



La égloga I de Garcilaso de la Vega y la mortificación de los amores contrariados

Dr. Luis Quintana Tejera

Universidad Autónoma del Estado de México

qluis1@hotmail.com

INTRODUCCIÓN

Garcilaso de la Vega es un clásico cuya producción literaria no deja de atraer la atención, no sólo por lo "dulce y útil" de su lectura, sino también para conocerla mejor; es un autor que invita al estudio de su poesía, que despierta la necesidad de volver una y otra vez a su trabajo desde distintas perspectivas. El presente análisis es producto de este interés, y se ha formado a partir de la lectura no sólo de la obra de Garcilaso, sino también de lo más representativo de su crítica.

Entre la producción garcilasiana leída, ha tenido preferencia para esta investigación la *Égloga I*; pero, dada la riqueza y complejidad del poema, se ha seleccionado para esta investigación el "Soliloquio de Salicio", pues por sus características estructurales y temáticas posee la autonomía suficiente como para ser trabajado en forma particular. Sin embargo, el resto de la obra no es despreciado; se toma en cuenta como contexto del fragmento seleccionado, visto que el conocimiento del conjunto proporciona valiosos datos para el comentario del soliloquio elegido.

La *Égloga I* de Garcilaso de la Vega está compuesta, formalmente, por treinta estancias¹. De acuerdo con los temas que trata, esta égloga ha sido dividida para su estudio en siete partes: "Introducción", constituida por los seis primeros versos; "Panegírico al Virrey de Nápoles", desde el verso siete hasta el fin de la tercera estancia; "Introducción al soliloquio de Salicio", que abarca la estancia cuarta; "Soliloquio de Salicio", de la estancia quinta a la decimosexta; "Introducción al soliloquio de Nemoroso", estancia diecisiete; "Soliloquio de Nemoroso", de la estancia dieciocho a la veintinueve; y "Conclusión", estancia treinta.

ÉGLOGA I. INICIO.

"Égloga" deriva del griego y significa "seleccionado" o "escogido". Los griegos la empleaban para designar toda colección de poemas breves a modo de pequeña antología. Como muchas ediciones impresas de las *Bucólicas* de Virgilio, llevaban el título de "Églogas", esta palabra cambió de sentido y llegó a representar lo mismo que bucólicas, esto es, poesía pastoril.

Aunque las églogas de Virgilio son esencialmente líricas, hay en ellas elementos narrativos, ya que suelen relatar diferentes sucesos, así como aspectos dramáticos, pues cinco de ellas -las que llevan número impar- son dialogadas. La intensificación de uno u otro carácter ha transformado aquella antigua esencia lírica ya en novela, ya en teatro.

Éste es el género pastoril, que en el Renacimiento estaba integrado por un tipo especial de poesía lírica, de novela y de drama; sin alejarnos de la literatura española, podemos encontrar muchos representantes de estas tres direcciones, como por ejemplo, *La Galatea* de Cervantes en la novela pastoril y las églogas de Juan del Encina en la dramática. Pero en el aspecto fundamentalmente lírico, las tres églogas de Garcilaso quedan como las expresiones más grandes del género en nuestra lengua.

Si de las tres églogas la segunda es la que presenta los rasgos más dramáticos y narrativos, y la tercera es la más equilibrada y la más artísticamente perfecta, es la primera la que traduce una emoción lírica profunda, pura y auténtica. Análisis de la égloga I: características formales y elementos conceptuales.

Esta égloga fue compuesta algunos meses después de la muerte de Isabel Freyre, musa de Garcilaso, a fines de 1535. El poeta, que no

ha dejado nunca de buscarse a sí mismo, alcanza en esta época su madurez espiritual y el dominio perfecto de su arte.

Como se señaló en la Introducción del presente trabajo, la égloga está dividida en treinta estancias y consta de cuatrocientos veintiún versos. Las estancias tienen catorce versos: diez endecasílabos (del 1o. al 6o., 10., 11o., 12o. y 14o.) y cuatro heptasílabos (7o., 8o., 9o. y 13o.) que riman según el esquema: ABCBACcddEEFeF. Sólo dos estrofas no cumplen con este esquema: la 19ª cuyo verso decimoprimeros es heptasílabo en vez de endecasílabo y la 20ª, que tiene quince versos en lugar de catorce.

El amor es el tema de la égloga. El conflicto se expresa desde dos posturas diferentes mediante la exposición del diálogo de dos pastores. El primero, Salicio, se lamenta del desdén y la frialdad de la hermosa Galatea, que lo ha abandonado por otro; el segundo, Nemoroso, llora la muerte de su amada Elisa. Son dos formas de pérdida amorosa, dos situaciones que a pesar de que contrastan, tienen un fundamento común: dolor por la indeseada soledad.

El primer verso de la primera estancia nos adelanta, más que el tema, el tono del poema. En el dulce lamentar se funden dos sentimientos en cierto modo opuestos, ya que la amargura de dicha lamentación se dulcifica por el canto melodioso.

