

GARCILASO DE LA VEGA Y PEDRO SALINAS: *LA VOZ A TI DEBIDA*

MONTSERRAT ESCARPÍN GUAL
Universitat de Girona

RESUMEN

El artículo muestra la relación entre dos escritores españoles: Garcilaso de la Vega y Pedro Salinas; o mejor, la influencia del primero sobre el segundo. Esta puede observarse en diferentes niveles: el uso de géneros literarios (églogas, elegías o cancioneros), la concepción del amor, el uso de mitos y tópicos, la música del verso, etc. Algunas características del estilo de Salinas proceden claramente de Garcilaso (el intimismo, la sencillez, la oralidad, el empleo del diálogo, el presente verbal, la primera persona, etc.). Nuestro ensayo estudia la incidencia de Garcilaso en el libro *Largo lamento*, 1937?, que Salinas escribió en paralelo a un ensayo sobre el poeta renacentista —además de otros trabajos inéditos y su correspondencia personal—, para mostrar la presencia de Garcilaso en su pensamiento y en su producción.

Palabras clave: amor y Humanismo, églogas de Garcilaso, *Largo lamento*, Salinas, cancionero petrarquista, elegía.

GARCILASO DE LA VEGA AND PEDRO SALINAS: *MY VOICE BECAUSE OF YOU*

ABSTRACT

This paper shows the relationship between two Spanish writers: Garcilaso de la Vega and Pedro Salinas; or better, the influence of the former over the latter. This influence may be noticed in different levels: the use of literary genres (eclogues, elegies or collections of verse), the conception of love, the use of myths and topics, the music of verse, etc. Some characteristics of Salinas's style come clearly from Garcilaso (the intimacy, simplicity, orality, the dialogue, the use of the present tense and the first person, etc.). Our essay studies the influence of Garcilaso on the book *Largo lamento*, 1937?, written by Salinas at the same time as an essay about the renaissance poet —in addition of other unpublished works and his personal correspondence—, in order to show the presence of Garcilaso in his mind and all of his production.

Key words: love and Humanism, Garcilaso's eclogues, Salinas's *Largo lamento*, Petrarca's collection of verse, elegy.

«Toda la voz de la poesía amorosa española, desde el Renacimiento a hoy, es *La voz a ti debida*, y esta última voz, compuesta en cursiva, es la voz de Garcilaso de la Vega. O lo que es lo mismo: Garcilaso, el gran poeta del amor del XVI, asimilado por Salinas, el gran poeta del amor del XX; ambos son la base de nuestra lírica sentimental».

ANTONIO GALLEGO MORELL

Salinas no peregrinó hasta Toledo movido por su interés hacia Garcilaso como hizo Bécquer —aunque visitó la ciudad con su amada—¹; pero sí expresó su valoración categórica como crítico: «Garcilaso fue el mayor escritor de poemas líricos de la España de su tiempo, y quizá lo sea de la España de todos los tiempos, con excepción de Bécquer» [Salinas, 1983, I: 234], y como profesor² confesando su sueño de explicar una sola de sus estrofas durante un año entero:

Mi ideal es dedicar clases de una hora a otros tantos versos aislados. ¡Sería estupendo! Imagínese usted un curso: *Diez versos de Garcilaso de la Vega*. Pero no se alarme V., no ¡Es puro vuelo de la fantasía, imposible de realizar por hoy, en ninguna universidad del orbe! [a Juan Centeno, diciembre 1940]³.

Tras los trabajos de Keniston [1922], pionero de los estudios garcilasianos del siglo XX, la celebración del cuarto centenario del autor renacentista en 1936 ayudó a que la poesía de Garcilaso estuviera en el ambiente literario cuando el poeta del 27 escribió sus obras mayores [Díaz-Plaja, 1937]⁴ pero también, su creencia de que la mejor crítica es la que se ocupa de un autor con el que se siente afinidad. Como T.S. Eliot⁵, Salinas creía que la crítica

¹ «Pocos días después planeé ir a Toledo con un grupo de estudiantes de la escuela de verano. Ocurrió que Salinas iba para allá el mismo día... y en el mismo tren. Pronto perdí de vista a mis amigos. El ilustró todo lo que veíamos en esa antigua ciudad con sus conocimientos de literatura, historia, arte, y su propio don de visión poética». WHITMORE, K. [en Salinas, 2002, p. 378].

² Puede consultarse el temario de los cursos a cargo de Salinas [en Barrera, 1992: 107-108 y 113].

³ Los manuscritos y epistolarios del poeta se guardan en *Paper's of Pedro Salinas*. Houghton Library, Span 100 (566). Para las cartas, citaremos sólo el destinatario y para los manuscritos, la inicial de la Biblioteca «H» y la parte final de las firmas entre paréntesis (000).

⁴ «Si Góngora había sido el estandarte de los poetas del 27 en la década de los veinte, ahora van a ser Garcilaso y Bécquer (un anticipado del romanticismo y un romántico tardío) los poetas recuperados del relativo olvido». HIERRO, José. «Leyendo a Pedro Salinas», [en C. Morón y M. Revuelta, 1992: 54].

⁵ Vid. ELIOT, T. S. «Tradition and the Individual Talent», en *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber, 1976.

más acertada resulta al escoger como objeto de análisis a un autor con el que se tiene cierta afinidad. Ello explica que la admiración de Salinas por el toledano vaya más allá de lo académico y toque en lo personal cuando irrumpe en el epistolario a su amada, a quien confiesa: «comentando en clase a Garcilaso y Bécquer, no sabes cuántas veces he pensado (muy modestamente, claro, en cuanto a lo literario, pero muy orgulloso en cuanto a lo humano) en lo hermoso de nuestro destino secreto» [a Katherine, 3.6.1938, en Salinas, 2002: 299].

Aunque, en su crisol poético, Salinas mezclará el fervor amoroso del soneto V de Garcilaso con la simplicidad formal de las *Rimas* de Bécquer, demorados análisis e introspecciones psicológicas al modo de Petrarca o Proust, la densidad existencial de Unamuno, los valores de Max Scheler y el perspectivismo orteguiano; de todos, es la cercanía con la sensibilidad y actitud de Garcilaso —salvando la distancia histórica— lo que nos invita a profundizar en su influencia en la filografía de Salinas. Sin duda don Pedro estudió con rigor la obra del toledano, como deducimos de las fuentes bibliográficas que consultó⁶ y de varios ejemplares de su biblioteca: la edición de Tomás Navarro Tomás, *Obras de Garcilaso* (1924), dedicada al poeta y de la que destacan las églogas, en cuyos márgenes Salinas escribe comentarios⁷; la *Introducción a las obras de Garcilaso*, de Margot Arce (1930), en ejemplar también dedicado por la hispanista portorriqueña; o el libro de Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso* (1948), del que el propio filólogo recuerda:

Al saber que estaba imprimiéndose en Madrid un libro mío sobre Garcilaso, [Salinas] se interesó por leerlo y yo le dije que había encargado a la *Revista de Occidente* que le mandara un ejemplar en cuanto lo hubiera. Pero pasaba el tiempo, el libro no llegaba y crecía la impaciencia de don Pedro. Lo recibí por fin al cabo de dos meses. *La trayectoria poética de Garcilaso* se había desviado en el barullo navideño del correo norteamericano. [...] Don Pedro me lo explicó así «Su libro se retrasó porque había ido a parar a su debido destinatario: léalo»; y me adjuntaba un recorte de la envoltura con el matasellos más inverosímil: *Apollo, Pennsylvania*. [Lapesa, 1992: 11].

Además de las conferencias y ensayos que Salinas publicó sobre el poeta del XVI, todavía permanecen inéditos en la biblioteca de Harvard⁸. borrado-

⁶ Salinas maneja el *Bulletin Hispanique*, 32 1930, 32, del cual cita los artículos de ENTWISTLE, William. «La date de l'Égloga I de Garcilaso de la Vega», pp. 254-256; MELE, Eugenio. *In margine alla poesie di Garcilasso*, pp. 218-225; CARAYON, Marcel. *Le monde affectif de Garcilaso*, pp. 246-253; y también menciona a CHARLES, Philarete. *Dictionnaire de la conversation*. París: 1932 (article Garcilasso) y a BARUZI, Jean.

⁷ Son aclaraciones léxicas (*menester* «falta o necesidad», «oficio»); gramaticales (*de hoy más*: modo adverbial «de hoy en adelante») y voces subrayadas, destacando su importancia. Se hallan notas en la Égloga I y en la III hasta el v. 220; no hay ninguna en la Égloga II.

