

LAS VACILACIONES DE GARCILASO. ENTRE LA MELANCOLÍA Y EL EROS VIVIFICANTE

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA
Universidad Católica Argentina

Herrera consideraba que la referencia a Venus y a su poder sensual sobre el cosmos, estaba fuera de lugar en la *Égl. I* de Garcilaso, y que, en la *Égl. II* era una deshonestidad impropia del poeta, la mención de los ardores de D. Fernando en su noche de bodas.¹ Sin embargo, no merecieron la misma condena los versos de la I oda latina que describen el furor de Cibeles, longeva y madre de dioses, cuando se lanza enloquecida en busca de Atis, a través de una selva que también vibra exaltada por la fuerza de aquella pasión irrefrenable.

Nunca se insistirá lo suficiente sobre la importancia que tenían en la Edad de Oro las convenciones de lengua, de géneros y de métrica. Un mismo autor ante un mismo tema o motivo daba un giro de 180° al tratarlo dentro del marco de un código diferente. Herrera, el comentarista, conocía muy bien estas convenciones y de ellas provienen en realidad, sus censuras a Garcilaso. Pero Herrera, el poeta, se olvidó de la segunda parte de la cuestión. La creación poética de cualquier época trata de forzar diversos códigos preexistentes. Los románticos hicieron de esto un punto de partida, pero en épocas anteriores también existió como punto de llegada. Quien había demostrado que los códigos le eran bien conocidos podía darse el lujo de transgredirlos. Y resulta realmente apasionante rastrear el proceso de estas transgresiones en la obra de los poetas clásicos. En las primeras etapas de su producción, parecen no manifestarse de ningún modo. Y sin embargo, cuando se avanza en profundidad analizando cada elemento y las relaciones en que se encuentran una serie de indicios muy significativos comienza a llamar la atención. Luego, en composiciones de etapas

1. Cf. A. GALLEGU MORELL, *G. de la V. y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, 2ª ed., H-334 y H-693.

posteriores, sí empezamos a percibir rasgos insólitos que se presentan como un perfil propio y que, con mayor o menor fortuna buscan su sitio dentro de códigos a los que aún permanecen ajenos. El proceso culmina cuando la transgresión parece descubrir la elasticidad intrínseca de los elementos codificados y los regula y organiza de modo que se reestructuran en torno a ella, que desde ese momento se revela como un rasgo fundamental y plenamente operativo dentro de la poética del autor.

Mi propósito es seguir estos pasos, respecto a la formulación del discurso amoroso en la poesía de Garcilaso, dentro de las posibilidades de este breve espacio.

Los primeros sonetos y canciones parecería que no plantean ningún interrogante. ¿Quién dudaría en decir que el «yo» lírico se presenta como un aplicado discípulo del código del amor cortesano? Pero en realidad, es en estas composiciones donde comienza a desarrollarse una divergencia que no puede dejarse de lado.

En un estadio semántico-comparativo que he realizado sobre el sustantivo en Garcilaso y en las canciones del *Cancionero General*, he comprobado importantes diferencias en el uso del léxico propio de la erótica cortés. Ejemplificaré con los sustantivos «mal» y «bien».² «Mal» es uno de los términos más frecuentes en Garcilaso y en las canciones. Además en éstas y en las realizaciones del toledano relacionadas con el amor, designa al estado de sufrimiento en que necesariamente cae el amante. Pero aquí se acaban las coincidencias. En la lírica cancioneril tal estado se justifica inmediatamente por los merecimientos de la dama y es deseado y ensalzado de varias maneras. En cambio, en Garcilaso, constituye siempre una situación que se lamenta y que hasta se rechaza con violencia como en el *Son. IV*. Se anhela que sea o que fuera una circunstancia transitoria y los textos dan muestras evidentes de que sería superada si existiera la posibilidad de realizar el desecho.³ Como contrapartida, hay que examinar lo que ocurre con el sustantivo «bien». En los poetas del *Cancionero*, designa en realidad, a ese «mal» que en virtud del amor ha adquirido un carácter absolutamente positivo.⁴ Por el contrario en Garcilaso, «bien» alude siempre a momentos de auténtica plenitud afectiva. No hay ninguna paradoja detrás de este sustantivo

2. S. CARRIZO RUEDA, *Las transformaciones en la poesía de G. de la V.*, Kassel, ed. Reichenberger, 1989, pp. 11-42. Cf. particularmente pp. 12-22 y 33-34.