Asimismo, esta primera estancia ofrece un canto lírico apegado a la forma. Desde un principio se ubica la reiteración temática y la predilección por determinados adjetivos, como es el caso del término "dulce": "dulce primavera", "dulce agua", "dulce soledad", "dulce nido"; esta dulzura es la que da especial sabor al canto triste; por ella, las ovejas se olvidan de saborear el pasto, absortas en el "cantar sabroso".

La presentación del mundo bucólico es primordial para poder entender después las quejas de Salicio y Nemoroso.

Desde el punto de vista retórico la estancia inicial aparece cargada de elementos que anuncian al mismo tiempo una de las características de toda esta égloga:

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de contar, sus quejas imitando;
cuyas ovejas al cantar sabroso
estaban muy atentas, los amores,
de pacer olvidadas, escuchando.
Tú, que ganaste obrando
un nombre en todo el mundo,
y un grado sin segundo,
agora estés atento, solo y dado
al ínclito gobierno del Estado,
Albano; agora vuelto a la otra parte,
resplandeciente, armado,
representando en tierra el fiero Marte; (p. 33)

Dichos elementos son enumerados a continuación:

1. Oxímoron: "El dulce lamentar"²

El oxímoron es una intensificación de la catacresis y consiste en unir dos ideas que en realidad se excluyen. En la lírica de los siglos XVI y XVII, y ya antes en la poesía florida de la Edad Media, se nos presentan continuamente expresiones como: la *amarga dulzura* (del amor), su dulce amargura, la muerte viva, la vida muerta, el sol sombrío.³

El oxímoron permite la reunión de dos conceptos que, separados del contexto, son contrarios, pero que en el marco del artificio retórico se complementan y dan mayor fuerza a la expresión.

2. Hipérbaton: El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de contar, sus quejas imitando,
cuyas ovejas al cantar sabroso
estaban muy atentas, los amores,
de pacer olvidadas, escuchando. (p. 33)

De acuerdo con Kayser:

hipérbaton. Se entiende por *hipérbaton* una colocación de las palabras diferente de la "usual". Mas, por un lado, resulta difícil determinar lo que es o no "usual". Por otro, esta noción de *hipérbaton* incluye tantos fenómenos que es poco práctica para la investigación estilística. [...]

Uno de los rasgos estilísticos sintácticos más fáciles de reconocer, y que se suele presentar con la designación de *hipérbaton*, es la inversión, es decir, la posición invertida del sujeto y del predicado.⁴

Sin dejar de lado el hecho de que los criterios para la designación del hipérbaton no son unánimes en los estudios literarios -ni siquiera podemos hablar de la existencia de conceptos delimitados satisfactoriamente en la estilística- la poesía de Garcilaso, lo mismo que la mayoría de los clásicos, es materia óptima para la identificación de este tropo. Si se reordenan los elementos sintácticos del período anteriormente citado tenemos:

'He de contar, imitando sus quejas, el dulce lamentar de dos pastores, Salicio y Nemoroso juntamente; cuyas ovejas estaban muy atentas al cantar sabroso, olvidadas de pacer, escuchando los amores'

La paráfrasis aquí presentada muestra claramente, por oposición con el original, la presencia y fuerza del hipérbaton; pero no sólo eso,

también es prueba irrefutable de que en la lírica la estructura lingüística elegida por el poeta no puede ser alterada, so pena de destruir la obra de arte.

3. Prosopopeya: Es una variedad metafórica, en la que se atribuyen características humanas a objetos inanimados o irracionales⁵. La figura está perfectamente aprovechada en la actitud de las ovejas; éstas escuchan el canto de amor y se integran al mundo bucólico como elementos personificados, la historia que oyen las distrae de tal modo que incluso interrumpen su alimentación.

4. Hipérbole: Se denomina así a la exageración retórica. En el fragmento seleccionado, la exageración consiste en subrayar el comportamiento animal ante el dolor expresado por el pastor; la atención es tanta, que incluso se olvidan de una actividad primordial como el pacer.

hipérbole es una de las figuras más frecuentes en el lenguaje familiar: ya te dije mil veces, al paso de la tortuga, en un abrir y cerrar de ojos.

Muchas de las expresiones nuevas formadas por combinación de varias palabras se aceptan a causa de su impresionante hiperbolismo.⁶

5. Sinestesia: "Cantar sabroso"

De la metáfora se pasa fácilmente a la sinestesia. Se designa con este término la fusión de diversas impresiones sensoriales en la expresión lingüística.⁷

En este caso, resulta clara la reunión de la impresión sensorial auditiva: cantar, con la sensorial gustativa: sabroso.

6. Metonimia: "Escuchando los amores"

Kayser alude a la enorme semejanza que existe entre sinécdoque y metonimia, pero se deben tener en cuenta las diversas consideraciones de los autores que distinguen entre uno y otro fenómeno. Por ejemplo Le Guern dice:

En efecto, como todos los tropos, la metonimia se define por un distanciamiento paradigmático: se trata de la sustitución del término propio por una palabra diferente, sin que por ello la interpretación del texto resulte netamente distinta.[...]

