

La primera égloga de Garcilaso y las de Virgilio

Alejandro Bravo E.

LA IMITACIÓN

La imitación, que hoy en día se considera una mancha, era en los tiempos de Garcilaso, como en los anteriores, una cualidad. No por cierto cualquier imitación, sino la de los grandes. No era plagio, ya que ningún conocedor iba a dejar de reconocer la noble fuente. Por el contrario, ese culto lector iba a gozar al considerar el ingenioso uso del antiguo texto venerable, ya se conservaran la forma y el contenido, ya sólo la primero y no el segundo —lo que requería tal vez mayor habilidad—, ya se presentara el mismo contenido, la misma imagen con un ropaje enteramente nuevo. Tal era el mérito de las traducciones a una lengua romance de los textos clásicos latinos o griegos. “No hay para qué insistir en el hecho harto conocido de que el siglo xvi consideraba la imitación de los clásicos como prerrogativa de los buenos poetas. El Brocense, en el prólogo de la segunda edición del comentario a Garcilaso asegura que ‘no tiene por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos’. Tal afirmación procede de las doctrinas estéticas del humanismo, que consideraba a los escritores griegos y latinos como modelos de perfección”¹.

Si alguien (anacronismo patente) hubiérale reprochado al poeta tal falta de originalidad, éste hubiera podido defenderse citando a su favor el ejemplo de S. Bernardo, que incluía en sus sermones infinidad de citas no siempre literales de la Biblia con un sentido

¹ ARCE BLANCO, Margot, *Garcilaso de la Vega*. Contribución al estudio de la lírica española del siglo xvi. Anejo de la Revista de Filología Española xiii. Madrid, 1930, p. 85.

diferente del que tenían en el sagrado texto². Y éste era hábito corriente en los Padres de la Iglesia³. Y hubiera podido también haber citado en su favor el uso de la Biblia por la misma Biblia, como en la epístola a los Hebreos⁴ y sobre todo, caso extremo, como en el Evangelio de San Mateo⁵. Y hubiera podido, sin salir de la lírica, traer a colación el ejemplo singular de *El Cantar de los Cantares*, cuyo sentido profundo y primero no se puede rastrear si se ignoran las fuentes de su vocabulario y de sus imágenes⁶. La separación que hoy se hace entre texto sagrado y texto profano no eran entonces tan marcada como lo es hoy, después de las disputas de la Reforma⁷. Era todo escritura, aunque con diferencia de grado en su autoridad normativa. Por eso en las epístolas de San Pablo se citan no sólo los libros bíblicos, sino también las obras del judaísmo que no se reconocen como inspiradas⁸ e incluso autores clásicos paganos⁹. Pero la respuesta más indicada hubiera sido: También Virgilio enriqueció su obra con los hallazgos de Teócrito y de Homero.

No es difícil reconocer en esta posición “la premisa humanística de la imitación de los antiguos, con todo lo que ello comporta de atenuamiento a la autoridad, de adquisición del arte, de formación humanística, tecnicismo, sabiduría retórica y aceptación de géneros, mitos, fábulas y recursos heredados”¹⁰.

Una buena imitación, si es amplia y general, exige una verdadera compenetración espiritual entre el maestro y el discípulo. No es cosa de repetir por indigencia las agudezas y hallazgos de otro. Es señal

² Cf. SAN BERNARDO, *Obras*. Selección, versión, introducciones y notas del P. Germán Prado, O. S. B., Madrid, La Editorial Católica S. A., 1947.

³ LUBAC, Henri de, *Exégèse Médiévale*. Les quatre sens de l'Écriture. Lyon, Ed. Aubier, 1959, t. II, p. 489; t. IV, pp. 60 ss. 371 ss.

⁴ Hebreos II 5-8; III 7 ss., etc.

⁵ Mateo II 18, que no es un caso único, sino característico de este evangelio, toma unas palabras que no son ‘profecía’ (ya que se refieren a un hecho anterior en más de cien años) como si fueran un anuncio de la Matanza de los Inocentes, que ocurriría seis siglos después.

⁶ Tal es la tesis sustentada por FEUILLET, A., P. S. S., *Le Cantique des Cantiques*. Paris, Ed. Gabalda, 1963.

⁷ LODS, Adolphe, *Histoire de la littérature hébraïque et juive*. Paris, Parrot, 1954.

⁸ La epístola de Judas (vv. 14 y 15) cita el libro no canónico llamado *De Enoc* (I 9) y trae reminiscencias de las obras apócrifas *El testamento de los Doce Patriarcas* y *La asunción de Moisés* en los vv. 6-7 y 9.

⁹ Epiménides de Cnossos (siglo VI) en Tito I 12. Cf. Hechos de los Apóstoles, xvii 28.

¹⁰ SOBEJANO, Gonzalo, *El epíteto en la lírica española*. Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1956, p. 217.

de señoría y familiaridad el entregar su propio poema con las palabras, honradas y nobles, del maestro. Es un homenaje a la grandeza y un pedestal de la propia gloria. Don Juan Valera, llevado por cierta polémica sobre la originalidad de Campoamor, como que carga las tintas y afirma, quitándole toda importancia, que “apenas hay un pensamiento, una imagen, una sentencia, que no sea copia, imitación o remedo de un poeta latino”¹¹. Más adelante añade: “No son los pensamientos peregrinos los que hacen a menudo grande a un poeta, sino el brío del sentir, que sólo se manifiesta en la forma, en la dicción, en el modo de expresarse. . . Lo más sublime suele ser lo más natural y lo más sencillo”¹².

La espontaneidad, naturalidad y frescura de los versos de Garcilaso, muestran a las claras que no fue Virgilio un estrecho molde elegido arbitrariamente. No hubo imposición, sino participación y comunión en un mismo delicado sentir¹³.

No podemos omitir el testimonio de don Tomás Tamayo de Vargas en su edición de “Garcilaso de la Vega, natural de Toledo, príncipe de los poetas castellanos” (con licencia en Madrid, por Luis Sánchez, año 1622):

“Las Eglogas tienen el último lugar en Garci-Lasso, no por no merecer el primero, sino por la materia humilde y no igual a la lírica o heroica de las canciones. Fue donde descubrió nuestro poeta más la gala de su imitación, pues ningún ornamento hay en las de Teócrito y en las de Virgilio que no se vea igual a él; de suerte que se puede decir que tienen lo mejor de los antiguos sus tres Eglogas y que ninguna de los modernos las hace ventaja; pues son sin duda también escritas como las mejores de su tiempo”¹⁴

EL HIPÉRBATON

El no escaso hipérbaton hace antigua la voz de Garcilaso. Este hipérbaton que se opone no tanto al orden lógico como al usual¹⁵,

¹¹ VALERA, Juan, “La originalidad y el plagio”, en *Disertaciones y juicios literarios*. Sevilla, Editorial Francisco Alvarez y Cía., 1882, p. 249.

¹² *Op. cit.*, p. 261.

¹³ Cf. OROZCO DÍAZ, Emilio, “De lo humano a lo divino”, en *Filosofía y Letras*. Revista de la Universidad de Oviedo, 1945, pp. 100 y 101.

¹⁴ GALLECO MOREL, Antonio, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (obras completas del poeta, acompañadas de los textos íntegros de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara). Edit. Universidad de Granada, 1966, p. 612.

¹⁵ Tal es la opinión de Gili y Gaya, tal como la expresa MARTÍNEZ AMADOR, Emilio, en su *Diccionario Gramatical*. Barcelona, Ed. Ramón Sopena, S. A., 1961, p. 725.

es una de las características más constantes de Virgilio. El latín admite más que el español la separación de los elementos que debieran ir unidos. Es un recurso característico del habla culta y de la poesía:

Pruna novas imitantia ceras

(Ovidio, *Metam.* XIII 818)

en vez de “pruna imitantia ceras novas”,

Encontramos otro ejemplo —es fácil hallar miles— en el *De Bello Gallico* de Julio César:

Aggerem et vallum duodecim pedum extruxit, grandibus
cervibus eminentibus qui ascensum hostium tardarent,
(libro vii)

donde sólo los verbos pierden su lugar *lógico* yendo al final (...extruxit; ...tardarent). Este trozo es particularmente significativo por pertenecer a un contemporáneo del poeta. Además como se trata de prosa, es lo que más nos acerca al habla familiar, que es un punto de referencia para juzgar de la ‘desviación de la norma’ de que habla Cohen¹⁶. Bastaría una somera revisión de algunos textos latinos de diferentes épocas para encontrar numerosos ejemplos del orden real que usaban los latinos, orden que ha sido heredado por el español, tanto por su lógica en el uso como por la posibilidad de abandonarlo en teoría. Virgilio exaspera la facultad latina de dispersión llegando al límite de la claridad para agigantar la eficacia de sus palabras. Un ejemplo entre muchos otros son los versos 1 - 5 de la octava égloga:

Pastorum musam Damonis et Alphesiboei
immemor herbarum quos est mirata juventa
certantes, quorum stupefactae carmine lynces,
et mutata suos requierunt flumina cursus,
Damonis musam dicemus et Alphesiboei.

Es tan fuerte el hipérbaton, que posibilita, si es que no hace necesaria, la repetición en el verso 5 de “Damonis musam et Alphesiboei”.

No hay para qué decir que en ninguno —ni en Virgilio ni en Garcilaso— esta alteración del orden natural tiene el carácter de un

¹⁶ COHEN, Jean, *Estructura del lenguaje poético*. Madrid, Editorial Gredos S. A., 1970, pp. 16 y 50.

ejercicio sintáctico, sino que es un recurso expresivo de lo inefable, recurso sutil y delicado, que reside justamente en una validez real e intangible cargada de una enorme evocación. Sirva de ejemplo el fin de la primera égloga:

Majoresque cadunt altis de montibus umbrae

(lit.: Y mayores caen altos de los montes las sombras),

que queda reducido a un mísero prosaísmo si se le ordena:

Umbraeque majores cadunt de montibus altis.

