

LA TRANSGRESIÓN DE NEMOROSO Y LA MUERTE DE ELISA: EL CASTIGO DE DIANA

THE TRANSGRESSION OF NEMOROSO,
AND THE DEATH OF ELISA:
THE PUNISHMENT OF DIANA

Ivette Martí Caloca, Ph. D.
Universidad de Puerto Rico
Correo electrónico: ivette.marti@upr.edu

Resumen

La muerte de Elisa en la *Égloga I* se deriva de una circunstancia que representa una ruptura significativa al género pastoril. Además, nos permite la posibilidad de entender su relación con Nemoroso desde una perspectiva que se aleja considerablemente del amor espiritualizado que le impone la crítica. La actitud de aparente negligencia o ingratitud de parte de Diana puede corresponder a una venganza de la diosa hacia sus devotos pastores por haber transgredido los preceptos de castidad obligada adoptados por sus ninfas.

Palabras clave: Nemoroso, Elisa, *églogas*, Diana, castigo, Garcilaso de la Vega.

Abstract

Elisa's death in the First Eclogue derives from a circumstance which represents a significant rupture to the pastoral gender. In addition, it allows us the possibility to understand her relationship with Nemoroso through a point of view which departs considerably from the spiritualized love imposed by the critics. The attitude of apparent negligence or ingratitude on the part of Diana may be explained as a revenge of the goddess towards her devoted pastors for having transgressed the precepts of forced chastity adopted by her nymphs.

Keywords: Nemoroso, Elisa, eclogues, Diana, punishment, , Garcilaso de la Vega.

Recibido: 20 de agosto de 2018. *Aprobado*: 2 de octubre de 2018.

En la “Égloga I” de Garcilaso de la Vega, Nemoroso canta su desventura por el fallecimiento de su amada Elisa durante el “duro trance de Lucina”, eufemismo que esconde una muerte de parto muy sugestiva, pues el morir de alumbramiento supone una relación genésica. Todo ello se aleja por mucho, no solo de las estrictas reglas del neoplatonismo ficiniano, sino también de los amores imposibles y obligatoriamente castos asociados a estas corrientes amorosas. Los estudiosos han pretendido identificar al pastor con el poeta¹, con el fin de justificar, a través del matrimonio de su alegada musa, Isabel de Freire, con Antonio de Fonseca, y a su trágica muerte de parto, las fascinantes rupturas que se fraguan en esta égloga. No obstante, si hacemos una lectura detenida y desapasionada del poema, nos percatamos de que en el texto en sí no hay cabida para esta interpretación. Pretender que Elisa se convierta en una amada casada con otro “pastor” sería salirnos del texto poético. Y es que Nemoroso no canta a una dama desdénosa, y en ningún momento se refiere a un rival –como en el caso de Salicio–, sino que canta a una compañera con quien recogía tiernas flores y que, al menos en ocasiones, dormía y despertaba junto a él: “Acuérdome, durmiendo aquí algún hora, / que, despertando, a Elisa vi a mi lado” (vv. 257-8)². Por lo tanto, si nos alejáramos por un momento de la idea de que Nemoroso representa a Garcilaso o, mejor aún, de que Elisa es un anagra-

¹ Se difundió a través de los siglos la idea del desdoblamiento de Garcilaso en la máscara poética de sus dos pastores eglógicos: Salicio y Nemoroso. Así lo han propuesto Hayward Keniston (1922), Margot Arce de Vázquez (1930), Rafael Lapesa (1968), Elias L. Rivers (1969), por sólo nombrar algunos. La vida del poeta ha sido el punto de partida para leer su poesía. Este deseo romántico de conciliación entre la historia amorosa del poeta y su propuesta poética ha desencadenado una manera muy particular de acercarnos a su obra. No fue sino hasta hace apenas tres décadas que se comenzó a cuestionar la identidad histórica de los personajes garcilasianos: los trabajos de Adrien Roig (1978), Frank Goodwyn (1978), Pamela Waley (1979) y David Darst (1979) son de especial interés en este sentido. Importantísimo, asimismo, es el resumen que hace Luis Iglesia Feijóo de las posturas de la crítica en torno a la presunta historia amorosa del poeta y la dama portuguesa en su “Lectura de la Égloga I” de 1980. Véanse también David Quinn (1983), Anne J. Cruz (1988), Carroll B. Johnson (1989), Ignacio Navarrete (1994) y Daniel Heiple (1994).

² Cito de la edición de Elias L. Rivers.

ma que esconde a Isabel de Freire, podríamos llegar a conclusiones muy interesantes, y, de paso, muy distantes de los planteamientos tradicionales.