Volviendo a la clasificación tradicional de los diferentes tipos de metonimias, podemos constatar que a cada categoría corresponde la elipsis de un término, particular a esta categoría, pero común a todos los casos que se consideran:

1o. La causa por el efecto: elipsis de "el efecto de". En el caso particularmente frecuente en la literatura clásica francesa, del empleo metonímico del plural de un sustantivo abstracto, se hace elipsis de "efectos de", al plural. El sustantivo metonímico conserva naturalmente su género, pero toma el nombre del elemento del que se hace elipsis.⁸

Se cita sólo lo relativo a la causa por el efecto por corresponder a la metonimia que se observa en el contexto estudiado: Las ovejas escuchan el canto de amor (efecto), pero el poeta ha colocado, en lugar del efecto, la causa: los amores.

7. Encabalgamiento: "[...] al cantar sabroso/estaban muy atentas [...]"

Sucede que en ocasiones el sintagma que constituye la línea versal está incompleto, se fragmenta y ubica en el verso siguiente palabras o sílabas de una palabra que debieran pertenecerle según la lógica sintáctica. Éste es el caso que constituye el encabalgamiento.

Hasta aquí hemos seguido la disposición formal de los primeros versos; cabe especificar ahora su presencia semántica para la

interpretación del Soliloquio. Este inicio es una introducción, un llamado de atención hacia el discurso del poeta, lo cual se logra no sólo adelantando datos del contenido que espera al oidor - actualmente al lector- sino también cautivando la atención mediante la integración del contenido semántico en una construcción formal igualmente significativa.

Después de estos seis primeros versos, encontramos las fórmulas de cortesía propias de la época del poema. Estamos ante un requisito indispensable en la vida cortesana, pues sin un mecenas no había producción artística; a su vez, no había mecenazgo sin elogios. El mérito de cada poeta estribaba en la excelsitud del protector, en la perfección formal de la alabanza y en la acertada inclusión de los elementos legendarios, míticos e inclusive históricos que permitieran el mayor lucimiento del prohombre invocado.

En este caso, Garcilaso se dirige al marqués de Villafranca en términos similares a los empleados por Virgilio para aludir a Polión en la Bucólica IV. El poeta entona el panegírico al Virrey de Nápoles y le dedica su poema. Esta exaltación comienza con un vocativo:

"Tú, que ganaste obrando..." (p. 33)

La lista de elementos en los que el poeta sustenta su loor obedece a una conceptualización especial. Obsérvese que el poeta valora los diferentes aspectos que definen a un perfecto cortesano de acuerdo con los lineamientos trazados por Baltazar de Castiglioni:

1. Hombre de acción, no simple heredero de gloria, sino forjador de ella: "ganaste obrando". (p. 33)
2. Prestigio aristocrático: "...ganaste obrando / un nombre en todo el mundo". (p. 33)

3. Condición de guerrero afamado: "...un grado sin segundo"

"Representando en tierra al fiero Marte" (p. 33)

4. Excelso gobernante, por lo atinado de sus actos y por su pertenencia a la Casa de Alba, casta de soberanos: "agora estés atento, sólo y dado / al ínclito gobierno del Estado, / Albano..." (p. 33)

5. También es el prototípico cortesano entregado al entretenimiento de la caza, actividad en la que no puede sino triunfar: "andes a caza, el monte fatigando / en ardiente jinete, que apresura / el curso tras los ciervos temerosos, / que en vano su morir van dilatando." (p. 34)

Paralelamente, el poeta habla de su deuda intelectual ante la grandeza de Albano. Su tono continúa siendo hiperbólico sobre todo cuando dice:

En tanto que este tiempo que adivino
viene a sacarme de la deuda un día,
que se debe a tu fama y a tu gloria;
que es deuda general, no sólo mía,
mas de cualquier ingenio peregrino
que celebra lo dino de memoria;
el árbol de vitoria
que ciñe estrechamente
tu glorioso frente
dé lugar a la hiedra que se planta
debajo de tu sombra y se levanta
poco a poco, arrimada a tus loores;
y en cuanto esto se canta,
escucha tú el cantar de mis pastores. (p. 34)

El tiempo presente y también el tiempo por venir pueden sacar a Garcilaso de la deuda de honor, que se origina en todo lo que Albano ha hecho por la patria mientras cumplía con su deber como soldado y como cortesano. Todo poeta representa ese "ingenio peregrino".

Resalta por su belleza estética la imagen que hace referencia al árbol de "vitoria" que ceñirá estrechamente la frente gloriosa del Marqués de Villafranca. Con esto se alude al laurel que coronaba a los ganadores en los juegos olímpicos en la Antigua Grecia. Simultáneamente, emerge la figura del poeta en esa hiedra que se planta y se levanta protegida por la sombra de la grandeza de Albano. Esta última imagen refiere a la rama de hiedra con que eran premiados los poetas en la época de Píndaro.

