

La Elegía I de Garcilaso, como pieza consolatoria

Antonio Sánchez Romeralo
University of California, Davis

1. La crítica ante la Elegía I

Escrita en la madurez poética de su autor (agosto-octubre de 1535), la Elegía I de Garcilaso, tan admirada y citada en su tiempo, ha tenido poca fortuna en el nuestro. No se le ha prestado mucha atención, y ha recibido valoraciones tibias o francamente adversas, por parte, a veces, de algunos de los críticos a quienes más debe nuestro conocimiento de Garcilaso. Entre las causas de esta subestimación pudiera haber conchado la no 'originalidad' de varios pasajes de la Elegía, que ya señalaron los primeros comentaristas de Garcilaso: el Brocense y Herrera. "Esta elegía está en parte trasladada y en parte imitada de una del elegantísimo poeta Fracastor ...", advierte el Brocense. Y Herrera: "Esta elegía es traducida, aunque acrecentada mucho y variada hermosamente, de la de Jerónimo Fracastorio a Juan Batista de la Torre Veronés en la muerte de Marco Antonio de la Torre, su hermano"; y, tras señalarlo, ponía Herrera, "los lugares que transfirió G. L. a la suya". Estos eran los débitos más largos, aunque había otros, menos extensos y más conformes a lo usual y corriente en las prácticas de la imitación del siglo XVI. Claro es que ni el Brocense ni Herrera, ni ningún escritor de su tiempo, hablaron de falta de 'originalidad' en la Elegía I de Garcilaso; estos son conceptos modernos. El mismo Keniston, tal vez el más negativo entre los críticos de la Elegía, nos recordaba, con alguna exageración, creo, que "la imitación, para el literato del Renacimiento, constituía la suprema prueba del genio; el poder creador era mirado con sospecha" (esta última afirmación es la que parece exagerada). Sin embargo, Keniston (1922: 135-137), no podía escapar a las ideas de su época y acababa sentenciando:

"Con semejante inspiración, no es sorprendente que el poema de Garcilaso sea, en conjunto, frío y carente de emoción; suena a ejercicio escrito por cumplido. A veces, cuando los sentimientos que encuentra en sus modelos despiertan un eco sincero en su propia alma, como en el pasaje en que el poeta hace referencia a las penalidades del servicio militar y a la vaciedad de sus recompensas, hay una momentánea vibración emocionada. Pero el resto despierta escasa simpatía, concede poco consuelo [...] Su técnica merece mayor alabanza; el verso es fluido, a veces melodioso; la estructura del poema, equilibrada. A pesar de su carácter fúnebre, el autor se ha atrevido a animarlo por medio de vívidas, hasta sensuales, imágenes, dándole

una variedad, que, aunque sea de gusto discutible, como observó Herrera, aumenta considerablemente su efectividad artística."¹

¿Ideas de la época? Más bien propias, todavía, de la estética romántica, porque en los años veinte, cuando Keniston publica su importantísimo estudio, la teoría y la práctica poéticas ponían más atención en el poder creador – trans-formador de la realidad – de la palabra. Y en la *Elegía I*, por supuesto, el único dueño de la palabra es Garcilaso. Leyendo la elegía latina de Fracastoro y la traducción "funcional" de Herrera – que, en las palabras debe, por otra parte, bastante, a Garcilaso – esto resulta claro: de propiedad de Fracastoro quedan algunas "ideas" y algo así como las líneas generales de la trama en los 90 primeros versos de la obra, nada poéticamente decisivo.

Pero no es mi intención defender ahora la "originalidad" de la *Elegía I*, sino ayudar a explicar las razones estéticas y composicionales del poema, empezando por cuestionar las posibles razones del desvío de los críticos. En el párrafo citado de Keniston hay dos observaciones que podríamos retomar aquí: 1) que "la estructura del poema [es] equilibrada"; 2) que hay en él ciertas imágenes "vivas, hasta sensuales", que resultan "de gusto discutible".

