

# HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

10



UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

1969



ALGUNAS NOTAS SOBRE EL MASOQUISMO  
Y LA ESTRUCTURACIÓN DE LA "EGLOGA I"  
DE GARCILASO DE LA VEGA

DR. JUAN JOSÉ GARCÍA GÓMEZ  
Escuela de Letras.  
ITESM.

BIEN PUEDE DECIRSE que el sentimiento amoroso es el distintivo de la obra de Garcilaso de la Vega. Es cierto que en algunas ocasiones es posible el advertir en su verso "Resonancias Bélicas"; pero éstas son escasas comparadas con las amatorias y deben ser consideradas como pertenecientes más al terreno de la aventura que del sentimiento. El amor sobresale. Siempre el garcilasiano amor. Y uno de los aspectos más obvios —aunque no por ello menos interesante—, es el del amor frustrado.

Dentro de las desviaciones calificadas de mentales, existe un grupo en el que el paciente no pierde contacto con la realidad. El mundo exterior —los sentimientos, las personas, los objetos—, están presentes en su "yo". Existe con independencia al pensante siempre y cuando no toque el punto afectado de la realidad de éste. En el evolucionado mundo de la psiquiatría, dichas desviaciones se conocen como formas de psicopatía o trastornos de la personalidad.

Amplio es el conjunto de estas formas o trastornos. Pero para el caso actual sólo interesa uno de los grupos que lo conforman: aquel que causa trastornos en un rasgo patrón de la personalidad. Es aquí en donde se entremezclan fetichismo, voyeurismo, sadismo, masoquismo, exhibicionismo... En este caso específico —reduciendo todavía más el campo—, interesan mayormente los dos últimos: el masoquismo y el exhibicionismo. Acudiré a los otros sólo en casos especiales de la historia contada por Garcilaso en su "Egloga I".

El masoquismo implica la obtención de un placer sensual por medio del dolor. Este dolor puede recorrer —y de hecho recorre— toda la escala imaginada: desde el dolor físico hasta el dolor moral. Pero aunque básicamente el masoquista sea una persona a quien le gusta sufrir, al mismo tiempo está consciente de este



sufrimiento. Por ende, del placer que con ello experimenta. Es más: busca el sufrimiento —o lo imagina, en muchas ocasiones exhaustivamente—, para lograr una ininterrumpida cadena de dolor-placer.

Aunque el origen del masoquismo sea inconsciente, el masoquista busca conscientemente no sólo el placer ocasionado por el dolor, sino un goce extra: el de ser advertido, en su dolor, por la humanidad. Lo dice. Lo grita. Lo exhibe. Y se exhibe. Por ello es que con mucha frecuencia está tan ligado al exhibicionismo, que es difícil el precisar dónde comienza el uno y dónde acaba el otro.

En la poesía amorosa de Garcilaso es forzoso advertir el elemento masoquista. Biográficamente, sabemos que el poeta casa por interés y no por amor. Ya casado, conoce a Isabel Freyre. Y se enamora de ella sin esperanza de ser correspondido. Quizá no sea tan ilógica la suposición de que se enamora de ella precisamente por eso. Sufre, pues, Garcilaso. Sufre de una manera gozosa, extrovertida. Masoquista. Poéticamente masoquista, en fin.

Los 421 versos que forman la "Egloga I", son un pretexto para que —y a manera de diálogo—, aparezcan dos pastores: Salicio y Nemoroso. Ambos lloran amores no afortunados. Salicio se lamenta de los celos. Nemoroso llora la muerte de su amor, una pastora de nombre Elisa. Pero ambos sentimientos —o mejor, ambas expresiones de sentimiento—, están íntimamente ligadas una con otra formando una sola. Uno es el dolor como uno es el amor lamentado. La Egloga, en cuanto a sentimiento se refiere, es autobiográfica.

Continuando en este juego de desdoblamientos, volvamos a los pastores. Mucho se ha hablado sobre la identidad real de los dialogantes. Se comenzó por querer identificar a Garcilaso con el Salicio basándose en un supuesto e incompleto anagrama: Salicio-Icilaso-Garcilaso. Creo que la identificación, sin necesidad de recurrir al anagrama, puede ser aceptada tratándose de un autor que siempre que pudo —y pudo muchas veces—, personificó los sucesos amorosos en sus obras.

