



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

# LA TEATRALIDAD EN LAS ÉGLOGAS DE GARCILASO DE LA VEGA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN LETRAS (LETRAS ESPAÑOLAS)

PRESENTA  
MARGARITA GONZÁLEZ ORTIZ

TUTOR: DRA. LEONOR GUADALUPE FERNÁNDEZ GUILLERMO  
Facultad de Filosofía y Letras.

Ciudad Universitaria, CD. MX, febrero, 2025



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi hijo  
Ernesto Marín González

¡Quién viese la escritura,  
ya que no puede verse la pintura!

GARCILASO DE LA VEGA

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO 1.....	10
LA ÉGLOGA COMO GÉNERO POÉTICO.....	10
1.1 LA POESÍA BUCÓLICA. ORIGEN DE LA ÉGLOGA .....	10
1.2 LA POESÍA BUCÓLICA EN EL RENACIMIENTO.....	16
1.2.1 La herencia de los poetas bucólicos: Virgilio, Dante, Petrarca .....	16
1.2.2 El humanismo y la poética de la imitación .....	18
1.3 GARCILASO, INICIADOR DEL HUMANISMO HISPÁNICO.....	21
CAPÍTULO 2.....	25
LA ÉGLOGA DRAMÁTICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI.....	25
2.1 TEATRO Y REPRESENTACIÓN EN EL SIGLO XVI.....	25
2.2 JUAN DEL ENCINA Y LA ÉGLOGA DRAMÁTICA.....	34
2.3 LA ÉGLOGA DRAMÁTICA, MIXTA Y NARRATIVA .....	42
CAPÍTULO 3.....	45
LA TEATRALIDAD EN LAS ÉGLOGAS DE GARCILASO.....	45
3.1 TEXTO POÉTICO, TEXTO DRAMÁTICO.....	48
3.1.1 Discurso poético y enunciación escénica. ....	51
3.1.2 Texto poético y texto espectacular .....	74
3.1.2.1 Didascalias explícitas.....	76
3.1.2.2 Didascalias implícitas .....	83
CONCLUSIONES.....	101
BIBLIOGRAFÍA.....	105
APÉNDICE.....	112
<i>ÉGLOGA I</i> .....	112
<i>ÉGLOGA II</i> .....	130
<i>ÉGLOGA III</i> .....	176

## INTRODUCCIÓN

El deseo de estudiar y hacer sonar las *Églogas* de Garcilaso nació en una de las muchas sesiones que compartí con José Luis Ibáñez, cuando, entre el teatro y la poesía nacía la posibilidad de escucharlo decir algunas estancias de la *Égloga I*. Estoy segura de que estaría feliz de poderlas escuchar en las voces de actores.<sup>1</sup> Este deseo de conocer y escuchar las églogas me llevó a estudiarlas con un enfoque en su texto espectacular. Me he desempeñado como actriz y docente durante más de veinte años, esta trayectoria me hizo comprobar que lo que puede compartirse desde el cuerpo sonoro tiene otras repercusiones no sólo en quien enuncia, sino en los escuchas; el efecto que causa oír un poema no es el mismo que cuando se lee en silencio y en solitario. Cuando el texto se hace voz, la escritura queda oculta, es la voz la que otorga autoridad y participa en la significación del texto modificando nuestra comprensión del mismo. La voz del poema encuentra una sintonía en los oídos contemporáneos, porque en su *performance*<sup>2</sup> se efectúa necesariamente una actualización sonora de la lengua.

---

<sup>1</sup> José Luis Ibáñez colaboró como director de escena en el grupo de teatro vanguardista Poesía en Voz Alta surgido en México entre 1956 y 1963. Entre sus fundadores estaban Juan José Arreola, Octavio Paz, y los artistas plásticos Juan Soriano y Leonora Carrington. Uno de los propósitos de este grupo era, en voz del mismo Octavio Paz: “Queríamos enfatizar la importancia del lenguaje y de la poesía en el teatro” Roni Unger. *Poesía en Voz Alta*, tr. Silvia Peláez, México, INBA-UNAM, 2006, p. 38.

<sup>2</sup> La palabra *performance*, entendida en su acepción inglesa y como lo usa Paul Zumthor: “acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora”, en la que coinciden dos líneas de la comunicación: la que une al autor con el locutor y la que une la tradición con la situación o circunstancia del contexto donde se enuncia. Se trata de líneas dialógicas que convergen en un centro vocal, donde los valores textuales, melódicos, estéticos e ideológicos se subordinan y cobran sentido en la voz, entendida como acción fisiológica, como impulso verbal. *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus, 1991, p. 33.

En el libro de Richard Schechner, la *performance* tiene lugar como acción, interacción y relación. Y puede entenderse “en relación con: el ‘ser’ es la existencia en sí misma. ‘Hacer’ es la actividad de todo lo que existe, desde los quarks hasta los cinturones supergalácticos, pasando por los seres pensantes. “Mostrar que se hace” es performativo: apuntar hacia, subrayar y desplegar el hacer.” [Cuando] “explica[mos] cómo se muestra el hacer” hacemos estudios de la performatividad. En las notas, el traductor Rafael Segovia nos explica que el término es intraducible al español. La palabra “*perform*” en inglés viene del latín *performs*, *performare*, que significa “formar enteramente”. En español, esta raíz da origen a palabras como “*perfecto*”. *Estudios de la representación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 58.

De cualquier manera he preferido utilizar el término lo menos posible para librarnos de las confusiones que implican los diversos usos y aplicaciones de la palabra. En su lugar he optado por utilizar la idea de enunciación escénica del poema.

La modesta aportación de este trabajo intenta servir como un referente que brinde herramientas escénicas y oriente el trabajo de actores, directores o de cualquier persona que quiera experimentar la enunciación escénica de estas églogas, es decir, con la intención de compartirlas como una lectura en voz alta.

He encontrado muy poco material específico sobre la teatralidad de las églogas de Garcilaso, una tesis de licenciatura que señala únicamente los elementos dramáticos de la *Égloga II*, y que no tiene el propósito de atender su implicación en el posible texto espectacular de la obra, sino que se limita a señalar las didascalias implícitas y el funcionamiento deíctico de su enunciación como si se tratara de un texto dramático y no poético: “en lo que se refiere a la égloga, existe una representatividad potencial; sin embargo, esto no quiere decir que sea escenificable, al menos no en un espacio de representación teatral concreto. Se puede hablar de un texto dramatizable, no representable”.<sup>3</sup> También encontré otro texto sobre la posibilidad dramática de la misma égloga, pero su análisis se limita a asuntos argumentales y a la “difícil y frustrada estructura dramática”<sup>4</sup> que propone Garcilaso frente a los avances de Juan del Encina y Lucas Fernández. Otros referentes importantes sobre la “calidad dramática” de la *Égloga II* son los que hace Margot Arce de Vázquez, cuando señala la “trama unitaria y bien motivada, la entrada y salidas de personajes, monólogos, diálogos, apartes, rápidos movimientos escénicos, leves toques de comicidad. [ ]...de los personajes, podría decirse que son caracteres bien trazados, cada cual con su personalidad propia y sus rasgos distintivos”.<sup>5</sup> Sin embargo, aunque reconoce los recursos teatrales de la égloga, desestima su posibilidad representativa, debido a los extensos monólogos de Albanio (encomio) y Nemoroso (panegírico). Otros estudiosos, como Stanislav Zimic,<sup>6</sup> apuntan elementos para el estudio de lo teatral en esta égloga partiendo del análisis de los personajes desde una perspectiva psicológica totalmente anacrónica, aunque

---

<sup>3</sup> Elena Cecilia Estévez Hernández, *Los elementos dramáticos en la Égloga II de Garcilaso de la Vega*, México, Tesis de licenciatura Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2005, p. 37.

<sup>4</sup> Arturo Berenguer Carisomo, "Una posibilidad dramática en la *Égloga II* de Garcilaso", *Anales de la Universidad del Salvador*, núm. 1, 1964. pp. 277-290.  
[https://racimo.usal.edu.ar/1770/1/15\\_Berenguer\\_Carisomo.pdf](https://racimo.usal.edu.ar/1770/1/15_Berenguer_Carisomo.pdf)

<sup>5</sup> Margot Arce de Vázquez, “La *Égloga II* de Garcilaso”, en *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, 1949, I, p. 58. (Disponible en la Sala de Colección Puertorriqueña).

<sup>6</sup> Stanislav Zimic, “La *Égloga II*: Homenaje poético a la amistad”, *Las églogas de Garcilaso: ensayos de interpretación*, en Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo 64, 1988, pp. 5-107.  
<https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/las-eglogas-de-garcilaso-de-la-vega-ensayos-de-interpretacion-979807/>

interesante. En realidad los trabajos sobre los elementos teatrales de las églogas son escasos, o con enfoques que no implican sus posibilidades como práctica escénica. Por el contrario, encontré en línea un vasto e inabarcable repertorio de estudios históricos, teóricos y filológicos.

Los propósitos de este trabajo se han nutrido de eruditas y autorizadas aportaciones de académicos como Rafael Lapesa,<sup>7</sup> E. L. Rivers,<sup>8</sup> Margot Arce,<sup>9</sup> Lía Schwartz,<sup>10</sup> etc., que me han acercado al estudio de la poesía de Garcilaso; y maestros como Teresa Ferrer,<sup>11</sup> Díez Borque,<sup>12</sup> Eugenia Fonsalba,<sup>13</sup> Miguel Ángel Pérez Priego,<sup>14</sup> Aurora Egido,<sup>15</sup> Jesús Gómez,<sup>16</sup> Aurelio González,<sup>17</sup> que me orientaron en el estudio de la égloga como género y me acercaron al contexto del teatro cortesano de la época.

---

<sup>7</sup> Rafael Lapesa, “La trayectoria poética de Garcilaso”, *Garcilaso y la poesía del siglo XVI*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pp. 127-131.

<sup>8</sup> Elías L. Rivers, *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, Barcelona, Ariel, 1974.

<sup>9</sup> Margot Arce de Vázquez, *op. cit.*

<sup>10</sup> Lía Schwartz Lerner, *Herrera, poeta bucólico y sus predecesores italianos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8p6d1>

<sup>11</sup> Teresa Ferrer Vals, *La representación y la interpretación en el siglo XVI*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. pp. 239-267. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8p7v3>

“Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. Edición digital a partir de *Voz y letra. Revista de Literatura*, X, 2 (1999), pp. 3-18. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsx870>

*Nobleza y Espectáculo Teatral (1535-1622). Estudio y Documentos*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993.

<sup>12</sup> José María Díez Borque, *Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuesta de investigación*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnk5b1>

*Liturgia-fiesta-teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsj3g1> “Aproximaciones a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro”, en *Semiología del teatro*, José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo, eds., Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92.

<sup>13</sup> Eugenia Fonsalba, “Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril”, *La Égloga*, VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, edición dirigida por Begoña López Bueno. Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla, 2002.

<sup>14</sup> Miguel Ángel Pérez Priego, ed., Introducción a Juan del Encina, *Teatro Completo*, Madrid, Cátedra, 2014.

<sup>15</sup> Aurora Egido, “Sin poéticas hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, ed. digital a partir de *Criticón*, 30, 1985, pp. 43-77.

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/sin-poetica-hay-poetas---sobre-la-teoria-de-la-egloga-en-el-siglo-de-oro/>

*La voz de las letras en el Siglo de Oro*. Madrid, Abada Editores, 2003.

<sup>16</sup> Jesús Gómez, “Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso”, Madrid, *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, número 10. 1991- 1992, pp. 111-126. <https://core.ac.uk/download/pdf/38833056.pdf>

<sup>17</sup> Aurelio González, “Funciones de la antigua lírica popular en el teatro del siglo XVII”, en: *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & Temas, Géneros Funciones, Difusión, Historia y Teoría*, Salamanca, SEMYR, Colección: Actas N. Colección 5, 2006, pp. 317-329.

El análisis que propongo tiene como objetivo el reconocimiento e identificación de los elementos teatrales en las *Églogas* de Garcilaso. Pretendo examinar y mostrar el funcionamiento del texto para una virtual práctica escénica, señalando las potencialidades teatrales inscritas en su texto espectacular, para lo cual he empleado el término de didascalía. Término entendido como las señales textuales implícitas o explícitas, que ponen de relieve los puntos de teatralidad del texto, es decir, funcionan como “matrices textuales de representatividad”,<sup>18</sup> nos ayudan a visualizar las imágenes que nos ofrece el poeta y nos ubican en un espacio y un tiempo específico.

La metodología que utilicé para ubicar los elementos teatrales en las églogas de Garcilaso parte de la búsqueda del texto espectacular<sup>19</sup> que subyace en el texto poético. He optado por la denominación de texto espectacular que responde a un criterio semiótico ya que su enfoque señala los elementos necesarios para la puesta en función del texto dramático o de cualquier otro texto que contenga indicios de su funcionamiento espectacular.<sup>20</sup> En el caso de las églogas de Garcilaso, la posibilidad espectacular está inscrita en la musicalidad de sus versos y está determinada por la forma de producción de su discurso, estructurado para funcionar de forma oralizada.<sup>21</sup>

Para distinguir el funcionamiento del texto espectacular en las églogas hice previamente una clasificación de los versos<sup>22</sup> de acuerdo con dos categorías de análisis: didascalías explícitas e implícitas. Estas didascalías cumplen una función representativa y expresiva (ya

---

“La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, Actas del VII Congreso de la AISO, 2006, pp. 61-75 [https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso\\_7\\_007.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_007.pdf)

<sup>18</sup> Ann Ubersfeld, *Semiótica Teatral*, p. 16.

<sup>19</sup> El texto espectacular subyace en el texto dramático, como lo explica Fernando de Toro, es la “unidad de manifestación teatral que es el espectáculo, tomado en sus aspectos de procesos significantes complejos, a la vez verbales y no-verbales”. El texto dramático es la obra que escribió el dramaturgo, compuesta por los diálogos entre los personajes, los cuales funcionan en un presente ficcional e involucran los ojos y oídos de un tercer sujeto que es el espectador, el interlocutor primario. *Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena*, México, Paso de Gato, 2014, p. 72

<sup>20</sup> El texto espectacular dialogará en una alterna posibilidad con nuevos contextos históricos y culturales, resignificándose en cada posible escenificación y a cada intento de interpretación.

<sup>21</sup> Empleo el término como lo usó Margit Frenk; en el sentido de la “oralización de lo escrito”, cuando habla de obras literarias que “estaban destinadas a la recitación, a ser cantadas o leídas en público,” y en donde la voz complementaba a la escritura y poseía el monopolio de su transmisión. Dentro del texto de las églogas se hacen evidentes las características orales que nos remiten a la situación de enunciación implícita en las condiciones de producción de su discurso. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 20.

<sup>22</sup> Dispuestas para su consulta en el apéndice de este trabajo. Véase, p. 110.

sea concreta o imaginativa), y sólo pueden revelarse y corroborarse al momento de su representación sonora y espacial. Para su enunciación escénica es necesario reconocer el funcionamiento del género, los factores que le dieron origen y los que intervinieron en el proceso de su apropiación, renovación temática y formal a lo largo de la historia.

En el primer capítulo de esta tesis describo brevemente el origen de la égloga y el camino de la recepción de la bucólica en España. Empiezo por presentar los idilios bucólicos de Teócrito, hasta tocar la bucólica de Virgilio y la del Renacimiento español. La poesía bucólica “está caracterizada por el movimiento autorreflexivo o metapoético, es decir, por el hecho de ser poesía sobre el ‘canto’ de los pastores, poesía sobre poesía”.<sup>23</sup> En el contexto del Renacimiento español recopiló el cómo la herencia de los bucólicos de la antigüedad y la perspectiva humanista en la creación literaria está fundamentada en la tradición poética de la *imitatio*; cómo influyó en los nuevos modelos y recreaciones de la égloga; y cómo Garcilaso llegó a apropiarse de ella, fundando un nuevo modelo en lengua castellana.

En el segundo capítulo, me sumerjo en el contexto histórico del funcionamiento de lo teatral en el siglo XVI español, con el fin de revelar las diferencias entre la producción de la segunda etapa de las églogas dramáticas de Juan del Encina y las églogas de Garcilaso. Aquí, explico la diferencia en sus estructuras y las diferentes fuentes artísticas, ideológicas y políticas que les dieron forma, pues cada autor escribe con diferentes propósitos. En el último inciso defino las diferencias de la égloga dramática, mixta y narrativa y muestro cómo las tres están presentes en las églogas de Garcilaso.

En el último capítulo presento los puntos más relevantes en el texto espectacular de las tres églogas de Garcilaso y destaco lo más representativo de su teatralidad. Para analizar minuciosamente las señales teatrales en las tres composiciones, me he apoyado en las precisiones que hace Alfredo Hermenegildo<sup>24</sup> sobre la didascalía explícita e implícita; y para descubrir su funcionamiento espectacular me he valido de términos teóricos de estudios de

---

<sup>23</sup> Irene M. Weiss, “Theocritus Traditus: algunas tesis acerca de la lectura de la poesía bucólica.” *Revista de Estudios Clásicos*, núm. 38, 2011, p. 183.

<sup>24</sup> Alfredo Hermenegildo, “Acercamiento al estudio de las didascalías del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. Edición digital a partir de *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, pp. 709-727.  
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckm183>

semiótica teatral de autores como Fernando de Toro<sup>25</sup> y Anne Ubersfeld,<sup>26</sup> que me han ayudado a distinguir el funcionamiento indicial y expresivo de los signos en el espectáculo teatral (índices, íconos, símbolos).

Los resultados del estudio que aquí presento tienen una intención prospectiva, pues se encaminan a la exploración de la dimensión contemporánea del género de la égloga a partir de su exploración práctica, escénica y sonora, para propiciar una experiencia que implica el contacto con el escucha, que parte del cuerpo y la voz de un intérprete, y que confronta, en un nivel dialógico teatral nuestra ruinoso Arcadia con la de Garcilaso, diré mejor, nuestra contaminada urbe humana con el espacio idílico del poeta que canta su dolor amoroso para ser escuchado por la naturaleza.

---

<sup>25</sup> Fernando de Toro, *op. cit.*

<sup>26</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra, 1989.