No es sólo el ritmo el que se ha perdido —lo que no es poco—, pues hay algo en esa posición final de los sustantivos, en el terminar el poema con las sombrías umbrae que caen de los enormes montes como un nefasto destino irresistible... Efecto semejante encontramos en el moroso “paso a paso” con que cierra su primera égloga el español. Para colocarlo en la posición final, que es privilegiada, debe atropellar el orden natural.

Sin embargo, es indudable que el orden sintáctico del Garcilaso es más “a-normal” hoy que en sus días. Para justipreciar el hipérbaton, que admite grados de separación de la norma, hay que tomar como fiel e indicador, no el orden lógico ni el orden usual de la norma nuestra, sino la disposición ordinaria de la prosa de aquel siglo. Hay que contrastarla con el idioma del Lazarillo o, mejor aún, con textos no literarios, cuyo interés estriba en el contenido, cuyos autores son ajenos a todo afeite de artificio: santa Teresa y don Pedro de Valdivia.

Dice el Lazarillo:

Era de mañana cuando éste mi tercer amo topé y llevóme tras de sí gran parte de la ciudad. Pasábamos por las plazas donde se vendía pan y otras provisiones...

(Tratado tercero)

Esta sencilla y familiar expresión es el lenguaje culto y usual. Es la época del toledano Juan de Valdés, el del “Diálogo de la lengua”, que “profesa la llaneza en el hablar y toma como norma la lengua del vulgo”¹⁷. “Castiglione había sostenido que el escribir debía ser igual al hablar y lo mismo afirma Valdés sin haber leído a Castiglione ni a su traductor Boscán: ‘El estilo que tengo me es natural y sin afetación ninguna escribo como hablo’”¹⁸. Estas ideas de sen-

¹⁷ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La lengua de Cristóbal Colón*. Buenos Aires, Ed. Austral, 1942, p. 77.

¹⁸ Op. cit., p. 75.

cillez y naturalidad son de la época de Garcilaso y suyas también. Por eso su estilo es natural y sencillo. “Nadie emplea con más discreción y más naturalidad las palabras de la prosa para decir lo que en ésta no puede decirse y nadie hizo uso más personal — sintetizador de los símbolos que la época le ofreció. [...] Fue en su manejo y no en su novedad en lo que se empeñó con tan continua gracia”¹⁹.

¿Y qué decir del estilo de santa Teresa? Dentro de la norma del siglo xvi de sencillez y naturalidad del lenguaje, adopta una posición extrema, particularmente notable por su máxima espontaneidad: “simplicidad, llaneza [...] más estilo de ermitaños y gente retirada”²⁰. Es notable que esta observación del habla de las monjas venga a continuación de la del vestido. Ambos párrafos empiezan por pedir lo usual y acostumbrado y siguen prohibiendo cualquier cosa que “parezca curiosa o de no tanta edificación”. Es el espíritu de la época, la de sobria corteza —‘quella gravità riposata’ que dice Castiglione²¹— que oculta una valiosa pujanza.

Lo mismo nos muestra el capitán don Pedro de Valdivia: un orden muy semejante al de hoy, sólo con un hipérbaton más frecuente. Por ejemplo, en su carta al Emperador, fecha en La Serena el 4 de septiembre de 1545, escribe:

Los trabajos de la guerra, invictísimo César, puédenlos pasar los hombres, porque loor es al soldado morir peleando; pero los del hambre concurriendo con ellos, para los sufrir, más que hombres han de ser. Pues tales se han mostrado los vasallos de V. M. en ambos, debaxo de mi protección, y yo de la de Dios y de V. M., por sustentarle esta tierra²².

Con estas hablas hemos de comparar los poemas de Garcilaso. ¿Qué hallamos? No un habla rebuscada y fuera de la norma, sino la común de los cortesanos de su época. De él se puede decir lo que él mismo dice de Boscán, alabando la traducción que hiciera de *El Cortesano* de Castellón: “Guardó una cosa en la lengua cas-

¹⁹ Con estas palabras termina GULLON, Ricardo, *Una poética para Antonio Machado*. Madrid, Editorial Gredos S. A., 1970. Es significativo que de dos poetas, tan alejados por el tiempo, se pueda decir el mismo elogio.

²⁰ SANTA TERESA, “Modo de visitar conventos”, en *Obras completas*. Madrid, Ed. Aguilar, 1945, p. 701.

²¹ Citado por MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, op. cit., p. 65.

²² VALDIVIA, Pedro de, *Cartas*. Santiago de Chile, Editorial del Pacifico S. A., 1955, p. 26.

tellana que muy pocos la han alcanzado, que fue huyr del afetación, sin dar consigo en ninguna sequedad; y con gran limpieza de estilo usó de términos muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oydos y no nuevos y al parecer desusados de la gente”²³.

Queda así marcado un hondo abismo entre Virgilio y Garcilaso, el que separa un habla normal, casi prosaica, del habla que se esmera en buscar los recursos extremos que tolera la norma. No significa esto que una sea mejor y más auténtica que otra. Son dos formas —que me atrevo a llamar polares por lo extremas— de la expresión poética. Digamos que Virgilio es Góngora y Garcilaso. . . Realmente no sabemos a quién comparar con Garcilaso.

EL EPÍTETO

“Para cumplir su función un adjetivo debe: 1) aplicarse a una parte del sustantivo; 2) no aplicarse más que a una parte. Es anormal si no conviene a ninguno o si conviene a todos”²⁴. Cohen, cuyas son las palabras recién citadas, verifica en el mismo capítulo, que el epíteto redundante caracteriza el lenguaje poético. “Lo estilísticamente importante no es sólo que Garcilaso haya utilizado estos o aquellos epítetos o haya utilizado epítetos en vez de no utilizarlos, por más que estos hechos sean de una relevancia artística considerable, sino el hecho de que los epítetos ahí utilizados traduzcan la visión personal del poeta; es decir no sólo el modo de ser las cosas mismas, sino el modo en que Garcilaso vio —observó, sintió, imaginó— que estas cosas eran: la selva, *umbrosa*; el monte, *solitario*; la hierba, *verde*; el viento, *fresco*. . .”²⁵.

Es éste un recurso tomado indudablemente del mantuano. Sólo en la primera égloga —no citamos más para no multiplicar los fáciles ejemplos— se pueden encontrar a los menos éstos:

silice in nuda	15
lenta viburna	26
levi susurro	56
raucæ palumbes	58
aeria ab ulmo	59
leves cervi	60
nudos pisces	61

²³ GARCILASO DE LA VEGA y BOSCAÍN, Juan, *Obras completas*. Madrid, Ed. Aguilar, 1961, pp. 677-678.

²⁴ COHEN, op. cit., p. 138 ss.

²⁵ SOBEJANO, op. cit., p. 165.

rapidum Oaxen ²⁶	66
divisos Britannos	67
salices amaras	79
mitia poma	81

En razón del tema de esta égloga, todos, salvo uno, se refieren a la naturaleza. Como en las de tema amoroso no aparece descripción alguna del objeto del amor (lo más que se dice es que Alexis es *candidus* —v. 14— y *formusus* —vv. 16 y 45—), no se pueden hallar en Virgilio las fuentes de los retratos de mujer, que sin abandonar el tópico, es capaz de pintar Garcilaso. Nada hay en el latino que recuerde *los claros ojos* ni *la blanca mano*. Su origen hay que buscarlo en otra parte. Algunos creen encontrarlo en la psicología del poeta ²⁷, otros en la tradición literaria europea y particularmente italiana. Dos tercetos de Petrarca pueden citarse, si no como fuente directa, al menos como testimonio de una escuela y de un espíritu:

SONETO

Quel sempre acerbo et onorato giorno
mandó sí al cor l'immagine sua viva
che 'ngegni o stil non fia mai che 'l descriva,
ma spesso a lui co la memoria torno.

L'atto d'ogni gentil pietate adorno,
e 'l dolce amaro lamentar ch'i' udiva,
facea dubbiar se mortal donna o diva
fosse che 'l ciel rasserenava intorno.

La testa *or* fino, e calda *neve* il volto,
ebano i cigli, e gli occhi eran due stelle,
onde Amor l'arco non tendeva in vano;

perle, e rose vermiglie, ove l' accolto
dolor formava ardenti voci e belle;
fiamma i sospir, le lagrime *crystallo* ²⁸.

²⁶ COHEN, op. cit., p. 142: "el nombre designa en este caso a un individuo que, como tal, no permite su división. La determinación es inútil, pues ya está hecha. El adjetivo es redundante".

²⁷ SOBEJANO, op. cit., p. 166.

²⁸ PETRARCA, Francesco, *Il canzoniere*. Milano, Rizzoli Editore, 1954, soneto CI.VII.

El orden habitual de los epítetos en el poeta español es el mismo que el que guarda el latino —adjetivo, sustantivo—, pero con una gran diferencia: Virgilio, al anteponer el epíteto, sigue la norma romana, lo cual anula el valor expresivo, que se apoya justamente en la violación de la norma²⁹. El orden virgiliano es un orden neutro justamente por ser el ordinario. Es similar el caso del inglés moderno, que siempre hace preceder el sustantivo por el adjetivo, con lo cual este orden se ‘gasta’ y las palabras se limitan a su valor mínimo. Garcilaso, a diferencia de Virgilio, al alterar el orden ‘normal’, sale del sendero trillado y, lo quiera o no, hace resaltar estas palabras que aparecen fuera de lugar. Ya sea por imitación mecánica del latín, ya sea por voluntad de expresión, estas inversiones cooperan sin duda al resultado final del poema. Uno se inclina más bien a ver en ellas “una voluntad estética, literaria, que puede servir lo mismo al ornato que a la creatividad del artista, siempre en pugna con el orden fijo y con los clichés”³⁰.