Cabría hacer en este momento una pregunta ya que estamos hablando del protagonista. ¿Realmente amó y sufrió tanto y tantas veces Garcilaso, o sólo fue un seguidor formal de una italianizante moda? Me inclino a pensar que partió de la última posibilidad —autor que se ve dentro de una corriente—; pero, a fuerza de practicarla, terminó sintiéndola. El "pescador pescado" del Renacimiento, sucumbió ante el juego.

En cuanto al Nemoroso, se ha pretendido identificarlo con muchos personajes contemporáneos del poeta. Incluso se ha llegado a hablar de que Nemoroso es nada menos que el otro gran poeta renacentista: Boscán. (Nemus-Bosque-Boscán). Sin embargo, no puede aceptarse desde el punto de vista psicológico. Si uno es el amor, uno es el personaje. Lo cierto es que Garcilaso

se nos aparece bajo dos nombres en un desdoblamiento que, por otra parte, era común en la época: para ellos, los personajes sirven solamente de pretexto para justificar un diálogo y suprimir la rigidez del monólogo. Pero el amante es uno solo. La teoría no es nueva. Tampoco necesita serlo para aceptar que es la más convincente dadas las características del caso. Consideraré, por tanto, en esta Egloga, que Salicio y Nemoroso son el propio Garcilaso de la Vega.

Hay algo más que vendría en apoyo de esta teoría. El personaje femenino, la llorada pastora. La amada imposible es llamada, en la obra, por dos nombres. Por Salicio, Galatea: "¡Oh, más dura que el mármol a mis quejas, / y al encendido fuego en que me quemo / más helada que nieve, Galatea!"; (Versos 57 a 59). Y por Nemoroso, Elisa: "Acuérdome durmiendo aquí algún hora, / que despertando, a Elisa vi a mi lado.", (Versos 257 y 258).

¿Qué significa el nombre de Galatea dentro de la Egloga? Simplemente el nombre pastoril que de una manera arbitraria colocaban los poetas a sus damas, una especie de pudoroso seudónimo que ayudaba a ambientar bucólicamente los asuntos y disfrazaba un poco la extrema cortesanía de los diálogos. En cambio, Elisa equivale a Isabel. ¿Por qué, pues, si es una la amada, obedece a dos nombres?

La "Egloga I", tradicionalmente considerada como un solo poema sin divisiones, en realidad está formada por cinco secciones que se complementan para contarnos dos aspectos distintos pero esenciales de la historia.

Para dividirla, tomaré como punto de partida los parlamentos de ambos pastores. Primera parte: Parlamento de Salicio. Segunda Parte: Parlamento de Nemoroso. Con lo que, considerando el resto del poema, resultaría estructurado como sigue:

- I). Prólogo general.
- II). Primera parte.
- III). Epílogo de la Primera parte.
- IV). Segunda parte.
- V). Epílogo final.

El Prólogo general, abarcará desde el verso 1 al 56. Por tratarse de un poema en el que el autor se exhibe, está narrado por el propio Garcilaso que adopta para ello una primera personalidad: la de Narrador.

La Primera parte es la correspondiente al parlamento de Salicio y cubre los versos 57 a 224. Aquí Garcilaso se desdobra en ese pastor.

En el Epílogo de la Primera parte, vuelve de nueva cuenta el Narrador y ocupa los versos 225 a 238. Hará una consideración sobre la antecitada.



La Segunda parte va del verso 239 al 407. Garcilaso se viste de Nemoroso en su tercera personalidad.

Y en el Epílogo final —que también funciona como tal para la Segunda parte—, versos 408 a 421, reaparece por última vez el Garcilaso-Narrador, ambientando con sus palabras el final de la historia y del poema.

Ahora volveré al personaje femenino. Aunque partamos del supuesto de que Isabel Freyre murió en el año de 1533 y la "Egloga P" debió de ser escrita al siguiente, 1534, Garcilaso en ella quiere contarnos —contarse, exhibirse—, en la línea completa de su amor. Por eso es que durante la Primera parte encontramos dos personajes 'vivos': el Salicio, Garcilaso amante; y la Galatea, Isabel amada. Vivos ambos, por la fuerza masoquista del autor. Y ella, viva, debe de ser encubierta bajo un nombre ficticio y protector.