# CAPÍTULO 1

## LA ÉGLOGA COMO GÉNERO POÉTICO

La cuestión del género égloga y la literatura pastoril española nos lleva inevitablemente a revisar los modelos de la antigüedad clásica, su influencia a lo largo del tiempo y la consiguiente configuración de su poética en la cultura hispánica renacentista. El género designa una construcción discursiva que está determinada por el contenido temático, el estilo y la composición, además comporta su forma de transmisión (oral y escrita) y la manera como repercute en la recepción del espectador o lector en un contexto particular.<sup>27</sup> La existencia de factores ideológicos, de circunstancias de recepción de la obra, de códigos referenciales, de intencionalidad en un momento histórico específico, condicionan las formas de interpretación y ejecución de un género; y en el caso de la égloga, su evolución y sus diversas transformaciones responden a las diferentes circunstancias que le dieron origen.

### 1.1 LA POESÍA BUCÓLICA. ORIGEN DE LA ÉGLOGA

La línea histórica de la égloga se remonta a la época helénica cuando el poeta griego Teócrito escribió sus *Idilios* y se inició con ellos la tradición de la poesía bucólica. Las palabras bucólico e idílico evocan un paisaje del campo, lejos del ruido del mundo, en donde la vida dichosa de pastores de vacas, de ovejas o de cabras<sup>28</sup> se resuelve en un canto que libera y suaviza los inevitables desenlaces amorosos. El origen del canto bucólico apela a nuestra imaginación, nos transporta a ese momento mítico en donde el pastor, en su ociosa contemplación e inspirado por la belleza de la naturaleza y de las ninfas que viven entre los

---

<sup>27</sup> Mijaíl Bajtín considera la virtualidad del género y sus consecuentes transformaciones por estar marcadas por circunstancias históricas y determinaciones lingüísticas y sociales que resultan en lo ideológico. “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI editores, 2012, p. 245.

<sup>28</sup> Manuel García Tejeiro señala la existencia de una jerarquización de los pastores que puede observarse en los *Idilios* bucólicos de Teócrito y corresponde con el ideal de selección, propio de la poesía helenística, manifestándose, incluso, en la ausencia total de porquerizos, labradores y jornaleros. La selección de oficios es una de las distinciones entre las *Geórgicas* y las *Bucólicas* de Virgilio. Véase la introducción de *Bucólicos Griegos*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 95, 1986, p. 30.

árboles o en el agua, dialoga con otros pastores y canta tocado por el don de las musas. El tema es la pena amorosa del pastor enamorado que encuentra un desahogo en su canto, como en la historia del mito de Dafnis, núcleo semántico de la poesía bucólica.<sup>29</sup> García Tejeiro nos dice que el origen del poema bucólico, según los comentarios de los antiguos, podría encontrarse en una manifestación popular que nació de cantos rituales en honor a la diosa Ártemis, deidad que permaneció virgen y que se complacía sólo en la caza,<sup>30</sup> y en el mismo sentido, en pasajes del Antiguo Testamento como el *Cantar de los Cantares* de Salomón, o mencionado por personajes bíblicos como profetas o patriarcas, perspectivas que terminarán por configurar la bucólica cristiana.<sup>31</sup> También nos explica que el éxito de la transmisión y recepción de la égloga en la época helenística de la cultura griega responde a varios condicionantes históricos. El primero tiene que ver con la antigua tradición que dice que el poeta recibía de las musas el don para serlo en un lugar apartado de las montañas y campos, y que después ejercía su vocación en el marco de la comunidad funcionando como educador y maestro. Pero después de Alejandro Magno, cuando desapareció la ciudad-estado y con ella la vida política de los ciudadanos, hubo un cambio en la mentalidad de los griegos manifestando su preferencia por una literatura de evasión. Los poetas empezaron a reunirse en grupos literarios aislados donde compartían sus gustos, ingenios y erudiciones. Fue entonces, nos dice Tejeiro, cuando Teócrito descubrió ese espacio para el poeta, lugar intermedio entre lo real y lo imaginario, espacio mítico y “gabinete verde” que iban a habitar los poetas cansados de la vulgaridad cotidiana.<sup>32</sup> A partir de ese momento la transmisión abierta de esta tradición configurará la trayectoria literaria de la égloga.

El género bucólico y la materia pastoril reaparecen y se recrean a lo largo de los años, y se erigen en nuevos modelos a partir de la doctrina de la *imitatio*. El camino de la recepción

---

<sup>29</sup> Dafnis es un semidiós siciliano. Era hijo de Hermes y una ninfa. Nació en un bosquecillo de laureles consagrado a las ninfas y de ahí su nombre. El Dios Pan le enseñó a tocar la siringa y a cantar canciones bucólicas, género inventado por él. Murió joven a causa del amor que le tenía a una ninfa llamada Nomia la pastora, la cual lo abandona a causa de una supuesta infidelidad. En otras versiones se dice que lo mata o que lo deja ciego, y así, entona canciones tristes, y en su dolor acabó por arrojarse de lo alto de una peña, o por transformarse en roca. En otra versión Hermes lo salva y se lo lleva al cielo. Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2008, p. 125.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 53.

<sup>31</sup> Manuel García Tejeiro, *op. cit.*, p. 29.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 31.

de la bucólica en España se conecta con Teócrito (*Idilios*), con Virgilio (*Bucólicas*),<sup>33</sup> y a éste con Garcilaso (*Églogas*) a través de la literatura italiana renacentista, y especialmente de la *Arcadia* de Sannazaro. Sin embargo, el material pastoril se esparció y funcionó tejido en otros géneros, como la prosa novelesca y la tragicomedia pastoriles, pues la “clasificación estilística de la égloga es independiente de las tres formas en las que podía verse: narrativa, dramática o mixta”.<sup>34</sup>

El carácter multiforme y flexible de la poesía bucólica propicia un devenir histórico por la adecuación y apropiación de los arquetipos temáticos y rasgos formales al servicio de nuevas ideologías y propósitos artísticos, que dieron lugar lo mismo al pastor cazurro o bobo que al pastor cortesano o filosófico, incluso el *pastor bonus* de la bucólica virgiliana que dio lugar al pastor de carácter divino.<sup>35</sup> La importancia del pastor en la vida del pueblo judío hizo que su figura tomara el lugar de gobernante apoyándose en la comparación del pueblo de Dios como rebaño al que conduce hacia la salvación eterna. El pastor es la figura social de los inicios de la humanidad. La Edad de Oro de la humanidad<sup>36</sup> es el tiempo pastoril donde se concilia el hombre con la naturaleza sin destruirla, ella le da al hombre lo necesario para vivir y él puede tomar de ella lo que necesita, pues puede comunicarse con ella. La poesía oralizada del pastor aparece en el origen de esa edad idílica, puesto que el oficio del pastor es propicio para el canto mientras vigila a su ganado y contempla la naturaleza.

Dos características comunes de los poemas de Teócrito son su corta extensión, de ahí su nominación, pues el término idilio significa “obra breve”, y su forma dialogada, quizá

---

<sup>33</sup> “Virgilio no las llamó ‘églogas’, nombre inventado, al parecer, por los gramáticos del tardío Imperio, que usaron la palabra *ecloga* (‘selección’) para denotar un poema entresacado de las diez bucólicas”. Gilbert Highet, *La tradición clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, Vol. I, p. 259.

<sup>34</sup> Aurora Egado, “Sin poéticas hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, ed. digital a partir de *Criticón*, 30, 1985, p. 52.

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/sin-poetica-hay-poetas---sobre-la-teoria-de-la-egloga-en-el-siglo-de-oro/>

<sup>35</sup> Un ejemplo de cómo se recrea el material pastoril ya en la segunda mitad del siglo XVII es el *Divino Narciso* de Sor Juana, en donde aparece Narciso-Cristo en figura de pastor: “Ovejuela perdida,/ de tu dueño olvidada,/ a dónde vas errada;/ mira que dividida/ de mí, también te apartas de tu vida.” Toda la obra de *El Divino Narciso* está situada en el reino arcádico, todos los personajes están alegorizados y aparecen en forma de pastores, ninfas y músicos, así, la Naturaleza Humana aparece como pastora bizarra y Eco, ángel réprobo, se transforma en ninfa. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*, ed. y prólogo de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, Tomo III, p. 21.

<sup>36</sup> Don Quijote evoca con nostalgia la pérdida de ese tiempo primitivo: “Dichosa edad y siglos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados...”, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, México, Alfaguara, Real Academia Española, 2004. I, XI, p. 97.

pensada para la representación o acotada premeditadamente para su funcionamiento oral. El *Diccionario de Autoridades* consigna el término idilio como una “composición poética que recreaba de manera idealizada la vida del campo y los amores pastoriles”.<sup>37</sup> Por otro lado la palabra bucólica<sup>38</sup> en griego, *boukolikós*, significa lo “relativo al boyero o pastor de bueyes” y el *Diccionario de Autoridades* nos dice que se trata de una “especie de poesía, que se llamó así, por ser coloquios que se introducen entre pastores del ganado vacuno”. Del mismo modo, égloga,<sup>39</sup> del griego *eklogé*, no significa más que “elección, selección” y el *Diccionario de Autoridades* lo define como un “razonamiento a manera de diálogo entre pastores, en que tratan de cosas rústicas, y también de sus amores”. Los tres términos incluyen, como elementos genéricos, la figura del pastor, el tema de sus amores, el ámbito pastoril de la naturaleza enmarcada en un tiempo mítico y la forma dialogada. Los cuales conforman los arquetipos temáticos y rasgos formales del género bucólico y que, como veremos, caracterizaron la transformación de la literatura pastoril a partir de la antigüedad greco-latina hasta el Renacimiento italiano y más allá de los Siglos de Oro y de su arraigo en tierras americanas, pero que no necesariamente definen el género. Este largo camino histórico-literario fue llevando a la poesía bucólica de la antigüedad clásica a un proceso de “partorilización”, constituyéndose como una nueva expresión poética con otras marcas genéricas.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> *Diccionario de Autoridades*, s.v. idilios. Consulta en línea, recursos: <https://dle.rae.es/diccionario>

<sup>38</sup> La denominación “bucólico” ya aparece en Teócrito (*Idilio VII*, v. 36), cuando relaciona la actividad de los boyeros con el canto pastoril: “Lícidis amigo, todos dicen que entre los segadores y pastores tocas tú la siringa como nadie, y ello mucho el corazón me alegra;...”, Manuel García Tejeiro, *op. cit.*, p. 101.

<sup>39</sup> La definición de égloga en el *Tesoro de la lengua castellana, o española* de Sebastián de Covarrubias sigue los comentarios de Herrera a Garcilaso: “razonamiento entre pastores, dispuesto en algún poema”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid, Biblioteca Nacional, 2006, fol. 224(b) v.

[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el-0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_661.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el-0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064_661.html)

Sin embargo Herrera en sus *Anotaciones* a Garcilaso, propone diversas explicaciones sobre el origen de la égloga y menciona los “rasgos convencionales del código bucólico: los tipos de pastores representados, su materia o temática, el ambiente y tiempo mítico en el que se los sitúa y el estilo prescripto”, Véase *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, edición de Antonio Gallego Morell, Granada, Universidad de Granada 1966, pp. 454-458. López Pinciano la define como canto de pastores de estilo humilde que “toma siempre las metáforas pocas, que usa, del oficio dellos; algunos ponen diferencia de estilo entre los bucólicos o boyerizos, y ovejeros y cabreros, y dan estilo mayor a los primeros, y mediano a los de en medio, y menor a los últimos; y que, por ser los boyerizos pastores más nobles, dieron nombre de bucólicos a todos los poemas pastorales”. Alonso López Pinciano, *Obras Completas I, Filosofía Antigua poética*, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, p. 504.

<sup>40</sup> Irene M. Weiss, *op. cit.*, p. 183.

Como argumenta Jesús Gómez,<sup>41</sup> es riesgoso definir el género de poesía bucólica por el solo uso de la materia pastoril o de la presencia protagónica de pastores que cantan en el campo. No todos los *Idilios* de Teócrito incluyen pastores; no todas las *Bucólicas* de Virgilio atienden el tema del amor de pastores; las églogas de Sannazaro aparecen insertas en la forma narrativa de su *Arcadia*; la *Égloga I* de Garcilaso compuesta de estancias<sup>42</sup> está muy lejos de la rusticidad de aquellos pastores que cantan sus amores sencillos acompañados del caramillo o flauta de Pan; la égloga dramática de Encina toma otro camino, su propósito da cauce al teatro pastoril en sus manifestaciones religiosa y profana, y abandona la autonomía estética e ideológica de la bucólica y la coloca al servicio de las necesidades promocionales de la monarquía y la nobleza.

Jesús Gómez considera la poesía o literatura pastoril, desde el punto de vista de la filología española y no clásica, como un derivado de las *Bucólicas* de Virgilio. Aunque para algunos estudiosos los términos de égloga y bucólica se corresponden sin ningún problema, para Jesús Gómez la distinción es pertinente para el estudio de la literatura renacentista española de finales del siglo XV y el primer tercio del XVI. El asunto se concentra en el modo de *imitatio* del tema pastoril, ya sea de reminiscencia medieval o renacentista, en su particular forma de recreación del material pastoril y en el funcionamiento de las técnicas de *contaminatio* en la composición poética.<sup>43</sup> Criterios que parten de las interpretaciones teóricas, del estudio y las traducciones del modelo de las *Bucólicas* de Virgilio: cómo se configuran los tipos de pastores, cómo se representa su materia o temática, el ambiente y tiempo mítico en el que se los sitúa. Sin embargo, como explica Aurora Egido,<sup>44</sup> la poética de la égloga apareció en España de forma tardía. No es sino hasta 1580, con las *Anotaciones*, de Herrera, y en particular en sus comentarios sobre las églogas de Garcilaso, cuando se

---

<sup>41</sup> Jesús Gómez, “Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso”, *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, número 10, 1991/92, p. 111-126.

<sup>42</sup> La composición de Garcilaso consta de 30 estancias de 14 versos con rimas consonantes que cambian de estrofa a estrofa, pero conservan la disposición (ABCBA CcddEEeFeF). En la canción petrarquista el número mínimo de estancias es de tres, pero en general su número es indeterminado, son “rigurosamente simétricas entre sí y están seguidas al fin por el envío (remate, *commiato*). La unidad estrófica más importante y característica de la canción es la estancia. [ ] abarca por lo menos nueve versos. La extensión media es de unos quince versos, y el número más frecuente de los mismos es el de trece”. Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, 1973, p. 344.

<sup>43</sup> Jesús Gómez, *op. cit.*, p. 114.

<sup>44</sup> Aurora Egido, “Sin poéticas hay poetas. Sobre la teoría”, *op. cit.*, p. 52.

establecen las bases que aportan una nueva perspectiva de la materia bucólica y que abonarán al desarrollo posterior de la teoría de la égloga.<sup>45</sup>

Así pues, cuando hablamos de la poesía bucólica nos referimos a una larga tradición literaria de pastores-poetas en una Arcadia<sup>46</sup> feliz, en donde el ideal es la vida del campo, sosegada y sin accidentes. El espacio pastoril, para alguien del siglo XVI o XVII, tiene dimensiones cósmicas. Es un lugar mítico con doble filo, pues su forma fija en la naturaleza idílica representa el lugar donde el amor nace y donde muere, donde aparece la enfermedad del amor, pero también único espacio donde puede curarse. Es el lugar ideal donde el poeta recibe la inspiración de las fuerzas sobrenaturales y donde sus cantos son escuchados por los elementos de esa naturaleza.<sup>47</sup>

El reino pastoril arcádico nos muestra una naturaleza idealizada, un espacio cercado por el murmullo de las aguas que corren, fuentes “sonoras” y cantos de las aves, sonidos que delimitan un mundo mítico de ensoñación frente al mundo real de la naturaleza y también frente al mundo urbano. Como en el paraíso cristiano, son las “aguas vivíficas” las que lo separan de la naturaleza agreste y de la tierra laboral. La atmósfera propia del jardín arcádico nos transporta imaginativamente a un lugar en donde es posible escuchar el canto del poeta. La materia de esa naturaleza: árboles, prados, flores, arroyos, animales, ninfas, pastores y dioses, son los primeros escuchas, porque el canto del pastor se incorpora a la naturaleza sin irrumpirla. Es este un espacio creado por y para el poeta, lugar en donde transfigurado<sup>48</sup> como pastor y en un tiempo mítico puede integrarse a la naturaleza y recibir de las musas la

---

<sup>45</sup> La evolución del fenómeno teatral provocó que desapareciera el nombre de égloga para designar a la representación dramática, en su lugar aparece el nombre de teatro o comedia pastoril. La tradición pastoril en Lope de Vega se puede encontrar en su primera producción dramática: *La pastoral de Jacinto, Belardo el furioso, La selva sin amor, La Arcadia*; y en Miguel de Cervantes se puede citar el ejemplo de *La casa de los celos*. Otros ejemplos de la pervivencia del teatro pastoril en el siglo XVIII son *Las bodas de Camacho el Rico* de Juan Meléndez Valdés, *Lisi desdeñosa* de Vicente García de la Huerta. Un extenso corpus del teatro pastoril dieciochesco puede consultarse en: Federico Juan Briante Benítez, *El teatro pastoril en la España de la Ilustración*, Tesis doctoral dirigida por la Dra. Piedad Bolaños Donoso, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019.

<sup>46</sup> El referente originario está en el mundo pastoril clásico de Virgilio, un espacio utópico e idílico de la naturaleza que el poeta construye a través de su canto, pues en este espacio todo existe en tanto que es cantado.

<sup>47</sup> Es interesante la perspectiva contraria de María Rosa Lojo de Beuter; para ella el mundo pastoril no es un lugar idílico sino un espacio mucho más humano, un cosmos sujeto al devenir en donde coexisten el dolor y la alegría y donde los dioses parecen sordos o ausentes. “La función de las aguas en las églogas de Garcilaso”, *LETRAS* núm. XIII, *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 1985, p. 11.

<sup>48</sup> Transfigurado y no disfrazado.

inspiración para su arte, donde puede expresar su mundo interior a manera de diálogo con el escucha que es la naturaleza, sus habitantes y por supuesto el lector-escucha.

Conocer estas perspectivas de interpretación nos permitirá reconocer con más claridad la diferencia entre la poesía bucólica de Garcilaso (en sus églogas mixtas, dramáticas y narrativas) y las églogas dramáticas de Encina, tema que se abordará específicamente en capítulo II.