Desde el punto de vista lírico se halla todo dispuesto para que comience el desarrollo del tema central de la égloga que estará constituido por la queja de Salicio y el lamentar de Nemoroso. Lo anterior representó la preparación necesaria para fundamentar el planteamiento posterior.

SOLILOQUIO DE SALICIO

Comienza inmediatamente el lamento de Salicio. Como los cantos de los pastores de la Bucólica VIII de Virgilio, el soliloquio de Salicio presenta un estribillo que, excepto en la última, se repite en todas las estancias: "Salid sin duelo, lágrimas, corriendo".

El ritmo melodiosamente entrecortado de este endecasílabo, se distingue por dos cesuras, muy breves, una de las cuales cae después de la quinta y otra después de la octava sílabas. El vocativo "lágrimas", que lleva el acento principal del verso y la mayor carga emotiva queda, de este modo, aislado y suspendido, por un

momento, como si la música de la voz, al terminar cada estrofa, estuviese a punto de quebrarse en el llanto.

Al mismo tiempo, el estribillo expresa el sentimiento estoico del pastor; está muriendo por haber amado pero quiere que sus lágrimas salgan sin dolor, que no lo consuelen porque desea que el sufrimiento lo acompañe hasta la muerte; el único triste legado de Galatea es el dolor: no lo quiere perder ni aguarda que el llanto traiga una mínima cuota de consuelo.

La primera estancia dedicada a Galatea, se inicia directamente con un reproche:

¡Oh más dura que mármol a mis quejas,
y al encendido fuego en que me quemo,
más helada que nieve, Galatea!
Estoy muriendo y aun la vida temo;
émola con razón, pues tú me dejas;
que no hay sin ti el vivir para qué sea.
Vergüenza he que me vea
ninguno en tal estado,
de ti desamparado,
y de mí mismo yo me corro agora.
¿De un alma te desdeñas ser señora,
donde siempre moraste, no pudiendo
de ella salir un hora?
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo! (p. 36)

En la mujer amada destacan la dureza del mármol y la frialdad de la nieve. Los contrastes resultan representativos: a sus blandas quejas de amor responde la dureza de Galatea; Salicio se está consumiendo en el encendido fuego de amor y ella se sumerge en la helada nieve de la indiferencia. El carácter de ese mismo amor es agonístico: "Estoy muriendo y aun la vida temo" (p. 35); teme a la vida que le

resta, porque se presenta en ella el fantasma de la soledad. La existencia no tiene sentido sin Galatea.

Al mismo tiempo, en la figura del pastor surge la imagen desesperada del cortesano cuando dice: "Vergüenza he que me vea / ninguno en tal estado..." Lo domina la vergüenza de haber sido derrotado en el amor, no desea que lo vean en medio de la desesperación aquellos que antes lo vieron pasearse feliz con la mujer amado. Existe un permanente contraste entre el pasado y el presente: un pasado caracterizado por la presencia de Galatea y un presente marcado por la dolorosa ausencia.

Formula un agudo reproche al terminar la estancia:

¿De un alma te desdeñas ser señora,
donde siempre moraste, no pudiendo
de ella salir un hora? (p. 36)

Comienza así una determinada actitud de desdén hacia la infiel que irá *in crescendo* hasta determinado momento de la queja para transformarse, casi al final, en una donación de todo lo que en algún momento poseyeron juntos.

Después de declarar que la vida no tiene sentido ni objeto cuando falta la correspondencia del amor, Salicio, ya en la segunda estancia de su queja, contrasta la permanencia de su dolor, que desde el alba al ocaso no conoce calma ni sosiego, con los diversos y libres movimientos de los distintos animales. El amor no correspondido se convierte casi en una pasión maligna y antinatural:

La situación emotiva se intensifica a medida que avanza el desarrollo lírico del soliloquio. En la estrofa siguiente, el reproche y la necesidad de herir se manifiestan con toda dureza:

¿Y tú, de esta mi vida ya olvidada,
sin mostrar un pequeño sentimiento
de que por ti Salicio triste muera,
dejas llevar, desconocida, al viento
el amor y la fe que ser guardada
eternamente sólo a mí debiera?
¡Oh Dios! ¿Por qué siquiera,
pues ves desde tu altura
esta falsa perjura
causar la muerte de un estrecho amigo,
no recibe del cielo algún castigo?
Si en pago del amor yo estoy muriendo,
¿qué hará el enemigo?
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo. (pp. 36-37)

Amor y fe fueron los atributos primordiales de la relación y ahora han desaparecido, han quedado cubiertos por el olvido. Acusa a Galatea porque ella es la que deja llevar por el viento el amor y la fe. Mientras esto sucede, Salicio muere tristemente. Sólo Dios podría castigar a la "falsa perjura". Galatea faltó al juramento de amor y con ello provocó la muerte de "un estrecho amigo".

