

Iztapalapa

**“LOS ELEMENTOS DRAMÁTICOS EN LA
ÉGLOGA II DE GARCILASO DE LA VEGA”.**

T E S I S

QUE PRESENTA PARA
OBTENER EL TÍTULO
DE: LICENCIADO EN
LETRAS HISPÁNICAS

ELENA CECILIA ESTÉVEZ HERNÁNDEZ.

ASESOR:

DR. ALEJANDRO HIGASHI.

LECTORES:

MTRO. SERAFÍN GONZÁLEZ.

DR. GUSTAVO ILLADES.

AGRADECIMIENTOS.

A mi mamá: Por confiar en mí y por ser el ejemplo de fortaleza que me ha ayudado a seguir adelante en todos esos momentos tan difíciles que hemos pasado. Gracias por darme la alegría de poder retribuirte con esta tesis todo el sacrificio que has hecho por mí. Este trabajo es tuyo.

A mis hermanos: Alfredo y Christian. A mi papá: sin su presencia no hubiera podido entender el valor de compartir las cosas, gracias por ser parte de mi vida, estoy muy orgullosa de ustedes. Los quiero.

Mil gracias a mis amigas: el consuelo que me han dado estos años, el cariño y el aguante que me han tenido son la mejor prueba de que no he estado sola en este camino. Mar: sabes que te admiro. Hindí: ha sido un placer compartir esta experiencia contigo. Susana: por todos estos años de caminar a mi lado.

Para Alejandro Higashi: por el conocimiento y el apoyo que me brindaste a lo largo de estos últimos años y a través del proceso de esta tesis. Gracias por permitirme compartir anécdotas, algunas tristes, las demás alegres, pero sobre todo por entenderme y “aguantar mis malos ratos y manías”.

Para Juan Manuel. In Memoriam. Tu partida no fue en vano porque me has dado el impulso para seguir adelante aún cuando el dolor todavía es fuerte. Te extraño.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN.....	p. 4
CAPÍTULO I.	
1.- Historia de la égloga. La formación del modelo bucólico.....	p. 7
2.- La <i>Égloga II</i> : fuentes, temas, estructura.....	p. 10
3.- La <i>Égloga II</i> y el aspecto teatral.....	p. 21
CAPÍTULO II.	
1.- El análisis de la <i>Égloga II</i> y los conceptos de la semiótica teatral.....	p. 33
2.- Texto dramático.....	p. 34
3.- Texto espectacular.....	p. 35
4.- La didascalía explícita e implícita.....	p. 37
5.- Deixis.....	p. 41
CAPÍTULO III.	
1.- El espacio dramático en la <i>Égloga II</i>	p. 45
2.- Descripciones espaciales.....	p. 46
A) <i>Descripciones sinecdóticas por sensaciones</i>	p. 47
B) <i>Descripciones sinecdóticas por grupos animados:</i>	
1) Personas.....	p. 48
2) Animales.....	p. 50
3.- Deixis espacio-temporal.	
A) <i>Adverbios: aquí, allí, allá</i>	p. 51
B) <i>Adjetivos demostrativos</i>	p. 59
B) <i>Relación yo-tú</i>	p. 62
CONCLUSIONES.....	p. 68
BIBLIOGRAFÍA.....	p. 70
APÉNDICE I.....	p. 72
APÉNDICE II.....	p. 77

INTRODUCCIÓN.

La *Égloga II* de Garcilaso de la Vega (1501-1536) probablemente fue escrita hacia 1533 o 1534, sólo unos años antes de la muerte del poeta toledano; sin embargo, en esta obra se presentan las fórmulas literarias que ya eran parte de la tradición. La variedad temática y genérica que supone esta obra del *Príncipe de los poetas castellanos*, convergen en un momento histórico en el cual el humanismo se cultiva en la Corte bajo el mandato de los Reyes Católicos.

La escasa producción literaria de Garcilaso se percibe al contemplar una obra que, por sí misma, representa más de la mitad de todos los versos que el poeta escribió. Antonio Gallego Morell nos dice que Garcilaso no contó con un Pérez de Montalbán para que escribiera su *Fama póstuma*, tal como ocurrió con Lope de Vega. Mas esto no impidió que el toledano adquiriera reconocimiento inmediato a través de sus primeros comentaristas: Francisco Sánchez de las Brozas, El Brocense; Fernando de Herrera, Tomás Tamayo de Vargas y José Nicolás de Azara. Mejor aún, la estima que se tuvo por el poeta se observa más a partir del siglo XX: basta con leer la primera etapa lírica de Miguel Hernández para comprobar el rescate poético que se tiene de Garcilaso. Y lo que ha pasado con la crítica no es menos, en los últimos años ha surgido un interés más fuerte por estudiar y analizar la obra del poeta toledano.

El propósito de las páginas siguientes es ofrecer un acercamiento distinto a la obra poética más ambiciosa de Garcilaso: la *Égloga II*. A lo largo de los diferentes estudios sobre esta obra en particular, nos encontramos con ideas generales acerca de la estructura, los temas y el género literario. Existen varios caminos por los cuales se pueden guiar las

ideas que la mayoría de la crítica literaria ha propuesto sobre la égloga; pero en este caso, la intención del siguiente análisis es proponer una lectura que aporte otra perspectiva para entender mejor todo el conjunto poético.

La presencia de elementos dramáticos dentro de la obra han colocado a la crítica dentro de dos vertientes: 1) los que ven en la égloga una estructura dramática y 2) los que no estudian a fondo esta particularidad o la niegan. Tomando en cuenta estas ideas, en el siguiente análisis se elabora una propuesta que se ha pasado por alto dentro de los estudios sobre la *Égloga II* y que se refiere a la deixis como el punto clave para la comprensión de la teatralidad en la obra garcilasiana. La creación del espacio dramático en la égloga se da por medio de las didascalias implícitas, la deixis ejerce un papel importante, ya que al ser un texto poético y no dramático, la teatralidad sólo se percibe dentro del discurso de los personajes y no se cristaliza dentro de una representación. Una de las dificultades a las cuales se enfrenta la obra, es la etiqueta genérica que le corresponde; los intentos por catalogarla como obra de teatro, poema épico o heroico han ocasionado que los estudiosos no se pongan de acuerdo en cada uno de sus análisis sobre este poema. No existe un título que realmente enmarque todas las características de la obra en una sola. Por esto mismo, el estudio que se presenta páginas adelante, lejos de querer catalogar a la obra con un género literario específico, sólo busca arrojar un poco de luz dentro de la bruma interpretativa que ha acompañado a la *Égloga II* desde 1574, fecha en que aparecen los primeros comentarios a la obra de Garcilaso.

Sólo vivió hasta los treinta y cinco años, formó parte importante en la recuperación de territorios bajo el mando de Carlos V. Poeta y militar, ejerció como el canon lo indicaba: manejaba bien la espada y la pluma; y fue esta pluma la que lo lanzó al Olimpo de los poetas ilustres en castellano. Junto con Boscán introdujo el verso italiano y fue una parte

importante en el trabajo de su amigo para la traducción del *Cortesano* de Castiglione. Su destierro en Nápoles marca el antes y el después de la lírica española y abre las puertas para la entrada del Renacimiento. Miembro importante de la corte, supo aprovechar los beneficios del humanismo bajo una educación que abarcó la retórica, gramática, poesía, filosofía e historia. Su fama como poeta creció rápidamente y luego de su muerte en 1536, la atención por su obra era tan fuerte que la pluma más grande de la literatura hispánica lo confirma para bien: “Los muchos libros que tenía los redujo a unas *Horas de Nuestra Señora* y un *Garcilaso* sin comento, que en las dos faldriquetas llevaba”⁶¹.

⁶¹ Cervantes, Miguel de. “El licenciado Vidriera” en *La Gitanilla y otras Novelas Ejemplares*, Clásicos para hoy, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996, p. 142.

Capítulo I.

1.- Historia de la égloga. La formación del modelo bucólico.

Si bien es cierto que Dante abrió la puerta a la lengua italiana, no fue sino Petrarca quien establece el italiano como el lenguaje poético portador del amor bucólico. Cerca de los últimos años del siglo XIV el *Canzoniere* de Petrarca establece los parámetros que había de seguir la posterior lírica italiana e introduce la naciente égloga moderna junto con su flexibilidad genérico-temática. Más tarde otros poetas como Bembo y Ariosto se dejan arrastrar por la influencia petrarquista y es de esta forma como la poesía italiana comienza su largo camino a través del Renacimiento. Sin embargo, la línea histórica del surgimiento de esta literatura se encuentra en Grecia con la obra de Teócrito, quien incorpora en sus *Idilios* los elementos más representativos de la posterior obra pastoril, tales como el elogio a la vida del campo, el tema amoroso, la constante presencia de la naturaleza en cercanía con el sentimiento del pastor, la fuente y la música. Bajo esta tradición, Virgilio retoma en sus *Bucólicas* estos elementos. Francisco López Estrada apunta que:

La fluencia de motivos que pasan del griego al latín es una constante en el desarrollo del Humanismo europeo. En los términos más comunes de la historia literaria es opinión general aceptar que el punto de partida de la poesía de Virgilio se halla en la moda alejandrina del grupo de escritores encabezado por Catulo; y en ella Teócrito ofrecía un cauce que estaba ya asegurado por el conocimiento de los *Idilios* y su éxito en los círculos poéticos².

Aun así, la cercanía de las *Bucólicas* con la obra de Teócrito se separa en un momento determinado cuando Virgilio inicia con la tradición que exalta la vida del

² Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Gredos, Madrid, 1974. (estudios y ensayos, 213), p. 73.

campo “adaptando la bucólica clásica a los telares del teatro”³. La obra de Virgilio se presenta como *imitatio* y ésta se convierte en el punto de partida para la creación del género literario pastoril. El latino supera al griego y no es sino hasta Petrarca, y luego Sannazaro con la *Arcadia*, cuando la literatura pastoril empieza a tomar más fuerza al ser desarrollada en lengua vulgar, en especial cuando el género había estado arraigado en el latín.

La formación del modelo bucólico durante el Renacimiento español tuvo un camino trazado casi dos siglos antes de su llegada⁴. Este modelo, afirma Aurora Egido, no posee una teoría específica para su creación, por lo que “las marcas clásicas de la égloga facilitaban su inserción en la lírica, en la narrativa y en el drama, ya fuese en el ejercicio meramente dialogal, interlocutivo, de su forma o en la práctica escénica”. Esta característica dramática se reforzaba por medio de los temas introducidos en las églogas, Fernando de Herrera establece que “la materia de esta poesía es las cosas y obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples y sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales, pero sin muerte y sangre”⁵, por lo que la inserción de personajes y diálogos se facilitaba gracias al tratamiento de

³ Aurora Egido, “Sin poética no hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro” en *Criticón* 30, 1985, p. 44.

⁴ Para el estudio sobre la llegada de la égloga en España es recomendable el trabajo de Egido, *op.cit.*, pp. 43-77, en donde establece el origen, trayecto y llegada del Renacimiento en España tomando como base primordial el aspecto de la teoría de la égloga. A pesar de no profundizar sobre el aporte de Garcilaso de la Vega, es interesante su estudio ya que presenta el avance de la influencia virgiliana, así como el trabajo de otros escritores de la época. Asimismo, se encuentra el estudio de Alan S. Trueblood, “Vergil’s Eclogues and the Spanish Renaissance” en John D. Bernard, ed., *Vergil at 2000: Commemorative Essays on the Poet and His Influence*, New York, 1986, pp. 133-157. En este trabajo Trueblood nos presenta los tres autores que fueron influenciados por Virgilio: Juan del Encina, Garcilaso de la Vega y Luis de León; con sus correspondientes aportaciones para la literatura española del Siglo de Oro.

⁵ Fernando de Herrera. Comentarios en Garcilaso de la Vega, *Garcilaso y sus comentaristas. Obras completas del poeta. Acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, edición, introducción, notas, cronología, bibliografía e índices de autores citados por Antonio Gallego Morell, 2ª. Ed. revisada y adicionada, Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1972, (Textos, 7), p. 474.

temas que requerían la participación de dos o más personas para su desarrollo. Esta característica ya se veía en las representaciones en cortes italianas y, al mismo tiempo, ya preparaba la inserción de nuevos elementos como el recurso mitológico. La evolución del modelo pastoril tuvo como consecuencia una forma miscelánea que adaptaba a las obras a cualquier tipo de género; así, lo dramático de la égloga se establece como uno de los recursos más explotados en las fiestas de las cortes italianas:

La literatura pastoril, que desde Virgilio tuvo en algunas un corte dialogado, deja de ser sólo el texto de las páginas escritas y pasa a los tablados donde se muestra a viva voz. Las *Bucoliche Elegantissime* (1481), con todo lo que contenían, habían mostrado que el vulgar italiano estaba abierto y ya maduro para el género pastoril que la poesía latina venía cultivando desde siglos. Una égloga recitada perdía carácter lírico y ganaba condición teatral⁶.

Es en este ambiente donde Juan del Encina tiene contacto directo con las églogas representadas o recitadas y que en realidad eran los embriones del drama español. Con su traducción a las *Bucólicas* de Virgilio, Encina introduce en su obra las formas dialogadas que resultarían decisivas para toda su producción literaria; sin embargo, el repertorio métrico de Encina no permite una entrada más fuerte a la influencia virgiliana⁷. Después de la muerte de los Reyes Católicos es que se da un resurgimiento de la poesía bucólica. Bajo el mando de Carlos V, Garcilaso de la Vega es desterrado y viaja a Nápoles en donde escribe la mayor parte de su obra poética italianizante y es como se vuelve a introducir el género que Encina ya había alumbrado años atrás: las églogas. El cambio de la métrica castellana al metro italiano le da el lugar a Garcilaso como el padre del Renacimiento español y con sus *Églogas* la influencia virgiliana y petrarquista se evidencian hasta el punto en que Garcilaso:

⁶ López Estrada, *Op.cit.*, p. 214.

⁷ Trueblood, *op.cit.*, p. 137.

aprovecha la condición dramática que se vio era inherente a la tradición antigua, en especial en el caso de las *Bucólicas* de Virgilio. En cuanto a la disposición poética de su obra, es muy probable que el conocimiento que tendría del teatro pastoril italiano le sirviese para orientar en este sentido sus *Églogas*, sin llegar a convertirlas en una obra radicalmente teatral. De esta manera, los autores de las églogas de esta modalidad que encabeza Garcilaso, establecen un criterio de creación basado en la orientación dramática⁸.

De esta forma las *Églogas* de Garcilaso han sido el centro de atracción de la crítica literaria, en especial las *Églogas I* y *III*. La atención hacia estas dos obras se debe, en general, al hecho de que, para la mayoría de los estudiosos, estilísticamente son las mejor logradas; tienen una estructura narrativa sólida y en consecuencia no presentan muchos problemas para el estudio de su composición. La *Égloga I* es un acercamiento poético-biográfico sobre la perspectiva de Garcilaso acerca del matrimonio y muerte de Isabel Freire; de quien el poeta estaba profundamente enamorado, y que representa gran parte de la obra lírica del toledano. Por otro lado, los estudios sobre la *Égloga III* se han concentrado en los temas sobre la perspectiva temporal; la égloga como metáfora del progreso; la *ecphrasis* o la polémica acerca la verdadera intención de Garcilaso en el pasaje sobre la ninfa degollada, éstos han caracterizado algunos de los estudios que la crítica ha realizado sobre esta obra.

2.- La *Égloga II*: fuentes, temas, estructura.

Cuando la crítica se encuentra con una obra que representa un sinnúmero de problemas para su estudio, es lógico que, a menudo, cuando se analiza la *Égloga II* de Garcilaso, se hable de ella como el proyecto más ambicioso del poeta, no así el mejor logrado. Su belleza lírica, frecuentemente negada, se ve opacada por la complejidad temática y genérica que en buena medida son el centro sobre el cual gira todo este

⁸ López Estrada, *Op. cit.*, p. 315.

conjunto poético. A los estudiosos de la obra de Garcilaso, esta égloga en particular, les sugiere muchos problemas, tales como la polimetría; el tema central, o la identidad de los personajes; pero el más recurrente de todos es la categoría literaria a la cual pertenece; sin embargo, los intentos no dejan de surgir. A lo largo de los artículos sobre esta obra, desde Fernando de Herrera, ha prevalecido un intento por darle un género y una estructura a la égloga; trabajo nada fácil ya que los estudios muchas veces no coinciden entre sí. Han habido críticos capaces de plantear una estructura y temática definidas, también han habido otros que nos interesan más en sus propuestas; ya que de los muchos trabajos sobre esta obra garcilasiana existen los que plantean la estructura dramática en la *Égloga II* como parte fundamental de su composición. Es evidente que la égloga se caracteriza por ser una miscelánea genérica y que los elementos dramáticos se encuentran a la par, en complejidad, que los bucólicos y los épicos. Para cada nuevo lector el problema de la clasificación de esta obra es tan grande como ella misma, problema que más que generar indiferencia debería provocar mayor interés. Tal parece que quienes han logrado ver la belleza de esta obra, luego de reconocerla, además de ciegos se quedan mudos al comprender el placer que provoca entender una obra tan compleja, y por otro lado algunos de los más grandes estudiosos de la obra de Garcilaso “no le dedican ni una sola línea” de discusión a la égloga. Tal es el caso de Antonio Prieto que sólo hace referencia a “las especiales características de esta obra”⁹. En cuanto a otros críticos como Lapesa, Stanislav Zimic e Inés Azar, queda claro que sus propuestas establecen líneas de discusión que facilitan las lecturas de la égloga, o bien, abren nuevas puertas de interpretación. Lapesa al tratar de armonizar las tres partes de la égloga; las imágenes

⁹ Ángel García Galiano, “Relectura de la *Égloga II*” en *Revista de Literatura* 62, No. 123 (2000), p. 23. En adelante sólo se colocará la página entre paréntesis después de cada una de las referencias.

simétricas que Zimic logra demostrar o la lectura ejemplar sobre la historia de Albanio y el duque de Alba por parte de Azar, son trabajos que aportan mucho y significan un rayo de luz para el estudio de la égloga; sin embargo, son estudios que muchas veces se basan en sobreinterpretaciones que para García Galiano más que luz le hacen sombra al poema. Esta es una “obra [...] ejemplo de desproporciones, hibridismo, mezcla de estilos, géneros y metros, se trata de una composición ‘extraña’, atrevida, arriscada, poco admisible según los estrechos cánones normativos de la erudición académica”¹⁰. El contexto en el que se inscribe la obra es dentro del ámbito de la experimentación, pero sobre todo de la inspiración que la escuela clásica le brinda a Garcilaso. La iconografía Cristiana se enfrenta a la refrescante propuesta mitológica y la trasgresión napolitana de Garcilaso, por desgracia, se enfrenta a un mal entendimiento de los eruditos comentaristas.