En la “Égloga I”, Nemoroso se queja de la muerte, por esta haberle arrebatado a su amada. Su pasado feliz y sosegado contrasta con su presente agónico: “yo me vi tan ajeno / del grave mal que siento” (vv. 245-6). Su reposo era la seguridad que sentía por el amor y la compañía de la amada y que tanto implora recuperar al final de su canto. El pastor reconoce que solo encontrará sosiego en la muerte, única circunstancia mediante la cual podría cumplir su deseo de volver a recrear su amor en el plano imperecedero; aquel sugestivo cielo de Venus convertido en espejo de la felicidad que le fue interrumpida en la Tierra. Como observa Cesare Segre: “If he [Nemoroso] wishes to leave the ‘lugar’ which participated first in his joy, now in his sorrow, he does so only for the mirage of another place, beyond this earth, where happiness can begin anew” (153). Desea, pues, recrear en “la tercera rueda” (v. 400) el *locus amoenus* de esta existencia mortal para descansar otra vez, como lo había hecho antes de la muerte de Elisa, sin miedo de volver a perderla jamás.

Y es que, al estar su amada viva, no existía ningún agente separador; solo la caprichosa muerte pudo ejecutar la desgarradora ruptura. Según nos dice Segre: “whereas in Salicio’s case it is the woman who is actually responsible, Nemoroso has to attribute his unhappiness to extraneous ‘persons’, since both he and his beloved are [...] victims of hostile forces” (149). De quien comienza Nemoroso quejándose es de la muerte, “¡Ay, muerte arrebatada, / por ti m’estoy quejando/ al cielo y enojando/ con importuno llanto al mundo todo!” (vv. 344-347). Por lo tanto, es la muerte —que pronto se nos revela que fue provocada por la desidia de una diosa inmisericorde—, quien troncha la felicidad y los amores de Nemoroso y Elisa, posibilidad que, dada la juventud de la amada, era impensable para él.

Todo parece indicar que la difunta pastora correspondía a Nemoroso, y que sus atenciones no eran meramente las de una dama casada que compensaba favorablemente a su pastor enamorado. Nos dice Rafael Lapesa: “allí fue dichoso el pastor, y su júbilo se vertía sobre los campos solitarios sin sospechar el mal venidero [...] esa alegría resultaba de compartir la vida con Elisa” (*Trayectoria* 141). Por su parte, para Frank Goodwyn: “Nemoroso portrays Elisa as his loyal mate until her death” (13). Dice bien el estudioso, pues Nemoroso compartía la vida junto a ella, sin “mie-

do y sobresalto” (v. 407) de perderla. No solo la recuerda despertándose a su lado, sino que asistimos con él al parto de la dama que evoca en su memoria dolorida: “verte presente agora me parece/ en aquel duro trance de Lucina” (vv. 370-1), e incluso la escuchamos a través de su recuerdo agónico: “Me parece que oigo que a la cruda, inexorable diosa demandabas/ en aquel paso ayuda;” (vv. 376-7). Según Isabel Torres: “When Nemoroso opens the door on the past he is besieged by the darkest memory of all, the night of Elisa’s death” (103). De manera que somos partícipes del lance de Elisa mediante la vívida evocación del lastimoso pastor que se nos revela como testigo, no ya de la muerte de su dama, sino del momento preciso de su alumbramiento. Y es que, sorprendentemente Nemoroso mismo nos da una clave muy precisa al apostrofar a su amada. El enclítico –“verte presente” (v. 370)– nos revela que el pastor fue partícipe del parto de Elisa. ¿Y quién sino el procreador de la criatura podría asistir a este acontecimiento?

Para Fernando de Herrera, Nemoroso no podía ser sino el legítimo esposo de Isabel de Freire, por lo que propuso un argumento muy revelador al respecto: “lloró Nemoroso la muerte de Elisa [...] La cual es doña Isabel Freire, que murió de parto; y así se deja entender, si no me engaño, que este pastor es su marido don Antonio de Fonseca” (H-423)³. El poeta sevillano nos regala un atisbo fundamental que la crítica posterior pasó por alto, es decir, su aguda intuición de que si Elisa representara a Isabel de Freyre, solo correspondía a su auténtico cónyuge estar presente en el momento del alumbramiento. Y es que, como ya vimos, si el amor de Nemoroso fue bienaventurado en vida de Elisa, no hay nada que nos haga pensar que el hijo por quien la pastora muere de parto no fuese de su cantor. Fernando de Herrera acertadamente percibió este dato trascendental que sugiere una propuesta muy obvia: Elisa estaba preñada de Nemoroso. Es por ello que el célebre sevillano recurre a atribuir la consabida relación que desembocaría en un alumbramiento al marido legal –Antonio de Fonseca– de quien juzga que se esconde tras la máscara poética de la pastora eglógica, Isabel de Freire⁴.

Debo recalcar además que la pastora estaría grávida ya en los momen-

³ Los comentarios de Francisco Sánchez de las Brozas, Fernando de Herrera, Tomás Tamayo de Vargas y José Nicolás de Azara se citan por la edición de las obras de Garcilaso con comentario de Antonio Gallego Morell. Al igual que en la edición, se utilizará entre paréntesis la inicial del comentarista, junto al número de la anotación.