⁸ Véanse las carpetas consultadas en *Paper's of Pedro Salinas*.

res de conferencias, apuntes de cursos⁹, trabajos no concluidos¹⁰, o proyectos anunciados en cartas¹¹, que revelan el interés que Garcilaso despertaba en él: «Pensé en preparar, para el Homenaje [a Ernest Martinenche], una cosa sobre: *Garcilaso, poeta del agua* y tengo tomadas muchas notas, pero aún me falta mucho» [a Marcel Bataillon, 7.12.1938, en Salinas, 1991: 33]. La lectura de estos ensayos nos confirma que el influjo del renacentista sobre nuestro autor fue considerable y se evidencia en el contenido (la común idea del amor como instrumento de perfectibilidad humana; su tipología: sensual y espiritual); en la presencia de rasgos propios de géneros clásicos (la égloga pastoril, el cancionero, la elegía); en la actitud (sincera, casi de confianza al expresarse, marcada por un tono elegíaco y melancólico, sugerido por la melodía del verso [Orobitg, 1997]); en el objetivo buscado (el anhelo por «detener el recuerdo y clavar la experiencia en el tiempo» [Gallego Morell, 1983: XIII], redefiniendo la idea de olvido y memoria); en el estilo (sobrio, sencillo y falta de retórica, debido a una lengua «casi muda»); en los recursos técnicos (una voz literaria ocultadora del sentimiento y el arte —bordados o referencias pictóricas— como medio para escapar de la realidad y poner distancia entre la anécdota personal y la poesía; el desdoblamiento del yo; la intelectualización de la naturaleza); así como la presencia de estrategias de la Retórica y la Poética (mitología¹², tópicos¹³, neologismos¹⁴, figuras retóricas¹⁵, etc.).

Estos y otros rasgos nos invitan a profundizar en la presencia del toledano en *Largo lamento* (1937), cuya génesis fue simultánea a la escritura de un ensayo sobre Garcilaso, en respuesta a la invitación que Salinas había recibido el 18 de febrero de 1937 para encargarse de las conferencias Turnbull sobre

⁹ Como los preparados para un curso en Middlebury sobre *Literatura del Siglo de Oro*, fechados en julio de 1946 y cuyo tema es Garcilaso de la Vega, H (1061), pp. 1145-1149.

¹⁰ En una conferencia de 1947, el poeta anuncia: «[La estructura de la Égloga I] Es de un interés extraordinario. No tengo tiempo de detenerme en estudiar esta estructura sobre la que publicaré próximamente un ensayo» [Salinas, H (1061), p. 1085].

¹¹ «...me acaba de escribir Amado Alonso pidiéndome un tomo para una nueva colección de escritores españoles y americanos, biografías y estudios críticos, de unas 200 páginas, que van a lanzar [la editorial Séneca]. Góngora lo hará Reyes; Cervantes, Castro; Calderón, Valbuena; Galdós, Casaldueiro. Quiere que yo me encargue de Garcilaso o Fray Luis, pero me siento reacio a aceptar compromisos ahora» [P.Salinas a J.Guillén, 16.3.1940, H (566)].

¹² Vid. VALLEJO FORÉS, G. [1997] y CORREA, G. [1982: 319-329].

¹³ Vid. ESCARTÍN, M. [1993: 135-157].

¹⁴ Salinas gusta de crearlos con el prefijo tras- (*traslumbrada, traslucen, trasamor*), para expresar un concepto que descubre en la poesía de Garcilaso, donde aprecia «la lucha con el trasmundo» [Salinas, 1983, I: 278].

¹⁵ Como la anáfora saliniana: «*Por ti* he sabido yo cómo era el rostro / de un sueño» (v. 5), repetida en los versos 13, 34, 35, 42, 51, 61, 85, 99 y 114 de *Muerte del sueño* [Escartín, 2005: 151 y ss.]; inspirada en la de Garcilaso: «*Por ti* el silencio de la selva umbrosa, / *por ti* la esquividad y apartamiento [...] *por ti* la verde hierba...» (Égloga I, vv. 99-102).

poesía en la Universidad Johns Hopkins. Fueron cinco, leídas entre marzo y abril de dicho año, y recogidas después en volumen (*La realidad y el poeta*, 1940). De ellas, la tercera estuvo dedicada al poeta renacentista con el título: «La idealización de la realidad (Garcilaso de la Vega)», cuyo significado resume el propio Salinas: «La poesía de la *ilusión o figuración de la realidad*. Aquella que inventa un mundo imaginario, un disfraz de lo real, de modo que parezca ilusión, hermosura. Es la salvación de lo real por la vía de embellecerlo convirtiéndolo en ilusión.» [a Margarita, 20.2.1937, en Salinas, 1996^a: 20-21]. De modo muy parecido, el poeta describe su libro, *Largo lamento*: «Me gusta sobre todo la fantasía, no sé decirlo de otro modo. Es como un escape de la realidad con vagos elementos de realidad» [a Margarita, 17.7.1937, H (100.8)]; cuyo poema «¡Cuántas veces te has vuelto!»¹⁶ es un buen ejemplo del influjo de la temática, el tono y varios motivos literarios —la melancolía, la ausencia y el poder curativo de la palabra— muy presentes en las *Églogas* I y III del toledano.

Si en su *Canzonere* Petrarca evoca el descubrimiento de Laura un viernes santo (de 1327), y da noticia del posterior vivir con su recuerdo, incluso tras su muerte, Garcilaso escribe la historia de un amor en la que el presente es indisoluble del pasado, motivo por el cual su poesía «puede organizarse como un cancionero petrarquista» y «con tal estructura cobra, como todo cancionero, su pleno sentido interno, secuencial.» [Prieto, 1984: 100]. En consecuencia, la crítica concluye:

La poesía de Garcilaso se ha creído susceptible de ser organizada como un *cancionero petrarquista* [...] es decir, como historia de un proceso amoroso que progresa narrativamente desde un inicial encuentro con la amada y que se debate en una tensión íntima de amor, de vez en cuando liberada por argumentos ajenos que atan cronológica y espacialmente. [Morros, 1995: 60].

Siglos más tarde, también Salinas elabora una suerte de cancionero, biografía sentimental o vida escrita, como los de Petrarca y Garcilaso. En su trilogía el poeta nos narra una historia de amor que empezó con el encuentro de una amada única, siguió con un debatirse entre sentidos y razón al romperse la pareja, para acabar analizando el sentimiento de la ausencia y la melancolía por un amor incumplido. El hecho de presentar una obra cuyas partes suponen instantes de un proceso, provocará que los tres poetas acudan al tópico de volver la vista atrás para revisar la propia experiencia: sea Petrarca —«Cuando me vuelvo a contemplar los años» (soneto 298), «Voy llorando mis tiempos, ay, pasados» (soneto 365)—; Garcilaso —«Cuando me paro a contemplar mi estado» (soneto I)— o Salinas:

¹⁶ En el manuscrito está escrita la fecha con caligrafía de Salinas: «amanecer del 6 de junio del 1937».

Como ya no me quieres desde ayer,
 la memoria esta noche,
 igual que mano torpe
 toda llena de ruedas diminutas,
 cuando quiere arreglar algún reló,
 repasa los recuerdos
 de cosas que yo hice
 por ganarme tu amor, y fracasaron. («Como ya no me quieres...», vv. 1-8)

En suma, todos sienten la necesidad de confesar lo vivido —«Lloraré de mi mal las ocasiones, / sabrá el mundo la causa por que muero, / y moriré a lo menos confesado» (canción IV, vv. 4-6)—; aunque, a diferencia del toledano, Salinas nos sorprenda con la elección de su confidente: «Como la nieve es el confesionario [...] voy a confesarme» (*Volverse sombra*, vv. 42-45).

Al equiparar poesía y sentimiento, nuestro autor conecta con Petrarca o Garcilaso para quienes el amor y la lírica fueron sinónimos; y su arrepentimiento, el incentivo para escribir. Como ellos, Salinas muestra un monólogo solitario dirigido a la amada —imaginada antes del encuentro, ausente durante la relación y que suscita un recuerdo elegíaco tras su partida—, a la vez que presenta no tanto la vivencia amorosa como su fe en ella y el examen al que la somete, creando una poesía filosófica. En los tres la necesidad de consolación, mediante el autoanálisis psicológico, convierte al yo poético en verdadero protagonista que valora la repercusión de lo sucedido en su interior, a la vez que lo dota de un significado universal.