3. Cf. por ejemplo, los *Sons. I, III, IX, X, XII, XIV, XX, XXXII, XXXIV* y las *Cans. I, v. 59 y IV vs. 4, 74, 140 y 155*. Podría considerarse como excepción el segundo terceto del *Son. XXXIV*: «Parecerá a la gente desvarío / preciarne deste mal do me destruyo: / yo lo tengo por única ventura». Pero persisten diferencias esenciales porque mientras los poetas del *Cancionero* se empeñan en demostrar lo «objetivo» de su situación, Garcilaso subraya que es totalmente subjetiva y anómala. Además hay que tener en cuenta que es considerado por Lapesa de «autenticidad problemática», cf. *G.: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, p. 51, n. 63.

4. Cf. por ejemplo: «Que mirando por razón / claro parece en lo tal / ser más el bien del mal / que el mal de mi perdición.» *Cancionero General de muchos y diversos autores*, (ed. A. Rodríguez Moñino), Madrid, Real Academia Española, 1958, f. CXXX.

cuando lo emplea para referirse al amor sino que directamente, expresa un ansiado estado de felicidad exento de tortuosos sufrimientos.⁵ Aunque generalmente, tal «bien» es inalcanzable o se lo ha perdido por ausencia, desdén o muerte, persiste su identificación con una dicha lograda a través de la unión amorosa.⁶

El estudio semántico de otros sustantivos del léxico cortés como por ejemplo, «vida» —que es el más usado en las canciones y el segundo en el sistema de Garcilaso— nos lleva hacia comprobaciones parecidas,⁷ por lo que podemos afirmar que ya en las primeras composiciones hay una imagen de la felicidad que no surge del antiguo sometimiento de la *Frauendienst* ni aún de la entrega petrarquesa, sino de la reciprocidad erótica, aunque dicha imagen aparece opacada por la nostalgia de lo perdido o por lo irrealizable del deseo.

En la ambiciosa *Égl. II*, en cambio, esta imagen positiva aparece ya claramente explícita: es uno de los tantos logros del varón ideal que representa D. Fernando. Está relacionada con el matrimonio, lo cual es signo de una variación de la concepción romántica del amor cortesano, que se verifica en toda la literatura europea.⁸ Se lo veía como el espacio donde podían reconciliarse los tradicionales adversarios Razón y Pasión, la búsqueda de espiritualidad y la celebración de las fuerzas de la naturaleza. De aquí resulta esa referencia a los ardores del novio que tanto incomodaba a Herrera. La fuente es latina: se trata como ha señalado Mele de un epitalamio de Catulo.⁹ Por lo tanto, a los sufrimientos propios del amante cortés que padece Albanio en la primera parte de la égloga se opone en la segunda la imagen de un amor feliz que amparándose en el matrimonio, rescata el erotismo de la tradición clásica. Pero ni aún así era en ese momento muy aceptable en una égloga en lengua romance, por los motivos que veremos inmediatamente. Comparto la opinión de Fernández-Morera que encuentra en la *Égl. II* una serie de transgresiones de los tópicos de la pastoral neoplatónica. Pero no estoy de acuerdo cuando señala respecto a la noche de bodas del duque de Alba, que la transgresión consiste en presentar un aspecto «bestial» de un personaje ejemplar.¹⁰ Mi opinión es que la transgresión atañe en

5. En este caso también tenemos una aparente excepción en el Son. LX: «y el mayor bien que tengo es siempre llorar». Pero aclara inmediatamente el verso siguiente: «¡pensad cuál será el mal do el bien es el que digo!». Además curiosamente, la autenticidad de este soneto también es discutida, cf. G. de la V., *Obras completas*, (ed. E.L. Rivers), Madrid, Castalia, 2ª ed., 1981, p. 166.