Rafael Lapesa, en su estudio fundamental sobre "la trayectoria poética de Garcilaso", disiente de Keniston en la primera afirmación y acepta, en parte, la segunda, o al menos los efectos negativos de esos pasajes "sensuales" en la estructura de la obra. Para Lapesa (1948: 152-153) "el distinto carácter de las fuentes empleadas ha impedido que la obra llegara a tener unidad intrínseca". Y añade:

"La primera mitad del poema está demasiado ablandada por la mitología de ninfas llorosas y ríos entristecidos, y es brusco el contraste con el viril estoicismo o la contemplación platónica dominantes en la mitad segunda. En ésta, además, resulta inoportuna la pintura de Venus, con su plástica sensualidad".²

En un estudio publicado en 1967, S. F. Rendall y M. D. Sugarmon justificaron el cambio brusco entre las dos mitades del poema, a partir del verso 181, señalando que, precisamente sobre ese contraste – que expresa el contraste entre el mundo terrenal y el celestial –, se establece la estructura del poema. Pero los aspectos que Rendall y Sugarmon subrayan en la primera parte no son, como en el caso de Lapesa, los aspectos blandos (de "ninfas llorosas y ríos entristecidos"), sino aquellos relacionados con la "atmósfera pesimista" que se respira en esa parte de la elegía.

Ahora bien, ¿es ésa la única atmósfera? Es indudable que una de las líneas estructurales del poema está constituida por el contraste entre este *bajo y torpe suelo, comparado / a aqueste gran trasumpto* – para decirlo con versos de Fray Luis inspirados en la *Elegía I* – que es la vida del 'cielo'. Pero no hay que perder de vista que ese contraste es un elemento (muy importante) que funciona dentro de una estructura más vasta, de un plan abarcador que se sirve de elementos diversos, entre ellos, ése, y también, claro está la bella blandura que ofrecía la mitología, y hasta de la sen-

sualidad misma: la de Venus, y la inherente a esa misma 'lamentable' condición humana – incluyendo ¿por qué no? la personal e histórica del propio destinatario del poema; todos esos elementos, unidos por una intención común: una intención consolatoria.

Seguir, atentamente, como lectores, el discurrir de esa compleja red de elementos aportadores de consuelo, puede ayudarnos a entender mejor el arte de la Elegía I y a los hombres que en ella están representados. Porque no hay que olvidar la doble condición del texto; que es, por una parte, un poema (un texto literario), y, por otra, y al mismo tiempo, un escrito de condolencia personal a un amigo (y poderoso señor) por una pérdida real y muy cercana: la muerte de un hermano.

2. Estructura del texto poético

La *Elegía* discurre muy trabada y enlazada³, pero hay en ella puntos de inflexión y transición estructurales, antes y después de esa gran transición que marca el v. 181. Debido, sin embargo, a la trabazón del discurso, a la que ayuda la estrofa elegida (*tercetos 'encadenados'*), la articulación de esa estructura es flexible y no está rígidamente definida.

Una, que respeta la bipartición fundamental en el v. 180, atendería a los cambios en la invocación: a) Fernando (vv. 1-75), Bernaldino (97-129); b) Fernando (181-288), Bernaldino (289-307); con dos "intermedios" en la *primera parte* (a): uno en la sección de Fernando (76-96; lamentación general sobre el 'estado humano'), y otro en la de Bernaldino (130-180; llanto de la madre y las hermanas, y del Tormes con sus ninfas, con invocación del poeta a éstas para que cesen en su llanto, y a los sátiros, faunos y ninfas de la Trinacria para que aporten consuelo al Duque). Estos como 'cuadros' engastados dentro del 'cuadro general' (estructura que se repetirá en la Egloga III, y que recuerda al arte plateresco y anuncia, sin embargo, la sensualidad manierista) rompen el ritmo narrativo y actúan como descansaderos con su carga autónoma de sugestión y belleza. En la *segunda parte* (b), vv. 214-240, hallaremos un paralelo en dos 'cuadritos': el del llanto por Hector, y el de Venus por Adonis, estampa ésta de 'sensual' belleza que ya desaprobó el morigerado Herrera y que, en nuestro tiempo, y por distintas razones, hallaron fuera de lugar Keniston y Lapesa. (Otro 'cuadrito' con el llanto de Lampezia por Faetón, había quedado ya brevemente engastado al comienzo del poema, en los vv. 43-57.) El poeta se sirve de estos "intermedios" para sus fines generales; y, sin estar ocioso aun en estos remansos, el discurso fluye, desde el principio al fin, persiguiendo su objetivo: la creación por la palabra de una realidad consoladora, creada con elementos dispares: lógicos, éticos, afectivos, estéticos [...] Todos juntos actúan como *argumentos consolatorios*, y son esas razones portadoras de consuelo las que, a su vez, revelan las razones estéticas de la Elegía y descubren su verdadera, subyacente estructura.

