

Una coordenada poética en la obra de Garcilaso

Wilfredo Casanova O.

Nos hemos habituado al tono melancólico que fluye de la poesía de Garcilaso, y aun hoy nos conmueve su 'dolorido sentir', cuando, inmersos en la virtualidad de su íntimo cantar, percibimos una suerte de atmósfera de serenidad de alma frente a la adversidad y a la muerte. Difícil es también que pase inadvertida la transferencia emocional de sus estados de alma a la naturaleza que lo circunda. Una naturaleza que, más que tal, es un producto elaborado intelectualmente —una idea más que un fenómeno natural— una creación cultural del nuevo espíritu renacentista¹.

La naturaleza cumple con el papel que el poeta le ha asignado racionalmente: ser una cósmica caja de resonancia en donde resuena su dolorido sentir en consonancia con bosques y majadas. Ninguna nota discordante pareciera perturbar o desgarrar la estilizada y armónica urdimbre del paisaje idílico. Y sin embargo, no toda esta naturaleza se presenta siempre propicia ni todo este paisajismo es armónico, sino que cabe también en él la nota desapacible: configuraciones ásperas, abruptas y abismales; proyecciones sentimentales de estados de alma de quien padece una desarmonía esencial consigo mismo. Esta esencial desarmonía, que enajena el espíritu del poeta, es el dolor:

¹El poeta renacentista, apunta Pedro Salinas, no se satisface con los árboles sino con la idea de los árboles. Cf. "The idealization of reality". Garcilaso de la Vega, en *Reality and the poet in Spanish Poetry*. Translated by Edith Fishtine Helman with an introduction by Jorge Guillén translated by Elias L. Rivers. The Johns Hopkins Press (Baltimore, 1966), p. 80. Cito por el texto inglés al no serme asequible en español las conferencias de Pedro Salinas dadas bajo el patrocinio de Turnbull lectures en 1937, y publicadas originalmente en 1940.

Por su parte, Dámaso Alonso concuerda esencialmente con Salinas cuando afirma que "El hombre renacentista posee este concepto "dirigido" de la belleza natural (dirigido por hilos ocultos del pensamiento rector)". Cf.: "Garcilaso y los límites de la estilística", en *Poesía Española*. Ensayos de métodos y límites estilísticos. (Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Gredos, 1952), p. 51.

*no me podrán quitar el dolorido
sentir si ya del todo
primero no me quitan el sentido*².

(Egloga 1, vv. 349-351)

Estos versos, tantas veces citados por la crítica más autorizada, equivalen a la afirmación de un credo estético y sentimental al mismo tiempo. El dolor es la temática poética del artista, fecunda veta que el poeta cortesano ha de explotar —y valga aquí la paradoja— intelectual y emocionalmente, porque nadie podría, en efecto, regatearle a Garcilaso sinceridad y autenticidad de sentimientos; pero nadie tampoco dejaría de sentir cuán consciente es su regodeo especulativo en torno a su dolor, cómo lo defiende como suyo hasta la última situación límite, la muerte³. Postulamos, pues, que el poeta se crea un mundo ideal, dominado por el dolor, en el cual halla solaz espiritual y plenitud de goce estético. De él mana la corriente irresistible de su quehacer poético: es su manantial de inspiración.

Però tanto nos ha penetrado el dolorido sentir garcilasiano, que los mecanismos poéticos —llámense coordinadas o concatenaciones de su sistema poético— se nos han hecho diáfanos, transparentes, invisibles a simple vista. Poco sabemos, en realidad, cómo el poeta llega a concebir una suerte de convicción o fe viva en su propio dolor, ni de qué medios se vale para alzarlo a la categoría de formante de su mundo poético⁴.

El propósito que persiguen estas líneas es tratar de atisbar en esos mecanismos que Garcilaso utiliza conscientemente como refinado

²Cito en lo sucesivo por *Garcilaso de la Vega Obras Completas*. Edición de Elias L. Rivers, Madrid, Editorial Castalia, 1964).

³El poeta ha de mostrar en otras ocasiones esta insaciable apetencia por su dolor como cuando exclama: “¿quién pudiesse hartarse / de no esperar remedio y de quejarse! (Canción II, vv. 37-8). O como en el *Soneto xxxvii* en donde el dolor determina lo que la lengua ha de crear, y donde el dolor es el interior hombre del poeta, inseparable en su extravío: “Mi lengua va por do el dolor la guía; / ya vo con mi dolor sin guía camino”.

⁴Margot Arce Blanco, en un intento por reducir a esquemas los contenidos de la poesía garcilasiana, señala como un subtema importante el dolor, a) como conflicto: toma de razón frente a pasión; b) como realidad inmutable: tema del hado, el destino, la astrología; c) aceptación del dolor, melancolía: “No me podrán quitar el dolorido sentir”, en *Garcilaso de la Vega*. Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI. Imprenta de la librería y Casa editorial Hernando (Madrid, 1930), p. 36. Guiándonos por la reconocida autoridad de este crítico, ubicamos nuestro trabajo dentro de este segundo subtema.

El indispensable estudio de Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, 2ª edición corregida. Revista de Occidente (Madrid, 1968), no destaca tanto por ser un estudio acabado de los motivos poéticos garcilasianos, cuanto por hacer evidente la rica tradición literaria que llega hasta el poeta, y en la que sobresale la influencia de Petrarca, Sannazaro y Virgilio. Cf.: el capítulo IV, pp. 175-184.

hombre de su tiempo, cortesano y humanista. Intentaremos, por consiguiente, develar una de las coordenadas poéticas más sentidas y más intensamente expresadas por el vate toledano: la de fortuna aciaga, estado desastrado y áspero camino, motivos recurrentes en su obra del gran tema trágico, su dolor, transmutado en poesía.