⁴ Por su parte, en 1978 Frank Goodwyn intenta desautorizar –pues se ha seguido atribu-

tos anteriores a su muerte, y ello necesariamente supondría una *donna angelicata* en estado de preñez. En este sentido, es importante resaltar que, según Renato Poggioli:

Like Eve before the fall, all the shepherdesses and nymphs of the pastoral seem to ignore the curse, as well as the blessing, of motherhood, and to be unaffected by woman's destiny or fate, which is to bring children, with great suffering and joy, into the world. This is another way of saying that the pastoral view of life dreams of a love free from the natural and social responsibility of its very acts. [...]
It is exactly because of this unwillingness to accept fully the realities of the sexual condition of man that family life and conjugal love appear so rarely within the framework of the pastoral. (54-55)

He aquí, pues, una ruptura considerable al género pastoril de parte del poeta toledano. Según comenta María Rosa Lida: “(recuérdese que tanto en la literatura medieval como en la del Siglo de Oro la maternidad era principalmente materia cómica)” (105-6, n.6). La bucólica no reflejaba estos asuntos humanos:

Para la mayoría de los lectores de hoy, convencidos de los sagrados valores de la maternidad, el llamado a la diosa romana Lucina y la referencia al mito de Diana y Endimión puede sonar a perifollo libresco, frío, casi cruel frente a la dignidad biológica de esa muerte, e inoportuno en medio de tan tierna y cálida poesía. Para Garcilaso, cuyo sincero amor a doña Isabel no puede ponerse en duda, las eruditas

yendo la identidad a ella—la “leyenda” de Isabel de Freire. Entre otros argumentos propone que Elisa sea la madre de un hijo ilegítimo que Garcilaso menciona en su testamento por el nombre de Lorenzo. El estudioso advierte que la madre de este pudiera haber muerto en las mismas circunstancias que Elisa. Sin embargo, María Carmen Vaquero Serrano en el 2002 asegura haber encontrado un testamento de una Doña Guiomar Carrillo quien, tras la muerte del poeta en 1536, y luego de la apertura de su testamento en 1537, declara bajo juramento notarial haber sido amante de este y haber engendrado con él a un hijo llamado precisamente Lorenzo. Por lo tanto, la idea de Goodwyn, que de la primera intención es muy provocativa, no parece proceder. Lo importante es que Goodwyn, al parecer, también sugirió solapadamente que el hijo de la amada de Nemoroso fuera de este.

alusiones debieron ser un modo de dignificar artísticamente una miseria humana casi grotesca. (Lida 105-6, n.6)

Sin embargo, si bien la muerte de parto pudiera representar un posible hecho biográfico extratextual, en el universo poético de la égloga corresponde al plano del contenido en el que lo que se nos dice es que Nemoroso y Elisa eran felices hasta que ella muere de parto.

Por otra parte, aun cuando Stephen Lippman aduce que “it might strike the reader as odd that Nemoroso is so deeply in love with Elisa, yet in no way indicates that he is the father of the child” (66), nos sugiere más adelante que el pastor, “imagines the scene of her death as she bears the child of another man” (68). El poema no declara ni lo uno ni lo otro, y muestra su ambigüedad al permitir que el enunciado “verte presente agora me parece” (v. 370) pueda interpretarse como que el pastor esté evocando los acontecimientos de aquella funesta noche estando presente, o, simplemente, figurándose los. No obstante, lo que sí se determina —e insisto firmemente en ello— es que ambos compartían un amor feliz que fue interrumpido por la muerte de alumbramiento de la pastora y ello nos sugiere —al menos— que la relación, que se muestra a todas luces recíproca, se desarrolla estando ella grávida. Ello decididamente constituye un problema. Mario Di Pinto se cuestiona:

S'è vista mai una pastora messa incinta dalle querele amoroze e dalle offerte floreali o gastronomiche del proprio pastore? O, d'altra parte, s'è mai visto un pastore amare la donna d'altri o, peggio, da altri ingravidata? No, perché tradirebbe il più elementare codice di comportamento arcadico, il quale è come un gioco a regole fisse e si modella pertanto sui codici dell'amore cortese. (Si ricordi al proposito come Salicio finisca per cedere perfino il proprio obbligato e allegorico “locus amoenus” al nuovo amante di Galatea). Ma l'enigma è destinato a restare insoluto, perché la Lucina invocata da lei e rimproverata da lui è proprio la dea del parto, di vergiliana memoria, anche se “las fieras” e il “pastor dormido” dei vv. 380-81 sembrano voler indicare la dea Diana attraverso le due attribuzioni più consuete, evitando di proposito la citazione degli at-

tributi della terza e meno nota. Per indicarne l'esclusione o perché già sufficientemente segnalata? Ma l'arzigogolo non pretende modificare una esegesi mai canonica. Ci pare invece che quello scarto improvviso dalla oggettività della finzione narrativa alla precisa allusione a un dato della propria biografia, e perciò alla liricità, può essere significativo de una particolare tecnica poetica de cui diremo più avanti, severendocene come supporto a una nostra proposta de lettura. (137)

Sin embargo, como vemos, despacha el asunto, sin más, como el resultado de un hecho extratextual –los avatares de la joven portuguesa–, pues no admite que el joven poeta pudiera romper con las convenciones del género. Después de todo, como nos recuerda Joan Cammarata, “[l]ove is the main theme of the pastoral, but it is virtuous, not carnal” (4), y a los estudiosos se las hace extremadamente difícil atribuirle a Garcilaso tales transgresiones.