Sobre los estudios estructurales que se han hecho sobre la *Égloga II*, es como Inés Azar pretende definir lo que para ella es la textualidad en la égloga. Su trabajo se apoya básicamente en los elementos lingüísticos de Emile Benveniste; esto con el fin de, a través de las marcas formales de la enunciación, darle una categoría específica al tipo de discurso que nos presenta esta obra de Garcilaso:

Dentro de la categoría del discurso Benveniste incluye, indistintamente, en principio, enunciados orales y escritos, textos literarios (ficción) y no literarios. Sin embargo, en el caso particular del discurso escrito, los textos de ficción presentan una complejidad del todo ausente en el uso pragmático, no literario, de la escritura. Como todo discurso, el literario se caracteriza por organizarse a partir de las marcas formales de un acto de enunciación. Pero, en muchos casos, esas marcas no remiten al acto originario de enunciación escrita (realidad empírica) cuyo enunciador es el autor (persona histórica). Al contrario, mediante el uso de esas marcas, el discurso literario escrito se reinventa como pura oralidad y crea la ficción

¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

de un acto originario de enunciación oral cuyo sujeto enunciador es ahora el personaje ficticio¹¹.

Según Azar, Garcilaso al momento de poner a hablar a sus personajes y colocar de forma dialogada a la égloga también borra las marcas de enunciación dentro de ella, por lo tanto cuando la voz del poeta (enunciador) no se presenta, “la oralidad, el dialogismo [...] constituyen solo la textualidad ficticia del poema” (p. 177). Es decir que los elementos constitutivos de la égloga, tales como el diálogo o el monólogo, son falsos al ser representados dentro de una ficción, que a su vez se encuentra insertada dentro de una larga “tradición de discursos y ficciones escritas”. Para Azar, la égloga, aunque ostenta fuertes elementos de dialogismo y oralidad, se presenta como una fábula extensa que “incita [...] al tratamiento dramático o narrativo” (p. 179). En otras palabras, la extensión de la égloga provoca que los elementos dramáticos sólo sean un recurso para el tratamiento de toda la trama.

Posteriormente, por medio de esta idea de fábula, es que Azar comienza un análisis estructural de la égloga tomando como base las situaciones que integran todo el conjunto poético. Luego de enumerar cada uno de los motivos de la historia es como plantea que, de forma sistemática, la situación del amante rechazado se repite en dos ocasiones sin ninguna posibilidad de desenlace. El suicidio de Albanio se desecha una primera vez y cuando es nuevamente rechazado por Camila la solución propuesta con anterioridad es igualmente eliminada. Así es como la fábula adquiere una tendencia cíclica: cuantas veces Albanio sea rechazado, tantas más intentará suicidarse (p. 181). La

¹¹ Inés Azar, “La textualidad de la *Égloga II* de Garcilaso” en *Modern Language Notes*, Vol. 93, No. 2, Hispanic Issue (Mar., 1978), p. 177.

solución no puede estar en el fallecimiento de Albanio¹², ya que “la inexorable muerte del amante haría del mundo pastoral un ámbito dominado por la desdicha y la tragedia” (p. 89). Esta solución ya había sido planteada por Sannazaro en la Arcadia, pero también es desechada:

Sannazaro apunta esta posibilidad en la historia de Carino, pero en rigor no la realiza: la amada de Carino podría haberlo rechazado, pero en verdad no lo rechaza; Carino podría haberse suicidado, pero por fin no lo hace. El conflicto podría haber sido real, pero Sannazaro lo irrealiza al transformarlo en puro error de interpretación [...] Menos ilusoria –y más amenazante para la integridad de Arcadia- es la desesperada pasión de Clónico. Pero una vez más Sannazaro elude el enfrentamiento entre desdicha y orden. Ahora no se trata de ‘irrealizar’ el conflicto, como en el caso de Corino, sino de proporcionarle una solución sobrenatural. Clónico es [...] víctima de una pasión ingobernable que ha transformado su naturaleza. Pero Ópico lo conduce hasta el lugar donde habita el sabio Enareto, quien con sus artes mágicas curará la enfermedad amorosa del pastor. (p. 190)

Garcilaso igualmente plantea estas dos soluciones: 1) que Albanio sea rescatado por un golpe de viento o por Salicio; y 2) que el pastor sea curado por el sabio Severo; por lo que se hace uso de los otros personajes: Salicio y Nemoroso, en quienes de forma

¹² Ya se ha hecho una pequeña referencia acerca de la polémica sobre la ninfa degollada. Por otro lado, cabe mencionar que esta solución al rechazo del amante la retomó Cervantes en el capítulo dedicado a la historia de Grisóstomo y Marcela, (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Tomo I, edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Planeta, Barcelona, 1994), en el cual se deja entrever el suicidio cometido por el pastor al ser rechazado por Marcela: “Pues sabed [...] que murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo, y se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela [...] Y es lo bueno que mandó en su testamento que le enterrasen en el campo, como si fuera moro, y que sea al pie de la peña donde está la fuente del alcornoque, porque [...] aquel lugar es adonde él la vio la vez primera” (p. 186) y más adelante se dice “Quiso bien, fue aborrecido; adoró, fue desdeñado; rogó a una fiera, importunó a un mármol, corrió tras el viento, dio voces a la soledad, sirvió a la ingratitud, de quien alcanzó por premio ser despojos de la muerte en la mitad de la carrera de su vida, a la cual dio fin una pastora a quien él procuraba eternizar para que viviera en la memoria de las gentes, cual lo pudieran mostrar bien esos papeles que estáis mirando” (p. 200). De tales papeles se rescata una canción escrita por Grisóstomo en la cual expone sus sentimientos y posteriormente la decisión de acabar con su vida (vv. 76-78 y 90-94):

¡Oh, en el reino de amor fieros tiranos
celos, ponedme un hierro en estas manos!
Dame, desdén, una torcida sogá [...]
Y con esta opinión y duro lazo,
acelerando el miserable plazo
a que me han conducido tus desdenes,
ofreceré a los vientos cuerpo y alma,
sin lauro o palma de futuros bienes.

automática recae la responsabilidad de un desenlace por medio de otros recursos literarios que Azar puntualiza eficazmente, tales como los antecedentes directos de esta égloga:

Garcilaso construye la *Égloga II* como un ámbito dialéctico en el que convergen convenciones temáticas y materiales conflictivos o aun irreconciliables: universo pastoral (mundo de representación del poema), mito cortés (Albanio), tradición geórgica (*Beatus ille*), neoplatonismo (interpretación del mito de Narciso-locura de Albanio), realidad histórica (socorro de Viena de 1532, biografía del duque de Alba), p. 178.

A través de estas tradiciones literarias es como Garcilaso resuelve el problema del suicidio, elabora casi sin diferencias la historia de la prosa VIII de la *Arcadia* de Sannazaro y asimismo también retoma el conflicto del desenlace del pastor rechazado.

Azar establece al elemento con que Garcilaso se vale para la presentación del final de la historia de Albanio: el encomio o panegírico. En el panegírico se establecen características propias acerca de la persona sobre la que se está hablando:

- a) *Patria y linaje*: nobleza y virtud de los antepasados.
- b) *Nacimiento*: hechos notables que preceden o acompañan el nacimiento del personaje elogiado y que enuncian su futura grandeza.
- c) *Crianza y educación*: circunstancias de la niñez y la adolescencia que anticipan la calidad excepcional del personaje.
- d) *Costumbres y modo de vida*: especialmente hechos que implican elección y que revelan por lo tanto el carácter del elogiado.
- e) *Hechos (praxis)*: hazañas en la guerra y en la paz que muestran una vez más la nobleza del carácter y el propósito moral de la vida. Es siempre la sección más importante y extensa del elogio (p. 192).

Dentro de esta parte de la égloga se presenta el elogio a Severo, que muestra su calidad de vida contemplativa, así como su capacidad de producir la *coincidentia oppositorum* en los elementos de la naturaleza y que son muestra de la capacidad que tiene Severo para llevar de la teoría a la práctica la armonía del universo con el duque de Alba. Es entonces como se presenta otro encomio, en este caso el más importante y con el que Garcilaso aporta otros recursos del panegírico: *epitafio*, *genetliaco*, *epitalamio*. Todo para demostrar las cualidades de origen del duque de Alba en quien, bajo la educación de

Severo, se conjuga la *triplex vita*: placer, virtud heroica y sabiduría. Todo este conjunto se presenta como muestra de que los conocimientos de Severo pueden curar a Albanio.

Luego de examinar la estructura externa del panegírico, Azar replantea el hecho de considerar esta parte de la égloga como poesía épica y dice:

El ordenado fluir biográfico del elogio es, en principio, antiheroico. Las secciones que componen el panegírico son, a excepción de la praxis, la clase de *topoi* con que se tejen las digresiones de un poema épico, pero no la acción central. Y aun el acontecer mismo que constituye la praxis no presenta ninguno de los rasgos que caracterizan al suceder épico, excepto quizá la oposición entre la Cristiandad y el Islam [...] El enemigo se retira. La amenaza para la Cristiandad desaparece. Pero en cuanto al duque mismo, su historia 'militar' aparece tan frustrada por circunstancias externas –temor y huida del enemigo– como la 'hazaña' suicida de Albanio (p. 198).

Azar concluye su artículo definiendo a la égloga a través de una estructura retórica y afirma que ésta se presenta como un discurso del género judicial-demostrativo, ya que en el poema existe la presentación del caso (Albanio); ley (*Beatus ille*); jurado y juez (Salicio); encuentro entre protagonista y audiencia (Albanio y Salicio); presentación de la evidencia (Camila y Albanio) y la deliberación (Salicio, Nemoroso, ayuda de Severo).

Por otro lado, algunos de los estudios se centran en los elementos temáticos que se encuentran dentro de la égloga. Uno de ellos es el trabajo de Eulogio Losada Badía que hace un acercamiento a los primeros 37 versos de la *Égloga II*. La primera parte de su análisis se concentra en los antecedentes directos de Garcilaso: Teócrito y Virgilio, además de hacer una comparación sobre la *Égloga I* de este último, en la cual se anticipa en final de la *Égloga II*:

...tú hubieras podido reposarte conmigo, esta noche, sobre una hojas verdes: tenemos frutas maduras, castañas jugosas y queso fresco en

abundancia. Ya, allá a lo lejos, las techumbres de las granjas humean, y las sombras, cayendo desde lo alto de los montes van alargándose¹³.

Más adelante en su artículo, Losada analiza el inicio de la égloga estableciendo cómo Garcilaso utiliza la fuente como el elemento conductor del pasado y el presente de Albanio; su alegría y su dolor conjurados en un mismo ambiente “y a partir de la fuente, una mirada circular lleva al pastor a pintarnos en pocas palabras expresivas el espectáculo del que su dolor no le permite disfrutar” (p. 130). De esta forma la naturaleza muestra una armonía que se opone al sentimiento del pastor. En la segunda parte del análisis se determina la composición semántica de los primeros 37 versos y propone que Garcilaso utiliza la anáfora, la aliteración y la anteposición de los elementos adjetivales no como mero capricho, sino con un fin estilístico: el suspense. Losada concluye que con base a esta característica, lo que se establece como un tópico de la belleza femenina, en Garcilaso adquiere un sentido armonioso entre fondo y forma.

Antonio Ramajo Caño expone en su artículo, bajo una lectura cívica de la Égloga, una oposición entre Albanio, Salicio y el duque de Alba. Según el crítico Garcilaso establece dos ejes que se oponen: la vida marcada por la locura de Albanio frente a la vida tranquila del campo (Salicio) y la milicia (duque de Alba). Para Ramajo Caño la égloga se vale de varios tópicos que ayudan a la exaltación del tema heroico: la *fortitudo sapientia* que compensa “la violencia, lo físico, con aspectos morales”¹⁴; la *recusatio* que se emplea para la condena del amor. Asimismo se establece la *dispositio* de la estructura temática de la égloga en función a la métrica presentada:

¹³ Eulogio Losada Badía, “Morfosemántica y estilo en Garcilaso de la Vega” en *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna II*, Tenerife, 1992, p. 129.

¹⁴ Antonio Ramajo Caño, “Para la filiación literaria de la *Égloga II* de Garcilaso” en *Revista de Literatura* 58, No. 115 (1996), p. 28.

En tercetos encadenados se vierte el núcleo de la pasión amorosa de Albanio y la pasión de Nemoroso ya curada [...] las estancias ponen una nota de serenidad [...] Aparecen cuidadosamente dispuestas [...] después de los primeros tercetos encadenados, y antes de los últimos, en una disposición quiasmática [...] Los endecasílabos blancos [...] con rima interna aparecen con diversas finalidades: ocupan la parte heroica (p. 33).

La segunda parte del artículo de Ramajo Caño se concentra en el análisis a la mayor parte del poema, que como ya se ha dicho corresponde al tema heroico, en el cual compara a la *Égloga II* con la *Bucólica IV* de Virgilio sobre el tratamiento de temas más elevados; en este caso, según el crítico, Garcilaso menosprecia el tema pastoril por darle más peso a lo heroico-histórico como tópico de alabanza y tiempo venidero; del mismo modo, el poeta toledano retoma a Horacio con su *Carmen Saeculare* en donde Diana y Apolo también son invocados en la obra de Garcilaso y que poseen un lugar muy importante dentro de la trama.

Como apoyo a esta parte heroica Garcilaso hace uso de varios elementos aprendidos de la poesía clásica, tales como la *vaticinatio ex eventu* que claramente muestra las reminiscencias de la poesía virgiliana y que se refiere a la adivinación que se introduce con Severo. Al igual que en los artículos anteriores Ramajo Caño marca los antecedentes directos de este personaje que funciona como puente entre el vaticinio y la narración de las escenas plásticas. Otro recurso que utiliza Garcilaso es la *mors inmatura* en donde refiere la muerte de don García, hijo del segundo duque de Alba; y que es comparado con otros personajes “que desfilan por la *Eneida*: con Euríalo [...] Planate [...] Lauso” (p. 41). Es evidente que Garcilaso sabía combinar diferentes tópicos clásicos y de entre todo el conjunto también nos presenta el *genethliacon*: técnica adivinatoria en el nacimiento del duque de Alba; por supuesto, esta técnica se acompaña por toda la

tradición poética que reflejaba la futura gloria del recién nacido manifestada, a su vez, por la presencia de las Musas, las Gracias y los dioses como Apolo, Venus, Marte, etc.

Ramajo Caño también nos habla del epitalamio utilizado para la representación de la boda del duque y afirma que en esta parte del poema se encuentra una oposición entre la dicha del amor correcto frente al amor loco de Albanio, lo que en conclusión del crítico muestra el carácter cívico-ejemplar que Garcilaso propone en su égloga.

Retomando el trabajo de Ángel García Galiano; el crítico, a lo largo de nueve apartados, elabora un estudio de la *Égloga II* en el cual nos presenta cómo la poesía de Garcilaso sufre dos usurpaciones; la primera se refiere a la lectura del Brocense y la de Herrera, que lejos de consolidar al toledano como el precursor del Renacimiento en España “donde no se entendía, era obviado [...] donde su propuesta estética atacaba directamente el ‘buen gusto’ tridentino y clasicista de finales del siglo era vituperado y censurado”¹⁵. La segunda usurpación que sufre Garcilaso se lleva a cabo por la crítica que se ha aferrado en leer la obra del poeta como si fuera su diario íntimo y así poder entender su producción lírica. La originalidad de Garcilaso radica en el aprendizaje y experimentación que sin duda alguna sembró la semilla de la poesía renacentista española. Parafraseando a Dámaso Alonso, García Galiano nos dice palabras que resuenan en nuestra cabeza: “Garcilaso logra en la brevedad de su obra el milagro de concebir los embriones de toda la poesía renacentista [...] y de Cetina a Bocángel” (p. 22) toda la poesía castellana es la nota al pie de la obra de Garcilaso.

La apatía que la mayor parte de la crítica ha mostrado hacia esta obra de Garcilaso, según García Galiano, se debe a que presenta el proceso intelectual que atravesó el poeta durante su estancia en Nápoles, por lo que el aspecto amoroso en la

¹⁵ Ángel García Galiano, *op.cit*, p. 23.

poesía garcilasiana, lejos de ser la parte más importante, sólo representa la mejor entendida. Sí, todos aceptan que la *Égloga II* es la obra más ambiciosa del poeta, pero ¿por qué no también se afirma su belleza? La dificultad de interpretación que la égloga posee es la señal más clara del porque esta obra no es considerada la mejor, sobre todo cuando abarca más de la mitad de toda la creación de Garcilaso.

Si la estructura híbrida de la *Égloga II* ya de por sí complica su lectura, el tema de la obra muestra otro problema para su interpretación. Uno de los referentes que García Galiano nos expone en su artículo es *El sueño de Escipión* en el cual se encuentra la *triplex vita*: inteligencia, fuerza y sensibilidad; atributos que se le ofrecen a Escipión durante el sueño y que en la égloga de Garcilaso se encarnan en la persona del duque de Alba en su nacimiento.

En este trabajo García Galiano deja claro que Sannazaro es el modelo básico de esta fórmula retórica que en Garcilaso se encuentra casi al pie de la letra. Para el crítico, si Sincero en la *Arcadia* es Sannazaro, y Carino es Paris; en la *Égloga II* Salicio es Garcilaso y, por supuesto, Albanio se convierte en el duque de Alba. En este punto existe una contradicción; ya que, al inicio de su artículo, García Galiano afirma que la obra de Garcilaso ha sufrido dos usurpaciones, una de las cuales ya hemos mencionado se refiere al hecho de leer la obra garcilasiana como autobiográfica; entonces García Galiano está cometiendo la misma usurpación, ya que coloca a Garcilaso de la Vega (personaje histórico real) como un pastor dentro de la égloga y de igual forma lo hace con el duque de Alba, que pese a que está explícito dentro de la obra también le confiere un personaje de ficción dentro de la misma. A lo largo de los estudios sobre esta égloga han habido teorías que se basan en estas suposiciones; trabajos que García Galiano ataca conforme a su idea de la usurpación:

Este reduccionismo con el que leemos al poeta nos hace pasar por alto más de la mitad de sus versos y cebarnos hasta el paroxismo en cuestiones sin duda secundarias: si Salicio es o no Garcilaso, si Nemoroso es o no Boscán, si Elisa esconde a Isabel Freyre, si también la dura Galatea es Isabel malmariada con el gordo Fonseca, si Albanio es o no el duque de Alba (p. 23).