## 1.2 LA POESÍA BUCÓLICA EN EL RENACIMIENTO

### 1.2.1 La herencia de los poetas bucólicos: Virgilio, Dante, Petrarca

Virgilio, el autor más influyente en la formación de la tradición pastoril europea, poeta de la plenitud del reinado de Augusto,<sup>49</sup> conoció la fama en vida; sus *Bucólicas* y sus *Geórgicas* habían alcanzado ya la categoría de textos clásicos, esto es, que se explicaban y estudiaban en las escuelas.<sup>50</sup> Y como lo cuenta José Luis Vidal, las *Bucólicas* “fueron con frecuencia escenificadas y Virgilio fue objeto en el teatro de ovaciones de ordinario reservadas al príncipe y sabemos, en fin, de las muestras continuas de respeto y admiración que el poeta mereció entre el pueblo romano”.<sup>51</sup> Es la escuela el ámbito donde Virgilio ejercerá y propagará su influencia. Los romanos aprendían gramática y retórica en su obra. Ya en el siglo XIV los alumnos avanzados de los *studia humanitatis* accedían tempranamente al discurso pastoril “a través del análisis y de la traducción o paráfrasis de las églogas de Virgilio, de Tito Calpurnio Sículo, y de Marco Aurelio Nemesiano; aprendían cuáles eran las convenciones del género bucólico en materia de temática, métrica, de escenario y ambiente

---

<sup>49</sup> Primer emperador romano. Gobernó desde el año 27 a. C. hasta su muerte en el 14 d. C. Joshua J. Mark, "Antigua Roma", tr. Daniel Alzate Agudelo. *World History Encyclopedia*.

<https://www.worldhistory.org/trans/es/1-68/antigua-roma/>

<sup>50</sup> “Quintiliano en su *Institutio Oratoria* coloca a Virgilio inmediatamente después de Horacio en el programa de estudios liberales que allí configura y cuya vigencia desafiará los siglos, lo convierte definitivamente en clásico para el resto de la historia de la educación, y, por tanto, de la cultura”. Véase, José Luis Vidal, Introducción general a las *Bucólicas*, de Virgilio Marón, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 141, 1990, p. 115.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 110.

y de voces representadas”.<sup>52</sup> Servio, uno de los primeros comentaristas de Virgilio, lo reconoce como maestro de poesía y de estilo, concedor de derecho, filosofía y retórica, y en su teoría ejemplifica canónicamente los “tres estilos” de la poesía: *humilis*, *medius*, *grandiloquus*, identificándolos con las tres obras del poeta ordenadas cronológicamente. Así, las *Bucólicas* pertenecen al estilo humilde, las *Geórgicas* al medio y la *Eneida* al elevado. Esto se representaba visualmente con la famosa *rota Vergili*, un esquema gráfico compuesto por círculos concéntricos. Este fue el planteamiento que configuró la teoría de los estilos y la concepción neoclásica de la división de géneros en el Renacimiento.

La pervivencia de la obra virgiliana se alimenta de una larga tradición filológica, que incluye trabajos ecdóticos y numerosos estudios y comentarios (lingüísticos, literarios, históricos, mitológicos),<sup>53</sup> además de las traducciones y las recreaciones o imitaciones de su obra que permitían un constante regreso a la fuente principal.

En la medida en que el cristianismo se asentó y consolidó en el mundo europeo, Virgilio pasó a ser el modelo de la poesía cristiana,<sup>54</sup> y aun el mismo poeta se *cristianizó*. El género bucólico reverdecerá en los finales del siglo IV, con autores que intentan “utilizar los recursos de la poesía pastoril, y concretamente, de la bucólica virgiliana para arropar una temática cristiana”.<sup>55</sup> Género que se conocerá como “bucólica cristiana”.

La doctrina de la imitación de los modelos, entendida como apropiación literaria, tiene su continuidad en la poesía renacentista italiana con Dante, que en su tratado *De vulgari eloquentia* dio cuenta de la necesidad de fijar el idioma italiano, regulado y reglamentado por una gramática, para así poder imitar a los maestros clásicos.<sup>56</sup> Fue con su renovación poética

---

<sup>52</sup> Lía Schwartz, *Herrera, poeta bucólico, y sus predecesores italianos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, p. 1. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8p6d1>

Otra ed.: E. Sánchez García (ed.), *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo cinquecento* Napoli, 2001, pp. 475-500.

<sup>53</sup> “Entre los años 1468 y 1469 Giovanni Andrea de Bussi, erudito humanista y obispo de Aleria, cuidó la *editio princeps* de las obras de Virgilio, que salió de las planchas romanas de los prototipógrafos Conrad Sweynheym y Arnold Pannartz, e iba dedicada al Papa Pablo II”. José Luis Vidal, *op. cit.*, p. 102.

<sup>54</sup> “En virtud del sentido alegórico de la *Égloga* IV se creyó que la figura del niño que nació providencialmente había anticipado el Cristianismo de un modo profético; del mismo modo lo reconocieron San Jerónimo y San Agustín”. Dora Battistón, “El género pastoril: de Teócrito a la bucólica cristiana”, *Circe de clásicos y modernos*, Vol. II, 2007, p. 62.

<sup>55</sup> José Luis Vidal, *op. cit.*, p. 120.

<sup>56</sup> Ángel García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Publicaciones de la Universidad de Deusto, Ediciones Reichenberger, 1992, p. 64.

cuando apareció la *imitatio-emulatio* en su teoría: “Dante representa la tentativa de adaptar [...] al nuevo arte en lengua vulgar la preceptiva latina, rica de doctrina y tradición técnica”.<sup>57</sup>

Petrarca introdujo el método imitativo en el humanismo y estableció el italiano como lengua poética, con lo cual transmitió la concepción del amor bucólico a todos los ámbitos literarios. Su modo ecléctico de *imitatio* daba prioridad al estilo personal del poeta sobre los modelos literarios. En los últimos años del siglo XIV el *Canzoniere* de Petrarca estableció el modelo que habría de seguir la lírica italiana e introdujo el moderno modelo de la égloga.

### 1.2.2 El humanismo y la poética de la imitación

La *imitatio* es una técnica de apropiación literaria en la que se busca la emulación y superación de los modelos. La tradición del estudio de los modelos literarios y de sus comentarios se prolonga durante todo el Medievo y se enlaza con la actividad de los humanistas del Renacimiento.<sup>58</sup> El florecimiento del latín en este periodo histórico fue impulsado por estos criterios estéticos grecolatinos, según los cuales, la palabra *imitatio*, entendida como concepto retórico, se involucró en el arte poética, y se volvió “premisa ineludible para todo escritor que un día pretendiera alcanzar una dignidad o categoría literaria parigual a la de los maestros que le precedieron.”<sup>59</sup> Fue en los albores del humanismo italiano que la teoría resurge con nuevos bríos, no sólo por el amor y la admiración a los clásicos como ejemplos para construir las bases de la nueva cultura europea, sino como un impulso para elevar la lengua poética romance a la dignidad estética de la latina.

La *imitatio* pasó a formar parte de las retóricas y poéticas como “un método práctico más de acceder al arte de la poesía”.<sup>60</sup> Dos eran los modelos principales para la poética renacentista: Virgilio<sup>61</sup> en la poesía y Cicerón en la prosa. Esta consideración dividió a los teóricos en dos posturas: la imitación literaria ecléctica entendida como un método de

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>58</sup> José Luis Vidal, *op. cit.*, p. 116.

<sup>59</sup> Ángel García Galiano, *op. cit.*, p. 7.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>61</sup> Canonizado como poeta ejemplar y único modelo, primero por Marco Girolamo Vida en 1527 y por Giulio Cesare Scaligero en 1561, quienes solventaron la cuestión del verso y la supremacía del poeta frente a la prosa de Cicerón. *Ibid.*, p. 32.

“apropiación del espíritu y virtudes del modelo”<sup>62</sup> y no tanto de las formas y sus recursos, y la imitación simple que es únicamente lingüística, es decir, se enfoca en el estudio de los tropos, de las figuras retóricas, del vocabulario y la forma de ornamentar, y atiende un modelo único, forma practicada con rigor por los ciceronianos. Con Gasparino Barzizza se inicia esta desmedida devoción por Cicerón cuando en su tratado *De imitatione* defiende la ilimitada imitación de sus obras rechazando cualquier otro modelo. Las diatribas entre partidarios de una u otra forma de imitación dieron lugar a importantes debates y reflexiones de preceptistas del Renacimiento y el Barroco sobre la validez de la doctrina, su aplicación pedagógica y su uso efectivo en la obra literaria.<sup>63</sup>

Poliziano defendió el derecho de una imitación creadora frente a la visión extrema de Cortese que decía que el mayor ejemplo de elocuencia para todos los hombres era Cicerón y alegaba el peligro ecléctico de volverse un estilo centón y mosaico, es decir, compuesto por diversos estilos y combinando voces de distintos autores. Lo mismo se debatía entre Bembo<sup>64</sup> y Pico de la Mirandolla, este último, alumno de Poliziano, sumaba a la visión ecléctica de la imitación de los modelos una perspectiva filosófica neoplatónica, según la cual existe un modelo ideal y metafísico de la escritura, ya que “toda creación material o espiritual, ya sea obra de Dios o del ser humano, sería imitación de la Idea”;<sup>65</sup> concepción que recupera y desarrolla Marsilio Ficino. Bembo refuta las ideas de Pico, afirmando que no hay una facultad innata en el hombre para escribir poesía sino que ésta se adquiere con mucho trabajo y estudio, mediante la experiencia de la imitación. Para él imitar es aprender y asimilar el estilo de un autor. Vives, fue otro importante aliado de la imitación compuesta involucrada con propósitos pedagógicos. Finalmente, Erasmo escribió el *Ciceronianus* en 1528, en respuesta al fanático ciceronismo, donde los seguidores fueron ridiculizados duramente. Con esta obra dio inicio la disolución de la postura radical de la imitación simple. Se suma a esta ruptura la circunstancia histórica que tras el *Consilium de emendanda Ecclesia*, con Pablo III, se habían

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>64</sup> Pietro Bembo definió el canon de la poesía italiana en su libro *Prosee bella volgar lingua* (1526), en donde el único modelo en lo que se refiere a la poesía vernácula era Petrarca. En su poética quiere aplicar a la lengua vulgar el esquema de la *imitatio* latina. Alicia Colombí Monguió, *Entre voces y ecos: de poética renacentista y poesía hispánica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 27. Véase también Ángel García Galeano, *op. cit.*, p. 133.

<sup>65</sup> Ángel García Galiano, *op. cit.*, p. 28.

vuelto a reconsiderar a los Padres de la Iglesia y la escolástica para la defensa del dogma católico, para lo que era más apropiada la imitación compuesta.

Pareciera un sinsentido revisar los caminos de la doctrina de la imitación, ya que es bien sabido, como dice Egido, que sin poéticas hay poetas,<sup>66</sup> y que las innovaciones estéticas de los Siglos de Oro no dependen de las teorizaciones de los preceptistas, sin embargo, lo que me interesa destacar con esta consideración es la evidente visión humanista de los poetas que propiciaba y aun necesitaba del estudio erudito de los clásicos y la asimilación no sólo del griego y del latín sino de las muchas lenguas vernáculas que se relacionaban también con el arte de la escritura, para así, lograr innovar en sus propios modelos. La introducción de la imprenta y la expansión del Imperio Español fue otro de los factores que ayudó a la democratización del estudio del arte literario, a la formulación y divulgación de las poéticas y al estudio de las diferentes lenguas del mundo europeo renacentista. En este contexto las bucólicas de Virgilio fueron las que funcionaron como modelo preferido de los poetas neolatinos, sin embargo, la poesía bucólica a partir del siglo XIV reúne el influjo de la poesía pastoril italiana y la imitación de los antiguos bucólicos. Se trata de una imitación ecléctica que, como ya dijimos, fue introducida por Petrarca y contiene innumerables variaciones con respecto a los modelos originales grecolatinos.

Los pastores teocriteos y virgilianos fueron remplazados por pescadores, marineros, cazadores y otros oficios de la gente del pueblo llano, de manera que aparecen como personajes de églogas piscatorias, náuticas, venatorias, etc. Sannazaro conocía en griego los *Idilios* de Teócrito,<sup>67</sup> y en latín las *Bucólicas* de Virgilio. Y este doble eco dialógico y aun múltiple fue lo que lo llevó a componer un nuevo modelo en lengua vernácula, la novela

---

<sup>66</sup> Aurora Egido, *op cit.*, p. 45.

<sup>67</sup> De 1480 data la edición *princeps* de Teócrito, que contenía *los Idilios I al XVIII*, a los que se añaden otros diez en la edición Aldina de 1495, junto con algunas obras de Bion I y Mosco I-III, difundidas parcialmente, además, en los fragmentos citados por el Estobeo (Stobaeus) en su *Florilegium*, publicado en 1536. W. Leonard Grant, *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1965. Citado por Lía Schwartz, *op. cit.*, p. 2.

pastoril de la *Arcadia*.<sup>68</sup> Obra que Garcilaso leyó en italiano,<sup>69</sup> pues su breve vida no le permitió cotejar la primera traducción al castellano en 1547,<sup>70</sup> y fue inspiración y modelo para sus églogas, particularmente la *Égloga II*,<sup>71</sup> donde pareciera que la prosa de Sannazaro se traduce a los versos garcilasianos.

### 1.3 GARCILASO, INICIADOR DEL HUMANISMO HISPÁNICO

Garcilaso de la Vega nació en Toledo en 1501, en una casa noble. Fue el segundo de siete hijos. Su padre García Laso de la Vega fue Comendador Mayor de la Orden de Santiago en León, y tuvo mucha influencia en la corte de los reyes Católicos. Su madre fue doña Sancha de Guzmán. En 1520, Garcilaso entró a servir a la corte de Carlos I como *contino* o guardia del palacio. Combatió contra los comuneros,<sup>72</sup> uno de los cuales era su hermano Pedro Laso de la Vega. Siempre leal a la causa política de Carlos I, participó en varias batallas en donde le acompañaron Boscán y don Pedro de Toledo, tío del duque de Alba. Como reconocimiento, el rey le concedió en 1523 el hábito de Santiago. En 1525 se casó con doña Elena de Zúñiga, dama noble, con la que tuvo hijos. Parece que la vida familiar no estuvo relacionada con su poesía, aunque sí el enamoramiento que tuvo con Isabel Freyre, dama que venía con el séquito de Isabel de Portugal cuando contrajo matrimonio con Carlos I.<sup>73</sup>

---

<sup>68</sup> La innovación de Sannazaro con respecto a la tradición bucólica de la antigüedad clásica se plasma en las cinco églogas piscatorias señaladas por Herrera en sus *Anotaciones: Phyllis, Galatea, Mopsus, Proteus, Herpyllis Pharmaceutria*; aunque ya en los *Idilios* de Teócrito existía una de este tipo. Lía Schwartz, *op. cit.*, p. 4.

<sup>69</sup> La edición *princeps* de la *Arcadia* fue publicada por el humanista Pietro Summonte en marzo de 1504. Antonio Gargano, “El género bucólico en Nápoles: de la *Arcadia* de Sannazaro a la *Égloga* segunda de Garcilaso”, *Bulletin Hispanique*, Tomo 119, 2, 2017, p. 574.

<sup>70</sup> En 1547 aparece “la primera versión íntegra de la *Arcadia* al cuidado de Diego Blasco de Garay, si bien sus traductores habían sido Diego López de Ayala, para las prosas, y Diego de Salazar para las églogas, estas últimas vertidas en metro castellano tradicional”. Cecilia Cañas Gallart, *La traducción de la Arcadia de Sannazaro por Jerónimo Jiménez de Urrea (S. XVI). Estudio y edición crítica*, Tesis de doctorado dirigida por María de las Nieves Muñiz Muñiz, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1965, p. 21.

<sup>71</sup> Véase Antonio Gargano, *op. cit.*, p. 580.

<sup>72</sup> “La revuelta de los Comuneros, que empezó la última semana de mayo de 1520 y se prolongó hasta su derrota en la batalla de Villalar el 23 de abril de 1521. La rebelión había sido provocada por el ataque a la independencia de las Cortes, y el deseo de los rebeldes de conservar esta independencia le dio, en parte, el carácter de un movimiento constitucional. La auténtica chispa que encendió la revuelta fue, pues, un odio ardiente contra los extranjeros y contra un Gobierno extranjero que estaba despojando al país de su riqueza.” Véase: J. H. Elliott, *La España Imperial 1469 – 1716*, tr. J. Marfany, Edición digital: epublibre (EPL), 2017, p. 199-201.

<sup>73</sup> Tomás Navarro Tomás, introducción a *Garcilaso. Obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, p. VII.

Garcilaso es el modelo de hombre cortesano, militar y poeta que vive en palacio al servicio del Rey. En 1532 fue desterrado a una isla del Danubio, por participar en la boda de un sobrino que había sido prohibida por el Emperador. El duque de Alba intervino para que el rey le perdonara, pero sólo consiguió su traslado a Nápoles, al servicio del virrey Pedro de Toledo. Su estancia en Nápoles marcó el camino literario del poeta, ahí asimiló el sentido humanista de la literatura italiana tanto en su dimensión teórica como creativa. Entró al círculo de Pietro Bembo y se relacionó con intelectuales y poetas italianos como Bernardo de Tasso, Luis Tansillo, y con los españoles Juan de Valdés, Hernando de Acuña y Juan Ginés de Sepúlveda. Es en Nápoles donde conoció la obra de Castiglione, *El Cortesano*, y los mecanismos líricos desarrollados por la poesía pastoril de Sannazaro.<sup>74</sup>

En el castillo de Muy (Provenza), Carlos I ordenó el ataque, y Garcilaso, ya nombrado maestre de campo, se lanzó sobre el muro y fue derribado por una piedra que lo hirió de muerte. Las tres *Églogas* que compuso en su corta vida (1501-1536) se escribieron en sus cuatro últimos años. A su muerte, Boscán, su colaborador poético reunió todos los manuscritos garcilasianos y los publicó como un apéndice de su obra en 1543, siete años después de su muerte.

Los amigos Boscán y Garcilaso fueron quienes consolidaron en metro, forma y estilo la poesía del humanismo hispánico. Es conocida la anécdota que reúne en Granada, con motivo de la boda de Carlos de Habsburgo con Isabel de Portugal, a Boscán con el embajador veneciano y humanista Navagero. Y cómo en su conversación, contada más tarde por el mismo Boscán, se prefigura la posibilidad de adecuar los sonetos y otras formas poéticas italianas a la lengua castellana.<sup>75</sup> Aventura estética en la que lo acompañó Garcilaso. La cuestión iba más allá de una imitación reproductiva y simple, ya sea lingüística, temática o incluso formal en cuanto a la innovación métrica, sino que se trata más bien de la asimilación de la poética renacentista a la lengua del Imperio.