La clave de la que hemos de partir en nuestro análisis ha de ser la noción de *estado*, de obvia procedencia social en cuanto hace referencia a una histórica estratificación vertical de la sociedad en estados⁵. Esta jerarquización estamental se relaciona íntimamente con la mudable rueda de la diosa Fortuna, creadora a su vez de estados de venturoso o desventura, según fuere su divina veleidad⁶. A la noción de venturoso o desventura, de dicha o desdicha, se vincula también la de trágica *caída* de un próspero estado (alto) a un estado de infortunio (bajo) con un saldo de infelicidad y de impotente protesta por el bien perdido. “Las más grandes heridas que uno puede recibir de la Fortuna —escribe Howard Patch— casi todas consisten en la caída desde una elevada posición a un estado de infortunio en general, así como también de un estado honorífico. ‘Desde lo alto a lo bajo’ es el gran tema en la Edad Media como también en los tiempos clásicos. Ya que este cambio en la fortuna del hombre es lo que constituye realmente la idea medieval de tragedia, podemos llamar a esto el ‘tema trágico’ ”⁷. Este tema trágico por excelencia ha de tener muy hondas repercusiones en la poesía de Garcilaso, como a continuación pasamos a ver⁸.

⁵Véase J. Huizinga, “La concepción jerárquica de la sociedad”, en *El otoño de la Edad Media*. 5ª edición (Revista de Occidente, Madrid, 1961). Traducción del alemán por José Gaos, pp. 79-89. Don Juan Manuel. *Libro de los estados*, en *Obras de Don Juan Manuel*. (Escritores en prosa anteriores al siglo xv. BAAEE Rivadeneira, Madrid, 1960), pp. 303-364.

⁶La iconografía de la diosa Fortuna es muy reveladora para apreciar las caprichosas alternativas de su rueda, y las caídas de un estado venturoso a uno desastrado. Véase, por ejemplo, las ilustraciones de las siguientes obras: Dohrn, Tobías. *Die Tyche von Antiochia* (Verlag Gebr. Mann, Berlín, 1960); vid., especialmente, tafel 2, tafel 6, tafel 7, tafel 8 (Yale University. Gallery of Fine Arts). También, Cousin, Jean. *Le Livre de Fortune*. Reproduced from the original manuscript in the Library of the Institute of France, with introduction and notes by Ludovic Lalanne translated by H. Mainwaring Dunstan. Bibliothèque Internationale de l'Art (Librairie de l'Art, Paris et London, 1883).

⁷Patch, R. Howard. *The Goddess Fortune in Medieval Literature*. Harvard University Press (Cambridge, 1927), pp. 67-68. Véase también María Rosa Lida de Malkiel. “El laberinto de Fortuna”, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*. Publicaciones de la NREH (El Colegio de México, México, 1950), pp. 15-83.

⁸No es casual que Cervantes y Lope de Vega —ambos dolorosamente lastimados por achaques de Fortuna— se sientan conmovidos y hagan suyo el verso clave del poeta toledano. Así lo ensalza sin reservas Cervantes en su *Viaje del Parnaso*:

‘Quando me paro a contemplar mi estado’,

Iniciamos nuestro análisis por el Soneto 1, encabezado justamente por un verso que refiere a un estado de alma; y que constituye nuestro *verso clave*:

Quando me paro a contemplar mi 'stado
y a ver los passos por do m'ha traydo,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera aver llegado.

El hablante lírico se para a contemplar su estado anímico, lo cual constituye un momento de introspección, un volcarse hacia lo que se fue y aun se es en un penoso 'curriculum vitae'. Se perfila nítida la imagen de un *caminante* "perdido", a través de un camino incierto que pudo conducirlo todavía a mayores males. Es un instante de

*comienza la canción que Apolo pone
en el lugar mas noble y leuantado.*

(Ed. Schevill y Bonilla. Gráficas reunidas
(Madrid, 1922), pág. 9).

Y es que Cervantes era un resabiado de la mala Fortuna, que lo había privado de uno de los más apreciados bienes, estro de poeta, "la gracia que no quiso darme el cielo", como él mismo confiesa;

*yo soy un poeta desta hechura,
cisne en las canas, y en la voz vn ronco
y negro cueruo, sin que el tiempo pueda
desbatar de mi ingenio el duro tronco;
y que en la cumbre de la varia rueda
iamas me pude ver solo vn momento,
pues, quando subir quiero, se está queda.*

(Viaje, cap. 1, p. 16).

Por su parte Lope se identifica sentimentalmente con aquel "contemplar mi estado" que, como bien advierte José Promis, es "un verdadero cuestionamiento de la existencia anterior y, a la vez, la declaración de fe sobre el regreso al bien perdido". *La conciencia de la realidad en la Literatura Española*. Siglos XII. al XVII (Ediciones Universitarias de Valparaíso, t.), p. 91.

Cito sólo el primer cuarteto en donde se contiene el verso clave en referencia:

*Quando me paro a contemplar mi estado
y a ver los pasos por donde he venido,
me espanto de que un hombre tan perdido
a conocer su error haya llegado.*

La selección de este verso único por ambos ingenios —selección ciertamente no fortuita, sino producto sensible de una afinidad en la desventura— nos ofrece una pista muy segura conducente hacia la aprehensión de la noción poética de estado en la poesía de Garcilaso.

meditación frente a un pasado de extravío, y un presente subordinado a fuerzas descontroladas,

*mas quando del camino 'stó olvidado,
a tanto mal no sé por dó é venido.*

La coordenada del estado desastrado se asocia aquí, estrechamente, con la imagen de un *camino* peligroso y del desdichado caminante que por él hace su vía. Pero sucede que a veces el caminante olvida —en una especie de caída de su conciencia— los azares del camino que le ha conducido a este punto de desventura; entonces no sabe, o no acierta a explicarse racionalmente cómo ha llegado a tanto mal. Y este mal implica una situación límite:

*Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme
si quisiere, y aun sabrá querello;
que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hazello?*

Esta situación límite se traduce en conciencia de postrimería e intuición de su próximo fin: 'sé que me acabo', 'Yo acabaré'. Es manifiesta una antítesis significativa básica: por una parte, conciencia de un fin desastrado; por otra, inevitabilidad de este estado, toda vez que se le busca de propia voluntad, 'mi voluntad puede matarme', actitud irracional en el grado en que el 'Yo' se entrega en cuerpo y alma a su 'cuidado', y lo alza como el único valor perdurable más allá de su aniquilamiento. En cuanto a la amada, bella inmisericorde, no hace sino apresurar el proceso de autoaniquilamiento de su enamorado.

