age: Prose and Poetry*, London, New York, Benn-Barnes, 1971, p. 44).

El vocablo *degollada* ha provocado una controversia multisecular, todavía no resuelta, que para nuestro estudio resulta imprescindible considerar: Al Brocense *degollada* le parece una «bestialidad» y, asegurando que «en un libro muy antiguo de mano», visto por él figura *ygualada*, en lugar de degollada, con el sentido de «amortajada», sugiere que *ygualada* fué el vocablo originalmente utilizado por Garcilaso. Como casi siempre, Herrera disiente: «Doña Isabel Freyre... murió de parto... y así dice *degollada*, por «desangrada», como decimos cuando sangran mucho a uno que lo *degolló* un barbero». Tamayo de Vargas corrobora: «murió doña Isabel Freyre... de un flujo de sangre precedido de un parto... De suerte que es lo mismo *degollada* que muerta por heridas, o flujo de sangre».[26] En nuestro tiempo, A. Blecua rechaza esta sugerencia, porque «dentro del mundo idealizado y estilizante, tan profundamente clásico de la *Egloga III*», la alusión al «flujo de sangre» le «resulta anormal».[27] Propone, en cambio, como «única explicación lógica... *degollar* con el sentido de doblar el cuello, mantener el cuello y cabeza caídos hacia un lado», con lo cual el verso se debería entender del siguiente modo: «La ninfa se encontraba tendida entre la hierba con la cabeza caída hacia un lado, como si tuviera el cuello dislocado, del mismo modo que queda el cisne cuando muere». Advirtiendo que no puede documentar este «desplazamiento semántico», el ilustre erudito arguye después en favor de *ygualada*, en el sentido de «tendida», porque en el *Diccionario de Autoridades Dexar a uno igualado* significa «el grave efecto de dolor que ocasiona el golpe que se le da a uno, especialmente con vara o cosa semejante, que le dexa como muerto». Esta hipótesis le parece aun más probable por el plural inusual *las yerbas*, que respondería al propósito de evitar la sinalefa con *ygualada*.[28] Los editores modernos mantienen generalmente *dego-*

[26] A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, pp. 656-657; E. L. Rivers, *Garcilaso de la Vega: Obras completas con comentario*, p. 441.

[27] A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Insula, 1970, p. 174.

[28] Ibíd., pp. 174-175.

llada, atentos a la autoridad de Covarrubias: «*degollar:* cuando sacan a uno mucha sangre por las venas, solemos decir que conviene *degollarle*». [29] En un muy interesante estudio A. Porqueras-Mayo sugiere como inspiración directa para la *ninfa degollada* un cuadro mitológico del pintor italiano Piero di Cosimo (1461-1521), en que aparece una ninfa muerta, herida por punta en la garganta, que Garcilaso, según este crítico, pudo haber visto en Florencia.[30] Por desgracia, tanto por la muy incierta historia del cuadro como, sobre todo, por las radicales diferencias de asunto y detalles entre este cuadro y el motivo garcilasiano, el escepticismo de Blecua respecto a esta supuesta inspiración nos parece enteramente justificado.[31] Según E. Martínez-López, Garcilaso dijo «*degollada* y no *yguala*da o *desangrada* con toda premeditación y para hacer constar que sintió la defunción de Isabel con el inusitado horror del que ve decapitada a su amada». Para conseguir este efecto, se inspiró en varios «modelos» famosos: la decapitación de Orfeo; de Isabella en el *Orlando furioso* de Ariosto; de Inés de Castro, etc.[32] El trágico fin de esta famosa portuguesa, como inspiración de la *ninfa degollada* de Garcilaso, sugerido por A. Valbuena Prat y otros críticos, se convierte en problema central del extenso estudio de M. Sito Alba.[33]

Recordando la sabia advertencia de H. L. Mencken de que «Every complex problem has a simple, obvious answer that's wrong»,[34] no proponemos sin cierto escrúpulo nuestra sugerencia sobre este problema, precisamente porque su explicación nos parece tan obvia. Dirá el lector...

---

29 *Garcilaso de la Vega: Obras,* ed. T. Navarro Tomás, Madrid, V, 1911, p. 135.

30 A. Porqueras Mayo, «La ninfa degollada de Garcilaso», *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas,* México, 1970, pp. 715-724.

31 A. Blecua, *En el texto de Garcilaso,* pp. 175-176.

32 E. Martínez-López, «Sobre *aquella bestialidad* de Garcilaso», *Publications, Modern Language Association,* 87 (972) pp. 17, 15.