Sin duda secundarias pero evidentemente son suposiciones que García Galiano también termina por aceptar.

Al final de este extenso trabajo, el autor nos presenta el análisis de la égloga tomando como base la estructura tripartita: el elemento erótico (locura de Albanio); lo profético (Severo) que ocupa la mayor parte del poema y que continúa con el tema heroico. Estos territorios de Venus, Mercurio y Marte se estructuran como un juego de espejos, ya que cada una de las partes de la égloga refleja a las otras dos. Para apoyar esta observación el crítico plantea a la fuente como el lugar real en donde todo se revela; la fuente es una puerta hacia otra dimensión; el reflejo de ésta, concluye García Galiano, es el reflejo de la vida de Albanio como el duque de Alba en su futuro y reflejo del pasado de este último como pastor.

3.- La *Égloga II* y el aspecto teatral.

Ya hemos hecho referencia a la calidad dramática que algunos estudiosos ven en esta obra de Garcilaso. Uno de los trabajos más completos sobre este aspecto, es quizá el realizado por Margot Arce de Vázquez. Dejando de lado el análisis de los antecedentes literarios de esta obra, Arce elabora su estudio tomando como principales aspectos los elementos dramáticos en la égloga. Elementos que muchas veces se pasan por alto, como la significativa sección de la égloga que Arce nos apunta:

En efecto, Garcilaso construye la égloga como una acción representable y se vale de varios recursos del arte teatral: trama unitaria y bien motivada,

entrada y salidas de personajes, monólogos, diálogos, apartes, rápidos movimientos escénicos, leves toques de comicidad. El escenario donde discurre la acción está descrito con detalle, de los personajes podría decirse que son caracteres bien trazados, cada cual con su personalidad propia y sus rasgos distintivos. Los dos largos relatos de Albanio y Nemoroso harían difícil la representación, pero el resto podría representarse con facilidad, interés y belleza¹⁶.

El apunte exacto de todos estos elementos que Arce realiza nos ayudan a comprender un poco mejor la construcción de la égloga, pero, a pesar del minucioso análisis, es obvio que afirmar que Garcilaso construye toda la obra para representación dramática es algo muy arriesgado. Una de las razones para esta afirmación se encuentra expuesta en los análisis que se han hecho acerca de la influencia garcilasiana en la posterior producción renacentista en España¹⁷. De estos trabajos se destaca el hecho de que Cervantes reelabora el tema del pastor rechazado¹⁸ en *El quijote* de 1605; así como el capítulo LVIII de la “fingida Arcadia” que habla precisamente sobre la obra de Garcilaso:

En una aldea que está hasta dos leguas de aquí, donde hay mucha gente principal y muchos hidalgos y ricos, entre muchos amigos y parientes se concertó que con sus hijos, mujeres y hijas, vecinos, amigos y parientes, nos viniésemos a holgar a este sitio, que es uno de los más agradables de estos contornos, formando entre todos una nueva y pastoril Arcadia [...] Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes, en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta agora no hemos representado¹⁹.

Este importante pasaje nos sirve para el estudio de lo teatral en la égloga, queda claro que con sólo una referencia no basta para saber que se trata de la *Égloga II* la que se

¹⁶ Margot Arce de Vázquez, “La *Égloga II* de Garcilaso” en *Asomante*, enero-marzo 1 y abril-junio 2, San Juan, Puerto Rico, 1949, p. 58.

¹⁷ Varias de las teorías que los críticos plantean se basan en la referencia que hace Cervantes en *El Quijote* y que tiene particular similitud con algunos pasajes de la *Égloga II*: “se halló don Quijote enredado en unas redes de hilo verde, que desde unos árboles a otros estaban tendidas” (Cervantes, *op.cit.*, tomo II, p. 1051). Pasaje que ya se encuentra en la *Égloga II*: “Aquí, con una red de muy perfeto/ verde teñida, aquél valle atajávamos/ muy sin rumor, con passo muy quieto;/ de dos árboles altos la colgávamos,” vss. 209-212, (Garcilaso de la Vega, *Égloga II*, p. 319).

¹⁸ *Supra*, nota 9.

¹⁹ Cervantes, *op. cit.*, tomo II, p. 1052.

encuentra referida y estudiada por los falsos pastores, pero tomando en cuenta las referencias que Cervantes hace en otro de los capítulos de su obra, podemos admitir que no estaríamos del todo incorrectos si afirmamos que se trata de la obra de Garcilaso. A pesar de que los largos pasajes de Salicio y Nemoroso (encomio y panegírico) en palabras de Arce “harían difícil la representación”, sobre todo cuando estos dos pasajes abarcan la mayoría de versos en comparación a los 312 que le corresponden a los de carácter más teatral, Arce divide la égloga en tres partes que se relacionan con la unidad dramática: presentación, desarrollo y desenlace; cada una dividida en escenas. Para la autora la segunda parte (Severo) sirve como enlace a la primera y tercera; es decir, su valor es puramente “instrumental” y tiene como propósito mostrar el pasado y el futuro de la propia vida de Garcilaso: “Así, Albanio, loco de dolor, Salicio, sereno y experimentado, y Nemoroso, curado de una pasión irracional [...] son tres figuraciones distintas de la persona de Garcilaso” (p. 62) que, cabe señalar, ocurren en la acción de un solo día. La característica dramática se refuerza con las interrupciones de Albanio durante su desahogo, esto debido a que le aporta momentos de intensidad a la narración de sus penas. Pero la escena con mayor movimiento es, paradójicamente, la más corta: el encuentro físico²⁰ y verbal entre Albanio y Camila, seguido del forcejeo entre Albanio y Salicio luego del intento de suicidio por parte del pastor rechazado. Otro elemento importante que Arce señala es el aligeramiento de la tensión dramática a través de los breves momentos de comicidad (vv. 992-1005) durante el forcejeo ya mencionado, en el cual Nemoroso actúa muy a la ligera sólo hasta que considera que Salicio está en peligro.

²⁰ Por encuentro físico es necesario que se entienda como el momento en que Albanio ve a Camila después de declararle su amor. Por ningún motivo se quiere caer en la sobreinterpretación acerca del “intento de violación” por parte de Albanio que García Galiano expone. Es obvio que esta idea es muy ambiciosa y arriesgada. Francamente no parece ser la imagen del personaje que Garcilaso hubiera querido proyectar.

“Se produce un efecto teatral de dos escenas simultáneas: la de los desvaríos de Albanio y la del diálogo de Salicio y Nemoroso que van comentando las razones y la conducta del loco. Las palabras de los interlocutores indican el movimiento escénico y anotan cuidadosamente los sucesivos cambios que sufren los personajes” (p. 63).

Arce concluye su extenso análisis reelaborando los temas de los antecedentes literarios, la realidad histórica, la perfección de la vida del duque de Alba; que propone como una “oposición simétrica entre los relatos de Albanio y Nemoroso” (p. 76). Para Margot Arce la *Égloga II* por su composición ya preparaba en algo las características del Barroco, desgraciadamente, como ella afirma “la posteridad no ha reconocido aún toda la hermosura que encierra este extenso poema” (p. 78) objeto de una injusticia que de alguna forma se debe reparar.

A lo citado anteriormente, se suma la opinión de Darío Fernández-Morera quien, al inicio de su trabajo, afirma que la *Égloga Segunda* de Garcilaso “has been subject to far more analysis than praise”²¹. Esto como ya sabemos es cierto, pero la falta de elogios a esta obra se debe a lo que todos los críticos han dicho: la dificultad de los temas y la forma impiden un acercamiento más estético a la égloga. Una de las razones por las cuales la crítica se detiene en este aspecto es porque se cree que esta égloga fue la primera que Garcilaso escribió, por lo tanto, los recursos utilizados para su composición dejan ver a un poeta “inexperto” en este campo. Todo lo cual transforma en un término ambiguo la concepción ortodoxa de la égloga.

La calidad representativa es uno de los aspectos en los que se detiene el crítico, quien establece que el comentario de Herrera acerca de la égloga como poema dramático

²¹ Darío Fernández-Morera, “Garcilaso’s Second Eclogue and the Literary Tradition” en *Hispanic Review*, Vol. 47, No. 1, Reichenberger Memorial Issue (winter, 1979), p. 37.

no se refiere a que haya sido o fuera a representarse, sino que en la obra “there is no narrator, only speakers” (p. 39). Otro elemento que Fernández-Morera apunta es lo que ya se ha analizado con anterioridad: el pasaje de la “fingida Arcadia”. Para Fernández-Morera queda claro que Cervantes habla de la Égloga Segunda y “we can hardly be mistaken in including that the eclogue cannot be conceived without a minimum of representational action” (p. 39). Desafortunadamente el crítico no va más allá de este comentario y sólo se limita a exponer los casos en que las églogas si no eran representadas por lo menos sí eran recitadas, por ejemplo, las *Bucólicas* de Virgilio; la negada calidad dramática de las tragedias de Séneca; o las églogas que en el Renacimiento sí fueron concebidas para la representación en corte como las de Juan del Encina. Todas estas características, según Fernández-Morera, hacen que la obra de Garcilaso se inscriba dentro del ámbito de égloga representativa, que se manifiesta claramente en el capítulo LVIII de la segunda parte de *El Quijote*. El tema dramático en la égloga debería dar recursos para un apunte más extenso, pero Fernández-Morera sólo nos deja con pequeños destellos importantes sobre lo teatral en esta obra.

Posteriormente, analiza el aspecto polimétrico del poema. Cada uno de los recursos métricos que Garcilaso emplea en la égloga son para acompañar el movimiento rítmico de la obra; Albanio comienza con un monólogo en *terza rima* siguiendo los preceptos del *volgare*; Salicio, con el tópico del *Beatus ille*, utiliza las estancias y al encuentro con Albanio se reintroduce la *terza rima*. Con la *rima mezzo* en la narración de Albanio “a new vocabulary accompanies the metrical change: ‘pena’, ‘fuego’, ‘tormento’, ‘muerto’, ‘dolencia’, ‘adolescencia’, ‘condolesca’, ‘acuchillado’, ‘males’” (p. 41), vocabulario que le recuerda a Salicio la dicha de la vida en el campo y el dolor de la vida como amante; la conversación de los dos pastores es con este metro, hasta que Salicio

regresa a las estancias para terminar con lo que muchos estudiosos creen que es la primera parte de la égloga. La entrada de Camila persiguiendo un *corço* se da con *rimalmezzo* hasta que se duerme, luego, con la llegada de Albanio se regresa a la *terza rima*; metro que se utiliza durante la lucha y escape entre la pastora y Albanio. Fernández-Morera apunta que es en este momento cuando se hace un uso recurrente del encabalgamiento, cuya función principal es agilizar los diálogos en la escena más dramática de la égloga. Después el crítico afirma: “it is as if a change of meter were being reserved for the most dramatic part of their encounter” (p. 42) y la locura de Albanio en *rimalmezzo*, como Margot Arce ya apuntaba, también se encuentra acompañada de momentos cómicos. Este intenso apartado finaliza con la discusión sobre la cura de Albanio en *terza rima*. A continuación reaparece la *rimalmezzo* con el encomio y el panegírico del duque de Alba. Al término de la narrativa épica, Salicio cambia a estancias y la égloga finaliza con *terza rima*.

El propósito de este extenso apartado sobre el análisis del metro utilizado en la égloga, no es otro que el de establecer una secuencia rítmica en la obra de Garcilaso; se inicia con *terza rima* y conforme la historia va avanzando los cambios en la métrica nos preparan para el clímax (locura de Albanio). Al final se utiliza el metro con el que el pastor empieza a contar su historia, esto le da un aspecto pausado al desenlace de la égloga. El ritmo va *in crescendo*, alcanza su punto máximo con el desvarío de Albanio y de forma continua va descendiendo con las largas narraciones de Salicio y Nemoroso.

Una de las características que varios estudiosos han acertado en observar es el lenguaje que Garcilaso utiliza en esta égloga. Fernández-Morera, siguiendo este aspecto, analiza la mezcla de estilos en el lenguaje de la obra y su posible ‘antecedente’:

It has been suggested that the *Celestina* and Juan del Encina's eclogues, with their freedom of discourse, might have influenced Garcilaso's work. It might be observed, however, that the reason for similarity with some expressions in the *Celestina* may be simply that both Garcilaso and Rojas were drawing upon popular speech; such expressions would be familiar easy of saying something, and therefore common patrimony of all writers (p. 44).

Esto evidentemente ya representaba un problema para el buen gusto canónico, y el mismo Garcilaso lo expone en una carta a la esposa de Boscán: “Yo también tengo por muy principal el beneficio que se haze a la lengua castellana en poner en ella cosas que merezcan ser leídas, porque yo no sé qué desventura á sido siempre la nuestra, que apenas á nadie escrito en nuestra lengua sino lo que se pudiera muy bien escusar” (p. 44). Tal es el caso de las églogas de Juan del Encina que fueron acusadas de simpleza por parte de otros escritores que no le reconocían como el fundador del drama español. Por lo que el lenguaje de bajo nivel empleado por Garcilaso no se debe buscar dentro de España, sino en los clásicos. Cabe mencionar que en Garcilaso este lenguaje de bajo nivel no es lo mismo que el habla rústica de Juan del Encina. No sólo este lenguaje que el toledano utiliza ya se encontraba en los clásicos, sino que también la crítica ‘curiosamente repite a lo largo del tiempo’ es el ‘hibrismo’ de la obra, afirma Fernández-Morera:

In truth, “hybridism” was, from the “classical” beginning, an intrinsic and recurrent feature, since the eclogue is probably the most flexible form ever invented: politics, humor, elegy, comedy, epyllion, low language, high language; they all could be, and were, at one time or another, encompassed in it [...] The different elements present in Virgil's bucolics, from political message, to epic narrative, to panegyric, to literary criticism, are well known; so is the fact that the bucolics were recited on stage [...] Therefore, if we agree that [...] Virgil's *Bucolic I* and *Bucolic IV*, can be called eclogues, we can accept the “hybridism” of Garcilaso's work as intentional, justified by the tradition of the form (pp. 94-50).

Si la *Égloga II* está inscrita dentro de la tradición “hibridista” de los clásicos, entonces queda completamente develado, en este artículo, que la *rareza* de la obra sólo es

un espejismo en que la crítica ha vivido todos estos años; que la idea de un Garcilaso “inexperto” en la creación de esta obra es sólo una mera suposición, pues en realidad lo que esta égloga presenta es a un poeta maduro que “very deliberately, chose to follow a given path wich may be different from that of the other two eclogues, but not inferior” (p. 539).

Anteriormente ya hemos presentado una de las ideas de Azar sobre la égloga, pero en este caso no fijaremos la atención en su postura –y conclusión un poco floja- sobre la ejemplaridad de la *Égloga II*. Más bien nos interesa este artículo debido a la opinión que le merece el aspecto dramático de la obra con base al trabajo de otros análisis.

Para Azar la atención que la crítica ha mostrado por la *Égloga II* se debe más a su dificultad que a los méritos literarios de la misma. La primera de sus observaciones sobre este tema lo presenta a través del estudio de Rafael Lapesa, quien estructura a la égloga como tragedia griega. Azar señala que la idea de Lapesa no carece de interés; sin embargo, el autor no analiza la obra con características específicas del drama, sino que lo hace utilizando las formas métricas y la organización espacial en la obra. Para Azar este es el primer error que Lapesa comete, ya que la organización del espacio como lo plantea, no deja de ver el antes y el después de la trama. El segundo desacierto es que el crítico intenta “demostrar [...] que los distintos metros, formen dentro de la égloga, un sistema expresivo y que tengan un valor estructural”²². Tomando en cuenta el anterior artículo de Fernández-Morera, la propuesta de Lapesa no es del todo incorrecta, pues se establece un valor importante al metro en función del tema que se presenta, esto Azar no parece distinguirlo del todo. Para ella, la enorme extensión de la obra bastaría para negarla como

²² Inés Azar, *Discurso retórico y mundo pastoral en la Égloga II de Garcilaso*, Ámsterdam/ John Benjamins B. V., 1981, p. 6.

égloga, y el intento de Lapesa por estructurarla queda vedado ya que sólo es eficaz en la estructura de un poema breve.

Por otro lado, a Margot Arce no le va mejor que a Lapesa. Hasta este punto ya conocemos el esquema que Arce propone para la égloga; sin embargo, pese a las aportaciones de Arce para el estudio de la obra, para Azar los elementos dramáticos en la égloga, como los apartes, el movimiento en escena, la entrada y salida de personajes son “rasgos secundarios y aun insignificantes para definir a un drama como tal [...] Además, aun aceptando que todos esos rasgos definen satisfactoriamente a una obra teatral, resulta de todos modos imposible sostener que la *Égloga II* los posea” (p. 9). Error, si hay algo en la égloga que se diferencia de las otras dos son precisamente esos destellos de dramatismo. Negarle por completo la posesión de éstos a la égloga es como querer negar el homenaje que le hace Garcilaso al duque de Alba.

Para Azar la estructura dramática que Arce propone queda a medias ya que nunca explica qué entiende por escena, cosa que Azar no considera como un tipo de unidad de acción, por lo tanto, la propuesta de Arce no se sustenta, al menos en este aspecto. La crítica concluye este análisis comentando que las aportaciones de Lapesa y de Arce son estáticas dentro de la égloga y dentro de sus trabajos.