Así pues, debemos recordar que los vituperios lanzados por Nemoroso en la Égloga I van destinados a la muerte y a la “rústica diosa” inmisericorde. Segre comenta al respecto:

Death, often called by name, is personified accusingly in lines 344-47. But Lucina is much more decisively anthropomorphized. To her the whole stanza 28 is directed, in which, with attributes lyric poetry as a rule reserved for *belles dames sans merci* (“cruda, / inexorable diosa” 367-77; “Y tú, ingrata, riendo/ dexas morir mi bien...!” 392-93), she is accused of culpable and even erotic amusements (“¿Yvate tanto en un pastor dormido?” 381). This discovery of a female antagonist introduces into Nemoroso’s lament the antagonistic relationship proper to Salicio and Galatea. In the first lament Salicio can seek the aid or the testimony of the gods against a beloved who is now his enemy; in the second, Nemoroso and his beloved are together arrayed against the divinity who has brought about their separation. (149)

Resulta, entonces, muy a propósito reevaluar el eufemismo que utiliza Garcilaso para suavizar la muerte de parto de su pastora, es decir, “el duro trance de Lucina” (v. 371). Para Ted E. McVay:

In his recriminations, Nemoroso appears confused about whom he should direct his grievance. Catullus, in his hymn to Diana (poem 34), invokes her many forms and then addresses them all with the blanket invocation, “*sis quocumque tibi placet/ sancta nomine*” (21-22). James Michie explains that in Roman religion “[f]or a prayer to be effective the petitioner had to call the god or goddess by names appropriate to the occasion” (211 n63). Garcilaso has Nemoroso trying to include all the possibilities, since Elisa had been unable to reach her when she called her as Lucina. (“The Goddess” 23)

Según nos sugieren las distracciones que le atribuye Nemoroso mediante las referencias a la caza, ¿“Íbate tanto en perseguir las fieras?” (v. 380), y a Endimión ¿“Íbate tanto en un pastor dormido?” (v. 381), Lucina –que trae a los niños a la “luz”– es una de las dimensiones de la diosa romana Diana, quien, al asistir a su madre, Leto, en el difícil parto de su hermano gemelo, Febo, se convirtió en la deidad que socorría a las parturientas en su “duro trance”⁵. Los mitólogos consideran que el mismo hecho de presenciar un alumbramiento complicado la llevó a abrazar la castidad –única manera real de huir de la posibilidad de parir. Esta dualidad representa un problema en el poema pues las dos facetas de Diana podrían resultar conflictivas. Nadia Julien describe a esta sañuda diosa como quien “condena a las ninfas orgullosas de su rol de amantes y madres” (54). Del mismo modo, Pierre Grimal nos comenta que ella “es quien envía a las mujeres que mueren de parto el mal que se las lleva” (53), y que, por ser

⁵ Por su parte, Herrera identifica a Lucina con Juno, diosa del matrimonio y esposa de Júpiter, en sus comentarios, aunque reconoce una acepción que atribuye a Diana: “Juno se decía Lucina, aunque también tenía Diana el mismo apellido; porque se creía que daba luz a los que nacían” (H-492). José Nicolás de Azara nos dice que es: “Diana, a quien los Gentiles tenían por abogada de los partos” (A-74). En cambio, Lucina también se podría referir al nombre romano que se le dio a la diosa griega Ilitía, quien socorría los partos. Lo cierto es que se conocían también a Juno y a Diana con este epíteto, y lo que nos interesa es saber por qué Garcilaso escogería a esta última como su Lucina.

“vengativa, [...] fueron numerosas las víctimas de su cólera” (53). No perdamos de vista lo que hace a sus ninfas, Mera y Calisto, quienes se dejan seducir por Júpiter y quedan en estado de preñez. Me pregunto, entonces, si el deceso de Elisa correspondería más bien a una venganza de la diosa, puesto que su actitud parece más una vendetta abierta y despechada que un simple acto de ignorar los reclamos de la parturienta: “¡Y tú, ingrata,riendo/ dejas morir mi bien ante los ojos!” (vv. 392-3).