El Renacimiento español tardará cien años en incorporarse a la línea del pensamiento humanista italiano. En el siglo XV el ámbito académico se concentraba en la aristocracia, era más cortesano. Fue hasta el siglo XVI que Nebrija le dio a los estudios de las humanidades

---

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. XXXI

<sup>75</sup> Alicia Colombí Monguió, *op. cit.*, p. 26.

la forma y organización que habrían de tener en las universidades españolas, que la lengua castellana encontró unidad con la primera gramática de una lengua vernácula en Europa.<sup>76</sup> No es raro, entonces, que Garcilaso y Boscán estuvieran alejados de la polémica italiana sobre el modelo único de la imitación, y sí, más involucrados en el fenómeno poético. García Galiano plantea también el punto de vista cultural en el que “la renovación total de los estudios latinos fue obra combinada de los humanistas italianos residentes en España y de los españoles formados en Italia”.<sup>77</sup> Así, Nebrija, después de estudiar en Italia por diez años, introduce a Cicerón como base de la enseñanza del latín en todas las escuelas y universidades españolas. Sin embargo, el ciceronismo no tuvo las mismas repercusiones que en el resto de Europa, ya que se percibía como la idolatría del pasado y se identificaba con un nacionalismo estetizante de Italia, congruente con el sentimiento de pérdida del poder político que intenta reivindicarse en la supremacía latina y cultural frente a España.

Boscán y Garcilaso tenían su atención en la imitación de los procesos poéticos descubiertos, sin importar si se trataba de lenguas clásicas o vulgares. La imitación era dogma capital del arte literario en el siglo XVI, ya fuera simple o compuesta.<sup>78</sup> Garcilaso, al leer un soneto de Petrarca encontraba voces de Horacio y al leer a Sannazaro encontraba los ecos de Virgilio o de Ovidio. En efecto se trata de “poesía palimpséstica, o mejor dicho, poesía en implícito diálogo con otra voz que, al engendrarla, da al nuevo poema identidad y autenticidad”.<sup>79</sup> En su corta trayectoria poética, Garcilaso descubre el mundo bucólico en Sannazaro y Virgilio, y aprende de ellos la técnica de imitación que emplea sistemáticamente. Su imitación conllevará siempre la emulación, el deseo de perfección y la máxima aspiración artística, la búsqueda de la individualidad creadora y la forma original, propósitos que constituyen el pensamiento intrínseco a la poética renacentista.

En la obra de Garcilaso se puede distinguir la influencia petrarquista en las coplas, sonetos y canciones, y la influencia clasicista de poetas latinos e italianos, en las odas, elegías y églogas, dado que las influencias y la asimilación de los modelos está determinada por la trayectoria del poeta y sus particulares procesos de crecimiento poético. Como explica

---

<sup>76</sup> Ángel García Galiano, *op. cit.*, p. 56.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>79</sup> Alicia Colombí Monguió, *op. cit.*, p. 38.

Lapesa, la trayectoria de Garcilaso se cifra en su paso del petrarquismo al clasicismo y son muchos más los autores que se han filtrado en su sensibilidad.<sup>80</sup>

Francisco Sánchez de las Brozas, conocido como el Brocense, es el primer comentarista de Garcilaso que señala sus fuentes. Y Fernando de Herrera, tiempo después, en sus *Anotaciones* incluye un ensayo sobre la égloga que constituye la primera poética del género bucólico en lengua castellana. En ella instituye a Garcilaso como el modelo castellano que había alcanzado la misma dignidad literaria que Petrarca.<sup>81</sup> Como indica Gargano, el moderno género bucólico de la poesía española nace del ejercicio imitativo y está representado hegemónicamente por Garcilaso.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> Rafael Lapesa, “La trayectoria poética de Garcilaso”, *Garcilaso y la poesía del siglo XVI*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 131.

<sup>81</sup> “Para el trabajo de composición de las *Anotaciones*, Herrera se apoyó en el mismo procedimiento de imitación por *contaminatione* que defendió para la composición de sus poemas originales y que, como sabemos, fue principio rector de la poética renacentista y barroca.” Lía Schwartz, *op. cit.*, p. 7.

<sup>82</sup> Antonio Gargano, *op. cit.*, p. 578.

## CAPÍTULO 2

### LA ÉGLOGA DRAMÁTICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI

#### 2.1 TEATRO Y REPRESENTACIÓN EN EL SIGLO XVI

Para comprender la historia y génesis del teatro español es necesario enfocarnos en la especificidad del teatro como espectáculo, no atendido sólo como literatura dramática sino como práctica escénica. Como lo sustenta Juan Oleza,<sup>83</sup> las hipótesis históricas tienen su fuente principal en los textos literarios conservados, en la historia de sus autores y en la historia externa derivada de los documentos descubiertos sobre el hecho teatral, pero es necesario un enfoque más teatral, es decir, con una perspectiva escénica. Alfredo Hermenegildo dice que “una historia del teatro no puede ser más que una historia de las representaciones hechas a partir de textos dramáticos”<sup>84</sup> y aunque prevé la dificultad e imposibilidad metodológica, el filólogo es uno de muchos estudiosos que pretende una reflexión del teatro construida en torno a lo específico del hecho teatral y frente a lo general del texto literario. En estas prácticas escénicas o actos sociales convergen distintos lenguajes (verbales o literarios, gestuales o dancísticos, musicales, plásticos, etc.) que están enmarcados en un espacio-temporal particular y definidos por las formas de producción que a su vez están determinadas por los espacios y los públicos a los que se dirigen; datos y testimonios que están extensamente documentados. La perspectiva de la práctica escénica nos permite deducir su funcionamiento ideológico y cultural, ya que incluye referencias del público, organización social, lugares de representación, composición de las compañías, técnicas de representación, etc.

Así pues, el punto de vista teatral nos acerca de una forma comprensiva a la historia del espectáculo que nació en el contexto de transición de lo medieval al humanismo renacentista

---

<sup>83</sup> Juan Oleza, *Teatro y prácticas escénicas*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Vol. I, 2002, p. 9. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_93.html#I\\_4](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_93.html#I_4)

<sup>84</sup> Alfredo Hermenegildo, “El Teatro del siglo XVI”, *Historia de la Literatura Española*, 15, Madrid, Ediciones Jucar, 1994, p. 10.

en España, donde se dio “el paso de la oralidad a la cultura literaria basada en manuscritos”<sup>85</sup> y se configuró el camino hacia las ediciones impresas y su regreso a la transmisión oral de la literatura. Esta fusión entre la oralidad y la cultura escrita da lugar a una transformación de las formas literarias y, por tanto, al surgimiento de múltiples y heterogéneas formas teatrales hispánicas que evolucionaron durante la primera mitad del siglo XVI.

La perspectiva escénica también resulta útil para distinguir el origen de las categorías genéricas, de su funcionamiento teatral o parateatral.<sup>86</sup> En el marco de la realización oral de la literatura aparece la posibilidad de valorar la teatralidad de textos literarios que, sin ser dramáticos, convergen en la espectacularidad de la palabra o de la acción. Se trata de manifestaciones teatrales que funcionaban dentro de las fiestas y celebraciones litúrgicas en el ámbito público o privado, religioso o secular, dando lugar a textos en los que confluyen lo lírico y lo teatral, como en la égloga; o donde lo lírico funciona en el ámbito de la representación, como la copla, el villancico, la canción; o estructuras literarias de debate filosófico que se expresan en forma de coloquio, diálogo, romance dialogado, etc.<sup>87</sup>

En la España del último tercio del siglo XV y las primeras décadas del XVI confluyen tres manifestaciones de teatro heredadas de tradiciones medievales que dan lugar al desarrollo profesional del teatro y a la construcción de espacios destinados exclusivamente para el acontecimiento teatral: 1) la práctica escénica popular, originada en la tradición de los espectáculos juglarescos y la del teatro religioso que resulta de los tropos o el drama

---

<sup>85</sup> Alan Deyermond, “La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento”, *Acta Poética* 26, 2005, p. 32.

<sup>86</sup> Díez Borque utiliza el término para entender el problema de la teatralidad en el sistema de comunicación cultural del siglo XVI. Aunque el mismo niega la delimitación entre lo teatral y lo parateatral, argumentando la indefinición y encabalgamientos en el espectáculo visual. Lo parateatral está vinculado con el aspecto ritual donde convergen la liturgia, la fiesta y el teatro: “Dejando aparte los espectáculos basados en la representación, argumentales o no, y en la visualización de una actividad, puede decirse que en el parateatro, en la fiesta, aunque aparezcan, se alteran la función y sentido de los elementos que integran el hecho teatral.” José María Díez Borque, *Liturgia-fiesta-teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, p. 1. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsj3g1>

Yo lo uso en este sentido: el fenómeno que está alrededor de lo específicamente teatral, pero que converge en el funcionamiento espectacular, es decir reúne a los espectadores para ver u oír.

<sup>87</sup> *Ibíd.*, p. 2. Incluso textos que siendo dialogados son imposibles de representar, como *La Celestina*, texto consignado al espacio visual-oral, como lo demuestra Alonso de Proaza, al final de la obra, cuando señala en una de sus octavas las posibilidades espectaculares de la voz del lector: “Si amas y quieres a mucha atención/ leyendo a Calisto mover los oyentes,/ cumple que sepas hablar entre dientes,/ a veces con gozo, esperanza/ pasión./ A veces ayzado, con gran turbación./ Finge leyendo mil artes y modos,/ pregunta y responde por boca de todos./ llorando y riendo en tiempo y sazón.” Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed., Peter E. Russell, Madrid, Clásica Castalia, 2001, p. 614.

litúrgico de las fiestas del corpus, producida para espacios públicos; 2) la práctica escénica cortesana que nace de los fastos y ceremonias medievales, para espacios acotados y para un público allegado al “señor” que promueve y produce la representación; y 3) la práctica escénica erudita que nace de los círculos humanistas para representarse en las universidades, en conventos jesuitas o de monjas, y que cobra fuerza en la segunda mitad del siglo XVI.<sup>88</sup>

Se trata justamente de un periodo histórico que conecta el final de la Edad Media con las nuevas percepciones del mundo renacentista y sus cambios sociopolíticos, en donde la cultura cómica popular que antes se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época, ahora empieza a entretorse con ella y a funcionar para los propósitos de los estamentos del poder: la aristocracia feudal, su Estado representado por la monarquía absoluta y su aparato ideológico controlado por la Iglesia. Las diversas manifestaciones y formas escénicas del teatro popular que incluyen las fiestas públicas carnalescas, los ritos y ceremonias cómicas, los bufones y ‘bobos’, gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica u obras cómicas: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar, etc.,<sup>89</sup> se introducen en los acontecimientos oficiales de la corte, la iglesia, la universidad, el palacio noble, la casa del rico comerciante, el colegio jesuítico. Fue a fines de la Edad Media cuando “la cultura cómica comienza a trasponer los estrechos límites de las fiestas, y se esfuerza por penetrar en todos los círculos de la vida ideológica”<sup>90</sup> a través de la gran literatura. El paso del teatro popular de la calle al interior del palacio fue posible gracias a la aparición de núcleos cortesanos influidos por una sensibilidad renacentista que nacía por la creciente literaturización de la época.<sup>91</sup>

El juglar en España fue uno de los principales transmisores de esta literatura de manera oralizada. Era un tipo de actor que representaba en la calle, en lugares públicos, cantaba, recitaba, bailaba, y encarnaba a los bufones y payasos que eran los personajes más característicos de la cultura cómica y popular de la Edad Media. Parece que tienen su origen

---

<sup>88</sup> Teresa Ferrer Valls, *La representación y la interpretación en el siglo XVI*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, p. 2. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8p7v3>

<sup>89</sup> Para atender la influencia de la cultura popular y su fuente carnavalesca en la evolución del teatro renacentista y barroco, puede consultarse la obra de Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 4.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>91</sup> Juan Luis Alborg, *Historia de la Literatura Española*, Tomo I, Edad Media y Renacimiento, Madrid, Gredos, 1997, p. 492.

en los mimos romanos y los *skal* nórdicos, que durante la Edad Media participaban en ceremonias oficiales para dar la bienvenida a algún personaje importante, en fiestas públicas populares, en procesiones y en actos religiosos. Se tiene noticia de juglares que incluso escribían obras religiosas en lengua vernácula en la Francia de los siglos X y XI.<sup>92</sup>

El trabajo del actor no estuvo vinculado a ningún oficio hasta bien entrado el siglo XVI con la aparición de los primeros teatros comerciales, aunque ya antes existiesen actores y compañías de teatro que se organizaban para presentar en iglesias, en calles y plazas, en palacios o casas de nobles, o en la corte.<sup>93</sup> Existía una gran variedad de actores que encontraban un lugar de trabajo dependiendo de sus destrezas y talentos. Bufones, faranduleros, juglares, recitantes, cómicos, comediantes que, viajando de un lugar a otro, incursionando en un espacio o en otro, representaban solos o en grupos ambulantes. El bululú es un ejemplo de esa actividad popular que encontró su nombre en la voz inventada por Francisco Quevedo: “Los bufones en racimo son los faranduleros miserables de *bululú*”.<sup>94</sup> No puedo evitar citar *El viaje entretenido*, en donde cuatro actores hablan sobre el trabajo y la vida del actor en sus diversas agrupaciones:

El bululú es un representante solo, que camina a pie y pasa su camino, y entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa: que junte al barbero y sacristán y se la dirá porque le den alguna cosa para pasar adelante. Júntanse éstos y él súbese sobre un arca y va diciendo: ‘agora sale la dama’ y dice esto y esto; y va representando, y el cura pidiendo limosna en un sombrero, y junta cuatro o cinco cuartos, algún pedazo de pan y escudilla de caldo que le da el cura, y con esto sigue su estrella y prosigue su camino hasta que halla remedio.<sup>95</sup>

El ñaque era otra forma de espectáculo pero integrada por una pareja de actores, “éstos hacen un entremés, algún poco de un auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, [...] cobran a ochavo y en esotros reinos a dinerillo; viven contentos, duermen vestidos, caminan desnudos,

---

<sup>92</sup> *Le jeu de St. Nicolas* de Jean Bodel (circa 1165) y el *Teophilus*, milagro de Nuestra Señora, escrito por Rutebeuf hacia 1200. Juan Oleza, *op. cit.*, p. 80.

<sup>93</sup> Teresa Ferrer Valls, *La representación y la interpretación...*, p. 3.

<sup>94</sup> “Voz inventada, y de que usó voluntariamente Quevedo, y que parece significó con ella la que comúnmente se llama Mamóla, esto es que cuando se hace burla o mofa de alguno, o por haberle engañado, o hecho creer alguna cosa no factible, se suele hacer la acción de meter un dedo en la boca, y moviéndole a una y otra parte de los labios se forma, y resulta una voz o sonido semejante al de esta voz Bululú. Lat. *Irrisio. Sanna, ae.* Quevedo. Zahurdas. Los (bufones) en racimo son los faranduleros miserables de *bululú*”. *Diccionario de Autoridades*. Consultado en línea. <https://apps2.rae.es/DA.html>

<sup>95</sup> Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, Libro I, Cervantes virtual, edición digital basada en la de Madrid, Emprinta [sic] Real, 1603. (Sin paginación). <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjq0v7>

comen hambrientos y espúlganse el verano entre los trigos y en el invierno no sienten con el frío los piojos”.<sup>96</sup> También existían otras formas de nombrar a las compañías que dependía de la categoría y número de sus integrantes y de la variedad y calidad de su repertorio: gangarilla es una compañía más grande de tres o cuatro hombres, uno toca un instrumento y llevan un muchacho que hace los papeles de la dama. Cambaleo “es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; [...] éstos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses, un lío de ropa que le puede llevar una araña...”<sup>97</sup> En la garnacha participan “cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda. Tienen un repertorio de cuatro comedias, tres autos y otros tantos entremeses”.<sup>98</sup> La bojiganga es otro tipo de agrupación con dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros, que “traen seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas de hato,...”<sup>99</sup> Farándula es casi una compañía, “traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato; caminan en mulos de arrieros y otras veces en carros, entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus a doscientos ducados...”<sup>100</sup> Finalmente, las compañías integradas por actores que “saben de mucha cortesía; hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas bien nacidas y aun mujeres muy honradas [...] traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta”.<sup>101</sup> Estas son descripciones que nos permiten imaginar cómo el trabajo del autor-actor (director de la obra y actor al mismo tiempo, “empresario” y jefe o dueño de la compañía) se profesionalizó paulatinamente, pues recibía un pago por realizarlo y gracias a su oficio encontraba un lugar privilegiado dentro de los círculos cortesanos y eclesiásticos.

En este momento de transición de lo medieval a lo renacentista no existía una división clara entre fiesta y liturgia, y no había espacios específicos destinados al fenómeno teatral. Los temas religiosos o profanos no eran los que condicionaban el tipo de espectáculo, ni el tipo de práctica escénica a la que se vinculaba, sino el lugar para el que se producía: espacios

---

<sup>96</sup> *Ibidem.*

<sup>97</sup> *Ibidem.*

<sup>98</sup> *Ibidem.*

<sup>99</sup> *Ibidem.*

<sup>100</sup> *Ibidem.*

<sup>101</sup> *Ibidem.*

cerrados o abiertos. Espacios que corresponden con el carácter del público al que se dirigían: un público cautivo o cerrado que responde ideológicamente a la práctica escénica, por lo que el espectáculo tiene un funcionamiento relativamente ritualizado y el público forma parte del mecanismo que mueve la representación, pues tiene un papel previsto por la convención que gobierna el espectáculo; o un público abierto, que surge con el auge del teatro profesional y que es imprevisible, pues no está definido de antemano<sup>102</sup> y es el que asiste a los corrales y a los teatros comerciales instaurados entre 1565 y 1570.<sup>103</sup> Para el público cautivo la representación estaba más cerca del acto ritual, pues nacía de la misma fiesta, ya sea después de la misa, en el caso de los autos o dramas religiosos, o después de la justa y el banquete, en los espectáculos cortesanos. El espacio de la representación era el lugar donde se realizaba la fiesta (templo, plaza pública, o sala del palacio) y los mismos participantes (clérigos, religiosas o cortesanos) eran los que configuraban las diversas formas de representación.