33 M. Sito Alba, «¿Un tiento de Garcilaso en poetas portugueses? Notas a la lectura de la *Egloga III*ª, *Boletín de la Real Academia Española,* LVI (1976), pp. 439-508.

34 H. L. Mencken, *Prejudices* [?].

Io sont la morte que porto corona
Sonte signora di ognia persona.
E son quella che fa tremar il mondo
Revolgendo mia falze atondo atondo.[35]

Citamos esta inscripción de un fresco italiano, porque es contemporánea de Garcilaso, pero su tema y su protagonista pertenecen a una tradición ya milenaria, ininterrumpida hasta el presente: «Signora de ognia persona», «Segador», «Reaper», etc., como también el instrumento de que se vale para llevar a cabo su fiera misión: «falze», «guadaña», «hoz», «sickle», «sichel», «kosa», etc., son símbolos de la muerte, inmediatamente reconocibles en todos los ámbitos sociales de gran parte del mundo,[36] a menudo utilizados en el arte y en la literatura, ocasionalmente con gran poder y belleza, como en estos versos de Longfellow, por ejemplo:

There is a Reaper whose name is Death
And, with his sickle keen
He reaps the bearded grain at a breath
And the flowers that grow between,[37]

como, en fin, también en los versos de la *Egloga III*, aunque en ellos no se muestra al Segador ocupado en su notorio acto, y se comprende por qué: ya ha cumplido con su cruel deber; de ello queda la funesta evidencia, «la ninfa delicada... ¡degollada! ». Es oportuno destacar que el quehacer del Segador, *segar*, según lo explican también los diccionarios, se impone a nuestra imaginación como un acto de «cortar de cualquier manera, y especialmente lo que sobresale, o está más alto: como segar la cabeza, el cuello».[38] De nuestra propia niñez recorda-

---

35 G. Cairo, *Dizionario ragionato dei simboli*, p. 114.

36 «Guadaña: o tributo simbólico del Tiempo y de la Muerte» (*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Barcelona, Espasa, 1925, Tomo XXVI, p. 1523).

37 Henry Wodsworth Longfellow, *The Reaper and the Flowers*.

38 *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*, París, Garnier, (Nueva edición), Tomo II, p. 752.

mos los cuentos fantásticos de una muy querida octogenaria acerca de misteriosas procesiones nocturnas de difuntos ¡sin cabezas!

En la *Egloga I* Garcilaso muestra a Nemoroso quejándose de «los agudos filos de la muerte», que le han cortado la vida a su amada Elisa (p. 288); en la *Egloga III* hace ver el nefasto efecto de esos «agudos filos» en su «hermoso cuello blanco, enhiesto» (*Soneto XXIII*, p. 128).[39] La palabra *degollada*, que el Brocense pudo interpretar sólo en un árido sentido filológico, condensa, con intensa y estremecedora emoción, todo el horror, toda la angustia que Nemoroso siente en el momento de la repentina muerte de su amada. Poe, poeta, sin duda comprendería con profunda sensibilidad y total simpatía la «bestialidad» sacrílega del destino humano, que también se implica en ese poderoso vocablo garcilasiano:

> And seraphs sob at vermin fangs
> In human gore imbued.[40]

No es, pues, necesario en absoluto recurrir a la decapitación de Inés de Castro, ni a otra alguna, histórica o ficticia, para interpretar debidamente la violencia dramatizada en la muerte de Elisa, en la cual hay, además, «referencias muy concretas al plano de la realidad actual» y a su escenario, Toledo.[41] Sin embargo, con esta última observación no nos adherimos a la opinión crítica, frecuentemente expresada, de que la historia de Elisa y Nemoroso existe en un plano distinto de la ficción que el de las historias mitológicas, llegándose a considerar aquélla como «real» y éstas como «fingidas».[42] Todas ellas

---

[39] Imaginamos a la ninfa «tendida entre la hierba con la cabeza caída hacia un lado» (A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, p. 174) y con la herida en el cuello expuesta a la vista. Según nosotros, precisamente esta postura sugiere al poeta la comparación con el «blanco cisne muerto».

[40] Edgar Allan Poe, *The Conqueror Worm*. Ver también D. Alonso, *Poesía Española...*, pp. 101-104.

[41] A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, p. 176.