3. Las razones consolatorias

a. Primeras consideraciones ante el 'grave caso' [vv. 1-180]:

En el umbral de la Elegía, el poeta – tras confesarse afectado intimamente por la desgracia, con lo que el yo del poema (la voz hablante y razonante) queda asociado al dolor del *grave caso*⁴ – va a exponer claramente la intención consolatoria del escrito ("quise [...] probar [...] a escribirte algún consuelo"⁵), y el medio que va a emplearse: la poesía, que, para Garcilaso, presupone el *ingenio* [v. 8], y una cierta ayuda de las Musas [vv. 11-12] ("*si me bastase el ingenio*"; "*Si las musas pueden un corazón alzar del suelo*"). La empresa consoladora se presenta así, desde el principio, en términos de posibilidad y de poder. Y queda claro que, de todas las razones que van a aportarse, una, sustentadora de todas las demás, es la poesía misma [vv. 1-75].

Bien es verdad razona enseñada la palabra con el destinatario que hay causa para tu tristeza habiendo perdido lo que has perdido; reflexión que conduce a la *lamentación* [vv. 76-96] *general* sobre el 'estado humano' y *circunstancial* (comunicada) por el tiempo que *nos* ha tocado vivir.

A continuación [vv. 97-129], la elegía se vuelve a Don Bernaldino para apostrofar a la Muerte rigurosa, pero poniendo en seguida las cosas en su sitio: porque, se le dice, es mayor nuestro daño que el tuyo; y, además, porque la muerte tiene – en el arte de Garcilaso – sus limitaciones, y así, nada puede contra la belleza natural del muerto (sólo, es cierto, la empalidece, lo que, intuimos, no le va mal; antes, le presta la blanca nobleza, arquetípica, del mármol clásico, o el alabastro plateresco); "en todo lo demás, como en seguro / y reposado sueño descansabas, / *indicio dando del vivir futuro*" (una aun mayor limitación de la muerte – que en la segunda parte de la elegía va a recibir amplio desarrollo –, y una indudable fuente de consuelo).

[130-180]: No es, pues, por el muerto por quien hay que dolerse, sino por nosotros mismos: ahora, por la madre y las hermanas, cuyo dolor canta la Elegía, unido al del viejo río del lar familiar y al de sus ninfas [...] Aunque si la muerte no alteraba la belleza del muerto, tampoco va a descomponer la belleza del planto. El coro de lamentos es una sinfonía de dolor en armonía, y al son ("que con su fuerza / rompe el aire vecino y apartado") se une la belleza plástica del cuadro: la madre y las hermanas "desparziendo de su cabello luengo el oro fino"; las "hermosas ninfas", que "llorando en tierra están, sin ornamento, / con las cabezas d'oro despeinadas" (¿pues qué más ornamento?), y el viejo Tormes, cuyo son es ronco, "de llanto y de gemido", pero es son, él también "tendido / por el arena", todos en actitudes de desmayo, suprema manifestación del dolor en Garcilaso.⁶ Este cuadro, aunque es de dolor, por estar hecho de belleza y armonía es también consolador. Pero la palabra, que lo ha creado, lo va también a borrar, con un llamamiento a la cordura, dirigido a las ninfas, que *deben* cesar en su llanto y acudir a *consolar* a la madre; e inmediatamente, con un llamamiento a toda la Trinacria entristecida, para que busquen "alivio en desconsuelo tanto", y a los moradores de sus espesuras: sátiros, faunos y ninfas, "con lengua esperiencia sabidores", para que busquen "hierbas de propiedad oculta" y flores "para consuelo de Fernando"; el premio que les desea, a cambio de su buena acción, es que

aquellos ("ardiendo en vivo y agradable fuego") y éstas ("en recíproco lazo [...] ligadas") se gocen entre sí [...] ¡Mucha fuerza había de tener la belleza y el encanto de la invocación clásica para que al hermano de un muerto histórico y real se le pudiera hablar y consolar así!, pensamos como lectores modernos. Pero la sensualidad – ya lo dijimos – es un elemento más de consuelo en la Elegía, y esta consideración nos acerca más a la intimidad humana de ambos: el codificador y el descodificador del mensaje, el consolador y el receptor del consuelo, aunque, al mismo tiempo, nos los haga sentir extrañamente lejos. Porque ¿qué es lo que significan exactamente los vv. 169-180?, ¿qué propiedad *oculta* era la de esas hierbas que se solicitan de *sabidores* de tan *lucenga experiencia*, y qué clase de consuelo solían o podían ellas aportar?⁷

b. Argumentos de consolación y consideraciones fundamentales sobre la muerte
[vv. 181-307].