Ya el *Canzoniere* petrarquesco había mostrado el mal de amor, o *aegritudo amoris*, relacionado con la locura y la melancolía. De él se duele Petrarca al señalar «il mio primo giovanile errore» (soneto I, v. 3), como lo hará el Garcilaso arrepentido por el «errado proceso de mis años» (soneto VI, v. 10); o el Salinas que, en *La voz a ti debida*, intuyó «el error de estar enamorados» y asume, en *Largo lamento*, que la relación vivida *Error sensible fue* o *Error de cálculo* (títulos ambos), previniéndose contra «todo error futuro: enamorarnos» (*Error de cálculo*, v. 58). El fatalismo con que Garcilaso define el enamoramiento en la canción IV —«No vine por mis pies a tantos daños: / fuerzas de mi destino me trajeron / y a la que me atormenta me entregaron» (vv. 21-23)—, al aceptar permanecer en la red del cabello femenino donde ha quedado atrapado —«De los cabellos de oro fue tejida / la red que fabricó mi sentimiento, / do mi razón revuelta y enredada / con gran vergüenza suya...» (vv. 101-104)—, pervive en Salinas cuando sentencia: «el color de tus ojos es de sino» (*Dueña de ti misma*, v. 129) y «En el pelo, en el pelo de tu sueño / fueron mis pensamientos enredándose, / entrando poco a poco, y se han perdido / tan voluntariamente en él que nunca / los quiero rescatar» (*Muerte del sueño*, vv. 25-29). Lo mismo sucede con el uso que Garcilaso hace del tópico de la *muerte en vida* del enamorado —«que pues mi voluntad puede matarme, / la suya, que no es tanto de mi parte, / pudiendo, ¿qué hará sino

hacello?» (soneto I, vv. 12-14)— y el del *morir por amar*, para indicarnos que el final lógico del amante es perecer por el ser querido —«Por vos nací, por vos tengo la vida, / por vos he de morir, y por vos muero.» (soneto V, vv. 14-15)—; que reencontramos en boca del sujeto lírico de *Largo lamento* cuando la amada desaparece:

Y por ti he visto lo que nunca viera
el cadáver de un sueño.
Lo veo, día a día al levantarme, aquí, en mi cara,
el cadáver de un sueño es carne viva,
es un hombre de pie, que tuvo un sueño,
y alguien se lo mató. Que vive finge.
Pero ya, antes de ser su propio muerto,
está siendo el cadáver de un sueño. (*Muerte del sueño*, vv. 99-113)

Las tres églogas de Garcilaso constituyen una escala de perfección en el modo de amar —lo que lleva a Salinas a calificar al toledano de «moralista»¹⁷, por usar «el amor para la mejoría moral del amante» [Salinas, H (1099) p. 1202]—, tras presentar el descarrío del enamoramiento en la Égloga II, el dolor de la pérdida en la Égloga I, y el final aceptado estoicamente en la tercera. Algo semejante propone el poeta del 27 en su trilogía: el encuentro apasionado de los amantes en *La voz a ti debida*; las dudas, reflexión y ruptura, en *Razón de amor*; y la evocación nostálgica desde la serenidad espiritual en *Largo lamento*, donde se muestra una actitud semejante a la de la Égloga III. En ella, Garcilaso no describe el dolor sino su liberación de él, a través de la distancia que introducen los ejemplos mitológicos; análogamente, el sujeto lírico saliniano hace el balance de una historia pretérita, tras la desmitificación de la amada que se acepta con sus límites humanos. En ambos poetas destaca la actitud conformada y la grandeza espiritual de quienes, pareciendo perdedores, han trascendido cualquier resentimiento. En el caso de Salinas, es verdad que asistimos al final de una relación, pero no del amor: el nuevo modo de concebirlo, fruto de la evolución del poeta, nos permitirá entender la trayectoria de su lírica posterior. Sin la superación del amor sensual por el espiritual que supone *Largo lamento*, tendríamos una visión parcial de Salinas como poeta del amor exultante y nos faltaría el eslabón clave para explicar el paso de una poesía apasionada a otra de rebosante misticismo en *El contemplado* (1946).

En el contenido de su filografía, Salinas defiende una actitud comprometida que ve el amor como un factor imprescindible en la tarea de hacerse persona; y nos habla del querer auténtico vinculándolo a una necesidad de trascendencia, como Garcilaso, en cuya poesía «el amor termina en el sentido de trascendencia de lo terrenal» [Salinas, H (1099) p. 1201]. Por ello, no

¹⁷ Salinas concluye: «Garcilaso no es un dolorista, como dijo Carayon, ni un Narciso de la melancolía: es un moralista» y resume en tres palabras su intención: «purificar, mundificar, acrisolar» [Salinas, (1099) p. 1202].

sorprende encontrar en sus papeles anotaciones sobre el discurso de *La dignidad del hombre*, de Pico de la Mirandola, en el cual —nos recuerda Salinas— «se le ofrece al hombre, como tarea más propia suya, su perfeccionamiento y mejoría» [Salinas H (1099)], destacando el amor como una de las formas de elevación de lo humano. En relación a él cita a humanistas como: Equicola, Bembo, León Hebreo, Franco, Firenzuola¹⁸ y los principales *Trattati d'amore del Cinquecento*, como: *Il Raverta, Dialogo d'amore* (1545); el *Dialogo dell'infinità di Amore* (1547), de Tullia d'Aragona; y el *Specchio d'amore* (1547), de Bartolomeo Gottifredi. Tras mencionar el capítulo final de *Il Cortigiano* (discurso de Bembo) y el neoplatonismo de Marsilio Ficino, el poeta del 27 concluye «que ese sentido de la dignidad del hombre en cuanto ser perfectible por su propia obra lo tenía Garcilaso» y ello «lo prueban las palabras de su carta sobre *El Cortesano* a Doña Jerónima Palova de Almagávar (reproducida por M[enéndez] Pelayo¹⁹, en su Boscán)» [Salinas, H (1099) p. 1161]. Para Salinas, defender este tipo de amor es una forma de mostrarse disconforme con una sociedad que consume relaciones de manera frívola, y de rebelarse ante un mundo pragmático que confunde amor y deseo. Dado que, según Ortega, amar supone una decisión de la voluntad y enamorarse, sufrir una pasión que no se elige; podemos deducir que la amada saliniana se enamoró del yo poético, mientras que este la supo amar. Por ello, la relación acaba cuando los amantes constatan que su idea del concepto amoroso es distinta, hecho que el enamorado había intuido ya en *La voz a ti debida*: «sé que te volverás / atrás. Cuando te vayas...» («Cuando tú me elegiste», vv. 26-27), resistiéndose a hablar del problema: «No vaya a ser que descubra / con preguntas, con caricias, / esa soledad inmensa / de quererte sólo yo» («La forma de querer tú», vv. 23 a 26).

En este planteamiento, la monogamia que distingue a una mujer del resto —sea Beatriz, Laura, Elisa o el tú de nuestro poeta— es inevitable; dándose en Dante, Petrarca, Garcilaso o Salinas porque implica superioridad frente a las relaciones múltiples: «Garcilaso es el poeta de un solo amor. A pesar de la opinión del profesor Keniston, [...] el estudio detenido de sus poemas da la impresión de una sola musa, de un solo tono» [Salinas, 1983, I: 234]²⁰. La

¹⁸ Marius Equicola (1470-1525) pasa revista a la tradición de la lírica amorosa desde los griegos a los humanistas del Quattrocento en *De natura de amore* (1525), tratado de inspiración ficiniana. Pietro Bembo (1470-1547) desarrolla la teoría platónica del amor en tres diálogos dedicados a Lucrecia Borgia. León Hebreo, en su *Dialoghi d'amore* (1535), sigue el modelo de Marsilio Ficino en su *Dialogo sopra l'amore* y le supera al exponer el neoplatonismo (influye en Bembo, Castiglione, Garcilaso...). Niccolò Franco (1515-1570) exalta la belleza y virtud de las damas de la nobleza en su poema *Il tempio d'Amore* (1536) y combate la cultura clasicista (Bembo, Castiglione) en *Il Petrarchista* (1496).

¹⁹ MENÉNDEZ PELAYO, M. [1945, X: 96-99].

²⁰ No opina igual M.^a Carmen Vaquero [1998, 1999 y 2002], que califica de error la identificación de Isabel Freire con la musa del poeta y aboga por la presencia de varias damas como inspiradoras de su poesía amorosa.

dama de Garcilaso, sin embargo, supera el lastre medieval petrarquesco —no es ya una dona *angelicata*— y la pasión del toledano se define totalmente humana. Ello se advierte en la incorporación de ideas del médico y filósofo Marsilio Ficino, una de las cuales sugiere que la fantasía es capaz de grabar el rostro de la amada en su alma y sangre; la cual, al circular espiritualmente por su cuerpo y pasar al del amante por la mirada, puede fijarse en el pensamiento del enamorado. Esta teoría médica de la transfusión sanguínea es la base del tópico del «intercambio de corazones» y del «rostro, de la amada impreso, grabado o pintado en el alma» [Serés, 1996: 183-185]. De este modo la imaginación es capaz, ausente la mujer querida, de recrearla en la memoria. La figura femenina *grabada* o *escrita* en el interior se convertirá en uno de los principales motivos en la retórica amorosa de Petrarca («E'l nome che nel cor mi scrisse Amore», *Canzoniere*, V, 2) o Garcilaso («Escrito está en mi alma vuestro gesto, / y cuanto yo escribir de vos deseo», soneto V, vv. 1-2)—. Salinas no sólo afirma «la lírica amorosa española empieza con este soneto de Garcilaso» [1983, I: 235]; sino que la imagen del primer verso irrumpe de forma espontánea en su poesía —«te pregunté sin voz / .../ si tú sabías escribir / promesas con los ojos» «El aire ya es..., vv. 124-128»; «un lápiz / con que apuntarme sobre el corazón» (*Error de cálculo*, vv. 78-79)—, así como en su epistolario de juventud —«tu alma y tu rostro no se parecen a ninguno, sino a esos que yo llevé grabados en el corazón» [a Margarita, Madrid, 1913, en S. Salinas, 1984: 80]—, y en el de madurez: «¡Si vieras yo que miedo tengo a veces de que se me note en la cara! Me parece que todo el mundo, que cualquiera va a verte en mi rostro. Que te llevo tan grabada en él como en el alma.» [a Katherine, 15.2.1933, en Salinas, 2002: 166]. Pese a ello, la protagonista de *Largo lamento* se diferencia de la descrita en la literatura tradicional por su condición de «amante, amada no», y en que cobra existencia real sólo cuando muestra su corporeidad, no mientras es una idea presentida al modo platónico. Su importancia radica en ser quien revela la identidad del amante y el espejo donde él mide su metamorfosis. Este es el motivo por el cual Salinas dedica toda la trilogía —no sólo *La voz a ti debida*— a la mujer artífice de ese proceso y beneficiaria del mismo en idéntica medida. La segunda diferencia consiste en no participar del amor con el amante en la eternidad. Mientras que Dante se reencuentra con Beatriz en el Paraíso y el Nemoroso de Garcilaso desea reunirse con su amada, sita ya en el ultramundo —«Divina Elisa, pues agora el cielo / con inmortales pies pisas y mides...» (Égloga I, vv. 394-395)—, el sujeto lírico de Salinas se contenta con observarla dormir «en las almas de los ángeles», «mientras que yo te miro, despierto desde el mundo» (*Pareja, espectro*, vv. 177 y 179).

