



Facultad de Filología

ANEXO II

Curso 2016 / 2017

**GRADO**

**PORTADA**

**EN:** FILOLOGÍA HISPÁNICA

**TÍTULO:** LA ÉGLOGA II DE GARCILASO: PROBLEMAS CRÍTICOS

**Alumno:** Gema Balaguer Alba

**Firmado:**

**Tutor:** Juan Montero Delgado

**Firmado:**

ILMO. SR. DECANO DE LA FACULTAD DE FILOLOGÍA



Facultad de Filología

TRABAJO FIN DE GRADO

LA ÉGLOGA II DE GARCILASO: PROBLEMAS CRÍTICOS

Dirigido por:

Dr. Juan Montero Delgado

Autora:

Gema Balaguer Alba

GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

CURSO 2016/2017

# Índice

1. Presentación del poema .....	1
2. Problemas críticos .....	5
2.1. Estructura y naturaleza genérica.....	5
2.2. Identificación de los personajes y sentido global del poema.....	13
2.3. Fuentes y modelos.....	23
3. Conclusión .....	29
Bibliografía .....	31
Anexos .....	33

# 1. PRESENTACIÓN DEL POEMA

Tres son las églogas que conforman, junto a otras creaciones, el breve acervo poético de Garcilaso de la Vega. Estas composiciones bucólicas son de diverso carácter; en palabras de Juan Montero, “presentan diferencias de relieve en aspectos tan sustanciales como la articulación del discurso poético, la materia argumental, la métrica o el estilo” (Montero, 2002: 183).

Garcilaso compuso las églogas entre 1533 y 1536, año en el que perdió la vida, de manera que constituyen azarosamente la culminación de su trayectoria literaria. En este sentido, señala Margot Arce de Vázquez que fueron escritas “en los últimos años de la vida del poeta, cuando su permanencia en Nápoles le había proporcionado una relación más estrecha con las cosas y los hombres de Italia, y cuando la técnica de su arte había alcanzado completa madurez” (Arce de Vázquez, 1975:31).

Juan Montero va más allá en esta idea de grupo culminante al considerar que dichas églogas “constituyen un conjunto dotado de una madurez artística tal, que bien podemos considerarlo —en proporción inversa a su temprana cronología— el culmen del género en nuestras letras” (Montero, 2002: 184).

Centraremos nuestra atención en la Égloga II que, a pesar de ser conocida como tal, fue la primera que escribió Garcilaso en Nápoles<sup>1</sup>, donde se estableció, tras su exilio en una isla del Danubio, gracias a la intercesión de Don Fernando de Toledo, duque de Alba. Su fecha de composición es incierta, aunque se barajan distintas hipótesis que apuntan a que Garcilaso terminó de escribirla entre 1533 y 1534 o incluso en 1531, como apunta Menéndez Pelayo en su *Antología de poetas líricos castellanos* (1908). Rafael Lapesa sostiene que fue escrita “al año o año y medio de residencia en Nápoles” (Lapesa, 1985: 96), a donde, según Eugenio Mele (1923), llegó en agosto de 1532 para acompañar y ayudar al nuevo virrey don Pedro de Toledo, hermano del duque de Alba. En la misma línea, Bienvenido Morros sitúa la finalización de la obra en 1533, cuando tuvo lugar la vuelta a Nápoles del virrey tras participar en la defensa de Viena, hecho mencionado en el panegírico; o en 1534, cuando fue publicada la traducción de *El cortesano* realizada

---

<sup>1</sup> Siguiendo la cronología de Rafael Lapesa en *La trayectoria poética de Garcilaso* (1985). William J. Entwistle llega a sugerir que el lamento de Salicio en la Égloga I fue escrito con anterioridad a la Égloga II, es, 1974).

por Juan Boscán, algo que explicaría la referencia que en el poema se hace al barcelonés como experto en el arte de la cortesanía (Morros, 2008: 9).

La Égloga II, cuya extensión alcanza los 1885 versos, comienza con el lamento del pastor Albanio que, situado en un *locus amoenus*, recuerda su pasada amistad con la pastora Camila, por la que siente un amor que no es correspondido. Mientras duerme en un intento de aliviar su sufrimiento, aparece su amigo Salicio, que le insiste en que le cuente lo sucedido para haber llegado a ese estado, ya que “d’amorosos bienes fue abundante,/ y agora es pobre, miserable y falto” (vv. 109-108). Albanio accede a esta petición y comienza a narrar su historia con Camila, pastora consagrada a la diosa Diana, con la que desde la niñez solía salir a cazar inocentemente por los bosques, hasta enamorarse profundamente de ella. Tras relatar extensamente al pastor las cacerías realizadas con la joven, Albanio queda solo de nuevo y, habiendo perdido la razón, cree volver a ver a Camila, algo que le hace perder los estribos. En un arrebato de locura, se acerca a una fuente para abrazar a su imagen, pero Salicio y Nemoroso le impiden ahogarse, sujetándolo hasta que se adormece. Durante el sueño de Albanio, Nemoroso cuenta cómo, gracias a los consejos del sabio anciano Severo, se vio curado de una pasión amorosa y, convencidos de que también podrá curar a su amigo, resuelven encomendarle su salud.

El desarrollo de la acción dramática coincide con el núcleo argumental que acabamos de abordar y se ve interrumpido por dos extensos relatos que solo tienen en común la forma narrativa y el receptor: uno primero en el que Albanio relata a Salicio las cacerías realizadas junto a Camila y cómo surgió, con el tiempo, la arrebatadora pasión por ella, cuyo rechazo, tras declararle su amor, le llevó a intentar quitarse la vida; en segundo lugar, se vuelve a detener la acción con un parlamento de Nemoroso, que cuenta a Salicio su experiencia con el mago Severo y lleva a cabo el elogio de la Casa de Alba. Por tanto, la égloga garcilasiana cuenta con tres partes fácilmente distinguibles: una acción dramática y dos narraciones muy dispares incrustadas en ella<sup>2</sup>.

Esta égloga no parece haber sido escrita de una vez, sino en distintos momentos hasta llegar a la redacción final. En este sentido, nos dice Rafael Lapesa que la composición contaría con una posible redacción primitiva que “poseería absoluta unidad estética y

---

<sup>2</sup> En el apartado “Estructura y naturaleza genérica” de este trabajo abordaremos diversas propuestas estructurales realizadas por la crítica para la Égloga II.

argumental y tendría mejor proporcionados sus miembros” (Lapesa, 1985: 100), de forma que, en primer lugar, Garcilaso escribió una obra dramática sobre los amores de Albanio y Camila para después introducir la descripción de la urna profética, pero se vio obligado a extender la narración de Albanio para conservar la simetría de la composición. En consecuencia, “la obra habría padecido grave detrimento en su homogeneidad y en sus condiciones teatrales” (Lapesa, 1985: 100), dos aspectos que trataremos más adelante.

La conjunción de elementos tan heterogéneos como una pastoral dialogada y un relato panegírico, según Lapesa, ha intentado ser explicada

...de una manera que, sin dar justificación estética, suponía una motivación exterior de carácter biográfico; Garcilaso, para manifestar su agradecimiento al duque de Alba, cuya decidida intervención le había sido muy valiosa al caer en el disfavor de Carlos V, ideó un coloquio pastoril que aludiera a la vida sentimental del amigo; e introdujo una larga narración destinada a celebrar las glorias de la casa ducal y del héroe, que acababa de llegar de Austria cubierto de laureles (Lapesa, 1985: 96-97).

Sin embargo, esto no es suficiente para explicar la peculiaridad estilística de la composición y su unidad ha sido puesta en tela de juicio, asunto que trataremos en el siguiente apartado.

Durante mucho tiempo, la crítica ha considerado de forma generalizada a la *Égloga II* como una composición que no destaca por su calidad estética y méritos literarios a causa de su heterogeneidad y aparente falta de unidad; en palabras de Rafael Lapesa, “nos muestra al poeta en posesión de todos sus recursos, aunque todavía manifiesta inexperiencia al manejarlos” (Lapesa, 1985: 96).

En este sentido, José Nicolás de Azara, el último de los comentaristas de la obra del toledano, apuntó en la década de 1760: “Esta *Égloga* es muy desigual; y aunque en ella se hallan muchos pedazos excelentes, en el todo no puede compararse con la primera” (Gallego Morell, 1972: 675). Azara reconoce de esta forma que, a pesar de la inestimable maestría de algunos fragmentos de la *Égloga II*, no alcanza la excelencia de la siguiente composición bucólica que llevó a cabo el toledano, la *Égloga I*, donde ya había conseguido superar las dificultades de unidad planteadas en la anterior. Arce de Vázquez, en la misma línea, le atribuye unas calidades poéticas no uniformes, añadiendo que “hay pasajes convencionales, fríos; pero de vez en cuando, en la alabanza de la vida retirada, en las bellísimas visiones de paisaje y en la grave sinceridad con que el poeta confiesa el

remedio de su errada pasión, el encanto se logra con técnica maestra” (Arce de Vázquez, 1975: 33). Inés Azar va más allá en esta apreciación:

La égloga se presenta como un espacio textual en el que convergen, a veces sin integrarse completamente, materiales literarios y extraliterarios, junto con diversas convenciones formales, temáticas y genéricas difíciles de conciliar entre sí o de reducir a un solo principio de unidad (Azar, 1981: 1).

Elias L. Rivers explica la problemática de la Égloga II de forma clara en su trabajo “Nymphs, Shepherds, and Heroes: Garcilaso's Second Eclogue” (1972), cuyas palabras transcribo para mayor claridad expositiva:

Garcilaso's first experiment with the pastoral, [...] was extremely ambitious, if not wholly successful. In this work, his so-called Egloga II, he tried to write a pastoral work which would be simultaneously epic, tragic, and comic. According to the Classical hierarchy of genres [...] the pastoral and the comic were “low” genres associated with rustic or servants' dialect, whereas epic and tragedy were the genres of aristocratic heroes, in a elevated style. The Egloga II, 1885 lines long, was planned as an encyclopedic work of poetry, echoing the Western tradition from Homer to Ariosto. As such it was extremely difficult for critics to interpret (Rivers, 1972: 123-124).