Ahora bien, la *Égloga* III se distingue por su cualidad pictórica, digna de la visión horaciana *ut pictura poesis*, en donde cuatro ninfas, Filódote, Dinámene, Climene y Nise, tejen cada una un tapiz entre los que se elaboran poéticamente cuatro historias, tres de ellas tomadas de los mitos clásicos, Orfeo y Eurídice, Apolo y Dafne, Venus y Adonis y la última, que no trata “antigua historia”, sino que rememora e inmortaliza una nueva tragedia, la de Nemoroso y Elisa. Ted E. McVay establece que Diana es el nexo que unifica los tres mitos representados en los bellísimos tapices que tejen las ninfas a los pies del Tajo: “In all three poems, the goddess has been associated with separation, and appropriatley so when one considers that the eclogue form itself is a song about separation and loss, dedicated to her” (“The Goddess” 28). Además, el estudioso ofrece una interpretación mediante la cual la diosa se convierte en el agente separador entre los amantes de esta nueva historia que cuenta Nise: “It was Diana [...] in *Égloga* I who, as the absent Lucina, caused the death of Elisa and her loss to Nemoroso, and as reigning queen of the sublunar world, she keeps him apart from his beloved in the now of the poem” (“The Goddess” 28). Así, convierte a Diana en la responsable directa del fallecimiento de Elisa, aunque no da una razón concreta para ello, sino la consecuencia lógica de que la diosa unifica todas estas tragedias “Diana is much more important to the reader’s interpretation of *Égloga* III. She is present not only in the three mythological tapestries as the one who deprives lovers of the objects of their desire, but also in the forth, where now it is clear that Nemoroso continues the diatribe against Diana begun in *Égloga* I [...] As one who separates, she becomes a unifying element for this third poem” (“The Goddess” 28). A partir de esta importante observación me aventuro a proponer que la saña de la diosa virgen se dirige a castigar al acongojado pastor que rompió las observancias impuestas por ella. Sabemos que este es prosélito de la diosa virgen pues él mismo nos lo ha dicho al denominarse “tu Nemoroso” (v. 387) y al referir que su reposo “era seguir tu oficio,

persiguiendo / las fieras por los montes, y ofreciendo / a tus sagradas aras los despojos” (vv. 388-91). Como bien establece McVay, “he calls himself ‘tu Nemoroso,’ indicating his devotion to her, by the use of the possessive, by the name itself, a reference to woods that recalls *Diana nemorensis*, and by reminding her of sacrifices he had offered her. (“The Goddess” 23). Sin embargo, vale preguntarnos, cuánto lo sería Elisa. Es entonces que se nos lanza una pista inesperada que podría fundamentar el terrible castigo de Diana a su fiel seguidor y a su amada pastora. La bella Nise trenza en su tapiz el cuerpo de Elisa, exangüe y lívido entre la hierba, rodeado por ninfas dolientes. El narrador poético⁶, bajo cuya voz vamos oteando el contenido esquemático del tejido, declara que Elisa es una ninfa a quien sus compañeras vienen a llorar:

En la hermosa tela se veían,
 entretejidas, **las silvestres diosas**
salir de la espesura, y que venían
 todas a la ribera presurosas,
 en el semblante tristes, y traían
 cestillos blancos de purpúreas rosas,
 las cuales esparciendo derramaban
 sobre una **ninfa** muerta, que lloraban.

Todas, con el cabello desparcido,
 lloraban una **ninfa** delicada
 cuya vida mostraba que había sido
 antes de tiempo y casi en flor cortada:
 cerca del agua en el lugar florido,
 estaba entre las hierbas degollada
 cual queda el blanco cisne cuando pierde
 la dulce vida entre la hierba verde.
 (vv. 217-32 / énfasis mío)

Sus compañeras enlutadas salen de la espesura –precisamente donde moran aquellas que forman el cortejo de la deidad lunar–, por lo que es lícito suponer que son ninfas de Diana y que, por lo tanto, Elisa formaba

⁶ Para las técnicas narrativas en la “Égloga III”, véase Luis A. Gómez.

parte del divino cortejo. Elisa parece ser, entonces, una ninfa comprometida con Diana, o consagrada a ella, y, como tal, merecedora del castigo mortal de la diosa por quebrantar las observancias de la castidad⁷. Así, pues, Diana deliberadamente castiga a Elisa por transgredir la imposición de la pureza que debían observar aquellas ninfas que fueran sus adeptas, y, simplemente, la “deja morir”.

Ahora bien, para comprender mejor estas disquisiciones, vayamos por un momento a la “Égloga II”, en donde Albanio cuenta a su amigo Salicio que la amistad pura que lo unía con Camila se convirtió, con la proximidad, en un deseo incontrolable que lo arrastra y lo consume. De un “amor sano y lleno de pureza” (v. 184) que compartía con la pastora, cae presa del “fiero desear” (v. 321). Sin embargo, el desesperado amante alude al compromiso de su amada pastora con la diosa virgen: “en su verde niñez siendo ofrecida / por montes y por selvas a Dīana, / ejercitaba allí su edad florida” (vv. 173-5).