Azar continúa con la discusión sobre lo que Herrera entendía por poema dramático, para esto se apoya en los conceptos de Platón y Aristóteles en referencia a los géneros literarios: el relato y el discurso. Luego de una larga explicación de éstos, Azar declara que si para Platón y para Aristóteles el relato es un discurso, entonces:

el tipo de texto ejerce una función determinante sobre el género literario. Todo relato implica la existencia de un referente, del cual no se deriva en forma directa ningún tipo de actuación. Todo discurso, en cambio, implica la *presencia* de *un hablante*, paradójico “productor” del texto que lo crea. Son este hablante y su presencia, exigidos por el texto mismo, los que dan

a cualquier discurso la posibilidad de imitar “a personas que actúan”, de transformarse, sin dejar de ser discurso, en drama y reclamar, por lo tanto, representación escénica y espectáculo. Esa posibilidad, claro, puede no cumplirse. No hay drama que no sea discurso, pero hay muchos discursos que no son dramas (p. 19).

La forma en como conciben Platón y Aristóteles a la imitación es lo que realmente genera el problema para explicar el comentario de Herrera. Si para Platón el drama se refiere a la imitación pura o discurso donde habla el personaje y no el poeta; y para Aristóteles el drama es cualquier tipo de imitación de los que actúan, entonces, bajo estos conceptos clásicos la *Égloga II* se encuentra dentro de una confusión retórica y la afirmación que hace Herrera sobre la obra como poema dramático; de acuerdo a todo lo expuesto por Azar, no facilita el entendimiento de la égloga, ya que al no afirmar su carácter teatral como consecuencia del “contexto histórico-crítico” sólo se concibe como un discurso de forma dialogada.

Esta paradoja sobre el concepto de drama indudablemente ha repercutido en toda la historia de la crítica. Hemos estado viviendo en un espejismo, no sólo los lectores comunes de la obra de Garcilaso, sino también las grandes figuras como Cervantes. De nuevo, y como en una especie de mantra, Inés Azar continúa su disertación en contra del carácter dramático de la égloga. A través del ya citado pasaje de la fingida Arcadia es como intenta explicar por qué la referencia que hace Cervantes no es válida. Por todos es sabido que la novela *El Quijote* es un extenso catálogo costumbrista: quien lee la obra cervantina puede conocer de primera mano el estilo de vida en la España de aquel tiempo. Pero, para Azar esto en lugar de abrirle sus posibilidades críticas, las cierra aún más: si la falsa pastora hace referencia a una égloga representable de Garcilaso, por el hecho de estar fingiendo ya no hace posible que el comentario sea correcto. Pero continúa, si esta fingida Arcadia se encuentra dentro de la ficción de un personaje (don Quijote), que a su

vez se encuentra en otra ficción (manuscrito) y éste es la ficción real histórica (la novela como nosotros la leemos), entonces la representatividad de la égloga es una mentira sustentada en la mentira de la mentira de la mentira que el mundo ha leído. Podríamos continuar al infinito, pero caeríamos en el mismo juego repetitivo que Azar emplea en su trabajo.

Azar termina con el comentario a los trabajos de Eugenio Mele y Audrey Lumsdem, respectivamente. Siguiendo la línea de todos sus comentarios la crítica reitera que lo dramático en la égloga de Garcilaso simplemente no existe: ni fue recitada en corte como Mele afirma, y el hibridismo que Lumsdem propone inutiliza toda clase de análisis literario sobre la obra.

Azar niega rotundamente la posibilidad teatral de la égloga. Tal parece, si es que no es así, que no llega a entender que este aspecto de la obra no intenta darle ni unidad ni estructura a todo el conjunto, sólo es un elemento que se encuentra dentro de la obra, como muchos otros que hay.

Por último, Stanislav Zimic en su estudio expone lo que ha sido, de alguna forma, referido a lo largo de estas páginas. Lo importante en el trabajo de Zimic es la forma en como va a desechar poco a poco las ideas erróneas sobre la psicología de Albanio, que algunos críticos lo colocan como un violador. Para Zimic esta imagen del pastor simplemente no encaja con la admiración que siente por Camila. Si no fuera así, entonces también tendría que acusarse a Polifemo por mirar de forma lasciva a Galatea cuando ésta se encuentra dormida. Cosa que resulta irrelevante.

Otro aspecto que Zimic analiza es el constante esfuerzo por establecer al duque de Alba como Albanio. Tras éste y otros elementos es que el crítico se detiene en lo

dramático de la égloga; pero a pesar de apuntar elementos importantes para el estudio de lo teatral, sólo queda en referencia y, desgraciadamente, no va más allá:

Su naturaleza teatral nos parece evidente en todas sus partes, aunque, claro está, en algunas más que en otras. Incluso en la narración de Nemoroso, que se considera comúnmente como poesía épica, se destacan características netamente teatrales, en particular, las frecuentes apelaciones al público –lo personifica Salicio- a *oír*, a *ver* la acción narrada, en la animación, en el entusiasmo producidos, por el continuo alternar de los tiempos pasados y del presente histórico de los verbos; en los diálogos con que los personajes aludidos de repente se presentan en primer plano, despegándose de la acción narrada; en las imágenes plásticas, visuales; en el contenido mismo de la narración, que lo constituye, esencialmente, un conflicto: la pugna heroica de D. Fernando con el amor y sus formidables adversarios humanos y naturales. Un análisis detenido revelarían otras características eminentemente teatrales del texto, que, bien recitado, podría producir espectaculares efectos en cualquier público²³.

Que la *Égloga II* sea un trabajo enciclopédico no le quita méritos a su elemento épico, a su belleza bucólica ni mucho menos a su referencia dramática. Como ya se ha dicho, su dificultad no debería cegarnos, más bien debería deslumbrarnos por la inteligencia y erudición que Garcilaso nos regala con esta obra. La égloga no debería ser adjetivada como una *rareza*, es necesario, en todo caso, escuchar a nuestro oído y de una vez por todas afirmar tajantemente que en España se escribió la obra lírica más completa, y con ella se abre el Renacimiento que tantos frutos le dio a la historia de la literatura hispánica.

²³ Stanislav Zimic, “*Égloga II*: Homenaje poético a la amistad” en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo* 64, (1988, jan-dec), p. 76.

Capítulo II.

1.- El análisis de la *Égloga II* y los conceptos de la semiótica teatral.

La *Égloga II* de Garcilaso presenta huellas de múltiples códigos de comunicación teatral que son parte de una tradición literaria, en la cual la oralidad jugaba un papel primordial para la transmisión de estos códigos a través de un discurso poético que era recitado en voz alta, por lo general en espectáculos de corte. Las *Bucólicas* de Virgilio son un claro ejemplo de estas marcas de la tradición; y como ya se ha dicho, la *Égloga II* nace de la influencia de la poesía italiana. En esta obra los códigos de comunicación teatral se presentan de tal forma, que el estudio se apoya en la utilización de los conceptos de semiótica teatral que, aunque no se dirigen a su aplicación en textos poéticos, aportan importantes herramientas para el camino de este estudio. En la *Égloga II*, el uso de estos conceptos permite que el análisis vaya dirigido hacia los lugares de enlace entre el género dramático y el género lírico-narrativo; es decir, que la obra posee una característica específica que funciona como el punto de partida para esta investigación: la base de teatralidad dentro de la égloga que se da a través de las didascalias implícitas. De esta forma, el análisis de estos elementos dramáticos que se encuentran en la égloga me permitirán un acercamiento más profundo a la obra y a la base teatral tan importante en su construcción.

Antes de iniciar con el análisis de la égloga, es necesario explicar que la teatralidad se presenta como un conjunto de informaciones virtuales y relativas directamente ligadas al drama. En esta investigación, la teatralidad se inscribe dentro de un texto poético, en el que se presentan la construcción dialógica, monólogos, entrada y salida de personajes, apartes y situaciones cómicas; sin embargo, el análisis de la teatralidad en la *Égloga II* se dirige hacia

el estudio de las didascalias implícitas, ya que son éstas las reflejan el carácter dramático tradicional de la obra.

Para este análisis es necesario aclarar que la teatralidad está muy lejos de considerarse como representación. Es decir que; si se considera a la égloga como una obra de teatro cuyo fin es la representación, entonces el estudio de los elementos dramáticos no tendría ningún sentido; por el contrario, al hacer referencia a los aspectos dramáticos dentro de la *Égloga II* es como se plantea el problema del aspecto teatral en una obra poética no concebida para ser representada. Anne Ubersfeld apunta que “nada nos impide hacer teatro de todo, ya que *las marcas específicas del teatro de igual forma pueden darse en textos novelescos o incluso poéticos*”²⁴.

La semiótica teatral se ocupa del estudio de los signos de comunicación en teatro y éstos, a su vez, marcan la especificidad dramática de los textos concebidos para la representación. La *Égloga II* no se considera como obra de teatro; sin embargo, tomando la afirmación de Ubersfeld, se puede estudiar la obra como discurso dramático, sin por ello olvidar que se trata de una obra poética. Para entender de mejor forma la relación de los signos dramáticos y el lugar en que se inscriben, es necesario hacer una distinción entre texto dramático y texto espectacular, esto con el fin de sentar las bases sobre las cuales se apoya la investigación.

2.- Texto dramático.

El texto dramático (TD), básicamente como lo plantea Fernando de Toro, se compone de un “texto”²⁵ principal constituido por el dialogar de los personajes [...] y de un

²⁴ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal, Cátedra/ Universidad de Murcia, Madrid, 1989, p. 46. El subrayado es mío.

²⁵ Se pueden distinguir dos definiciones sobre texto; una que corresponde al campo de la semiótica: “el texto como *productividad*, como [...] la puesta en ejecución en la escritura de la relación destinador-destinatario,

texto secundario, didascálico e indicaciones escénicas”²⁶. Con esta definición se propone la doble concepción del texto dramático, por un lado, se trata de un texto con una estructura dialogal destinada a un público, ya sea director de escena, personaje, crítico y espectador; y por el otro, es también un texto que posee un conjunto de indicaciones dirigidas sólo al director y a los personajes (didascalias). Fernando de Toro, siguiendo las ideas de organización del texto dramático de Steen Jansen, establece la diferencia entre la forma teórica del TD como un conjunto de elementos que sólo dispone el autor dramático; y obra dramática como el ordenamiento de los componentes del texto dramático con la finalidad de presentar un todo coherente.

Es así como el texto dramático se nos presenta como un conjunto de signos o códigos lingüísticos dispuestos de forma dialogada y referencial (indicaciones/ acotaciones) con un fin de escenificación.

3.- Texto espectacular.

El texto espectacular o texto del director es la “unidad de manifestación teatral que es el espectáculo, tomado en sus aspectos de procesos significantes complejos, a la vez verbales y no-verbales”²⁷. A pesar de que el texto dramático es llevado a la escena, el texto espectacular es el que expone todos los códigos teatrales en conjunto. Para este propósito, el texto espectacular (TE) se ayuda de un elemento que Anne Ubersfeld ha llamado texto de la puesta en escena (T' o TP para de Toro). Este elemento es el que media entre TD y TE, y

escritura-lectura, como dos productividades que se recortan y crean un espacio al recortarse”; y una segunda definición, la clásica: “El texto se concibe como la permanencia del discurso en la escritura “. Para el propósito de este estudio la primera definición es la que tomo como fundamental, ya que muchos de los aspectos dramáticos en la obra están ligados a la relación destinador-destinatario. Fernando de Toro, *op. cit.*, pp. 53 y 57.

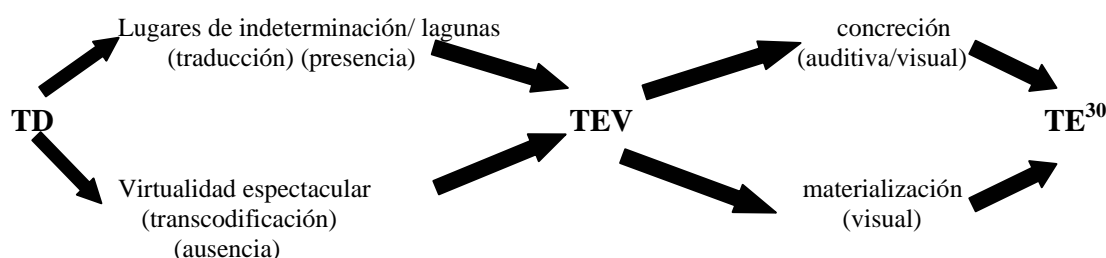
²⁶ *Ibid.*, p. 60.

²⁷ *Ibid.*, p. 72.

que representa la virtualidad del TD, así como el punto de alcance entre las lagunas de éste mismo:

Naturalmente [...] el texto de teatro T es un texto *abundante en lagunas*; T' se inscribe en los agujeros o lagunas de T. El ejemplo más simple bastaría para mostrar la importancia de estas lagunas textuales y su necesidad para la representación; por ejemplo, nada sabemos de la edad, del aspecto físico, de las opiniones políticas o del pasado de personajes tan nítidamente caracterizados”²⁸.

En su trabajo, Fernando de Toro enfatiza que el texto de la puesta en escena o texto espectacular virtual se inscribe como la manifestación física de todos los códigos teatrales “escena y espacio, [...] decorado, desplazamientos y la gestualidad del comediante (coreografía, proxémica, kinésica)”²⁹. Este TEV es, en realidad, el gancho que une al texto dramático con el espectacular:



Otro aspecto que de Toro apunta es el texto cultural general (TCG). Este texto es el lugar de reunión de todos los códigos culturales (CC) o “naturales”; es decir, es todo lo socialmente conocido, que al incorporarse en un código espectacular (CE) se convierten en signos espectaculares, tales como las convenciones teatrales (códigos técnicos aprendidos); convenciones generales (reglas de la representación teatral para realizar la ficción); convenciones particulares (códigos técnicos de práctica teatral) y, por último,

²⁸ Anne Ubersfeld, *op.cit.*, p. 19.

²⁹ Fernando de Toro, *op.cit.*, p. 70.

³⁰ *Ibid.*, p. 71.

convenciones singulares (se dan en un espectáculo dado y [...] sólo pueden ser captadas en base al mensaje y al contexto espectacular)³¹.

Es evidente que el teatro, al ser un conjunto de códigos o signos complejos que se presentan simultáneamente, requiere del estudio a fondo de todos y cada uno de sus aspectos. El propósito de esta distinción entre texto dramático y texto espectacular es de vital importancia, ya que la investigación que se realiza sobre la *Égloga II* se apoya, como ya se dijo anteriormente, en la existencia de elementos dramáticos dentro de la obra. Para guiar de mejor forma el análisis he decidido tomar el texto poético (égloga) como texto dramático, esto con el fin de analizar detalladamente los aspectos que considero de teatralidad. Queda claro que el texto dramático controla la virtualidad del texto espectacular, con base en lo que Roland Barthes ha llamado polifonía informacional: decorado, vestuario, gestos, etc.; por lo que, en lo que se refiere a la égloga, existe una representatividad potencial; sin embargo, esto no quiere decir que sea escenificable, al menos no en un espacio de representación teatral concreto. Se puede hablar de un texto dramatizable, no representable. La parte imaginativa que la obra aporta es lo que en este caso me ha hecho querer estudiar, a través de las didascalias implícitas, lo que muchos de los críticos sólo mencionan pero no estudian a fondo; ya que son precisamente éstas las que se encuentran presentes en la *Égloga II* de Garcilaso, y de las cuales es necesario dar una explicación sobre su lugar dentro de las nociones dramáticas.

4.- La didascalia explícita e implícita.

Ya he mencionado que el texto dramático controla la virtualidad del texto espectacular, y uno de los elementos que sirven para desempeñar este trabajo son las didascalias que no sólo son “una indicación escénica [...] sino todo elemento informante

³¹ *Ibid.*, pp. 76-79.

con respecto a la *teatralidad* del texto, los cuales pueden proceder o de las indicaciones escénicas mismas, o bien del diálogo de los personajes”³². Se trata de signos integrados en el texto dramático que presentan una virtualidad teatral en la lectura y que se transforman en representación; existen dos posibilidades de identificar una didascalía, ya sea fuera del discurso de los personajes; o dentro de éste mismo. En la didascalía es el autor el que habla directamente para nombrar a los personajes y atribuir a cada uno de éstos su lugar y espacio dentro de la enunciación.

A estos tipos de acotación las llamaremos didascalía explícita e implícita, respectivamente. Siguiendo la clasificación de Alfredo Hermenegildo, la didascalía explícita es aquella cuya función es orientar el camino de la representación, aunque cabe señalar que sólo se percibe en el texto y no en la escena.

En su artículo sobre la *Égloga de Cristino y Febea* de Juan del Encina, Alfredo Hermenegildo³³ explica detalladamente la teoría sobre la didascalía; sin embargo, para tener una mejor relación con la clasificación de Fernando de Toro, es que se ha adaptado la teoría de Hermenegildo con el fin de orientar de mejor forma el estudio de la didascalía en la *Égloga II*.

La clasificación de la acotación escénica se compone de didascalía cerrada, dentro de la cual se presenta la identificación de los personajes al frente de los parlamentos, por ejemplo, *En la vida es sueño* de Calderón de la Barca, los personajes principales se identifican al frente de los parlamentos:

SEGISMUNDO: ¡ay, mísero de mí, y ay, infelice!
ROSAURA: ¡Qué triste voz escucho!

³² Fernando de Toro, *op.cit.*, p. 61.

³³ Alfredo Hermenegildo, “Personaje y teatralidad: la experiencia de Juan del Encina en la *Égloga de Cristino y Febea*”, en Felipe B. Jiménez Pedraza (ed. e introd.) *Los albores del teatro español*, Universidad de Castilla, Almagro, 1995, pp. 107-108.

Con nuevas penas y tormentos lucho³⁴.

Asimismo, se presenta la identificación de los personajes en la nómina inicial: “Rosaura: *dama*, Segismundo: *príncipe*, Clotaldo: *viejo*, Estrella: *infanta*, Soldados, etc.”; introducción, argumento, escena, etc.: “(*La acción en Polonia*)”; y las acotaciones escénicas o deixis, que se clasifican como enunciativa: *yo/tú*; espacial: determinación de lugar (*aquí*); temporal: *hoy/ayer*; y demostrativa: fijación del vestuario, señalamiento de objetos.

De esta forma se puede establecer el siguiente esquema:

1. Didascalia explícita:
I. <i>Cerrada:</i>
a. Identificación de los personajes al frente de los parlamentos.
b. Identificación y clasificación de los personajes en la nómina inicial.
c. Introito, argumento, escena, etc...
II. <i>Acotación escénica/ Deixis:</i>
a. Enunciativa: <i>yo / tú</i> .
b. Espacial: determinación de lugar, entrada y salida de personajes, desplazamiento realizado en escena.
c. Temporal: <i>hoy / ayer</i> .
d. Demostrativa: fijación del vestuario, señalamiento de objetos.