Las prácticas escénicas no se desarrollaron de manera aislada, sino que orbitaban alrededor de las actividades que relacionaban liturgia-fiesta-teatro: “música, diálogo, danza, en que se cruzan y entrecruzan teatralidad y celebración festiva en el ámbito de la cultura y tradiciones populares”.<sup>104</sup> Se trata de un teatro en formación que se desarrolla en un periodo de experimentación, como lo dice Teresa Ferrer Valls, donde coexisten distintas formas de espectáculo, “que dan lugar a ensayos dramáticos diversos, y a veces divergentes, no siempre fáciles de reducir a categorías homogéneas”.<sup>105</sup> Por otro lado, Juan Luis Alborg señala la tendencia hacia lo teatral en las diferentes manifestaciones literarias, no como una consecuencia del supuesto vacío del teatro medieval, sino provocada por contagio: “las formas líricas, ajadas ya en gran parte, se dejaban impregnar de géneros literarios más vivaces, más directos y sugestivos, que ejercían su influjo precisamente porque vivían con pujanza e irradiaban un creciente interés,”<sup>106</sup> dando lugar a la existencia de diversas prácticas escénicas. Este interés por lo teatral está consignado desde el reinado de Juan II (1406-1454),

---

<sup>102</sup> Alfredo Hermenegildo agrupa para su estudio los textos destinados a encontrar un público cautivo: los llamados teatro cortesano, religiosos, universitario, colegial y humanístico; y los textos marcados por su condición profesional y comercial, destinados para un público abierto. “El Teatro del siglo XVI”, *Historia de...*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>103</sup> Teresa Ferrer, *La representación y la interpretación...*, p. 21.

<sup>104</sup> José María Díez Borque, *op. cit.*, p. 6.

<sup>105</sup> Teresa Ferrer Valls, *La representación y la interpretación...*, p. 2.

<sup>106</sup> Juan Luis Alborg, *op. cit.*, p. 491.

durante el cual los espectáculos populares eran llevados al salón del palacio y adaptados al gusto, refinamiento y propósitos de los espectadores cortesanos.<sup>107</sup>

En el fasto cortesano convivían diversas prácticas escénicas que se integraban a los rituales de la vida cortesana y poseían una espectacularidad específica: el banquete y las justas, la danza, los desfiles y procesiones que convergían en el *momo*, espectáculo representado por los mismos nobles, que culminaba con la música y la danza, en el cual el atuendo era la máscara y el disfraz que adoptaban para involucrarse en la interpretación del personaje. Aunque en estas manifestaciones el texto literario tenía un papel secundario, algunos momos incluían “texto y letra: cartas, canciones, tiradas de versos que recitaban”<sup>108</sup> los participantes. Sin embargo, hubo momos de homenaje y exaltación encomiástica, con motivos de nacimiento, bodas y recibimientos reales, con temáticas de asunto amoroso y caballeresco, en los cuales el texto cobraba importancia y desarrollaba una cierta acción y movimiento dramático.<sup>109</sup> Los fastos cortesanos integran a su teatralidad los temas de la literatura caballeresca y el amor cortés, y también motivos de los textos cancioneriles que muestran en algunos casos una estructura de diálogo o debate, cercana a la acción, como en el caso de los villancicos.<sup>110</sup>

El suntuoso aparato escenográfico de los fastos era producido por un noble cortesano, mecenas (productor), para la sala o capilla del palacio, o para los jardines o patios de su casa. Para este propósito se allegaba al poeta dramaturgo, a los artistas y constructores del espectáculo y se promovía la representación. Los quehaceres del montaje de la obra los asumía una misma persona: el autor (director del espectáculo) que también era el escritor de la obra y que en algunos casos llegaba a actuar o a cantar, como el mismo Juan del Encina, que representó, ante los duques de Alba, dos églogas que con motivo de la navidad anuncian el nacimiento de Cristo.<sup>111</sup> Entre los que cumplían con el papel de actores se podían encontrar

---

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> Miguel Ángel Pérez Priego, en introducción a Juan del Encina, *Teatro Completo*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 42.

<sup>109</sup> Los primeros textos-representaciones del teatro español profano conservados son las dos series de momos de Gómez Manrique. La tradición del fasto cortesano con dimensiones cortesanas va a desarrollarse especialmente en la corte portuguesa con Gil Vicente, cuya primera pieza es precisamente un juego de momos, el *Monólogo del Vaquero*. Juan Oleza, *op. cit.*, p. 14.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>111</sup> Miguel Ángel Priego, Introducción... *Teatro Completo*, p. 44.

cantores, mozos de coro, clérigos, bufones, juglares, pajes, artesanos de los gremios, personas vinculadas a la corte, e incluso nobles.<sup>112</sup>

En estas circunstancias se produjo la fusión de los textos cortesanos asociados al fasto, como los dramas de circunstancias políticas y conmemorativas, con el teatro religioso popular. Ligado a las festividades religiosas, el tema de la Navidad, procedente del espacio religioso-sagrado, configurará las primeras églogas pastoriles; en ellas los pastores serán el centro de la obra y paulatinamente se incorporarán temas profanos y de circunstancia de fasto, al mismo tiempo en los dramas cortesanos aparecerán los elementos pastoriles y folclóricos.<sup>113</sup> La égloga es un género que aparece muy vinculado a las condiciones de producción cortesana. En estas composiciones aparecen confrontados los pastores rústicos y el caballero, lo profano y lo religiosos, lo urbano y la naturaleza idílica. Los pastores rústicos son los protagonistas en las escenas cómicas que se contraponían a las escenas de debate teológico, o al ensalzamiento de las virtudes y la educación del cortesano; sus fórmulas dramáticas serían trasladadas después al teatro profano como pasos y entremeses, por los autores-actores influidos por la Comedia del Arte que venía de Italia.

Como explica Teresa Ferrer, la revitalización del mito bucólico en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento está en buena medida vinculada al surgimiento de una sociedad cortesana. En las fiestas de corte, la mitología pastoril, la utopía de una vida natural, al margen de la civilización urbana, expresan “la nostalgia de una vida más bella” en una época dorada, configurándose como un espacio ficcional y teatral en donde se mezclan las esferas de la fantasía idílica y del romanticismo caballeresco.<sup>114</sup>

El público cortesano tenía una preferencia por esta temática de autoafirmación; es decir, la aristocracia reafirmaba su papel de poder consumiendo modelos que lo hacían ver idealizado; sentía una identificación nostálgica con el caballero que añora sus funciones militares, transformándose paulatinamente en el cortesano ideal que terminó modelando: noble, educado, virtuoso, tan diestro en las armas como en las letras.<sup>115</sup> En este cambio

---

<sup>112</sup> Teresa Ferrer Valls, *La representación y la interpretación*, p. 3.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>114</sup> Teresa Ferrer Valls, “Bucolismo y Teatralidad Cortesana bajo el reinado de Felipe II”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. Edición digital a partir de *Voz y letra. Revista de Literatura*, X, 2 (1999), p. 135. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsx870>

<sup>115</sup> Modelo que se consolida en *El Cortesano* de Baldassare Castiglione. Madrid, Alianza editorial, 2020.

estamentario, la nueva burguesía comparte con la nobleza aristocrática el nuevo espacio cortesano y aparece el sentimiento de pérdida del lugar del pasado. Este es el lugar arcádico en donde el caballero comparte con el poeta vestido de pastor la “utopía de una vida natural al margen de la civilización urbana”.<sup>116</sup>

Fue en este ámbito palaciego donde surgieron dramaturgos y poetas innovadores como: Juan del Encina vinculado a la corte de los Duques de Alba, y ya luego en Italia, a la corte pontificia; Gil Vicente, a la corte portuguesa; y Torres Naharro, relacionado con los círculos aristocrático-eclesiásticos de la Roma papal. Todos implicados con la primera producción dramática de la España imperial y su consecuente influencia en la evolución posterior del teatro. La égloga, y los diversos caminos que toma, está ligada a las prácticas escénicas cortesanas y en gran medida a la nueva percepción humanista de las artes. Tanto Encina como Garcilaso sirvieron en la casa de Alba, pero no coincidieron en el tiempo ni tenían las mismas posiciones y funciones. El primero se encargaba de las fiestas del palacio, Garcilaso en cambio era un noble caballero de la corte, y sus funciones eran de orden militar, lo cual no se contraponía a su vocación de poeta, antes completaba el estereotipo del caballero perfecto.

Juan del Encina da nombre de égloga a la mayoría de sus obras dramáticas;<sup>117</sup> encontró en el modelo de la égloga virgiliana un camino para el desarrollo dramático y espectacular del material pastoril, lo mismo que otros escritores importantes contemporáneos, como Lucas Fernández, quien también contribuyó en gran medida a la configuración dramática del teatro de los Siglos de Oro. Sin embargo, en este trabajo sólo mencionaré a Encina, pues el espacio y motivo esencial de este trabajo es enfocarme en la teatralidad de la égloga garcilasiana y las diferencias y convergencias específicas frente a la égloga dramática. Para esto habrá que distinguir el doble camino que sigue la égloga entre estos dos escritores, uno fluye de las tradiciones medievales y se dramatiza, y el otro, Garcilaso, con una mirada humanista y clásica de la bucólica virgiliana, crea el nuevo modelo de la égloga castellana en el contexto de la lírica.

---

<sup>116</sup> Teresa Ferrer Valls. “Bucolismo y teatralidad...”, p. 5.

<sup>117</sup> Constituida por catorce piezas teatrales, todas calificadas como églogas por el autor, menos una titulada “Representación”, y otra “Auto”.

En la España renacentista la recepción y asimilación de la égloga virgiliana tiene dos vertientes distintas; por un lado, la interpretación alegórica de resabios medievales, y por el otro, la de rasgos humanistas que llegan desde Italia y encuentran en el carácter bucólico una ideología que se adapta perfectamente al ámbito cortesano de ese momento. La interpretación y “traslación” que hace Encina de las *Bucólicas* de Virgilio es sustancialmente distinta a la interpretación e imitación compuesta que logra Garcilaso en sus tres *Églogas*, instaurando el nuevo modelo en lengua castellana, como se había ya comentado. Sin embargo, es Encina el que encuentra en el modelo de la égloga virgiliana un camino para el desarrollo dramático y espectacular del material pastoril.

## 2.2 JUAN DEL ENCINA Y LA ÉGLOGA DRAMÁTICA

Juan del Encina nació en Salamanca (1469-1530), fue hijo de Juan Fermoselle, zapatero de oficio, y tuvo seis hermanos. Cursó estudios universitarios en Salamanca y se graduó de bachiller en leyes, también se ordenó de menores, lo que le permitió tener a lo largo de su vida diversos beneficios eclesiásticos. “En 1484 entró de mozo de coro en la Catedral y, en 1490, ascendió a capellán del mismo”.<sup>118</sup> Fue a partir de 1492 que entró al servicio del segundo duque de Alba, Fadrique Álvarez de Toledo, cuando encontró su vocación de dramaturgo al encargarse de la parte espectacular de las fiestas en el palacio de Alba de Tormes. Aquí permaneció Encina por cinco años en los cuales ejerció como músico, poeta, dramaturgo, autor y actor, ofreciendo su servicio a los duques, a quienes dedica la compilación de sus primeras obras, recogidas en el *Cancionero* de 1496.<sup>119</sup>

La segunda producción de la obra de Encina corresponde a la época de su vida en Italia, que inicia en 1500, cuando, al perder el lugar de cantor de la catedral, en competencia con Lucas Fernández, se va a Roma y se introduce en la corte del papa Alejandro VI, el español Rodrigo Borgia. Ahí parece que servía a Cesar Borgia. A la muerte del pontífice, en 1505, Encina estaba al servicio del cardenal español Francisco de Lorris.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Miguel Ángel Pérez Priego, *op. cit.*, p. 12.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 15.

En 1510, Encina se hallaba en Málaga y en 1512 regresa comisionado a Roma y comienza su segunda estancia en Italia con intensa actividad dramática en la corte romana en la casa del cardenal Arborea. En ese lugar se conservan testimonios de una representación que podría tratarse de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, o de la *Representación sobre el poder del amor*.<sup>121</sup>

En 1513, después de otra breve estancia en Málaga, Encina se encontró una vez más en la corte pontificia de papa León X, sirviendo como músico. Hasta 1521 vivirá en Roma con algunos intervalos de viajes a España y un viaje a Jerusalén, que ocurrió después de que se ordenara finalmente como sacerdote a los 50 años. Los últimos años de su vida transcurrieron en León como prior de la Catedral donde permaneció hasta su muerte en 1529.<sup>122</sup>

Como hombre renacentista, Encina cultivó la lírica popular y culta; su conocimiento del latín le permitió hacer su propia *Traslación de las Bucólicas de Virgilio*, obra dedicada a los Reyes Católicos. Se trata de una traducción en verso castellano que sigue los preceptos de la exégesis medieval, que es interpretada y adaptada simbólicamente a acontecimientos contemporáneos de este reinado. La interpretación alegórica de la bucólica parte de la tradición de comentar y teorizar la obra virgiliana, iniciada con Servio en el siglo IV y que alcanzó su mayor desarrollo durante la Edad Media. Todavía en el siglo XVI, Juan Luis Vives en *Interpretatio allegorica in Bucolica Vergilii*,<sup>123</sup> señala la necesidad de admitir una interpretación alegórica para las églogas, “concebidas como poesía de agradecimiento o de alabanza para los amigos y contemporáneos de Virgilio: Cornelio Galo, Asinio Poción, Varo o el propio Octavio”.<sup>124</sup>

Esta modalidad interpretativa establece una correspondencia entre las imágenes de Virgilio y la realidad histórico-política que se puede leer entre líneas. La traslación que hace Encina de las *Bucólicas* es anacrónica y pierde la autonomía estética e ideológica propia de Virgilio, pues sin conciencia de fidelidad histórica adapta los sentidos de la obra virgiliana a

---

<sup>121</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>122</sup> Alfredo Hermenegildo, “El Teatro del siglo XVI”, *Historia de...*, p. 23.

<sup>123</sup> La perspectiva alegórica de Vives está permeada ya de un sentido renacentista y “opera según tres direcciones encaminadas a un mismo fin: la interpretación a la manera de Servio, la exégesis cristiana -propia de los comentarios medievales- y la emblematización del hecho literario.” José Manuel Rodríguez Peregrina. “La Égloga IV de Virgilio a través de la *Interpretatio allegorica* de Luis Vives”, *Florentia Iliberritana, Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, núm. 2, Granada, ed., Universidad de Granada, 1991, p. 464.

<sup>124</sup> Jesús Gómez, “Sobre la teoría de la bucólica... p. 115.

sucesos políticos del reinado de los Reyes Católicos.<sup>125</sup> Como considera Jesús Gómez, la literatura bucólica no nació al servicio de una interpretación alegórica, sino que esta apareció junto con sus comentarios después de su escritura; el autor quería preservar el enigma de su obra oculto bajo la imagería bucólica. No obstante, el resultado de la traslación del latín al verso castellano dio entrada a las traducciones en verso de los clásicos, además trajo consigo una asimilación del género pastoril en España y la justificación de la presencia de los pastores en las églogas teatrales.

La vida y obra de Encina se divide en dos periodos que corresponden con su estancia en España y en Italia respectivamente. A la primera época corresponde la primera publicación de su *Cancionero* (1496) en el que se incluyen la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* y ocho obras para representar:

- *Dos Églogas de Navidad*
- *Dos Representaciones de Pasión y Resurrección*
- *Dos Églogas de Carnaval*
- *Dos Églogas en requesta de unos amores.*

Para la segunda edición de 1507 del *Cancionero* se suman dos obras más:

- *Égloga sobre los infortunios de las grandes lluvias*, 1498, que es una reelaboración del viejo drama de Navidad.
- *Representación sobre el poder del amor*, 1497, dedicada al príncipe Juan.

La estancia de Encina en Italia lo acercó al drama pastoril italiano y a la cosmovisión renacentista; circunstancia que influyó en su forma de ver y hacer teatro. A esta segunda etapa corresponde la edición de 1509 del *Cancionero* en donde se añaden otras dos obras a las diez piezas ya conocidas:

- *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*
- *Auto del repelón*, recogido en el *Cancionero* de 1509, pero representado en Salamanca, en los ambientes estudiantiles en 1498.

Se conservan en pliego suelto dos piezas de su última producción dramática:

- *Égloga de Cristino y Febea*
- *Égloga de Plácida y Vitoriano*

---

<sup>125</sup> *Ibíd.*, p. 116.

Y también en pliego suelto se encuentran las dos *églogas de Carnaval*, la *Representación ante el príncipe Juan*. Dos ediciones sueltas de la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, y dos pliegos de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*.<sup>126</sup>

Por otro lado su obra no dramática<sup>127</sup> tiene propósitos que buscan la “honra humanística” y literaria, y no así, las intenciones de esparcimiento y convivio que buscaba con su teatro cortesano.

Cuando Juan del Encina compone sus *églogas* ya existía una tradición de ceremonias dramatizadas para la Navidad o la Semana Santa, así como la fiesta carnavalesca palaciega y la fiesta literaria de la pastorela. Son estos espectáculos populares y cortesanos, juegos y actividades de esparcimiento festivo, los que inspiraron el teatro de Encina, el cual encontró en el texto escrito para la escena una forma literaria dramática que llamó *égloga*, que dejó testimonio de su conexión directa con el funcionamiento social y colectivo del teatro dentro de la corte y dio pie al desarrollo posterior del teatro. En ellas se integra el mundo personal del poeta, sus aspiraciones de honra, sus deseos y sentimientos, sus experiencias, y hasta sus litigios, pleitos y rivalidades con otros músicos y poetas.<sup>128</sup>

A partir de su producción teatral empiezan a aparecer elementos que definirán el teatro profesional, como son la figura del director de escena (autor), la profesionalización del actor, la creación del espacio específico para la representación, el desarrollo de la escenografía y el nacimiento de un nuevo tipo de público, heterogéneo y abierto.<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup> Miguel Ángel Pérez Priego, *op. cit.*, p. 26.

<sup>127</sup> Dentro de su producción no dramática se encuentran también: *Arte de poesía castellana*, breve tratado en prosa sobre teoría poética que encabeza su *Cancionero*; *Triunfo de la fama*, tres extensos poemas alegóricos dedicados también a los Reyes Católicos; *Tragedia trobada*, poema en estilo elevado de versos de arte mayor, donde lamenta la muerte del príncipe don Juan; y *Poemas líricos*, que incluyen canciones, villancicos, glosas y romances. En ellos “cobra especial relieve la temática pastoril, frecuentemente en villancicos dialogados – a veces a lo divino-, a los que trasvasa algunos de los motivos de la poesía amorosa cortesana”, y los poemas jocosos: *Disparates trobados*, *Almoneda trobada*. *Ibid.*, pp. 19-22.