Rivers reconoce, aunque tímidamente, la gran labor de Garcilaso en esta égloga y el cuidado que el toledano empleó en su construcción. En esta misma línea son cada vez más los estudios que defienden la valía de esta composición bucólica por su virtuosismo y originalidad, sobre todo en lo referente a al sentido global de la misma y sus posibles fuentes y modelos.

En las siguientes páginas realizaremos un recorrido por los distintos puntos problemáticos de la Égloga II que han interesado a la crítica desde el siglo XVI hasta nuestros días, dando lugar a multitud de propuestas y debates de un notable interés.

## 2. PROBLEMAS CRÍTICOS

### 2.1. ESTRUCTURA Y NATURALEZA GENÉRICA

La Égloga II es una composición polimétrica formada por 1885 versos, los cuales están organizados en 311 tercetos, 8 estancias y una serie de versos con rima interior, en concreto, rima *al mezzo*. Keniston proporciona en *Garcilaso de la Vega: A Critical Study of His Life and Works* (1922) el esquema métrico de la égloga, al igual que Antonio Ramajo Caño y Rafael Lapesa (1985), donde queda reflejada la alternancia de estos metros.

Desde el punto de vista temático, señala Margot Arce de Vázquez:

... seiscientos setenta y cinco [versos] están dedicados a la historia de la casa de Alba y singularmente a las hazañas del Gran Duque D. Fernando de Toledo, amigo íntimo del poeta. Noventa versos ensalzan la sabiduría de FR. Severo — preceptor del Duque— [...]. El resto de la égloga es ya lo propiamente bucólico en tema, tono y aderezos. Relata los accidentados amores del pastor Albanio y la pastora Camila (Arce de Vázquez, 1975: 32).

Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones* a Garcilaso (1580), fue el primero en abordar la naturaleza genérica de la Égloga II:

Esta égloga es poema dramático, que también se dice activo, en que no habla el poeta, sino las personas introducidas, porque *ἐκλογία* es lo mismo que hacer y representar. Tiene mucha parte de principios medianos de comedia, de tragedia, fábula, coro y elegía; también hay de todos estilos, frases llanas traídas del vulgo, gentil cabeza, yo podré poco, callar que callarás; y alto más que conviene a la bucólica, convocaré el infierno, y variación de versos como en las tragedias. En fin puede decirse de ella:

Quinctia Formosa est multis, mihi candida, longa  
recta est; haec ego sic singula confiteor.

Totum illud, Formosa, nego

(Gallego Morell, 1972: 501).

Inés Azar (1981) realiza una reflexión muy interesante en torno a la pervivencia de esta concepción de la Égloga II en la crítica, donde parece haber cierto anacronismo. La autora parte de la definición académica de *drama*: “composición literaria en que se representa una acción de la vida con solo el diálogo de los personajes que en ella intervienen y sin que el autor hable o aparezca”, para afirmar: “La base real de esta posible discrepancia entre la concepción de Herrera y la nuestra, depende, en última instancia, de

la manera en que cada época ha entendido el concepto clásico de mimesis” (Azar, 1981: 16) y, tras un breve recorrido por la evolución del concepto desde su origen<sup>3</sup>, determina:

El comienzo del breve comentario de Herrera sobre el carácter general de la Égloga II presenta la misma equivalencia de términos que transmitieron los gramáticos y que dominó la teoría literaria del siglo XVI: categoría de representación estética (dramático, forma griega, activo, forma latina) y categoría lingüística (“no habla el poeta, sino las personas introducidas”). [...] Herrera ha comenzado por caracterizar el tipo de la égloga, y lo ha hecho con la misma confusión conceptual que la retórica se ocupó de transmitir desde época temprana (Azar, 1981: 16).

La autora concluye la cuestión diciendo: “En suma, el testimonio de Herrera (“poema dramático”), visto a la luz de su contexto histórico crítico, no afirma el carácter teatral de la Égloga II, sino solo su forma dialogada” (Azar, 1981: 16), demostrando así el anacronismo existente en la interpretación que ha llevado a cabo la crítica posterior.

Eugenio Mele, por su parte, incluye la Égloga II entre las llamadas églogas o comedias pastorales, “de varias maneras presentadas y versificadas para la representación o efectiva o como alegoría, de alusiones, costumbres, hábitos o pasiones pastorales o campestres, solían recitarse en ocasión de fiestas civiles o señoriales” (Mele, 1923: 364), un género muy exitoso en Italia entre los últimos años del siglo XV y principios del siglo XVI. Mele señala en este sentido que

La égloga II de Garcilaso presenta todos los caracteres de haber sido destinada a la representación; la cual, si se efectuó, y en qué año, no tenemos documentos ni testimonios para afirmarlo. Lo mismo que *Los dos peregrinos* de Tansillo, aquella debe mirarse como un documento no olvidable de la égloga representativa, más acercada a la égloga escrita (Mele, 1923: 364).

Se trata de una afirmación bastante imprecisa en la que no clarifica cuáles son esos “caracteres” por los cuales ha llegado a la conclusión de que es un poema destinado a la representación; no obstante, en el siglo XVI podrían “representarse” textos que hoy en día no consideramos propiamente “teatrales” y, por tanto, resulta difícil identificar en ellos la mayoría de esos rasgos. Más allá de estas cuestiones, las palabras de Mele demuestran la continuidad del planteamiento de Herrera<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Consultar Azar, 1981: 16-25.

<sup>4</sup> El carácter dramático de la obra también ha sido reconocido por Manuel Alcalá, Arturo Berenguer, Darío Fernández Morera y Arturo Ramajo Caño entre otros. Este último, establece una equivalencia entre la Égloga II y el *Orfeo* de Poliziano (1480), pues ambas composiciones polimétricas, aunque se desconoce si

Rafael Lapesa se mantiene en esta línea calificando la Égloga II de “poema dramático” (Lapesa, 1985: 104). Para apoyar su tesis recurre a una vaga referencia de Keniston al matiz dramático de gran parte de la obra garcilasiana: “Did not Don Quixote and Sancho Panza, close to the end of their journeyings, come upon a group of youths and maidens performing a part of this Eclogue?” (Keniston, 1922: 254). Posteriormente, precisa la sugerencia del estadounidense:

Keniston aduce un testimonio decisivo: Don Quijote y Sancho, en el camino de la residencia de los duques y Barcelona, encuentran un grupo de mancebos y doncellas que trataban de resucitar la vida arcádica y representaban “églogas” de Garcilaso (Lapesa, 1985: 104-105).

Esta escena perteneciente al capítulo LVIII de la *Segunda Parte del Quijote* constituye para Lapesa una prueba del carácter dramático de la égloga, pues, “es indudable que el diálogo de Camila y Albanio (vv. 766-882), y los de Albanio, Salicio y Nemoroso, con sus luchas y forcejeos, están concebidos como verdaderas escenas teatrales”. Arce de Vázquez también hace referencia a este capítulo de la obra cervantina: “Acaso sea la misma [la Égloga II], pensamos nosotros, que unas hermosísimas doncellas se disponían a representar en el capítulo LVIII de la segunda parte del *Quijote*” (Arce de Vázquez, 1949).

Lapesa advierte, además, cierta sistematicidad en el uso de las formas métricas<sup>5</sup>, que parecen estar reservadas a determinadas formas discursivas propias del género dramático:

Los tercetos y la rima *al mezzo* se usan por igual en los monólogos y diálogos dramáticos, así como en las partes narrativas. Las estancias, en cambio, aparecen en momentos de acción remansada, [...] tienen en la égloga de Garcilaso una especie de función coral (Lapesa, 1985:98).

Y equipara la Égloga II a las piezas pictóricas renacentistas en relación a la simetría y disposición de los versos:

Así como la pintura renacentista empleaba en sus cuadros la composición triangular, con la figura principal como eje, así Garcilaso ha dispuesto su poema colocando en el centro las escenas de mayor movimiento dramático, a saber: el diálogo de Camila y Albanio junto a la fuente, la huida de Camila y la locura del pastor (Lapesa, 1985: 98).

---

llegaron a representarse, nacieron con vocación teatral y exaltan unos amores matrimoniales (Ramajo Caño, 1966: 32).

<sup>5</sup> Esto queda reflejado en su propuesta estructural (ANEXO 1).

Bienvenido Morros comparte esta idea e identifica también un eje estructural constituido por las escenas de mayor dinamismo en torno al cual se articula el resto del poema: “De la misma manera que la pintura renacentista empleaba la figura principal como eje de sus cuadros, nuestro poeta ha colocado en el centro del poema las escenas de mayor movimiento dramático” (Morros, 1995: 220-221).

Según esta teoría de composición simétrica, cada fragmento anterior al eje contaría con su correspondiente métrico en el segmento posterior, aunque Lapesa identifica dos excepciones. La primera de ellas se encuentra en la relación inicial de Albanio, escrita en tercetos encadenados frente a los versos con rima interior utilizados por Garcilaso en el elogio a la casa de Alba, que sería su correspondiente métrico. Constituiría esto para el crítico “una alteración intencionada, hecha para evitar la monotonía consiguiente al absoluto predominio de una forma de versificación” (Lapesa, 1985: 98) y, de hecho, señala que “gracias a esta divergencia se equilibran casi el número de versos en tercetos y el de los que llevan rima interior” (Lapesa, 1985: 98). Esta huida de la monotonía justificaría asimismo la mayor extensión de la primera relación de Albanio con respecto a la primera de Nemoroso, conseguiría así compensarlas (Lapesa, 1985: 98). Lapesa cree explicar con esto, además,

... la extensa relación de cacerías: Garcilaso necesitaba dar a las series narrativas insertas en la primera mitad de la égloga amplitud que contrapesara la del episodio heroico de la segunda mitad. Nos hallamos, pues, ante una “parte estructural”, ante un relleno impuesto por las exigencias arquitectónicas de la obra (Lapesa, 1985: 100).

La otra excepción la encontramos en las tres estancias anteriores a la entrada de Camila en escena, que carecen de sus respectivos paralelos. La finalidad de este hecho no está clara para Lapesa:

Tal vez se deba esto a que el inmediato fragmento con rima *al mezzo* (versos 720-765) es mucho más corto que su correspondiente posterior (versos 934-1031); tal vez se trate de un simple descuido, comparable a las regularidades que presentan algunas estrofas de la égloga I (Lapesa, 1985: 100).