[42] Ibíd. Ver también nota 2.

son, para nosotros, metáforas imaginativas, poéticas, de las varias facetas de la misma historia esencial, con aparente raíz en unos amores verdaderos, en un lugar concreto. En todas las historias hay referencias muy concretas al plano de esta realidad, aunque expresadas en términos muy diferentes, dictados por el deseo o la necesidad de presentarlos ora como realidad histórica ora como ficción literaria, comprobable por su conocida fuente clásica.[43]

Entre los episodios mitológicos y el de Nemoroso y Elisa hay una distinción muy importante, claro está, pero responde, esencialmente, a la concepción global de la obra —todavía no estudiada con suficiente atención —como mirada retrospectiva a la entera vida amorosa, sentimental, del poeta, que en sus varios momentos se revela, radicalmente diferente. Esta distinción se destaca con la referencia a la ninfa Nise que «en la lavor de su sótil trabajo no quiso entretexer antigua istoria» (p. 438), pues así la obra se divide evidentemente en un *antes* y un *después* contemplados por el poeta en el momento de escribirla.[44] La primera parte la constituyen las tres histó-

---

[43] Es muy probable que la idea de las ninfas bordadoras de la vida amorosa del poeta ya nace con el *Soneto XI:*

> Hermosas nymphas... en el río metidas
> ...
> dexad un rato la labor, alçando
> vuestras rubias cabeças a mirarme (p. 97).

Para una ojeada a los mitos clásicos utilizados en la poesía de Garcilaso ver el artículo de J. A. Alonso, «Elementos mitológicos en la poesía de Garcilaso», *Pacific Northwest Conference on Foreign Languages, Proceedings,* vol. 26, Part I, 1975, pp. 192-195. Algunas observaciones interesantes sobre la función de los mitos clásicos en las obras garcilasianas en G. Correa, «Garcilaso y la mitología», *Hhispanic Review,* 55 (1977), pp. 269-281. Nuevas sugerencias sobre las fuentes mitológicas de la *Egloga III* en A. K. G. Paterson, «Ecphrasis in Garcilaso's *Egloga III*».

[44] Es interesante el artículo de G. Braschi, «La metamorfosis del ingenio en la *Egloga III de Garcilaso*» (*Revista canadiense de Estudios Hispánicos,* vol. IV, No. 1, 1979, pp. 19-35), pero la tesis acerca de la

rias mitológicas, en su conjunto, como metáforas de unas penosas experiencias amorosas y, sobre todo, de una actitud emocional y espiritual impropia frente al amor y a la muerte en el pasado. Así, los episodios mitológicos no representan, en realidad, la muerte física del amante o del ser amado, sino, comprendida ésta como símbolo, todas las impropiedades e indignidades, todos los errores e imprudencias que son las amenazas morales para el amor.

A Orfeo, en su última actuación, lo recordamos desesperado y frustrado, con el puño airado levantado —es natural imaginarlo así— contra el «tirano» y el «monte solitario». La congoja de Nemoroso por la muerte de Elisa es asimismo profunda y desgarradora, pero ya no queda en ella rencor frente al *hecho* de la muerte —el «tirano»— ni protesta contra la indiferencia, la implacabilidad Divina —el «monte solitario». A pesar del choque y del horror que siente aun al pensar en la prematura muerte de su amada, Nemoroso comienza también a aceptar con resignación «la muerte inmortal» y sus inalterables leyes, con que viene a reclamar «la vida mortal»[45] y con que, «por no hazer mudança en su costumbre» (*Soneto XXIII*, p. 128), ha venido a cosechar también la de Elisa. A pesar de la lacerante angustia que todavía le ahoga el corazón, Nemoroso ya sueña con «otros valles y otros ríos, otros montes floridos y sombríos» (*Egloga I*, p. 300-310), en que se paseará para siempre con ella. Su confianza en esta felicidad eventual, definitiva se pone de relieve particularmente por la alusión del poeta a «toda la istoria» de Nemoroso, que «estava figurada» en la tela de Nise (p. 444), historia relatada en todos sus íntimos y muy conmovedores detalles en la *Egloga I*. Sí, en esta misma historia se nos muestra también a Nemoro-

---

contienda entre antiguos y modernos descansa en argumentos muy cuestionables. El bordado de Nise ¿«vence *en hermosura* a los mitos antiguos»? (p. 21). ¿Como arte?