En cambio, durante la Segunda parte, la amada ya habrá muerto. No se tratará de hablar ni de celos ni de escauceos amorosos. Nada más existirá el doloroso recuerdo de la ausente y el dolor-exhibición por su muerte. Difunta, estará más cerca del poeta que viva. No será nunca completamente suya: eso destruiría por completo su desviada visión. Pero se acercará. Y su nombre —ligeramente encubierto por aquello del sentimiento del honor, tan 'sui generis' en Garcilaso—, se acerca también al original: Elisa-Isabel.

La obra, independientemente de su soberbia riqueza literaria, es todo un tratado del amor sin esperanza. El poema comienza con el Prólogo general. En él, Garcilaso va a contar, dedicar, prepararse y prepararnos para su gozoso extrovertimiento. El Narrador está en acción:

*"El dulce lamentar de dos pastores,  
Salicio juntamente y Nemoroso,  
he de contar, sus quejas imitando;  
cuyas ovejas al cantar sabroso  
estaban muy atentas, los amores,  
de pacer olvidadas, escuchando".*

(Versos 1 al 6.)

Haciendo a un lado los recursos estilísticos —que requerirían estudio aparte y no simples notas—, dice el Narrador: "El dulce lamentar de dos pastores..." El lamento, la muestra del dolor, aparece ya en la primera línea calificada de "dulce". De placer. Tan es así, que la propia relación de los lamentos será un "cantar sabroso". Habrá lamentos y quejas. Pero sabrosos. ¿No es un desviado modo de enfocar el dolor, gozándolo?

El poeta continúa dirigiéndose ahora a un personaje determinado, a aquel

a quien dedica la Egloga: D. Pedro de Toledo, familiar de la Casa de Alba, y a quien por lo mismo designa con el nombre de Albano. Este ofrecimiento —cortesano tradicional: elogio al dedicado, relación de sus hechos gloriosos, exageración bondadosa de los nimios, petición de amparo protector para lo dedicado y el dedicante—, llega hasta el verso 42. Sólo me detendré en los dos últimos de esta sección. El primero de ellos, está relacionado con los cortesanos anteriores. Naturalmente puede decir en él:

*"...y en cuanto esto se canta..."*

o sea, algo así como 'una vez que he cantado tus alabanzas'. Pero el siguiente verso, contradice el concepto y lo remite al principio del poema:

*"...escucha tú el cantar de mis pastores..."*

Seguimos en el camino que comienza a marcarnos. El dolor se ha convertido en canto. Y como que cantar debe ser sinónimo de placer, de goce. Así volvemos al placer-dolor.

Vienen ahora los catorce versos finales del Prólogo general, (43 al 56), ricos en imágenes y en contenido.

El Narrador, abandonando el aspecto cortesano un poco, habla de Salicio preparando al lector para la aparición del personaje. En esta descripción, después de haber situado al tiempo usando del sol como instrumento, aparece

*"...Salicio, recostado  
al pie de un alta haya, en la verdura..."*

rara pose para un doliente que no fuera de esta época.

De inmediato, como un anticipo, la imagen complementaria de uno de los aspectos exteriores del dolor: el agua:

*"...en la verdura,  
por donde un agua clara con sonido  
atravesaba el fresco y verde prado,  
él, con canto acordado  
al rumor que sonaba,  
del agua que pasaba,  
se quejaba tan dulce y blandamente..."*



Una dulce queja. Una blanda queja. Un dulce y blando dolor que goza exhibiéndose desde el principio, enmarcado por un riachuelo en cuyo rumor Salicio ritma.

Ha terminado el Prólogo general. Se puede hablar un poco del Garcilaso-Narrador. A pesar de la notoria cortesanía —no en vano fue hombre de palacio, acostumbrado a tratamientos de esta índole—, no puede evitar el anticipo de su posición masoquista cuyo máximo logro tendrá lugar en las siguientes secciones. Es apenas un primer paso, pero bien logrado. Todavía es el Narrador cortesano, no el poeta gozosamente desesperado. Un anticipo, una preparación de lo que va a venir.