Estos puntos problemáticos hacen plantearse al crítico la existencia de una redacción primitiva que poseería absoluta unidad estética y argumental y una simetría estructural perfecta. Esta primera versión no contaría con el panegírico de los Alba, que habría sido añadido en una de las fases que recorrió la composición del poema, las cuales no pudieron ser muy distantes entre sí:

...si realmente existió un núcleo primero constituido por una pastoral de Albanio y Camila sin prolijidades narrativas, no debió de componerse antes de llevar Garcilaso algún tiempo en Nápoles: tanto el ambiente bucólico como la sensorialidad y cualidades musicales de los versos difieren radicalmente de toda la producción garcilasiana que sabemos o suponemos anterior. Además, esa pastoral contenía ya, sin duda, fragmentos inspirados en la Arcadía, siquiera luego se les añadiesen otros. Y el elogio al duque de Alba, si no fue compuesto al regresar el joven magnate a sus Estados en la primavera de 1533, no pudo escribirse mucho más tarde (Lapesa, 1985: 100-101).

A pesar de la escasa distancia temporal entre las distintas fases de elaboración, se trataría, en definitiva, de un proceso que habría afectado notablemente a la homogeneidad de la composición y, debido a ello, Garcilaso vería necesario intervenir en distintas ocasiones para equilibrar las partes correlativas situadas a ambos lados del eje.

Inés Azar, por su parte, considera insuficiente la supuesta simetría métrico-formal de la Égloga II planteada por Lapesa para establecer su unidad, pues, según dice

...no consigue demostrar, aunque lo intenta, que los distintos metros formen, dentro de la égloga, un sistema expresivo ni que tengan, por lo tanto, un valor estructural. [...] Tercetos y rima *al mezzo* no distinguen de modo alguno sus funciones, y se comportan, por lo tanto, no como signos distintos sino como simples variantes combinatorias de un solo signo con función múltiple: monólogo/diálogo (discurso dramático) y monólogo narrativo (relato) (Azar, 1981: 6).

Por tanto, rechaza la función significativa de estas formas métricas, que parecen indiferentes al tipo de texto, al cual articulan solo superficialmente. Asimismo, Azar detecta un peligro evidente en el hecho de proyectar en el análisis de un texto literario categorías espaciales estáticas, pues la organización del espacio pictórico en torno a un eje central no puede reflejar algo inherente a la textura misma de lo literario: el antes y el después. A esto se sumaría el hecho de que, en el espacio pictórico renacentista, el eje central constituye el apoyo inmóvil de todo el conjunto, surgiendo la ilusión de movimiento y volumen en torno a dicho eje. Esto no encajaría, por tanto, con la propuesta de Rafael Lapesa, cuyo símil se fundamenta en que el apoyo de la construcción de la égloga se encuentra en las escenas de mayor movimiento dramático, no en las inmóviles.

Además, para Azar, el orden simétrico defendido por Lapesa tampoco existe en la égloga, pues, en lugar de considerar las quebras formales defectos o hallazgos poéticos, se inclina a pensar que "...tales descuidos o variaciones reducen la simetría métrico-formal a rasgo ocasional, o quizá frecuente, pero no sistemático, e impiden por lo tanto

que esa simetría se constituya como clave estructural de la obra, o aun de su superficie” (Azar, 1981: 7).

Con esto desmonta la hipótesis postulada por Lapesa, cuya aplicación, dice, resulta ser más adecuada para determinar la estructura de un poema breve, por ejemplo, un soneto, donde la extensión hace posible una percepción simultánea del conjunto, en el que, por la proximidad, las partes guardan un vínculo mayor que en el caso de un poema extenso como la *Égloga II*, donde, señala:

La estructura [...] no puede estar constituida ni puede ser explicada por las relaciones que existen entre sus unidades secuenciales, pues éstas solo se relacionan de manera efectiva con lo que inmediatamente las precede y las sigue. Son las unidades no secuenciales (tipos de texto, tema), por su capacidad de relacionarse a cualquier distancia, las únicas que pueden constituir y, por eso mismo, explicar la estructura de una obra extensa (Azar, 1981: 8).

Por otro lado, Lapesa propone un esquema similar al de la tragedia griega para la *Égloga II* (ANEXO 2) que Inés Azar presenta de forma muy clara:

PRIMER EPISODIO (vv. 77-680)

CORO (vv. 681-719, equivalente del primer *estásimo*<sup>6</sup>)

SEGUNDO EPISODIO (vv. 720-1031)

TERCER EPISODIO (vv. 1032- 1828)

CORO (vv. 1829-54, equivalente del último *estásimo*)

ÉXODO<sup>7</sup> (vv. 1855-85)

(Azar, 1981: 4-5)

Para la autora, en efecto, la *égloga* se aproxima en algunos rasgos aislados a la tragedia griega, como “la polimetría; la función coral de Salicio como «oyente interesado» de Albanio y de Nemoroso; el uso del *deus* —*vel magus*— *ex machina* (Severo) para provocar el desenlace; la presencia de no más de tres personajes en escena, para dar algún ejemplo” (Azar, 1981: 5). Pero Lapesa no menciona ninguno de estos rasgos, se limita a proponer un esquema estructural de la *Égloga II* que corresponde a la

---

<sup>6</sup> En la tragedia griega, cada uno de los cantos realizados por el coro o un representante del mismo (Corifeo) entre episodios.

<sup>7</sup> Parte final de la tragedia pronunciada por el coro o el Corifeo donde el héroe reconoce su error y es castigado por los dioses. Refleja la enseñanza moral de la obra.

organización característica de la tragedia griega sin imponerle una simplificación genérica.

En este sentido, Inés Azar considera que ajustar un poema tan peculiar y heterogéneo a los principios de un género distorsionaría su estudio. Esta última idea entronca con la reflexión realizada por Audrey Lumsden en su artículo "Problems connected with the Second Eclogue of Garcilaso de la Vega" (1947), donde adopta una perspectiva muy interesante a la hora de abordar la naturaleza genérica del poema.

Lumsden identifica en su trabajo las dificultades que la Égloga II plantea a sus críticos y considera que el carácter desconcertante del poema es fruto de su ambigüedad artística:

By its nature, however, this essentially "lyrical" poetry must be brief: the loading of every rift with ore is practicable only by sacrificing bulk to richness. "A poem of any length," affirms Coleridge, "neither can be, nor ought to be, all poetry." Now this falling off in the "gratification from each component part" is, in a long poem, such as an epic, compensated for by the architectonic qualities of the structure, and the poetry of the parts is subordinated to, or even replaced by, the armony of the whole (Lumsden, 1947: 257-258).

Esta combinación es, para Lumsden, un rasgo constitutivo de la Égloga II, que se mueve entre estos dos polos de atracción. El resultado es un poema carente de unidad estructural, un rasgo que, señala, debería ser la calidad estética fundamental de un poema extenso, pero a su vez extremadamente rico por sus rasgos estéticos tan dispares, algo que nos llevaría a hablar de hibridismo estético. Lumsden califica por ello el poema de Garcilaso como un "arte impuro" que, como tal, solo puede ser evaluado con criterios también "impuros", al margen de convenciones y estándares artísticos, para así no someterlo a distorsiones de ningún tipo, coincidiendo en esto con Inés Azar<sup>8</sup>.

Darío Fernández Morera (1982) también aborda la cuestión genérica de la Égloga II y se pregunta "what kind of work is the second eclogue? Or, more appropriately, what kind of work might Garcilaso have had in mind, as literary precedents, when he was writing it?" (Fernández Morera, 1972: 55). Fernández Morera reconoce el componente dramático del poema acudiendo a las palabras de Herrera ("poema dramático"), con las cuales se refería "to the fact that there is no narrator, only speakers" (Fernández Morera,

---

<sup>8</sup> Azar lleva a la práctica el análisis planteado por Audrey Lumsden en *Discurso retórico y pastoral en la* (1981).

1972: 54) y al capítulo del *Quijote* anteriormente citado, donde unas doncellas ensayaban la égloga de Garcilaso. Estos dos pasajes de Herrera y Cervantes llevan al crítico a considerar indiscutible la existencia de un mínimo componente representacional en la égloga, idea que toma fuerza si recordamos que la poesía bucólica tenía desde sus inicios un componente dramático y que las églogas virgilianas, a pesar de no ser escritas con ese fin, llegaron a ser recitadas por actores en el escenario, así como otros muchos casos como la *Celestina*, con un fuerte potencial dramático. En este sentido, señala Fernández Morera: “During the Renaissance, many eclogues were written to be represented, usually in the courts. Some of them, lacking all action, might have been simply recited; others demanded more vigorous acting” (Fernández Morera, 1982: 56). Estas églogas no se limitaban a las lenguas italianas y latina y, de hecho, en España Morera cita el caso de Juan del Encina, cuyas églogas, dice, fueron escritas para ser representadas. Todo esto lleva al crítico a considerar que la Égloga II, aunque probablemente solo fue leída, “it was probably written with the example of the *ecloga rappresentativa* in mind” (Fernández Morera, 1982: 56).

Fernández Morera también baraja la posibilidad de considerar la Égloga II como una égloga encomiástica a raíz de la extensa narración de Nemoroso entre los versos 675 y 1885, donde encontramos “not only a panegyric and an account of the exploits of the house of Alba, but others literary forms, such as the ephitaph, and the epithalamium” (Fernández Morera, 1982: 63).

Roland Béhar ha reemprendido recientemente el estudio de esta cuestión en torno a la composición de Garcilaso como égloga encomiástica en su trabajo de tesis, donde subraya que “louer le prince dans une églogue n’est pas, en soi, novateur. Les exemples son nombreux de cette alliance” (Béhar, 2010: 590). Como prueba de ello menciona en el ámbito hispánico la *Égloga interlocutoria* de Diego de Ávila y la *Divinal victoria de Orán* de Martín de Herrera, así como la *Farsa de lo imágico* de Pietro Antonio Caracciolo en el ámbito napolitano. Antonio Gargano (2012) no duda en incluir la composición garcilasiana en la tradición de las églogas encomiásticas,

...una tradición que, aun en la inmensa variedad de soluciones con que la modalidad panegírica se realiza cada vez a lo largo de los siglos, y por muy frágil y transparente que sea la cobertura de la función pastoril con la que la pieza encomiástica se concibe, el código bucólico no pierde nunca del todo su

autonomía, ni abandona nunca completamente su identidad genérica (Gargano, 2012: 13).