[45] «Mortalem vitam mors cum inmortalis ademit» (*T. Lucreti Cari De Rerum Natura Libri Sex*, ed. C. Guissani, Torino, Loescher, 1896, Liber III, verso 867).

so indignado de la muerte de Elisa y disconforme con la voluntad Divina. Y este momentáneo estado de ánimo de Nemoroso, todavía no iluminado por la comprensión de que para el verdadero amor no hay obstáculo alguno, de que el amor es más fuerte que la misma muerte, lo personifica en la *Egloga II* Orfeo, con su protesta patética e impotente frente al implacable «tirano» y al frígido, inconmovible «monte solitario». A este Orfeo, que personifica esa faceta particular de Nemoroso, con Apolo, Adonis y también Salicio, los relega Garcilaso en la *Egloga III* a la mitología de su pasado amoroso, para que constituyan no sólo una crónica poética de una extraordinaria experiencia sentimental, sino también, en su función de contraste, explícitamente declarada por el poeta, una expresión conmovedora del deseo, de la voluntad de una radical purificación de los sentimientos y de la superación espiritual del sufrimiento en el presente. Este nuevo ademán anímico —nunca se podrá saber si todavía sólo anhelado o ya realizado— se representa en el «dolor y grave pena» de Nemoroso (p. 443), libre de la frenética frustración de Apolo, de la impertinente obsesión de Adonis y de la amargada disconformidad de Orfeo;[46] una profunda tristeza frente a lo fatal de la vida, pero acompañada de una fe serena en el poder definitivo del amor. Al evocar Nemoroso tristemente el nombre de Elisa, toda la naturaleza se hace partícipe, y el Tajo, con su curso «presuroso», lleva la noticia de este gran amor a las tierras lusitanas, al mundo entero, para desembocar después en el vasto mar, que no es el mar de la brumosa nada sino de la límpida, celestial eternidad del amor.

Es ya una convención crítica afirmar que en la *Egloga III* el dolor personal del poeta se objetiviza: «El dolor... no pres-

---

[46] En su bello libro *Philosophy of Love in Spanish Literature,* (Edinburg University Press, 1985) A. A. Parker dice: «Isabel's death is thus compared with that of Euridice, Daphne and Adonis» (p. 50). Comparten esta opinión casi todos los críticos. Desde nuestra perspectiva, Adonis, con Orfeo y Apolo, representa las actitudes y las penas amorosas del poeta, que él desea «muertas», según se ha explicado.

ta fuerza apasionada al verso; a cambio de ello, Garcilaso podrá entregarse plenamente a buscar la pura belleza; [47] «El amante que ha sufrido a manos de la muerte sólo puede convertir en goce estético su dolorido sentir».[48] Aunque nunca se explican clara, convincentemente, tales opiniones se sustentan, con toda probabilidad, ante todo en el notorio abolengo clásico de los episodios mitológicos, no apreciados en su precisa función metafórica, y en la presentación de éstos como bordados, es decir, como obras de arte, cuyos temas trágicos se nos revelan de modo indirecto, distanciado —opuesto al subjetivo de la *Egloga I*—, por la mediación de las ninfas bordadoras. Para nosotros, en cambio, la *Egloga III* ejemplifica magníficamente la observación de Wordsworth de que la poesía es «the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility».[49] El pasado, evocado en la tranquilidad espiritual, al menos relativa, del presente —

> Si por ventura estiendo
> alguna vez mis ojos
> por el proceso luengo de mis daños
> (*Canción II*, p. 180)—,

el pasado ¡en toda su dolorosa, intensa y dramática pasión! Los trágicos episodios mitológicos no se presentan como unas situaciones estáticas de unas telas inanimadas. Por una sabia utilización de tiempos verbales, de adverbios de tiempo, de una sutil alternancia entre ellos, todos esos episodios se desarrollan en una secuencia cronológica y dinámica, con el obvio propósito de hacerlos revivir por el lector en el momento mismo de su acontecer. La repetida aparición del presente histórico es evidencia particularmente reveladora de este proceso

---

47 R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, p. 169.

48 E. L. Rivers, «Las églogas de Garcilaso: Ensayo de una trayectoria espiritual», *Actas del I Congreso de Hispanistas*, Oxford, 1964, p. 426.

49 William Wordsworth, *Lyrical Ballads (Prefacio)*.

de dramatización y actualización del pasado. Si, por una parte, se manifiesta claramente el dinamismo de las escenas, por otra, este cede, esporádicamente, a una repentina contemplación fija e intensa de ciertos momentos o detalles, que, por esto mismo, cobran gran relieve: Orfeo congelado en su vana protesta frente al «monte solitario»; Adonis con el «pecho abierto... del rabioso diente», etc. Estos momentos y detalles, que simbolizan el problema esencial de los respectivos episodios, son, en su mismo estatismo, poderosamente dramáticos. Avalora esta observación de modo convincente también la técnica cinematográfica moderna. Por medio de una síntesis armónica del matiz colorista, del sonido musical, poético, de la acción y la situación teatral, los episodios mitológicos bordados por las ninfas impresionan como obras dramáticas por antonomasia. Es también muy significativo que el mismo proceso creador de las ninfas se represente a momentos como una dramatización de la actualidad:

> Climene, llena de destreza y maña,
> el oro y los colores matizando,
> yva... (p. 435).[50]

Es la historia de Nemoroso y Elisa —que sugestivamente recoge en sus nueve estrofas las tres historias anteriores, poetizadas en nueve estrofas en conjunto— la que se representa con menor tensión emocional, con mayor suavidad de sentimiento. Precisamente al contrastar esta relativa tranquilidad espiritual con la evocación del intenso dramatismo de los pasados trastornos, representados en las otras historias, se ejemplifica plenamente la observación citada de Wordsworth; de

---

[50] Para la teoría del arte pictórico y la comparación entre el arte y la poesía en la *Egloga III* ver el breve, pero muy sustancioso artículo de L. Spitzer, «Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271», *Hispanic Review*, XX (1952), pp. 243-248; y el de K. L. Selig, «Garcilaso and the Visual Arts: Remarks on Some Aspects of Visualization», *Interpretation und Vergleich: Festschrift für W. Pabst*, 1972, pp. 302-309.

hecho, en cierto sentido éste podría ser el tema central de la obra.

Al identificarse Nemoroso y Elisa con Garcilaso e Isabel y al relacionarse después esta historia «real» con las anteriores, las «fingidas», o al considerar la aparición final de los pastores, Thyrreno y Alzino, en su relación con todo lo que precede en la obra, se puede experimentar la sensación de un contraste entre la vida actual y la literatura, de una composición en profundidad. Como ya se ha insistido en las páginas anteriores, en toda la obra se logra una perfecta armonía, una mutua compenetración y dependencia entre las fuentes literarias y la experiencia vital, siendo por completo imposible trazar líneas divisorias entre ellas. A este hecho esencial para la comprensión de la *Egloga III* se refiere de seguro también C. Poullain, cuando observa que «il devient difficile de distinguer le plan de la reálité et celui de la fable; il n'y a plus, d'un côté, Garcilaso, et de l'autre, les héros de la mythologie».[51] La composición en profundidad, en efecto, existe en la obra, pero se crea con una disposición temporal de las historias, sugerida como un continuo sucederse, en sus etapas cruciales, desde el pasado al presente y al futuro e inversamente:[52] la historia palpitante del fervoroso sentimiento amoroso, desde su «mitología» hasta su «vita nova» y desde ésta hasta aquélla, toda esta historia fascinante se despliega ante nuestros ojos admirados y conmovidos, con sensibilidad y técnica que no nos resulta excesivo considerar no sólo genial, sino como un auténtico milagro artístico.

El futuro del amor se anuncia con la aparición de los dos pastores, en el preciso momento en que las ninfas, creyendo haber acabado sus bordados de los trágicos amores, quieren volver a su mundo acuático:

---

[51] C. Poullain, «Garcilaso de la Vega», p. 89. Es oportuno destacar el hecho, aunque obvio, de que también la historia «real» de Nemoroso y Elisa se nutre abundantemente de fuentes literarias: Virgilio Sannazaro...

[52] Lo ha observado ya C. Poullain, Ibíd., p. 88.

En las templadas ondas ya metidos
tenían los pies y reclinar querían
los blancos cuerpos quando sus oydos
fueron de dos çampoñas que tañían
süave y dulcemente, detenidos (p. 446).

Las historias bordadas por las ninfas tratan de amores que, aunque no sin momentáneos graves deslices, son amores verdaderos y que, por esto, no pueden perecer en el olvido, sino que se perpetuarán en el espíritu.

Con la actuación de los dos pastores se nos sugieren otras consideraciones importantes: En la protesta indigna de Orfeo hierve también la terrible frustración por el esfuerzo en definitiva totalmente vano de su arte musical en el intento de rescatar a Eurídice de la muerte, en lo cual hay varias muy sugestivas implicaciones posibles sobre el orgullo artístico y el genuino afecto altruista, la expresión artística y el sentimiento inspirador, la sublimación poética y la realidad, el arte y la mortalidad, etc.[53] El «en vano» con que se concluye la actuación de Orfeo, es un agüero funesto de una vida y de un arte ya sin objeto, sin futuro. En cambio, el porvenir del amor de Nemoroso, representado ya en el fluir seguro del Tajo hacia el mar, tiene muy significativo símbolo complementario del canto amebeo de los dos pastores, canto al amor genuino, con sus típicos placeres y preocupaciones,[54] que brota con nuevo vigor y juvenil alegría, como un retoño primaveral de una formidable, vetusta raíz.[55] La poesía genuina, que a la

---

53 E. L. Rivers observa: «Even Orpheus the musician fails, through lack of discipline («Impaciente/ por mirarla»), to rescue his beloved from death», «The Pastoral Paradox of Natural Art», *Modern Language Notes*, 77 (1962), p. 138. Es el comienzo de una buena intuición, por desgracia, no elaborada.