En una obra concebida para la representación queda claro que los anteriores componentes se enumeran al pie de la letra; pero en el caso de la *Égloga II* sólo existen dos tipos de didascalia explícita: la identificación de los personajes al frente de los diálogos e identificación de los personajes en la nómina inicial:

ÉGLOGA SEGUNDA.

Personas: ALBANIO, CAMILA; SALICIO, NEMOROSO.

ALB. En medio del invierno está templada
el agua dulce desta clara fuente [...]

³⁴ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (*Drama y auto sacramental*), ed. Época, México, 2002, p. 14.

En una obra poética de oralidad “transicional”³⁵, como seguramente lo fue no sólo esta obra de Garcilaso, sino la mayor parte de la poesía del Renacimiento, las didascalias explícitas no tenían una función principal, ya que sólo eran obras recitadas que invitaban a la imaginación del oyente; es decir, se trata de literatura teatral sin teatro.

Este invitar a la imaginación se da a través de otro tipo de didascalia: la implícita. Ésta se encuentra dentro del mismo texto, está referida en el diálogo de los personajes; por ejemplo, en la nómina inicial de la *Égloga representada la misma noche de Antruejo* de Juan del Encina no se hace referencia a los objetos que se encuentran en el espacio de la representación, por lo que su mención dentro del diálogo de los personajes equivale a una didascalia implícita:

BRAS. No me cumpre, juro a mí.
Ya comí
tanto, que ya estoy tan ancho
que se me rehincha el pancho.

BENEITO. Siéntati.

BRAS. Pues me acusas, héme aquí.
¿Qué tienes de comer? Di.

BENEITO. Buen tocino
y *aqueste barril con vino*
del mejor que nunca vi³⁶.

Así, la teoría de la didascalia implícita, respetando el anterior esquema, queda de la siguiente manera:

2. Didascalia implícita.
I. <i>Deixis</i> :
a. Enunciativa: yo / tú.
b. Espacial/ motriz: determinación del lugar, entrada y salida de personajes, desplazamiento realizado en escena.
c. Temporal: hoy / ayer.
d. Demostrativa: fijación de vestuario, señalamiento de objetos

³⁵ Este tipo de oralidad se considera como residual; es decir, cuando el texto se escribe, puede circular impreso y leerse lo mismo en voz alta o en silencio.

³⁶ Juan del Encina. *Églogas*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Catedra, 1991, p. 152.

En la égloga de Garcilaso encontramos seis de estos tipos de didascalía implícita: enunciativa: “¡Cuán bienaventurado/ aquél puede llamarse” (v. 39); espacial/ motriz: desplazamiento en escena “llegarme quiero cerca con buen tiento/ y ver, si de mí fuere conocido...” (vv. 95-96); entrada y salida de personajes “¿Quién duerme aquí?/... Albanio es este que ’stá ’quí dormido” (v. 77 a 98); determinación de lugar “aquella fuente clara” (v. 470); temporal “¿cómo puede ser ora que’n triste lloro/ se convirtiese tan alegre vida” (vv. 22-23); y demostrativa: señalamiento de objetos “a requerir d’un ruiseñor el nido” (vv 717).

En este análisis me ocupo de los diferentes tipos de deixis, debido a que son éstos los que se encuentran con mayor presencia dentro de los diálogos de los personajes en la égloga. Para comprender un poco mejor el funcionamiento de cada uno de los ejemplos mencionados anteriormente, es necesario explicar, por medio de la semiótica, el aspecto teórico de la deixis.

5.- Deixis.

Para Fernando de Toro, la deixis contextualiza el discurso del texto dramático y del texto espectacular a través del lenguaje; es decir, se define como el elemento que determina la comunicación y los tiempos verbales. Para dejar más clara la función de la deixis, es necesaria una definición, esto con el fin de delimitar en qué medida se encuentran dentro de la égloga:

Según John Lyons, por deixis entendemos la localización e identificación de personas, objetos, acontecimientos, procesos y actividades de las cuales hablamos, o a las cuales nos referimos, en relación con el contexto espacio/ temporal creado y sustentado por el acto de enunciación y por la participación, característica en éste,

de un solo locutor y al menos un alocutor³⁷. Así, serán deixis los pronombres y adjetivos demostrativos, los adverbios de tiempo y lugar, los pronombres personales³⁸.

De esta manera la deixis se subdivide en enunciativa, espacial, temporal, social y demostrativa. La primera es parte fundamental del discurso teatral, ya que se “articula a partir de los deícticos *yo/ tú* que implican en la integración lingüística todas las demás deixis que funcionan como soportes para la comprensión de los enunciados”³⁹. Esta relación expuesta por los deícticos *yo/ tú* reproduce una práctica social, algo similar al trabajo que hace el texto cultural general: elabora y recrea elementos de cotidianidad dentro de un código que representa una realidad arriba de un escenario. Este tipo de deixis se muestra en la *Égloga II* desde el principio: “En vuestra claridad vi *mi* alegría/ escurecerse toda y enturbiarse;/ cuando *os* cobré, perdí *mi* compañía” (vv. 7-9).

A la relación *yo/ tú* de la deixis enunciativa se suman la temporal y la espacial. Dichas deixis son el producto de la enunciación entre el locutor y el alocutor en quienes desde su inserción producen una “espacialización⁴⁰ [...] y una temporalización [...] al dirigirse a los espectadores”⁴¹. Estos tipos de deixis de presentan en el acontecer mismo de los diálogos provistos por los personajes, es decir, en la deixis enunciativa se presenta un aquí y un ahora, adverbios espaciales y temporales que ayudan a la comprensión del

³⁷ Respecto a este punto Anne Ubersfeld. *Op.cit.*, p. 29, aclarara que los signos del teatro se “inscriben en un proceso de comunicación del que constituyen el mensaje. Proceso [...] que obedece [...] a las leyes de la comunicación:

Emisor (múltiple): autor + director + otros escénicos + comediantes.

Mensaje: T + R.

Códigos: código lingüístico + códigos receptivos (visual, auditivo) + código sociocultural (“decoro”, “verosimilitud”, “psicología”, etc.) + códigos propiamente espaciales (espacial-escénico, lúdico, etc., que codifican la representación en un momento dado de la historia).

Receptor: espectador(es), público”.

³⁸ Fernando de Toro, *op.cit.*, p. 26.

³⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁰ La noción de espacialización se define como el lugar escénico creado dentro y fuera del texto dramático; es decir, es el lugar donde se realiza la acción, representado a partir del discurso de los personajes y puesto en escena por el director.

⁴¹ Fernando de Toro, *op.cit.*, p. 33.

discurso teatral en un contexto específico. “El funcionamiento de la deixis temporal no sólo opera por medio de adverbios de tiempo, sino también por los verbos, los cuales, en el discurso, asumen esta misma función deíctica”⁴²; por ejemplo, en la égloga se encuentran marcas temporales y espaciales tales como: “*aquí* quiero acostarme” (v. 762); “*mira* en torno y *verás* por los alcores” (v. 1870). Este tipo de deixis recrea el espacio a partir de la enunciación de los personajes utilizando, como ya se ha mencionado, los adverbios de tiempo y los verbos.

Otra de las deixis inscritas dentro de la égloga es la social. Ésta se refiere al contexto de clase de los personajes. En la obra de Garcilaso esta deixis se encuentra, al igual que los anteriores, dentro del discurso de los personajes; tanto Albanio, Salicio, Nemoroso y Camila son pastores que presentan un lenguaje propio –en relación a la tradición bucólica-, vestuario y un uso particular del gesto. Asimismo, en la obra se existe la deixis demostrativa u ostentativa (éste, aquél), cuya función es doble en el teatro:

a) función *indical* de relacionar enunciado/ referente, de una forma tautológica, pero necesaria para la comprensión del discurso. Cuando un personaje se refiere a un objeto o personas *presentes* en el escenario, son los adjetivos y pronombres demostrativos los que apuntan al objeto/ persona ostentado(a) [...] b) función *indical representativa* que permite referirse a objetos/ personas ausentes textual o escénicamente, permitiendo su incorporación al discurso y al acontecimiento⁴³.

La presencia de esta deixis en la égloga de Garcilaso aparece a lo largo del diálogo de los personajes; por ejemplo, al inicio de la obra se presenta Albanio describiendo el lugar en el cual se llevarán a cabo tanto la acción de los pastores, como las representaciones diegéticas y; al mismo tiempo, en el discurso se muestra la función

⁴² *Ibid.*, p. 34.

⁴³ *Ibid.*, p. 36.

indical representativa: Albanio remite a Camila quien hasta el verso 778 se presenta físicamente y; sin embargo; ya está referida desde el verso 19:

En medio del invierno está templada
el agua dulce desta clara fuente,
y en el verano más que nieve elada.

El dulce murmurar deste ruido,
el mover de los árboles el viento,
el suave olor del prado florecido 15
podrían tornar de enfermo y descontento
cualquier pastor del mundo alegre y sano;
yo solo en tanto bien morir me siento.

¡O hermosura sobre el ser humano,
o claros ojos, o cabellos d'oro, 20
o cuello de marfil, o blanca mano!,

Estas clasificaciones sobre la deixis se pueden exhibir de la siguiente manera⁴⁴:

DEIXIS
Deixis enunciativa (yo/ tú)
Deixis espacial (aquí/ ahora)
Deixis temporal (hoy/ ayer)
Deixis social (idiolecto)
Deixis demostrativa (este/ aquel)

A lo largo de estas páginas he establecido lo que considero fundamental para el análisis de la *Égloga II* de Garcilaso. A través de los conceptos de semiótica teatral es que propongo abrir, aunque sea un poco, el campo crítico sobre esta obra. Pese a la dificultad que significa trabajar con un texto poético y no dramático, creo que las bases que la semiótica aporta para el análisis son incunables, esto debido a la falta de estudios teóricos sobre la concepción dramática de la égloga en general. Anteriormente ya me he auxiliado con algunos ejemplos sobre los aspectos semióticos que encajan muy bien dentro de la *Égloga II*, pero el análisis irá más lejos en las páginas siguientes.

⁴⁴ Fernando de Toro, *op.cit.*, p. 43.

Capítulo III.

1.- El espacio dramático en la *Égloga II*.

La creación espacio-temporal⁴⁵ en la *Égloga II* se da a través de la enunciación deíctica, que constituye el “lugar escénico por construir”⁴⁶. En la obra, las didascalias implícitas son esenciales para la espacialidad que representa el entorno de los personajes, quienes, a su vez, producen el espacio y el tiempo en el contexto de enunciación utilizando las didascalias implícitas. Si se atiende a la idea de la comunicación dramática como un paralelo del proceso de comunicación⁴⁷, entonces, la relación entre emisor-receptor se da a través de un mensaje dado en un tiempo y lugar definidos; el *aquí-ahora* funciona como la fijación de un proceso comunicativo que crea una situación espacio-temporal, que en el caso de la *Égloga II*, se da dentro del discurso y que, finalmente, se dirige a los espectadores.

El espacio dramático que se crea dentro de la égloga se da por medio de las indicaciones de los personajes. La deixis ejerce un papel importante debido a que, desde el inicio de la égloga, Albanio establece la relación espacio-temporal que domina en la obra y que será el lugar en el cual se lleva a cabo toda la acción: “El dulce murmurar deste rüydo,/ el mover de los árboles al viento,/ el suave olor del prado florecido” (vv. 13-15).

⁴⁵ Para comprender mejor la relación entre espacio y tiempo, véase a Anne Ubersfeld, *op.cit.*, capítulo V, 1.4, p. 151: “la imposibilidad de establecer una rigurosa cronología de la pieza (es posible, incluso, destacar vueltas al pasado) ya que nos encontramos con una cascada de sucesos simultáneos y de rupturas temporales; que, más que nada, la ruptura espacial (pues cada escena ocurre en un lugar diferente) suplanta a la ruptura temporal cuando está ausente, indicando no ya un vacío temporal en la que el espectador-lector se pierde. Aquí, el espacio y su dispersión se nos muestran como los significantes metamofóricos [sic] del tiempo y de su dispersión”. En la obra de Garcilaso, se cuentan con temporalidades y espacios distintos; por un lado está el lugar de acción, que es el mismo de la representación diegética de Albanio pero con distinto tiempo; y por otro lado, se cuentan con los espacios y tiempos dentro de la representación diegética de Salicio, cuando cuenta las virtudes y hechos del Duque de Alba.

⁴⁶ Anne Ubersfeld, *op.cit.*, p.109.

⁴⁷ *Infra*, nota 14, capítulo II.

La forma más común de espacialización en la *Égloga II* se realiza por medio de “la presencia de objetos como por alusión a ellos”⁴⁸. En la obra, esta espacialización se da a través de las didascalias implícitas que forman la parte más importante del objeto de este estudio; es decir, al poseer una obra poética de carácter teatral –pero no creada para ser representada en teatro– y en cuyo texto se crea un espacio que da la impresión de estar frente a una representación, es evidente que las didascalias implícitas ejercen el papel de la creación espacio-temporal, y la forma más clara de identificar la alusión al lugar y tiempo es con la deixis. A lo largo de las descripciones espaciales en el discurso de los personajes, es como aparecen las marcas deícticas que crean el espacio en la *Égloga II*.

2.- Descripciones espaciales.

La presentación del espacio destinado para la acción de la égloga, se da en una serie de descripciones sucesivas en voz de tres de los cuatro personajes: Albanio, Salicio y Camila. Como ya se ha dicho, el lugar queda determinado desde el inicio de la obra; sin embargo, a ese lugar le corresponden elementos naturales y grupos animados, cuya función es completar todas las referencias espaciales de la obra.

Una de las características de la égloga, con respecto a la descripción de lugar, se encuentra en el uso frecuente de la sinécdoque; ésta se presenta en la obra como el elemento que extiende la significación de las ideas expuestas en el discurso de los personajes; es decir, la presencia de este tropo en la *Égloga II* sirve para que, con base en la enumeración continua de los elementos naturales, se represente un todo por sus partes. En este caso, la sinécdoque hace alusión al espacio por sus componentes.

⁴⁸ Fernando de Toro, *op.cit.*, p. 112.

A) *Descripciones sinecdóticas por sensaciones.*

Albanio crea un espacio mencionando a la fuente, pero más adelante describe al espacio por medio de sus elementos naturales: “El dulce murmurar deste rüydo,/ el mover de los árboles al viento,/ el suave olor del prado florecido” (vv. 13-15). En estos versos, la descripción *sinecdótica* se presenta a lo largo de sensaciones: el sentido auditivo y de olfato aportan características específicas que hasta entonces no se poseían: el sonido del agua, de las hojas de los árboles y el aroma de las flores del prado. Al principio se habla de la fuente y en estos versos la descripción por sensación también existe: “En medio del invierno está templada/ el agua dulce desta clara fuente,/ y en el verano más que nieve helada” (vv. 1-3). El sentido del tacto es el primero en aparecer; es importante señalar que se percibe la temperatura del agua en oposición a la estación del año que se menciona antes: en el invierno está templada y en el verano helada. Sin embargo, es hasta estos versos 13-15 cuando el lugar se percibe amplio y definido: un prado lleno de flores, con vasta vegetación y en total calma; la relación que la fuente tiene con este espacio es importante, ya que menciona las principales características del bosque: sitio en el cual se llevará a cabo toda la acción.

Otro de los momentos en que se muestran este tipo de descripciones está en voz de Salicio, quien apela al oído para escuchar el agua de la fuente:

Combida a un dulce sueño
aquel *manso ruido*
del agua que la clara fuente embía.

Aunque en estos versos se termina por confirmar el origen del manso ruido, es el sentido auditivo el que le da carácter al trabajo que realiza la fuente: el suave sonido producido por el agua.

Asimismo, la descripción sensitiva como parte de un todo también se presenta entre el final e inicio de las representaciones diegéticas entre Salicio y Nemoroso (vv. 1146-1153):

Nuestro ganado pace, *el viento espira,*
Filomena sospira en dulce canto
y en amoroso llanto s'amanzilla;
gime la tortolilla sobre'l olmo,
preséntanos a colmo el prado flores
y *esmalta en mil colores* su verdura;
la fuente clara y pura, *murmurando,*
nos está combidando a dulce trato.

Estos versos en voz de Salicio, además de funcionar como referentes espaciales, también sirven como puentes entre la diégesis que relata hechos pasados y el tiempo de la enunciación. La imagen de estos versos crean la sensación de armonía del espacio; es decir, si se presenta un ambiente no basta con decir que el campo está lleno de flores y en éste hay aves que cantan, sino que, para darle personalidad al lugar se usan formas poéticas que reflejen el sentimiento de dicha que reina en el mismo. A través de los adjetivos es como se va cargando al ambiente y al lugar de elementos de placer: *dulce canto, amoroso llanto*, etc.

B)Descripciones sinecdóticas por grupos animados.

1) Personas.

Las descripciones por persona no son muy recurrentes en la égloga. Sin embargo, cuando aparecen lo hacen para conformar un todo, en este caso, la presencia de una persona es parte del lugar en donde se encuentra y a partir de la acción que realiza el personaje es como se recrea el espacio. En el verso 768, la correspondencia entre persona y espacio se evidencia cuando se habla de la ninfa: “Si mi turbada vista no me miente,/ paréceme que vi entre rama y rama/ una ninfa llegar a aquella fuente”; aún cuando se

menciona a la fuente, es obvio que al hablar de una ninfa el agua está presente. Según la tradición mitológica “las ninfas son ‘doncellas’ que pueblan la campiña, el bosque y las aguas[...] Con frecuencia forman el séquito de una divinidad importante –en particular Artemis [Diana]- o de una de las propias ninfas, de más alto rango”⁴⁹. Con respecto a su presencia en la égloga, la categoría⁵⁰ de ninfa que aparece en la obra se trata de las náyades que son las ninfas cuyo elemento característico es el agua; habitan en manantiales, fuentes y ríos.