No obstante, a su vez pretende resaltar el significado y la novedad de la égloga de Garcilaso. El interés de Gargano por esta cuestión se debe a la importancia que atribuye a la Égloga II, entre otras cuestiones, por la inserción en la segunda parte del poema de “a brief epic poem (lines 1554-1828), the first classical epic to be written in Renaissance Spanish”, como lo define Rivers (1972: 123).

Este breve poema épico laudatorio inaugura en la literatura española el panegírico en verso y, para Gargano, la narración de Nemoroso con la descripción de la “labrada y cristalina urna” que el río Tormes mostró al sabio Severo da lugar “a uno de los más completos y articulados ejemplos de ese particular género panegírico que es el *basilikòs lógos*, o sea, el discurso de alabanza del emperador o del príncipe” (Gargano, 2012: 16).

La importancia de la Égloga II reside para el crítico, por tanto, en el virtuosismo de Garcilaso a la hora de elaborar e insertar en el conjunto bucólico el panegírico al duque de Alba que, a pesar de haber sido construido siguiendo sustancialmente un modelo retórico, “se aleja de él en más de un aspecto, dando origen a un texto de relevante originalidad tanto en la ideación de los *topoi*, como en la textura de la *dispositio*” (Gargano, 2012: 18)<sup>9</sup>.

## **2.2. IDENTIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES Y SENTIDO GLOBAL DEL POEMA**

La heterogeneidad, como vimos, es uno de los motivos fundamentales que ha llevado a la crítica a considerar la Égloga II como un enigma indescifrable, un poema que no consigue superar a las dos composiciones que le siguieron, la Égloga I y la Égloga III, más homogéneas, unitarias y, en definitiva, más conseguidas.

No obstante, diversos estudios surgidos en las últimas décadas tratan de dar explicación al problema temático y formal que presenta uno de los poemas más ambiciosos de Garcilaso. En las distintas hipótesis, ha desempeñado un papel fundamental la interpretación de los personajes, vistos como trasuntos de personas reales

---

<sup>9</sup> Para profundizar en esta cuestión, véase Gargano, 2012: 17-20.

o como meros símbolos que representan distintas ideas acerca del tema central de todo el poema: el amor.

Menéndez Pelayo fue el primero en proponer una posible interpretación del personaje de Albanio, el que ha planteado mayores problemas en este sentido. Al hablar de la *Égloga II*, identifica al personaje con don Fernando de Toledo, tercer duque de Alba y considera, además, que tras la figura de Salicio estaría el propio Garcilaso como consejero de su amigo: “El Albanio enfermo de mal de amores por la hermosa Camila debe de ser el duque de Alba, a quien su amigo Salicio (Garcilaso) pretende curar, valiéndose, entre otros recursos, de la ciencia de Severo” (Pelayo, 1908: 54). De la misma manera, Hayward Keniston (1922: 246) identifica al pastor Albanio con el duque, aportando como único argumento que toda la *égloga* era un tributo al don Fernando de Toledo.

Por su parte, W. J. Entwistle (1930: 378-379) no rechaza esta hipótesis, pero sugiere que quien habla en el primer lamento de Albanio es el propio Garcilaso. El poeta, sugiere Entwistle, habría puesto en voz de Albanio los lamentos recogidos en un poema suelto anterior, que quedó desdibujado al ser integrado en la composición *églogica*.

Navarro Tomás, en las notas a la *Égloga II* de su edición de la obra *garcilasiana* (1935), no olvida lo expuesto por Meléndez Pelayo y Keniston, y señala:

El convencionalismo de la poesía pastoril permitió a Garcilaso representar al Duque en esta *Egloga* como Duque en persona y como pastor; como esposo enamorado, correspondido y satisfecho, y, a la vez, como amante desesperado y loco furioso, pues es de notar que mientras Nemoroso ha estado elogiando al Duque por su prudencia y su valor, ha tenido a sus pies al mismo Duque — Albanio— aletargado y rendido en su locura (Navarro Tomás, 1935: 113).

No obstante, no parece estar plenamente convencido de que esta identificación sea la más adecuada y, aunque no llega a rechazarla, comenta las actitudes tan diferentes de Nemoroso hacia Albanio, en la primera parte del poema, y hacia el duque cuando lo elogia por voz ajena.

Bienvenido Morros apoya la hipótesis postulada por Meléndez Pelayo, como puede apreciarse ya desde el título de su trabajo “Albanio como don Fernando de Toledo en la *Égloga II* de Garcilaso” (2008). En este estudio, además, aporta distintas pruebas que le llevan a considerar certera esta identificación. En primer lugar, defiende que tanto El Brocense como Fernando de Herrera no se atrevieron a citar en sus comentarios esta

explicación acerca de la identidad de Albanio por respeto al duque, contemporáneo a ellos, y que, solo de sospechar que era el *alter ego* del propio autor, no habrían dudado en hacerlo constar. La siguiente prueba de Morros se encuentra en el personaje del sabio Severo, bajo quien se esconde un fraile italiano a quien don Fadrique, el segundo duque de Alba, contrató para que se ocupara de la formación de al menos uno de sus nietos, el huérfano don Fernando. En la égloga, Severo acaba adoptando el papel de curandero de Albanio (el duque de Alba) y quién mejor para ello que el que había sido su propio maestro, Severo Varini.

Pero la clave para resolver el enigma de Albanio se encuentra, para Morros, en una misteriosa égloga de Juan Tovar, que parece imitar a la de Garcilaso<sup>10</sup>. En esta composición se hace referencia a un tal Albanio que, señala, “sólo puede ser el pastor que protagoniza la primera parte de la égloga II de Garcilaso” y al que llama “gran pastor” en dos ocasiones, porque es consciente de que oculta al duque de Alba (Morros, 2008: 12).

Tras identificar a Albanio con don Fernando de Toledo y al sabio Severo con fray Severo Marini (o Varini), Morros se aventura a afirmar que Salicio —anagrama de *cilasio*— es el propio Garcilaso, de manera que “su papel como confidente y amigo de Albanio encaja perfectamente con el tipo de relación que hubo entre don Fernando y el poeta toledano” (Morros, 2008, pág. 14). Sin embargo, no resuelve si Nemoroso es también el propio Garcilaso o Juan Boscán, amigo también de poeta, como ya sugirió Fernando de Herrera en sus anotaciones a la Égloga I; tampoco da una respuesta tajante acerca de la identidad de Camila, de quien dice “La crítica fácilmente la ha identificado con doña María Enríquez, con quien don Fernando se casó el 27 de abril de 1529, porque los novios eran primos hermanos, nietos del segundo duque de Alba, don Fadrique Álvarez de Toledo ” (Morros, 2008: 22).

Audrey Lumsden (1947) desmonta la posibilidad de identificar al pastor Albanio con el duque de Alba, una hipótesis que presenta graves obstáculos para ser defendida. Considera, en primer lugar, que estamos identificando como la misma persona a un pastor loco de amor, cuya actitud es impulsiva y fuera de toda razón, con don Fernando de

---

<sup>10</sup> Para más información acerca de este curioso poema de Juan de Tovar, véase Montero, 2002: 196-199.

Toledo, un noble de la más alta cuna en el que razón y pasión guardan un perfecto equilibrio (Lumsden, 1947: 259).

A esto se suma, además, un aspecto aún más significativo: la actitud que el poeta adopta frente a cada uno de los personajes. Garcilaso parece tener el propósito de hacer de Albanio un “pobre amante”, un personaje ridículo y esto no parece encajar con lo que sería apropiado dedicar a una persona perteneciente a una ilustre familia muy admirada y querida por el poeta.

Lumsden plantea la posibilidad de que Albanio sea el trasunto del propio Garcilaso, al igual que ocurría con Salicio y Nemoroso en la *Égloga I*, con la que establece una serie de paralelismos, entre ellos las semejanzas existentes entre Elisa y Camila, ya señaladas por Navarro Tomás, y la comparación que se establece en ambas composiciones entre el pasado y el presente, visible también en el Soneto X de Garcilaso.

El personaje de Camila, para Lumsden, “is a symbolical figure, adapted from the Virgilian heroine whose name she bears” (Lumsden, 1947: 262). Se está refiriendo la autora a Camila en la *Eneida*, también consagrada a Diana desde su nacimiento y, por ello, doncella virgen y entregada a la caza. Recuerda asimismo que la historia de Albanio y Camila procede directamente de la *Arcadia* de Sannazaro, asunto que analizaremos con más detalle en el siguiente apartado.

En relación al resto de personajes, Lumsden sostiene que “various hints suggest a real existence, but until more investigation has been done on Garcilaso’s background and circle, there is little to be said with certainty” (Lumsden, 1947: 263).

En su valioso estudio, Rafael Lapesa coincide con Lumsden en que la posibilidad de identificar a Albanio con el duque de Alba es bastante discutible, pues, a pesar de la relación tan estrecha existente entre el poeta y Don Fernando, “las burlas rozan el límite de lo oportuno, y no parece natural que el vencedor de los turcos, en esta obra donde se celebran sus triunfos recientes, sea protagonista de escenas cómicas, resulte vapuleado y esté visto con indulgente superioridad” (Lapesa, 1985: 102). Además, considera que:

...carece de sentido presentar como enamorado sin esperanza y como doncella inaccesible a quienes llevaban años de vida matrimonial. No sabemos si doña María Enríquez opuso alguna resistencia a casarse con el duque; pero, aun cuando así fuese, no sería discreto recordarlo más tarde a los esposos (Lapesa, 1985: 102).

Para Lapesa, no obstante, tampoco resulta satisfactoria la identificación de Albanio con el propio Garcilaso, ya que, a pesar del desdoblamiento que ya realizó el poeta en la Égloga I con Salicio y Nemoroso, estos personajes presentan un carácter totalmente diferente al de Albanio, que no parece ser el más adecuado para la autorrepresentación del poeta, de hecho, “en ninguna otra ocasión ha ironizado Garcilaso a costa del propio dolor” (Lapesa, 1985: 102). Además, el parecido físico entre Camila y Elisa que podría llevar a vincularlas es, para Lapesa, fruto del ideal de belleza dominante en la Edad Media y el Renacimiento, de manera que no podría explicar una relación más allá entre ambos personajes.