<sup>128</sup> El caso de litigio entre Juan del Encina y Lucas Fernández por obtener el lugar de cantor de la Catedral se insinúa en la *Égloga I*, en donde el pastor Juan, que representa al propio autor, después de ofrecer unas coplas a la duquesa y ofrecer sus alabanzas a los duques, defiende sus propios méritos frente al pastor Mateo, que es uno de sus detractores. *Ibid.*, p. 57.

<sup>129</sup> Alfredo Hermenegildo, “El Teatro del siglo XVI”, *Historia de...*, p. 24.

El teatro de Encina conserva todavía su condición cortesana y ritual, que “impone al mismo tiempo la exaltación del señor y de las relaciones vasalláticas con sus súbditos”.<sup>130</sup> Lo que define el carácter ritualizado de sus églogas es la inclusión de los espectadores (cortesianos y señores) en el drama de la obra, como el caso de los Duques de Alba y sus allegados, que en su doble condición de espectadores y actores se incluyen dentro de la ceremonia teatral, de manera que la figura del actor y el espectador se confunden. Lo mismo sucede con el espacio de representación, los límites entre la sala y el escenario se diluyen, y la historia de la ficción y la realidad se entretrejen.

La adopción del modelo virgiliano y la interpretación alegórica ayudó a Encina a legitimar y autorizar sus ensayos dramáticos, a los cuales nombró églogas, misma denominación que los gramáticos y comentaristas habían dado a las obras de Virgilio. La filiación de la égloga al estilo humilde correspondía al uso del habla rústica (sayaguesa) de sus pastores, y la adscripción al género *activum* o *drammaticum* que se daba a las églogas virgilianas,<sup>131</sup> pero en el caso de Encina, estimulado por la propia tradición pastoril medieval. En su escritura escénica “la máscara teatral del pastor, convertido en protagonista de todo el universo literario enciniano, resultará una eficaz fórmula de representación del ritual cortesano y uno de los más fecundos hallazgos de toda su obra”.<sup>132</sup> Los pastores de las églogas de Encina funcionan como signos dramáticos que hacen referencia a la vida del poeta, a la tradición cortesana de la concepción del amor surgida de la poesía cancioneril y a los modelos literarios del pastor grosero.<sup>133</sup> La máscara pastoril cortesana permitía su uso para la propaganda de la monarquía imperial, para exhibir y loar acontecimientos del momento o para satirizarlos. Debajo del pellico de pastor el poeta estaba autorizado para hablar como igual con nobles y poderosos.

Una de las innovaciones de Encina y su importancia en el desarrollo del teatro español consiste en que, además de introducir el estilo pastoril, de imprimir un ritmo teatral y un mayor desarrollo textual, potencia el elemento lírico y musical impregnado de la esencia

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>131</sup> Miguel Ángel Pérez Priego, *op. cit.*, p. 60.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>133</sup> Alfredo Hermenegildo, “El pastor-objeto y la escritura narrativa del teatro castellano primitivo: de Gómez Manrique a Juan del Encina”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, p. 341.  
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdf8k2>

conceptual de la poesía amatoria de los cancioneros. Con su producción teatral se suma a la tradición dramática cortesana un texto literario que logra un equilibrio entre la palabra y el gesto.<sup>134</sup>

En las primeras églogas de Encina relacionadas con la fiesta de Navidad el elemento dramático de conflicto y oposición aparece de forma muy velada, pues los pastores oponen resistencia al anuncio del nacimiento de Dios, pero no existe entre ellos una relación dialéctica de valores y juicios; se constituye más como un ejercicio cortesano que como una forma dramática, pues se vale del diálogo para integrarse a los propósitos de la fiesta navideña. Lo mismo sucede con la *Égloga sobre los infortunios de las grandes lluvias*, que toca el mismo tema de la Navidad y que anuncia en su principio la teatralización de la anécdota:

Égloga trobada por Juan del Enzina, representada la noche de Navidad, en la qual se introduce a quatro pastores, Juan, Miguellejo, Rodrigacho y Antón llamados, que sobre los infortunios de las grandes lluvias y la muerte de un sacristan se razonavan. Un ángel aparece y el nacimiento del Salvador les anunciando; ellos, con diversos dones a su visitación se aparejan.<sup>135</sup>

En el desarrollo de la obra no hay resistencia de los pastores al mensaje del ángel, aunque uno de ellos lo confunda por un momento y luego se aclare. Existe, pues, un desarrollo teatral, aunque todavía el desarrollo dramático sea muy endeble, pues, como lo señala Alfredo Hermenegildo, en los círculos cortesanos en que se representaron estas églogas, “el autor y el público, desde la posición que les atribuye el discurso oficial, cristiano, usan al pastor como anécdota de la integración y el sometimiento — textualizados bajo los signos del acatamiento y la no resistencia — a ese mismo discurso dominante.”<sup>136</sup>

Aunque Encina ya conocía las obras de Virgilio, es hasta que pasa por Italia que asimila el sentido bucólico y lo hace funcionar en su teatro cortesano. Los pastores enlazan el cuidado de sus rebaños con los pensamientos poéticos, cantan y tocan un instrumento y conocen los tópicos mitológicos. Los asuntos que los reúnen ya no son de carácter religioso, sino razonamientos en torno del amor y la idealizada percepción de la naturaleza. Los pastores

---

<sup>134</sup> Miguel Ángel Pérez Priego, *op. cit.*, p. 45.

<sup>135</sup> Juan del Encina, *Égloga de las grandes lluvias*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edición digital a partir del *Cancionero de todas las obras de Juan del Enzina con otras cosas nuevamente añadidas*, Salamanca, Hans Gysser, 1507, fols. 94-95. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck35s0>

<sup>136</sup> Alfredo Hermenegildo, *El pastor-objeto y la escritura narrativa del teatro...*, p. 345.

Fileno y Zambardo, en la *Égloga de tres pastores*, funcionan en este espacio idílico, el *locus amoenus* donde las fuentes, ríos, árboles se involucran con la circunstancia sensible y emotiva del pastor. El amor es concebido como una fuerza invencible que provoca la caída del amante, la locura y el suicidio. Fileno y Plácida se suicidan por amor y teatralizan el derecho del hombre a elegir el momento de su muerte.

En la *Égloga de Cristino y Febea*, Encina plantea el dilema renacentista de la pugna entre los sentidos y la razón, confrontando el amor cristiano entendido ascéticamente como renuncia del amor erótico que involucra los sentidos. Aparece en esta égloga el doblete de la tipología pastoril; por un lado, el pastor idealizado Cristino, y del otro, el pastor rústico Justino, que sirve de contrapunto. Encina quiso dignificar bucólicamente el oficio pastoril, pero no abandonó al pastor rústico que funcionaba cómica e ideológicamente, como se puede ver en el *Auto de repelón* donde se aprovecha la figura del pastor ignorante y gracioso que se enfrenta a los estudiantes para provocar risa en un público que se componía probablemente por nobles o por estudiantes.

Después de su estancia en Italia, Encina desarrolla un “modelo bucólico más clasicista y culto, aunque nunca alejado del todo de la raíz tradicional”.<sup>137</sup> El tema principal o motivo de la representación ya no es el religioso, sino que “los mitos cristianos son reemplazados por los mitos paganos vigentes en la Roma papal”.<sup>138</sup>

En sus obras apareció paulatinamente una profundización dramática que involucró más acciones debido a la mayor complejidad de la trama, el uso de didascalias y de espacios escénicos definidos. La palabra drama denota esencialmente acción, así, lo dramático<sup>139</sup> hace referencia a la construcción de un texto que plantea el funcionamiento de una historia que se

---

<sup>137</sup> Miguel Ángel Pérez Priego, *op. cit.*, p. 15.

<sup>138</sup> Alfredo Hermenegildo, “El Teatro del siglo XVI”, *Historia de...*, p. 31.

<sup>139</sup> Se debe tener en cuenta las tres concepciones que el término de la imitación tuvo a lo largo de los siglos, primero meramente literaria y lingüística (imitación del modelo clásico) y luego su concepción filosófica, primero platónica (imitación de la idea) y tardíamente la aristotélica (mimesis o imitación de la naturaleza y de las pasiones humanas). La concepción Aristotélica del drama no estuvo en la atención de los poetas españoles hasta bien entrado el siglo XVI. En 1596 aparece la *Philosophia Antigua Poética* de Pinciano, primera poética española del Siglo de Oro que distingue la mimesis aristotélica de la *imitatio*. Ángel García Galeano, *op. cit.*, p. 462. La preceptiva aristotélica no fue aplicada ni tuvo efecto en el desarrollo del teatro español, como bien se corrobora en el *Arte nuevo de hacer Comedias* de Lope de Vega: “y cuando he de escribir una comedia,/ encierro los preceptos con seis llaves;/ saco a Terencio y Plauto de mi estudio,/ para que no me den voces; que suele/ dar gritos la verdad en libros mudos;/ y escribo por el arte que inventaron/ los que el vulgar aplauso pretendieron;” Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1948, p. 12.

cuenta con acciones en un espacio teatral, es decir, un texto que, valiéndose de la tensión de un conflicto, va encaminándose a su desenlace mediante acciones, ya sea físicas o implicadas en la acción del habla. Las acciones se articulan en los diálogos de los personajes provocando una nueva situación que a su vez produce una acción y conduce a un nuevo diálogo, renovando a cada tanto el interés y la atención del espectador.

La *Égloga de Plácida y Vitoriano* es la última obra de Encina, en ella se resalta la importancia del marco pastoril bucólico y los pastores alcanzan un tono trágico aunque se trate de una comedia. Plácida se suicida por amor, y cuando Victoriano desesperado quiere seguirla, es la intervención de la Diosa Venus la que impide un segundo suicidio, y del Dios Mercurio que hace lo necesario para que Plácida resucite. Es la obra más larga de toda la producción de Encina en donde la trama constituye un planteamiento, clímax y desenlace en el desarrollo del conflicto: la duda o malentendido amoroso. Esta égloga es considerada como el modelo cumbre del género dramático pastoril por su compleja arquitectura, su diversidad métrica, el funcionamiento de los personajes y su tratamiento final de comedia, es decir, un final feliz que recupera el equilibrio de las fuerzas que estuvieron en conflicto, además se señala la inaugural influencia de *La Celestina* sobre el género pastoril, inclusión que ayudaba a renovar el interés del público.<sup>140</sup>

La égloga, tanto en su forma culta e italianizante como en la rústica, fue uno de los géneros preferidos por el público cortesano debido a que no mantiene un sentido de equivalencia con los acontecimientos reales, sino que sostiene siempre un segundo o triple sentido y aplicación. Como observa Teresa Ferrer, el pastor educado y sofisticado “sirve de máscara a los anhelos estéticos del cortesano”.<sup>141</sup> El mundo pastoril, idílico y estático era el más propicio para tratar los ideales y aspiraciones de esa sociedad cortesana que se resistía al cambio social.<sup>142</sup>

Entre las églogas dramáticas de Encina y las églogas de Garcilaso no existe un camino de continuidad. La diferencia temporal de sus publicaciones es considerable, pues Garcilaso

---

<sup>140</sup> Ricardo Rodrigo Mancho, “La teatralidad pastoril”, en Juan Oleza, *Teatro y prácticas escénicas*, vol. III, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, p. 187.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsb431>

<sup>141</sup> Teresa Ferrer Valls, “Bucolismo y teatralidad cortesana...”, p. 5.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

nació pocos años después de la primera edición del *Cancionero* (1496), y para el año de la muerte de Encina (1529), todavía no había escrito lo sustantivo de la breve obra que alcanzó a realizar entre 1533 y 1536,<sup>143</sup> último año de su corta vida. Por otro lado, la diferencia entre las formas eglógicas de estos dos poetas es sustancial, pues en Encina la égloga adquiere paulatinamente un definido carácter dramático, apegado siempre a los propósitos espectaculares del teatro cortesano y dando preferencia a los metros castellanos, no así en Garcilaso, que traslada al castellano las formas y métrica italianas, y que influido por el Renacimiento adopta en sus églogas una forma de raíz culta y académica más apegada a la bucólica virgiliana. Lo importante aquí es señalar los posibles enlaces textuales del género dramático con el lírico y con el narrativo, frente a la posibilidad teatral de las églogas de Garcilaso.

En las últimas églogas de Encina se reconoce un texto claramente dramático, pues muestran mediante acciones un planteamiento del conflicto, un clímax y un desenlace, mientras que las églogas de Garcilaso dan una mirada preferente a la bucólica clásica del modelo virgiliano, y el de su coetáneo Sannazaro. Se suma, además, el influjo de Ovidio y el petrarquismo pastoril que el toledano tenía bien asimilados, además de la huella de la égloga neolatina. Se trata, pues, de composiciones líricas y no dramáticas que se configuran en el modelo de la imitación compuesta; sin embargo, comparten formas literarias dramáticas y narrativas, de las cuales hablaremos en el siguiente inciso.

### 2.3 LA ÉGLOGA DRAMÁTICA, MIXTA Y NARRATIVA

Ya se ha mencionado el complejo camino que siguió la égloga, su carácter proteico y su múltiple confluencia en los diferentes géneros: desde su antiguo germen en los *Idilios* de Teócrito hasta la evolución, realización y modelo que logró Virgilio siglos después con sus *Bucólicas*. Luego, ya en la Italia del siglo XV, se registró su inclusión en la forma narrativa de la novela pastoril con *La Arcadia* de Sannazaro, y con Poliziano la fundación de la égloga

---

<sup>143</sup> La *Égloga II* es la primera que Garcilaso escribe en Nápoles entre los últimos meses de 1533 y los primeros de 1534, la *Égloga I* entre 1534 y 1535, y la tercera en el último año de su corta vida. Royston O. Jones, "Garcilaso, poeta del humanismo", en ed., Elías L. Rivers, *La poesía de Garcilaso, Ensayos críticos*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 53-70.

mitológica representable que abrió camino para su estilización y su futura transformación en la comedia pastoril y mitológica barrocas. En España, con Encina como ya se dijo, su adaptación favoreció la aparición de la tragicomedia pastoril. En este momento histórico la égloga se relacionó siempre con lo teatral, sin embargo, el nombre de la égloga se vinculó con diversos géneros, pues el material bucólico y pastoril, como señala Aurora Egido, podía verse en tres formas literarias: dramática, mixta y narrativa, característica que definía su “proteísmo genérico”<sup>144</sup> independientemente de su clasificación estilística y tradición retórica.

Las tres formas literarias, dramáticas, mixtas y narrativas están presentes en las églogas de Garcilaso. La forma mixta<sup>145</sup> puede ejemplificarse en su *Égloga I*,<sup>146</sup> pues está compuesta por dos monólogos, uno de ellos de tono elegíaco, enmarcados y ligados por la voz de un narrador. Sin embargo, no existe propiamente una acción dramática, ni un diálogo entre los dos pastores/personajes que intervienen, sino que cada uno de ellos parece que dialogara con la figura ausente de la amada causante de su dolor. En esta égloga no existe una acción dramática sino un planteamiento filosófico sobre el amor, el dolor y la destrucción que causa el abandono o la muerte de la amada y la intensa expresión del sufrimiento.

*La Égloga II* es la más extensa (1885 versos) y la más cercana a la forma dramática porque su estructura es enteramente dialogada, en ella se muestra el planteamiento de un conflicto amoroso entre los personajes de Camila y Albanio, que se interpelan y aun luchan físicamente.<sup>147</sup> Es catalogada por el mismo Herrera de dramática, ya que incluye acciones de los personajes y diálogos continuos en toda la primera mitad, aunque en ella se incluyen dos

---

<sup>144</sup> Aurora Egido, "Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro." Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, ed. digital a partir de *Criticón*, 30, 1985, p. 51. Cabe recordar que en el mismo artículo la autora señala que la teoría de la égloga fue tardía en España; posteriormente a la muerte de Garcilaso se configuró una poética de la égloga con los comentarios de Herrera a Garcilaso, y luego en 1596 la *Filosofía Antigua Poética* de López Pinciano permitió en épocas posteriores una mayor claridad y un juicio crítico sobre lo pastoril y el género de la égloga, p. 59.

<sup>145</sup> También se aplica el término mixto en la novela pastoril, en donde las partes en prosa funcionan como una gran didascalia que proporciona un tono y escena a las partes líricas de las églogas favoreciendo su tendencia al poliestrofismo. Eugenia Fonsalba, "Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril", *La Égloga*, edición dirigida por Begoña López Bueno, Universidades de Sevilla y Córdoba, Córdoba, 2000, p. 11.

<sup>146</sup> Compuesta por 421 versos, ha sido la más popular, alabada por su lirismo, su espontaneidad, y su equilibrado y exquisito ordenamiento simétrico. Royston O. Jones, *op. cit.*, p. 62.

<sup>147</sup> En la trama intervienen también otros dos pastores amigos, Salicio y Nemoroso, personajes que también aparecen en la *Égloga I*. Garcilaso imita directamente la *Arcadia* de Sannazaro, es decir, versifica en español la prosa pastoril italiana, para lo cual hace énfasis en el uso del espacio, en la acción y en el diálogo bucólico.

largos monólogos de carácter narrativo.<sup>148</sup> La segunda parte de esta égloga es un largo monólogo del personaje de Nemoroso, que funciona como panegírico o encomio de la casa de Alba y específicamente de la vida de don Fernando. Este monólogo funciona diegéticamente; es decir, da énfasis al discurso narrativo. De manera oralizada, Nemoroso describe lo que leyó y miró en los escritos de Severo.

La *Égloga III*<sup>149</sup> es la última obra de Garcilaso de asunto mitológico y donde interviene un narrador que cuenta en pasado las historias míticas que cuatro ninfas bordan en lienzos del agua del río Tajo; narración que es interrumpida por la canción amebea de dos pastores que pasan por ahí, Tirreno y Alcino; sus voces están repartidas en diez octavas que alaban la hermosura de sus amores, Flérída y Filis. Estos pastores, en un tono casi alegre, dan fin a la égloga con su mutis o salida del espacio ficcional. Esta égloga se constituye como una égloga mixta, es decir, una parte funciona narrativamente y en su parte final líricamente, cuando aparecen los dos pastores cantando sus amores.

Pareciera, como recuerda Eugenia Fosalba, que Garcilaso quiso seguir la preceptiva de la antigua clasificación de la poética según la teoría de la imitación en el conjunto de sus tres églogas, correspondiendo con los tres cauces literarios: dramático, mixto y narrativo.<sup>150</sup> En qué medida las formas dramáticas, mixtas o narrativas de las églogas garcilasianas propician o no una posibilidad dentro de las prácticas escénicas es un aspecto que se atenderá y explorará en el siguiente capítulo.