La Primera parte comienza en el verso 57, con el diálogo propiamente dicho. Salicio es quien lo inicia contándonos la causa de su dolor. Su amada lo desprecia. Sin ella, la vida no tiene importancia. ¿O es precisamente por esto que la tiene?

*“Estoy muriendo, y aún la vida temo;  
temóla con razón, pues tú me dejas;  
que no hay, sin ti, el vivir para qué sea”.*

(Versos 60 a 63.)

Salicio comienza a mostrarse. Siente, de momento, una vergüenza por su estado. Pero ésta, lejos de obligarlo a romper los versos escritos —sería una forma de hacer desaparecer la comunicación de su estado—, parece que le sirviera de aliciente para continuar.

De pronto, casi me atrevería a decir impremeditadamente si no fuera porque conforme al proceso evolutivo del masoquismo es lógico, sale el llanto. La exposición externa del dolor. Sobre todo, del dolor que se exhibe. Porque no es un llanto callado, oculto, silencioso. Sino que nace en forma de un verso logradísimo, de gran musicalidad, que se repetirá a lo largo de la Egloga como una especie de gozoso-doloroso-estribillo:

*“salid sin duelo, lágrimas, corriendo”.*

Recordemos ahora cómo el mundo que rodea al masoquista existe con independencia de él, siempre y cuando no toque su realidad. Es precisamente lo que describe en los versos 71 al 83: el mundo circundante y el poeta solitario en su desviación:

*“El sol tiende los rayos de su lumbré  
por montes y por valles, despertando*

*las aves y animales y la gente:  
cuál por el aire claro va volando...  
...do su natura o menester le inclina:  
siempre está en llanto esta ánima mezquina,  
cuando la sombra el mundo va cubriendo  
o la luz se avicina”.*

Y, por segunda vez, el estribillo: “Salid sin duelo, lágrimas, corriendo”.

La amada interviene en forma mucho más directa en los versos 85 a 96. ¿Cómo es posible —gime el poeta—, que no caiga un castigo divino sobre la mujer que tanto lo maltrata y que ha llegado, en su desprecio, a casarse con otro; la que del amante se olvida “sin mostrar un pequeño sentimiento”?

Por tercera vez, perfectamente escalonado entre las estancias, el estribillo.

En los siguientes versos, algo curioso. Si no estuviéramos tan lejos del Romanticismo, hablaría de él. Pero no es posible. Algunos de los seres que rodean al poeta, abandonan su puesto al margen de sus acontecimientos y los complementan como una premonición simbólica, (Versos 109 al 111):

*“Bien claro con su voz me lo decía  
la siniestra corneja repitiendo  
la desventura mía”.*

Y por cuarta vez, el estribillo. Las varoniles lágrimas. Nada tiene de afeinado este llorar. Exhibicionismo. Masoquismo. Cualquier cosa menos afeinamiento:

*“Salid sin duelo, lágrimas, corriendo”.*

En la siguiente estancia, hace una variante de la comprendida entre los versos 99 y 113: la premonición. Sólo que ahora, en su recorrido, la lleva al terreno del sueño. El agua vuelve otra vez como acompañante del llanto. Y por quinta ocasión, cada vez más motivado, el estribillo.

El camino del agua-llanto está abierto. Imposible detenerlo. Los celos lo hacen brotar, (versos 133 a 139):

*“No hay corazón que baste,  
aunque fuese de piedra,  
viendo mi amada hiedra,  
de mí arrancada, en otro muro asida,*



y mi parra en otro olmo entretejida,  
que no se esté con llanto deshaciendo  
hasta acabar la vida”.

El agua-llanto, por sexta vez.

Lo que a Garcilaso-Salicio ha sucedido, va a romper las vallas de lo personal. Y, exhibicionistamente, va a proponer su proyección hacia todos los humanos, (versos 147 a 152):

“Cuando tú enajenada  
de mi cuidado fuiste,  
notable causa diste  
y ejemplo a todos cuantos cubre el cielo,  
que el más seguro tema con recelo  
perder lo que estuviere poseyendo”.

Ya no le basta el propio sufrimiento. Es preciso añadir el de los demás. Si éstos rechazan el amor por el peligro que entraña, sufrirán. ¡Difícil placer en este su trastorno de personalidad!