6. Cf. por ejemplo, los Sons. III, IX, X, XIX, XX y la Can. III, v. 52. Las excepciones son los Sons. V y VII en los cuales parecería que ese «bien» se está disfrutando en el tiempo presente.

7. Cf. S. CARRIZO RUEDA, *Las transformaciones...*, pp. 18-21.

8. C.S. LEWIS, *La alegoría del Amor*, Buenos Aires, Eudeba, 1969; cap. VII, particularmente, pp. 296-298.

9. Cf. ed. de Rivers, p. 389, nota a los vs. 1415-1416.

10. D. FERNÁNDEZ-MORERA, *The lyre and the oaten flute: G. and the pastoral*, Londres, Tamesis Books Limited, 1982, p. 70.

este caso al género y a la lengua porque esta exaltación del acto de la generación que hubiera sido aceptable en un canto carnavalesco o en un poema latino humanista, no lo era para las convenciones de la lírica pastoral en castellano. Herrera, teórico del hecho poético, pudo haberlo percibido perfectamente, pero se dejó llevar por consideraciones morales y lo curioso es que después de cuatrocientos años, estos versos sigan suscitando juicios de carácter ético como el citado, cuando en realidad plantean un problema literario.¹¹

Veamos ahora, qué pasa con la *Égl. I*. Herrera actúa como teórico de las artes poéticas al invocar exigencias del género para criticar los versos dedicados a Venus. Aunque termina aceptándolos porque provienen de la fuente y a ésta entonces, achaca ese rasgo de liviandad en una elegía fúnebre. Sin embargo, es ingenuo pensar en una imitación mecánica de la fuente y menos en ésta, cuyos versos finales fueron modificados por Garcilaso.¹² A mi juicio la escena en la cual Venus recobra la alegría tras la muerte de Adonis, alegría que comunica a todos los elementos cósmicos, está directamente relacionada con los versos que poco antes dirige el poeta a sátiros, faunos y ninfas. Luego de rogarles que busquen aquellas hierbas y flores cuyas propiedades pueden curar la tristeza de Fernando, se explaya a lo largo de dos tercetos en los goces amorosos que como recompensa les desea.¹³ Pero a su vez, este fragmento está estrechamente emparentado con el asunto central de la composición. Obedeciendo a una estructura muy común para las elegías fúnebres, ésta que nos ocupa opone a las penurias de la vida terrena la Fama y la Bienaventuranza que esperan más allá de la muerte. Además, se ofrece el camino para transitar del mejor modo posible entre estos extremos, que en este caso son ciertos principios senequistas. Pero resulta llamativo que mientras al comienzo de la elegía, la vida en este mundo es descrita con tonos muy pesimistas y se la define como llena «de tormentos y de enojos»,¹⁴ al referirse a aquellas criaturas silvestres que viven en un profundo acuerdo con el orden de la naturaleza, se las identifica con esta atribución: «cuya vida sin enojo pasa». Me atrevo a afirmar que entre líneas está insinuado que el erotismo natural de faunos y ninfas podría ser también una vía que compensara de las amargas terrenas. Creo que esta insinuación se articula, reforzándose mutuamente, con la posterior referencia a Venus, a su decisión de desechar el dolor por Adonis y al renacer de la alegría en todo el universo bajo el imperio del amor y la belleza. Paradójicamente en este caso Herrera se habría vuelto a equivocar aunque en forma inversa ya que la transgresión no es en rigor, al género, ni tampoco a la lengua pues ya había antecedentes de esta mitologización de la Bienaventuranza. Lo insólito es lo híbrido de los consuelos que se ofrecen

11. Mejor lo comprendió Tamayo que defendió estos versos aduciendo ejemplos clásicos. Cf. *G. y sus comentaristas*, T-138.