En fin, el pastor está muriendo por haber amado y se pregunta "¿Qué hará el enemigo?" La justicia está ausente, el equilibrio no existe y sólo se aguarda el castigo para los traidores.

La estancia VI es, quizás, la más famosa y bella de la lamentación de Salicio. Por las estrofas anteriores sólo se sabía que Galatea había abandonado al pastor; ahora se llega a conocer que Galatea lo ha dejado por otro:

Tu dulce habla ¿en cuya oreja suena?
Tus claros ojos ¿a quién los volviste?
¿Por quién tan sin respeto me trocaste?

Tu quebrantada fe ¿dó la pusiste?
¿Cuál es el cuello que, como en cadena,
de tus hermosos brazos anudaste?
No hay corazón que baste,
aunque fuese de piedra,
viendo mi amada hiedra,
de mí arrancada, en otro muro asida,
y mi parra en otro olmo entretejida,
que no se esté con llanto deshaciendo
hasta acabar la vida.
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo. (p. 38)

La expresión de los celos presta un nuevo calor a la voz, llorosa, y los reproches se hacen tan intensos que la lejana Galatea parece más presente que nunca. Aquí también se da una idea de la belleza física de la pastora: "dulce habla", "claros ojos", "hermosos brazos". La enumeración de estas pocas cualidades está lejos de constituir una descripción, pero contribuyen levemente a materializar lo que, hasta ahora, sólo había sido un hermoso nombre evocado.

Estilísticamente predominan las interrogaciones que conllevan el reproche. Él ha sido cambiado y el habla dulce de Galatea así como sus ojos claros, atienden hoy a otro hombre. El contraste entre el pasado y el presente resulta violento y la recreación de un hoy sin ella es profundamente desagradable y llega a destrozar el alma del pastor. Ciertamente no puede existir un corazón que soporte tanto desdén; al ver a su amada en brazos del rival, sólo le queda continuar en el camino del "acabarse", retomando así la imagen de la primera estancia de la queja: "y al encendido fuego en que me quemo"

En estos seis primeros versos que destacan la infidelidad de Galatea, la cadena de los brazos que se anudan a otro cuello prepara

las bellísimas imágenes de la hiedra y el muro, de la parra y el olmo que corresponden a los versos siguientes.

El lenguaje metafórico de Salicio emplea elementos típicamente pastoriles para simbolizar la unión amorosa con un extraño, unión que se va haciendo más estrecha a medida que la estrofa avanza: es dado observar que la estancia comienza refiriéndose a posibles palabras y miradas de amor, y termina con un abrazo, el cual se fija, al final de la misma, en la visión de la hiedra "en otro muro asida" y de la parra "en otro olmo entretejida".

Las estrofas VII y VIII están íntimamente vinculadas entre sí y ambas tienden a mostrar lo inexplicable, absurdo y monstruoso de la unión de Galatea con otro amante. En la VII el sentimiento de ausencia se proyecta y sacude en lo más hondo al desesperado corazón:

¿Qué no se esperará de aquí adelante,
por difícil que sea y por incierto,
o qué discordia no será juntada
y, juntamente, qué tendrá por cierto
o qué de hoy más no temerá el amante,
siendo a todo materia por ti dada?
Cuando tú enajenada
de mí, cuitado, fuiste,
notable causa diste
y ejemplos a todos cuantos cubre el cielo
que el más seguro tema con recelo,
perder lo que estuviere poseyendo.
Salid fuera sin duelo,
salid sin duelo, lágrimas, corriendo. (pp. 38-39)

La reflexión en torno al abandono continúa. La pregunta con que inicia la estancia demuestra la máxima inseguridad del amante, quien

nunca debe confiar plenamente; cuando menos lo espera sucede lo imprevisto y se descubre solo con sus pensamientos y su dolor.

Ha perdido la confianza, no sólo en una mujer, sino también en el amor mismo: todo amante se puede reservar el derecho de la duda después de entender la tragedia de Salicio; quien lo ha dado todo sin reservas, lo pierde todo en un instante.

La subordinada adverbial: "Cuando tú enajenada / de mí, cuitado, fuiste...", demuestra un hecho acontecido en el pasado y plantea la relación entre el amor y la locura; se ve a sí mismo como "cuitado" es decir, apenado, sufriente y subraya así el contraste entre el ayer y el hoy: antes, entregado a ella, era feliz; ahora, separado para siempre, sólo le resta auto compadecerse.

Nunca pensó en perder su "bien", jamás aceptó la más mínima posibilidad que le anunciara tal situación. Pero todo aconteció de tal manera que la única salida presente consiste en ese mar de lágrimas que invocan la tragedia y añoran lo perdido.

Paralelamente, la pasión de los celos hace que el poeta insulte a su rival; pero hasta sus insultos se apoyan en la más culta tradición literaria:

Materia diste al mundo de esperanza
de alcanzar lo imposible y no pensado
y de hacer juntar lo diferente,
dando a quien diste el corazón malvado,
quitándolo de mí con tal mudanza,
que siempre sonará de gente en gente.