La crítica de los años 70 destacó dos elementos reveladores del Humanismo en Garcilaso —la sistematización de la filosofía del amor y la forma desarrollada por la poesía pastoril de Sannazaro, [Jones, 1974: 55]—, que Salinas había reconocido mucho antes: «Desde Garcilaso, la literatura espa-

ñaola es invadida por innumerables pastores.» [Salinas, 1983, I: 231], destacando:

En las poesías de Garcilaso, a la sombra de arboledas de raigambre griega y savia virgiliana, junto a la música de arroyos que se desataron a correr hace siglos en griego y en latín, nace el gran lenguaje del amor español. El sentir amoroso circula por sus versos entre transparencias exquisitas y delicadas veladuras del alma, tan adelgazado de materia que asciende por pura virtud espiritual a celajes neoplatónicos. [Salinas, 1983, III: 113].

El poeta del 27 no sólo hereda la filografía de Garcilaso, sino que también gusta de recrear el género de la poesía pastoril por él cultivado. De la producción del renacentista, lo que más admiró Salinas fueron sus églogas, pues en ellas Garcilaso «se queja, se confiesa, se atormenta», a diferencia de los sonetos donde «canta, afirma y construye» [Morros, 1995: 20-21]. La razón por la cual Salinas se interesa por el disfraz pastoril la da él mismo explicando a su antecesor: «Garcilaso representa, bajo una aparente inmersión en la naturaleza, la imposibilidad de escapar de sí mismo. Por eso tras la fábula eglótica no hace sino disimular, idealizar su tragedia humana. Es el hombre lo que se destaca al fin y al cabo» [Salinas, H (1114)]. En definitiva, «El hombre lleva a la naturaleza sus sentimientos: esta es la *pathetic fallacy* de Ruskin» [Salinas, H (1061) p. 1146].

Dámaso Alonso ya explicó en su día que el pastor, como alegoría del ser antieconómico que sólo desea amar y ser amado, era una figura grata a Salinas que veía en él «una posición antiutilitaria, negadora de la codicia, la gloria, y limitativa del deseo humano a lo sentimental y a la vida interior» [Salinas, H (1114)]. Tanto las églogas clásicas como las renacentistas se iniciaban con la salida del sol y concluían con el crepúsculo (como la Égloga I y la III de Garcilaso), razón por la cual no sorprende que *La voz a ti debida* y *Razón de amor* empiecen con la llegada del día y se cierren con alusiones a las sombras²¹, aspecto que hemos mantenido en nuestra reconstrucción de *Largo lamento* [Escartín, 2005], donde la pareja acude a su última cita en un club nocturno, rehuyendo «la tramoya usual / —lagos, playas, crepúsculos» (*Error de cálculo*, vv. 7-8). En una conferencia titulada «Garcilaso y la poesía del amor», Salinas resume su admiración por la primera de las églogas del renacentista y, en concreto, por su arquitectura cohesionada, que aplica a *La voz a ti debida* y pone de relieve con el subtítulo *Poema*: «La Égloga I de Garcilaso es una de esas obras que desconciertan, desconciertan por su claridad y

²¹ Este alfa y omega estructural de luz y sombras, creación y muerte, fue diseñado por Dámaso Alonso según declaraciones de su esposa, Eulalia Galvarriato: «Pedro trajo a Dámaso el original [de *La voz a ti debida*]. Don Pedro encomendó a don Dáma[so] la ordenación que habían de tener los poemas en el inminente libro. Y Dámaso lo estudió con cuidado y don Pedro lo aceptó... fue Dámaso el que, sin proponérselo, tomó —se lo confió— una parte tan clave en este principal libro». [Escartín, 2005: 64-65].

por su sencillez. Es tan perfecta, tan exacta. [...] La estructura es de un interés extraordinario» y lo es por «la disposición simétrica y arquitectónica de la obra. Está compuesta la obra de Garcilaso con respecto a los cánones del Renacimiento, lo que se llama en arte forma cerrada»²². [Salinas, H (1061) p. 1085].

Tampoco son infrecuentes en Salinas los guiños al lector para que reconozca su juego bucólico calificando a la amada de «pastora de milagros» o «ninfa ahora, en fabulosa / hierba de mito»; a los cielos, de «altos / huertos de estrellas maduras» y al asfalto neoyorkino, de prado en el que situar: «el rebaño de mansos rascacielos / pastando estrellas con el cuello erguido» («El aire...», vv. 115-116), homenaje al gongorino «luciente honor del cielo, / en campos de zafiro paze estrellas» (*Soledad* I, vv. 5-6). Si en la tradición occidental, la Naturaleza presenta el *locus amoenus* como escenario que se transforma en inarmónico cuando se frustran los amores del pastor, en Salinas, el entorno natural veraniego en que se inició la relación se convierte en urbano e invernal cuando esta se trastoca. Pero no sólo la ciudad, también el yo poético es descrito en términos pastoriles: tanto en *Largo lamento* —«los que han llorado por quererse tanto / al borde de un arroyo o en un coche» (*Volverse sombra*, vv. 167-168)— como en *Todo más claro* donde se muestra, con la retórica propia del bucolismo, la calle llena de rascacielos —«Tus orillas, altísimos ribazos / sembrados de ventanas, hierba espesa, / que a la noche rebrilla / con gotas del eléctrico rocío» (*Nocturno de los avisos*, vv. 8-11)— y al sujeto lírico que lo observa todo:

Y yo, pobre de mí,
que traje mis miradas, tan cansinas
de trashumancias, mi rebaño triste
a apacentarse en esos tiernos verdes
de los paisajes y de las miradas,
me veo a mí, me lloro... (*Pasajero en museo*, vv. 130-135)

Cuando en las églogas renacentistas el pastor no tenía a nadie para desahogar sus cuitas y la soledad era total, la imaginación inventaba la figura de un oyente para mitigar su retiro solitario. Así lo hizo Salicio, quien «se quejaba tan dulce y blandamente, / como si no estuviera de allí ausente / la que de su dolor culpa tenía, / y así como presente, / razonando con ella, le decía:» (Égloga I, vv. 52-56). De forma idéntica, el sujeto lírico de *La voz a ti debida* dialoga con una amada cuya presencia inventa: «¡Qué paseo de noche / con tu ausencia a mi lado! / Me acompaña el sentir / que no vienes conmigo.» (vv. 1-4) porque, como se explica en *Largo lamento*: «Por lejos que se

²² En unos apuntes sobre *Forma abierta y cerrada*, Salinas resume la definición de Heinrich Wölfflin (1864-1945), e identifica a la primera con la poesía de Góngora y a la segunda, con la de Garcilaso. El poeta debió consultar la obra de WOLFFLIN, H. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1936.

esté si digo “Tú”, / si dices: “Tú”, se pasa invariablemente / de mí a ti, de ti a mí.» (*Los puentes*, vv. 35-37). Esta importancia dada a lo dialógico provoca que, al acabarse la relación, el sujeto lírico se duela de ser una narración sin receptor, y se convierta en «lamento amoroso» o evocación nostálgica: «La palabra tesoro / recuerda lo que soy: *cuento perdido*» (*Error sensible fue*, vv. 47-48). Si Garcilaso, en su *Égloga I*, menciona «*El dulce lamentar* de dos pastores / Salicio y Nemoroso, / he de *contar...*»²³ (vv. 1-3), insistiendo en «*aqueste lamentable cuento*», Salinas usa la misma imagen en su poesía: «No hay un amor ni un *cuento* / que no tengan buen fin. Y si parece / que acaban mal es porque no sabemos / *contar*, amar, hasta el final dichoso.» (*No me sueltas*, vv. 21-24) y en su epistolario: «Siento, vida, el cuento que sigue en mí y en ti, el cuento que sólo los dos nos podemos contar... ¡Cómo une un cuento! ¡Qué hermoso puente es un cuento!» [a Katherine, 20.3.1937?, H *79M-22 (1)]. El mismo poeta nos aclara la elección de dicha imagen: «Hay una vida posible sin la amada, el dolorido sentir de haberla perdido. Y ese sentir cobra realidad *contando, hablando*.» [Salinas, H (1061) p. 1148]. Consecuentemente, si entenderse dialogando es sinónimo de amar, el silencio lo será del final de la relación, tanto en Salinas —«El aire ya es apenas respirable / porque no me contestas» (vv. 1-2)—, como en Garcilaso: «y siento de tal arte / faltarme todo el bien, que temo en parte / que ha de faltarme el aire sospirando» (soneto 19, vv. 6-8).