Esta relación entre persona y espacio también se puede observar al momento de la locura de Albanio: una vez que Camila ha escapado sin darle al pastor la oportunidad de explicar su actitud, éste comienza una serie de alucinaciones que al final le hacen creer que alguien le ha robado su cuerpo. En esta inconsciencia, trata de recuperar su cuerpo que se encuentra dentro de la fuente; en este momento es cuando, a través de su discurso, Albanio da a conocer la profundidad de la fuente –que hasta entonces no se sabía- y que la actitud de Salicio confirma por el temor que tiene a que Albanio muera ahogado (984-986):

Albanio. ¡O Dios! ¿por qué no pruevo a echarme dentro
hasta llegar al centro de la fuente?

Salicio. ¿Qué’s esto, Albanio? ¡Tente!

Al cierre de la *Égloga II* se presenta otra descripción utilizando la referencia a personas: una vez que Salicio y Nemoroso deciden curar a Albanio de su mal de amores, éstos deciden retirarse junto con sus ovejas. La descripción del lugar se establece al momento que Salicio menciona el “humo de las caserías” y a los “comarcanos

⁴⁹ Pierre Grimal. *Diccionario de mitología griega y romana*, ed. revisada y actualizada por el autor, prefacio de Charles Picard, prólogo de la edición española de Pedro Pericay, Paidós, Barcelona, 1984, p. 380.

⁵⁰ Existen varias categorías de ninfas: las oceánidas y nereidas pertenecen al mar; las oréades que pertenecen a los montes; las dríadas o hamadriadas de los árboles; las napeas de los valles y bosques. Comúnmente se las toma por hijas de Zeus, pero también existe relación de éstas con la descendencia de Océano o como hijas del dios del río que habitan.

labradores” (vv. 1871-1872). Al referirse a los comarcanos, queda claro que el espacio aludido se conforma por una unidad territorial amplia, que se constituye por gente que se dedica a las labores del campo. Esta particularidad se refuerza cuando se habla del “humo de las caserías” que sale por los alcores.

2) Animales.

La mayoría de las descripciones espaciales con referente animal son las que mejor funcionan como sinecdóticas. Uno de los ejemplos que se exponen es el de la abeja; la sinécdoque se presenta cuando al hablar de abeja, entonces se singularizan las flores, por lo tanto se hace referencia al prado. Este tipo de sinécdoque triple también se muestra en los versos en que aparecen las aves: “Las aves sin dueño,/ con canto no aprendido,/ hinchen el ayre de dulce armonía” (vv. 67-69); la aves que cantan son la parte del todo que es el árbol; y éste, a su vez, es parte del bosque. Entonces la relación queda de la siguiente manera: *aves por árbol-árbol por bosque*. Otro ejemplo se da en la descripción de los comarcanos: cuando se presenta el ganado, queda claro que este grupo animal forma parte de un todo: el campo; y es el campo que a su vez es un componente de la comarca. La sinécdoque queda así: *ganado por campo-campo por comarca*.

La existencia de este tipo de deixis espacial, a través las descripciones sinecdóticas, aporta una información que en muchos casos pasa desapercibida. Por lo regular, los personajes se encargan de llevar la trama y ejecutarla por medio del diálogo. Los turnos que le corresponden a cada uno forman parte de una estructura dada para un fin determinado; es decir, en una obra de teatro la forma dialógica funciona como eje para el avance de la acción y el espacio está dado desde las didascalias explícitas. En el caso de la *Égloga II* los diálogos, monólogos y apartes ejercen la función de crear un espacio que sólo se percibe dentro del mismo discurso de los personajes en forma de didascalia

implícita. La dificultad para recrear un espacio que se presenta conforme avanzan los diálogos constituye un trabajo minucioso, en el cual cada referencia espacial es muy importante para el establecimiento del espacio dramático en una obra que no nació para representarse.

3.- Deixis espacio-temporal.

A) Adverbios: aquí, allí, allá.

En la primera parte de este capítulo ya he analizado los elementos que sirven para la creación del espacio dramático en la *Égloga II* a través de las descripciones. La función del adverbio, el adjetivo y la enunciación gramatical; en esta ocasión, son los ejes sobre los cuales se apoya el estudio. En primer lugar, los deícticos espaciales en la *Égloga II* representan la mayor parte de las referencias directamente ligadas al espacio dramático en la obra; por medio de los adverbios temporales dentro del discurso de los personajes, es como se recrea el espacio dramático en el cual se llevará a cabo la acción.

Ya se ha establecido que la utilidad de la deixis espacial, en el discurso de los personajes dentro del texto dramático, es la producción de un espacio destinado a una representación. En la *Égloga II* “el paso de la espacialización/ temporalización ficticia provista por la obra *poética se da gracias a la presencia* que los dialogantes [...] *hacen de un tiempo y un espacio por medio de la mención del mismo*. Es decir, muchas veces, en particular cuando ese espacio y tiempo no están representados o, mejor dicho, presentados, el discurso mismo puede producir ese espacio y tiempo”⁵¹. Los elementos para la producción del espacio dramático en la obra, en su mayoría, se componen por los adverbios *aquí, allí, allá*; éstos muestran la característica de teatralidad específica en la égloga. Al tratarse de un texto poético, la deixis espacial funciona a través del discurso de los

⁵¹ *Ibid.*, p. 33. El subrayado es mío.

Combida a un dulce sueño	
<i>aquel</i> manso ruido	65
del agua que la clara fuente embía,	
y las aves sin dueño,	
con canto no aprendido,	
hinchén el ayre de dulce armonía.	
Házeles compañía,	70
a la sombra bolando	
y entre varios olores	
gustando tiernas flores,	
la solícita abeja susurrando;	
los árboles, el viento	75
al sueño ayudan con su movimiento.	
¿Quién duerme <i>aquí</i> ? ¿Dó está que no le veo?	

En el verso 65, la presencia del adjetivo demostrativo *aquel*, apunta claramente que existe una distancia entre el pastor y la fuente: Salicio apenas ha llegado al lugar, por lo que el sonido del agua es perceptible como un *manso ruido*. La creación del espacio en la égloga, como ya se ha visto anteriormente, también se da por alusiones sensitivas que, además, sirven como refuerzo para la función que realizan los adverbios. Por otro lado, en la descripción de Salicio se aportan las características específicas al lugar: flora y fauna son mostradas como los componentes principales del espacio mencionado. Asimismo, la función de esta descripción se encuentra en la referencia que Salicio hace de Albanio: el lugar se presenta en voz de Salicio como un espacio agradable en el cual se puede descansar y es precisamente en donde Albanio se encuentra durmiendo: “¿Quién duerme *aquí*? ¿Dó está que no le veo?” (v. 77). A pesar de que Salicio poco a poco se va acercando al sitio de descanso de Albanio, todavía no sabe quién se encuentra descansando en ese lugar, aunque sí tiene conocimiento de que hay una persona durmiendo. Una vez más aparece la deixis espacial en una didascalía implícita, que indica el espacio en el cual se dan los acontecimientos de la égloga.

La descripción del espacio dramático continúa cuando aparece Camila. Con ella la deixis espacial también funciona como el punto de engarce entre el lugar descrito y la presencia física de los personajes en él. Toda la acción de los pastores se realiza en la misma zona; sin embargo, cada uno le otorga una función específica: Albanio presenta el sitio, Salicio lo describe con sus componentes naturales y Camila le proporciona el carácter sentimental a través de la naturaleza. Aunque Albanio lo hace de la misma manera, el trabajo que Camila realiza en su descripción tiene que ver más la analogía que hace de Albanio como el *corço* herido, que es la situación sentimental en la que Albanio se encuentra luego del rechazo de la pastora. El adverbio *aquí* sirve para especificar el lugar por donde pasa el *corço* herido, que es también donde Albanio le revela a Camila que está enamorado de ella:

No passo <i>deste</i> valle;	<i>aquí</i> está cierto,	
y por ventura muerto.	¡Quién me diesse	730
alguno que siguiesse	el rastro <i>agora</i> ,	
mientras la herviente ora	de la siesta	
en <i>aquesta</i> floresta	yo descanso!	
¡Ay, viento fresco y manso	y amoroso,	
almo, dulce, sabroso!	esfuerça, esfuerça	735
tu soplo, y esta fuerça	tan caliente	
del alto sol ardiente	ora quebranta,	
que ya la tierna planta	del pie mío	
anda buscar el frío	<i>desta</i> yerva.	

La construcción del espacio en este discurso de Camila, depende de la relación que existe entre los adverbios de lugar y los adjetivos demostrativos: *deste* y *aquí* establecen la cercanía entre la pastora y el área en donde se llevan a cabo todas las acciones, incluyendo el paso del *corço* herido. Esta misma situación se encuentra en los versos siguientes: *aquesta* floresta y *desta* yerva se relacionan con el espacio por el cual va pasando la pastora. En esta descripción la enunciación temporal también es importante, ya que se refiere a un presente específico: *agora*, que sirve para marcar la diferencia entre el hecho

pasado –paso del corço herido- y el presente –llegada de Camila al lugar donde estuvo Albanio-. Por otro lado, el ambiente descrito por Camila se presenta ideal para el descanso de la pastora, por lo que decide tomar una siesta (vv. 740-743) al lado de la fuente en la cual le fue revelado el amor de Albanio; en este sentido, la fuente es el lugar que funciona como puente entre lo sucedido tiempo atrás –ya sea la vida pastoril de Camila con Albanio o el espejo en donde se refleja la razón de la tristeza del pastor: el amor por Camila- y los acontecimientos que se presentarán una vez que Albanio y Camila se encuentren.

Ambos pastores le prestan una gran importancia a la fuente, ya que ésta es primordial en la infancia de Albanio y Camila; es en donde Albanio ve nacer su cariño por Camila de una forma que ella –por estar consagrada a Diana- no le puede corresponder; además, es el lugar en el cual los dos pastores deciden olvidar sus penas por medio del sueño y, posteriormente, es donde las escenas de mayor movilidad se llevan a cabo.

Como se puede observar, sólo tres de los cuatro personajes realizan la descripción del lugar⁵²: Albanio, Salicio y Camila. Nemoroso aparece precisamente en el momento de mayor tensión: el intento de suicidio de Albanio y el rescate de Salicio. Algunos de los críticos citados en el capítulo I –como Margot Arce- han establecido que el propósito de Nemoroso es aplicar un toque de comicidad a la tragedia de Albanio; es decir, la primera

⁵² Para dar una apreciación más amplia de la presencia de esta deixis espacial utilizando el adverbio de lugar *aquí*, se pueden establecer varios ejemplos que muestran en qué grado se presentan en la *Égloga II*: en el v. 116-118: “¡O cuytado de mí! Tú vas volando/ con prestas alas por la ebúrnea puerta;/ yo quédome tendido aquí llorando”. Posteriormente en los vv. 123-125:

Albanio. ¿quién presente ‘stá a mi duelo?
 Salicio. Aquí ‘está quien t’ayudará a sentillo?
 Albanio. ¿Aquí estás tú, Salicio?

Dentro de la primera representación diegética, que realiza Albanio para contar su vida al lado de Camila, se presenta esta deixis espacial en el verso 209: “Aquí, con una red de muy perfeto/ verde teñida,”. Más adelante, en el v. 575: “viendo mi cuerpo aquí desamparado,/ vernás a arrepentirte y lastimarte,/ mas tu socorro tarde avrá llegado”; “por quien aquí sus vacas abrevava” (v. 647). Fuera de la representación diegética: “Quiero vivir contenta y olvidallo/ y aquí donde me hallo recrearme/ aquí quiero acostarme,” (vv. 761-762); “Camila es ésta que está aquí dormida” (v. 778); “¡Aquí tuviesse yo quien mal me quiere!” (v. 885).

aparición de Nemoroso se da de forma casi inmediata a las escenas más fuertes dentro de la égloga (vv. 865-1031).

La función deíctica en la *Égloga II* está conectada directamente con la creación del espacio dramático dentro de la obra; otro de los adverbios de espacio utilizados para este propósito, es el adverbio *allí*; éste se usa cuando en el discurso de los personajes se hace mención a un lugar alejado de la persona que habla. Así, en la égloga en 77-79:

¿Quién duerme aquí? ¿Dó está que no le veo?
¡O, hele *allí*! ¡dichoso tú, que afloxas
la cuerda al pensamiento o al deseo!

La relación de distancia que tiene Salicio de la persona que se encuentra durmiendo se presenta desde el momento en que se pregunta quién duerme en ese lugar. Anteriormente, en el verso 77, el adverbio *aquí* ya había establecido la condición del lugar placentero; pero en el verso 78, Salicio establece la distancia entre el lugar en donde él está y el lugar en donde se encuentra el otro pastor –a quien todavía no reconoce-; la función de *allí* como referencia a un lugar alejado se completa cuando el mismo Salicio advierte que debe acercarse para poder ver quién descansa cerca de la fuente (vv. 95-96):

Llegarme quiero cerca con buen tiento
y ver, si de mí fuere conocido

Estos versos de Salicio sirven para presentar al otro personaje y por primera vez establecer el diálogo entre los dos pastores.

Otro de los momentos en que se encuentra la creación del espacio en la égloga, se da dentro de la representación diegética (vv. 170-337). Albanio, una vez que ha decidido contarle a Salicio la causa de sus males, comienza con la relación de sucesos previos a su desgracia; en el transcurso de esta diégesis se representa el espacio en el cual se llevan a cabo las acciones de caza por el pastor y Camila:

Acuérdaseme <i>agora</i> que'l siniestro	260
canto de la corneja y el agüero	
para escaparse no le fue maestro.	
Quando una de ellas, como es muy ligero,	
a nuestras manos biva <i>nos venía</i> ,	
era prisión de más d'un prisionero:	265
la cual a un llano grande yo trahía	
adó muchas cornejas andar juntas,	
o por el suelo o por el ayre, vía [...]	
d'allí nos alexávamos [...]	275

La descripción de la captura de la corneja tiene como característica recrear el espacio dramático en donde se realizó dicha acción; en la voz de Albanio es como se van presentando cada una de los componentes del lugar. Aunque sólo se menciona el *llano grande*, es importante señalar que la presencia del adverbio *allí* en el verso 275 establece la distancia entre el espacio y el tiempo⁵³: “*d'allí* nos alexávamos”. En el verso 485 también aparece este tipo de deixis espacial: “Quedé yo triste y solo *allí*, culpando/ mi temerario osar, mi desvarío”.

Fuera de la representación diegética se presenta esta deixis espacial en voz de Camila; ésta ,después de despertar, ve que Albanio la tiene sujeta de la mano, por lo que al no poder soltarse decide inventar la caída de un prendedor y su deseo de buscarlo en el lugar donde lo perdió; Albanio se ofrece para recuperar el objeto y Camila después de señalar el lugar escapa: “derecho ve primero a *aquéllas* hayas,/ que *allí* estuve yo echada un' ora buena” (vv. 860-861). Con este verso se puede observar que después del forcejeo entre los pastores se han retirado del espacio en donde inició la pelea, ya que Camila, al señalar el lugar de su descanso, se refiere a éste como un sitio que ya se encuentra lejos. Al igual que el anterior ejemplo, el espacio está directamente conectado con el tiempo. Por lo regular en este tipo de deixis con el adverbio *allí* siempre va a tener esta característica en

⁵³ En relación con el tiempo, se verán cuando se analicen los ejemplos con el adverbio *allá*.

casi todos los versos en donde se presenta este adverbio, por ejemplo: vv. 173-175: “en su verde niñez siendo ofrecida/ por montes y por selvas a Diana,/ ejercitaba *allí* su edad florida”; vv. 515-517: “*Áquestas* cosas nada me movían;/ antes, con mi llorar, hazia espantados/ todos quantos a verme *allí* venían”; vv. 545-547: “Al pie d’un olmo hize *allí* mi asiento,/ y acuérdome que ya con ella estuve/ passando *allí* la siesta al fresco viento”; v. 668: “*D’allí* me fuy con corazón más largo”; vv. 880-883, 894, 895-896: “¿Np puedo yo morir, no puedo irme/ por *aquí*, por *allí*, por do quisiere,/ desnudo espirtu o carne y huesso firme? [...] ¿O si quedó por caso *allí* dormido?/ Una figura de color de rosa/ estava *allí* dormiendo”; vv. 1050-1051, 1054, 1056, 1059: “*allí* está sobrepuesta la espessura/ de las hermosas torres [...] aunque ‘straña lavour *allí* se vea, [...] *Allí* se halla lo que se desea [...] Un hombre mora *allí* de ingenio tanto”.

Uno más de los deícticos utilizados en la égloga para la espacialización es el adverbio *allá*. Éste establece la distancia entre objetos y lugares, pero es más indeterminado; también se utiliza para marcar imprecisión o lejanía temporal. En la *Égloga II*, aunque no se presentan con mucha frecuencia, constituyen la relación entre espacio y tiempo que ya se ha visto con *allí*. En la obra, se muestra como medio para marcar un lugar menos determinado: “Entonces siempre, como sabes, anda/ d’estorninos bolando a cada parte,/ *acá* y *allá*, la espessa y negra vanda”. *Acá* y *allá* son deícticos que en la égloga funcionan para crear un espacio más amplio sin recurrir a las descripciones. Las aves que se encuentran volando están en el aire, pero no se sabe si cerca de los árboles, o de la fuente; sólo se tiene referencia de éstos gracias a que son mencionados en el discurso de Albanio. La indeterminación espacial que sugiere el *acá* y *allá* establece la interpretación del espacio aludido; es decir, la función de estos deícticos es establecer, dentro de la diégesis de Albanio, las actividades de caza en un espacio y en un tiempo que también es impreciso.

Asimismo, cuando Camila rechaza a Albanio, se presenta este deíctico como señal de la lejanía que tendrá Camila de Albanio después de saber del amor del pastor:

y en viendo el agua, toda fue alterada,
en ella su figura sola viendo;
y no de otra manera arrebatada
del agua *rehuyó* que si estuviera 480
de la ravisosa enfermedad tocada,
y sin mirarme, desdeñosa y fiera,
no sé qué *allá* entre dientes murmurando,
me dexó *aquí*, y *aquí* quiere que me muera.

Ella *allá* y el pastor *aquí*, muestra la disposición espacial a la que es sometido Albanio: la correspondencia entre lejanía física y emocional se manifiesta desde la alusión al movimiento brusco de la pastora: *rehuyó*. El alejamiento no es nada más físico, sino también afectivo, motivo por el cual Albanio expone su dolor desde los primeros versos de la égloga. El verbo en pasado: *dexó* establece la conexión que existe entre el espacio y el tiempo; mientras el pastor enamorado habla de Camila en tiempo pasado, se refiere a sí mismo en tiempo presente y, de esta forma, se refuerza la distancia entre ambos⁵⁴.