La cordera paciente
con el lobo hambriento
hará su ayuntamiento
y con las simples aves sin rüido
harán las bravas sierpes ya su nido;

que mayor diferencia comprendo
de ti al que has escogido.

Salid sin duelo, lágrimas, corriendo. (p. 39)

Así las parejas imposibles de esta estancia -la cordera con el lobo y las serpientes con las aves- se inspiran en las Buc. II y VIII de Virgilio:

Sigue el lobo la torva leona, el lobo a la cabrilla y la cabrilla lasciva al florido cantueso (Buc. II).

Nise se entregó a Mopso: ¿qué no hemos de esperar los amantes? Los grifos se unirán con las yeguas y pronto las tímidas corzas acudirán a abrevarse con los perros (Buc. VIII).

Hay de todos modos, en el poeta español, un tratamiento particular del tema que le sirve para aludir claramente a la relación, para él inexplicable, entre la bella Isabel Freyre y Antonio de Fonseca, el adusto comerciante.

El mundo a que se refiere en esta estrofa es el microcosmos, su interior, su yo. Todo puede concebirse como posible si aceptamos válidamente la relación de su amada con alguien tan diferente a él mismo. Su necesidad de herir continúa presente: alude al "corazón malvado" y señala la violencia cometida por Galatea al arrebatarle su amor sin compasión. Permite la participación del resto del universo cuando dice que todos comentarán lo que ha sucedido: "que siempre sonará de gente en gente..."

Por lo tanto, lo no imaginado acontecerá. El mundo dejará de ser tal para dar paso a otro cosmos en donde la cordera y el lobo se unirán solícitamente y las simples aves no temerán ya a las bravas sierpes. En el terreno simbólico Galatea es la cordera paciente y las simples aves, mientras que los elementos restantes son reservados para el otro hombre.

En la estancia IX la comparación no se establece entre Galatea y el anónimo amante, sino entre éste y el propio pastor. Detrás de la máscara de Salicio, Garcilaso se refiere a sus riquezas, a su condición de poeta y a su belleza física, cualidades -estas dos últimas sobre todo- que Antonio de Fonseca estaba muy lejos de poseer:

Siempre de nueva leche en el verano
y en el invierno abundo. En mi majada
la manteca y el queso está sobrado.
De mi cantar, pues, yo te vi agradada,
tanto, que no pudiera el mantuano
Tí tiro ser de ti más alabado.
No soy, pues, bien mirado,
tan disforme ni feo;
que aun agora me veo
en esta agua que corre clara y pura,
y cierto no trocara mi figura
con ése que de mí se está riendo.
¡Trocara mi ventura!
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo. (pp. 39-40)

Parece imprescindible un recuento de todo lo que se posee para encaminarse así al encuentro de la dolorosa realidad planteada por el abandono. Materialmente se enumeran los elementos básicos, pero sustanciales para la supervivencia: nueva leche, manteca, queso; esto es, el mundo bucólico, con lo que posee de soñado, de irreal, pero que el poeta hace suyo en medio de la ficción literaria.

Espiritual e intelectualmente se evoca el canto como algo preponderante, el canto que agradaba a la dulce Galatea. Como pago de tributo a la antigüedad romana, cabe mencionar la referencia al pastor virgiliano Tí tiro a quien identifica con su autor al llamarle "mantuano".

Pero algo que realmente mortifica al alma cortesana que encierra Salicio, es el sentido del trueque operado por la amada. No puede asumir la idea que relaciona elementos contrarios como lo son él y el amante usurpador. En un alarde que excluye por completo la modestia, se observa en el agua que corre y se descubre como siempre hermoso: "No soy, [...] tan disforme ni feo".

Precisamente, por esto último, no cambiaría su figura con "ése que de mí se está riendo" -forma perifrástica de aludir al traidor-, pero sí cambiaría su suerte. Está dispuesto a olvidar lo sucedido si ella regresa y abandona el camino que había elegido al dejarlo solo y angustiado. Sabe que esto no es posible pero quiere plantearse al menos la posibilidad para que el tormento de su existencia se vea distraído momentáneamente.

En la última estancia Salicio se muestra decidido a dejar el lugar ameno en donde había gozado del amor junto a Galatea:

Mas, ya que a socorrer aquí no vienes,
no dejes el lugar que tanto amaste,
que bien podrás venir de mí segura.
Yo dejaré el lugar do me dejaste;
ven, si por sólo esto te detienes.
Ves aquí un prado lleno de verdura,
ves aquí una espesura,
ves aquí una agua clara,
en otro tiempo cara
a quien de ti con lágrimas me quejo.
Quizá aquí hallarás, pues yo me alejo,
al que todo mi bien quitarme puede;
que, pues el bien le dejo,
no es mucho que el lugar también le quede. (p. 41)

Podemos relacionar esta estrofa con la cuarta de la lamentación. Una y otra están diciendo que la amenidad y la armonía de la naturaleza son inseparables del amor compartido. Por esto el paisaje ha perdido su antiguo encanto a los ojos del pastor abandonado, quien se aleja para siempre, permitiendo que Galatea pueda disfrutar, con su nuevo amante, lo mismo que había disfrutado con él.