La posibilidad de que Albanio sea el hermano menor del duque, don Bernardino de Toledo, discípulo de Severo Varini, es la opción que más convence al crítico:

No conocemos la historia amorosa del segundón, que había de morir dos años después, al regreso de Túnez. Acaso tratara de casarse con alguna prima suya, siguiendo la costumbre que enlazó tantas veces los linajes de Toledo y Enríquez, y acaso la doncella pretendida prefiriese la vida conventual: así se infiere de que en la égloga Camila descienda de la “sangre y abuelos” del pastor y sea Virgen consagrada a Diana (v. 171, 173-4, 750-2). La poca edad de don Bernardino y el no ser el mayorazgo harían posible que un fracaso en sus amores fuera tratado con indulgente humor (Lapesa, 1985: 103).

Esto explicaría por qué están juntos la pastoral y el episodio heroico del panegírico, “cuyos protagonistas serían los dos varones jóvenes de la casa de Alba: uno, glorificado como guerrero victorioso; otro, compadecido en sus desventuras de amor” (Lapesa, 1985: 104).

Se establece así una conexión entre dos partes aparentemente inconexas, de manera que la contraposición de las circunstancias de los hermanos constituiría el leve hilo argumental que confiere cierta unidad al conjunto.

La hipótesis de Lapesa es la más acertada para Elias L. Rivers (1972), que, sin embargo, considera que en ningún caso “our reading of the poem does not depend upon a correct historical identification of the highly stylized Albanio, in whom we recognize the suffering lover of the courtly tradition in Spanish poetry” (Rivers, 1972: 126).

Para Rivers, la unidad esencial del poema como conjunto tiene su clave en la figura del sabio Severo, cuyo rasgo es la disciplina moral, donde sitúa el tema de la égloga:

We realize that this is in fact the theme of the poem. Albanio's problem is uncontrolled sexual desire, which leads to a disruption of his relationship with Camila and eventually to violent, degrading madness, of which only Severo may be able to cure him. Don Fernando, on the other hand, has from early youth been under the tutelage of Severo, and he has no such moral crisis. His life is a model of balanced sanity; he divides his time between Mars and Venus, military service and matrimonial love. Sentimental neurosis is shown to be morally inferior to the heroic self-discipline (Rivers, 1972: 133).

Por tanto, Rivers sitúa el nexo de unión entre ambos personajes en la figura de Severo, que representa la disciplina moral, tema de la *Égloga II*.

Royston O. Jones, por su parte, define la *Égloga II* como “la mayor aproximación de Garcilaso a la forma dramática”, donde, “los personajes están bien dibujados, no en el sentido realista, sino en el de que están bien concebidos para cumplir los fines de la obra” (Jones, 1974: 56).

La idea de Jones merece nuestra atención por dos motivos: por un lado, considera que los personajes no esconden a unas personas reales, sino que han sido creados para “cumplir el fin de la obra”. La existencia de una finalidad, por otro lado, conllevaría el diseño de un plan unitario en el que cada una de las partes y sus respectivos personajes juegan un papel para el conjunto.

Según Jones, la poesía de Garcilaso a partir de su llegada a Nápoles en 1532 reflejará “no la experiencia sencilla, sino su reflexión sobre ella; en una palabra, será poesía filosófica” (Jones, 1974: 55). Con esta idea intenta explicar el sentido global de la *Égloga II*, que consistiría en contraponer el amor sensual y apasionado al sentimiento expuesto en la teoría del amor neoplatónico, a la que se atenía Garcilaso.

El sistema neoplatónico tiende a espiritualizar el amor mientras el amor sensual es el que provoca “las lágrimas, los suspiros, las cuitas y los tormentos de los enamorados” (Jones, 1974: 58). Así, el personaje Pietro Bembo, en el libro IV de *Il cortegiano*, considera el amor sensual como una desgracia porque, o se consiguen los fines del amante, que terminan convirtiéndose en su mal, o no se consiguen, y el amante sufre dichos tormentos. La exposición que Bembo hace de los pesares provocados por el amor sensual encajan a la perfección con la actitud de Albanio, cuya razón se ha visto nublada por su entrega excesiva a los sentidos.

Esta contraposición entre el amor sensual al margen de toda razón y el amor espiritual defendido por la corriente neoplatónica constituye para Jones el móvil de la *Égloga II*, fruto de la educación filosófica que Garcilaso recibió en Nápoles.

En este sentido, Jones percibe en esta *égloga* “una unidad notable” y considera que se podría incluso conciliar el largo elogio de la casa de Alba con el esquema total de la *égloga*:

El tema del elogio es la vida militar y la ejemplaridad del duque de Alba. Alternan escenas de guerra y de amor. Es decir: en el duque se ve un equilibrio perfecto entre el placer y el deber. En Albanio, al contrario, el abandono del placer —no olvidemos que el mismo Albanio describe su vida como “ociosa y blanda” (v.273)— produce un desequilibrio mental. Este largo elogio, pues, hace un papel importante en el desarrollo del pensamiento de la obra (además de ser un elogio a modo de dedicación interna) (Jones, 1974: 61).

En relación a los personajes, plantea una reflexión muy interesante:

...no hemos de buscar en la *Égloga II* personas reales disfrazadas bajo el hábito pastoril. Me parece evidente ahora que Albanio no puede ser, por ejemplo, el duque de Alba. Si hay que identificarle con alguien, será con el propio poeta antes de que viera sus errores. Pero, aunque en este poema se infieran notas autobiográficas, no es éste su interés principal: más bien debemos leerlo como la dramatización de una teoría (Jones, 1974: 62).

Estas ideas entroncan en cierta medida con lo ya expuesto por Inés McDonald (1981), quien, de forma muy acertada, trata de establecer una conexión entre las dos partes del poema.

Macdonald, no cree que adelantemos nada si persistimos en el intento de identificar a Albanio y a Camila como unos personajes históricos y, en relación a la unidad, señala que “aunque otros críticos cuyo juicio en estas materias vale muchísimo echan de menos en la *Égloga II* una unidad de contenido que explique de manera convincente su forma muy particular, yo por mí no he dejado de sentir hondamente esta unidad” (Macdonald, 1981: 214).

A pesar de reconocer que no es un poema completamente logrado, ya que “los pormenores de su desarrollo oscurecen las ideas fundamentales del poeta” (Macdonald, 1981: 215), no cree que en una obra tan ambiciosa como lo es la *Égloga II*, Garcilaso no intentara al menos expresar un tema, una idea que conectara de alguna forma las dos partes del poema.

Para la autora, esa llave maestra se encuentra en la estructura del llamado *dubbio*<sup>11</sup>, al que la *Égloga I* debe en gran medida su equilibrio, planteando la cuestión: “¿Quién sufrió más, el amante (Salicio) cuya amada le correspondió y luego le abandonó por otro, o el que, como Nemoroso, después de gozar del amor de su amada la perdió para siempre al morir esta?”. De forma parecida, la *Égloga II* Garcilaso

... ha basado su tema en un contraste que, también, puede expresarse en los términos de un *dubbio*. ¿Quién obra más como héroe, el amante que sacrifica hasta su razón por su amor, o el hombre que, después de cultivar la razón, logra no sólo dominarse sino también vencer a los demás? (Macdonald, 1981: 216).

Reconoce, no obstante, que esta *égloga* no puede considerarse un *dubbio* verdadero, ya que el poeta no muestra de forma imparcial los dos casos para que el lector reflexione por sí mismo, sino que pinta de forma muy clara los errores y el mal juicio de Albanio, de manera que la forma de componer es muy parecida a la de la *Égloga I*, pero el resultado es menos logrado.

El resultado de la *Égloga II* es, para Macdonald, un poema

...constituido alrededor de dos casos, que son ejemplos, el uno de lo despreciable de un amor errado y pertinaz, el otro de lo admirable de un ser donde rige la razón y no las pasiones. El caso de amor es ejemplo de antihéroe; el del honor (en su sentido positivo, de fuente de las virtudes), ejemplo del héroe (Macdonald, 1981: 217).

Teniendo en cuenta el papel de Salicio y Nemoroso en la *Égloga I*, donde representan dos etapas del desarrollo amoroso del poeta, sostiene Macdonald que Albanio podría reflejar otra etapa, la de sus amores desgraciados en Nápoles (Macdonald, 1981: 214). Una idea similar fue expuesta con anterioridad por Rafael Lapesa (1985), para el que la *Égloga II*, “que inicia la inspiración bucólica de Garcilaso, cancela al mismo tiempo su producción anterior. Entre Albanio y Nemoroso resumen un episodio sentimental que el poeta creía terminado y del cual sin duda confiaba libertarse definitivamente al encarnarlo en sus pastores” (Lapesa, 1985: 110).

El poeta, tras las experiencias amorosas vividas hasta el momento, se ha forjado una opinión en torno al sentimiento amoroso y es capaz de contemplar los errores que ha cometido, reflejados en el personaje de Albanio.

---

<sup>11</sup> “Pasatiempo de gran moda en aquellas épocas lejanas [...], especie de debate donde se pesaban los distingos más sutiles en el análisis del amor” (Macdonald, 1981: 215).

Para Macdonald, en esta égloga “se ve descrita con toda sinceridad la actitud de Garcilaso frente a una pasión obstinada, baja y, en el fondo, egoísta, que llega, si cultivada, a aniquilar la personalidad del amante, ahogándole la razón, y hasta el sentimiento de su propia individualidad,” (Macdonald, 1981: 234). Esto es precisamente lo que ocurre con Albanio en contraposición al duque de Alba, un contraste que ridiculiza aún más el papel del pastor como loco de amor frente a la mesura y virtudes del amor conyugal que siente el ilustre don Fernando de Toledo hacia su esposa.

Esta contemplación de sus propios errores que lleva a cabo el poeta supone una continuación (Jones lo considera una reelaboración) de la Canción IV y le lleva a escribir el soneto XXXIV, en el que da las gracias a Dios una vez superado todo pesar.

Nadine Ly, por su parte, adopta una perspectiva estructuralista y plantea en “Garcilaso: une autre trajectoire poétique” (1981) la necesidad de trazar otra “trayectoria poética” de Garcilaso. La autora centra su atención en la palabra poética, en el discurso, por encima de las supuestas experiencias vitales del autor, a las que ha recurrido de forma constante la crítica garcilasiana (Nadine Ly, 1981: 263). Para Nadine Ly, “la trajectoire garcilasienne a consisté, on vient de le voir, en une exclusion définitive de la personne autobiographique” (Nadine Ly, 1981: 288). Con esto, la autora niega que tras las personas gramaticales presentes en la Égloga II se esconda el propio autor, sino que constituyen un juego discursivo que articula toda la composición.