Con el mismo fin que sus predecesores, el yo poético de *Largo lamento* busca mitigar el dolor de su pérdida amorosa en los recuerdos que prolongan una felicidad ya desaparecida:

Hoy son las manos la memoria.
El alma no se acuerda, *está dolida*
 de tanto recordar. Pero en las manos
 queda el recuerdo de lo que han tenido. («La memoria en las manos» vv. 1-4)

y lo hace con unas palabras parecidas a las que utiliza al analizar los versos del toledano: Garcilaso iguala el *dolorido sentir* con la existencia misma del *alma que lo siente*: «No me podrán quitar el dolorido / sentir si ya del todo / primero no me quitan el sentido.» *Hay que vivirse en la memoria* aunque sea pena, porque la pena es, cuando ya lo demás cesó de ser, ha sido. [Salinas, 1983, I: 442].

Y aunque se sufra la pérdida, «ese bien perdido puede ser redimido o redescubierto en una última forma: su memoria. Al ser recordado, ya no está totalmente muerto» [Salinas, 1983, I: 237]. Por ello, son muy interesante los parecidos entre ambos poetas al elegir el mismo recurso para hablar de lo evocado: en la *Égloga III* —la más elegíaca— aparece el Tajo del cual emergen los recuerdos en forma de ninfas bordando. Salinas hablará metafórica-

²³ Salinas subraya «el dulce lamentar» y «he de contar» en su ejemplar de las obras de Garcilaso. [NAVARRO TOMÁS, T. (ed.), 1924].

mente del río de la memoria, de las aguas del olvido y de él sacará estampas que —como los bordados descritos por Garcilaso— revivirán por unos instantes el pasado; además de escribir un ensayo sobre la vinculación que el toledano hace del agua y la elegía [Mazzei, 1942] identificando la «fluidez material del agua y [la] fluidez inmaterial del tiempo» [Salinas (1099) p. 1159]. En ambos, el propósito es hacer poesía sobre «el sentimiento del pasar: pasa el agua, fluye y pasa la dicha o el amor. Pero el dolor del pasar se atenúa y endulza en la contemplación de lo que pasa, de cómo pasa.» [Salinas (1099) p. 1170]. En resumen, frente al «tiempo irreversible como el agua», «la poesía intenta hacer reversible el tiempo, por la evocación» proponiendo «la poesía como extratiempo» [Salinas, H (1099) p. 1170 (1)].

El tema del recuerdo nos lleva a su contrario —el olvido—, también glosado por los dos autores, porque: «Puede existir, por paradójico que esto sea lógicamente, una memoria del olvido. El escritor, al cantar desde su más íntimo fondo el olvido, acaso crea así un recuerdo.» [Salinas, 1983, I: 322-324]. Igual que Garcilaso, el poeta del 27 identifica al enamorado con el recuerdo que la amada olvidó: si el toledano «andar solía / por la oscura región de vuestro olvido» (soneto 32, vv. 13-14), el yo poético saliniano se convierte en él: «Cuando me olvidas, di: / ¿te acuerdas, por lo menos, del olvido?», pidiendo «sólo que me recuerdes como a algo / que uno recuerda que se le ha olvidado.» («¡Qué olvidadas...!», vv. 18-19 y 26-27). *Largo lamento* se inscribe así dentro del género de la elegía y, tras las huellas de la tradición²⁴, Salinas mezcla los dos tipos posibles —fúnebre y amorosa— para desarrollar una de sus partes especialmente: el planto, lloro o lamento; a la vez que se sirve del encomio del difunto para destacar las prendas femeninas. Mientras que Garcilaso las rehuye para no «morir entre memorias tristes»:

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas! (soneto X , vv. 1-4)

Salinas las añora: «También recuerdan ellas, mis manos, / haber tenido una cabeza amada entre sus palmas»²⁵ («La memoria en las manos», vv. 1-4

²⁴ Salinas teoriza sobre el género en *Jorge Manrique o tradición y originalidad* [1983, I: 291-442] y en inéditos como *Garcilaso y el agua*, H (1099). En otros, dice: «La elegía no se consagra a personajes, a tipos descolantes, no es selectiva. Se aplica a todo, desde una alcahueta a un perro. Prueba la profunda compasión de lo español, su simpatía por todas las formas del ser. No es de clases, es humana. Y es elegía del mismo poeta, llanto a sí mismo, como en Lope y en Unamuno. Hay una elegía afectiva, a la pérdida de un ser. Otra de valores: al paso del tiempo, a la ruina de los imperios, etc. El del hombre como ser individual y como ser social. Por lo general van engranadas una en otra y se ayudan». *Notas, proyectos, ensayos*, H (1094).

²⁵ *La memoria en las manos* «se constituye en la más sentida de las elegías, porque es la alegría de todo el mundo físico que se enalteció en *La voz* y se confirmó en *Razón*» lo

y 37-38). De este modo el *ubi sunt?*, ingrediente habitual en la poesía elegíaca, hace acto de presencia en varios poemas de *Largo lamento* (*Los puentes*, «La memoria en las manos», «¡Qué olvidadas están ya las sortijas!»), en los que el yo poético se interroga por los momentos vividos junto a la amada con el fin de preservar su recuerdo, dado que «La elegía es una lucha contra la muerte» y «acordarse es una manera de volver a vivir.» [Salinas, 1983, I: 237]; o lo que es lo mismo: «la elegía es el intento de poseer lo perdido por medio de la ficción poética.» [Salinas, H (1066) p. 1147]. Si la memoria puede consolar a Boecio, Manrique o Garcilaso; también a Salinas, quien afirma: «La memoria del sufrir nos deja con otro sentimiento, hijo del dolor, pero ya otro. Es el consuelo.» [Salinas, 1983, I: 442] porque: «La función de la elegía es evocar, hacer pasar de nuevo ante nuestros ojos lo que pasó en el tiempo», pero «el mismo hecho de ser contemplado nos consuela de su destino de pasar». En otras palabras: «La elegía es un modo de contemplación del pasar, una actitud de alma ante lo que discurre, que templá su pena creando ondas, formas del pasar.» [Salinas, H (1099) p. 1170, 1].

La Égloga I, que Salinas considera la composición más lograda de Garcilaso, empieza con el verso «El dulce lamentar de dos pastores» ya que, en ella, Salicio se queja de la ausencia de Galatea, que le ha sustituido por otro, y el lamento de Nemoroso, afectado por la muerte de Elisa. El parecido con *Largo lamento* es muy obvio al ser una elegía amorosa con los mismos ingredientes: rechazo de la amada, que elige a un nuevo compañero con el mismo gesto de desviar los ojos, y «muerte» psicológica de dicha compañera tras su partida, generando unos poemas apelativos y quejosos, junto a otros melancólicos y de actitud estoica. Si Salicio pregunta: «Tus claros ojos, ¿a quién los volviste? / ¿Por quién tan sin respeto me trocaste?» (vv. 128-129), el sujeto lírico de Salinas se duele por la *Muerte de un sueño* mientras recrimina: «has vuelto tu mirar hacia otro rostro» (v. 102). Tal vez el autor del 27 se inspiró en el inicio de la Égloga I de Garcilaso²⁶ para dar nombre a su libro, *Largo lamento*, aunque tradicionalmente el título se haya asociado a un verso de Bécquer²⁷:

Eso hacen estos dos pastores, lamentarse de suerte que cada uno de los monólogos es un *largo lamento*, pues repiten una situación sentimental antiquísima. Vamos, bastante antigua en esta época. La situación definida por Francesco de

que ha muerto. En el poema, «las *dulces prendas* clásicas borran la pérdida de un amor ya irreparable, pero esas *dulces prendas* del siglo XX son tan distintas. Una piedra cualquiera puede reavivar, en contacto con las manos del poeta, la memoria». [DÍEZ DE REVENGA, 1986: 16].

²⁶ Vid. Nota 23.

²⁷ El título no figura en el manuscrito, sino en cartas cruzadas entre Salinas y Jorge Guillén o Guillermo de Torre. Los críticos lo vinculan a la *Rima XV*: «... *largo lamento* / del ronco viento, / ansia perpetua de algo mejor, / eso soy yo». [BÉCQUER, G.A., 1995: 124].

Sanctis²⁸. Y es el estado del amante abandonado por la amada. [Salinas, H (1061) p. 3].