Esta visión postrera de la naturaleza posee una penetrante intimidad, que se hace más vehemente por la anáfora del "ves aquí". Corresponde observar también, que en la referencia a su rival, con que Salicio termina su queja, aparece un destello de altiva y casi desdeñosa dignidad muy española.

La estancia siguiente que sirve de transición y de nexo entre la lamentación de Salicio y la de Nemoroso, es completamente virgiliana. Los diez primeros versos podrían relacionarse con múltiples pasajes de las *Bucólicas* y las *Geórgicas* que, de acuerdo con el orfismo tradicional, hablan de la correspondencia o simpatía entre el canto del pastor y la naturaleza.

Garcilaso dice:

Aquí dio fin a su cantar Salicio
y, suspirando en el postrero acento,
soltó de llanto una profunda vena.
Queriendo el monte al grave sentimiento
de aquel dolor en algo ser propicio,
con la pesada voz retumba y suena.
La blanca Filomena,
casi como dolida
y a compasión movida
dulcemente responde al son lloroso.
Lo que cantó tras esto Nemoroso
decidlo vos, Piérides; que tanto

no puedo yo ni oso,
que siento enflaquecer mi débil canto. (pp. 41-42)

Es dado observar que los versos finales que sirven para introducir al canto de Nemoroso, son casi una traducción de los que en la Bucólica VIII introducen al de Alfesibeo:

Esto cantó Damón; decid vosotras,
¡oh Piérides!, lo que respondió
Alfesibeo. No todos lo podemos
todo.⁹

Conclusiones

La poesía de Garcilaso puede considerarse voluntariamente monótona en su tema: el amor no correspondido como es el caso de Salicio. Pero precisamente por la insistencia de esta única nota, alcanza un refinamiento hasta entonces no imaginado, tanto en los matices de ese sentimiento exclusivo como en las calidades de las estrofas y los versos señaladas en el desarrollo del presente análisis.

Considerada exteriormente, la poesía de Garcilaso se presenta como un típico producto renacentista. Parecería que la lectura de ciertos libros y el conocimiento de algunos escritores hubiesen sido los hechos más importantes en la vida del poeta. Todos los problemas que plantea la existencia, todos los sentimientos y todas las experiencias, parecen responder a modelos literarios y se expresan mediante formas, ideas e imágenes preestablecidas por la poesía clásica y por la creación italiana. Sin embargo, Garcilaso es un buen poeta y no lo sería si su obra se limitase a ser la consecuencia de importantes culturas. La originalidad de su creación no se disminuye ni se empaña por el hecho de que casi todos sus

versos estén inspirados, más o menos directamente, en los de otros poetas antiguos y modernos.

Ciertamente, resulta comprobado y fundamentado a través del análisis que la actitud poética, el planteamiento lírico, es preponderantemente pagano, no sólo por los elementos literarios utilizados, sino también y primordialmente por el concepto del morir que no aparece contextualizado en el sentimiento cristiano, sino aferrado al esquema antiguo, en donde la muerte es el acabarse del cuerpo, el dejar de sufrir para trascender hacia otra vida que no representará ninguna forma de consuelo.

En lo que tiene que ver con la influencia de la poesía italiana, ya se indicó la incidencia de Petrarca. A ésta debe agregarse la influencia de otro poeta italiano: Sannazaro (1450-1531), cuya obra en verso y en prosa *La Arcadia*, fue el modelo más cercano al que recurrió Garcilaso para componer sus églogas. *La Arcadia*, obra típicamente culta y artificiosa, representa la exaltación máxima del género pastoril.

Para su composición Sannazaro se sirvió de la lectura de los más diversos autores griegos, latinos e italianos, de los cuales el más imitado fue Virgilio. Sin embargo, la obra de Sannazaro no puede considerarse profunda y representativa del pensamiento italiano de la época y como consecuencia, la influencia sobre Garcilaso fue también superficial. No así la de Virgilio, que, como ya lo hemos señalado en diferentes momentos del análisis, fue la que imprimió huella más profunda en los versos del poeta español.

En el orden de las conclusiones, corresponde agregar al mismo tiempo, que la relación entre Virgilio y Garcilaso no consiste solamente en la imitación de situaciones, imágenes e ideas, sino en una simpatía esencial, en una coincidencia de almas y temperamentos. De esta forma, la melancolía de Garcilaso, su

sensualidad nostálgica y su sentimiento de la naturaleza, son más virgilianos que petrarquistas.

Por último, el análisis del soliloquio de Salicio, tema central de la investigación, revela una amplia capacidad poética para el manejo de la forma sin desmerecer, en ningún momento, el contenido. El empleo del estribillo no hace monótono el enfoque sino que presenta un carácter acumulativo que permite el enriquecimiento del planteamiento lírico. Aquí es donde realmente se manifiesta el auténtico poeta: repetir para anexar implícitamente en cada reiteración nuevos conceptos. Es uno de los tantos logros del poeta español comentado.