En íntima consonancia con el Soneto I, se encuentra el VI. Aquí la configuración del áspero camino en una geografía abismal y peligrosa se acentúa con sombríos tintes:

*Por ásperos caminos é llegado
a parte que de miedo no me muevo,
y si a mudarme a dar un passo pruevo,
allí por los cabellos soy tomado.*

En este paisaje abrupto, la presencia de la muerte, y la esencial vacilación entre razón y sentimiento, se insinúan como ominosas consecuencias de fuerzas adversas conjuradas en la desdicha:

*mas tal estoy que con la muerte al lado
busco de mi bivar consejo nuevo,
y conozco el mejor y el peor apruevo,
o por costumbre mala o por mi hado.*

El perdido caminante admite entonces que la muerte ha de ser el fin natural de quien como él está entregado a la fuerza irreprimible de la inclinación,

*mi inclinación, con quien ya no porfío,
la cierta muerte, fin de tantos daños,
me hazen descuydar de mi remedio.*

La conciencia de postrimería se reitera en la Elegía II con insistencia. El caminante enamorado tiene plena evidencia de lo incurable y mortal de su dolencia porque conoce su estado:

*en este dulce error muevo contento,
porque ver claro y conocer mi 'stado
no puede ya curar el mal que siento,
y acabo como aquel que'n un templado
baño metido, sin sentillo muere,
las venas dulcemente desatado.*

(Eleg. II, vv. 139-144)

Ahora bien, en la configuración del estado desastrado del amante y las variadas expresiones afines —concatenaciones del sistema poético de la coordenada— como áspero camino, subida, caída, esperanza incierta y conciencia de postrimería, la influencia arbitraria de la Fortuna es un factor determinante⁹. Es concebida por el poeta bajo signo negativo como 'mala fortuna' conjurada en su perdición:

*Mas a mi ¿quién avrá que m' assegure
que mi mala fortuna con mudança
y olvido contra mí no se conjure?*

(Eleg. II, vv. 85-87)

⁹El reflejo en la obra de Garcilaso de este importante tema es explicable: desde el siglo XV se divulgaban en España las obras de los humanistas y literatos italianos en los ambientes universitarios y cortesanos, y con ellos un tema de tan vieja tradición como el de la Fortuna. Garcilaso, conocedor de la obra de Petrarca, no podía ignorar la gran preocupación de éste por la Fortuna en su *De Remediis utriusque Fortunae*, como tampoco debía desconocer la influencia que Boecio había ejercido sobre el cantor de Laura. Y Boecio, aunque reconocía el poder supremo de Dios no por ello negaba una realidad como la de la Fortuna, hasta el punto que la hace intervenir en un diálogo sostenido con la Filosofía en el Libro II de su *De la consolación por la Filosofía* (Emecé Editores, Buenos Aires, 1944), p. 47. Véase también el tratamiento del tema de la Fortuna entre los humanistas y poetas italianos en Erna Ruth Berndt, *Amor, muerte y fortuna en "La Celestina"* (Gredos, Madrid, 1963, Biblioteca Románica Hispánica), pp. 117-156.

Además su fuerza incontrastable rige su vida de un modo cruelmente arbitrario y azaroso, "rendido a mi fortuna, / me voy por los caminos que se ofrecen, (*Canc.* II, vv. 2 y 3); así que del estado más perdido / saco algún bien. (*Canc.* IV, vv. 152-153); "Mas la fortuna, de mi mal no harta, / me aflige..". (*Egl.* III, vv. 17-18).

Así tenemos que, bajo el imperio de esta fuerza adversa, a la coordenada del estado infausto del amante se vincula la noción de *esperanza* incierta, dentro del marco de la imagen arquetípica de la diosa Fortuna y su cambiante rueda¹⁰. El desdichado enamorado ve levantarse un rato su esperanza sólo para ser nuevamente precipitado a un bajo estado, dando con ello lugar a la desconfianza:

*Un rato se levanta mi esperança,
mas tan cansada d'averse levantado,
torna a caer, que dexa a mal mi grado
libre el lugar a la desconfiança.*

*Quién sufrirá tan áspera mundança
del bien al mal? ¡O corazón cansado,
esfuerça con la miseria de tu 'tádo.*

(*Soneto IV*, vv. 1-7)

Una leve esperanza de un cambio favorable todavía persiste ya "que tras fortuna suele aver bonança!". En la búsqueda de esta bonanza —supuesto estado de ventura amorosa— el amante ha de poner esfuerzo y perseverancia, inclusive más allá de la muerte:

*muerto, prisiones no pueden, ni embaraços,
quitarme de yr a veros como quiera,
desnudo 'spiritu o hombre en carne y hueso.*

(*Soneto IV*, vv. 12-14)

¹⁰En este tema trágico Garcilaso no es el primero ni es el último poeta en sentirse abrumado ante la tornadiza rueda de la diosa, y quejoso de su desdichado estado. Mena, al exponer el asunto de su poema, escribe:

*Tus casos fajaçes, Fortuna, cantamos,
estados de gentes que giras y trocas,
tus grandes discordias, tus firmezas p cas,
e los que en tu rueda quexosos fallamos.*

(*LABERINTO*, copla 2; ed. cl. Cast. Madrid, 1951), p. 3 .