Salinas explica el tono de cada parte de la *Égloga I* (el monólogo de Salicio es «lamentación y queja» amarga, dura, con reproches, deseos de venganza...; y el de Nemoroso, doliente, delicado, con «la ternura de la serenidad» o la melancolía), justificando las diversas actitudes ante la misma experiencia por la multiplicidad de voes en un ser humano. El primero corresponde a la pasión —«Amor turbio, amor lleno de pequeñas pasiones. Amor que no se sobrepone. Amor terreno y elemental. Amor que no da sino que pide. Como una especie de maligna enfermedad»— y el segundo, a la liberación de la tiranía del cuerpo; lo cual permite a Salinas concluir: «La *Égloga I* es un prodigioso tratado de perfeccionamiento del amor, en que nosotros podemos aprender lo menos que somos e intentar ser lo más que podemos. Eso es para mí la gran poesía de Garcilaso» [Salinas H (1061) p. 1092 y 1094].

También la *Égloga II* presenta —según Margot Arce— un análisis de los distintos estados por los que pasa el amor en «la representación simultánea de tres personajes que encarnan tres momentos espirituales diferentes de un solo sujeto. Así, Albanio, loco de dolor, Salicio, sereno y experimentado, y Nemoroso, curado de una pasión irracional, están juntos en la escena y son tres figuraciones distintas de la persona de Garcilaso». [Arce, 1949: 62]. Curiosamente, lo que el toledano reúne en una pieza, Salinas lo desarrolla a lo largo de su trilogía. Si en *La voz a ti debida*, el sujeto lírico pide que las sombras se encarnen para cumplir el amor apasionado, con el argumento: «un cuerpo es el destino de otro cuerpo»; en *Razón de amor*, se elige el mismo remedio que el de los pastores de la *Égloga II*: aplicar la medicina racional de la ciencia de Fray Severo a la pasión desenfrenada de Albanio. Finalmente, en *Largo lamento*, se plantea la superación de lo instintivo por lo espiritual con la imagen de las sombras —posiblemente inspirada en Garcilaso—, como explica el poeta del 27 en un ensayo: «Cuando el gozo derivado de abrazar y tocar materia se acabe, queda otro: la posesión de una realidad más alta, elevada a su última, impalpable categoría, las sombras, las puras y luminosas formas del espíritu.» [Salinas, 1983, I: 192]. Así, para Salinas, el olvido del cuerpo —o su transformación en sombra— no supone tristeza, ni castigo; sino un estado de privilegio que se elige: «Es dulce para el cuerpo suicida / que se deshace para que nazca ella» (*Volverse sombra*, vv. 169-170). El uso de otros motivos por parte de Salinas revela el recuerdo de dicha *égloga* en su pensamien-

²⁸ Francesco de Sanctis (1817-1883), historiador de la literatura de origen italiano y conocedor de los clásicos. Suya es la expresión toscana *Dolce stil novo* con que denominó a un grupo de poetas italianos de la segunda mitad del siglo XIII: Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Lapo Gianni, Cino da Pistoia, Guianni Alfani y Dino Frescobaldi. La expresión proviene de la *Divina Comedia* de Dante (*Purgatorio*, XXIV, v. 57, «Qual dolce stil nuovo»).

to, caso del verso: «...me has dicho “No me sueltes”» (*No me sueltes*, v. 1), que invierte el tópico de la amada solicitando su libertad —como Camila al pedir: «Suéltame ya la mano» (Égloga II, v. 832)—; o el temor ante su posible pérdida: «allí el viento te tienta / a ser otra vez viento y a escaparte [...] Tengo miedo» (*No me sueltes*, vv. 49-50 y 52), que recuerda lo dicho por el toledano: «He muy gran miedo / que te me irás, que corres más que el viento» (Égloga II, v. 834).

Por último veremos la Égloga III, la más influyente en Salinas, cuyo sueño confeso hubiera sido pasar las vacaciones en ella: «tomaría el tren rumbo a la Égloga III de Garcilaso, punto de veraneo inédito, no anunciado, pero estoy seguro, inmejorable. ¡Égloga III, dos minutos! Y Navarro Tomás, el anotador, me bajaría del tren las maletas.» [a J. Guillén, 22.7.1930, en Salinas, 1996: 48]. Si, en ella, Garcilaso elige mitos de amores imposibles para realzar el del protagonista y habla de «aqueste lamentable cuento» (v. 257), Salinas acude al mismo recurso: la amada es una divinidad y la historia de su relación, una fábula mítica que puede equipararse a otras y «contarse» hasta su final; momento en que el yo poético saliniano calificará su caso de «cuento perdido»:

Yo nunca estoy seguro
de lo que tu apariencia me insinúa:
que eres simple mortal: de pura carne.
Cuando libras tu cuerpo de las sedas
un recuerdo de ninfa o diosa altiva
convierte nuestro abrazo en una fábula. (*No me sueltes*, vv. 62-67)

Siguiendo la moda renacentista, que usaba mitos de amores trágicos como fondo para realzar la experiencia del poeta, Garcilaso narra varios: la historia de Apolo y Venus, Orfeo y Eurídice, Apolo y Dafne, antes de mostrar la de Elisa y Nemoroso. En *Largo lamento* se juega con los tres citados, pero en un orden de progresiva desmitificación: primero, la amada se identifica con la diosa Venus; luego, libera a la ninfa Dafne; y, finalmente, se convierte en la humana Eurídice. Desde el inicio de la relación, Salinas describe su «altura divina, lejana y superior, como las diosas» y la presenta como lo hiciera Boticelli (en el instante de su nacimiento) fundiendo mito y modernidad:

En los trenes ya has ido,
en los trenes nocturnos
donde dan el billete con su sueño,
y donde tú nacías,
tan bella y tan desnuda a la mañana,
como la última Venus,
sobre las ondas de ese mar metálico
que es la velocidad de los expresos. («Perdóname...», vv. 138-144)

Lo mismo sucede en su correspondencia: «Ningún nacimiento de Venus —ni el relieve griego, ni Boticelli— tiene ese patetismo, esa profundidad de

sentimientos, que el verte a ti nacer, no sé de dónde, del olvido, de lo inexistente, del cielo, o más bien de ti misma. Sí, porque naciste de ti misma.» [a Katherine, 2.8.1932, en Salinas, 2002: 43-44]. En diferentes poemas (*Error de cálculo*, *Muerte del sueño*, *Ruptura de las cosas*), veremos a la amada-Venus en un paisaje urbano, donde los rasgos significativos del mito —la playa y la espuma, sinécdoques de su origen marino—²⁹, se mezclan con la tecnología, fundiendo lo eterno y lo pasajero, a la manera del toledano, pues «en Garcilaso como en Racine, con perfecta delicadeza, entran en contacto lo antiguo y lo moderno.» [Salinas, H (1061) p. 1145]:

...la enorme
playa
que está junto a la radio
y donde vienen a romperse
las voces más extrañas
mojándote los pies
con espumas de cánticos. (*Ruptura de las cosas*, vv. 35-41)

A diferencia de Garcilaso, que muestra la transformación de Dafne en laurel y la pena del dios que agrava el problema con su llanto —«Aquel que fue la causa de tal daño, / a fuerza de llorar, crecer hacía / el árbol que con lágrimas regaba» (soneto 13, vv. 9-11), «Llora el amante, y busca el ser primero, / besando y abrazando aquel madero» (Égloga III, vv. 167-168)—; Salinas presagia el desastre:

Y así, en el campo, un día,
si te suelto la mano, volver puedes
a tu mito y dejarme a mí llorando
al pie de un árbol:
soñando brazos y mirando ramas. (*No me sueltes*, vv. 68-72)

Como el toledano, nuestro poeta presenta al amante-Apolo que muestra su culpabilidad tras haber causado el mal: «Estoy tan triste porque soy un hombre / porque el hombre hace daño» (*Volverse sombra*, vv. 7-8); pero manipula la historia de Dafne ya que, si aceptara su final, el amor sería imposible. De esta foma, en *Largo lamento*, se va más allá de la simple analogía: la amada no es la ninfa sino quien la rescata, al «haber libertado a Dafne, / después de tantos siglos de ser verde» (*Pareja, espectro*, vv. 77-78). Si Petrarca canta a una Laura que vivifica a Dafne, Salinas, a una amada que la humaniza dándole la posibilidad de sentir; aunque con el tiempo va a ser su pasividad el factor que la lleve a recuperar el estatismo del árbol. La vinculación con la ninfa transformada en arbusto explica que el color del tú saliniano sea el de las hojas: visible en su «coche verde» («Error sensible fue», v. 77), «verde pitillera» (*Los puentes*, v. 93), traje, etc.

²⁹ VALLEJO FORÉS [1997] estudia el uso de mitemas aislados para sugerir una fábula sin contarla. *Vid.* Nota 13.