Con una visión más tradicional, Antonio Ramajo Caño (1996) defiende la existencia de dos polos semánticos enfrentados a un tercero, de forma que “al eje marcado por la locura amorosa de Albanio se oponen otros dos ejes: el representado por la vida tranquila de Salicio y el encarnado por la vida heroica cantada por Nemoroso” (Ramajo Caño, 1996: 27). Para el crítico, encontramos una condena del amor y exaltación de la milicia, así como una alabanza a la vida retirada. Con esto, Garcilaso está presentando al lector un programa cívico de carácter dual a través de dos vías recomendadas para el engrandecimiento de la patria: la actividad militar o el cultivo de la tierra, las cuales no son contradictorias.

Esta *recusatio*, como la califica Ramajo Caño, estaría dirigida a una juventud que, “austera en el ejercicio de las armas o en el cultivo del campo, contrasta con la blandura de Albanio, enamorado precisamente de Camila, ninfa inspirada por la homónima virgen

guerrera de la Eneida, figura bellísima dedicada íntegramente a la milicia” (Ramajo Caño, 1996: 29).

Ramajo Caño muestra un interés especial por la construcción de dicha *recusatio* a través de la cual el poeta censura la vida del amor, ya que se desvía temáticamente de la tradición literaria anterior de este tipo de construcciones, donde lo que encontramos es una exaltación del tema amoroso con un abandono del tema militar que esconde una exaltación de la lírica frente a la poesía épica.

Ángel García Galiano (2000) sostiene asimismo la estructura tripartita del poema, pero el crítico parte de una interpretación del sentido global del poema distinta a la anterior. Para García Galiano,

...al hibridismo de formas métricas y géneros [...] se suma la mezcla de temas, ambientes y argumentos: esta mezcla no es empero azarosa, y viene representada por el deseo de encarnar en obra de arte el ideal de construcción del hombre renacentista, del “cortesano” discreto, galante y sabio que acaba de traducir a maravilloso castellano su amigo Boscán (García Galiano, 2000: 11).

Se trata de un planteamiento muy novedoso e interesante. García Galiano nos remite a *El sueño de Escipión* (ANEXO 3), una obra primeriza de Rafael en la que los atributos que portan las mujeres simbolizan los tres poderes del alma humana: inteligencia, fuerza y sensibilidad, los tres dones que configuran al hombre en el esquema neoplatónico de la vida tripartita. Según este planteamiento vital, el hombre sabio trata de conciliar estos tres dones cultivando cada uno de ellos de forma armoniosa y evitando el exceso. Cada uno de estos atributos están encarnados simbólicamente en un dios: Venus es la sensibilidad, Marte, la fuerza, y Mercurio, la sabiduría; esta tripartición a su vez era asociada en el Renacimiento neoplatónico con el juicio de Paris. García Galiano encuentra en esta última historia mítica el modelo para unos versos de la *Égloga II* que explicarían el sentido global de la misma (ANEXO 4).

En la *Égloga II*, Garcilaso refleja al nuevo Paris, el duque de Alba, como Albanio, entregado locamente en una arcadia a un amor desgraciado, y al otro lado del espejo, en la vida “real” de don Fernando, como un noble que triunfa en el amor y la milicia (García Galiano, 2000: 17).

El crítico propone así una estructura especular<sup>12</sup> que bebe de la Prosa VIII de la *Arcadia*, donde Sincero -que es el propio Sannazaro, persona real- ve su misma historia reflejada en el pastor Carino, personaje de ficción. El nexo de unión entre ambos prismas, el de Venus y el de Marte, es el sabio Severo, símbolo de Mercurio, “sanador de Nemoroso (y se supone que de Albanio) y educador de don Fernando” (García Galiano, 2000: 23). El duque pasa a ser, así, un nuevo Paris, al que se ofrecen los tres atributos neoplatónicos reflejados en las distintas partes de la égloga para que pueda elegir su camino.

### 2.3. FUENTES Y MODELOS

Garcilaso, a su llegada a Nápoles en 1532, encuentra una ciudad en plena ebullición artística y literaria y entra en contacto con una forma distinta de hacer literatura y se introduce en un contexto cultural y poético cuya tradición eglógica alcanzaba ya el medio siglo, como recuerda Antonio Gargano (2002). Vittore Bocchetta, en su trabajo titulado *Sannazaro en Garcilaso* nos presenta la Italia Renacentista a la que llega Garcilaso, donde todavía pervivía, aunque de forma crepuscular, el esplendor del Humanismo. Afirma Bocchetta que “la Italia que conoció Garcilaso, dedicada todavía a la investigación humanista, se presentaba a los estudiosos y a los artistas más bien como una “academia de los latinos”, donde “Virgilio y Horacio eran los preferidos, sí, pero ambos incompletos”, comprendiéndolos “más como artistas que como hombres”, sin llegar a conocer en profundidad su espíritu (Bocchetta, 1976: 29-30).

Garcilaso, no obstante, es un gran poeta que no se limitó a imitar a los autores de referencia; trató de ir más allá y “fecundar con su arte el árido terreno de la poesía española con el objetivo de hacer brotar en él el fruto de los nuevos géneros poéticos, de los neoclásicos en particular” (Gargano, 2002: 70). Prueba de ello son, según Gargano, sus palabras en el soneto “Ilustre honor del nombre de Cardona”<sup>13</sup> (ANEXO 5). En este sentido, apunta Bocchetta que “Las Églogas de Garcilaso fueron, pues, una síntesis, por una parte, de la idiosincrasia del poeta con sus peculiaridades españolas, por otra, de ese

---

<sup>12</sup> Para profundizar en la importancia que este autor atribuye al espejo y el reflejo en la Égloga II, véase García Galiano, 2000: 23-26.

<sup>13</sup> Soneto dedicado a doña María de Cardona, marquesa de Padula y poetisa napolitana perteneciente al círculo de Garcilaso.

siglo XVI [italiano], de Petrarca, interpretado y sentido como se lo interpretaba entonces, y de Virgilio a través de Sannazaro” (Bocchetta, 1976: 18), dando lugar a unas composiciones bucólicas magistrales que abrieron un nuevo camino al género no solo en España, sino en toda la literatura europea.

Autores como Virgilio, Horacio o Petrarca cuentan con una gran presencia en la obra garcilasiana, sobre todo tras su llegada a Nápoles, así como autores contemporáneos al poeta. Estas huellas son identificables en la *Égloga II*, la primera gran obra del periodo napolitano, donde se marca un gran cambio en el poeta (Jones, 1974: 55) y que supone su primera incursión en el estilo pastoril.

Distintos son los modelos, por tanto, a los que recurrió Garcilaso consciente —a través de la imitación— e inconscientemente —llevando a la práctica una tradición asumida— para la elaboración de la *Égloga II*, el poema más ambicioso de toda su producción. Comenzaremos por el más evidente de ellos: la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro, publicada en Nápoles en 1504. Esta obra, en palabras de Vittore Bocchetta, “debería conducir las letras europeas hacia un género especial y de éxito en los tiempos siguientes: la literatura pastoril” (Bocchetta, 1976: 17).

Rafael Lapesa (1985) realiza un breve recorrido por las obras y autores que dejaron huella en la *égloga garcilasiana* e identifica las influencias concretas de la *Arcadia*:

La *Arcadia* de Sannazaro fue la mina más explotada: aparte de la prosa VIII, versificada casi totalmente en los relatos de Albanio, los prodigios de Severo reproducen los de Enareto en la prosa IX, y los versos 64-76 y 1146-1153 proceden del final de la prosa X (Lapesa, 1985: 107).

Si nos trasladamos al texto de Sannazaro, resulta evidente el estrecho vínculo existente entre ambas obras, sobre todo en el caso de la Prosa VIII, versificada prácticamente en su totalidad en la *Égloga II*. En esta prosa Carino cuenta a Sincero su historia con una pastora de la que está locamente enamorado. Esta historia coincide con la de Albanio y Camila excepto por el final feliz al que llegan los primeros.

Antonio Gargano profundiza en esta relación entre la *Arcadia* y la *Égloga II* y plantea un vínculo que va más allá de lo estrictamente argumental. Sostiene que Garcilaso llega a medirse con el napolitano en el terreno de la concepción general de la bucólica. Esto

quedaría reflejado tanto en la elección métrica como en ciertos préstamos textuales, como los que cita Lapesa entre otros muchos críticos. Gargano centra la atención en la visión que ambas obras pretenden transmitir respecto al género en el que se encuadran: la bucólica. En este sentido, nos dice:

La operación difícil y arriesgada que Garcilaso puso en práctica en la *Égloga* II, consistía en el intento de integrar en una única composición, orgánica -al menos en su intención-, la dolorosa materia amorosa, a la que Sannazaro había circunscrito el género bucólico, y el canto de los “temas mayores”, a los que había dado voz Virgilio en alguna de sus *églogas* (Gargano, 2002: 73).

Se trata de una cuestión muy interesante en la que merece la pena detenerse. Antonio Gargano sostiene que Garcilaso no solo se limitó a imitar a Sannazaro, sino que intentó resolver aquellas cuestiones que no habían quedado del todo claras en la obra del napolitano, llevando de la mano al lector hacia una nueva visión de la bucólica, abierta a otras posibilidades y que conjuga el lirismo a la que la había adscrito Sannazaro con el tratamiento de los “temas mayores”. Con esto, Garcilaso abre un abanico de posibilidades a este género hasta el momento limitado a tratar cuestiones consideradas adecuadas a su estilo humilde.

