

MODELO DE ANÁLISIS

Garcilaso de la Vega. Égloga I.
Comentario de Texto

15

Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que se inclinan;
las aves que me escuchan, cuando cantan,
con diferente voz se condolecen
y mi morir cantando me adivinan;
 las fieras que reclinan
 su cuerpo fatigado
 dejan el sosegado
sueño por escuchar mi llanto triste:
tú sola contra mí te endureciste,
los ojos aun siquiera no volviendo
 a los que tú hiciste
salir, sin duelo, lágrimas corriendo.

(1. Localización.)

El texto propuesto para el comentario es la estrofa 15 de la Égloga I de Garcilaso de la Vega. La Égloga I es uno de los poemas más representativos de la etapa renacentista o italianizante del autor. Consta de treinta estancias, es decir, silvas que repiten un mismo esquema de rima. En este caso el esquema es:

11	A	7	c	7	e
11	B	7	d	11	F
11	C	7	d		
11	B	11	E		
11	A	11	E		
11	C	11	F		

La égloga es un subgénero poético muy cultivado en el Renacimiento que arranca de las *Bucólicas* del poeta latino Virgilio. La admiración hacia los clásicos grecolatinos puso de moda el género, que consistía en un diálogo en el que pastores idealizados expresaban sus sentimientos con un estilo culto y refinado, dentro de un marco natural de gran belleza (tópico del *Locus amoenus*). La Égloga I de Garcilaso sigue estas características. En ella, tras una dedicatoria (estancias 1-3), los pastores Salicio y Nemoroso expresan sus sentimientos amorosos:

Estancias 1-3	Dedicatoria
Estancias 4-16	Lamento de Salicio por el desdén de Galatea
Estancias 17-30	Lamento de Nemoroso por la muerte de Elisa.

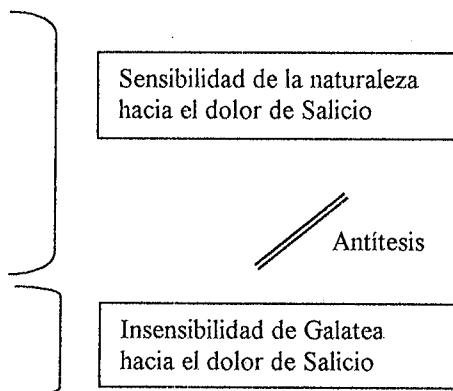
(2. Tema.)

La estancia sexta, por lo tanto, forma parte del lamento de Salicio. Su tema es la frialdad y dureza de Galatea, que permanece insensible al sufrimiento amoroso de Salicio.

(3. Estructura.)

Esta dureza e insensibilidad se destaca en el texto gracias a la antítesis entre sus dos partes: los versos 1-10 describen los efectos del llanto del pastor sobre elementos de la naturaleza, a los que es capaz de conmovier. En cambio, en la segunda parte (versos 11-14), el sufrimiento amoroso de Salicio carece por completo de efecto sobre la dura e insensible Galatea.

Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que se inclinan;
las aves que me escuchan, cuando cantan,
con diferente voz se condolecten
y mi morir cantando me adivinan;
las fieras que reclinan
su cuerpo fatigado
dejan el sosegado
sueño por escuchar mi llanto triste:
tú sola contra mí te endureciste,
los ojos aun siquiera no volviendo
a los que tú hiciste
salir, sin duelo, lágrimas corriendo.



(4. Estilo.)