Aquí, con el verso 181, en abrupta transición, comienza la segunda parte de la Elegía, que se dirige ahora a Fernando para advertirle de lo que le exige su propio nombre (no el que heredó sino el que él se ha ganado con sus obras) [*argumento 1º*]; y para recordarle la entereza de ánimo con que el 'fuerte varón' ha de resistir los casos de Fortuna [*arg. 2º*]. Es esta gran tirada (vv. 180-201) una pieza esencial en la composición de la obra, rematada por el famoso terceto, citado dos veces en el *Quijote* (II, 6 y 32), donde va a ofrecerse el *arg. 3º*: "Por estas aspereza se camina, de la inmortalidad al alto asiento, / do nunca arriba quien d'aquí declina". Desde estos versos hasta el final, todo es una larga serie de argumentos y consideraciones que deben aportar consuelo al entristecido amigo. [*arg. 4º*]: El sentimiento es algo propio de nuestra flaca naturaleza pero "el exceso en esto" – dice el poeta con doble interdicción – "vedo y quito" (vv. 205-209); [*arg. 5º*]: El tiempo mitiga el dolor, hay que acatar esta ley (211-213); y aquí [*args. 6º y 7º*] se engastan los dos 'cuadritos', el del llanto por Hector y el de Venus por Adonis, que apoyan el argumento de razón y añaden su argumento de belleza, suprema consoladora. El argumento aquí es que a los muertos no les pueden devolver la vida nuestras lágrimas. Dejemos pues la *tristura* con los muertos, nosotros volvamos el rostro a la vida (al *claro día*); como hizo Venus, a quien *ahora* describe el poeta alejándose *con gracioso movimiento*, mientras *desordenaba con lascivo vuelo / el viento su cabello, y con su vista / s' alegraba la tierra, el mar y el cielo* (vv. 214-240). E inmediatamente, el poeta se vuelve al Duque [...] Porque todo ha sido argumentos con que llevar consuelo al poderoso amigo: argumentos de exigencia, de cordura, de fortaleza, de humanidad, de historia clásica, de poesía y de belleza. Pero precisamente eso – que pudieran todos funcionar como argumentos con que vencer un dolor histórico y real, no literario – es lo que les otorga su pleno sentido y lo que nos permite entrever una parte ignorada del alma de unos hombres que creyeron en ellos y en su eficacia. *Con discurso y razón [...] con fortaleza y ser [...] a la flaca tristeza* – la tristeza es siempre flaqueza – *se resista*, intima el poeta al Duque (vv. 241-243). Y ahora el argumento de la vida de la fama [*arg. 8º*]: La muerte nada puede *en la memoria y clara fama* de los hombres que han subido al templo *donde la*

muerte pierde su derecho, donde Fernando – y no debe olvidarlo – desea tan ardientemente subir (244-249).

Finalmente, las últimas consideraciones sobre el verdadero sentido de la muerte y la existencia humanas, una tupida red de argumentos de consuelo, reforzados por el hecho de que tanto el muerto reciente, Don Bernaldino, como los pasados, *el claro padre y el sublime agüelo*, son ya poseedores de ese último, alto conocimiento que todo lo explica y de todo consuela:

[*Args. 9^a et sequentes ...*]: La *Elegía* invita al duque a volver los ojos y a ponerlos en *la última meta*. Allí en ese lugar de *la suprema esperanza, dulce región del alegría*, lugar de inmortalidad, *inmenso y cristalino cielo, gran trasunto* donde el tiempo deja de existir, está ya el amado hermano, alegre *d' haber alzado el vuelo*; el cual, teniendo a sus costados al padre y al abuelo, contempla ya el asiento que el Duque tiene allí destinado y el día en que ha de subir a ocuparlo (250-289). Un cielo este que tiene la alegría del cielo cristiano (no es el Orco oscuro y subterráneo de Virgilio), que conoce la virtud cristiana del perdón (277-279), pero que está traspasado de sentido platónico y de clasicismo, y poblado de famosos y claros varones, de almas perfectas en pura llama, no de Santos del santoral o de bienaventurados muertos en gracia cristiana. Mirado todo desde esta perspectiva, *sub specie aeternitatis*, la Muerte, y el mismo hecho luctuoso llorado en la *Elegía* se convierten, ellos también, en dispensadores de consuelo. (Mientras la tierra y la vida que ya vimos que pueden ser bellas y codiciables – se transforman en *un pequeño punto, aire oscuro*, lugar de *vanidad, ceguera y extravío*.)