El divino Herrera se duele de un amor no correspondido, y también llora lo desdichado de su estado:

El soneto xxxii reúne, en una configuración totalizadora, la coordenada de estado desdichado, camino, subida, caída y esperanza. La amada se alza como la causa única de este estado infausto; y el dolor contenido del amante se acrecienta:

*Estoy contino en lágrimas bañado,
rompiendo siempre el ayre con sospiros,
y más me duele el no osar deziros
que he llegado por vos a tal estado.*

El camino recorrido es estrecho e inescapable, y el punto a que ha llegado el caminante es terrible. Volverse, para huir de la influencia avasalladora de la amada, significa enfrentarse de nuevo con los peligros que se han dejado atrás,

*que viéndome do estoy y en lo que he andado
por el camino estrecho de seguiros,
si me quiero tornar para hüyros,
desmayo, viendo atrás lo que he dexado.*

Si el caminante intenta proseguir su camino y subir a la difícil cumbre —estado de ventura, según la iconografía de la diosa Fortuna— el camino ascendente se presenta espantable con los ejemplos de los que han caído de un próspero estado a uno desastrado,

*Voi siguiendo la fuerça de mi hado
por este campo estéril i ascondido:
todo calla, i no cessa mi gemido,
i lloro la desdicha de mi estado.*

(SONETO II, Ed. Cl. Cast. Madrid, 1962), p. 17.

Aunque más artificiosamente, Herrera se ciñe también a la clave del estado desastrado como lo prueban otros sonetos. Véase, por ejemplo, los siguientes, v, xxxix, xl, lxxviii.

Boscán, por tantas afinidades afiliado estéticamente a Garcilaso, explota con fruición la coordenada poética del estado desastrado y de Fortuna aciaga:

*Ha tanto ya que mi desdicha dura,
que'n esto solo tuve mi speranza.
Esperé de fortuna su mudança,
que por mí no negara su natura.*

(SONETO LIV, *Obras poéticas de Juan Boscán*, I, edición crítica por Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona, 1957). Véanse también los sonetos lxxvii, xc, xcvi.

*y si quiero subir a la alta cumbre,
a cada paso espántanme en la vía
exemplos tristes de los que han caydo.*

Así el caminante se enfrenta a un camino sin posible salida, a un dilema sin posible solución. Y anda su vía como un ciego, sin orientación, porque carece de la luz de la esperanza, que antes era en la región ingrata del olvido de su amada:

*sobre todo, me falta ya la lumbre
de la esperança, con que andar solía
por la oscura región de vuestro olvido.*

A la coordenada del estado desastrado se relaciona necesariamente la noción de *caída*, conforme también con la imagen arquetípica de la diosa Fortuna y su inconstante rueda. Dentro de la ficción poética pastoril se hacen repetidas alusiones a una caída física del enamorado infeliz¹¹.

Después de ser rechazado por Camila —ofendida por la impropia sugestión contenida en su imagen reflejada en la fuente— el pastor Albanio, su enamorado, yace tendido, anonadado, ante la enormidad de lo que el rechazo significa: “Fixos los ojos en el alto cielo, / estuve boca arriba una gran pieça / tendido,... (Egl., II, vv. 491-493).

Luego, ante la evidencia del perjurio de la ninfa Camila, su bienamada, el desventurado clama a la muerte y siente la inminencia de una mortal caída:

*Recibe tú, terreno y duro suelo,
este rebelde cuerpo que detiene
del alma el espedido y presto buelo.*

(Egl. II, vv. 874-876)

Esta caída física cobra una más honda significación al relacionarse con una caída de la razón; esto es, a la caída corporal se corresponde íntimamente una caída racional, trastorno espiritual de tal magnitud que trae aparejada la locura, y por ende, una total desarmonía del ser¹². El definitivo rechazo de la ninfa Camila no sólo provoca una

¹¹Por lo que hace a la presencia del tema de la caída y el estado desdichado dentro de la ficción poética pastoril, véase el artículo de Gustavo Correa, “El templo de Diana en la novela de Jorge de Montemayor”, *Thesaurus*, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, XVI (Bogotá, 1961), 3-20.

¹²En la Canción IV, la alegorización de la caída o vencimiento de la razón —por expresa voluntad del yo— constituye una de sus coordenadas básicas,

caída física de Albino sino también "el desvanecimiento, el vano imaginar de la cabeza" y un serio trastorno del sentimiento "verme del todo, al fin, sin esperanza / me trastornaron casi el sentimiento" (*Egl.* II, vv. 495-499). La desesperanza le hace perder también la conciencia del espacio y del tiempo (*Egl.* II, vv. 500-505). Este trastorno básico del pastor enamorado tiene, además, proyecciones cósmicas, y tiende a alterar la elemental armonía de bestias y selvas (*Egl.* II, vv. 506-511). Y cuando los pastores de ganado y vaqueros acuden en auxilio de Albano e inquieren el por qué de su lamentable estado, éste —poseído por la obsesión de su muerte próxima— no sabe sino responder con una idea fija "Vosotros, los del Tajo, en su ribera" (*Egl.* II, v. 28). La obsesión de la muerte lo lleva a concebir la idea del suicidio,

*en pie m'alcé por dar ya fin al duro
dolor que en vida estaba padeziendo.*

(*Egl.* II, vv. 650-51).

El 'duro dolor' que padece el pastor Albano es un síntoma todavía más revelador de la honda perturbación anímica que sufre el enamorado, ya que hace patente un desconcierto, un desorden interior irremediable;

*Mas ¿quién tendrá concierto
en contar el dolor,
que's de orden enemigo?*

(*Canc.* II, vv. 32-34).

*peleando
en mi defensa, mi razón estaba
cansada y en mil partes ya herida,
y sin ver yo quién dentro me incitava
ni saber cómo, estaba desseando
que allí quedasse mi razón vencida.*

(*CANC.* IV, vv. 41-46).

Ante la pasión avasalladora, la razón y el juicio, antiguos guardianes de su vida, ahora nada pueden:

*Mi razón y juicio bien creyeron
guardarme como en los passados años
d'otros graves peligros me guardaron,
mas quando los passados compararon
con los que venir vieron, no sabian
lo que hazer de sí ni dó meterse.*
(*CANC.* IV, vv. 24-29).

El pastor Salicio, amigo de Albano, advierte también este trastorno y le pregunta por su causa:

*quisiera preguntarte
cómo tu pensamiento
se derribó tan presto en esse suelo,
o se cubrió de un velo,*

(Egl. II, vv. 684-687).