Garcilaso, valiéndose del Salicio, ha ido subiendo en cada una de las estancias hasta casi llegar al clímax de su visión. Debe ir preparando el final. ¿Cómo? Mediante la reiteración, (versos 153 a 154):

“Salid sin duelo,  
salid sin duelo, lágrimas, corriendo”.

Ahora, el hecho. La descripción de lo que ha motivado su dolor: el matrimonio de la amada. Y se me ocurre preguntarme: si Isabel Freyre hubiera accedido a sus requerimientos amorosos, si la hubiera logrado, ¿no se hubiera convertido Garcilaso en un don Juan dando muerte al masoquista poeta?

Por octava vez, lo que por bien colocado no fastidia a pesar de la repetición:

“Salid sin duelo, lágrimas, corriendo”.

Algo le falta todavía. Ya nos ha hablado del medio ambiente. De las circunstancias. De la amada. De los celos. De la pérdida. Ahora nos va a hablar de sí mismo, directamente. No podrá alcanzar la plenitud del goce-dolor si no lo hace:

“Siempre de nueva leche en el verano  
y en el invierno abundo; en mi majada  
la manteca y el queso está sobrado;  
de mi cantar, pues, yo te vi agradada,  
tanto, que no pudiera el mantuano  
Títilo ser de ti más alabado.  
No soy, pues, bien mirado,  
tan disforme ni feo;  
que aun agora me veo  
en esta agua que corre clara y pura  
y cierto no trocara mi figura  
con ese que de mí se está riendo;  
¡trocara mi ventura!

(Versos 169 a 181)

En medio de la autodescripción pastoril —¿cómo podría olvidarla si ya es una imagen esencial en el poema?—, el agua, espejo de su desdoblamiento personal, como si fuera un yo juzgante y un yo juzgado.

Qué clara vuelve a ser en esta ocasión la imagen del dolor-placer. El yo juzgado que sufre, al contemplarse en el espejo del agua por el yo juzgante, no trocara con él su luciente aspecto físico. Trocara... su ventura. Y, ¿cuál es su ventura? El dolor de la pérdida y los celos. Ahora sí: ventura es igual a dolor. Todo con el remate lógico e insistente de:

“Salid sin duelo, lágrimas, corriendo”.

El poeta está llegando casi al final de su exposición en esta primera parte de la obra. Nos ha venido preparando para llegar a la culminación. El llanto se apropiará del momento. Ha llegado su hora. Lo dirá y lo redirá. Nos lo meterá tan adentro que en su exposición masoquista, logrará su máximo triunfo: hacer del lector un instrumento más en su amoroso juego.

El exhibicionista llanto adquirirá proporciones tremendas, destructoras. Dos veces todavía —hasta completar once—, usará el estribillo. Y lo reforzará de tan manera que el llanto acabará quebrantando la dureza de las piedras, perturbando el sueño de las fieras, cambiando el paisaje, rompiendo todo orden... menos el corazón de la amada.

En esta última estancia, utiliza el máximo recurso de la exhibición: el sacrificio de lo circundante. Olvidará el tan personal estribillo para introducir lo que considera la sublimación del amor: la entrega del mundo que ha per-



tenecido al amante y a la amada para que ella lo disfrute con el tercero en discordia: el esposo, (versos 211 a 224):

*"Mas ya que a socorrer aquí no vienes,  
no dejes el lugar que tanto amaste,  
que bien podrás venir de mí segura.  
Yo dejaré el lugar do me dejaste;  
ven, si por sólo esto te detienes.  
Ves aquí un prado lleno de verdura,  
ves aquí una espesura,  
ves aquí una agua clara,  
en otro tiempo cara,  
a quien de ti con lágrimas me quejo.  
Quizá aquí hallarás, pues yo me alejo,  
al que todo mi bien quitarme puede;  
que pues el bien le dejo,  
no es mucho que el lugar también le quede".*

Pero al gritar la entrega, es él quien alcanza la cúspide del masoquismo. Angustiosamente se gozará del sacrificio. Y a tal extremo, que cuando se llegue al Epílogo de la Primera parte, (versos 225 a 238), cuando vuelva a intervenir el Narrador, estará el personaje tan impresionado, que Salicio-Garcilaso logrará su último y más perfecto goce: el de ser advertido y compadecido por la humanidad:

*"Aquí dió fin a su cantar Salicio,  
y suspirando en el postrer acento,  
soltó de llanto una profunda vena.  
Queriendo el monte al grave sentimiento  
de aquel dolor en algo ser propicio,  
con la pesada voz retumba y suena.  
La blanca Filomena,  
casi como dolida  
y a compasión movida,  
dulcemente responde al són lloroso.  
Lo que cantó tras esto Nemoroso  
decidlo vos, Piérides; que tanto  
no puedo yo ni oso,  
que siento enflaquecer mi débil canto".*

Es así como hemos llegado a la Segunda parte del poema (versos 239 a 407), a cargo del segundo de los pastores: Nemoroso. O sea —recordando lo apuntado en el triple desdoblamiento de personalidad de Garcilaso en esta Egloga—, al último 'yo' que emplea el autor: El Nemoroso-Garcilaso. Un mismo tema, un mismo dolor, un mismo goce masoquista, externado desde tres puntos de vista: el yo-narrador, el yo-amante-celoso-en-vida y el yo-amante-celoso-en-muerte.

Poco a poco Garcilaso nos ha regalado esta preciosa muestra del masoquismo en la Literatura. Hasta ahora —en el ya advertido elemento autobiográfico que le sirve de argumento—, ha usado del dolor-placer para hablarnos de Galatea, la amada viva, y de los celos por la no correspondencia amorosa. Ahora usará ese mismo elemento para llorarla muerta.

Los 182 versos que forman el parlamento de Nemoroso, están divididos en trece estancias de las cuales doce corresponden a la Segunda parte y una, la última, al Epílogo final.

Comienza Nemoroso-Garcilaso haciendo una regresión temporal. ¿Cómo, si no, podrá sufrir aún más de lo que ha sufrido —de lo que nos ha dicho que ha sufrido—, sino trayendo a la memoria una época feliz para contrastarla con la infeliz que le llega con la muerte de la amada? ¿Podrá seguir —en su "disturbación afectiva"—, alcanzando nuevas cimas en su obsesivo dolor-placer?

Para lograr una unidad simbólica con la Primera parte, usa casi las mismas imágenes: las "corrientes aguas" que sirven de espejo, las aves, la "hiedra que por los árboles camina"...

La regresión temporal, es hacia una época gozosa. Apenas dos líneas para proyectarnos el dolor, dos líneas tristes entre muchas felices, (versos 245 y 246):

*"...yo me vi tan ajeno  
del grave mal que siento..."*

Mas de inmediato entra de pleno en la temática triste. La segunda estancia cimienta la ausencia causada por la muerte, (versos 253 a 266):

*"¡Oh bien caduco, vano y presuroso! ...  
...  
¡Oh miserable hado!  
¡Oh tela delicada,  
antes de tiempo dada  
a los agudos filos de la muerte!"*



Hay algo que podría haber salvado al poeta de la pena: la creencia de que el ser humano está formado por un cuerpo y una alma; cuando el cuerpo desaparece, el alma asciende a la eternidad para seguir viviendo. Pero esto sería ya un consuelo. Le impediría sufrir. Y automáticamente lo rechaza. No habrá nada que recuerde el posible consuelo. Simple y llanamente, un cuerpo que desaparece:

*¿Dó están agora aquellos claros ojos  
que llevaban tras sí, como colgada,  
mi alma doquier que ellos se volvían?  
¿Dó está la blanca mano delicada,  
llena de vencimientos y despojos  
que de mí mis sentidos le ofrecían?  
Los cabellos que vían  
con gran desprecio el oro,  
como a menor tesoro,  
¿adónde están? ¿Adónde el blando pecho?  
¿Dó la coluna que el dorado techo  
con presunción gallarda sostenía?  
Aquesto todo agora ya se encierra,  
por desventura mía,  
en la fría, desierta y dura tierra”.*

(Versos 267 a 281).