Es por ello que, al conocer la secreta pasión que le revela Albanio, Camila misma insiste que prefiere morir antes de entregar su virginidad y fallar a la hermana de Febo:

[...] Dios ya quiera
que antes Camila muera que padesca
culpa por do meresca **ser echada**
de la selva sagrada de Dīana.
(vv. 749-752 / énfasis mío)

Más adelante, Albanio la encuentra dormida e intenta asirla, ante cuyo atrevimiento la pastora despierta alarmada, por lo que pide ayuda a Diana y a las ninfas del bosque. Camila, consagrada y comprometida con la implacable diosa, no puede aceptar los requerimientos eróticos de quien había sido su amado compañero, su primo, precisamente por temer el castigo de esta. Aunque la potencial punición que preocupa a Camila se reduce solo a ser proscrita, podemos aducir que la pena que se le impone a Elisa es conforme a haber violado el cumplimiento de la castidad obligada que se evidencia fácilmente por su estado de preñez.

⁷ Según Cammarata, “the pastoral grants a physical and spiritual proximity between the shepherds and mythological divine creatures” (86). Para la estudiosa: “[t]he divine nymphs can relate to humans because they themselves are humanized” (88). Por lo tanto, muy bien se podía relacionar con Nemoroso.

Ahora bien, la muerte de parto de Elisa, decididamente violenta y desgarradora, se problematiza en la “Égloga III”, ya que el narrador poético utiliza un calificativo desconcertante que le presta un aire macabro y violento a la plasticidad del cuadro: “estaba entre las hierbas degollada” (v. 230). Ello se ha convertido para los estudiosos en un auténtico enigma que los ha dejado perplejos. Se han escrito innumerables comentarios que intentan de alguna manera suavizar el contraste tan dramático entre la utilización de este adjetivo y la idea de la expresión poética apacible que se atribuye comúnmente a la poesía garcilasiana. Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense, se muestra perplejo especialmente ante la discordancia entre el “duro trance de Lucina” que se expone como la razón de la defunción de la pastora en la “Égloga I” y esta herida severa evocada en la “Égloga III”. Por lo tanto, considera: “[e]n un libro muy antiguo de mano dice: *igualada*. Y así se ha de leer, quiere decir amortajada, en latín es *Posita sic*.” (B-244). Sin embargo, en una carta que dirige a don Juan Vázquez de Mármol en donde alude a sus *Anotaciones*, se refiere al uso del adjetivo como “aquella bestialidad”, por lo cual, en 1577 se retracta de su primera decisión, inclinándose finalmente a cambiar el vocablo original por *igualada* (Blecuá 173). McVay comenta al respecto: “El Brocense’s objection that there is no connection between the means of death by childbirth of Elisa in *Égloga I* and by a wound to the throat in *Égloga III* is thus met on two counts. First there is reference to childbirth in *Égloga III* both in the allusion to *Égloga I* as the source for the story, and in the mention of the poplar that evokes the story of the near death of Hercules’s mother under the same circumstances as those of Elisa.” (Énfasis suplido / “The Goddess” 28). No pretendo recobrar esta polémica que, en general, no ha podido ser resuelta convincentemente⁸. La crítica se debate la cuestión, llegando a veces a proponer lecturas e interpretaciones inesperadas. Con todo, la tesis de McVay tiene argumentos muy persuasivos. Sea como fuere, me importa señalar que Enrique Martínez-López favorece el término “degollada” utilizando varios modelos clásicos y contemporáneos al poeta que pre-

⁸ Refiero al lector a los escritos de Fernando de Herrera de 1580, Tomás Tamayo de Vargas de 1622 y José Nicolás de Azara de 1765 recogidos por Antonio Gallego Morell (*Garcilaso*). Asimismo, véanse los trabajos de Hayward Keniston de 1922, Alberto Porqueras Mayo de 1970, Enrique Martínez-López de 1972, Rafael Lapesa de 1985, Mario Di Pinto de 1986, Olga Tudorica Impey de 1987, Epicteto Díaz-Navarro de 1989-1990, Ted E. McVay de 1992 y 1993, Agustín de la Granja de 1997 y Raffaele Pinto de 2007.

sentan amadas degolladas o decapitadas y que le pudieran haber servido como fuente. El estudioso termina apostando a la violencia sirviéndose de otros pasajes en la poesía del toledano que denotan crudeza y hasta un aire de sadismo y algolagnia: “Y este otro Garcilaso, poco estudiado por la crítica anterior a Lapesa, está tan alejado del luminoso que bien podríamos llamarle el Garcilaso ‘negro.’ [...] Un Garcilaso torturado por violenta ráfaga pasional que no encuentra salida, a no ser la de la muerte, y en cuya expresión no busca la suavidad sino la violencia” (18). Asimismo, al hablar de la *Égloga II*, manifiesta: “Constatado esto, ¿resulta tan inesperable la complacencia [...] de Albanio al relatar las horribles cacerías en las que se deleitaba con la virginal Camila, y en las cuales se hace una conjunción de terrible y ‘fiero desear’ (v.321) con castidad y crueldad que hoy calificaríamos de sádica?” (18-19). Y es que las escenas de la caza menor que rememora Albanio son sencillamente cruentas, y el placer que el pastor manifiesta ante la tortura de las avecillas no corresponde a su modelo sannazariano. Pero el calificativo *degollada* no solo evoca la violencia que de suyo se muestra en muchos poemas de Garcilaso, sino que parece más un sacrificio humano que un eufemismo para la muerte de parto.