Esta caída de la razón se consolida con ocasión del perjurio de la ninfa Camila. La insania hace crisis y tiende a manifestarse a través de una definitiva propensión hacia la muerte, como un modo de evasión de una realidad mortificante y opresiva (Egl. II, vv. 880-882). Esta locura evasiva cobra luego una forma extraordinaria: el enamorado siente que ha perdido su cuerpo; o peor aún, que alguien se lo ha hurtado:

*¿No son aquéstos pies? Con ellos ando.
Ya Caygo en ello: el cuerpo se m'a ydo;
solo el espíritu es este que ora mando.
¿Alé hurtado alguno o escondido
mientras mirando estava yo otra cosa?*

(Egl. II, vv. 889-893).

*Espíritu soy, de carne ya desnudo,
que busco el cuerpo mío, que m'a hurtado
algún ladrón...*

(Egl. II, vv. 919-921).

Dejando al margen posibles implicaciones irónicas, la demencia del amante, que se siente desposeído de su cuerpo y sólo alienta espíritu desnudo, tiene como causa directa de su mal un amor no correspondido quintaesenciado en dolor, que va más allá del sufrimiento físico y para el cual el cuerpo es un estorbo. Sólo el alma es capaz de sentir y percibir este dolor que ha alcanzado un grado de inefabilidad para los sentidos ordinarios. El desprendimiento de su cuerpo en vida hace que el enamorado se aproxime a la muerte de amor por la que clama a diario. Es el loco simulacro de su propia muerte. Porque la búsqueda de su perdido cuerpo, en la que el amante se empeña en vano, no es sino la búsqueda de una identidad escindida: una armonía de cuerpo y alma hace tiempo perdida o inexistente en su estado desastrado. Es una búsqueda vana, la actividad propia de quien "cierto tiene trastornado el seso!" (Egl. II, v. 884). Salicio

advierde, y con razón, que “este gentil mancevo” *antes* “manso, cuerdo, agradable, virtuoso, / sufrido, conversable, buen amigo, / y con un alto ingenio, gran reposo!” (*Egl.* II, vv. 905-7), es *ahora* otro ente. La caída de su razón ha sido tan brutal que lo ha despojado de sus cualidades más relevantes, transformándolo en otro ser.

Si por un momento abandonamos la ficción poética y nos situamos sólo en plano cultural, tenemos que hacer notar dos cosas; la primera, que las resonancias platónicas del pasaje parecen innegables, sobre todo si se tiene en cuenta la insistencia del poeta en el carácter inefable de su dolor para los ordinarios sentidos, mientras el alma es la única capaz de alzar el vuelo a la intelección de su dolor. La correspondencia aproximada con la cuarta forma de locura que expone Platón en su *Fedro*, resulta una verificación si atendemos al siguiente fragmento: “...la cuarta forma de locura —esa locura que se produce cuando alguien, contemplando la belleza de este mundo, y acordándose de la verdadera, adquiere alas, y de nuevo con ellas anhela remontar el vuelo hacia lo alto; y al no poder, mirando hacia arriba a la manera de un pájaro, desprecia las cosas de abajo, dando con ello lugar a que le tachen de loco— y aquí se ha de decir que es éste el más excelso de todos los estados de raptó, y el causado por las cosas más excelsas, tanto para el que no tiene, como para el que participa; y que asimismo es por tener algo de esa locura por lo que el amante de los bellos mancebos se llama enamorado”¹³. Si variamos de signo algunas premisas del razonamiento platónico, tendremos el posible esquema en que se vació el intelectualismo garcilasiano: la belleza de la amada es la única verdadera de este mundo y del otro; el amante debe alentar sólo espíritu y no carnalidad corporal en su anhelo por obtener una percepción exacta de su dolor; este estado de raptó es el más excelso e implica el desprecio por las cosas terrenas, por ejemplo, su propio cuerpo; tal estado da lugar a que se tache de loco a quien lo padece; y finalmente, estar poseído por esta sublime locura significa estar enamorado no de un hermoso efebo sino de una bella inmisericorde.

El segundo aspecto cultural digno de destacarse es el siguiente: todas las cualidades estoicas, la cordura, la inteligencia, la virtud y la templanza (“cuerdo, ingenioso, reposado”), así como los atributos del cortesano ejemplar, mansedumbre, lealtad y buena crianza (“manso, virtuoso, conversable, buen amigo”) a que hacen referencia los versos arriba citados, han sido trastornadas en su contrario por obra de la *caída racional*. Y este trastorno tiene graves consecuencias en la conciencia del hombre renacentista. Es haberse dejado arrastrar por los ímpetus del deseo pasional en desmedro del espíritu intelectual. En la disyuntiva planteada entre lo racional y lo instintivo, es haber cedido al apetito de los sentidos. “El conflicto entre lo racional

¹³Platón. *Fedro*. Edición bilingüe, traducción, notas y estudio preliminar por Luis Gil Fernández (Instituto de Estudios políticos, Madrid, 1957), p. 37.

y lo espontáneo —escribe Margot Arce Blanco— inquieta profundamente la conciencia del Renacimiento. El hombre ha descubierto la razón y comienza a examinar críticamente los hechos objetivos en busca de la verdad. Esa misma crítica se aplica al análisis de los sentimientos y de las acciones humanas. En amor, se ha trazado el límite que separa irreconciliablemente el amor ordenado, intelectual, del deseo de los sentidos. Vencer los ímpetus del 'corcel bestial' será empresa digna de todo hombre razonable. La razón ordenará y encauzará estos apetitos al servicio del ánima intelectual. Esta, a su vez los encaminará a la consecución del ideal de belleza, sabiduría y virtud. Por ello, cuando el humanista siente el apetito sensual, la lucha queda entablada, y a veces se reviste de trágico dramatismo"¹⁴.

A la caída de la facultad razonadora se suman todavía la pérdida de la armonía y el orden interiores —nociones de origen platónico— trastocados también en sus opuestos, desarmonía y desorden, trastorno que tiene amplias repercusiones en la poesía de Garcilaso que '...cree en la armonía del universo y en la imposibilidad de desacuerdo dentro de ella; esa armonía engendra belleza y felicidad; el color es en ella el símbolo de desconcierto, enemigo de orden"¹⁵.