En los pocos casos en que Virgilio, apartándose de la sintaxis usual latina, sigue la “castellana” (salices. . . amaras), el adjetivo adquiere un relieve que de ningún modo obtendría en una traducción literal. Este recurso es parecido a la acentuación que reciben los adjetivos de Garcilaso por el hecho de ir en primer lugar, delante del sustantivo, incluso en el siglo XVI, cuando esta construcción no era tan insólita. Este es el caso de *verde hierba, fresco viento* (103, 104).

Cuando hay más de un adjetivo, Garcilaso no sigue una regla invariable. Por el contrario, puede exhibir ejemplos de todos los casos posibles. Hay tres formas diferentes de agrupar un sustantivo y dos adjetivos: A A S; A S A y S A A. De estas tres formas hay ejemplo en Garcilaso:

Triste y solitario día	(1 286)
A A S	
Noche tenebrosa oscura	(1 367)
S A A	
Blanca mano y delicada	(1 270)
A S A	

De los dos primeros casos hallamos precedentes en Virgilio:

²⁹ Cf. SOBEJANO, Gonzalo, op. cit., p. 146; COHEN, Jean, op. cit., pp. 192 y 193.

³⁰ SOBEJANO, Gonzalo, loc. cit.

Prima... nostra... Thalia (vi 1-2)

A A S

Silenum... jacentem, inflatum (vi 14-15)

S A A

El sustantivo en posición central hasta este momento se me ha escapado, pero ni es imposible que no lo haya ni tiene mayor importancia, ya que las dos posiciones indicadas, AAS y SAA, son suficientes para liberar al sustantivo de un lugar determinado.

¿Se puede hablar de influjo, de imitación? Nos inclinamos más bien a ver una coincidencia formal inevitable, que tiene valor expresivo y poético en Garcilaso, pero no en Virgilio, como ya se ha indicado. La probable ausencia del sustantivo en posición central tal vez muestre que el mantuano no buscó la colocación como portadora de poesía; ni ésta ni otra. Para él la colocación no era significativa. Si en algún caso difiere del orden normal latino, más bien lo hace pensando no tanto en el orden lógico dentro de la sintaxis, como en el orden con respecto a los pies del verso. Este es el elemento fundamental y primario y a él se subordinan las palabras, que caerán en una disposición ordinariamente anormal, pero siempre muy lógica, con la lógica de la importancia de cada palabra singular y no con la de la sintaxis logicista. Así, es más importante, un ejemplo entre muchos, ‘amarae’ (*amarga*, en su sentido recto y figurado), que es el complemento del nombre de un ablativo, que las otras voces —sustantivos y verbos— y ocupa el lugar de honor, el final del verso:

Tum Phaetontidas musco circumdat amarae
corticis atque solo proceras erigit alnos (vi 62-63)

Un caso aparte, que más evoca a Góngora que a Garcilaso, es el verso 47 de la égloga x:

Alpinas, ah! dura, nives et frigora Rheni
me sine sola vides.

(o sea:

alpinas (adjetivo), ah!, duros (adjetivo), nieves
[y fríos del Rin
mí sin (por ‘sin mí’) sola ves.).

En estos versos el desorden académico, por llamarlo en alguna forma, evidentemente tiene una función expresiva, ya sea el refuerzo que

brotan de la proximidad de nubes con frigora, ya sea de la suspensión de sentido que trae la vecindad de dos adjetivos incompatibles por la forma —uno es neutro y otro es femenino—, ya sea por la sorprendente resolución de esta incongruencia gramatical³¹.

En este caso extremo de desorden 'manierista' se equilibra en Virgilio con otros casos, también extremos, de sumisión al hablar ordinaria:

Stant et juniperi et castaneae hirsutae,
strata jacent passim sua quaeque sub arbore poma,
omnia nunc rident; at si formosus Alexis
montibus his abeat, videas et flumina sicca
(VII 53-56)

(O sea:

De pie los enebros y los castaños hirsutos,
tiradas por el suelo cada una bajo su árbol
[las frutas,
todo ríe; pero si el hermoso Alejo
de estos montes se fuera, verías hasta los
[ríos secos.)

Si Virgilio da ejemplo de formas diametralmente opuestas y una de éstas corresponde con harta aproximación a la forma de hablar de la clase culta de España, no hay por qué pensar que el poeta ha bebido en la literatura su forma de escribir. En esto Garcilaso es Garcilaso y no hay para qué buscar mayores precedentes.

LOS COLORES

En la masa de los 828 versos de las diez églogas de Virgilio, son sólo una pequeña parte los que mencionan el colorido; no llegan a cuarenta. Como se está en el campo, el verde sobresale, pero sin tener ni de lejos el peso que tiene en Garcilaso. Es verde el ramaje (I 81), el lagarto (II 9), el 'hibisco' (¿la malva?, II 30), la hierba (VI 54), el Mincio (VII 12), la corteza del haya (V 13), la 'ulva' (cierta alga) y el 'alnus' (¿aliso?, X 74). Ocho veces no es un vo-

³¹ Otro ejemplo en la misma égloga:

Ah! Tibi ne teneras glacies secet aspera plantas (49)
(Lit.: ¡Ah! A ti no las tiernas hielo corte áspero plantas).

lumen apreciable en el conjunto virgiliano ni se ve que el poeta haya querido imponerle un valor muy especial. Es un simple elemento del paisaje. Es curioso que siempre lo use como epíteto: virides . . . lacertos; fronde viride . . . Subrayan un aspecto del sustantivo, tal vez “pacífican” el paisaje; pero su número, demasiado escaso, es incapaz de caracterizar al poeta.

El blanco —importantísimo en Garcilaso— tiene más ejemplos que el verde, si le damos el mismo valor a albus, niveus y candidus. Lo blanco puede ser desde un becerro (vi 46 y 53) hasta un álamo; desde Alexis y Daphnis (ii 16, v 56) hasta la yedra (vii 38). Son blancas también las Náyades (ii 46), Galatea (vii 38), la barba (i 29) y las manchas de unos cabritos (ii 41). Si no me equivoco, son once las veces que se menciona este color. Lo que es, por cierto, muy poco. De estas veces, sólo dos son epítetos: alba ligustra (ii 18) y candida populus (ix 41)³². En tres ocasiones el blanco queda reforzado por el negro:

Ille niger . . . tu candidus. (ii 16)
 Alba ligustra, vaccinia nigra. (ii 18)
 Latus niveum . . . ilice sub nigra. (vi 53-54)

En el canto amebeo, de estricto paralelismo, se subraya la blancura, símbolo de la hermosa perfección (cf. ii 16, v 56) con la oposición a ‘horridior’ y a ‘projecta’ (‘más horrible’ y ‘tirada’):

Candidior cycnis . . . horridior rusco. (vii 38-42)
 Hedera alba . . . projecta alga. (ibíd.)

Tan escasos como los ya nombrados aparecen los tonos del rojo: el rojo jacinto (ii 63), el coturno fenicio (¿por rojo?: vii 32), la uva que enrojece (rubens: iv 29), el suave múrex que tiñe de rojo (rubenti murice: iv 43), el ‘sandix’ (‘albayalde’ o ‘escarlata’: iv 45), el narciso purpúreo (v 38), Pan teñido de rojo (x 27) . . . Tiene más relieve, el que da una adjetivación inesperada, el llamar roja a la primavera: ver purpureum (ix 40). Justamente la mayoría de los rojos tienen una función contraria: son adjetivos no tanto insólitos

³² Es de notar el calificativo antinatural de vii 38: *hedera alba* (lit.: hiedra blanca). Tal vez sea la forma de ponderar la belleza sin par de Galatea: ‘Ninguna hiedra es blanca, pero si alguna lo fuera, más bella sería mi amada: *hedera formosior alba*’. Tal vez los latinos llamaron alba, sin serlo, a algún tipo de hiedra (cf. *uva blanca*, *vino blanco*).

como redundantes. Son epítetos que hacen más lento el poema: rojo narciso, uva enrojecedora, múrex teñidor . . .

Los otros colores apenas si aparecen: campos que se ponen amarillos (*flavescet campus*: iv 28), rostros y objetos negros, cuyo color es demostración de fealdad o pobreza (*ille niger*: ii 16); *vaccinia nigra*: ii 18; *postes nigri*: vii 50). Sin embargo no importa que Amintas sea moreno, que también son negras las violetas y los endrinos ('*vaccinia*': x 38 y 39).

Y no hay más. Treinta y seis colores significan una mención cada veinticinco versos. Si añadimos a este exiguo número el escaso interés con que el mantuano pone el color y, por otra parte, el colorido "natural" del mundo pastoril, veremos que el consejo de Córídon tiene validez también para las mismas églogas: *nimum ne crede colori* (no hagas mucho caso del color: ii 17).

No así para el español: siente el color. Es más que un accidente visivo, es la misma naturaleza del campo que exhibe su oculta belleza en el epíteto subrayador y revelador. ¡Qué nobleza en 'el blanco lirio y colorada rosa'! ¡Qué en 'la verde hierba', en el 'fresco viento'! Es otra sensibilidad, otra vida la que sostiene estos poemas, porque el discípulo —no puede negarse que éste siguió el camino indicado por aquél— que quiere ser verdaderamente discípulo, ha de marchar detrás del maestro, con sus propios pies, siguiendo el sendero marcado, pero sin perder —por el contrario, desarrollando— sus propios talentos, su sensibilidad, su historia personal y patria.