Por último, nuestro autor acude a la tercera pareja mitológica, Orfeo y Eurídice, para describir la humanización total de la amada. Garcilaso narra cómo el músico perdió tempranamente a su esposa atacada por una serpiente oculta en la hierba —«Eurídice, en el blanco pie mordida / de la pequeña sierpe ponzoñosa, / entre la hierba y flores escondida...» (Égloga III, vv. 130-132)— y, tras ir al Hades en su busca, lo hacía definitivamente, por mirarla antes de tiempo. Ello motivaba la actitud doliente del amante quien —con el son de su instrumento— aplacaba a las furias, incluidas las del alma. Este mito fue muy grato al siglo XVI, época en que abundan tratados sobre la enfermedad de la melancolía —o *erotés*—, en los que se prescribe para su curación la música y la palabra. Puesto que la causa de dicha dolencia es el amor, no sorprende que el enamorado saliniano —aquejado del mismo mal— busque consuelo y se alivie con idéntica medicina: «una palabra puede / salvarlo todo si se la echa allí / en el agua del alma que la espera» («¡Cuántas veces...!», vv. 75-77). En *Largo lamento*, el yo poético desconfía de «acostarse en la verde pradera sonriente» por si oculta «alguna muerte prematura» (*Error de cálculo*, v. 60-61), dado que «los mitos, en el campo, siempre acechan» (*No me sueltes*, v. 61). Sin embargo, no sospecha que la serpiente no se esconde en la hierba, sino en los escaparates de la Quinta Avenida, desde donde morderá a la amada. Aunque intenta evitar el accidente, «sin volverme jamás, por si eres tú» (*Adiós con variaciones*, v. 56), el amante no imagina que quien se dará la vuelta va a ser ella, matándole a él y a su sueño. En palabras de Salinas, si «elegir es una muerte», no haber sido escogido por alguien supone convertirse en un «muerto en pie». Ya transformados en sombras, los amantes descenderán al Hades para reunirse con las que allí habitan. De este modo la Venus creadora y lumínica, que daba alas a la pasión en *La voz a ti debida*, se ha convertido en destructora, con unos pies que no quieren andar y hunden al amante en un submundo de noche. Salinas nos plantea así un pecado de *hybris* dado que el yo poético se ha enamorado de una diosa y debe esperar el castigo a su desmesura: la pérdida de la amada que regresará a su mundo, tras adivinar que «el mar iba a volver por lo que es suyo» (*Adiós con variaciones*, v. 135). La única salvación posible será «elevarse» de nuevo por una escala espiritual. Llegados a este punto en que el amor es imposible, y frente a la disyuntiva del olvido o la memoria, el enamorado de *Largo lamento* se empeña en «recordar, recordar sombras de sombras» (*Volverse sombra*, v. 190), queriendo asegurar así la inmortalidad de la relación. En alguna medida, pues, lo que persigue el yo poético de Salinas con su lamento es la mitificación de un pasado, igual que el pastor de la Égloga III, acertando con él la distancia temporal y sentimental respecto de la amada muerta: «Y nunca que se llora se está lejos...» (*Los puentes*, v. 68).

Si Garcilaso se duele de que le fallan las fuerzas para la evocación: «me falta ya la lumbre / de la esperanza, con que andar solía / por la oscura región de vuestro olvido» (soneto 32, vv. 13-14), Salinas se lamenta de que la

amada no quiera recordarle: «Cuando me olvidas, di: / ¿te acuerdas, por lo menos, del olvido?», pidiéndole «sólo que me recuerdes como a algo / que uno recuerda que se le ha olvidado» («¡Qué olvidadas...!», vv. 18-19 y 26-27). Si en *La voz a ti debida*, la amada encarnaba el sueño del enamorado que este no recordaba («Lo que yo llamaba olvido / eras tú»), en *Largo lamento* y tras la ruptura, el amante decide ir «a buscarte en el olvido» (*Ruptura de las cosas*, v. 176). Tras tomar un taxi y pagar «su óbolo a Caronte», la pareja cruza el Leteo —cuyas aguas borran toda memoria— y llega a las «islas felices» (*Los puentes*, v. 52) o Afortunadas del Hades. Los amantes están muertos: ella al haber optado por una vida superficial y él, víctima de su olvido. A diferencia del mito órfico, la amada saliniana escapará del inframundo ignorando su ley, mientras el amante permanecerá allí, soñando regresar a la vida en términos cristianos —«Por ti creo / en la resurrección, más que en la muerte» («¡Cuántas veces...!», vv. 100-101), «Por ti sabré, quizá, cómo viviendo / se rescuita aún, entre los muertos» (*Muerte del sueño*, vv. 114-115)—; razón por la cual podemos hablar de una euridización de Orfeo al ser ella quien se ha dado la vuelta y él quien permanecerá en el Hades. Es decir, el enamorado de *Largo lamento* es un Orfeo que ha perdido definitivamente a su amada, hecho que marca su actitud doliente y su deseo de «Volverme sombra, sí, / porque la sombra no hace nunca daño» (*Volverse sombra*, vv. 186-187). Por ello, tras desafiar la ley del inframundo, luchar contra el olvido evocando el pasado, y bailar un «lento vals, / al nivel riguroso de los muertos» (*Adiós con variaciones*, vv. 70-71), acepta su destino de diluirse en el no ser:

Y pagando su óbolo a Caronte
 entramos en la barca
 que surca la laguna de la noche
 sin prisa. (*Error de cálculo*, vv. 162-165)

También Garcilaso, al empezar su poema, hacía referencia a la laguna Estigia y a su intención de ir contra la ley del Leteo recordando a su amor:

Y aún no se me figura que me toca
 aqueste oficio solamente en vida;
 mas con la lengua muerta y fría en la boca
 pienso mover *la voz a ti debida*.
 Libre mi alma de su estrecha roca,
 por el Estigio lago conducida,
 celebrándote irá, y aquel sonido
 hará parar las aguas del olvido. (Égloga III, vv. 9-16)

Después de los tres mitos, Salinas menciona a una pareja de la Edad Media como metáfora de los amantes: «espectros de Abelardos y Eloíisas» («Como ya no me quieres...», v. 102). El yo poético se identifica así con el que fuera catedrático de filosofía en París en el siglo XII, cuyos amores trágicos con su discípula le hicieron tristemente famoso. Salinas vio muchas similitudes en-

tre esta relación y la que él vivió con su amada: desde la dureza de la elección a su fatalidad, pasando por la comunicación epistolar y la renuncia. Estos enamorados del Medioevo forman la cuarta historia con la que se cierra *Largo lamento*, igual que la *Égloga III* de Garcilaso al presentar a cuatro ninfas bordando sendos tapices para narrar tres amores imposibles de la mitología y el caso real de Elisa: «luego, sacando telas delicadas /.../ a su labor atentas se pusieron» (*Égloga III*, vv. 101 y 104). Como Garcilaso, Salinas acude al tópico de la vida como un tejido para simbolizar la distancia temporal de los sucesos: «¿No pesa ya ese lienzo en tu memoria?» («Como ya no me quiere...», v. 71). A ninguno de los dos poetas le mueve el dolor, sino la serenidad; motivo por el que eligen representar su intimidad con casos antiguos, indicando así que han trascendido el sufrimiento, ya que los mitos les sitúan en la ucronía.

En síntesis, Salinas entiende el amor como «una invención de la cultura» —el llamado código cortés— que, «nacido en la Provenza medieval», pasa a Italia y se encarna en la obra de Petrarca para difundirse después con Spenser en Inglaterra, Ronsard en Francia y Garcilaso en España. Y es este poeta quien nos ha dejado reflejado en su obra, «a través de su formidable cultura literaria, de su contacto con el arte, todo el espíritu del Renacimiento» [Salinas (1061) p. 3, 6, 7 y 10]. Y con él, dicha concepción superior e intelectual del amor, como «vía de perfección por la cual se asciende a la hermosura misma». Así lo entiende el poeta del 27:

La *Égloga I* corresponde a esta movilidad de perfeccionamiento. Nemoroso es un Salicio perfeccionado. Son etapas del alma en busca de una hermosura pura. Como en Pico della Mirandola, la verdad es alcanzada no sólo por el intelecto, sino por la perfección de los sentimientos: «Nada es estable que no sea divino; lo demás es humo», este era el lema de Mantegna. Pero en este *tratado de amor* poético, también el humo se transfigura en belleza. [Salinas, H (1061) p. 1149].

Dicha filografía, concebida como «escala de perfección», lleva a Salinas a elegir el calificativo de «poeta ascético», para Garcilaso; y de «moradas del amor», para sus obras:

Las fases de la experiencia amorosa: cada etapa le deja una enseñanza y de ascenso en ascenso, de lo terrenal a lo espiritual, llega a la perfección. El amor no es pura complacencia hedonista, sensual; es depuración del ser hacia su mejor, es camino de perfección. [Salinas, H (1099) p. 1186 (1)].