B) *Adjetivos demostrativos.*

En este caso, la función de los adjetivos demostrativos consiste en aludir, por lo que se refiere al espacio dramático en la *Égloga II*, a un objeto, lugar o persona en relación espacial con quien está hablando. En la obra, la mención de éstos dentro del discurso de los personajes tiene como propósito completar la creación del espacio dramático.

La presencia de los adjetivos demostrativos, como creadores del espacio en la égloga, se introducen desde los primeros versos (1-3):

En medio del invierno está templada

⁵⁴ De este tipo de deixis espacial utilizando el adverbio *allá*, se tienen en la obra los siguientes: v. 602: “¡O dioses, si *allá* juntos de consuno”; v. 769: “Quiero llegar *allá*”; v. 883: “Mira no se cayesse *allá* primero”; v. 913: “*Allá* dentro en el fondo está un mancebo”; v. 916: “¡Olá! ¿quién está ‘*llá*? Responde, hermano”; v. 937. “y si *allá* estás forçado en esse suelo”.

el agua dulce *desta* clara fuente,
y en el verano más que nieve helada.

La voz que introduce estos versos es la de Albanio; cuando aparece la fuente en su discurso es, en realidad, el primer indicio de representación espacial de la égloga. La fuente es el testigo de todos los hechos pasados, presentes y futuros que se cuentan en la obra; por esto mismo es que Albanio menciona a la fuente en varias ocasiones: “y en medio de *aquesta fuente* clara y pura” (v. 443); “le dixé que en *aquella fuente* clara/ vería” (vv. 470-471). Se puede observar que el verso 443 pertenece a la representación diegética; sin embargo, la relación de Albanio con la fuente se presenta relativamente cerca y conforme la diégesis va avanzando, la fuente se aleja del pastor, como se observa en el verso 470. Lo anterior es importante porque, al igual que con los adverbios, la relación con el espacio también está ligada al tiempo.

Comúnmente, la creación del espacio dramático, por medio de los adjetivos, se da en la representación diegética de Albanio; al principio presenta a la fuente, pero cuando realmente se presenta el espacio por completo es en la historia que el pastor cuenta:

Ora, Salicio, escucha lo que digo,
y vos, ¡o nymphas deste bosque umbroso! [...]
Aconteció que en un' ardiente siesta,
viniendo de la caça fatigados
en el mejor lugar *desta* floresta,
que's *éste* donde 'stamos assentados,
a la sombra de un árbol afloxamos 435
las cuerdas de los arcos trabajados;
en *aquel* prado allí nos reclinamos,
y del Zéphyro fresco recogiendo
el agradable espirtu, respiramos.

Albanio y Salicio se encuentran cerca de la fuente, pero hasta el momento en que se menciona el *bosque umbroso* sólo se tenía noción de las características del lugar; *desta floresta* y *aquel prado* marcan la posición de los personajes en este espacio: por un lado, los

pastores se encuentran sentados en una floresta; y por el otro, más lejos existe un prado que era el lugar de recreación de Albanio y Camila. Conforme avanza la historia del pastor enamorado, se va presentando la lejanía espacial y temporal: *éste* marca una cercanía del objeto o lugar en referencia al que está hablando; *aquel, aquella* aparecen cuando el tiempo de la enunciación ya es pasado y el lugar de la ‘felicidad’ se encuentra lejos.

Otro ejemplo de alusión al espacio está en los versos de presentación de Camila cuando va en busca del *corço* herido: “No passo *deste* valle” (v. 729) y “que ya la tierna planta del pie mío/ anda a buscar el frío *desta* yerva” (vv. 738-739). Aquí la relación de Camila con el espacio es de cercanía. Si se compara la situación de Albanio, Camila está en un lugar del cual no se aleja aún cuando habla del pasado. Al mencionar la fuente queda claro que ella permanece con un lazo emocional hacia el lugar como el que tiene Albanio.

Con respecto a la mención de personas en relación con el espacio, ya en el verso 39 Salicio crea un espacio amplio cuando, al hacer la descripción del prado florecido, se refiere a la persona que en ese momento pudiera tener la dicha de gozar de ese lugar: “¡Cuán bienaventurado/ *aquél* puede llamarse/ que con la dulce soledad s’abraça”.

Una más de las funciones de los adjetivos demostrativos en la *Égloga II*, está en la relación de quien habla frente a otra persona o un objeto, ya sea presente o citado: “derecho ve primero a *aquellas* hayas” (v. 860). En el verso 163, Albanio se refiere a sí mismo (él está presente) y también habla de Camila (ella está ausente, por lo tanto sólo es citada):

Quise bien, y querré mientras rigere
aquestos miembros el *espirtu mío*,
aquella por quien muero, si muriere.

Con la utilización de los adjetivos demostrativos el trabajo que realizan los adverbios se completa; esto ya que en la mayoría de los casos se presentan muy cercanos y, por consiguiente, la función deíctica que éstos ofrecen son de mucha ayuda para la creación

del espacio dramático en la égloga. Algunos ejemplos que demuestran esta relación espacio-temporal entre adverbios de lugar y adjetivos demostrativos son los siguientes: vv. 209-210: “*Aquí*, con una red de muy perfeto/ verde teñida, *aquel* valle *atajávamos*”; vv. 500-501: “Como *deste* lugar *hize* mudança/ no sé, ni quién *d’aquí* me *conduxiessse*”; 851-854: “¡O cuytada de mí, mi prendedero/ desde *aquel* valle *aquí* se m’á *caýdo!*/ Mira no se cayesse *allá* primero,/ antes de *aqueste*, al val de la Hortiga”; vv. 895-897: “Una figura de color de rosa/ estava *allí* dormiendo: ¿si es *aquél*la/ mi cuerpo? No, que *aquél*la es muy hermosa”.

C) *Relación yo-tú.*

La relación *yo-tú* también es fundamental, ya que de ella se compone todo el discurso de la égloga. Esta deixis enunciativa establece la relación que tendrán todas las demás; a partir de la presencia de un receptor y un emisor, en el mensaje aparecerán todas las otras formas deícticas que conformarán el código que se encarga de representar una realidad puesta en un tiempo y un espacio dramático. Albanio, Salicio, Camila y Nemoroso son los encargados de presentar una realidad a través de su discurso y son éstos quienes crean todas las demás deixis.

Anteriormente ya he presentado un ejemplo de este tipo de deixis; sin embargo, es conveniente mostrar de manera más clara el lugar que ocupa ésta dentro de la *Égloga II*.

La enunciación *yo-tú* en la obra se exhibe a partir del inicio del discurso por parte de Albanio; en éste también se da la primera representación espacio-temporal en los cuales se llevarán a cabo, tanto la acción de los pastores como las representaciones diegéticas que abarcan la mayor parte de la égloga:

En medio del invierno está templada
el agua dulce desta clara fuente,
y en el verano más que nieve helada.

¡O claras ondas, cómo <i>veo</i> presente, en <i>vyéndonos</i> , la memoria d'aquél día que el alma temblar y arder se siente! [...]	5
El dulce murmurar deste ruido, el mover de los árboles al viento, el suave olor del prado florecido podrían tornar d'enfermo y descontento cualquier pastor del mundo alegre y sano; <i>yo</i> solo en tanto bien morir me siento.	15

Albanio, quien es el encargado de abrir la obra, personifica un deíctico por sí mismo; se apoya en la representación textual de un pastor en un espacio y un tiempo definidos. El discurso de apertura de Albanio funciona como la introducción general de los motivos de la égloga; es decir, se presenta el personaje detonador de todas las acciones subsecuentes: pastor herido de amor, sufrimiento por el recuerdo de un pasado mejor, encuentro con otros pastores, enfrentamiento con la amada, tentativa ayuda de sus amigos por curar el mal de Albanio; asimismo, se muestra el espacio testigo de todos los acontecimientos pasados y presentes. El tiempo, en este sentido, juega un papel importante, ya que es a través del tiempo de los verbos como se establece la deixis temporal en la égloga. En relación con las formas verbales, se puede observar cómo es que éstas ejercen la función no sólo temporal sino también enunciativa, ya que el personaje de Albanio se enuncia a sí mismo como un *yo* a través de los verbos: *veo*, *vyéndonos*, *vi*, *perdí*; posteriormente el *yo* se presenta tal cual hasta el verso 18: “*yo* solo en tanto bien morir me siento”.

Salicio se introduce por medio de la referencia deíctica directa hacia un *tú* desconocido: “¡Cuán bienaventurado/ *aquél* puede llamarse” (vv. 38-39). Al mencionar directamente a un *tú*, se sabe de la existencia de un *yo*; en este caso, Salicio inicia su discurso refiriéndose a la persona que puede disfrutar del sueño; en el verso 77 reconoce que en verdad existe alguien descansando en ese lugar y es hasta el verso 95 cuando

realmente Salicio se presenta como un *yo*: “Llegarme quiero cerca con buen tiento/ y ver, si de *mí* fuere conocido...”.

La actitud de los elementos naturales siempre va a estar directamente relacionado con las acciones de los personajes en la égloga. El empleo de la descripción está dado en contraposición con la armonía de la naturaleza frente al caos interior de Albanio:

Combida a un dulce sueño
*aque*l manso ruido 65
del agua que la clara fuente embía,
y las aves sin dueño,
con canto no aprendido,
hinchén el ayre de dulce armonía.

La actitud de la abeja que susurra, o el viento que mece los árboles, sugiere un ambiente de calma: “la solícita abeja susurrando;/ los árboles, el viento/ al sueño ayudan con su movimiento” (vv. 74-76); pero esta imagen de tranquilidad en realidad sirve como refuerzo del dolor e intranquilidad del pastor enamorado. Salicio describe el ambiente con armonía; sin embargo, al desconocer la verdadera causa del sueño de Albanio es como el juego de oposición entre espacio armonioso y sentimiento va adquiriendo fuerza, ya que el sueño acompañado del llanto de Albanio muestra la intensidad del dolor del pastor.

La causa del sentimiento de Albanio está directamente ligada al rechazo de la pastora Camila, quien al ser consagrada a Diana no puede responder a los requerimientos de su compañero de juegos. El personaje de Camila se presenta como deíctico desde los primeros versos de la égloga: “¡O hermosura sobre'l ser humano,/ o claros ojos, o cabellos d'oro,/ o cuello de marfil, o blanca mano!” (vv. 19-22); así como en la diégesis de Albanio (vv. 416-680); pero es en realidad hasta el verso 720 que Camila se presenta con voz propia: “Si desta tierra no *é* perdido el tino”. La función deíctica de Camila consiste en

lo ocurrido tiempo atrás: “¡O cuán de mala gana mi memoria/ renueva aquesta historia!” (vv. 753-754).

A diferencia de los anteriores personajes, la entrada de Nemoroso se realiza dentro de los diálogos de Albanio y Salicio. Hasta la presentación de Camila, cada uno se había introducido en un discurso individual excepto Nemoroso; esta particularidad se puede entender en el sentido de que Nemoroso, al presentarse como deíctico *yo* sin ningún referente *tú*: “¡Gentil cabeça! No daría *yo* por ella/ *yo* para mi traer solo un cornado” (v. 898), le proporciona al diálogo de los otros dos pastores más movilidad, ya que los versos de Nemoroso funcionan como apartes y como situaciones cómicas:

Salicio.	¡Estás quedo!	
	¡Llega tú que no puedo detenelle!	
Nemoroso.	Pues ¿qué quieres hazelle?	
Salicio.	¿Yo? Dexalle,	
	si desenclavijalle yo acabasse	995
	la mano, a que escapasse mi garganta.	
Nemoroso.	No tiene fuerça tanta; solo puedes	
	hazer tú lo que debes a quien eres.	
Salicio.	¡Qué tiempo de plazerres y de burlas!	
	¿Con la vida te burlas, Nemoroso?	1000
	¡Ven, ya no ‘stés donoso!	
Nemoroso.	Luego vengo;	
	en quanto me detengo aquí un poco,	
	veré cómo de un loco te desatas.	

Sin duda, la participación de Nemoroso le aporta comicidad y algo de ligereza a la sección más fuerte de la égloga: Albanio dentro de su locura por el rechazo de Camila, imagina ver su cuerpo dentro de la fuente, por lo que intenta, por segunda vez, suicidarse.

A lo largo de este análisis, he intentado establecer las marcas teatrales que considero fundamentales para el estudio de los elementos dramáticos en la *Égloga II*. Proporcionarle una etiqueta genérica a la obra de Garcilaso; establecer la unidad de acción o estructurar la obra poética en su conjunto, son intentos válidos para analizarla y

entenderla. El aspecto que en esta investigación ha quedado referido, es sólo uno de los muchos puntos de partida que tiene la obra. Las lecturas épicas o narrativas, así como las interpretaciones didácticas o biográficas sobre la égloga, muestran la complejidad, pero sobre todo, la adaptación de la obra a cualquier tipo de análisis. En este caso, la intención de esta investigación de tesis, es mostrar la calidad teatral de la égloga, sin dejar de lado ninguno de los otros elementos que la constituyen: la narrativa épica, el panegírico y el tema bucólico.

CONCLUSIONES.

El aspecto dramático de la *Égloga II* no sólo se refleja en la forma dialógica de la obra; la entrada y salida de los personajes, o hasta los momentos de comicidad; aunque éstos sean el punto de partida para considerar la teatralidad como parte importante de la obra, se ha establecido que para su estudio es necesario acercarse desde el interior del discurso de los personajes, para observar en qué grado recrean el espacio dramático, a partir del cual las características antes mencionadas complementan la teatralidad total que posee la égloga.

El uso de la semiótica teatral aportó elementos teóricos que se adaptaron a un texto poético con el fin de presentar una base sólida para el desarrollo de la propuesta de esta investigación: la *Égloga II* presenta huellas de una estructura dramática que se exhibe dentro del discurso de los personajes en forma de didascalia implícita; sin embargo, no se considera obra de teatro. En realidad lo que se muestra en la obra de Garcilaso es un texto literario de característica teatral sin teatro.

A lo largo de las páginas anteriores se fueron integrando varios aspectos, que en un principio, no se habían considerado como básicos para esta investigación; uno de ellos se refiere a la estructura de la obra. La égloga no puede catalogarse desde un solo género, lo más conveniente, en todo caso, es estudiar cada uno de sus componentes como partes individuales y, al mismo tiempo, integrarlos como conjunto. Otro aspecto que también se tocó se refiere a la temática de la obra. La mayor parte de las lecturas biográficas sobre la *Égloga II* se basan en la materialización histórica de personajes ficticios: el elogio al duque de Alba es muestra de esta tendencia por parte de la crítica en conferirle a los pastores de la obra una identidad real. Al analizar la función de la representación diegética en la égloga, se pudo comprobar que su presencia, después de las escenas más activas, va de acuerdo al

tema que se plantea desde el inicio de la obra: la locura de amor de Albanio y el remedio a su dolor. La historia del duque de Alba funciona como puente entre el pasado de Albanio y su futuro; por lo que la temática, contrario a lo que ha dicho la crítica, no se rompe con la diégesis.

Al ser una obra extensa, queda claro que la atención por su estudio está muy ligada a la dificultad de interpretación; sin embargo, esto no debería hacer a un lado su originalidad. Al inicio de esta investigación se presentan las opiniones generales sobre esta égloga, es adjetivada como difícil, arriesgada, rara; pero en general esta tendencia demuestra la incapacidad de observarla desde todos sus puntos. Por muy difícil que sea entenderla, primero; y luego, interpretarla, es importante señalar que la intención del poeta no era, quizá, hacerle nudos mentales a los lectores y a los críticos; quizá sólo por experimento le dio vida a una obra que es objeto de interrogantes que con el tiempo se han respondido y, en el mejor de los casos, han crecido a tal punto que a cada nueva lectura las interpretaciones responden a la demanda de la égloga misma: interés.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

- Arce de Vázquez, Margot. "La *Égloga Segunda* de Garcilaso", en *Asomante*, Enero-Marzo 1 y Abril-Junio 2, San Juan, Puerto Rico, 1949.
- Azar, Inés. *Discurso retórico y mundo pastoral en la Égloga Segunda de Garcilaso*, Ámsterdam/ John Benjamins B. V., 1981.
- . "La textualidad de la *Égloga II* de Garcilaso", en *Modern Language Notes*, Vol. 93, No. 2, Hispanic Issue (Mar., 1978).
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1985.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño (drama y auto sacramental)*, Ed. Época, México, 2002.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, T. I y II, edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Planeta, Barcelona, 1992.
- . *La gitanilla y otras Novelas Ejemplares*, Clásicos para hoy, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996.
- De la Vega, Garcilaso. *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*, edición, introducción, notas, cronología, bibliografía e índices de autores citados por Antonio Gallego Morell, 2ª ed. revisada y adicionada, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1972.
- . *Obras completas con comentario*, edición y crítica de Elías L. Rivers, Castalia, Madrid, 1981.
- Egido, Aurora. "Sin poética no hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro", en *Crítica* 30, 1985.
- Encina, Juan del. *Églogas*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 1991.
- Fernández-Morera, Darío. "Garcilaso's Second Eclogue and the Literary Tradition", en *Hispanic Review*, Vol. 47, No. 1, Reichenberger Memorial Issue (Winter, 1979).
- García Galiano, Ángel. "Relectura de la *Égloga II*", en *Revista de Literatura* 62, No. 123 (2000).

- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*, ed. revisada y actualizada por el autor, prefacio de Charles Picard, prólogo de la edición española de Pedro Pericay, Paidós, Barcelona, 1984.
- Hermenegildo, Alfredo. “Personaje y teatralidad: la experiencia de Juan del Encina en la *Égloga de Cristino y Febea*” en Felipe B. Jiménez Pedraza (edición e introducción), *Los albores del teatro español*, Universidad de Castilla, Almagro, 1995.
- López Estrada, Francisco. *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1974. (Estudios y ensayos, 213).
- Losada Badía, Eulogio. “Morfosemántica y estilo en Garcilaso de la Vega”, en *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna II*, Tenerife, 1992.
- Ramajo Caño, Antonio. “Para la filiación literaria de la *Égloga II* de Garcilaso”, en *Revista de Literatura* 58, No. 115 (1996).
- Toro, Fernando de. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1989.
- Trueblood, Alan S. “Vergil’s Eclogues and the Spanish Renaissance”, en *Vergil at 2000: Commemorative Essays on the Poet and His Influence*, New York, 1986.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*, traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal, Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid, 1989.
- Zimic, Stanislav. “La *Égloga II*: Homenaje poético a la amistad”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo* 64, (1988, Jan- Dec).