Garcilaso es el primer poeta castellano que confiere al color un valor propio: es un aspecto de la realidad digno de contemplación serena y de elaboración artística"³³. Esta valoración, tan característica de Garcilaso, no aparece desenvuelta desde el primer poema. Es un descubrimiento personal que se hace lentamente, con la maduración de los años. Está ausente de las canciones castellanas, se la ve ya en las italianas con alguna calificación moral "y culmina en una revelación cromática del paisaje y de la amada en el mundo quintaesenciado de sus Eglogas"³⁴. Este color no es ajeno al sentimiento del poeta; es un medio que emplea para comunicar un estado de ánimo. Una misma realidad —la noche, por ejemplo— halla diferentes y encontradas respuestas según los momentos o las personas. A Fray Luis de León le fascina el espectáculo de la soberbia noche que exhibe el fulgor de las estrellas, que comunica el son de las

³³ ZARDOYA, Concha, "Valores cromáticos en la poesía de Garcilaso". *Cuadernos Americanos*, año XIX, vol. cx, mayo-junio 1960, p. 237.

³⁴ ZARDOYA, Concha, *op. cit.* p. 236; cf. p. 221.

celestiales esferas. A Garcilaso, la noche le trae ‘negra oscuridad que el mundo cubre’, ‘temor’ y una ‘medrosa forma’ (vv. 311 ss.). “El bello paisaje, de aires claros y de aguas cristalinas, se enluta y entristece, al mismo tiempo que el alma del pastor —el poeta— trocándose en la “fría, desierta y dura tierra”; en un paisaje de colores apagados, invernales, trágicos. El cromatismo, en función psicológica, ha teñido de tintas desoladas el paisaje bucólico. La “lumbre” del sol . . . se ha vuelto sombra y encubre al mundo”³⁵. Por el contrario, cuando quiere dar una impresión de alegría y de paz, habla de colores claros, de luz, de día . . . Así recuerda los tiempos del amor ido:

por ti la verde hierba, el fresco viento,
el blanco lirio y colorado rosa
y dulce primavera deseaba.
(vv. 102 ss.)

Así describe el mundo feliz que ignora su dolor:

El sol tiende los rayos de su lumbre
por montes y por valles despertando
las aves y animales y la gente:
cuál por el aire claro va volando
cuál por el verde valle o alta cumbre
(vv. 71 ss.)

Así expresa, en el verso tal vez más triste de ‘este dulce lamentar’, la desvalida hondura de su dolor:

solo, desamparado,
ciego, sin lumbre, en cárcel tenebrosa.
(vv. 293 y 294)³⁶

Como el ropaje que el poeta ha revestido es el pastoril de la soñada Arcadía de los renacentistas, sus sentimientos deben estar teñidos de la dulce moderación que cuadra con un mundo bucólico. De aquí, “un justo sentido de medida y equilibrio va templando racionalmente toda apariencia de exceso, toda inmoderación. Esta templanza se manifiesta singularmente en el empleo de colores pálidos, poco variados, con marcada preferencia por aquellos que integran la

³⁵ ZARDOYA, Concha, op. cit., p. 233.

³⁶ Cf. SOBEJANO, Gonzalo, op. cit., p. 221. Estos dos versos, cosa curiosa y notable, son una síntesis del salmo 87 (heb. 88).

llamada gama fría [. . .]. Todo es diáfano y transparente, el sol luce con rayos encendidos y las aguas corren cristalinas y puras. Hay, sin embargo, fuertes contrastes de luz y sombra”³⁷.

El valor simbólico que el poeta asigna, por convención literaria, a los colores, lo separa una vez más de su maestro Virgilio. Para éste, el color guarda su función ‘natural’, es un simple accidente del sustantivo, es radicalmente adjetivo. Sólo el blanco y el negro tienen función simbólica, pero es un simbolismo coloquial, no literario, que no han perdido aún hoy día. No así el español: “Su contemplación platónica le lleva a descubrir que la coloración no es una cualidad accesoria o temporal, sino sustantiva y esencial al objeto evocado”³⁸. Ya es una diferencia, pero es mayor aún la irrealidad del colorido, en el sentido de que nace no de la experiencia, sino de la lectura. Es un colorido tradicional de convención literaria³⁹, el que puede corresponder al literario mundo de cortesanos pastores. Acentúa esta diferencia la carga afectiva que llevan los colores. El verde del lagarto virgiliano (π 9) no tiene relación sino lejana con el color del

verde prado de fresca sombra lleno.
(v. 241).

MUNDO DE PASTORES

La necesidad de alejarse de la vida diaria —siempre prosaica para el que la vive—, ha llevado a Garcilaso a crearse un mundo ideal que tiene como principal, si no única característica, el ser diferente y distante del cotidiano. Es la fuga al maravilloso Paraíso Perdido, donde se puede vivir integralmente el gozo y la paz a la que aspira lo hondo del hombre . . . Es un mundo soñado y deseado, más que real; mundo de sencillez y sinceridad, de simples y cándidos placeres, de juventud sin preocupaciones (no sin dolor), de naturaleza generosa y gentil, donde no hay riqueza ni miseria, donde a cada uno le basta lo poco que tiene. “En la Egloga Primera [. . .] Garcilaso ha creado un lenguaje y un mundo poético nuevos. El ensueño pastoril envuelve los recuerdos y experiencias personales del poeta en torno a Isabel de Freire. El marco intemporal del bucolismo desrealiza lo que efectivamente ocurrió y lo transfunde al superplano de

³⁷ ARCE BLANCO, Margot, op. cit., pp. 103-105.

³⁸ ZARDOYA, Concha, op. cit., p. 226.

³⁹ ZARDOYA, Concha, op. cit., p. 234.

lo poético, a la niebla de lo ilusorio”⁴⁰. Es lo que Margot Arce Blanco llama *irrealidad idealizadora*⁴¹.

El paisaje, simple marco en el que se mueven los poetas pastores, comporta siempre los mismos elementos en una significativa idealización. Garcilaso no busca un detallismo realista, sino unos pocos elementos configurativos y evocadores, siempre dentro de la mayor generalidad:

El sol tiende los rayos de su lumbre
por montes y por valles despertando
las aves y animales y la gente;
cuál por el aire claro va volando,
cuál por el verde calle o alta cumbre
paciendo va segura y libremente...

“Primavera absoluta. Paisaje estático. Por todas partes aparece una definida sensación de reposo, de quietud”⁴².

No deja, sin embargo, de afincar su sueño en la tierra de España, que, sin dejar de ser España, parece esfumarse en la lejanía⁴³: el río no es el fingido río de una Arcadia mítica, sino el Tajo —un Tajo de ensueño, claro está— y la anual traslación de los rebaños ocurre de Cuenca a Extremadura:

¿No sabes que sin cuento
buscan en el estío
mis ovejas el frío
de la Sierra de Cuenca, y el gobierno
del abrigado Extremo en el invierno?
(vv. 189 ss,)

Y en este paraíso soñado por el toledano, las aguas. También el paraíso de las doce tribus —pueblo del desierto establecido en las duras tierras de Palestina— tenía agua abundante. Agua de verdura, de sombra, de frescor. Agua donde acuden hombres y rebaños, dadora del simple y cándido gozo:

⁴⁰ ZARDOYA, Concha, op. cit., p. 280.

⁴¹ ARCE BLANCO, Margot, op. cit., p. 110.

⁴² VALERA, Juan, op. cit., p. 72.

⁴³ Cf. ARCE BLANCO, Margot, op. cit., p. 72.

... en la verdura
 por donde una agua clara con sonido
 atravesaba el fresco y verde prado;
 él, con canto acordado
 al rumor que sonaba
 del agua que pasaba...

Cuando describe el hermoso lugar, hacia el fin de su lamento, dice Salicio:

Ves aquí un prado de verdura,
 ves aquí una espesura,
 ves aquí un agua clara...

Para Nemoroso, son las aguas el principal ornamento de un locus amoenus, el primero que hay que mencionar:

Corrientes aguas, puras, cristalinas,
 árboles que os estáis mirando en ellas,
 verde prado de fresca sombra lleno...

Pero en la tierra de Virgilio (asueta vilescunt), las aguas no tienen el valor ni la jerarquía de que gozan en España⁴⁴. Por esto difícilmente podría el mantuano darles el simbolismo y la importancia que les otorgan los hijos de tierras de secano, sean castellanos o hebreos. Por eso, sus ríos rara vez son benéficos portadores de bendición:

Hic viridi tenera pretextit arundine ripas
 Mincius

(VII 12)

(O sea:

Aquí con verde (y) tierna vistió caña las orillas
 el Mincio.)

Por cierto que la alabanza del río es bien tenue, pero no hay otra mejor. Todas las demás alusiones a los ríos son meramente topográficas: indican un lugar (VII 66: *populus in fluviis*, que viene a ser

⁴⁴ Esto es válido sobre todo para Castilla.

literalmente 'álamo en ríos', cf. ix 40), un límite (ix 9: usque ad aquam), una región alejada y hostil (i 66: rapidum Cretae veniemus Oaxen, que significa 'vendremos al rápido Oaxes de Creta; x 65: nec si frigoribus mediis Hebrumque bibamus, 'y si en medio de los fríos bebamos del Hebro', cf. x 47), una comarca lejana y feliz (vi 83: beatus audiit Eurotas, lit. 'el dichoso escuchó Eurotas'). Una vez, en la égloga viii, los ríos corresponden al ánimo de los pastores:

Omnia nunc rident, at si formosus Alexis
montibus his abeat, videas et flumina sicca

(O sea:

todo ríe, pero si el hermoso Alejo
de estos montes se fuera, verías hasta los ríos secos).