Y el poema termina dirigiéndose al muerto – pero en la alocución, Fernando y el poeta están también incluidos – para decirle que allí donde, ahora, está y *vive y vivirá, en paz, y en eterna holganza y en sosiego*, con la vida definitiva del arquetipo, sin mezcla de imperfección, y sin tasa, él, el muerto, es digno de envidia.

Así concluye la *Elegía I*, el dolor ya depuesto, sus fines como pieza consolatoria ya cumplidos. El ingenio *ha bastado*, las musas, la poesía, la palabra *sí han podido*.

NOTAS

- 1 Sigo la traducción de Alberto Adell en Rivers (1972: 174-175).
- 2 Pero Lapesa es demasiado buen lector de poesía para no advertir líneas antes (1948: 151), que el fragmento "respira sensualidad y gracia delicada"; su objeción obedece a razones estructurales.
- 3 También los versos de Fracastoro se enlazan con hermosa fluidez. Tal vez pudiera ser ésta la deuda estética más importante de la *Elegía* de Garcilaso con la de Fracastoro.
- 4 Con ello, se transforma también el dolor personal del destinatario en una *con-dolencia*, y esto constituye una primera aportación de consuelo.
- 5 Todas las citas de la *Elegía I* por la ed. de Rivers (1972).
- 6 Como cuando Albano, en la *Elogía II*, se echa en tierra, boca arriba, preso de un dolor incontenible.

- 7 Sobre la condición de los sátiros y su conocimiento en materia de hierbas, baste recordar la información contenida en el libro del P. Fr. Baltasar de Vitoria, *Segunda Parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad* (1676: 528-529): "Esta palabra Satyro, viene deribada de otra Griega, que significa: *Membrum pudendum vel inflammatio ad cupidinem*. Y assi Pierio Valeriano puso un Satyro por simbolo de la deshonesta sensualidad, y el titulo que le dió fue *Libido* [...] Plinio dize dellos: *Satyros autem luxuriam putidam et olentem designat*. Y Claudio Minox dize: *Sunt enim Satyri ad Venerem propensissimi*. Y por esso dixo Aliciato, que eran grandes amantes de las Ninfas. *Et Satyri Nymphas semper amare solent*. Y para donotar mas los antiguos su salacidad, y luxuria, los pintauan coronados de una yerua, que llamaron oruga en español, y en latin *Eruca*, la qual dize Dioscorides, y Paulo Egineta, que prouoca notablemente a deshonestidad, y lasciuia. Ay dos maneras de oruga, segun que la advirtió Laguna sobre Dioscorides, una Hortense, y otra Sylvestre, y campesina; pero de entrambas diz que tienen el mesmo efecto. Y Claudio Minoc dize, que *frecuens eius esos venerem stimulas*. Y assi dixo Virgilio en sus apendices. *Libidinosus incitatus crucis*. Abeffectu las llama orugas libidinosas. Y tratando de la mesma yerua, y de su deshonesta propiedad Marcial dize. *Sed nihil crucae faciunt bulbi-que falaces*, etc." La información continúa, y al final de ella, el P. Baltasar de Vitoria advierte: Destos hizo memoria Garcilaso de la Vega en una Elegia. *Satyros, Faunos, Nimphas, cuya vida ...*", citando a continuación los cuatro tercetos completos (vv. 169-180).
Sobre las "hierbas de amor" en la poesía lírica tradicional, recuérdense el villancico de Gil Vicente (en la farsa *Os ffsicos*): "Ervas do amor, ervas, / ervas do amor"; y el de Gregorio Silvestre (enderezado a lo divino): "El ciervo viene herido / de la hierba del amor ...", etc.

BIBLIOGRAFIA

- Garcilaso de la Vega
1972 *Poesías castellanas completas*, Ed. Elías L. Rivers. Clásicos Castalia, Nº 6. 2ª ed. Madrid.
- Keninston, Hayward
1922 *Garcilaso de la Vega: A Critical Study of His Life and Works*. Nueva York.
- Lapesa, Rafael
1948 *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid
- Rivers, Elías L. (ed.)
1972 *La poesía de Garcilaso*. Barcelona.
- Vitoria, P. Fr. Baltasar de
1676 *Segunda Parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad*. Madrid.