Es ampliamente conocido que en la tradición griega antigua se sacrificaban animales, precisamente degollándolos, para ofrecerlos a los dioses. La violencia que se desprende de este vocablo es innegable, y empalma muy adecuadamente con el horror y la crudeza que caracteriza a los mitos grecorromanos, y, más aún, a dos de los que figuran en la “*Égloga III*”, como bien muestra McVay. Recordemos que Garcilaso inserta la historia de Elisa y Nemoroso con tres mitos clásicos de los cuales dos culminan en muertes desgarradoras. La de Apolo y Dafne, de otra parte, supone una metamorfosis oportuna ante una persecución de claro corte erótico que denota una potencial violación⁹. En este sentido, es interesante subrayar que, como se sabe, Garcilaso utiliza este mito no solo en la propia “*Égloga III*”, sino también en el soneto XIII, y que su argumento de una ninfa casta perseguida por un amante que la desea poseer resuena como eco de los

Casi todos ellos hacen un recuento del estado de la cuestión. De la misma forma, Bienvenido Morros hace un resumen detallado de algunas posturas importantes en su edición de 1995. Es importante señalar, además, que este asume en su edición el término *igualada*, siguiendo al Brocense, aunque reconoce el peso que tiene la versión de la edición *princeps* de 1543 que recoge *degollada*.

⁹ En otro momento trabajé el mito de Apolo y Dafne en Garcilaso. Véase “Los límites”.

avatares de Camila y Albanio. Además, según establece Francesco Tateo, Dafne, al igual que Camila, estaba consagrada a Diana (130 n. 3).

Ahora bien, a pesar de que el caso de Nemoroso y Elisa no participa de la violencia que constituye el comportamiento depredador de Apolo y de Albanio, estas tres historias se relacionan puesto que representan a tres ninfas sujetas al voto de castidad de su diosa virgen. Sin embargo, Camila sufre los impulsos desenfrenados y sádicos de su otrora compañero apacible, pero lo rechaza, y Dafne huye de la persecución del vanidoso dios de la música y la poesía, quien, no perdamos de vista, interesante-mente es hermano de Diana, y que desea poseerla físicamente. Nemoroso y Elisa se correspondieron amorosa y eróticamente, hecho que se justifica y se comprueba no solo por la actitud de Diana hacia la ninfa en trance de parto sino además por ignorar los reclamos de su devoto pastor quejumbroso. Elisa es la única de estas ninfas de Diana que corresponde a su amado, Nemoroso, e infringe por ello el miramiento de la castidad obligada. Su transgresión se evidencia en su preñez y, por ello, paga con su vida su desacato¹⁰.

OBRAS CITADAS

Arce de Vázquez, Margot. *Garcilaso de la Vega: Contribución al estudio de la lírica española del Siglo XVI*. Río Piedras: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1961.

Blecua, Alberto. *En el texto de Garcilaso*. Madrid: Ínsula, 1970.

Cammarata, Joan. *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*. Maryland: Studia Humanitatis, 1983.

¹⁰ Sería muy interesante detenernos a reflexionar el verso 381 de la “Égloga I”, en donde Nemoroso increpa a Diana: “Íbate tanto en un pastor dormido”. Sin embargo, me estaría alejando demasiado del hilo principal de esta investigación. Permítaseme sólo mencionar que esta identificación de Diana con Selene (quien fue amante de Endimión, con quien procreó cincuenta hijas) es interesante porque, a pesar de que ambas se identifican con la Luna, corresponden a genealogías distintas. Selene es de la generación titánica, por lo que a Diana se le adscribe su rol de diosa lunar posteriormente por ser hermana gemela de Febo, dios solar. Sin embargo, el mito de Endimión pasa entonces a convertirse en el ejemplo de castidad que da Diana a sus seguidoras ya que esta, aún enamoradísima del pastor, solo yace junto a él en las noches, acariciándolo con su luz tenue. ¿Cuánto estaría Nemoroso reprendiendo a Diana (vista como Selene) por ser partícipe del mismo amor que condenó en su amada? Esto podría ser materia de un estudio aparte.