Pero no es ésta una propiedad de los ríos, ya que en otras ocasiones la naturaleza toda participa de la alegría o del pesar de los pastores:

Phyllidis adventu nostrae nemus omne virebit (vii 60)

(Con la llegada de nuestra Filis, el bosque todo se
[pondrá verde)

Tytirus hic aberat. Ipsae te Tytire pinus
ipsi te fontes, ipsa haec arbusta vocabunt. (i 39 y 40)

(Títero estaba ausente. Los mismos pinos, Títero,
las mismas fuentes, los mismos arbustos te llamaban)

La pintura del mundo maravilloso que inicia la apoteosis de Julio César —ésta es otra coincidencia entre Garcilaso y Virgilio, el vivir en una época mesiánica— subraya la alegría y la paz (v 58-59 y 60-61, respectivamente, cf. iv 8 ss.), de la que participan hasta las rocas y las plantas:

Ipsi laetitia voces ad sidera jactant
intonsi montes; ipsae jam carmina rupes
ipsa sonant arbusta: "deus, deus ille, Menalca" (v 62-64) ⁴⁵

⁴⁵ Debo la aproximación de estos textos a ALCALÁ, Manuel, *Del virgilianismo de Garcilaso de la Vega*. México, 1946.

(Esto es:

En su alegría voces al cielo lanzan
 los mismos montes vírgenes; ya las mismas rocas himnos
 los mismos árboles cantan: “un dios, un dios es aquél, Menalca”)

No son pues los ríos símbolos ni portadores de alegría. La ausencia de río es particularmente decidora en la égloga cuarta, donde el tema exige la descripción de la Edad Dorada. Para Virgilio, el principal ingrediente de ésta es la paz, una paz completa, donde “occidet et serpens” (iv 24: matará a la serpiente), “nec magnos metuent armenta leones” (iv 22: ni a los enormes leones temarán los ganados) “et omne feret omnia tellus” (iv 39: toda tierra dará todo fruto). Y el hombre no esclavizará más la tierra: ésta de suyo, amorosamente, sin ser obligada por la herida del arado (non rastros patietur humus: iv 40) ... Pero los ríos no participan en nada en esta gloria y paz.

Es una visión más realista de los ríos. Las aguas que muestra Garcilaso no corresponden a las verdaderas de Castilla. Son las corrientes aguas puras cristalinas de la Arcadia Feliz, de las tierras feraces soñadas por Las Mil y una Noches. Porque todo el paisaje garcilasesco es imaginario, puro engendro de la poesía, por más que le ponga nombres concretos de su tierra. No así Virgilio, cuya vida nunca estuvo separada por mucho tiempo del campo. Vivió en él, conoció de cerca —como los puede conocer el dueño de una parcela— las labores campesinas. Por esto hay tan fuerte realismo en sus bucólicas, con perros que ladran (iii 8, viii 107), animales que hay que abrevar (v 25), ‘ranchos’ (¿hay mejor traducción del “tugurus” de i 69?) de techo de paja (Ibíd., cf. ii 29), negros de humo (vii 50), parcelas pequeñísimas de tierra pésima (“et tibi magna satis quamvis lapis omnia nudus limosoque palus obducat pascua junco”: Y bastante grande para ti, aunque sea pura piedra y el estéril pantano limite con la espadaña, i 48-49, cf. ii 28); chivos que se despeñan por un descuido del pastor (iii 19), mezquinas peleas entre ellos (iii 7 ss.), etc. El trabajo del campo, que en Garcilaso es poco más que arrear el ganado, es muy variado: podar (iii 11), injertar (i 74), “fingere cervos” (¿plantar estacas?: ii 28), “ordinare vites” (i 74), apacentar y criar ganado (pascite boves ... submittite tauros: i 46), ordeñar (iii, 5), arar (ii 65), llevarlo a beber (ix 24), cuidar de las abejas y palomas (i 54 y 58), regar (iii 111) ...

Pocas veces Garcilaso nombra los animales del campo. Habla de ovejas (4), de cordera (161), de ganado (118); cuando se refiere a las bestias salvajes, dice en general fieras (203) y menciona a los

ciervos (19), al lobo (203) y a la sierpe (165). Menciona también al ruiseñor (324), que llama en el verso 231 Filomena, pajarillo cantor más común en la literatura que en la realidad. Con la generalísima 'aves y animales' (73) se completa la nómina del 'bestiario' de Garcilaso. Muy diferente es la riqueza virgiliana. Tiene seis voces para los vacunos:

bucula	viii	86	vaquilla
vacca	ix	31	vaca
juvencus	ii	65	becerro
vitula	iii	48	ternera
taurus	iii	86	toro
bos	v	25	toro o vaca

Son ocho los nombres con que llama al ganado menor:

ovis	vi	85	oveja
capella	x	7	cabra
haedus	ix	6	cabro
caper	ix	25	cabro
agnus	iii	103	cordero
agna	ii	21	cordera
capreolus	ii	41	cabrito
aries	iii	95	chivo

El grupo de animales recibe estos nombres:

pecus	x	17	rebaño
grex	x	36	grey
armenta	ii	23	ganado

Conoce diversos animales salvajes:

lupus	ix	54	lobo
leo	iv	22	león
leaena	ii	36	leona
tiger	v	29	tigre
aper	v	76	jabalí
serpens	iv	24	serpiente
lacertus	ii	9	lagarto
lynx	viii	3	lince
cervus	v	10	ciervo

animalia	vi 40	animales
fera	vi 27	fieras

Junto al hombre viven:

anser	ix 36	oca
canis	i 23	perro
catulus	i 23	cachorro
apes	v 77	abeja
examina	vii 13	enjambres

Con el piscis (v 76) y el murex (iv 44) del mar y las cicades (Cigarras: ii 13) se completa la lista. Sin duda muestra un contacto con la realidad campesina harto grande. De los casi cuarenta nombres, sólo cuatro pueden tener un origen literario, ajeno a la experiencia: leo, leaena, tiger y lynx. No se puede decir que Garcilaso tiene menos porque sus poemas son más cortos, ya que la égloga 1 —de ella solamente estamos hablando— tiene más de la mitad de los versos de las diez églogas virgilianas (421 contra 828). Debía tener entonces a lo menos la mitad de voces propias del campo, pero no encontramos más que diez (y de probable origen literario), que es menos de la tercera parte de las que usa el mantuano.

Parecida cosa ocurre con los nombres de vegetales; Virgilio exhibe un conocimiento cabal de la flora campesina. Por brevedad, citaremos solamente un caso:

Populus Alcidae gratissima, vitis Jaccho,
formosae myrtus Veneri, sua laurea Phebo,
Phillis amat corylos...

Fraxinus in silvis pulcherrima, pinus in hortis,
populus in fluviis, abies in montibus altis. (vii 60 ss.)

(O sea:

El álamo es muy grato a Alcides, la vid a Baco,
el mirto a la bella Venus, a Febo su laurel,
Filis prefiere el avellano...

El fresno, es el más hermoso en los bosques, el
[pino en los huertos,
el álamo en los ríos, el abeto en las altas montañas.)

Así como es concreto y realista en su visión del campo, lo es también en la de sus vicisitudes. No sólo el amor inquieta a sus pastores. Estos son hombres de verdad y aman la tierra en la que han envejecido (I 3, I 29, cf. IX 51), sufren por sus animales que ya no volverán a ver (I 78-79, I 12-13) y por sus campos y chozas que abandonan para siempre (I 68-70). Son fieles al amo y se lamentan de sus agravios como si fueran propios (IX 2-5). Odian al bárbaro guerrero que se instala en las tierras que ellos han cultivado (I 71-72). Es tanta la verosimilitud de estas églogas I y IX que desde los primeros comentadores se han visto en ellas rasgos biográficos del mismo poeta y descripción genuina de sus tierras. Sin duda las circunstancias políticas a que alude —las guerras civiles (I 72-73) y la confiscación (I 71, IX 2-4)— son un pasado reciente y una triste experiencia para Mantua. Al encerrar sus bucólicas entre la novena y la primera⁴⁶, muy concretas e individualizadas, Virgilio ata a esta tierra las restantes, que, cuál más cuál menos, se desenvuelven en un esfumado mundo ideal y distante. No ocurre esto con Garcilaso, que da a su primera égloga un carácter platónico y fabuloso, en el cual no caben la política de su tiempo ni los contemporáneos del poeta, a no ser que se disfracen, ni siquiera un verdadero pastor (cf. I 283). Pero en el mundo de las bucólicas virgilianas no desentonan el César Octavio (I 43 y IX 47), el cónsul Polión (IV 12), el hoy desconocido Varo (IX 27), los poetas Vario y Cinna (IX 35), Galo, el favorito de César (X 10)⁴⁷. Los veinte siglos que separan al hombre de hoy de estos personajes, los desdibujan y alteran necesariamente su carácter, dándoles una pátina mítica que no es la original. Este “virgilianismo” agregado, en el cual no pensó el poeta, es el que tal vez quiso imitar el Garcilaso, ya que también par él esta “cotidianidad” de las bucólicas mantuanas se había evaporado⁴⁸.

No sólo las personas, también la Geografía le sirve a Virgilio para dar carne y realidad a sus poemas. No parten los expulsados a tierras fantásticas, sino que:

At nos hinc alii sitientes ibimus afros,
pars Scythiam et rapidum Cretae veniemus Oaxen

⁴⁶ La posición final de la IX quedará demostrada más adelante.

⁴⁷ Estamos hablando por cierto de las menciones dentro del cuerpo del poema.

⁴⁸ Cf. en sentido contrario SOBEJANO, Gonzalo, op. cit., p. 218:

“No hay [. . .] en Garcilaso un reflejo real de la naturaleza casi nunca, sino casi siempre un reflejo ideal, exigido en las églogas por el mismo género bucólico, una poesía de evasión a lo perfecto”.

et penitus toto orbe divisos britannos. (I 65-67)
(Esto es:

Pero nosotros nos iremos de aquí a los sedientos africanos,
otros donde los escitas, otros al rápido Oaxes cretense,
otros donde los britanos, separados por completo de todo
[el mundo).