La primera parte se organiza en torno a una enumeración de elementos de la naturaleza:

- _____ las piedras _____
- _____
- _____ las árboles _____
- _____ las aves _____
- _____
- _____
- _____ las fieras _____
- _____
- _____
- _____

Estos elementos resultan conmovidos por el llanto de Salicio: las piedras se rompen, los árboles se inclinan, las aves le escuchan y acompañan con sus canto, las fieras acuden para oírles. Todo ello constituye una hipérbole del poder conmovedor del llanto del personaje. En ella observamos una reminiscencia del mito de Orfeo, cuyo canto también fue capaz de conmover a la naturaleza y a las mismas deidades infernales. La continua hipóbole lleva aparejada la personificación de algunos elementos:

las piedras →	enternecen su dureza y la quebrantan
las aves →	se condolecen y mi morir cantando me adivinan
las fieras →	dejan el sosegado sueño por escuchar mi llanto triste

En la segunda parte, Salicio se dirige en apóstrofe a Galatea, señalando su insensibilidad:

tú sola contra mí te endureciste,

La antítesis con la primera parte es brutal: mientras los elementos de la naturaleza se conmueven y compadecen de su sufrimiento, pese a ser inhumanos e insensibles, Galatea, siendo humana, se muestra indiferente por completo a su dolor. Como dice a continuación, ni siquiera es capaz de volver la mirada hacia aquellos ojos (los de Salicio) a los que tanto ha hecho llorar. El último verso, que se repite en casi todas las estancias del lamento de Salicio, sufre aquí una ligera modificación para adaptarse a este significado.

(5. Conclusión.)

El fragmento comentado, en definitiva, es ilustrativo de los temas de la Égloga I de Garcilaso y de su dominio de las técnicas expresivas. Dentro de la segunda parte de la Égloga I (el lamento de Salicio por el desdén de Galatea), la estancia 15 se ocupa, como hemos visto, del retrato de la frialdad de Galatea. Su frialdad y dureza quedan potenciadas gracias a las hipóboles y la antítesis: la magnitud del dolor de Salicio es capaz de conmover a los elementos naturales (hipérbole), cuya sensibilidad contrasta con la dureza de Galatea (antítesis), que ni siquiera vuelve sus ojos a él. Todo ello, probablemente, es la expresión poética de un trasfondo biográfico: la frialdad y el rechazo de Galatea corresponde con el de Isabel Freire, dama de la corte que despreció los requerimientos del poeta y se casó con otro, para morir pocos años después.

Introducción

La lírica es el género subjetivo por excelencia y por ello el más próximo al lector: leer un poema es un acto íntimo, tan comunicable como la propia poesía. En esta subjetividad somos siempre dos los implicados: autor y lector podemos identificarnos por igual en el poema. Sin embargo, el texto lírico es también —como el resto de los textos literarios— una «ficción». Como señala Carlos Bousoffo, la poesía no comunica lo que se siente, sino la contemplación de lo que se siente. Habremos de discernir, pues, entre la subjetividad del hablante, como individuo real, y la del 'yo' emisor del texto, como individuo literario. El 'yo' enunciador es inseparable de la propia enunciación. Ese pronombre personal sin antecedente, en el que nos reconocemos los lectores, es un fenómeno exclusivo de la poesía, que crea una ambigüedad propicia para la generalización de la experiencia y la identificación del lector con ese 'yo' implícito en el texto.

La tendencia general de interpretar los textos con intención biográfica nos parece un notable empobrecimiento de la independencia artística del poema, cuyo análisis debe centrarse en su configuración interna y en sus posibilidades semánticas propias. No se trata, naturalmente, de negar afinidades entre la experiencia real del escritor y el significado emotivo del poema, sino de preservar la autonomía de éste como texto artístico. De ahí que en nuestros comentarios hayamos insistido en los valores puramente textuales, partiendo de la premisa de que todo poema debe explicarse como construcción estructurada con unidad de sentido, y no sólo como la suma de recursos métricos y retóricos.