54 Esto se expresa en «las ideas contrapuestas» (R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, p. 169), que Garcilaso les hace, tan significativamente, expresar.

55 Desde nuestra perspectiva, es un grave error interpretar la actuación de Thyrreno y Alzino como «almost an afterthought» de Garcilaso (B. Gigovate, *Garcilaso de la Vega*, Boston, Twayne, 1975, p. 97).

perfección y esquisitez de la forma une la sinceridad y generosidad del ánimo, es el instrumento del verdadero amor y en su aspiración a dar a éste vida eterna tiene su mejor esperanza de eternizarse también.

STANISLAV ZIMIC
University of Texas at Austin

BIBLIOGRAFIA SELECTA

Ediciones modernas:

Garcilaso: Obras, ed. T. Navarro Tomás, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos castellanos), 1911, 1924, 1935, 1948, 1963.

Garcilaso de la Vega, Works: A Critical Text with a Bibliography, ed. Hayward Keniston, New York, Hispanic Society, 1925.

Garcilaso de la Vega: Obras completas, ed. Elías L. Rivers, Madrid-Columbus, Castalia-Ohio State University Press, 1964, 1968.

Garcilaso de la Vega y sus comentaristas, ed. Antonio Gallego Morell, Granada, Universidad de Granada, 1966; Madrid, Gredos, 1972.

Garcilaso de la Vega: Poesías castellanas completas, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1960.

Garcilaso de la Vega: Obras completas con comentario, ed. Elías L. Rivers, Madrid-Columbus, Castalia-Ohio State University Press, 1974.

Garcilaso de la Vega: Obra completa, ed. Alfonso I. Sotelo Salas, Madrid, Editora Nacional, 1976.

Garcilaso de la Vega: Cancionero (Poesías castellanas completas), ed. Antonio Prieto, Barcelona, Bruguera, 1982, 1984.

Garcilaso de la Vega: Poesías completas, ed. José E. Martínez Fernández, Tarragona, Tárraco, 1983.

Garcilaso de la Vega: Obras completas, ed. José Rico Verdú, Barcelona, Clásicos Plaza y Janes, 1984.

Estudios:

Alonso, Dámaso, *La poesía de S. Juan de la Cruz*, Madrid, C. S. I. C. 1942, pp. 29-100.

——, *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 47-108.

Alonso, José A., «Elementos mitológicos en la poesía de Garcilaso», *Pacific Northwest Conference on Foreign Languages. Proceedings*, vol. 26 (1975), pp. 192-195.

Altolaguirre, Manuel, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933.

Arce Blanco de Vásquez, Margot, *Garcilaso de la Vega: Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1961 (1930).

——, «La égloga segunda de Garcilaso de la Vega», *Asomante*, V (1949), I, pp. 57-73; II, pp. 60-78.

——, «La égloga primera de Garcilaso», *La Torre*, I (1953), pp. 31-68.

Aubrun, C. V., «Salid lágrimas...», *Bulletin Hispanique*, 1958, pp. 505-507.

Azar, Inés, *Discurso retórico y mundo pastoral en la Egloga segunda de Garcilaso*, Purdue University Monographs in Romance Languages, 1981.

Azorín, «Garcilaso», en *La poesía de Garcilaso: Ensayos críticos*, ed. E. L. Rivers, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 33-39.

Bernard, Mary E., «The Grotesque and the Courtly in Garcilaso's Apollo and Daphne», *Romance Review*, No. 3 (1981), pp. 253-273.

Blecua, Alberto, *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Insula, 1970.

Blecua, J. M., «Garcilaso y Cervantes», en *La poesía de Garcilaso: Ensayos críticos*, ed. E. L. Rivers, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 367-379.

Bocchetta, Vittore, *Sannazaro en Garcilaso*, Madrid, Gredos, 1976.

Braschi, Giannina, «La metamorfosis del ingenio en la *Egloga III* de Garcilaso», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IV (1979), pp. 19-35.

Cascardi, A., «The exit from Arcadia», *Journal of Hispanic Philology*, Vol. 4 (1980), pp. 119-141.

Correa, Gustavo, «Garcilaso y la mitología», *Hispanic Review*, 45 (1977), pp. 269-281.