En un poeta pagado de ser un hombre de razón —privilegio inapreciable para el humanista y el cortesano, que fundan en ella su superioridad respecto de las demás criaturas— esta caída de la voluntad y la razón por una parte, y la pérdida de la armonía y el orden espiritual por otra, constituye un *estado vergonzoso*:

*Vergüença é que me vea
ninguno en tal estado,
de ti desamparado,
y de mí mismo yo me corro agora.*

(EGL. I, vv. 63-66).

*Entonces yo sentíme salteado
d'una vergüença libre y generosa;
corríme gravemente que una cosa
tan sin razón uviesses así pasado;
luego siguió el dolor al corrimiento.*

(CANC. IV, vv. 53-56).

La configuración de la índole de la amada ofrece también gran interés en conexión con la coordenada poética del estado desastrado.

¹⁴Arce Blanco de Vázquez, Margot. *Garcilaso de la Vega*. Contribución al estudio de la lírica española del siglo xvi. 2ª ed. (Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1961), p. 35.

¹⁵Arce Blanco, M. *Op. cit.*, p. 31.

La amada es configurada con acentuados rasgos de crueldad, desdén o soberbia, que constituyen ciertamente la causa inmediata del hundimiento afectivo del enamorado no correspondido (CANC. II, vv. 17-26). En ocasiones el enamorado resabiado supone en su bienamada la expresa voluntad de destruirlo (SONETO I, vv. 9-11; CANC. III, vv. 27-29). Otras veces se torna soberbia y desdenosa ante la flaqueza del amante (CANC. I, vv. 14-16). Pero la nota de crueldad acaso sea la preferida del poeta en la configuración de su amada, porque conviene a la coordenada poética de su estado desastrado, y a la imagen inmisericorde que de su amor se ha forjado,

*os veo
siempre yr con un desseo
de perseguir al triste y al caído:
yo estoy aquí tendido,
mostrándoos de mi muerte las señales,
y vos viviendo sólo de mis males.*

(CANC. I, vv. 31-39).

*quizá tú, que'n mi vida no moviste
el passo a consolarme en tal estado
ni tu dureza cruda enterneciste,
viendo mi cuerpo aquí desamparado,
vernás a arrepentirte y lastimarte,
mas tu socorro tarde avrá llegado.*

(EGL. II, vv. 572-577).

Sin embargo, el rendimiento del amante a la inmisericordia de su amada no reconoce límites. Se trata de un entregamiento total y absoluto, cual ofrenda ritual de cuerpo y alma ante su altar, no importando qué sacrificios le imponga la religión de amor que profesa:

*Si a la región desierta, inhabitable
por el hervor del sol demasiado
y sequedad d'aquella arena ardiente,
o a la que por el yelo congelado
y rigurosa nieve es intractable,
del todo inhabitada de la gente,
por algún accidente
o caso de fortuna desastrada
me fuéssedes llevada,
y supiesse que allá vuestra dureza
estava en su crüeza,*

*allá os yria a buscar como perdido,
hasta morir a vuestros pies tendido*¹⁶.

(CANC. I, vv. 1-13).

Así, la amada idolatrada se sitúa en una posición de fuerza respecto de su enamorado: es capaz de infligirle daño; contribuye de este modo a su desventura, a ahondar su estado desastrado.

Después de la importante obra de Jean Seznec ha quedado demostrado, sin sombra de duda, la supervivencia de la mitología pagana en cuanto tradición moral durante la Edad Media, y el papel esencial que cumple en el humanismo renacentista y en el arte¹⁷. En cuanto artista y humanista, Garcilaso no podía permanecer ajeno al tratamiento de la mitología clásica, menos aún tratándose de las fábulas de Icaro y de Faetón. Ambas constituyen sendos casos de caídas desde un estado de exultación o dicha a un estado de infortunio, sean cuales sean las motivaciones, soberbia o desobediencia, que condujeron a sus protagonistas a un fin trágico. Lo cierto es que en ambas concurre un común denominador: el ansia de ascender —subida a un estado de excelsitud— y el dolor derivado de la caída misma. No por casualidad sino como una consecuencia sentimental las fábulas de Icaro y Faetón entraron en consonancia poética funcional con la coordenada del estado desastrado, tan cara para nuestro poeta. La pintura había consagrado también el caso de estas excelsas caídas y no cabe duda que un espíritu cultivado como el de Garcilaso no sólo conocía la tradición legendaria sino también los lienzos en que tales caídas se eternizaron¹⁸. El soneto xii está elaborado sobre la base de esta tradición, y la referencia a una caída de funestos resultados es inequívoca en los dos tercetos,

*¿qué me á de aprovechar ver la pintura
d'aquel que con las alas derretidas,
cayendo, fama y nombre al mar á dado,
y la del que su fuego y su locura
llora entre aquellas plantas conocidas,
apenas en ell agua resfriado?*

¹⁶Me inclino por la variante MGBHTA del verso 13, según el apéndice de variantes propuesto por la edición Rivers, en atención a que me parece más claro y expresivo.

¹⁷Seznec, Jean, *The survival of the pagan gods. The mythological tradition and its place in Renaissance humanism and Art.* Translated from the french by Barbara L. Sessions (Harper & Row, Publishers, New York, 1961), 376 pp.

¹⁸Es particularmente sugestiva a este respecto la observación de Stephen Gilman en el sentido de que el tema de la caída en *La Celestina* tenga reminiscencia del famoso cuadro de Breughel *La caída de Icaro*. Según Gilman —traduzco aquí en forma libre— Breughel y Rojas, que fueron más o menos contemporáneos, parecen coincidir en el amargo reconocimiento de un mundo más allá de los límites huma-

El poeta admite la ninguna lección moral, dado lo incurable de su mal, que la visión de tales pinturas pudiera reportarle. Hay un reconocimiento, harto consciente de su parte, de la imposibilidad de refrenar su dolorosa pasión, su estado desdichado, y que es vano todo intento por presentarse él mismo, que padece el mal, como sujeto agente de remedio alguno, porque no cree en sí mismo, no se tiene fe, "es darme a entender yo lo que no creo, / no me aprovecha verme qual me veo." (SONETO XII, vv. 4 y 5).