Respecto de la tan manida preferencia por reducir el comentario a una pesquisa de figuras retóricas, se impone recordar que la presencia de éstas, lejos de ser exclusiva del lenguaje literario, resulta no menos común en el poema que en otros planos y registros del lenguaje, como el coloquial o el publicitario. No olvidemos que cuando Jakobson expuso su concepto de función poética no lo ilustró con verso alguno, sino con la célebre frase «I like Ike», procedente de la campaña política del general Eisenhower en las elecciones a la presidencia de los Estados Unidos. La descarada aliteración no es ni más ni menos «poética» que las que abundan en tantos poemas. La función del comentario va más allá de des-

cubrir meras figuras, y debe cifrarse en la determinación del valor preciso con que funcionan en el contexto a que pertenezcan. Por otra parte, y soslayando la cuestión de si debe entenderse sistemáticamente la «figura» como desvío respecto de la norma gramatical, hemos de considerar que el género lírico se fundamenta en «figuras» no reconocidas como tales por las preceptivas clásicas. Así, destacaremos la importancia clave de la recurrencia en todos los niveles (fonológico, morfosintáctico, semántico) como factor de coherencia y unidad internas.

La insistencia en el valor intrínseco del texto lírico no invalida, no obstante, el enfoque diacrónico. Hemos querido compaginar el acercamiento al poema como objeto autónomo con su dependencia indiscutible de unas coordenadas históricas y temporales. Las palabras del poeta son a la vez suyas y ajenas, son palabras «históricas», porque el lenguaje es también historia. El poema no es una forma literaria —dice Octavio Paz—, sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Si hemos empezado hablando de subjetividad, acabaremos recordando que toda ficción —incluso la más subjetiva de todas, que es la lírica— nos remite siempre, inevitablemente, a la realidad. Además de la manifestación de un hablar consigo mismo en soledad, el poema es el reflejo de su autor y su época. De ahí que hayamos recorrido, si bien someramente, algunas páginas de nuestra mejor literatura, intentando acudir a los escritores y períodos más representativos, conscientes de haber dejado en el camino, por falta de espacio, a algunos poetas imprescindibles.

La interpretación, sin embargo, no agota jamás el texto, ni siquiera es capaz de desvelar su misterio. Y más cuando, como en el caso de la lírica, la palabra está dotada de una especial musicalidad. Es fundamental, pues, ahondar en el valor del lenguaje, en el poder casi mágico de la palabra. No existe un mundo poético, sino una manera poética de ver el mundo. Queremos insistir, en este sentido, en la importancia de la lectura, al margen de la interpretación, como fuente de placer estético y de emoción lírica; y de la lectura en voz alta, tanto por parte del profesor como por parte de los alumnos. Aprender a amar la poesía es también aprender a paladear su textura sonora: que se nos llene la boca con su magia y con su música.

INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

A. Garcilaso de la Vega

Soneto XIII

- 1 A Dafne ya los brazos le crecían,
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que al oro escurecían.
- 5 De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros, que aún bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se hincaban,
y en torcidas raíces se volvían.
- 10 Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
el árbol que con lágrimas regaba.
¡Oh miserable estado, oh mal tamaño!
¡Que con lloralla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!

El presente poema constituye un ejemplo ilustrativo de las relaciones que a veces se establecen entre «texto» y «pre-texto», es decir, entre la composición propiamente dicha y el previo objeto de que parte. Tal objeto pertenece en este caso a la cultura, concretamente a la mitología clásica⁽¹⁾, tan frecuentada por la lírica del Siglo de Oro.

Según el mito, Apolo, enamorado de Dafne, la persigue. Ella, atemorizada, huye a la carrera, impetrando el auxilio de su padre, el dios-río Peneo, que salva a la ninfa transformándola en laurel.

En este soneto se muestra únicamente el desenlace de la historia: la gradual metamorfosis de Dafne y la amarga decepción de su perseguidor. Por tanto, si no se conociese, por vía extrapoética, el «pre-texto», el soneto resultaría extraño, incomprensible. ¿Quién es Dafne?, ¿por qué le crecen los brazos?, ¿por qué se convierte en árbol? Nada se dice al respecto. Como vemos, el poema presupone el conocimiento previo del mito. Dafne, nombre propio, es utilizado con la misma garantía de comprensión que si se escribiera «luna», «mar», «arrepentimiento», etc.; es decir, como un vocablo absoluto, autosuficiente, lo mismo que cuando en la lengua cotidiana hablamos de alguien conocido y por tanto su nombre no requiere aclaración alguna.