Y se recuerda que Mantua está demasiado cerca de Cremona (IX 28) y que es muchísimo menor que Roma (I 20-26). Referencias parecidas fueran Flandes, las Indias, Madrid. . . No son ésas. El mundo de Virgilio no es el de Garcilaso. No que no coincidan los lugares, sino que no coinciden los planos. El mantuano no quita su tierra para soñar; el español sí la abandona. Aquél embellece sin duda su tierra; éste la embellece tanto, tanto la perfecciona, que se pierden en el ascenso purificador el calor, el polvo, el frío. . . Es una Castilla tan poco Castilla, como el Tajo —ese Tajo de agua clara— es poco Tajo. Es tanta la perfección, que ya no queda nada del Tajo ni de su Castilla⁴⁹.

No nos parece una conclusión apresurada el sentar que Virgilio con un lenguaje muy trabajado entrega un mundo muy real y que Garcilaso, con un lenguaje usual y sencillo, un mundo irreal y fantástico⁵⁰.

ESTRUCTURA

La primera égloga de Garcilaso tiene una estructura binaria fácilmente discernible. Excluyendo las cuatro primeras estrofas, que son la dedicatoria, el poema presenta dos mitades que se corresponden simétricamente: el canto de Salicio (12 estrofas) y el de Nemoroso (otras doce), separados por una estrofa intermedia. Cada uno de estos cantos, a su vez está dividido en dos mitades, que se relacionan como las imágenes de los espejos: la primera estrofa corresponde a la última, la segunda a la penúltima, y de modo parecido las demás. Es un esquema así:

⁴⁹ Cf. ARCE BLANCO, Margot, op. cit., p. 111.

⁵⁰ No se aparta en esto Garcilaso de su tiempo: "El Renacimiento no crea un paisaje nuevo, por lo menos en Literatura. Se sirve del paisaje que ha heredado de los clásicos latinos: Ovidio, Virgilio, Horacio. Será un paisaje claro y tranquilo de llanura, frondas sonoras y aguas corrientes; paisaje de línea recta, un poco alejado de la realidad", afirma ARCE BLANCO, Margot, op. cit., p. 101.

A B C D E F + F E D C B A

En efecto, analizando las estrofas podemos hallar seis parejas:

PRIMERA: estrofas 1 y 12.

estrofa 1 (vv 57-70): “Estoy muriendo y aún la vida temo;
témola con razón pues tú *me dejas*” (vv 60 y 61)

estrofa 12 (vv 211-224): “Yo dejaré el lugar do *me dejaste*”
(v 214)

SEGUNDA: estrofas 2 y 11.

estrofa 2 (vv 71-84): La naturaleza sigue su orden establecido
indiferente al llanto del pastor:
“Siempre está en llanto esta ánima mesquina
cuando la sombra el mundo va cubriendo
o la luz se avecina” (vv 81-83)

estrofa 11 (197-210): La naturaleza se condeue del sufrimiento
del pastor:
“Con mi llorar las piedras se enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que se inclinan...” (vv 197-199)

TERCERA: Estrofas 3 y 10.

estrofa 3 (vv 85-98): Desprecio del amante:
“¿Y tú, desta mi vida ya olvidada,
sin mostrar un pequeño sentimiento
de que por ti Salicio muera...?” (vv 85-87)

estrofa 10 (vv 183-196): mismo motivo:
“¿Cómo te vine en tanto menosrecio?
¿Cómo te fui tan presto aborrecible?
¿Cómo te faltó el mí el conocimiento?” (vv 183-185)

CUARTA: Estrofas 4 y 9.

estrofa 4 (vv 99-112): Falsía de la amada:
¡Ay, cuánto me engañaba!
¡Ay, cuán diferente era
y cuán de otra manera
lo que en tu falso pecho se escondía! (vv 105-108)

- estrofa 9 (vv 169-182): misma cosa:
 “De mi cantar, pues, yo te vi agradada,
 tanto, que no pudiera el mantuano
 Títero de ti ser más alabada” (vv 172-174)

QUINTA: Estrofas 5 y 8.

- estrofa 5 (vv 113-126): La actitud de la amada es un imposible,
 un absurdo en la naturaleza:
 desvarío

sin saber de cuál arte
 por desusada parte
 y por nuevo camino el agua se iba” (vv 115, 120-122)

- estrofa 8 (vv 155-168).
 “Materia diste al mundo de esperanza
 de alcanzar lo imposible y no pensado,
 y de hacer juntar lo diferente...” (vv 155-157)

SEXTA: estrofas 6 y 7

- estrofa 6 (vv 127-140): Ruptura con el amante y unión con el
 rival:
 “. . .viendo mi amada hiedra,
 de mí arrancada, en otro muro asida. . .” (vv 135-136)

- estrofa 7 (vv 141-154): sigue el mismo motivo:
 “O ¿qué discordia no será juntada?

cuando tú enajenada
 de mi cuidado fuiste

perder lo que estuviese poseyendo”
 (vv 143, 147, 148, 162)

También las doce estrofas de Nemoroso son simétricas de las de Salicio, repitiendo los mismos motivos en el mismo orden, pero empezando al revés. Si AB. . .K L son las estrofas de Salicio, L'K' . . . B' A' son las de Nemoroso. En efecto, la última de Salicio y la primera de Nemoroso describen el locus amoenus. “Ves aquí un prado lleno de verdura,
 ves aquí una espesura
 ves aquí una agua clara”, dice Salicio. Y Nemoroso:

- “Corrientes aguas, puras, cristalinas;
árboles que os estáis mirando en ellas. . .”
la penúltima de Salicio y la segunda de Nemoroso muestran una naturaleza que comparte el dolor del amante, donde
“...las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan” (vv 197-198)
de la que puede decir Nemoroso
“...este mismo valle, donde agora
me entristesco y me canso, en el reposo
estuve ya contento y descansado” (vv 253-255)

Salicio (décima estrofa) y Nemoroso (tercera) usan la misma figura patética, el erotema. Pero no se trata de una interrogación ordinaria, es una aporía, una interrogante sin respuesta posible en este mundo, un callejón sin salida (que esto viene a significar a-poría, sin salida). Ubi sunt? es la pregunta de Nemoroso: (vv 267 y ss.)

- ¿Dó están agora aquellos claros ojos. . . ?
Igualmente sin respuesta es la que hace Salicio:
¿Cómo te vine entanto menosprecio?
¿Cómo te fui tan presto aborrecible?
¿Cómo te falté en mí el conocimiento? (vv 183 y ss.)

Ambos pastores se lamentan de una desgracia que ha sido inesperada, sorpresiva, allende toda previsión. Salicio ha sido engañado contra toda razón, pues lo han preferido por uno que a todas luces es mucho menos que él, mientras le testimoniaban aprecio:

“la manteca y el queso está sobrado;
de mi cantar, pues, yo te vi agradada,

y cierto no trocara mi figura
con ese que de mí se está riendo” (vv 171-180)

La “subitanea et improvisa morte”, uno de los males más temidos de la Edad Media, y probablemente también de la España del s. XVI, es la que se ha llevado a Elisa:

¿Quién me dijera, Elisa, vida mía, . . . (v 282)

Ambos son testigos de una alteración de la naturaleza: Nemoroso la ve desde la partida de Elisa (vv 296 y ss):

“No hay bien que en mal no se convierta y mude:
la mala hierba al trigo ahoga, y nace
en lugar suyo la infelice avena. . .”

y Salicio no como una realidad ya presente, sino como una

amenaza posible, como un horrendo futuro grotesco:

“La cordera paciente
con el lobo hambriento

hará su ayuntamiento” (estrofa octava, vv 161 y ss)

Tanto Salicio, en la séptima estrofa, como Nemoroso, en la sexta, lamentan una desdicha similar, una separación dolorosa, súbita e irreparable. Nemoroso llora por la muerte de Elisa (“la tenebrosa noche de tu partir”: vv 318-319) y Salicio por el apartamiento de Galatea (“¿o qué de hoy más no temerá el amante? ... que el más seguro tema con recelo perder lo que estuviese poseyendo”: vv 146, 161, 162).

En las estrofas sexta de Salicio y séptima de Nemoroso se desarrolla la misma figura, la del bien querido arrebatado por fuerza.

Dice Salicio:

“Viendo mi amada hiedra
de mí arrancada, en otro muro asida” (135, 136)

Nemoroso, en una imagen similar, nos habla del ruiseñor que se queja

“del duro labrador, que cautamente
le despojó su caro y dulce nido
de los tiernos hijuelos...” (vv 326-328)

No es ajena la naturaleza al sufrimiento de Salicio (estrofa quinta), pues le avisa en sueños, ni al de Nemoroso (estrofa octava), cuya queja se esparce por el universo:

“Por ti me estoy quejando
al cielo y enojando
con importuno llanto al mundo todo” (vv 345 y ss)

No se puede negar que ésta es la más débil de las correspondencias; pero es suficiente para mantener el juego de la arquitectura simétrica.

Las estrofas cuarta y novena, de Salicio y Nemoroso respectivamente, presentan a ambos pastores solos con su sentimiento,

Salicio en un feliz engaño
(Por ti el silencio de la selva umbrosa
por ti la esquividad y apartamiento
del solitario moente se agradaba: 99-101),

Nemoroso, en la amarga desolación de la muerte de su amada, se consuela sus cabellos contemplando, triste reliquia de su hermosura.

“Tras esto el importuno
dolor me deja descansar un rato” (vv 364-365)

El alejamiento de la amada (Elisa “en el duro trance de Lucina” y Galatea, que deja “llevar, desconocida, al viento el amor y la fe que ser guardada eternamente... debiera”) establecen un lazo entre la tercera y la décima estrofas.