- Cruz, Anne J. *Imitación y transformación: el petrarquismo en Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1988.
- Darst, David H. "Garcilaso's Love for Isabel Freire: The Creation of a Myth". *Journal of Hispanic Philology* 3 (1979): 261-68.
- De la Granja, Agustín. "Garcilaso y la ninfa 'degollada'" *Criticón* 69 (1997): 57-65.
- De la Vega, Garcilaso. *Poesías castellanas completas*. Ed. Elias L. Rivers. Madrid: Clásicos Castalia, 1996.
- Di Pinto, Mario. "Non sgozzate la ninfa Elisa". *Studi Ispanici* 3 (1986): 123-43.
- Díaz-Navarro, Epicteto. "Algunos aspectos formales y conceptuales en la Égloga III de Garcilaso". *Explicación de textos literarios* 18.1 (1989-1990): 17-25.
- Ficino, Marsilio. *De Amore*. Trad. Rocío de la Villa Ardua. Madrid: Tecnos, 1994.
- Gallego Morell, Antonio, ed. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas: Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios del Brocense, Fernando de Herrera, Tamaro de Vargas y Azara*. Madrid: Gredos, 1972.
- Goodwyn, Frank. "New Light on the Historical Setting of Garcilaso's Poetry". *Hispanic Review* 46.1 (1978): 1-22.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1981.
- Gómez, Luis A. "Asomos de la narrativa en la Égloga III de Garcilaso". *Hispanic Journal* (2006): 29-41.
- Heiple, Daniel L. *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994.
- Iglesias Feijoó, Luis. "Lectura de la Égloga I" en *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986. 61-82.
- Impey, Olga Tudorica. "El entorno clásico y filológico de la muerte en la última égloga de Garcilaso, vv. 229-32". *Romanische Forschungen* 99 (1987): 152-68.

- Johnson, Carroll B. "Personal Involvement and Poetic Tradition in the Spanish Renaissance: Some Thoughts on Reading Garcilaso". *Romanic Review* 80 (1989): 288-304.
- Julien, Nadia. *Enciclopedia de los mitos*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 1999.
- Keniston, Hayward. *Garcilaso de la Vega: A Critical Study of His Life and Works*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1922.
- Lapesa, Rafael. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Selecta 28 de Revista de Occidente, 1968.
- . "Poesía y realidad; destinatarias y personajes de los poemas garcilasianos de amor. Isabel Freyre, la ninfa 'degollada'" en *La trayectoria poética de Garcilaso*, edición corregida y aumentada. Madrid: Bella Bellatrix Istmo, 1985. 199-210.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *Dos obras maestras españolas. El Libro de buen amor y La Celestina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.
- Lipmann, Stephen H. "On the Significance of the 'Trance de Lucina' in Garcilaso's First Eclogue". *Neophilologus* 67 (1983): 65-70.
- Martí Caloca, Ivette. "Los límites del neoplatonismo en la poesía castellana de Garcilaso de la Vega". *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española* (1997): 47-72.
- Martínez López, Enrique. "Sobre 'aquella bestialidad' de Garcilaso (égl. III.230)". *Publications of the Modern Language Association of America* 87 (1972): 12-25.
- McVay Jr., Ted. "The Goddess Diana and the 'ninfa degollada' in Garcilaso's Égloga III". *Hispanófila* 109 (Sept. 1993): 19-31.
- . "Beheaded Women: Masculine/ Feminine Dualities in Garcilaso's 'Égloga' III". *Romanic Review* 83.2 (1992): 227-44.
- Morros, Bienvenido. Prólogo. *Obra poética y textos en prosa*. De Garcilaso de la Vega. Barcelona: Crítica, 1995. XXV-CXV.
- Navarrete, Ignacio. *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Pinto, Rafaelle. "Un caso di violenza di genere: la 'ninfa degollada' di Garcilaso de la Vega (Égloga III)". *RiLUnE (Review of Literatures of the European Union)* 7 (2007): 53-63.

- Poggioli, Renato. *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- Porqueras Mayo, Alberto. "La ninfa degollada de Garcilaso" en *Temas y formas de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1972. 128-40.
- Quinn, David. "Garcilaso's Égloga I: Autobiography or Art?" *Symposium* 37.2 (verano 1983): 147-64.
- Rivers, Elias L. Introducción. *Poesías castellanas completas* de Garcilaso de la Vega Madrid: Clásicos Castalia, 1969. 9-21.
- Roig, Adrien. "¿Quiénes fueron Salicio y Nemoroso?" en *Criticón* 4 (1978): 1-36.
- Segre, Cesare. "A Conceptual Analysis of the First Eclogue of Garcilaso" en *Structures and Time*. Chicago: The University of Chicago Press, 1979. 137-59.
- Tateo, Francesco, ed. *Arcadia* de Jacopo Sannazaro. Cátedra Letras Universales. 1993.
- Torres, Isabel. "Neo-Parkerism: An Approach to Reading Garcilaso de la Vega, Eclogue 1". *Bulletin of Hispanic Studies* 85.6 (2008): 93-105.
- Vaquero Serrano, María Carmen. *Garcilaso. Poeta del amor, caballero de la guerra*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002.
- Waley, Pamela. "Garcilaso, Isabel and Elena: The Growth of a Legend". *Bulletin of Hispanic Studies* 56 (1979): 11-15.