12. Cf. ed. de Rivers, pp. 235-236, nota a los vs. 223-240.

13. Cf. vs. 169-180.

14. Cf. vs. 76-117.

al duque, la «moralidad» misma de la obra que mezcla elementos difíciles de conciliar más allá de cualquier código literario. Comienza por ejemplo, con una condena bíblica de la vanidad de la vida del guerrero:

¿Qué se saca d aquesto? ¿Alguna gloria?
¿Algunos premios o agradecimiento?
Sabrálo quien leyere nuestra historia:

verásse allí que como polvo al viento,
assí se deshará nuestra fatiga
vs. 91-94¹⁵

Pero más adelante tenemos una briosa exaltación de la Fama bélica. Por otra parte, se describe el carácter del varón estoico que no se conmueve

...si toda la máchina del cielo
con espantable son y con rüydo,
hecha pedaços, se viniere al suelo,
vs. 196-198

Sin embargo, Venus, faunos, ninfas y sátiros nos dan lecciones de despreocupado abandono a placeres eróticos. Y para terminar nos encontramos con una imagen del cielo cristiano donde los guerreros son mártires con llagas sublimadas, que han perdonado a sus enemigos —vs. 276-279— y donde resplandecen el conocimiento y el amor verdaderos —vs. 280-285 y 289-294— en una apoteosis que sin duda, hubiera aprobado Dante. Sinceramente no comprendo cómo en algún momento este poema puede haber pasado por una coherente exposición de pensamiento pagano y estoico, cuando lo menos que se puede decir es que resulta intrínsecamente contradictoria.

La *Égl. I* fue compuesta en 1535 y posiblemente la primera de las odas latinas pertenece a una fecha más o menos cercana. En ella, Garcilaso no entra en ningún conflicto con convenciones de lengua o género ya que en latín y dentro de la tradición anacreóntica presenta un vivaz diálogo entre Venus y Cupido acerca de la gran fuerza del deseo amoroso, que reina sobre toda la naturaleza y alcanza hasta a los mismos dioses. Como ya habían hecho Bembo y otros humanistas, reserva el neoplatonismo para los poemas amorosos en lengua vulgar y utiliza el latín para el canto al Eros vivificante.

15. Tamayo señala las fuentes testamentarias del verso «como polvo al viento»: Salmo I, Salmo XXXIV, 5, Isaías XVII, 13. Cf. *G. y sus comentaristas*, T-68. La estructura de la interrogación retórica referida a la vida terrena, rematada con la metáfora bíblica sobre su caducidad, me recuerda la copla XVI de Manrique con el final «¿qué fueron sino verduras / de las eras?»

En la segunda de las odas latinas que probablemente fue escrita durante el mismo período, nos encontramos con otra lozana imagen mitológica: las ninfas del Sebeto juegan entre las aguas del río e invitan al poeta a superar la nostalgia a través del canto.¹⁶ Algo después, este motivo desarrollado apenas en tres versos, se convertiría en núcleo estructural de su tercera égloga en castellano. Y a mi juicio, en este poema, a través de una serie de recursos que inmediatamente veremos, se consuma finalmente la integración del elemento transgresor y determinado código, con la consecuente subordinación de éste. El amor como toda poderosa fuente vital, adquirirá aquí un sitio apropiado dentro de la pastoral en castellano y además, sin entrar en contradicciones, podrá ser representado como el permanente vencedor de la muerte.