---

<sup>148</sup> “Para la lírica y la épica, el diálogo (igual que para el drama el monólogo) es uno de los medios expresivos, mientras que para el drama es la expresión básica que determina todas las propiedades de este género poético.” Jirí Veltruskí, *El texto dramático como uno de los componentes del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, p. 34.

<sup>149</sup> La más breve, pues consta de 376 versos agrupados en 47 octavas.

<sup>150</sup> Eugenia Fosalba, “Égloga mixta y égloga dramática en...”, p. 2. La autora menciona que la idea es recogida por Ramón Mateo Mateo, en su capítulo dedicado a “La preceptiva poética y la pastoral”, en la tesis doctoral *La poesía pastoril española del siglo XVI*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1991, p. 1632.

## CAPÍTULO 3

### LA TEATRALIDAD EN LAS ÉGLOGAS DE GARCILASO

El sentido teatral de la representación palaciega estuvo siempre ligado al nombre de égloga aún después de que la comedia se consolidara profesionalmente en el teatro y hasta ya bien entrado el siglo XVII.<sup>151</sup> En este primer momento el significado moderno que se le dio a la palabra teatro, a partir de los comentarios neorristotélicos, no tenía las mismas connotaciones, pues, como ya se ha explicado, se trata de una época en que la liturgia y la fiesta convergían en el espacio teatral y en el ámbito de la cultura poética oral.<sup>152</sup>

Lo estrictamente necesario para el acontecimiento teatral fue y es la presencia de actores y espectadores compartiendo en un tiempo simultáneo un espacio donde se efectúa una puesta en escena. El teatro es una actividad que involucra activamente a los que están presentes y participan del convivio por voluntad propia, ya sea como actores o como espectadores-escuchas.<sup>153</sup> Por lo tanto, lo teatral revela la potencia de lo visual y lo sonoro de un texto, nos muestra la manera específica de su enunciación escénica, condicionada siempre por los elementos de producción y funcionando en un plano dialógico, es decir, siempre en espera de la respuesta del interlocutor o espectador-escucha.

El diálogo es el rasgo fundamental del teatro. Lo doble que se desdobra, intratextualmente, diálogo entre el texto poético y lo escénico, entre el actor y el espectador, entre el actor y el personaje, y entre los mismos personajes. El espacio teatral es un espacio doble destinado para la representación: el del escenario (espacio acotado y proteico) que

---

<sup>151</sup> Un testimonio es el subtítulo de “*Égloga pastoral*” con el que Lope de Vega nombra su obra *La selva sin amor*. Nominación que revela el significado teatral y un funcionamiento eminentemente cortesano. “Pastoral tiene a su vez connotaciones musicales heredadas de la tradición italiana, que desde *La fábula de Orfeo* de Poliziano incluye varios episodios instrumentales y danzas; a lo largo del XVI los dramas pastoriles italianos (preludiando la naciente ópera) son inseparables del acompañamiento musical”. Eugenia Fonsalba, “Égloga mixta y égloga dramática en...”, p. 10. También pueden consultarse los ejemplos del auge de la moda bucólica en la corte del Felipe II, que Teresa Ferrer Valls documenta puntualmente en el artículo ya citado: “Bucolismo y Teatralidad Cortesana bajo el reinado de Felipe II”. Y de la misma autora, *Nobleza y Espectáculo Teatral (1535-1622)*. *Estudio y Documentos*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993.

<sup>152</sup> José María Díez Borque, *Teatralidad y denominación...*, p. 1.

<sup>153</sup> Las nuevas tecnologías nos han llevado a cuestionar las implicaciones del término teatral con la aparición de la posibilidad virtual en reuniones sincrónicas *performativas*. El asunto se reduce a la ausencia del contacto vital con los otros, sin embargo, se trata de otra nueva forma de relación y convivencia humana en un espacio reducido, acotada por el foco de la cámara y las calidades sonoras del micrófono.

abarca el espacio de la dimensión del cuerpo del actor y engloba al espacio dramático, y el espacio del espectador-escucha. El escenario es el lugar destinado para la práctica actoral y donde se desarrolla la ficción, es decir, funciona además como un espacio dramático; y fuera de éste, en el límite más cercano, el espacio que ocupa el público, lugar que posibilita la visión y audición clara del espectador desde todos los puntos de vista que ofrece el espacio.<sup>154</sup>

En el siglo XVI no se restringió el espacio teatral para los géneros exclusivamente dramáticos. Anne Ubersfeld apunta que “nada nos impide hacer teatro de todo, ya que las marcas específicas del teatro de igual forma pueden darse en textos novelescos o incluso poéticos”.<sup>155</sup> Cualquier material podría convertirse en escritura escénica y volverse teatral. Incluso las églogas de Garcilaso son formas poéticas representables y susceptibles de convertirse en textos espectaculares, ya que comparten elementos teatrales y mecanismos dramáticos, tales como la forma dialogada y monologada, y el uso de marcas referenciales espaciales y temporales de su contexto ficcional (didascalias, deixis, anáfora teatral), así como la construcción del espacio tanto dramático como escénico por medio de las palabras y las acciones de los personajes. Por tanto, la teatralidad de las églogas de Garcilaso está inscrita en el texto, en su propia construcción y no sólo por la posibilidad de ser representado.

No se podría negar que las églogas de Garcilaso pudieron ser representadas en algún momento en el ámbito cortesano, pero tampoco se cuenta con ningún testimonio que nos permita afirmarlo, a no ser el ejemplo literario que Cervantes nos cuenta en el Quijote.<sup>156</sup> La estructura de las églogas garcilasianas no es propiamente dramática, se encuentra entre los géneros fronterizos (coplas, coloquios, villancicos, égloga mixta y narrativa, etc.) que conectan su posibilidad escénica con rasgos espaciales, visuales y sonoros del texto, que los

---

<sup>154</sup> Aurelio González, “Funciones de la antigua lírica popular en el teatro del XVII”, en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & Temas, Géneros Funciones, Difusión, Historia y Teoría*. Salamanca, SEMYR, Colección: Actas N. 5, 2006, p. 319.

<sup>155</sup> Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 46.

<sup>156</sup> En el *Quijote* se describe el encuentro con dos hermosas doncellas vestidas de pastoras, que acotaban con redes el espacio de la “nueva y pastoril Arcadia” para representar dos églogas que tenían estudiadas, una de Garcilaso y otra de Camoes. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, México, Alfaguara, 2004, Segunda Parte, LVIII, p. 991.

vuelve susceptibles de convertirse en textos para la representación o en textos espectaculares.<sup>157</sup>

En las églogas las características orales de su discurso están vinculadas con el uso y funcionamiento de estos signos o marcas espectaculares, es decir, se manifiestan mediante la acción del habla. Para la representación, la oralidad<sup>158</sup> es una cualidad de teatralidad si está construyendo un espacio ficcional, como es el caso de las églogas que, al tiempo que los pastores enuncian, configuran mediante la palabra activa el espacio dramático de la ficción:

Saliendo de las ondas encendido  
rayaba de los montes el altura  
el sol, cuando Salicio, recostado  
al pie d'un alta haya, 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  
como si no estuviera de allí ausente  
la que de su dolor culpa tenía,  
y así como presente  
razonando con ella le decía: (EI, e.4. vv. 43-56)<sup>159</sup>

Como expone Eugenia Fosalba, es muy probable que representar una égloga en tiempos inmediatamente anteriores y posteriores a Garcilaso, “no implicara necesariamente un gran aparato escénico y bien pudiera ser tan sólo recitada con gestualidad moderada por distintas voces. O que bastara para adscribirle carácter dramático el hecho de entender su título de égloga como una invitación implícita a su representación.”<sup>160</sup> El universo de la égloga se

---

<sup>157</sup> Espectador y espectáculo suceden simultáneamente en un espacio convenido que es el del teatro. En la dramaturgia clásica equivale a “puesta en escena”, término que se usó hasta el siglo XIX. La concepción clásica Aristotélica no excluye el espectáculo, sino que lo contempla como una de las seis partes de la tragedia, aunque subordinada a la acción y al contenido. Aristóteles, *La Poética*, Versión de García Bacca, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 141. Sin embargo, la interdependencia entre el texto y el espectáculo en la representación revela la necesaria correspondencia u oposición entre las imágenes y el texto. El espectáculo se puede definir como: “Todo lo que es percibido como algo que forma parte de un conjunto expuesto ante un público” o “todo aquello que se ofrece a la mirada”. Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro*, tr. de Jaume Melendres, Barcelona, Paidós, 1998, p. 178.

<sup>158</sup> Oralidad entendida como posibilidad de transmisión de mensajes poéticos a partir de la voz.

<sup>159</sup> En lo subsecuente utilizaré la abreviatura “EI” que corresponde a Égloga I y EII o EIII, seguida del número de estancia o estrofa (e.) y el número de versos. La edición que uso para los ejemplos es la ya citada: Garcilaso de la Vega. *Poesías castellanas completas*. Elias L. Rivers, ed., Madrid, Biblioteca Clásica Castalia, 2001.

<sup>160</sup> Eugenia Fosalba, *op. cit.*, p. 3.

acomodó a los propósitos cortesanos de un espectáculo que convocaba al “juego literario de salón”<sup>161</sup> en donde la ficción se circunscribía a un asunto amoroso que no se articulaba necesariamente en un conflicto dramático sino filosófico, que no se resolvía en la acción escénica sino en un debate con intervenciones de tendencia al monólogo. Por lo mismo, lo que destaca en la égloga es el predominio y densidad de la palabra y la sencillez de los recursos técnicos para la representación.<sup>162</sup> La forma espectacular de las églogas implica una relación más directa con la cultura de la sociedad a quien fue dirigida, ya que podría ser compartida con un mayor número de individuos en un espacio teatral, y reflejaba sus propias maneras de percibir la realidad configurada por su ideología en un contexto sociohistórico específico.<sup>163</sup>

### 3.1 TEXTO POÉTICO, TEXTO DRAMÁTICO

En las églogas, el espacio dramático es el del mundo pastoril, lugar donde es posible que suceda la acción enunciativa, pues el canto doloroso del pastor amante puede y quiere ser escuchado no sólo por los otros pastores sino por todos los elementos de la naturaleza (agua, árboles, montes y piedras), por sus moradores (fieras y aves) y por otros personajes literarios e imaginarios que conforman el argumento mítico (dioses y ninfas del bosque y del agua). Todos los elementos de este espacio funcionan como escuchas o interlocutores de los pastores que cantan o de la voz poética del narrador que nos introduce como espectadores-escuchas:

cuyas ovejas al cantar sabroso  
estaban muy atentas, los amores,  
de pacer olvidadas, escuchando. (EI, e.1. vv. 4-6)

Ora, Salicio, escucha lo que digo,  
y vos, ¡oh ninfas deste bosque umbroso!

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>162</sup> *Ibidem.*

<sup>163</sup> Aurelio González, “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, en *Actas del VII Congreso de la AISO*, Cervantes Virtual, 2006, p. 62. La división precisa del espacio escénico y el del espectador está sutilmente desdibujada en el espacio teatral de los Siglos de Oro, ya que los espectáculos se realizaban a plena luz del día y tanto actores como espectadores podían verse y tenían una relación más directa, “a diferencia de lo que sucede con el escenario de cajón o italiano utilizado desde el siglo XIX donde la separación de los espacios es total por medio de la luz”. Erika Fischer Lichte, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1999, págs. 202-03. Citada por Aurelio González, *Ibid.*, p. 65.

adoquiera que estáis, estad conmigo. (EII, vv. 416-418)

Por aquesta razón de ti escuchado,  
aunque me falten otras, ser merezco;  
lo que puedo te doy, y lo que he dado,  
con recibillo tú, yo m'enriquezco.  
De cuatro ninfas que del Tajo amado  
salieron juntas, a cantar me ofrezco:  
Filódoce, Dinámene y Climene,  
Nise, que en hermosura par no tiene. (EIII, e.7. vv.49-56)

La enunciación, implícita en las condiciones de producción del discurso de las églogas, confluye en el espacio teatral, es decir, en el espacio donde la ficción involucra a un locutor y a uno o muchos interlocutores escuchas o espectadores.<sup>164</sup> Esta enunciación aparece organizada en el texto a través de la correlación de pronombres personales, especialmente el yo, el tú y el nosotros, que hacen referencia al aquí y ahora. Estos elementos son índices específicos de la enunciación y se conocen como deícticos. En la representación “es precisamente la función verbal deíctica lo que produce en el teatro la co-presencia de enunciación/enunciado”.<sup>165</sup> Los deícticos yo/tú son elementos fundamentales en la situación básica del teatro, pues se constituyen como palabra en acción, en presente inmediato. El funcionamiento intra-textual de los deícticos involucra al interlocutor en este espacio dramático en donde se vuelve presente la acción del habla.

La dimensión deíctica fija el tiempo y el espacio del discurso y está presente en las tres églogas de Garcilaso. Las tres composiciones comparten con el discurso teatral<sup>166</sup> la naturaleza particular de su enunciación.<sup>167</sup> En las tres; la estructura discursiva siempre toma en cuenta a un interlocutor, ya sea extradiegéticamente o dentro de la ficción.

Para establecer la especificidad discursiva puede observarse en qué medida la enunciación y el enunciado convergen en un presente en donde coinciden el tiempo y el

---

<sup>164</sup> En el teatro las condiciones de enunciación siempre están vinculadas a la ficción. Véase Fernando de Toro, *Semiótica del Teatro...*, p. 31.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>166</sup> Fernando de Toro dice que la “especificidad teatral se encuentra en la doble articulación discursiva”, escritor-personajes frente a personajes, personaje-actor, actor-espectador. *Ibid.*, p. 35.

<sup>167</sup> Todo acto discursivo se refiere a “la puesta en funcionamiento de la lengua” y está integrado por un enunciado y un sujeto enunciativo que incorpora un destinatario, que además está involucrado en un contexto preciso de comunicación del que dependen las condiciones de producción del discurso. Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 30.

espacio, tal como funciona en el discurso teatral. Las diferencias específicas entre el tipo de enunciación del discurso teatral y el de la enunciación narrativa y poética son: la actitud o distancia del locutor ante el objeto expresado, la marca referencial del texto y el concepto de tensión que se refiere a la relación que se construye entre el locutor y su interlocutor.<sup>168</sup> Todas estas relaciones y sus propios funcionamientos pueden detectarse en menor o mayor medida en las tres églogas de Garcilaso.

La enunciación escénica se estructura no sólo como un diálogo vivo que adquiere significantes al momento de verbalizarse, sino que se implica físicamente frente al interlocutor mediante el gesto corporal y la construcción imaginaria o material del espacio ficcional, es decir, los objetos del espacio destinado para la enunciación se vuelven también índices y referentes del contexto. En el escenario la presentación del espacio no es sólo verbal sino que adquiere una concreción visual que se establece en el texto espectacular y en donde los elementos discursivos vinculan el discurso con la acción. En el teatro todo movimiento implica una acción dramática, incluida la acción de tomar la palabra para ofrecer un relato. La acción de la enunciación involucra al cuerpo físico cargado de intención e integrado por su verbalidad y su gesto; es un acto vivo porque interpela al otro, y su respuesta lo condiciona.

Todo acto de enunciación supone la presencia de un locutor que tiene una intención, es decir, quiere causar un determinado efecto en el escucha o interlocutor también presente. En el caso de las églogas, el llanto del pastor se vuelve canto y funciona en un nivel estético que tiene el efecto de alivio para el dolor amoroso.<sup>169</sup> El llanto amoroso es síntoma de un desequilibrio humoral melancólico y puede curarse si se comparte. El ejercicio de la oralidad en los pastores, “el gusto... de echar la pena por la boca” mediante el canto provoca una catarsis o purga tanto en el que canta como en el que escucha, pues se vuelve a sentir la pena y los escuchas se conmueven y acompañan emotivamente su llanto. La cura para el dolor y la enfermedad de amor, no puede ser otra que la sublimación de la imagen de la amada a través

---

<sup>168</sup> *Ibidem*.

<sup>169</sup> Los motivos del llanto en la literatura han sido estudiados desde distintas perspectivas, pero su persistencia en la poesía renacentista y áurea “responde al complejo cultural literario, histórico y filosófico de ese momento.” Véase Aurora González Roldán, *La poética del llanto en Sor Juana Inés de la Cruz*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2009, p. 11.

del canto, pero un canto que se comunica con su propio entorno bucólico, con otros pastores y por supuesto con el lector-escucha-espectador:

SALICIO      Aquí está quien t'ayudará a sentillo.      (EII, vv. 124)

... al menos aprovecha, yo te digo,  
para que de un amigo que adolezca  
otro se condolesca, que ha llegado  
de bien acuchillado a ser maestro.      (EII, vv. 352-355)

..., ser podría  
que por alguna vía t'avisase  
o contigo llorase que no es malo  
tener al pie del palo quien se duela  
del mal, y sin cautela t'aconseje.      (EII, vv. 360- 364)

En la práctica escénica el principal interlocutor (escucha-espectador) cobra presencia necesariamente, del mismo modo cobra cuerpo la voz sonora del que enuncia el discurso poético (locutor), mediante los gestos corporales y los significantes sonoros que completan su intención comunicativa. El hecho teatral nos presenta el desdoblamiento del actor/personaje, haciendo evidente el carácter de artificio, pues la historia se representa mediante lo vivo: el cuerpo y la voz de los actores.

### 3.1.1 Discurso poético y enunciación escénica

Como ya se dijo, el funcionamiento discursivo de la enunciación está determinado por la presencia de los interlocutores o destinatarios en las tres églogas. La doble dimensión de su discurso poético - discursiva (lingüística) y física (cuerpo y voz) del *yo* que dialoga con un *tú* o un *nosotros* y narra la historia junto con los demás personajes que intervienen en un presente - nos ubica como espectadores omnipresentes. Los personajes son conscientes de que existe un escucha dentro y fuera de la ficción, escucha que puede estar ausente pero que al mismo tiempo se implica como presente dentro del discurso. Es decir, en las églogas el texto está estructurado en un plano dialógico, pues siempre toma en cuenta a un interlocutor

escucha, aunque el discurso no esté estructurado como diálogo dramático<sup>170</sup> y generalmente tome forma de monólogo.<sup>171</sup>

En la *Égloga I* aparece un primer interlocutor-escucha en un plano extradiegético. Esta presencia hipotética a la que se dedica la obra define el carácter oral del discurso; y ya dentro del espacio de la ficción aparecen dos pastores que interpelan cada uno a su pastora mediante dos largos monólogos, los cuales funcionan en esta dimensión deíctica (yo, tú). En ellos la acción está determinada por los deícticos enunciativos,<sup>172</sup> más que en los diálogos de la estructura dramática, pues “la situación de enunciación del monólogo es la misma que la de los deícticos yo/tú, puesto que el monólogo no es sino un dialogo interiorizado entre un yo-locutor y un yo-alocutor...,”<sup>173</sup> o interlocutor que, aunque no responda, es interpelado.