Bibliohemerografía consultada

Alatorre, Antonio. "Sobre la 'gran fortuna' de un soneto de Garcilaso"; en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Vol. 24, #21. México. 1975.

Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid. Gredos, tercera ed., 1965.

Alonso, Dámaso. *Cuatro poetas españoles. (Garcilaso, Góngora, Maragall, A. Machado)*. Madrid. Gredos, 1962.

Alonso, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega y Quevedo*. Madrid. Gredos, 1957.

Anzoátegui, Ignacio B. *Églogas. Texto y estudio preliminar*. Colecc. Clásicos Castellanos, dirigida por Manuel Mujica Láinez. Buenos Aires. Estrada, 1946.

Arce de Vázquez, Margot. *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*. Palencia de Castilla. Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1961.

Azorín. *Al margen de los clásicos*. Buenos Aires. Losada, 1942.

Bayo, Marcial José. *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*. Madrid. Gredos, segunda edición, 1970.

Blecuá, Alberto. *En el texto de Garcilaso*. Madrid. Ínsula, 1970.

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

Díaz Plaja, Guillermo. *Garcilaso y la poesía española*. Barcelona. Publicaciones del Seminario de estudios de la Universidad de Barcelona, 1937.

Gallego Morell, Antonio. *Antología poética en honor de Garcilaso de la Vega*. Estudio preliminar de Gregorio Marañón. Madrid. Guadarrama, 1958.

Garcilaso de la Vega. *Poesías*. Edición de Roberto A. Parodi y María Hortensia Lacau. Buenos Aires. Kapelusz, 1968.

González Ferreira, Nelda V. *Ante Garcilaso y la égloga. El dogma del amor en la Égloga I*. Montevideo. Facultad de Humanidades y Ciencias, 1950.

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra. Biblioteca Románica Hispánica dirigida por Dámaso Alonso. Madrid. Gredos, cuarta edición, 1961.

Lapesa, Rafael. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid. Revista de Occidente, segunda edición, 1968.

——— *De la Edad Media a nuestros días. (Estudios de historia literaria)*. Madrid. Gredos, 1970.

Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. 3 vol. Madrid. Gredos, 1966.

Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Trad. de Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal. Madrid. Cátedra, 1985.

Marañón, Gregorio. "Garcilaso, natural de Toledo"; en: *Elogio y nostalgia de Toledo*. Madrid, 1941, pp. 119-146, cap. VIII.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. "Comentario del trabajo de Croce sobre Garcilaso"; en: *Estudios de crítica histórica y literaria*. Madrid. s/e, 1942.

Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid. Ediciones Guadarrama, tercera edición, 1972.

———"Prólogo" y "Notas" a su edición de Garcilaso en la colección de Clásicos Castellanos, tomo III. Madrid, 1924.

Rivers, Elías L. *La poesía de Garcilaso; ensayos críticos*. Barcelona. Ariel, 1974.

Salinas, Pedro. *Ensayos de literatura hispánica. Del "Cantar de Mío Cid a García Lorca"*. Madrid. Aguilar, segunda ed., 1961.

Sobejano, Gonzalo. *El epíteto en la lírica española*. Madrid. Gredos, 1970.

Turrez Aguirrezabal, Itziar. *La lengua en el Siglo de Oro; la obra de Garcilaso de la Vega*. Bilbao. Universidad de Deusto, 1976.

Virgilio Marón, Publio. *Églogas. Geórgicas*. Madrid. Espasa-Calpe, colección Austral no. 203, 1960.

Notas:

[1] La estancia, esto es cada una de las estrofas de la égloga, está constituida por catorce versos, endecasílabos y heptasílabos, combinados. El autor debe respetar el encadenamiento de versos que desarrolle en la primera estancia. La rima es consonante, respondiendo al esquema ABCBACcddEEFeF. *Cfr. infra* y Tomás Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid. Ediciones Guadarrama, tercera edición, 1972.

[2] Todas las citas del poema corresponden a la misma edición: Garcilaso de la Vega, "Égloga primera", en *Églogas*, Buenos Aires, Estrada Editores, 1946, pp. 33-47. De aquí en adelante sólo se indicará, después de cada cita, la página de la que se tomó.

[3] Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Biblioteca Románica Hispánica, dirigida por Dámaso Alonso. Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid. Gredos, cuarta edición revisada, 1961, p. 153.

[4] *Ibidem*, p. 186.

[5] *Cfr.* Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*. 3 v. Madrid, Gredos, 1966-1968.

[6] Kayser, *Op. cit.*, p. 152.

[7] *Ibidem*, p. 170.

[8] Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Traducción de Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal. Madrid. Cátedra. 1985, pp. 26,30 y 31.

[9] Virgilio. *Op. cit.*, p. 46.

© Luis Quintana Tejera 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