En la *Oda II*, el Sebeto es simplemente mencionado, pero en la *Égl. III*, el Tajo es una omnipresencia que cumple funciones fundamentales. Es vehículo de la inmortalidad del mito en extensión y en profundidad ya que llevará la historia de Elisa y Nemoroso más allá de las fronteras españolas y por las honduras acuáticas, y es también dador de vida pues mantiene la fertilidad de los campos toledanos. Junto a las cuatro parejas cuyo amor termina en muerte, nos encontramos así con otra: la del río y Toledo, en quienes vemos renovarse la corriente incesante de la vida. El Tajo está representado con todo su ímpetu al abrazar a la tierra y luego, en el tranquilo abandono del placer consumado y del orgullo de su potencia «contento de lo mucho que había hecho...». En la estrofa dedicada a la ciudad, el ciclo culmina con la referencia a la fecundación. El río aparece fluyendo sin cesar y de Toledo se subraya que atraviesa los tiempos erguida en la cumbre. Mientras los tapices muestran la frustración y el dolor de la muerte, el Tajo y su ciudad imperial alimentan la permanencia de la vida y significativamente, reciben ambos el epíteto de «felices».

Si volvemos a la *Oda II*, vemos allí ciertas *cursitantes nymphas* que se asoman sólo por breves momentos. Pero en el poema castellano estas criaturas mitológicas no sólo son agentes esenciales del desarrollo de la égloga sino que además muestran con el motivo del río, una semejanza de caracteres que refuerza y amplía los contenidos de que venimos hablando. Por una parte, las ninfas colaboran con la tarea inmortalizadora del Tajo de conservar y comunicar el legado de los mitos, bordando sus tapices. Por otra, expresan a través de sus juegos también una felicidad intrínseca que parece ser producto de las fuerzas vitales. Felicidad que se revela como esencial a todas las criaturas de la naturaleza pues así mismo la percibimos en el retozar de los peces y hay que subrayar que éste es un motivo original de Garcilaso dentro del tópico del *locus amoenus*¹⁷. Por lo que toca al clima de sensualidad que envuelve a la relación del río con Toledo, en este caso

16. «cantare Sebethi suadent / ad vaga flumina cursitantes / nymphae...»; vs. 15-17.

17. Cf. C. SABOR DE CORTÁZAR, *La poesía de G. de la V.*, Buenos Aires, Ctro. Ed. de Amn. Latina, 1967, pp. 52-53.

se desprende de la descripción física de sus nereidas: «los blancos cuerpos», «las hermosas espaldas» y «el blanco pie mojado» se suman para configurar una imagen de la mujer como no aparece en ninguna otra obra de Garcilaso.¹⁸

Las ninfas de la *Oda II* incitan al poeta a dejar de lado la nostalgia y a continuar su labor creativa. Las de la *Égl. III* llevan directamente a cabo tal actitud porque de los mitos trágicos hacen obras de arte, mientras disfrutan con todos sus sentidos de las delicias del *locus amoenus*. Pero el mismo autor parece haber escuchado tales consejos. No ya solo por la distancia poética con que elabora el fragmento de los amores de Elisa y Nemoroso, sino también por el sentido mismo de la égloga que parece querer poetizar el júbilo de un continuo renacer. Esto se verá mejor a través del desenvolvimiento de la macro y las microestructuras de la composición. En la dedicatoria son evidentemente, la voluntad y el instinto poético los que vencen a la fortuna adversa y a la misma muerte. En el final, el canto de Thyrreno y Alzino alterna imágenes positivas y negativas respecto a la relación amorosa y a dos tipos de mujer: la dulce Flérida y la bravía Filis. Pero ambas son quienes mantienen o regeneran la fertilidad de la naturaleza. Veremos dentro de la macroestructura que configura toda la égloga, cómo funcionan los elementos de estas dos microestructuras que son la dedicatoria y el canto amebeo. En la dedicatoria aparece un motivo acuático, el lago de la muerte, que es vencido como hemos visto, por dos oponentes: la firmeza de la voluntad y la creación poética. Pero desde la perspectiva de la macroestructura es vencido por segunda vez por otro motivo acuático que es el Tajo, dador de vida. Junto a él acontecen o se recuerdan amores de final trágico, pero además de la obra fecundadora del río-amante que se les opone en la microestructura del relato de Nise, nuevamente vemos aparecer un oponente que refuerza la imagen de renovación en la microestructura siguiente que es el canto de los pastores donde el amor es una presencia viva.