El SONETO XIII presenta, lo que podríamos calificar como la dimensión trágica del estado desastrado, a través de una sensitiva recreación de la fábula de Dafne, convertida en laurel para librarse del asedio amoroso de Apolo, quien, con sus lágrimas, mantiene el laurel inmarchitable. Así el estado miserable del amante se configura entonces como un *circulo sin fin del dolor*, cuya causa se mantiene y se acrecienta con la manifestación material del dolor mismo, las lágrimas, ofrenda pasionaria del enamorado que conserva vivo y engrandeciéndose —a través de la notable imagen del llanto-riego— el recuerdo de la amada ausente:

*¡O miserable estado, o mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que llorava!*

(SONETO XIII, vv. 12-14).

Desde esta perspectiva, estado sin fin del dolor, es que Garcilaso concibe su trágico mundo poético.

El amor es esencial armonía, según la concepción platónica, y posibilita un estado dichoso en la tierra justamente cuando entre los enamorados se da esa concordia de sentimientos que la hacen posible. El poeta advierte, con un dejo de melancolía, cómo se presenta esta fundamental correspondencia en la vida conyugal de dos de sus más íntimos amigos, el Duque de Alba y Juan Boscán¹⁹.

nos que llega a ser temáticamente un determinante último de la fragilidad de la vida. Así, las derretidas alas de Icaro en la lejana distancia, y los sesos de Calisto esparcidos sobre los "cantos" son ambos resultados de las metamorfosis de la fortuna". Cf. *The art of La Celestina* (The University of Wisconsin Press, Madison, 1956), p. 130.

Un cuadro como éste y una reminiscencia como la señalada pudo también operar en el caso de nuestro poeta, en conexión con la alegórica caída de la rueda de la Fortuna.

¹⁹El Duque de Alba se presenta como una proyección sentimental del poeta en procura siempre de una ilusión imposible, ser un esposo enamorado y correspondido plenamente en su pasión, como lo es su amigo:

*con solo amor s'encierra sin respeto,
y el amoroso affeto y zelo ardiente*

El estado de felicidad conyugal que vive Boscán junto a su esposa reaviva, por contraste, las ansias del poeta por alcanzar ese dichoso estado y su melancólico convencimiento de que la Fortuna le es contraria. El contraste no puede ser más notorio. Examinémoslo:

*Tú, que en la patria, entre quien bien te quiere,
la deleytosa playa estás mirando
y oyendo el son del mar que en ella hiere,
y sin impedimento contemplando
la misma a quien tú vas eterna fama
en tus bivos escritos procurando,
alégrate, que más hermosa llama
que aquella que'l troyano encendimiento
pudo causar, el corazón t' inflama;
no tienes que temer el movimiento
de la fortuna con soplar contrario,
que el puro resplandor serena el viento.*

(ELEG. II, vv. 145-156).

Este encarecimiento de la vida quieta, dulce y sosegada de Boscán y su mujer, tiene su correspondencia armónica con un paisaje idílico, igualmente sereno y plácido que invita a la contemplación "sin impedimento" de la amada. Su amor es perfecto y el resplandor de su llama pura tiene la virtud de desvirtuar el veleidoso movimiento de la Fortuna, cuyo "soplar contrario" nada puede contra esa armonía esencial que es felicidad.

A este ambiente de plenas armonías familiares y de paisaje natural

*figurado y presente está en la cara,
Y la consorte cara, pressurosa,
de un tal plazer dudosa, aunque lo vía,
el cuello le ceñía en nudo estrecho
de aquellos braços hecho delicados;
de lágrimas preñados, relumbravan
los ojos que sobavan al sol claro.*

(EGL. II, vv. 1711-1719).

A su vez "la consorte cara", dispuesta a la entrega amorosa, es una proyección sentimental profunda de la imposible Galatea de la Egloga I. La nota de cruce metafórica con que se evidencia esta sublimación son los brazos de la amada que ciñen el cuello del enamorado esposo "el cuello le ceñía en nudo estrecho / de aquellos braços hecho delicados" en la Egloga II; y la vana interrogación retórica de la Egloga I "¿Cuál es el cuello que, como en cadena, / de tus hermosos braços añudaste?" Bien sabemos que tan dolorida interrogación se justifica; el bienaventurado cuello al cual se ciñen los delicados brazos de Galatea fue en la realidad el de D. Antonio de Fonseca, apellidado el Gordo, hombre fuera de la condición de la bella Isabel Freyre. Verse proyectado en otro junto a una amada asequible es, pues, un grado de honda sublimación del que padece en un estado desdichado.

propicio y apacible, se opone, en el caso del poeta, un estado de desarmonía interior, de autoengaño y de falsas esperanzas:

*Yo, como conduxido mercenario,
voy do fortuna a mi pesar m'embia,
si no a morir, que aquéste's voluntario;
solo sostiene la esperança mia
un tan débil engaño que de nuevo
es menester hazelle cada día,
y si no le fabrico y le renuevo,
da consigo en el suelo mi esperança
tanto que'n vano a levantalla pruevo.
Aqueste premio mi servir alcança,
que en sola la miseria de mi vida
negó fortuna su común mudança.*

(ELEG. II, vv. 157-168).

El predominio de la Fortuna es cruel e incontrarrestable²⁰. La inautenticidad del vivir como siervo de la tornadiza diosa se declara muy a lo vivo con la imagen "como conducido mercenario". La esperanza de un cambio favorable es apenas un engaño, que es necesario renovar a diario a menos de verla derrocada y en el suelo —de nuevo la imagen de caída y de un derrumbe espiritual se insinúa sombríamente— porque en su caso la Fortuna niega su misma naturaleza inconstante manteniéndose queda, relegando al poeta a un estado de permanente infortunio. Esta caída en un estado de desdicha definitivo no es el resultado de la *hubris* medieval, el pecado de *superbia*, a menos que consideremos como tal el que el poeta alce su yo sufriente a la categoría de una verdadera egolatría²¹. Se trata más bien del convencimiento que se vive un destino aciago, y que éste es el premio que alcanza el servicio a su dama. Y esta miseria de su vida es causa de un renovado dolor, y éste —como hemos visto— es el símbolo platónico del desconcierto y del desorden espiritual.