Así como el hombre se consuela con la compasión de los demás, así también ve agravarse su dolor en medio de la alegría de los otros, o de su indiferencia. Salicio se siente desamparado en su sufrir al ver que la naturaleza toda —“las aves y animales y la gente”, v 73— sigue su marcha sin detenerse y

“va de nuevo al oficio
y al usado ejercicio,
do su natura o menester lo inclina” (vv 78-80)

Nemoroso increpa a la diosa por haber dejado morir a Elisa sin hacer nada por salvarla, a pesar de las numerosas ofrendas que le ofreciera:

“¿Y tú, ingrata, riendo,
dejas morir mi bien ante los ojos?” (vv 392-393)

El planto de Salicio comienza tal como termina el de Nemoroso —es la figura llamada inclusión, si consideramos la égloga en su totalidad— con el deseo de la muerte y el *taedium vitae*. “No hay sin ti el vivir para qué sea” (v 62), dice Salicio y Nemoroso responde como un eco pidiendo

“que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo, y verme libre pueda”. (vv 398-399)

No sin temor de cansar al lector, hacemos notar la presencia de esta misma arquitectura en la construcción de la lamentación de Nemoroso. Esta repetición de la simetría era como necesaria después del doble uso que se ha hecho de ella. Será fácil demostrar que el esquema del lamento de Salicio lo encontramos repetido en estos versos, de modo que la primera estrofa corresponde a la última, la segunda a la penúltima, etc. Es el esquema que ya se ha indicado:

A B C D E F + F E D C B A

Estas son las parejas que se pueden establecer:

PRIMERA: estrofas primera y última.

estrofa 1: describe el locus amoenus

estrofa 12 (vv 394-407): 'la tercera rueda', lugar de alegría y paz es imaginada como el locus descrito en la primera estrofa:

“Busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos...” (vv 402-405)

SEGUNDA: estrofas 2 y 11.

Una y otra encierran una imprecación, una amarga queja a los poderes superiores:

“¡Oh miserable hado!” (v 259)
¿Ibate tanto en perseguir las fieras?
¿Ibate tanto en un pastor dormido?
¿Cosa pudo bastar a tu crudeza...? (vv 380-382)

TERCERA: estrofas 3 y 10.

Estas guardan una más estrecha relación, hermanándose por la forma (erotema) y el contenido (descripción de la muerte).

Dice Nemoroso en la tercera estrofa:

“Aquesto todo agora ya se encierra

en la fría, desierta y dura tierra” (vv 279-281)

Y en la décima:

“aquella noche tenebrosa, oscura” (v 367)

CUARTA: estrofas 4 y 9.

Se habla de la unión de los amantes, primero como nostalgia

“cuando en aqueste valle al fresco viento
andábamos cogiendo tiernas flores...” (vv 283-284)

después como triste y menguada realidad:

“Tengo una parte aquí de tus cabellos,
Elisa, envueltos en un blanco paño...” (vv 352-353)

QUINTA: estrofas 5 y 8.

Están enlazadas por dos elementos: el llanto y la reacción del mundo. El llanto, que es objeto de una mag-

nífica hipérbole

(“yo hago con mis ojos

crecer lloviendo el fruto miserable”: 308 y 309),

empapa toda la estrofa octava, donde se da rienda suelta al dolor (v 338), donde hay quejas vanas (v 339) de la muerte dura y airada (v 340) y arrebatada (v 344), donde hay un llanto importuno (v 347), donde hay desigual dolor (v 348) y dolorido sentir (v 349).

El universo siente el pesar de Nemoroso y ya no “acude el campo al labrador con mano llena” (v 298), pues no puede ignorar la voz de quien se está

“...quejando

al cielo y enojando

con importuno llanto al mundo todo” (vv 346-348)

SEXTA: Estas dos estrofas, que ocupan el centro del lamento del pastor, son dos comparaciones, una con la sombra de la noche (que pasará dando lugar al día) y otra con el ruiseñor (cuyo canto en la oscura noche, maravillosa sublimación del dolor, no deja de ser un consuelo).

Queda así demostrada la artificiosa y elaborada construcción con que Garcilaso ha compuesto su Primera Egloga. Ahora bien, ¿no encontramos el mismo artificio y la misma trabajosa elaboración en la obra de Virgilio? En la égloga segunda, por ejemplo, podemos establecer el mismo esquema que ya hemos visto (a b c D c b a); en la tercera, la división binaria de las dos partes, preámbulo y canto, que son sensiblemente de la misma longitud; la cuarta —la más famosa en la Edad Media—, está construida con el número sagrado, el siete; la quinta, con dos cantos sucesivos, que se dividen de igual manera. . .

Análisis de ALEXIS (segunda égloga):

vv 1- 5	introducción	a	cinco versos
vv 6-18	queja de amor	b	trece versos
vv 19-27	apología de sí	c	nueve versos
vv 28-44	deseo de unión	D	diecisiete
vv 45-55	se le ofrece	c	once versos
vv 56-68	quejas de amor	b	trece versos
vv 69-73	conclusión	a	cinco versos

Se puede ver que, salvo la letra *c* —donde faltan o sobran dos versos—, hay un perfecto equilibrio de las dos partes de esta bucólica. No sólo en el número de versos, sino también en las expresiones literarias se encuentra esta misma simetría: el “*nec quid sperare habebat*” de la letra *a* (introducción) corresponde al “*quae te dementia cepit!*” de la conclusión; una queja de amor ocurre en la hora de todo el calor (*sole sub ardenti*), la otra en la tarde (*aratra jugo referut suspensa juveneci*); la apología (vv. 19-27) se continúa en el trozo que le es simétrico. . .

Análisis de DAMOETAS (tercera égloga):

vv 1-27	discusión	veintisiete versos
vv 28-54	desafío y apuesta	veintisiete versos
vv 55-83	canto: primera parte	veintinueve versos
	introducción	cinco versos
	competencia	veinticuatro versos
vv 84-111	canto: segunda parte	veintiocho versos
	competencia	veinticuatro versos
	conclusión	cuatro versos

Hállase, por lo tanto, en esta bucólica una perfecta simetría en el preámbulo ($A + A'$) y, en el cuerpo de la competencia (veinticuatro versos cada vez: $B + B'$). Esta última se halla enmarcada por dos grupos de versos (introducción y conclusión) donde hay una falla de la simetría: cinco y cuatro. No sería raro que se hubiera perdido un verso o se hubiera añadido uno por algún bienintencionado copista. Por lo menos sería menos raro que si el poeta, después de tanta preocupación por el equilibrio aritmético de esta égloga, hubiera fallado al final, sin que se pueda decir que no tuvo oportunidad para corregirlo.

Brevitatis causa, no añadimos el análisis de las demás bucólicas individualmente. Pero no podemos omitir las simples y brillantes observaciones de P. Maury⁵¹. Es la más clara demostración de la unidad de las diez églogas y del acucioso trabajo de elaboración a que fueron sometidas. Su tesis es simple: La égloga quinta (DAPHNIS) es el centro del libro, de modo que las demás constituyen a su alrededor una serie de aproximaciones concéntricas organizada de tal modo que corresponden la *i* con la *ix* (Las tribulaciones de la guerra civil: Menalcas y Melibeo deben abandonar sus posesiones); la *ii* con la *viii*

⁵¹ PERRET, Jacques, *Virgile*. Paris, Ed. Hatier, 1965, p. 43 y ss.

(Las tribulaciones del amor no son mejores que las alegrías que ofrece, ya que unas y otras impiden al hombre el acceso a una vida superior); la III con la VII son ejemplos del ocio divino, de una Edad de Oro en que se vive un amor sin pasión, de la Arcadia ideal; la IV y la VI rodean la quinta con la pintura de los orígenes y con la del futuro inmediato inaugurado por la muerte y apoteosis de César, antitipo de Dafnis.

Cierra el volumen de las bucólicas el cuadro de Gallus, el poseído del indigno amor (X 10), el que resiste a los dioses (X 21-30) renunciando a su destino y yéndose a vivir entre los pastores (X 50). Es la negación del héroe romano, del Eneas de la Eneida, pensada ya que no escrita aún, de Julio César —que es Eneas y Dafnis. . .

Pero no sólo los temas indican que la V es la principal de las églogas. Numerosas correspondencias numéricas la señalan como la más importante. No son exactísimas, pero sí suficientes para demostrar la tesis. Además, algunas correcciones exegéticas basadas en los manuscritos y en la crítica interna, acrecientan no poco esta arquitectura aritmética. Algunas de estas correspondencias son:

- a) 330 versos preceden la v égloga y 331 la siguen.
- b) Sumando los versos de las bucólicas que se han señalado como correspondientes, se halla la misma cifra:

$$\begin{array}{rcl} \text{I} & + & \text{IX} & 150 \text{ versos} \\ \text{IV} & + & \text{VI} & 149 \text{ versos} \end{array}$$

Las restantes nos dan:

$$\begin{array}{rcl} \text{II} & + & \text{VIII} & 181 \text{ versos} \\ \text{III} & + & \text{VII} & 181 \text{ versos} \end{array}$$

- c) Tomando ahora los versos de la primera, la segunda, la última y la penúltima, o sea églogas que se corresponden en las dos mitades de la obra, encontramos el mismo número ya indicado:

$$\text{I} + \text{II} + \text{IX} + \text{VIII} \quad 331$$

Lo mismo ocurre con los dos cuartos que quedan, uno antes y otro después de la v:

$$\text{III} + \text{IV} + \text{VI} + \text{VII} \quad 330$$

Estas coincidencias no se pueden deber a la casualidad, ya que el largo de las bucólicas es muy desigual y el número de sus versos no guarda relación alguna entre sí. Hubo clarísimamente una vo-

luntad de orden aritmético en la construcción, o a lo menos, en la recopilación de los diez poemas⁵².