Obsérvese asimismo cómo no aparece en todo el texto, ni una sola vez, el nombre de Apolo, suplido perifrásticamente al arrancar el terceto primero:

Aquel que fue la causa de tal daño...

En suma, el texto prescinde de su «pre-texto» porque lo presupone. Tal paradoja retórica es de comprensión obligada para determinar el sentido del poema.

Si nos fijamos ahora en la estructura del soneto, vemos cómo los cuartetos están dedicados exclusivamente a la figura de Dafne y a su asombrosa transformación física:

De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros, que aún bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se hincaban,
y en torcidas raíces se volvían.

Resulta enigmática la presencia, en el verso tercero, de un testigo ocular de la escena, único ejemplo del uso

de la primera persona en todo el soneto, como si el 'yo' emisor hubiese presenciado, oculto, el drama y no quisiera; es decir, la discreción textual simboliza lo furtivo de la presencia real:

en verdes hojal que se tornaban

Retóricamente, estos dos cuartetos aparecen articulados mediante paralelismos, correlaciones y emparejamientos. De Dafne se nombran brazos, cabellos, miembros y pies conforme al orden sucesivo de la descripción clásica: de arriba abajo. Cada uno de estos elementos se convierte en otro tras la transformación: ramas, hojas, corteza y raíces respectivamente. Si nos fijamos, cada pareja de nociones abarca dos versos, que además aparecen trabados por la similitud, es decir, por la identidad gramatical de esos finales en Imperfecto, verbos de movimiento en su mayoría, que insisten en el carácter dinámico de la transformación. Trabazón reforzada por los epítetos, todos ellos antepuestos: luengos, verdes, áspera, tiernos, blancos, torcidas

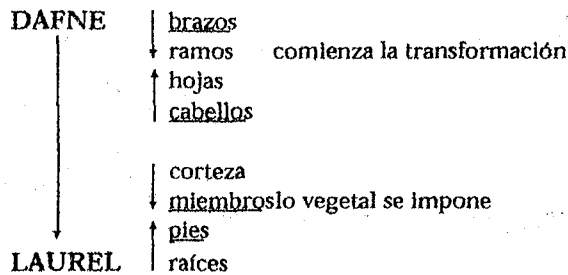
La única noción sustantiva carente de calificación adjetiva propiamente dicha es el cabello, cuyo rubio esplendor queda perifrásticamente realizado oponiéndolo, con ventaja, al oro, según el consabido tópico. Así:

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos mostraban
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que al oro escurecían
De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aún bullendo estaban
los blancos pies en tierra hincaban
y en torcidas raíces se volvían

⁽¹⁾ Leyenda extraída de la obra *Las Metamorfosis* de Ovidio (libro I, fábula X.)

Como vemos, lo blanco, tierno y recto se oscurece, se torna áspero y se retuerce.

Si observamos atentamente esta estructura comprobaremos cómo se han distribuido los distintos elementos de forma inversa en cada cuarteto, de manera que si al principio lo humano rodea a lo vegetal, al final es el árbol quien se va apoderando de Dafne; la ninfa queda definitivamente atrapada dentro del laurel:



A la clásica verticalidad renacentista de la descripción, se añade, en este caso, el efecto también vertical de la evolución de Dafne desde el agitado movimiento de los brazos hasta el estatismo final de los pies, ya raíces, hincados en tierra. La sistemática estructura no está reñida sin embargo con la flexibilidad sonora, con la musicalidad, gracia y fluidez tan comunes en Garcilaso.