A continuación, ya el dolor en su persona. Hasta ahora, han aparecido nada más las causas. Se diría que por un momento ha abandonado su insistente desviación. Pero no. Tan sólo la ha graduado para causar mayor efecto cuando reaparezca (versos 282 a 295):

*“¿Quién me dijera, Elisa, vida mía...  
...  
... que habría de ver con largo apartamiento  
venir el triste y solitario día  
que diese fin amargo a mis amores?  
...  
... y lo que siento más es verme atado  
a esta pesada vida y enojosa,  
solo, desamparado,  
ciego sin lumbre en cárcel tenebrosa”.*

Luego, (versos 296 a 309), casi una variante de algunas poses del Salicio. Para mayor similitud, un cambio a aquel soberbio estribillo de “salid sin duelo, lágrimas, corriendo”. Sólo que llevado al paroxismo de la imagen:

*“... yo hago con mis ojos  
crecer, lloviendo, el fruto miserable”.*

El llanto ya no es lágrima. Ni siquiera río. Ahora es lluvia. Una lluvia que, al caer, origina una vida miserable. Nuevo juego masoquista: nacimiento-vida-dolor. La vida junto al fruto miserable.

Sigue el poeta, (versos 310 a 323), un maravilloso juego de luces. El sol y la sombra, la “negra oscuridad” y la “luz pura y hermosa”. Lo relacionado con el amante, oscuridad. Lo tocante a la amada, luz. Apenas si un rayo de esperanza en el más allá:

*“... hasta que muerte el tiempo determine  
que a ver el deseado  
sol de tu clara vista me encamine.”,*

que será borrado de inmediato en los siguientes versos (349 a 351):

*“No me podrán quitar el dolorido  
sentir, si ya del todo  
primero no me quitan el sentido.”,*

que, al mismo tiempo, es el dolor autopublicado.

Ahora, un interesante nuevo aspecto. Con mucha frecuencia, el masoquismo aparece acompañado también del fetichismo. O sea, que el masoquista —o el exhibicionista—, usa del fetiche para mejor lograr su propósito. Y, ¿qué mejor ejemplo de fetichismo se podría pedir que la siguiente estancia? (versos 352 a 363):

*“Tengo una parte aquí de tus cabellos,  
Elisa, envueltos en un blanco paño,  
que nunca de mi seno se me apartan;  
descójolos, y de un dolor tamaño  
enternecerme siento, que sobre ellos  
nunca mis ojos de llorar se hartan.  
Sin que de allí se partan,  
con suspiros calientes,*



*más que la llama ardientes,  
los enjugo del llanto, y de consuno  
casi los paso y cuento uno a uno;  
juntándolos, con un cordón los ato”.*

Es notable esa minuciosidad enfermiza mediante la cual Nemoroso-Garcilaso prolonga sus ratos de agonía. Se puede imaginar —siquiera por un instante— ese placer en alargar el dolor ante el recuerdo efectuado por el amante, contando uno por uno los cabellos de la amada muerta, no para sufrir durante un momento —como sería en el caso de tomar el mechón—, sino durante tantos que casi podrían convertirse en horas al irlos contando “uno a uno...”. Mientras, claro está,

*“... mis ojos nunca de llorar se hartan...”*

y va enjugando el fetiche con sus propias lágrimas.

Luego, un breve respiro. Un momentáneo descanso (versos 364 y 365):

*“Tras eso el importuno  
dolor me deja descansar un rato”.*

Pero, como dije, apenas un breve respiro; porque (versos 366 a 393):

*“Mas luego a la memoria se me ofrece  
aquella noche tenebrosa, oscura,  
que tanto aflige esta ánima mesquina  
con la memoria de mi desventura...”*

El elemento biográfico es traído casi textualmente. Doña Isabel, muerta durante el parto. Y Garcilaso, como buen renacentista, usa la mitología clásica para aplicarla al suceso. La diosa Diana —Lucina en el poema—, es increpada por el dolorido amante por no haber cuidado de la parturienta. En su dolor, no sólo reclama. Sino que hasta insulta:

*“... y tú, rústica diosa, ¿dónde estabas?...  
...  
¿ibate tanto en perseguir las fieras?  
¿ibate tanto en un pastor dormido?...  
...”*