Darst, D. H., «Garcilaso's Love for Isabel Freire: The Creation of a Myth», *Journal of Hispanic Philology*, Vol. 3 (1979), pp. 261-268.

Díaz-Plaja, Guillermo, *Garcilaso y la poesía española* (1536-1936), Barcelona, 1937.

Dutton, Brian, «Garcilaso's *sin duelo*», *Modern Language Notes*, 80 (1965), pp. 251-258.

Entwistle, W. J., «The first Eclogue of Garcilaso», *Bulletin of Spanish Studies*, 2 (1925), pp. 87-90.

——, «La date de l'Egloga primera de Garcilaso de la Vega», *Bulletin Hispanique,* 32 (1930), pp. 254-256.

——, «The Loves of Garcilaso», *Hispania,* XIII (1930), pp. 377-388.

Fernández-Morera, Darío, *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral,* London, Tamesis, 1982.

Gallagher, P., «Hacia una poética de Garcilaso: (La subversión de la armonía en su arte, apuntes sobre la *Egloga I*», *Cuadernos hispanoamericanos,* 319 (1977), pp. 13-24.

Gallego Morell, Antonio, «La poesía en el siglo XVI», en *Historia de la literatura española,* Madrid, Taurus, ed. J. M. Díez Borque, 1980, Tomo II, pp. 181-214.

García Gómez, J. J., «Algunas notas sobre el masoquismo y la estructuración de la *Egloga I* de Garcilaso de la Vega», *Humanitas* (México), 10 (1969), pp. 327-342.

Gerhardt, M. I., «La pastoral del Renacimiento en España: Garcilaso de la Vega», en *La poesía de Garcilaso: Ensayos críticos,* ed. E. L. Rivers; Barcelona, Ariel, 1976, pp. 177-196.

Ghertman, Sharon, *Petrarch and Garcilaso: A Linguistic Approach to*

Gicovate, Bernard, *Garcilaso de la Vega,* Boston, Twayne, 1975.

Style, London, Tamesis, 1975.

Goodwyn, Frank, «New Light on the Historical Setting of Garcilaso's Poetry», *Hispanic Review,* XLVI (1978), pp. 1-22.

Green, Otis H., «The Abode of the Blest in Garcilaso's Egloga Primera», *Romance Philology,* 6 (1952-1953), pp. 272-278.

Guillén, Claudio, *Literature as System,* Princeton University Press, 1971, pp. 182-188.

Iventosh, Herman, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española,* Madrid, Castalia, 1975.

Jones, Royston O., «The Idea of Love in Garcilaso's Second Eclogue», *Modern Language Review,* 46 (1951), pp. 388-395.

——, «Garcilaso, poeta del humanismo», *Clavileño,* V (1954), pp. 1-7.

——, *The Golden Age: Prose and Poetry,* London-New York, Benn-Barnes, 1971, pp. 40-45.

Keniston, Hayward, *Garcilaso de la Vega: A Critical Study of his Life and Works,* New York, Hispanic Society of America, 1922.

Komanecky, P. M., «Epic and Pastoral in Garcilaso's Eclogues», *Modern Language Notes,* 806 (1971), pp. 154-166.

Lapesa, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso de la Vega,* Madrid, Revista de Occidente, 1968 (1948).

Levisi, M., «Elementos visuales en la *Egloga II de Garcilaso*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 1977, pp. 39-59.

Loveluck, J. «Una nota para la *Egloga I* de Garcilaso», *Atena* (Chile). 1953, pp. 69-75.

Lumsden, Audrey, «Problems Connected with the Second Eclogue of Garcilaso de la Vega», *Hispanic Review,* XV (1947), pp. 251-271.

Macdonald, Ines, «La segunda égloga de Garcilaso», en *La poesía de Garcilaso: Ensayos críticos,* ed. E. L. Rivers, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 209-235.

Maiorana, M. Teresa, «Dafne en Garcilaso y en el Bernini», *La Nación* (Buenos Aires), 10 de diciembre de 1967 (Supl. lit.).

Martínez-López, Enrique, «Sobre *aquella bestialidad* de Garcilaso», *Publications, Modern Language Association,* 87 (1972), pp. 12-25.

Mas, A., «Le mouvement ternaire dans les hendecasyllables de la troisième eglogue de Garcilaso», *Bulletin Hispanique,* 64 (1962), pp. 538-550.

Navarro Tomás, T. «El endecasílabo en la tercera égloga de Garcilaso», *Revue Philologique,* 5 (1951-1952), pp. 205-211.