APÉNDICE I.

Las representación diegética: función e intención en la *Égloga II*.

En la primera parte del análisis el espacio dentro de la égloga es muy importante, ya que, a través de los deícticos, es como se puede observar el carácter teatral de la obra; al no ser una obra hecha para una representación, queda claro que las marcas de teatralidad recaen en los elementos internos al discurso de los personajes. Sin embargo, existe un largo pasaje que “corta” a las partes más móviles de la *Égloga II*. En voz de Nemoroso se incorpora la representación diegética más extensa de la égloga: vv. 1154-1829.

Según Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética*, la diégesis se relaciona como “sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una narración o en una representación (drama)”⁵⁵. Tomando en cuenta esta definición, se puede observar que en la *Égloga II* la diégesis, como el modelo de Platón lo indica, se refiere a la narración de hechos no representados. En la obra se tiene la narración por parte de Nemoroso, en ésta se da cuenta de los sucesos experimentados por el mismo pastor cuando es curado de su mal de amores por el sabio Severo. En esta pequeña introducción a la diégesis principal (vv. 1038-1129), Nemoroso le cuenta a Salicio sobre la posibilidad de llevar a Albanio hasta la presencia de Severo para que éste lo pueda curar. Es importante señalar que la relación de sucesos que cuenta Nemoroso son acontecimientos que él mismo experimentó, ya que -como referencia- en la *Égloga I* ya se habían presentado Salicio y Nemoroso contando sus penas de amores, por lo que la cura de este último funciona como el ejemplo de lo que Severo puede hacer con Albanio. Posteriormente, Nemoroso narra la experiencia que tiene Severo con el viejo Tormes a

⁵⁵ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, Ed. Porrúa, México, 1985, p. 149.

En 1319-1320, la prosopopeya que se presenta: “el río que ríe” y que además posee un rostro, prepara la participación del Tormes, que en el verso 1319 se menciona directamente como un personaje.

La parte más importante de la metadiégesis en la égloga se muestra al momento del diálogo entre Severo y el río; el Tormes le muestra al sabio la urna grabada con las escenas de la vida de los duques de Alba, una vez que el río le ha mostrado a Severo que sabía desde antes que éste naciera que era el indicado para educar al don Fernando, le prohíbe saber qué es lo que hace resplandecer a la urna como un cometa:

“Éste de la milicia”,	dixo el río,	1755
“la cumbre y señorío	terná solo	
del uno al otro polo;	y porque ‘spantes	
a todos quando cantes	los famosos	
hechos tan glorioñosos,	tan ilustres,	
sabe que’n cinco lustres	de sus años	1760
hará tantos engaños	a la muerte	
que con ánimo fuerte	avrá passado	
por quanto aquí pintado	dél as visto [...]	
“Quiero que me reveles	tú primero”,	
le replicó severo,	“qué’s aquello	
que de mirar en ello	se me offusca	
la vista, assí corrusca	y resplandece,	
y tan claro parece	allí en la urna	1770
como en ora noturna	la cometa.”	

Cuando termina el diálogo entre el río y el sabio (v. 1772 y ss.), Nemoroso cuenta la partida de Severo del fondo del río; es este momento cuando la metadiégesis termina y aparece la diégesis como tal; es decir, cuando Nemoroso inicia el relato del encuentro entre Severo y el Tormes, se puede hablar de una extradiégesis (el narrador está fuera de la historia que narra); la metadiégesis se presenta cuando los personajes que narra Nemoroso comienzan a dialogar. Con relación a este aspecto, Beristáin explica que:

Además hay distintas historias metadiegeticas narradas por los personajes de la diégesis y ocurridas en otra época y otro escenario, con los mismos o con otros protagonistas. Tales historias

retrospectivas son metadiégesis y explican y complementan la diégesis (son restauradoras); constituyen en realidad (espacio/temporalmente) otras historias que son narradas por personajes de la diégesis: antecedentes o datos de una historia que son útiles para entender otra⁵⁸.

La diégesis y la metadiégesis en la *Égloga II* funcionan como conectores para la historia de Albanio; aunque la crítica ha establecido una ruptura entre las escenas más móviles de la obra y esta narración, queda claro en este análisis, que la intención del poeta es la de –aparte de hacer un elogio– darle continuidad a la historia del pastor enamorado: el largo pasaje dedicado a las glorias del duque de Alba es, en realidad, el final de la historia de Albanio. Cabe mencionar que la acción de la obra se da en el plazo de un día y la temporalidad sólo se manifiesta en las diégesis: la de Albanio cuando relata su vida al lado de Camila y la de Nemoroso contando la experiencia de Severo con en río Tormes; por lo que el final de la historia no puede ser presentado en un *aquí y ahora*, ya que la cura de Nemoroso sirve para marcar el futuro y final de la pena de amores de Albanio.

Por último, a lo largo del Capítulo I se presentaron las diferentes perspectivas sobre la estructura de la *Égloga II*: que si el elogio es o no más importante que los momentos dialógicos de la obra, o que si Garcilaso al experimentar con distintos géneros termina por no estructurar su obra, etc.; sin embargo, para el propósito de este estudio, la estructura de la obra se presenta coherente desde el punto de vista de los elementos de teatralidad: la égloga no es una obra de teatro y las representaciones diegéticas funcionan como conectores entre los personajes y las acciones que realizan. En el caso de la narración de Nemoroso, la diégesis adelanta en final de Albanio y funciona para “suavizar” el momento de más tensión: el intento de suicidio del pastor. “Entre la diégesis y la metadiégesis no

⁵⁸ Beristáin. *Op.cit.*, p. 150.

existe una relación jerárquica. La metadiégesis puede ser de mayor importancia estructural y semántica, para el relato en su totalidad, que la diégesis a partir de la cual se genera”⁵⁹; en particular creo que en el caso de la *Égloga II*, ambas estructuras, la dialógica y la diegética, se complementan para darle coherencia a la obra como un todo, en la cual convergen lo lírico, lo épico, lo narrativo, y más importante para este análisis, lo teatral.

⁵⁹ *Id.*

APÉNDICE II.

DIDASCALIAS IMPLÍCITAS DENTRO DE LA ÉGLOGA II.

Espaciales:

DIDASCALIA	VERSO	TIPO
llena plaça	v. 44	Lugar
A la sombra/ d'un alto pino o robre	vv 51-52	Lugar
d'alguna robusta y verde enzina	v. 53	Lugar
por la verde selva s'avezina	v. 56	Lugar
un valle, el más secreto	v. 207	Lugar
que's éste donde 'stamos assentados	v. 434	Lugar

DIDASCALIAS DENTRO DE LA REPRESENTACIÓN DIEGÉTICA (VV 1038-1128)

del sacro Tormes, dulce y claro rýo	v. 1042	Lugar
una ladera	v. 1047	Lugar
de las hermosas torres	v. 1051	Lugar

DESPUÉS DE LA REPRESENTACIÓN DIEGÉTICA.

preséntanos a colmo el prado flores	v. 1150	Lugar
-------------------------------------	---------	-------

DIDASCALIAS DENTRO DE LA REPRESENTACIÓN DIEGÉTICA (VV 1154-1828)

llegados a los muros/ del gran París	vv 1455-1456	Lugar
venir por un espeso bosque ameno	v. 1463	Lugar
hasta donde Fernando estava en lecho	v. 1466	Lugar
del gran Rheno	v. 1471	Lugar
al gran Danubio	v. 1493	Lugar

en la yerva acostados se dormían; v. 1587 Lugar

**DESPUÉS DE LA REPRESENTACIÓN
DIEGÉTICA.**

y verás por los alcores v. 1870 Lugar

sobre las altas cumbres se parezca v. 1863 Lugar

aquella fuente clara v. 470 Lugar

a aquella fuente v. 768 Lugar

Kinéticas:

DIDASCALIA	VERSO	TIPO
y aquí donde me hallo	v. 761	Acción
aquí quiero acostarme	v. 762	Acción
Los árboles, el viento		
al sueño ayudan con su movimiento	vv. 75- 76	Acción
llegarme quiero cerca	v. 95	Acción
Adiós, montañas; adiós, verdes prados;/		
adiós, corrientes ríos espumosos	vv 638-639	Acción
Si solamente de poder tocalla	v. 790	Acción
Quiero llegarme	v. 794	Acción
¡o mano poderosa de matarme!	v. 798	Acción
¡No te muevas/ que no t´é de soltar	vv 802-803	Acción
Suéltame la mano	v. 832	Acción
no puedo/ moverme ya	vv 835-836	Acción
Recibe tú, terreno y duro duelo/ este		

rebelde cuerpo	vv 874-875	Acción
del agua que la clara fuente envía	v. 66	¡Acción
a la sombra d'un árbol aflojamos	v. 435	Acción
Iréme yo entretanto	v. 716	Acción
¿qué's esto, Albanio? ¡Tente¡...		
quiça con espantalle avrá 'lgún miedo.	vv 986 a 1014	Acción

Objetos:

DIDASCALIA	VERSO	TIPO
En medio del invierno está templada		
el agua dulce desta clara fuente	vv. 1-2	Objeto
sobervia puerta	v. 45	Objeto
tiernas flores	v. 73	Objeto
las cuerdas a los arcos trabajados	v. 436	Objeto
aquesta fuente clara y pura	v. 443	Objeto
mi çampoña	v. 636	Objeto
a requirir d'un ruiseñor el nido		
que está en un alta enzina	vv 717-718	Objeto
la flecha	v. 726	Objeto
alto sol ardiente	v. 737	Objeto
Mi prendedero d'oro	v. 850	Objeto
assí Phebo	v. 911	Objeto

DIDASCALIAS DENTRO DE LA REPRESENTACIÓN DIEGÉTICA (VV 1038-1128)

A aqueste Phebo v. 1074 Objeto

la luna d'allá ríba v. 1083 Objeto

**DESPUÉS DE LA REPRESENTACIÓN
DIEGÉTICA.**

sobre el olmo v. 1149 Objeto

**DIDASCALIAS DENTRO DE LA REPRESENTACIÓN DIEGÉTICA (VV
1154-1828)**

Labrada y cristalina/ urna vv 1172-1173 Objeto

que baña el sol hermoso/ su cara presuroso v. 1802-1803 Objeto

**DESPUÉS DE LA REPRESENTACIÓN
DIEGÉTICA.**

sombra con ligereza van corriendo v. 1869 Objeto

salir humo de las caserías v. 1871 Objeto

Personas:

DIDASCALIA	VERSO	TIPO
¿qué's esto que veo?		
¿Es error de fantasma convertida en forma de mi amor y mi deseo?	vv. 775-777	Persona
mi cuerpo mismo veo	v. 923	Persona
¡O cuerpo, éte hallado	v. 925	Persona
¡Ay dulce fuente mía	v. 744	Persona
¿Sabes que me quitaste, fuente clara, esta fuente lo diga, que ha quedado por un testigo de tu mal proceso	v. 746 vv. 827-828	Persona Persona

¿sabrásme decir d'él, mi clara fuente?	v. 910	Persona
¡Cuán bienaventurado		
aquél puede llamarse	v. 39	Persona
¿Quién duerme aquí?	v. 77	Persona
Albanio es este que 'stá 'quí dormido	v. 98	Persona
Dicen que este mancebo... pobre amante	vv 107 a112	Persona
aquella por quien muero	v. 163	Persona
Camila es ésta que está aquí dormida	v. 778	Persona
¿si es aquella/ mi cuerpo	vv 896-897	Persona
está un mancebo	v. 913	Persona

DIDASCALIAS DENTRO DE LA REPRESENTACIÓN DIEGÉTICA (VV 1038-1128)

un hombre mora allí	v. 1059	Persona
---------------------	---------	---------

DESPUÉS DE LA REPRESENTACIÓN DIEGÉTICA.

deste enfermo compañero	v. 1856	Persona
de aquestos comarcanos labradores	v. 1872	Persona
¿Quién presente 'stá a mi duelo?	v. 123	Persona
Aquí está quien t'ayudará a sentillo	v. 124	Persona

Sensaciones:

DIDASCALIA	VERSO	TIPO
el suave olor del prado florecido	v.15	Sensaciones
viento fresco y manso y amoroso...	v. 734	Sensaciones
deste rüydo	v. 13	Sensaciones

manso rüydo	v. 65	Sensaciones
hinchén el ayre de dulce armonía	v. 69	Sensaciones
el viento espira	v. 1146	Sensaciones
Filomena sospira en dulce canto	v. 1147	Sensaciones
amoroso llanto	v. 1148	Sensaciones
la fuente clara y pura, murmurando	v. 1152	Sensaciones

DIDASCALIAS DENTRO DE LA REPRESENTACIÓN DIEGÉTICA (VV 1154-1828)

el gran Danubio oýan ir sonando	v. 1588	Sensaciones
---------------------------------	---------	-------------

Animales:

DIDASCALIA	VERSO	TIPO
una nympha	v. 768	Animal
¡Nymphas del verde bosque...dime si estás loco		
loco	vv 805-807	Animal
Filomena sospira en dulce canto	v. 1147	Animal
el ganado	v. 54	Animal
aves.../con canto no aprendido	vv 67-68	Animal
la solícita abeja susurrando	v. 74	Animal
por aquí el corço vino	v. 721	Animal
Nuestro ganado pace	v. 1146	Animal
gime la tortolilla	v. 1149	Animal

**DIDASCALIAS DENTRO DE LA REPRESENTACIÓN DIEGÉTICA (VV
1154-1828)**

los cavallos mudaban v. 1454 Animal

**DESPUÉS DE LA REPRESENTACIÓN
DIEGÉTICA**

recoge tus ovejas y las mías v. 1873 Animal

Diegéticas:

DIDASCALIA	VERSO	TIPO
un rato aquí adormirme	v. 33	Diegética

¿Qué montaña dexó de ser pisada/ de

nuestros pies? ¿Qué bosque o selva

umbrosa/ no fue de nuestra caça fatigada? vv 185-187 Diegética

Deícticos:

DIDASCALIA	VERSO	TIPO
Hele allí	v. 78	Deícticos
y solo allí	v. 485	Deícticos
Quiero llegar allá	v. 769	Deícticos
cayesse allá primero/ antes d'aqueste	vv 853-854	Deícticos
allí	v. 894	Deícticos
estaba allí dormiendo	v. 896	Deícticos
Allá dentro en el fondo	v. 913	Deícticos
¿quién está 'llá?	v. 916	Deícticos
y si allá estás forçado en esse suelo	v. 937	Deícticos

un hombre mora allí	v. 1059	Deícticos
un rato aquí adormirme	v. 33	Deícticos
¡Cuán bienaventurado		
aquél puede llamarse	v. 39	Deícticos
¿Quién duerme aquí?	v. 77	Deícticos
biviendo acá	v. 104	Deícticos
Aquí está quien t´ayudará a sentillo	v. 124	Deícticos
Aquí	v. 209	Deícticos
aquella fuente clara	v. 470	Deícticos
y aquí donde me hallo	v. 761	Deícticos
aquí quiero acostarme	v. 762	Deícticos
a aquella fuente	v. 768	Deícticos
Camila es ésta que está aquí dormida	v. 778	Deícticos
¡Aquí	v. 885	Deícticos
por aquí se trabaja el duque osado	v. 1442	Deícticos
En medio del invierno está templada		
el agua dulce desta clara fuente	vv. 1-2	Deícticos
deste rüydo	v. 13	Deícticos
deste bosque umbroso	v. 417	Deícticos
desta floresta	v. 433	Deícticos
deste lugar	v. 500	Deícticos
deste valle	v. 729	Deícticos

desta yerva	v. 739	Deícticos
deste enfermo compañero	v. 1856	Deícticos
¡Cuán bienaventurado		
aquél puede llamarse	v. 39	Deícticos
aquella por quien muero	v. 163	Deícticos
aquel valle atajávamos	v. 210	Deícticos
en aquel prado allí	v. 437	Deícticos
aquesta fuente clara y pura	v. 443	Deícticos
¿qué's esto que veo?		
¿Es error de fantasma convertida en forma de mi		
amor y mi deseo?	vv. 775-777	Deícticos
esta fuente lo diga, que ha quedado		
por un testigo de tu mal proceso	vv. 827-828	Deícticos
desde aquel valle aquí se m'á caydo	v. 852	Deícticos
cayesse allá primero/ antes d'aqueste	vv 853-854	Deícticos
aquellas hayas	v. 860	Deícticos
¿si es aquella/ mi cuerpo	vv 896-897	Deícticos
Mira cuánto más alta aquella sierra/ está	vv 1017-1018	Deícticos

Corporales:

DIDASCALIA	VERSO	TIPO
¡Ay miembros fatigados	v. 31	Cuerpo
¿No son aquestos pies?	v. 889	Cuerpo
Daca.../ écham' acá essa mano	v. 970	Cuerpo

Percepción:

DIDASCALIA	VERSO	TIPO
¿qué's esto que veo?		
¿Es error de fantasma convertida en forma de mi amor y mi deseo?	v. 775-777	Perceptivos
Escucha	v. 883	Perceptivos
mi cuerpo mismo veo	v. 923	Perceptivos
mira en torno y verás por los alcores	v. 1870	Perceptivos
paréceme que vi entre rama y rama	v. 767	Perceptivos

ASESORES DE PDI:

Dra. Mariana Meckes Fischer **Instituto Mexicano del Seguro Social**

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'R. Ramos', written over a horizontal line.

Dr. Rubén Román Ramos **Universidad Autónoma Metropolitana**
Unidad Iztapalapa

Iztapalapa

**“LOS ELEMENTOS DRAMÁTICOS EN LA
ÉGLOGA II DE GARCILASO DE LA VEGA”.**

T E S I S

QUE PARA OBTENER
EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LETRAS
HISPÁNICAS

PRESENTA:

ELENA CECILIA ESTÉVEZ HERNÁNDEZ.

ASESOR:

DR. ALEJANDRO HIGASHI

LECTORES:

MTRO. SERAFÍN GONZÁLEZ.

DR. GUSTAVO ILLADES.