*¿Y tú, ingrata, riendo,  
dejas morir mi bien ante los ojos?”*

Es así como hemos llegado a la última parte del parlamento de Nemoroso-Salicio, Segunda del poema. A lo largo de él, hemos atravesado por todas las gradaciones imaginables del masoquismo. El tema queda sobradamente demostrado. Sólo resta un pequeño detalle adicional. Garcilaso —en su personificación nemorosiana—, va a callar pronto. En el último momento, quiere refugiarse en la paz que le proporcionaría la creencia religiosa de ‘otra vida’ (versos 394 a 407):

*“Divina Elisa, pues agora el cielo  
con inmortales pies pisas y mides,  
y su mudanza ves, estando queda,  
¿por qué de mí te olvidas y no pides  
que se apresure el tiempo en que este velo  
rompa del cuerpo, y verme libre pueda,  
y en la tercera rueda  
contigo mano a mano  
busquemos otro llano,  
busquemos otros montes y otros ríos,  
otros valles floridos y sombríos,  
donde descansa siempre y pueda verte  
ante los ojos míos...”*

Pero no puede permitirse este lujo. En la última línea, cae en la tentación de escribir con todas sus letras el temor:

*“... miedo y sobresalto de perderte”.*

La Segunda parte finaliza. ¿Cómo resolverá Garcilaso el término del poema para no caer en lo grotesco? Demostrando —una vez más— su maestría poética. Una última estancia que formará el Epílogo final. En ella, bajará de tono. No de intensidad dramática (versos 408 a 421):

*“Nunca pusieran fin al triste lloro  
los pastores, ni fueran acabadas  
las canciones que sólo el monte oía  
si mirando las nubes coloradas,  
al tramontar del sol bordadas de oro,*



no vieran que era ya pasado el día.  
La sombra se veía  
venir corriendo apriesa  
ya por la falda espesa  
del altísimo monte, y recordando  
ambos como de sueño, y acabando  
el fugitivo sol, de luz escaso  
su ganado llevando,  
se fueron recogiendo paso a paso”.

Y queda en nuestro ánimo de lector la huella masoquista de un dolor, de un goce, de una pena y de una tristeza con:

“... la sombra se veía  
venir corriendo apriesa  
ya por la falda espesa  
del altísimo monte, y recordando  
ambos como de sueño, y acabando  
el fugitivo sol, de luz escaso  
su ganado llevando,  
se fueron recogiendo paso a paso...”

## EN TORNO A LA “DEVOCIÓN DE LA MISA” DE CALDERÓN DE LA BARCA

LIC. Y DRA. MARÍA GUADALUPE MARTÍNEZ B.  
Universidad de Nuevo León.

*Sumario:* 1. Apuntes biográficos de D. Pedro Calderón de la Barca.—2. Obras.—3. La época de Calderón.—a). 1er. estilo de su teatro: *El Alcalde de Zalamea*.—b) 2o. estilo: *La Vida es sueño*.—4. El Auto Sacramental.—5. *La Devoción de la Misa*. 6. Conclusión.

### 1. APUNTES BIOGRÁFICOS DE D. PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA nació en Madrid el 17 de enero de 1600. Sus padres, de familia hidalga, fueron Don Diego Calderón de la Barca y Doña Ana María de Henao. Hizo sus primeros estudios en el Colegio Imperial de la Cía. de Jesús, en Madrid, donde cursó varias asignaturas: gramática, clásicos griegos y latinos, los comentarios a las Escrituras, los Padres de la Iglesia, etc.

Es difícil trazar una biografía más o menos clara de este dramaturgo, ya que tenemos pocos datos de su vida. A través de sus obras observamos que él mismo hace algunos comentarios acerca de su familia. Sabemos que era descendiente de nobles, pues desde niño demostró una arrogancia y pulcritud de aristócrata. Anota en cierta ocasión: “la mediana sangre en que Dios fue servido que naciera”.

A los 22 años —1622— abandonó la carrera eclesiástica que había seguido, orientado por sus padres. Posiblemente fue entonces cuando se dedicó a sus lances de “capa y espada”. De aquí también sus comedias de esos temas.

En 1637 don Pedro Calderón estuvo al servicio del duque del Infantado y, es posible, de soldado en Fuenterrabía y Cataluña (Lérida).

En 1638 hay un cierto silencio y “reservas” alrededor de su carácter.