Esta última idea señalada por Antonio Gargano nos obliga a retomar el trabajo de Antonio Ramajo Caño (1996) citado en el apartado anterior, donde se centra en la parte heroica de la *Égloga* II, que, dice, “confiere gran originalidad al poema, por cuanto el elemento pastoril queda sublimado” (Ramajo Caño, 1996: 33). El crítico cree ver en este poema un intento de tratar asuntos más altos a pesar de ser un poema bucólico. Virgilio es un claro precedente de esto en su famosa bucólica cuarta, donde, señala Ramajo Caño, quiso elevar el tono de la poesía pastoril. Para el crítico, “un aliento elevado recorre esta *égloga*, escrita para alabanza del duque de Alba y del Emperador” (Ramajo Caño, 1996: 34). En este sentido, señala, tampoco podemos olvidar el espíritu del *Carmen saeculare* de Horacio, donde, al igual que ocurría en la bucólica de Virgilio y leemos en la *égloga* de Garcilaso, se alaban los nuevos tiempos, que serán áureos, en este caso bajo el mandato de Augusto. Señala Ramajo Caño que Apolo y Diana son los dioses invocados por Horacio y al mismo tiempo son los dioses centrales del poema garcilasiano: “Diana, de vida casta, será la guía de Camila, la amada de Albanio; “Apolo será el mentor de fray Severo, concedor de diversas propiedades curativas que alejan las pasiones amorosas

del alma, para dejarla apaciguada, lista para dedicarse a las empresas heroicas o a las labores campesinas”, dos dice el crítico (Ramajo Caño, 1996: 34)

Para Ramajo Caño, la Égloga II, canta el advenimiento de un nuevo tiempo marcado por la monarquía universal de Carlos V y con ello Garcilaso está tomando un tópico nacido en el reinado de Fernando el Católico, que cuenta con ejemplos como el epitafio que Pedro Núñez Delgado compuso a la muerte del rey en 1516. Esto lleva al crítico a considerar al poema de Garcilaso como un poema de circunstancias, surgido en un determinado momento y habría que inscribirlo en una tradición literaria. Horacio en sus Odas sería un claro precedente de Garcilaso, cuando alaba las victorias de Augusto; asimismo, señala Ramajo Caño que este tipo de ejercicios de exaltación de diversos acontecimientos fueron frecuentes en la poesía neolatina. Esto lleva al crítico a hablar de la égloga de Garcilaso como poesía “cívica [...] superadora de las pasiones exclusivamente individuales, enlazada en su circunstancia” (Ramajo Caño, 1996: 36).

En el apartado heroico leemos un vaticinio realizado por el río Tormes de las hazañas de don Fernando y del emperador Carlos V a través de una urna tallada, siguiendo la técnica del *vaticinatio ex eventu*. Frente a la consideración de Eugenio Mele, que propone como fuente un pasaje de *De partu Virginis* de Sannazaro, Ramajo Caño nos lleva más lejos, concretamente a la *Eneida* de Virgilio<sup>14</sup>, de donde, según defiende, tomaría la técnica Garcilaso (Ramajo Caño, 1996: 38), así como de Horacio, al que también tendría presente por dos poemas muy acordes con el espíritu de Virgilio. No obstante, Ramajo Caño también contempla la posibilidad de que esta técnica anticipatoria llegara a Garcilaso no solo directamente de Virgilio sino indirectamente, a través de obras del siglo XV como pudieron ser la *Comedieta de Ponça* del marqués de Santillana (1535 o 1536) o el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena (1444), así como de la poesía neolatina.

Antonio

Este ejercicio conlleva a su vez un gusto por reflejar en la obra literaria la contemplación de alguna obra plástica, es decir, una écfrasis, cuya tradición también se

---

<sup>14</sup> Antonio Gargano propone una conjunción de ambos modelos:

...es probable que Garcilaso tomase el expediente narrativo de una breve escena del *De partu Virginis* (1526) de Jacopo Sannazaro, donde el río Jordán es presentado reclinado sobre una urna [...] Pero, con una operación de concatenación de textos clásicos y contemporáneos, que es típica del arte poético garcilasiano, el toledano adapta el artificio obtenido, en primera instancia de la obra épica cristiana del admirado poeta napolitano a un contexto de la épica laica, por lo que la referencia es ahora al doble episodio del libro VIII de la *Eneida* virgiliana (Gargano, 2012: 27-28).

remonta al mantuano, pasando por una larga tradición en la que encontramos a Homero en *La Odisea*, Aquiles Tacio en *Leucipa y Cliptofonte* y Sannazaro en la *Arcadia*, donde, como señala Ramajo Caño, encontramos abundantísimas descripciones de escenas plásticas. Este ejercicio será continuado en la poesía neolatina por diversos autores como Baltasar de Castiglione en un poema dedicado a Cleopatra y Jacopo Sadoletto con “De Laoconte statua” (1506). Gargano propone también como posible modelo para este pasaje ecfrástico de la Égloga II el pabellón profético del último canto de *Orlando furioso* de Ariosto (Gargano 2012: 27).

Un último aspecto destacable para Ramajo Caño en su intento de filiación de la Égloga II son los moldes clásicos del *genethliacon* y del *epitalamio*, con una larga tradición, y presentes en el panegírico en la narración de la vida del duque, al abordar su nacimiento, y en la descripción de su boda, respectivamente<sup>15</sup>. Antonio Gargano, que completa la filiación realizada por Ramajo Caño, sostiene que los versos dedicados al relato del nacimiento del duque están inspirados, como ya señaló el Brocense, en el *genethliacon* de Hipólito d’Este del último canto del *Orlando furioso* (Gargano, 2002: 23).

El estudio de Ramajo Caño puede ser completado con las filiaciones establecidas por Gargano (2012), para el que “en la composición del panegírico al duque de Alba, Garcilaso seguía la pauta del discurso de alabanza del príncipe” coincidiendo en este sentido con Ramajo Caño, que lo consideraba un poema de alabanza de carácter circunstancial. Para Gargano, Garcilaso empleó el modelo retórico que había ofrecido Menandro en su tratado<sup>16</sup>, aunque no tuviera que conocerlo directamente, pudo adoptarlo a través de otras obras anteriores incluso a Menandro o a través de los panegíricos latinos de la época posterior<sup>17</sup>.

En los estudios de Ramajo Caño y Gargano quedan reflejados, así, cuáles pudieron ser los modelos más significativos a los que recurrió Garcilaso para la elaboración de su Égloga II, principalmente el panegírico a los duques de Alba integrado en la segunda parte, la pieza más original del poema y que ha despertado el interés de la crítica actual

---

<sup>15</sup> Para un recorrido por la tradición de estos dos moldes clásicos hasta llegar a Garcilaso, véase Ramajo Caño, 1996: 44-45.

<sup>16</sup> Menandro el Rétor, *Dos tratados de retórica epidíctica*. Gargano, no obstante, reivindica en este trabajo la originalidad del panegírico de Garcilaso, que diverge del modelo ofrecido por el tratado de Menandro. Para consultar esos puntos de divergencia que presenta la Égloga II, véase Gargano, 2012: 18-22.

<sup>17</sup> Para profundizar en la tradición del panegírico épico, véase Gargano, 2012: 23-26.

por la maestría que muestra Garcilaso tanto en su elaboración como en su integración en el conjunto bucólico.

Muchas otras fuentes y modelos quedan sin apuntar, como es el caso del *Beatus Ille* horaciano, la poesía de Petrarca o los autores que cita Rafael Lapesa, como es el caso de Ovidio, Silicio Itálico, Ausias March y *la Celestina* (Lapesa, 1985: 107), en los que no nos detendremos aquí por tratarse de influencias localizadas en pasajes concretos que requerirían un estudio más pormenorizado, algo que se escapa del objetivo esencial de este trabajo, que pretende ser un análisis general las cuestiones más llamativas de la Égloga II.

### 3. CONCLUSIÓN

Muchos han sido los estudios realizados en torno a la figura y obra de Garcilaso de la Vega, el gran poeta toledano al que Fernando de Herrera llamó “príncipe de los poetas españoles” y que vino a renovar profundamente el panorama de la lírica española. No obstante, en algunos aspectos, aún sigue siendo todo un enigma abierto a hipótesis más o menos comprobables. Dichos puntos oscuros no solo afectan a la vida del autor, sino también a la interpretación de su obra, carencia que ha llevado a la crítica a tomar muy diversos derroteros tratando de obtener respuestas que nos permitan comprender mejor a una de las figuras más importantes de nuestras letras.

En este panorama se encuadra la *Égloga II*, la composición más compleja y heterogénea de Garcilaso, de la que parece haberse dicho ya todo, pero sobre la que falta aún mucho por descubrir. Este poema bucólico inicia la producción napolitana del toledano y encabeza cronológicamente el conjunto eglógico que lo ha encumbrado como poeta, un grupo culminante formado por tres églogas de un valor inestimable. Sin embargo, a pesar de su privilegiada posición, esta composición no ha sido lo suficientemente valorada por los estudiosos de la obra garcilasiana a lo largo de los siglos, que han tendido a criticarla por su aparente heterogeneidad tanto temática como formal, generadora de un aparente caos que solo tomará sentido en las dos siguientes composiciones, mucho mejor valoradas por la crítica.

A lo largo de las páginas de este trabajo hemos abordado los aspectos más problemáticos de la *Égloga II*, como son su naturaleza genérica, su estructura, el sentido global del poema, la identificación de los personajes y las fuentes y modelos adoptados por Garcilaso para su elaboración. Salta a la vista la gran cantidad de teorías que han tratado de aclarar estos puntos de una manera más o menos efectiva, de los que he seleccionado solo los más destacados o interesantes, los cuales en su mayoría no dejan de ser muy diversos y en ocasiones contradictorios entre ellos.

La interpretación del sentido global del poema es quizá la cuestión más difícil de resolver, pues esconde lo que de verdad quería transmitirnos Garcilaso con sus palabras, así como su concepción del ejercicio literario, algo que nos ayudaría a conocer más al Garcilaso poeta que convivía con el Garcilaso hombre enamorado y sensible que ha

querido ver reflejado en sus composiciones buena parte de la crítica, quizá en una interpretación demasiado biografista.

No quiero decir con esto que el poeta escribiera al margen de sus circunstancias personales e históricas, que sin lugar a duda asoman en la forma de abordar determinados temas y de concebir la composición. Sino que tanto en la *Égloga II* como en sus otras obras, Garcilaso de la Vega es sobre todo poeta, y como tal se integra en una tradición literaria que transmite directa o indirectamente a través de sus palabras, así como en una determinada ideología vigente en el Renacimiento, como podía ser el neoplatonismo, una filosofía acerca del amor que probablemente Garcilaso quiso reflejar en la contraposición establecida entre el pastor Albanio, un loco de amor, y un enamorado noble e ilustre que ha sido capaz de vivir un amor virtuoso, con un perfecto equilibrio entre razón y pasión ¿Quién mejor para personificar esta filosofía de vida que el duque de Alba, gran amigo y protector de nuestro poeta? Garcilaso debe ser agradecido hacia aquel que ha intercedido por él y, en un poema carente de dedicatoria explícita como es la *Égloga II*, ese reconocimiento lo encontramos en el panegírico, cuya presencia en el poema puede explicarse como fruto de las circunstancias personales del autor del autor, sí, pero proyectadas y reinterpretadas en la obra de una manera muy estudiada y cuidada.