El primer terceto está dedicado a la figura de Apolo, cuyo nombre, como ya hemos señalado, no se hace explícito:

Aquel que fue la causa de tal daño
a fuerza de llorar, crecer hacía
el árbol que con lágrimas regaba.

El carácter de los cuartetos era exclusivamente físico, pues no se hablaba en ellos sino de la transformación de la perseguida, mientras que cuando surge Apolo en escena lo hace también el plano afectivo y moral. Además, aporta el poema a la leyenda un rasgo de originalidad: paradójicamente el llanto del dios es tan copioso que determina el crecimiento del árbol, lo cual es causa de más llanto y de más pena, ya que aumenta el volumen de su origen.

Como vemos, el plano de Dafne es una veloz línea recta hacia la transformación; el de Apolo, un dramático círculo en el que parece remansarse toda la desolación del dios.

El último terceto es de clara naturaleza reflexiva:

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño!
¡Que con lloralla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!

Cabe suponer que estos tres versos constituyen una reflexión final o epifonema por parte de ese discreto testigo ocular del verso tercero que ahora reaparece con toda su fuerza y que expresa exclamativamente —con toda la carga de subjetivismo que ello conlleva— toda la piedad que le inspira la pesadumbre del dios.

Así como en el primer terceto el discurso adoptaba un carácter más lineal, sin correspondencias ni paralelismos, en éste, mediante el uso de sinónimos, se restablece la densidad retórica del comienzo:

miserable estado = mal tamaño
causa = razón

Es de destacar también otro ingrediente retórico propio de toda la composición: la elipsis, que se manifiesta ya desde el mismísimo comienzo in medias res. Igualmente, la metamorfosis de la ninfa se centra exclusivamente en los cuatro términos citados, los cuales funcionan a modo de sinécdoque de la totalidad. También se omite la llegada de Apolo junto al árbol y, mediante elipsis narrativa, se pasa directamente a la desesperada reacción del dios.

Todas estas omisiones nos llevan de nuevo a la consideración inicial sobre la curiosa relación entre «texto» y «pre-texto». Como se infiere, el «pre-texto» acaba convirtiéndose en un mero pretexto para un poetizar libre, imaginativo, espontáneo y creador. En definitiva, la fábula acaba convirtiéndose en una excusa para la expresión del «dolorido sentir», verdadera razón última del poema.

Guía para el comentario

Tema

La libre recreación del mito de Dafne constituye un pretexto para la plasmación del amor imposible. A partir de esta idea se insistirá en que la decepción final de Apolo no es sino el reflejo de cómo la ingrata realidad se acaba imponiendo a los ideales.

Estructura

Es importante señalar el carácter unitario que impone la forma soneto y su autonomía poética como estructura cerrada. El soneto se articula en tres partes:

- 1.ª. Los cuartetos describen la metamorfosis de Dafne.
- 2.ª. El primer terceto expresa la dolorida reacción de Apolo.
- 3.ª. El segundo terceto constituye la reflexión lírica a partir del mito: se trasluce una identificación subjetiva entre el sentimiento amoroso y la fábula clásica.

Claves del texto

- La primera fase del poema, constituida por la contemplación directa de la metamorfosis, y que gira por tanto en torno a ese *vi*, se halla descrita muy plásticamente, con profusión de elementos visuales y táctiles. Se insistirá en la violencia de la descripción, conseguida por medio de los siguientes procedimientos:
 - el dinamismo de los verbos, colocados estratégicamente al final;
 - la antítesis entre los elementos sensoriales positivos y negativos referidos a lo humano y a lo vegetal: *tiernos / áspera, blancos / torcidas*
 - la utilización del hipérbaton, que confiere tensión al discurso.
- En el primer terceto, con la aparición del dios, traspunto de la propia agitación del 'yo poético', el texto se carga de subjetividad. Ésta aparece expresada mediante la descripción hiperbólica del llanto, el léxico relacionado con el campo semántico del dolor —daño, llorar, lágrimas— y el uso de exclamaciones e interjecciones.