Este proceso lo desencadena la amada, de ahí «la adoración idolátrica de la mujer o Gineolatría» [Salinas, H (1061) p. 4], a pesar de que ella puede no corresponder al amante convirtiéndole en desgraciado; situación que Garcilaso resume en su verso «Que no hay, sin ti, el vivir para que sea». Salinas expone la razón: «Si falta una mujer la vida ya no tiene sentido. Toda la enorme vastedad del mundo, todo lo que haya de grandioso y de magnífico en él, y si ese ser humano desaparece, en ese caso, el mundo se borra.» [Salinas, H

(1061) p. 9]. Por dicho motivo, ambos poetas sienten la misma deuda hacia la amada y le ofrecen: «*la voz a ti debida*»³⁰. Además —nos recuerda don Pedro— todos «tenemos una deuda extraordinaria con una mujer que es doña Ana Girón de Rebolledo, viuda de Boscán, la cual publicó las poesías de Garcilaso y de Boscán» [Salinas, H (1099) pp. 1089-1090]. Visto el influjo y trascendencia de la obra del toledano, es comprensible la propuesta de su comentarista: «Yo quisiera que erigiéramos un monumento a quien nos salvó la poesía de Garcilaso» [Salinas, H (1061) p. 1090].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCE BLANCO, Margot. *Introducción a las obras de Garcilaso de la Vega: contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*. Madrid: 1930.
- . *Garcilaso De La Vega*. Madrid: Hernando, 1931 (ejemplar de la biblioteca de Salinas).
- . «La Égloga segunda de Garcilaso». *Asomante*, 1949, V, núm. 1, pp. 57-73; y núm. 2, pp. 31-68.
- . «La Égloga primera de Garcilaso». *La Torre*. Revista General de la Universidad de Puerto Rico, I, 1953, II, pp. 31-68.
- BARRERA, José M.^a «Los cursos de Pedro Salinas». NIETO, M. y BARRERA, J. M. (eds.). *Pedro Salinas en su centenario*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992, pp. 103-125.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas*. MONTESINOS, R. (ed.). Madrid: Cátedra, 1995.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė. «Pedro Salinas siervo de amor: poesía y vida». *Revista de Occidente*, núm. 126, 1991, pp. 91-105.
- CORREA, Gustavo. «Garcilaso y la mitología». En: *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*. BUSTOS TOVAR, E. (ed.), vol. 1, 1982, pp. 319-330.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Garcilaso y la poesía española (1536-1936)*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1937.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. «Pedro Salinas: de *La voz a ti debida* a *Razón de amor*». Murcia: Los Cuadernos del 27, 3, 1986.
- ENTWISTLE, William. «The Loves of Garcilaso». *Hispania*, 1930, XIII, pp. 380-388.
- ESCARTÍN, Montserrat. «El uso de los tópicos literarios en la obra poética de Pedro Salinas». *Signo y memoria: Ensayos sobre Pedro Salinas*. Madrid: Pliegos, 1993, pp. 135-157.
- . SALINAS, Pedro (ed.). *Largo lamento*. Barcelona: Crítica, 2005.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José. *Ensayos y estudios de literatura española*. México: Ediciones de Andrea, 1959.
- GALLEGO MORELL, Antonio (ed.). *Garcilaso de la Vega, Obras completas*. Barcelona: Planeta, 1983.
- JONES, Royston Óscar. «Garcilaso, poeta del Humanismo». Rivers, E.L. *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1974.
- 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: *Revista de Occidente*, 1948.

³⁰ K. Whitmore recuerda: «[Pedro] me dijo que el nombre de «nuestro libro» sería *La voz a ti debida* por una égloga de Garcilaso de la Vega. La había encontrado esa mañana en edición de bolsillo: edición que tengo ahora yo encuadernada en piel blanca» SALINAS [2002: 380].

- . *Garcilaso. Estudios completos*. Madrid: Istmo, 1985.
- . «Pedro Salinas en mi recuerdo». *BILE*, núm. 13, marzo 1992, p. 11.
- MAZZEI, Ángel. «El agua en la poesía de Boscán y Garcilaso». *BAAL*, 1942, X, pp. 497-505.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos, X, Juan Boscán*. Madrid: CSIC, 1945, pp. 96-99.
- MORÓN, Ciriaco y REVUELTA, Manuel (eds.). *Pedro Salinas. Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1992.
- MORROS, Bienvenido (ed.). *Garcilaso de la Vega. Obra poética y textos en prosa*. Barcelona: Crítica, 1995.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (ed.). *Garcilaso*. Ejemplar de la biblioteca de Salinas. Madrid: Espasa-Calpe, 1924 (ejemplar de la biblioteca Salinas).
- OROBITG, Christine. *Garcilaso et la mélancolie. Anejos de Criticón*, 10. Toulouse: Presses, 1997.
- PARKER, Alexander A. *La filosofía del amor en la literatura española: 1480-1680*. Madrid: Cátedra, 1986.
- POZZI, Mario. *Trattati d'amore del Cinquecento*. Roma-Bari: Laterza, 1980.
- PRIETO, Antonio. «El "cancionero petrarquista" de Garcilaso». *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*. Madrid: Universidad Complutense, 1984, núm. 3, pp. 97-115.
- . *Imago vitae (Garcilaso y otros acercamientos al siglo XVI)*. Málaga: Universidad de Málaga, 2002.
- RICO, Francisco. «De Garcilaso y otros petrarquismos». *Revue de Littérature comparée*, 1978, LII, 214, pp. 325-338.
- RIVERS, Elías. *Garcilaso de la Vega. Obras completas, con comentario*. Madrid: Castalia, 1981.
- SALINAS, Pedro. *Paper's of Pedro Salinas*. Houghton Library 74M bMS Span 100.
- . *Garcilaso y la poesía del amor*. (1061). Conferencia leída en Lima el 16.9.1947; antes lo fue en Quito y Bogotá (existen varias versiones), pp. 1084-1094.
- . *Garcilaso*. (1061) pp. 1145-1149, apuntes pertenecientes al curso *Literatura del siglo de Oro*, dictado en Middlebury College, durante el mes de julio de 1946.
- . *Notas, poesía clásica, proyectos, ensayos*. (1094): sobre poesía clásica hay ocho títulos, dos dedicados al toledano (*Garcilaso y la Égloga I* y *Garcilaso y el agua*). Bajo el epígrafe: *La elegía en la poesía española*, Salinas anota: *Garcilaso y Elisa*, pero tampoco desarrolla el enunciado.
- . *Garcilaso y las «moradas» del amor. Garcilaso, poeta ascético*. (1099) pp. 1186-1187.
- . *La Égloga I. Tratado del amor* (1099).
- . *Garcilaso y las tres verdades: verdad de los hechos, verdad de la poesía y verdad de la vida*. (1099) pp. 1197-1201.
- . *El doble amante y la lección de la muerte. Garcilaso, Égloga I*. (1099) p. 1202.
- . *El mal amor y el buen amor en la Égloga I*. (1099) p. 1158.
- . *Garcilaso y el agua*. (1099) pp. 1169-1171.
- . *La dignidad del hombre. Picco della Mirándola*. (1099) p. 1161 [1].
- . *Garcilaso: fuentes bibliográficas*. (1099) p. 1162; ENTWISTLE, William; MELE, Eugenio y CARAYON, Marcel (citas). *Bulletin Hispanique*, 1930, 32, y de PHILARETE, Charles y BARUZI, Jean.
- . *El hombre y los valores humanos en la literatura clásica española*. (1114) p. 1162.
- . *Letters and poems to Katherine (Reding) Whitmore*. Cambridge: Harvard University, Houghton | b | MS Span 107. Cartas de 1932-1947: bMS Span 107 (1).
- . *Ensayos completos*. Madrid: Taurus, 1983. 3 vols.
- . *Cartas de amor a Margarita (1912-1915)*. SALINAS, S. (ed.). Madrid: Alianza, 1984.
- . «Ocho cartas de Pedro Salinas». BOU, E. (ed.). *Revista de Occidente*, noviembre 1991, núm. 126, pp. 25-43.

- . *Cartas de viaje (1912-1951)*. BOU, E. (ed.). Valencia: Pre-Textos, 1996.
- . *Mundo real y mundo poético y dos entrevistas olvidadas (1930-1933)*. MAURER, Ch. (ed.). Valencia: Pre-Textos, 1996.
- . *Cartas a Katherine Whitmore*. BOU, E. (ed.). Barcelona: Tusquets, 2002.
- SERÉS, Guillermo. *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1996.
- VALLEJO FORÉS, Guillermo. *El tema mitológico en la poesía de Pedro Salinas*. Barcelona: Universidad de Barcelona, (tesis doctoral), 1997.
- VAQUERO, M.^a Carmen. «Doña Guiomar Carrillo, la desconocida amante de Garcilaso». Toledo: *Oretania*, 1998.
- . «Doña Guiomar Carrillo: la desconocida amante de Garcilaso». *Lemir*, 1999, 4.
- . *Garcilaso: Aportes para una nueva biografía. Los Ribadeneira y Lorenzo Suárez de Figueroa*. Ciudad Real: *Oretania*, 1999.
- . *Garcilaso: poeta del amor, caballero de la guerra*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- WEINBERG, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1961, 2 vols.
- WOLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1936.

Este trabajo se incluye en el marco de los efectuados por el Grupo de investigación del Ministerio núm.: HUM2005-02842.

Fecha de recepción: 18 de junio de 2007

Fecha de aceptación: 29 de enero de 2008