En definitiva, como conclusión a este trabajo y como respuesta a una pregunta que hace tiempo me realizaron —¿No se ha dicho ya todo lo que se tenía que decir de la *Égloga II*?—, mi respuesta es que aún queda mucho por descubrir en esta larga composición algo minusvalorada y, podría decirse, verdaderamente poco conocida, que en los últimos años ha vuelto a despertar el interés de la crítica. Aún quedan muchas preguntas por resolver, empezando por una tan básica como por qué y quién —¿Boscán, Garcilaso?— decidió llamarla *Égloga II*, si cronológicamente fue la primera en escribirse, una cuestión aún sin abordar que podría darnos pistas acerca de la importancia que para el propio autor tenía esta composición, más allá de la idea de ensayo o laboratorio formal que la crítica ha venido transmitiendo.

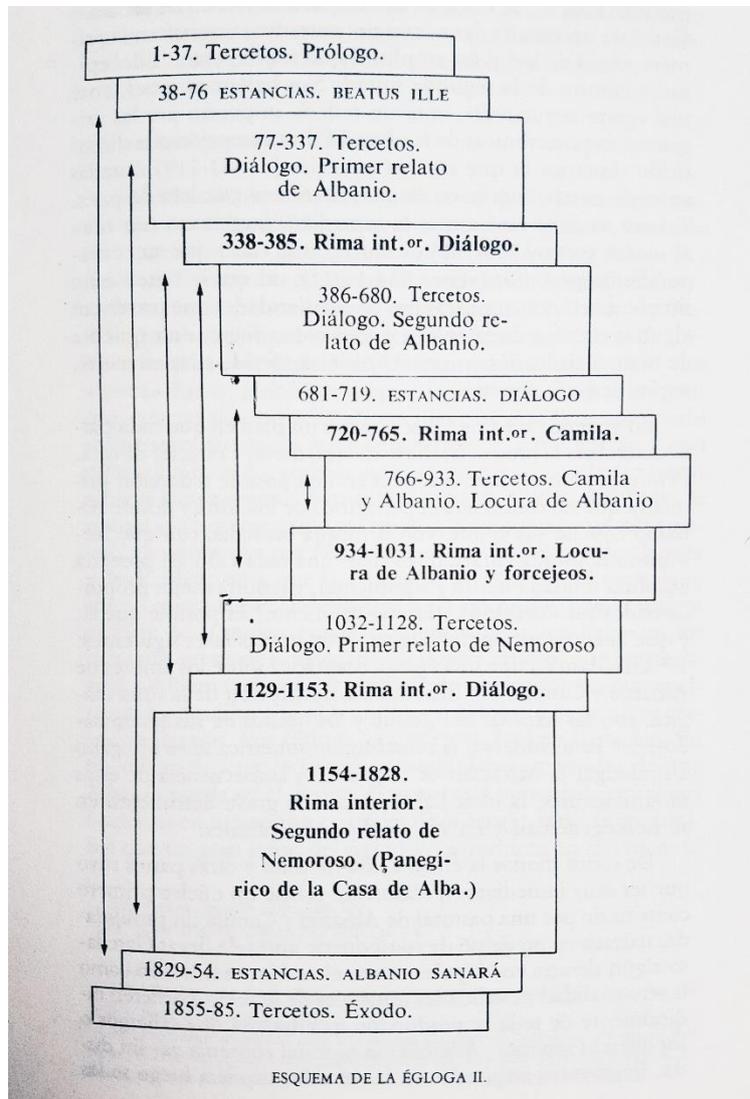
## BIBLIOGRAFÍA

- Arce de Vázquez, M. (1949), "La Égloga II de Garcilaso", *Asomante*, 5.1, pp. 57-73.
- Arce de Vázquez, M. (1975). *Garcilaso de la Vega: contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Barcelona, Uprex.
- Azar, I. (1981), *Discurso retórico y mundo pastoral en la "Égloga segunda" de Garcilaso*, Ámsterdam, John Benjamins Publishing.
- Béhar, R. (2010), *Garcilaso de la Vega et la rhétorique de l'image*, París, Université de Paris IV-Sorbonne.
- Bocchetta, V. (1976), *Sannazaro en Garcilaso*, Madrid, Gredos.
- Entwistle, W. J. (1930), "The loves of Garcilaso", *Hispania*, 13, pp. 377-388.
- Fernandez Morera, D. (1982), *The lyre and the oaten flute: Garcilaso and the pastoral*, Londres, Tamesis Books Limited.
- Gallego Morell, A. (1972), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos.
- García Galiano, Á. (2000), "Relectura de la Égloga II", *Revista de literatura*, LXII, 123, pp. 20-40.
- Gargano, A. (2002), "La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso", en B. López Bueno, ed., *La égloga*, Sevilla, Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla, pp. 57-76.
- \_\_\_\_ (2012), "Las extrañas virtudes y hazañas de los hombres. Épica y panegírico en la Égloga Segunda de Garcilaso de la Vega", *Criticón*, 115, pp. 11-43.
- Jones, R. Ó. (1974), "Garcilaso, Poeta del Humanismo", en E. L. Rivers, ed., *La poesía de Garcilaso*, Barcelona, Ariel, pp. 51-70.
- Keniston, H. (1922), *Garcilaso de la Vega; a critical study of his life and works*, Nueva York, Hispanic Society of America.
- Lapesa, R. (1985), *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1948; edición corregida y aumentada en ID., *Garcilaso, estudios completos*, Madrid, Itsmo, 1985.

- Lumsden, A. (1947), "Problems connected with the Second Eclogue of Garcilaso de la Vega", *Hispanic Review*, XV, 2, pp. 251-271.
- Macdonald, I. (1981), "La Égloga II de Garcilaso", en E. L. Rivers, ed., *La poesía de Garcilaso*, Barcelona, Ariel, pp. 209-236.
- Mele, E. (1923), "Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia", *Bulletin Hispanique*, XXV, 4, pp. 361-370.
- Menéndez Pelayo, M. (1908), *Poetas líricos castellanos*, Tomo XIII, Madrid, Biblioteca Clásica.
- Montero Delgado, J. (2002), "La égloga en la poesía española del siglo XVI: panorama de un género (desde 1543)", en B. López Bueno, ed., *La égloga*, Sevilla, Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla, pp. 183-206.
- Morros, B. (1995), *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica.
- \_\_\_\_ (2008), "Albanio como Don Fernando de Toledo en la Égloga II de Garcilaso", *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, XXI, 1, pp. 7-29.
- Nadine L. (1981), "Garcilaso: une autre trajectoire poétique", *Bulletin Hispanique*, LXXXIII, 3, pp. 263-329.
- Navarro Tomás, T. (1935), *Obras / Garcilaso de la Vega*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Ramajo Caño, A. (1996), "Para la filiación literaria de la Égloga II de Garcilaso", *Revista de Literatura*, LVIII, 115, pp. 27-45.
- Rivers, Elias L. (1972), "Nymphs, Shepherds, and Heroes: Garcilaso's Second Eclogue", *Philological Quarterly*, 51.1, pp. 123-134.

## ANEXOS

### ANEXO 1



(Lapesa, 1985: 99)

### ANEXO 2

La función divisoria encomendada a los fragmentos en estancias se asemeja aquí a la de los cantos del coro en la tragedia griega. La paráfrasis del *Beatus ille* (v. 38-76) media entre el prólogo (monólogo inicial de Albanio) y el primer episodio, en que Albanio cuenta la historia de sus amores. Esta narración está separada del segundo episodio (escenas de Camila y Albanio, locura del pastor) por las estancias “Tratará de una parte” (v. 681-719). Las dos estancias

“Espantado me tienes” (v. 1829-1854) separan el tercer episodio y el cuarto o éxodo. Faltan las dos o tres estancias que deberían señalar el fin del segundo episodio y el comienzo del tercero (prodigios de Severo contados por Nemoroso); sin este fallo no solo habría sido más perfecta la simetría en la construcción de la égloga, sino que esta aparecería estructurada con arreglo al precepto horaciano para las obras teatrales:

Neve minor, neu sit quinto productior actu

Fabula, quae posci vult et spectata reponi

(Lapesa, 1985: 106-107)

### ANEXO 3



#### ANEXO 4

Un infante se vía ya nacido  
tal cual jamás salido d'otro parto  
del primer siglo al cuarto vio la luna;  
en la pequeña cuna se leía  
un nombre que decía "don Fernando".  
Bajaban, d'él hablando, de dos cumbres  
aquellas nueve lumbres de la vida  
con ligera corrida, y con ellas,  
cual luna con estrellas, el mancebo  
intonso y rubio, **Febo**; y en llegando,  
por orden abrazando todas fueron  
al niño, que tuvieron luengamente.  
Visto como presente, d'otra parte  
**Mercurio** estaba y **Marte**, cauto y fiero,  
viendo el gran caballero que encogido  
en el recién nacido cuerpo estaba.  
Entonces lugar daba mesurado  
a **Venus**, que a su lado estaba puesta;  
ella con mano presta y abundante  
néctar sobre'l infante desparcía,  
mas Febo la desvía d'aquel tierno  
niño y daba el gobierno a sus hermanas;  
del cargo están ufanas todas nueve.

(vv. 1279- 1301)

## ANEXO 5

### Soneto XXIV

Ilustre honor del nombre de Cardona,  
décima moradora del Parnaso,  
a Tansilo, a Minturno, al culto Tasso  
sujeto noble de inmortal corona;

si en medio del camino no abandona  
la fuerza y el espíritu a vuestro Laso,  
por vos me llevará mi osado paso  
a la cumbre difícil de Helicon.

Podré llevar entonces, sin trabajo,  
con dulce son que el curso al agua enfrena,  
por un camino hasta agora enjuto,

el patrio, celebrado y rico Tajo,  
que del valor de su luciente arena  
a vuestro nombre pague el gran tributo.

(Morros, 1995: 45-46)