Frente al carácter contemplativo de las tres primeras estrofas, con verbos en pasado, la última estrofa constituye una meditación atemporal, que con ese verbo en subjuntivo -cresca parece estar proyectando hacia el futuro el drama presenciado. Así, de la revisión de un mito concreto pasamos a una consideración genérica sobre la tragedia del amor imposible.

- Conviene señalar la configuración paralelística del poema y cómo éste se articula en torno a una serie de estructuras binarias en que cada término tiene bien su contrario, bien su sinónimo: Dafne/aquí, brazos/ramos, hojas/cabellos, corteza/miembros, raíces, miserable estado/mal tamaño, causa/razón...
- El poema depara la ocasión de comentar el valor expresivo de los epítetos, los cuales, aun sin modificar la extensión del sustantivo, potencian la cualidad que interesa en cada caso. Garcilaso muestra aquí su preferencia por la anteposición del adjetivo.

Relación del texto con su época y autor

El comentario del soneto puede servir para explicar cómo la recreación de un mito clásico no constituye un fenómeno aislado, sino que es un revelador ejemplo del

idealismo renacentista y del interés que suscita en esa época todo lo relacionado con la antigüedad grecolatina. Se hará especial hincapié en la forma particular que tiene Garcilaso de tratar la mitología como expresión de los sentimientos personales.

Otras actividades

1. El mito de Dafne ha sido uno de los temas predilectos tanto de la literatura como de las artes figurativas. Podemos mostrar en clase reproducciones que traten el mito, como la pintura de Tiziano o la escultura de Bernini.
2. Comentario de algunos mitos clásicos tratados también por Garcilaso: Orfeo y Eurídice (Égloga III), Adonis y Venus (Égloga III) y Hero y Leandro (Soneto XXIX).
3. Comparación del soneto con el mismo episodio mitológico recreado por Garcilaso en la Égloga III (vv. 145-168). Observar el contraste entre el idealismo de ambas versiones frente al tratamiento satírico y burlesco que Quevedo hace del mismo mito en su soneto *A Dafne, huyendo de Apolo*, donde la trágica historia de amor se ve degradada a vulgar receta de cocina.

B. Antonio Machado

Campos de Castilla, *Poema CXXV*

- 1 En estos campos de la tierra mía
y extranjero en los campos de mi tierra
-yo tuve patria donde corre el Duero
por entre grises peñas,
- 5 y fantasmas de viejos encinares,
allá en Castilla, mística y guerrera,
Castilla la gentil, humilde y brava,
Castilla del desdén y de la fuerza-,
en estos campos de mi Andalucía,
- 10 ¡oh tierra en que nací, cantar quisiera.
Tengo recuerdos de mi infancia, tengo
Imágenes de luz y de palmeras,
y en una gloria de oro,
de lueños campanarios con cigüeñas,
- 15 de ciudades con calles sin mujeres
bajo un cielo de añil, plazas desiertas
donde crecen naranjos encendidos
con sus frutas redondas y bermejas;
y en un huerto sombrío, el limonero
de ramas polvorientas
y pálidos limones amarillos,
que el agua clara de la fuente espeja,
un aroma de nardos y claveles
y un fuerte olor de albahaca y hierbabuena,
- 25 imágenes de grises olivares
bajo un tórrido sol que aturde y ciega,
y azules y dispersas serranías
con arboles de una tarde inmensa;
mas falta el hilo que el recuerdo anuda
al corazón, el ancla en su ribera,
o estas memorias no son alma. Tienen
en sus abigarradas vestimentas,
señal de ser despojos del recuerdo,
la carga bruta que el recuerdo lleva.
- 30 Un día tornarán, con luz del fondo unguidos,
los cuerpos virginales a la orilla vieja.