²⁰Sin embargo, la única zona de su ser que resulta invulnerable a los embates de la veleidosa diosa Fortuna es su quehacer de poeta, cuando hace el encomio de aquella "illustre y hemossísima María":

*Pero por más que'n mi su fuerça prueve,
no tornará mi coraçon mudable;
nunca dirán jamás que me remueve
fortuna d'un estudio tan loable.*

(EGL. III, vv. 25-28).

²¹Cf.: Robert Payne. *Hubris a study of pride*. Foreword by Sir Herbert Read (Harper & Brothers, New York, 1969). Véanse especialmente, "The medieval monument", pp. 57-84 y "The spanish interlude", pp. 104-116.

El poeta concibe, sin embargo, un estado de bienaventuranza que supone la suprema perfección, y que se ajusta a la moral platónica más que a una concepción cristiana del Más Allá. Tanto la Elegía 1 como la Egloga 1 —dos composiciones maestras de Garcilaso— ilustran este estado espiritual.

Como se sabe, la Elegía 1 está dirigida al Duque de Alba en la muerte de don Bernardino de Toledo, su hermano, y es un lamento de amplia resonancia ante la inevitabilidad de la muerte del estado humano:

*¡O miserables hados, o mezquina
suerte, la del estado humano, y dura,
do por tantos trabajos se camina.*

(ELEG. I, vv. 76-78).

Como en el resto de la obra garcilasiana, la configuración del áspero camino se halla también presente en la Elegía 1. Es el 'curriculum vitae' plagado de asperezas que hay que superar a costa de "trabajos", y que conduce al más alto lugar:

*Por estas asperezas se camina
de la inmortalidad al alto asiento
do nunca arriba quien d'aquí declina.*

(ELEG. I, vv. 202-204).

Este camino ascensional, ya trascendido, lleva a la inmortalidad —la alta meta— estado indeclinable y seguro, no sujeto por cierto a los casos de Fortuna desastrada. Este estado beatífico resulta reiterado e intensificado con hondas repercusiones platónicas y estoicas,

*subió por la difícil y alta vía,
de la carne mortal purgado y puro,
en la dulce región del alegría,
do con discurso libre ya y seguro
mira la vanidad de los mortales,
ciegos, errados en el ayre 'scuro,
y viendo y contemplando nuestros males,
alégrase d'ver alçado el buelo
y gozar de las oras inmortales.*

(ELEG. I, vv. 259-267).

Esta exaltación de la "dulce región del alegría" —que posibilita un libre discurso del espíritu y un invariable sosiego, y desde la cual se

contemplan las mezquindades humanas—, configura de un modo inequívoco el *eterno estado dichoso*, meta última del alma que ha alzado el vuelo —despojada de su carnal envoltura— en busca del amor trascendente. A la ausencia de pasiones y conflictos humanos se sucede, más allá de la muerte, un estado de plenitud en la armonía:

*¡O bienaventurado, que sin ira,
sin odio, en paz estás, sin amor ciego,
con quien acá se muere y se sospira,
y en terna holgança y en sosiego
bives y bivrás quanto encendiere
las almas del divino amor el fuego!*

(ELEG. I, vv. 289-294).

En la lamentación de Nemoroso en lo Egloga 1 —que en el fondo es una alegoría a la muerte de Isabel Freyre— el anhelo del enamorado de compartir con su amada un sempiterno estado dichoso cobra forma definitiva:

*Divina Elissa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudança ves, estando queda,
¿por qué de mi te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda,
y en la tercera rueda,
contigo mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos
donde descanse y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?*

(ELEG. I, vv. 394-407).

El atributo esencial del estado de bienaventuranza eterna de que goza la divina Elisa es su inmutabilidad. La amada inmóvil contempla el cósmico movimiento de los astros “estando queda” en este supremo estado. El amante quisiera acceder a este divino estado y compartirlo con su amada —de allí sus protestas de olvido y su ansia por romper la envoltura carnal que lo ata a la tierra. Anhela ascender hasta esa suprema altura, aferrado como está a la esperanza de un futuro encuentro en el cielo de Venus, “la tercera rueda”, el único cielo que posibilitará el deseado sosiego, un paisaje siempre idílico, y la inacabable

presencia de la mujer amada ante sus ojos, sin que uno ni otro estén sujetos a las cambiantes contingencias terrenas.

En conclusión, la noción de estado es una clave fundamental para la comprensión de la obra garcilasiana. Integrada en una coordenada poética, la de fortuna aciaga, áspero camino y estado desastrado —y su correspondiente imagen de caída racional, importante cuestión en una conciencia humanista y renacentista— informa toda la obra del vate toledano. Junto con las nociones afines de subida, esperanza y muerte se configura un sistema expresivo en que el dolor es la nota dominante. Este sistema expresivo se funda en un aspecto cultural finalmente elaborado, la imagen arquetípica de la diosa Fortuna y su inestable rueda. Conforme esta imagen, el amante se halla situado en un estado de desventura —bajo estado— desde cuya perspectiva le da forma a su mundo poético dominado por el dolor y una esencial inarmonía. Esta desarmonía es reflejo de una caída de la voluntad y de la facultad razonadora, por obra de su pasión amorosa no correspondida.

El poeta concibe, no obstante, un estado de felicidad terrena, del que él se siente marginado, fundado en la armonía conyugal y que excluye el alcance ominoso de la Fortuna.

Finalmente, supone un estado de bienaventuranza extraterreno —realidad ideal— cuyo atributo es su eterna inmutabilidad y su plena armonía, que no está sujeto a los casos de Fortuna desastrada y que, por tanto, excluye el dolor. Acceder a este supremo estado —el cielo de Venus o del amor trascendente— en donde reside su amada, es la más alta esperanza del enamorado.