Si bien puede ser interesante establecer este parangón entre ambos poetas, no significa esto necesariamente que hubo una influencia de uno en otro. Claro que la certísima familiaridad que tuvo Garcilaso de Virgilio puede haber inclinado su estro a la composición sabiamente simétrica; pero no se ha de olvidar que esta forma de estructurar los poemas de ninguna manera puede decirse peculiar o característica del mantuano. Ya se la puede rastrear en la estricta simetría formal de muchos salmos (Vulg. xx, xxxi, xxxii, xxxviii, etc.) y sobre todo en el inicio del Evangelio de S. Juan, donde aparece el mismo esquema abcd+dcba (Juan 1 1-18, verso central: 'Et Verbum caro factum est'). Nadie ignora tampoco la magistral simetría con que Dante construyó su Comedia. Son éstos dos predecesores que han de haber sido familiares a Garcilaso, la Biblia y el florentino. Sin embargo, considerando que la influencia más visible y de ninguna manera ocultada o disimulada —por el contrario, orgullosamente exhibida— es la latina, bien podemos atribuir esta característica estructural al ejemplo arrebatador de las bucólicas virgilianas.

LA HUELLA DEL MAESTRO

Ya desde el siglo xvi los eruditos indicaron los numerosos lugares en que Garcilaso se aproximaba al texto del latino, tanto que algunos de sus versos parecen traducciones de los del primero. Esta labor de comparación está ya hecha y queda poco, si es que algo queda, que añadirle a ella. La familiaridad de los maestros españoles con la literatura grecolatina se cumplugo tanto en indicar las influencias y parecidos, como el poeta en incluirlos (agradable encuentro para el humanista, exhibición de maestría para el autor).

Algunas veces se observan los mismos motivos líricos en ambos poetas, incluso con la misma expresión literaria. Son ideas similares, sin que se pueda hablar de calco o traducción. He aquí algunos ejemplos:

⁵² Todas estas últimas páginas están inspiradas en PERRET, op. cit. Totalmente contraria es la posición de BAYO, Marcial José, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*. Madrid, Editorial Gredos S. A., 1959, p. 57:

“Lo esencial para Virgilio era lo horizontal, el despliegue de una situación, la serenidad de un paisaje, la calidad de una voz. El arte de Virgilio está hecho de remansos, *que piden ser tomados aisladamente*, sin ver en ellos fases de un proceso lineal hacia un fin.” (El subrayado es nuestro.)

- v. 4 cuyas ovejas al cantar sabroso
 estaban muy atentas, los amores
 de pacer olvidadas, escuchando.
corresponde a este verso de la VIII:
 Immemor herbarum quos est mirata juvenca (2)
 (olvidada de la hierba, los admiraba la ternera).
- v. 109 Bien claro con su voz me lo decía
 la siniestra corneja repitiendo
 la desventura mía.
tiene su origen en el discutido verso de Virgilio:
 Saepe sinistra cava praedixit ab ilice cornix (1 18)
 (Muchas veces desde la agrietada 'me' predijo
 encina la corneja de la izquierda)
- v. 189 ¿No sabes que sin cuento
 buscan en el estío
 mis ovejas el frío
 de la sierra de Cuenca...
no deja de recordar aquel de Alexis:
 Mille meae Siculis errant in montibus agnae (21)
 (Mil mías en los sicilianos vagan montes ovejas).
- v. 395 Divina Elisa, pues agora el cielo
 con inmortales pies pisas y mides,
 y su mudanza ves, estando queda...
tiene la misma imagen que la quinta égloga, donde Dafnis
 sub pedibusque videt nubes et sidera (57).
 (bajo los pies ve las nubes y los astros).

Hay muchos otros (como vv 43, 216, 300...), pero en todos se halla el mismo fenómeno: es una imagen que ha quedado grabada en la cultura del Renacimiento, es una palabra o un conjunto de elementos que integran un motivo clásico. Ya sea el animal que olvida la comida por escuchar el canto del pastor; el de la corneja 'siniestra' (que es del lado izquierdo en latín, pero en castellano, 'siniestra'); el de las manadas de ovejas que se mueven en los montes (emigran a los montes, en Garcilaso)...

Estos ejemplos nos obligan a calificar al español de discípulo de Virgilio (y a mucha honra, diría aquél), pero un discípulo capaz de asimilar el ejemplo, de recibirlo como simiente, de hacer de él el origen y primer principio de una expresión personal. Esta originalidad

marca su huella incluso en los momentos en que es mayor la imitación, cuando se puede hablar incluso de calco y traducción. Los versos 235 y siguientes marcan la mayor sujeción de Garcilaso al modelo antiguo:

Lo que cantó tras esto Nemoroso
decidlo vos, Piérides; que tanto
no puedo yo ni oso
que siento enflaquecer mi débil canto.

Había dicho Virgilio:

... Vos, quae responderit Alphesiboeus,
dicite, Pierides; non omnia possumus omnes. (VIII 62)
(... Vos, lo que respondiera Alfesibeo
decidlo vos, Piérides; no todos podemos todo).

También puede llamarse traducción aquello de

v. 169 Siempre de nueva leche en el verano
y en el invierno abundo...

(Cf.: Lac mihi non aestate novum non frigore deficit
[II 22])

(Leche para mí ni en el verano nueva ni en el frío
[me falta])

En estos ejemplos se sigue al maestro paso a paso: 'decidlo vos, Piérides' equivale exactamente a 'dicite, Pierides'; 'lo que cantó tras esto Nemoroso', traduce el 'quae responderit Alphesiboeus' y el 'non omnia possumus omnes' tiene su eco en 'no puedo yo ni oso, que siento enflaquecer mi débil canto'. En el segundo caso, el del v. 169, hay una perfecta igualdad, en que todas las palabras del castellano responden a una del latín (nueva leche — lac novum; verano — aestate; invierno — frigore), con un solo cambio, que es poner 'abundo' donde dice 'no me falta' (mihi non deficit), y un solo agregado, 'siempre', que está implícito en Virgilio⁵³.

⁵³ No han faltado autores que en ansias de rastrear imitaciones y correspondencias, han creído verlas donde sólo hay meras coincidencias verbales. Es imposible hablar sin que las voces hayan sido ya usadas de otros. No es, pues, de extrañar que dos poetas que se han expresado en el mismo género usen las mismas palabras. Por ejemplo, han visto imitaciones en los vv. 71, 173, etc.

El verso 71 —*el sol tiende los rayos de su lumbre*— ha sido comparado con II 66 —*et sol crescentes decedens duplicat umbras*—. En realidad no hay más similitud que la presencia del sol. Cf. GALLECO MOREL, Antonio, op. cit., p. 256.

Estas 'traducciones' no quitan gloria al castellano inmortal. Son brevísimas referencias secundarias, en no poca parte venidas de las exigencias del estilo pastoril. Son el marco estereotipado y necesario de la bucólica. Se trataba de escribir a la manera de Virgilio y de Teócrito, de seguir sus pasos. No se le puede criticar que escribieran como lo hacían ellos. Muchos siguieron el ejemplo inmortal, pero sólo Garcilaso lo acompañó hasta la cumbre⁵⁴.

UNIVERSIDAD DE CHILE

⁵⁴ Puede servir para apreciar mejor la valía de Garcilaso, la suerte de la bucólica en Francia. Comparando el éxito de uno con el fracaso de muchos, se ve y mide la altura de la dificultad. Dice AUBERTIN —anotador de VIRGILII MARONIS, Publii. *Opera omnia*. Paris, Ed. Eugène Bélin—, en la página xv:

En Francia, los principales poetas bucólicos son Racan, que no merece, por cierto, el elogio que le tributa Boileau; Segrais, cuyas églogas le merecieron el honor de ingresar a la Académie Française; Madame Deshouliers, Fontenelle, Florian... Una falla común a todos estos autores es la monotonía, la insipidez, la falta de verdad y de sencillez. Carecen de ese vivo sentido de la naturaleza, de ese amor sincero al campo que animaba a los antiguos... Sus pastorales son como galantes elegías suspiradas por cortesanos o por burgueses disfrazados de pastores. (Trad. de A. B.)

BIBLIOGRAFIA

- ALCALÁ, Manuel, *Del Virgilianismo de Garcilaso de la Vega*. México, 1946.
- ARCE BLANCO, Margot, *Garcilaso de la Vega*. Contribución al estudio de la lírica española del siglo xvi. Anejo de la Revista de Filología Española xiii. Madrid, 1930.
- BAYO, Manuel José, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*. Madrid, Ed. Gredos S. A., 1959.
- COHEN, Jean, *Estructura del lenguaje poético*. Madrid, Editorial Gredos S. A., 1970.
- FEUILLET, A., "Le Cantique des Cantiques". Paris, Ed. Gabalda, 1963.
- GALLEGO MORELL, Antonio, "Garcilaso de la Vega y sus comentaristas". (Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara). Ed. Universidad de Granada, 1966.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Introducción a Garcilaso de la Vega*. Madrid, Ed. Espasa Calpe S. A., 1948.
- LODS, Adolphe, *Histoire de la littérature hébraïque et juive*. Paris, Parrot, 1954.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La lengua de Cristóbal Colón*. Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe Argentina S. A., 1942.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, "De lo humano a lo divino", *Filosofía y Letras*. Revista de la Universidad de Oviedo, 1945.
- SOBEJANO, Gonzalo, *El epíteto en la lírica española*. Madrid, Ed. Gredos S. A., 1956.
- VALERA, Juan, "La originalidad y el plagio". Disertaciones y juicios literarios. Sevilla, Ed. Francisco Alvarez y Cía., 1882.
- ZARDOYA, Concha, "Valores cromáticos en la poesía de Garcilaso", *Cuadernos Americanos* Año xix, vol. cx, mayo-junio 1960.