La *Egl. III* que tanto apreciaban los contemporáneos de Garcilaso ha perdido actualmente algunos puntos por considerársela con todas sus bellezas formales, un producto artístico apolíneo, distanciado de la emoción. En el estudio ya mencionado, Fernández-Morera sale al paso de estas apreciaciones para subrayar un hondo sentimiento de melancolía por la fugacidad del amor, la juventud y la belleza. En suma, de la vida misma.¹⁹ Mi intención a través de este análisis ha sido

18. Son curiosos los testimonios que aporta A.D. KOSSOFF sobre el pie como fetiche sexual en «El pie desnudo: Cervantes y Lope», *Homenaje a V.L. Fichter*, (ed. A.D. Kossoff, J. Amor y Vázquez), Madrid, Castalia, 1971, pp. 381-386.

19. Cf. *The lyre...*, cap. IV. Convencido de la profunda melancolía de la égloga, el autor solo tiene en cuenta del símbolo del agua el aspecto de disolución, cf. pp. 76-80. Pero olvida que todo símbolo tiene dos caras y que el agua puede ser también dadora de nueva vida. En cuanto a la relación de Flérida y el sauce, también le parece signo de tristeza y recuerda al respecto el nombre «Salicio» y la canción de Desdémona, cf. p. 100. Creo que es más apropiado partir del contexto, y allí los sauces son los elementos que protegen al *locus amoenus*.

poner de relieve otros aspectos. Creo que la exaltación del arte —del poético en la dedicatoria y del pictórico en la labor de las ninfas— es en definitiva una exaltación del acto creador del artista como modo de afirmación vital. Es un acto que puede darse aún «entre las armas del sangriento Marte, /do apenas ay quien su furor contraste», que mantiene vivos y comunica los arquetipos míticos, que es capaz de engendrar una nueva realidad como esos cuerpos bordados que gracias al claroscuro parece que pudieran desprenderse de las telas y sobre todo que, como sugerían las ninfas del Sebeto, es un renacimiento más allá del dolor.

Por otra parte, no niego la hondura nostálgica que señala Fernández-Morera. Pero para mí, aparece simultáneamente, a lo largo de toda la égloga, en tensión con el Eros vivificante que como he tratado de demostrar, acaba triunfando porque su misma esencia implica el concepto del continuo renacer. La creación artística y las fuerzas de la naturaleza convergen así en la regeneración de la vida y son fuentes de felicidad.

Como decía al hablar del léxico, esta identificación de Eros con la felicidad aparece desde el principio en la obra de Garcilaso y representa otra alternativa del «bendito sufrir» del amor cortés. Hemos podido percibir su importancia y su carácter de constante considerando como macrotexto la totalidad de la obra del poeta. Las odas latinas constituyen en este caso, el elemento mediador.²⁰ Pero al mismo tiempo también hemos visto hasta qué punto el Eros como energía vital es en algunos casos una presencia conflictiva, a veces respecto al género, a veces respecto a la coherencia de sentido de la obra. Volvemos así a la *Égl. I* y a la *Égl. II*. Las dos composiciones resultan intrínsecamente desorientadoras, pero como he querido demostrar a través del ejemplo de este Eros, no son casos excepcionales. Ambas constituyen encrucijadas donde de forma más evidente que en otras obras se revela una de las constantes de la poesía de Garcilaso: la tensión, la vacilación, la búsqueda.

20. Entre las obras castellanas, hay que tener también en cuenta que F. LÁZARO CARRETER analiza un jugueteo y malicioso sentido erótico y sus relaciones con género y lengua en «La "Ode ad Florem Gnidi" de G. de la V.», *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista* (ed. V. García de la Concha), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, pp. 109-126.