Orozco Díaz, Emilio, «De lo humano a lo divino: del paisaje de Garcilaso al de San Juan de la Cruz», *Revista de la Universidad de Oviedo,* 5 (1945), pp. 99-123.

Parker, Alexander A., «Theme and Imagery in Garcilaso's First Eclogue», *Bulletin of Spanish Studies,* XXV (1948), pp. 222-227.

——, *The Philosophy of Love in Spanish Literature,* Edinburg University Press, 1985, pp. 41-51.

Paterson, Alan K. G., Ecphrasis in Garcilaso's *Egloga tercera»,* Modern Language Review, LXXII (1977), pp. 73-92.

Porqueras-Mayo, A., «La ninfa degollada de Garcilaso», *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas,* México, 1970, pp. 715-724.

Prieto, Antonio, *Garcilaso de la Vega,* Madrid, Clásicos y modernos, 1975.

C. Poullain, «Garcilaso de la Vega», *Revue des Langues Romanes,* 1965, pp. 79-90.

Rico, Francisco, «De Garcilaso y otros petrarquismos», *Revue de Littérature Comparée,* 52 (1978), pp. 325-338.

Rivers, Elías L., «The Pastoral Paradox of Natural Art», *Modern Language Notes,* 77 (1962), pp. 130-144.

——, «Las églogas de Garcilaso: Ensayo de una trayectoria espiritual», *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas,* Oxford, 1964. pp. 421-427.

——, «Albanio as Narcissus in Garcilaso's Second Eclogue», *Hispanic Review,* 41 (1973), pp. 297-304.

——, «Nymphs, Shepherds and Heroes: Garcilaso's Second Eclogue», *Philological Quarterly,* 51 (1972), pp. 123-134.

——, *Garcilaso de la Vega,* Critical Guides to Spanish Texts, London, 1980.

Sabor de Cortázar, Celina, *La poesía de Garcilaso de la Vega,* Buenos Aires, 1967.

Salinas, Pedro, «La idealización de la realidad: Garcilaso de la Vega», en *Ensayos completos,* Madrid, Taurus, 1983, Tomo I, pp. 225-240.

Selig, K. L., «Garcilaso and the Visual Arts: Remarks on Some Aspects of Visualización», en *Interpretation und Vergleich.* Festschrift für W. Pabst, 1972, pp. 302-309.

Serrano Poncela, Segundo, «Garcilaso el inseguro», *Formas de vida hispánica,* Madrid, Gredos, 1963, pp. 7-63.

Sito Alba, Manuel, «¿Un tiento de Garcilaso en poetas portugueses? Notas a la lectura de la Egloga III», *Boletín de la Real Academia española,* LVI (1976), pp. 439-508.

Sobejano, Gonzalo, *El epíteto en la lírica española,* Madrid, Gredos, 1970 (1956), pp. 216-254.

Spitzer, Leo, «Garcilaso's Third Eclogue, Lines 265-271», *Hispanic Review,* 20 (1952), pp. 243-248.

Ter Horst, Robert, «Time and Tactics of Suspense in Garcilaso's Egloga Primera», *Modern Language Notes,* 83 (1968), pp. 145-163.

Valbuena Prat, Angel, «Camoens y Garcilaso», *Estudios eruditos en memoria de A. Bonilla,* Madrid, 1930, Vol. II, pp. 467-478.

Waley, Pamela «Garcilaso's Second Eclogue is a Play», *Modern Language Review,* LXXII (1977), pp. 585-596.

——, «Garcilaso, Isabel and Elena: the Growth of a Legend», *Bulletin of Hispanic Studies,* LVI (1979), pp. 11-15.

Woods, M. J., «Rhetoric in Garcilaso's First Eclogue», *Modern Language Notes,* LXXXIV (1969), pp. 143-156.

Zamora Vicente, Alonso, «Sobre petrarquismo»; «Observaciones sobre el sentimiento de la naturaleza en la lírica del siglo XVI», *De Garcilaso a Valle-Inclán,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950, pp. 13-84.

Zimic, Stanislav, «Estudios sobre el teatro de Gil Vicente: Obras de tema amoroso», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* LVIII (1982), pp. 5-37.

——, *Juan del Encina: Teatro y poesía,* Madrid, Taurus, 1986, *Introducción.* pp. 7-83.

Ya terminado nuestro trabajo nos ha llegado a la atención la existencia de dos estudios sobre la *Egloga I* en *Symposium* del verano de 1983 y en *PTL,* 2 (1977), pp. 313-338 (de Segré el segundo); y dos estudios sobre la *Egloga III* en *Studies in Honor of F. Pierce,* 1980. Lamentamos no haber podido disfrutar de su lectura.