Es así que la estructura de la *Égloga I* podría definirse como dos grandes monólogos casi simétricos (el de Salicio y de Nemoroso),<sup>174</sup> donde los interlocutores (las pastoras) están ausentes físicamente, pero contempladas como presentes dentro del discurso. En estos monólogos el discurso no es narrativo sino que funciona más como un discurso interior, aunque su propósito es comunicativo y teatral, pues se enuncia para los oídos del escucha-espectador.<sup>175</sup> Salicio habla con Galatea como si ella estuviera presente, y Nemoroso se dirige directamente a Elisa, aunque esté muerta:

SALICIO            ¡Oh, más dura que mármol a mis quejas

---

<sup>170</sup> “El diálogo dramático es generalmente un intercambio verbal entre dos personajes” siempre presupone una ida y vuelta. Patrice Pavis, *Diccionario...*, p. 126. La *Égloga II* es la única en la que el diálogo funciona dramáticamente. En las *Églogas I y III*, la comunicación con el otro se establece en un nivel dialógico, es decir, se dirige a un escucha que no responde verbalmente, pero que es interpelado como presente.

<sup>171</sup> El monólogo entendido como un extenso discurso que contempla a un interlocutor pasivo, es decir, un interlocutor que no necesariamente responde explícitamente sino que participa como escucha.

<sup>172</sup> Fernando de Toro plantea diversas subdivisiones del tipo genérico de deixis verbal: “Estas subdivisiones se dan tanto en el texto dramático como en el texto espectacular:

Deixis enunciativa (yo/ tú)

Deixis espacial (aquí/ ahora)

Deixis temporal (hoy/ ayer)

Deixis social (idiolecto)

Deixis demostrativa (este/ aquel)”. *op. cit.*, p. 48.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>174</sup> Cada uno canta o recita su parte equivalente (168 y 169 versos, respectivamente) Hay una irregularidad: la estancia núm. 20 que tiene 15 versos en lugar de los 14 que tienen todas las demás.

<sup>175</sup> Patrice Pavis distingue el monólogo del soliloquio, este último “es un discurso dirigido a un interlocutor que permanece mudo” en el sentido de que el emisor expresa sus propias emociones y vida interna sin esperar una respuesta del escucha, habla solo; no así en el monólogo que tiene un interlocutor, ausente o presente, pasivo o no. Como es el caso de las *Églogas I y III*. *Diccionario...*, p. 297.

y al encendido fuego en que me quemo  
más helada que nieve, Galatea!  
Estoy muriendo, y aun la vida temo;  
témola con razón, pues tú me dejas,  
que no hay sin ti el vivir para qué sea. (EI, e.5. vv. 57-62)

NEMOROSO 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,... (EI, e.29. vv. 394-407)

Además, como se comprueba en el texto, los elementos sensibles de la naturaleza pastoril (agua, montañas, piedras, árboles, animales, pastores, dioses y deidades del bosque) funcionan en las tres églogas como interlocutores omnipresentes que reaccionan, aunque no con palabras, siempre condolidos a los cantos de los pastores:

SALICIO Con mi llorar las piedras enternecen  
su natural dureza y la quebrantan;  
los árboles parece que s'inclinan;  
las aves que m'escuchan, cuando cantan,  
con diferente voz se condolecen  
y mi morir cantando m'adevinan;  
las fieras que reclinan  
su cuerpo fatigado  
dejan el sosegado  
sueño por escuchar mi llanto triste: (EI, e.15. vv. 197-210)

Lo mismo sucede en la *Égloga II*, cuando Albanio sabe que no recibirá respuesta de Camila y se dirige a los diversos habitantes míticos, a los animales y a la naturaleza del ámbito bucólico antes de su fallido suicidio:

¡Oh dioses, si allá juntos de consuno,  
de los amantes el cuidado os toca;  
o tú solo, si toca a solo uno!,  
recibid las palabras que la boca  
echa con la doliente ánima fuera,  
antes qu'el cuerpo torne a tierra poca.  
¡Oh náyades, d'aquesta mi ribera  
corriente moradoras; oh napeas,  
guarda del verde bosque verdadera!,  
Alce una de vosotras, blancas deas,  
del agua su cabeza rubia un poco,  
así, ninfa, jamás en tal te veas;  
podré decir que con mis quejas toco  
las divinas orejas no pudiendo

las humanas tocar, cuerdo ni loco.  
 ¡Oh hermosas oreadas que, teniendo  
 el gobierno de selvas y montañas,  
 a caza andáis, por ellas discurriendo!,  
 dejad de perseguir las alimañas,  
 venid a ver un hombre perseguido,  
 a quien no valen fuerzas ya ni mañas.  
 ¡Oh dríadas, d'amor hermoso nido,  
 dulces y graciosísimas doncellas  
 que a la tarde salís de lo escondido,  
 con los cabellos rubios que las bellas  
 espaldas dejan d'oro cubijadas!,  
 parad mientes un rato a mis querellas,  
 y si con mi ventura conjuradas  
 no estáis, haced que sean las ocasiones  
 de mi muerte aquí siempre celebradas.  
 ¡Oh lobos, oh osos, que por los rincones  
 destas fieras cavernas escondidos  
 estáis oyendo agora mis razones!,  
 quedaos a Dios, que ya vuestros oídos  
 de mi zampona fueron halagados  
 y alguna vez d'amor enternecidos.  
 Adiós, montañas; adiós verdes prados;  
 adiós, corrientes ríos espumosos:  
 vivid sin mí con siglos prolongados,  
 y mientras en el curso presurosos  
 iréis al mar a darle su tributo,  
 corriendo por los valles pedregosos,  
 haced que aquí se muestre triste luto  
 por quien, viviendo alegre, os alegraba  
 con agradable son y viso enjuto,  
 por quien aquí sus vacas abrevaba,  
 por quien, ramos de lauro entretejiendo,  
 aquí sus fuertes toros coronaba".

(EII, vv. 602-649)

Los personajes tienen conciencia de que existen otros personajes que habitan el espacio de la ficción. Por ejemplo, cuando Nemoroso se dirige a la diosa Lucina, con una carga emotiva muy teatral, al reclamarle por haber dejado morir a Elisa en el parto. Demanda una respuesta a lo largo de tres preguntas y finalmente la califica de ingrata y cruel pues nos deja ver su risa en la desgracia:

NEMOROSO    ¿Íbate tanto en perseguir las fieras?  
                   ¿Íbate tanto en un pastor dormido?  
                   ¿Cosa pudo bastar a tal crüeza  
                   que, conmovida a compasión, oído  
                   a los votos y lágrimas no dieras,  
                   por no ver hecha tierra tal belleza,  
                   o no ver la tristeza

en que tu Nemoroso  
queda, que su reposo  
era seguir tu oficio, persiguiendo  
las fieras por los montes y ofreciendo  
a tus sagradas aras los despojos?  
¡Y tú, ingrata, riendo  
dejas morir mi bien ante mis ojos!

(EI, e.28. vv. 380-393)

Incluso los personajes son conscientes de los interlocutores que están más allá de la ficción, es decir, presencias extradiegéticas que aunque no se les nombre directamente están presentes. El lector-escucha-espectador es una de esas presencias, un interlocutor omnipresente y no siempre definido, pero que siempre es tomado en cuenta. El enunciador (pastor) parte de la idea de compartir el canto con el escucha (tú y ellos), por ejemplo, cuando Nemoroso menciona que con su llanto enoja “al mundo todo” y luego pareciera que comparte con él una reflexión:

NEMOROSO ¡Ay, muerte arrebatada,  
por ti m'estoy quejando  
al cielo y enojando  
con importuno llanto al mundo todo!  
El desigual dolor no sufre modo;  
no me podrán quitar el dolorido  
sentir si ya del todo  
primero no me quitan el sentido. (EI, e.25. vv. 344-351)

O cuando el personaje de Salicio comparte con el público-escucha su punto de vista sobre el estado de Albanio, y así justifica su mutis:

SALICIO No es tiempo de curalle  
hasta que menos tema  
la cura del maestro y su crüeza;  
solo quiero dejalle,  
que aun está la postema  
intratable, a mi ver, por su dureza;  
quebrante la braveza  
del pecho empedernido  
con largo y tierno llanto.  
Írme yo entretanto...

(EII, vv. 707- 716)

O cuando, aunque el interlocutor parece indefinido, se pregunta directamente, como en una interrogación retórica,<sup>176</sup> como una pregunta para sí mismo, aunque implicando la participación del escucha:

¿A quién pudiera igual tormento darse,  
que con lo que descansa otro afligido  
venga mi corazón a atormentarse? (EII, vv. 10-12)

La *Égloga II* es la más teatral, pues en todo momento el sujeto de la enunciación y su enunciado coinciden en el tiempo y en el espacio, y los grados de tensión de las relaciones entre personajes son extremas, pues llegan al contacto físico.<sup>177</sup> Ahí, el pastor Albanio, en un principio, habla directamente con la fuente y con la naturaleza del campo, y posteriormente dialoga con los otros pastores y con Camila:

ALBANIO    ¡Oh claras ondas, cómo veo presente,  
                  en viéndoos, la memoria de aquel día  
                  de que el alma temblar y arder se siente!  
                  En vuestra claridad vi mi alegría  
                  escurecerse toda y enturbiarse;  
                  cuando os cobré, perdí mi compañía.        (EII, vv. 4-9)

La fuente se personifica, pues funciona como interlocutor directo de los personajes:

CAMILA     ¡Ay dulce fuente mía,    y de cuán alto  
                  con solo un sobresalto m'arrojaste!  
                  ¿Sabes que me quitaste,    fuente clara,  
                  los ojos de la cara?                                (EII, vv. 744-747)

Más adelante, Camila pone a la fuente como testigo cuando llega Albanio: “Esta fuente lo diga, que ha quedado/ por un testigo de tu mal proceso” (EII, vv. 827-828). Y después de la segunda huida de Camila, cuando Albanio, en su locura, siente en el extremo del dolor que ha perdido su cuerpo, le pregunta directamente: “¿Sabrásme decir d'él, mi clara fuente?” (EII, v. 910).

---

<sup>176</sup> El recurso de la interrogación retórica es muy frecuente en las tres églogas. Se trata de una “figura de pensamiento por la que el emisor finge preguntar al receptor, consultándolo y dando por hecho que hallará con él coincidencia de criterio; en realidad no espera respuesta y sirve para afirmar lo que se dice.” Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 2001, p. 268.

<sup>177</sup> Albanio atrapa a Camila mientras duerme y la retiene por las manos hasta que ella logra escaparse con engaños. (vv. 802-864). Más adelante el propio Albanio es cautivo a manos de los pastores Salicio y Nemoroso que intentan curarlo y detenerlo del furor ante su imagen en la fuente y de manera cómica lo reducen al silencio. (vv. 983-1034).



Emiliano Gopar concibe los monólogos como un género discursivo incluido en la estructura dramática, es decir, como una relación<sup>181</sup> “que sólo puede ser concebida vinculada con la acción dramática que le da acogida y debe su existencia a intereses propios de los personajes, quienes al ofrecerla siempre son conscientes de que utilizan la palabra para brindar un relato, aunque no siempre se emplea el término relación para nombrar este relato”.<sup>182</sup> Los discursos narrativos o monólogos en la *Égloga II*, funcionan ligados a la acción dramática, contribuyen a su desarrollo y permiten definir el carácter de los personajes, tanto del emisor como del receptor. No importa si los hechos relatados pertenecen al pasado, están por venir, o son atemporales. Además, existe una “estructura formularia de apertura o de cierre en la relación” a la que Emilio Gopar llama “texto marco”,<sup>183</sup> que vincula el diálogo con el relato (monólogo). Este fragmento del diálogo está delimitado por la solicitud del receptor, y por el emisor, quien implícitamente le da término al relato y aparece, en consecuencia, la respuesta del receptor:

ALBANIO      Ser debe aquesta historia aborrecida  
                   de tus orejas, ya que así atormenta  
                   mi lengua y mi memoria entristecida;  
                   decir ya más no es bien que se consienta.  
                   Junto todo mi bien perdí en un hora,  
                   y ésta es la suma, en fin, d’aquesta cuenta.      (EII, vv. 332-337)

SALICIO      ... ¿por qué agora me dejas    como a estraño,  
                   sin dar daqueste daño    fin al cuento?      (EII, vv. 345-346)

Lo mismo sucede en el segundo monólogo de Albanio cuando Salicio le pide, no sin reticencias, que llegue al final del cuento, argumentando la igualdad de condiciones sentimentales, circunstancia necesaria para que se produzca la cura de la pena de amor a través de la voz.<sup>184</sup>

---

<sup>181</sup> “el término relación estaba vinculado con los relatos escritos para la corona, en el siglo XVI ya formaba parte del léxico cotidiano y se vinculaba con lo fidedigno; incluso, era un sinónimo de la historia. Para el siglo XVII, la relación se asocia con el proceso de contar (hacer relación de algo)”. Emiliano Gopar Osorio, *Escucha mi breve relato. Puesta en escena del relato en la literatura dramática áurea española y novohispana*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022, p.42.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>183</sup> “Texto marco” es el fragmento del diálogo que sirve de vínculo entre acción y narración cuando se da noticia del inicio de la relación o de su conclusión, esta última regularmente se ofrece de manera implícita mediante la respuesta ante los hechos evocados. *Ibid.*, p. 167.

<sup>184</sup> Paola Encarnación Sandoval, *Relato y curiosidad en la Arcadia: mecanismos narrativos en los libros de pastores españoles*, Madrid, Sial Ediciones, 2019, p. 41.

SALICIO           ...ruégote que tu mal quieras contarme  
                          porque d'él pueda tanto entristecerme  
                          cuanto suelo del bien tuyo alegrarme.           (EII, vv. 404-406)

ALBANIO           Ora, Salicio, escucha lo que digo,  
                          y vos, ¡oh ninfas deste bosque umbroso!,  
                          adoquiera que estáis, estad conmigo.           (EII, vv. 416-418)

La reticencia es la técnica que se utiliza para despertar el interés de quien oye la narración. La enunciación de la “relación” es un claro elemento heredado de la retórica, pues intenta mover los afectos del oyente. El emisor se vale de recursos retóricos y teatrales para sostener el interés del receptor de la relación monologada.

Cada petición del personaje de Salicio representa un vínculo entre la acción y el discurso, y nos muestra la necesidad que tiene de enterarse de los hechos que afectan el comportamiento de Albanio; es decir, el relato no surge sólo por el ocio del pastor, sino porque alimenta la acción dramática.

El mismo “texto marco” funciona en la relación de la segunda mitad de *Égloga II*, compuesta por un largo monólogo en boca de Nemoroso (vv. 1149-1828). Para remediar la locura de Albanio, Nemoroso le propone a Salicio llevarlo con Severo,<sup>185</sup> el sabio mago que logró curarlo del mal de amor:

SALICIO           En procurar cualquiera beneficio  
                          a la vida y salud d'un tal amigo,  
                          haremos el debido y justo oficio.           (EII, vv. 1035-1037)

NEMOROSO       Escucha, pues, un poco lo que digo;  
                          contaréte una 'straña y nueva cosa  
                          de que yo fui la parte y el testigo.           (EII, vv. 1038-1128)

Con este pretexto, y antes acometer el remedio para Albanio, es Salicio quien le pide a Nemoroso le cuente la experiencia espiritual que vivió con Severo:

SALICIO           ¿Qué's esto, Nemoroso, y qué cosa  
                          puede ser tan sabrosa en otra parte  
                          a mí como escucharte? No la siento,  
                          cuanto más este cuento de Severo;  
                          dímelo por entero, por tu vida,

---

<sup>185</sup> “Personaje que funciona en la narración como trasunto poético, pues se trata de un fraile italiano, fray Severo Varini (1470-1548), que fue preceptor de D. Fernando de Toledo, futuro duque de Alba, a cuya carrera se dedica esta segunda narración de la égloga”. Elías L. Rivers, Introducción a Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, p. 182, nota 1059.

pues no hay quien nos impida ni embarace.

NEMOROSO Escucha, pues, un rato, y diré cosas  
estrañas y espantosas poco a poco.  
Ninfas, a vos invoco; verdes faunos,  
sátiros y silvanos, soltá todos  
mi lengua en dulces modos y sotiles,  
que ni los pastoriles ni el avena  
ni la zampoña suena como quiero. (EII, vv. 1140-1828)

En esta relación queda implícito un cambio tonal del discurso, ya no pastoril sino de carácter épico, pues, a partir de aquí, Nemoroso nos cuenta lo que leyó en el libro de Severo: la historia nace de la fuente del río Tormes y está figurada en una urna donde aparecen esculturas y pinturas que formaron sus aguas en las rocas, mismas que Severo interpretó y describió en su libro. En estas pinturas y esculturas se cuentan las hazañas de los descendientes del tercer duque de Alba D. Fernando de Toledo, su vida y carrera.

“Escucha”, es el imperativo que se repite en dos ocasiones enmarcando la enunciación de cada monólogo, y para cerrarlo: “Yo no podía hartarme allí leyendo, / y tú d’estarme oyendo estás cansado.” (EII. vv. 1827-1828). En la relación hay “una petición por parte del emisor del discurso, así como una manifestación de aceptación, implícita o explícitamente, de la disposición para recibir el discurso narrativo por parte del personaje receptor”.<sup>186</sup> El escucha Salicio asume una función pasiva, pero frente al relato manifiesta una reacción emotiva antes, durante y después del relato:

SALICIO Espantado me tienes  
con tan estraño cuento,  
y al son de tu hablar embebecido.  
Acá dentro me siento,  
oyendo tantos bienes  
y el valor deste príncipe escogido,  
bullir con el sentido  
y arder con el deseo  
por contemplar presente  
aquel que, ‘stando ausente,  
por tu divina relación ya veo.  
¡Quién viese la escritura,  
ya que no puede verse la pintura! (EII, vv. 1829-1841)

---

<sup>186</sup> Emiliano Gopar Osorio, *op. cit.*, p. 66.

En el desarrollo de la extensa relación aparecen varias apelaciones a Salicio (interlocutor-escucha) y a los espectadores, que funcionan para renovar la atención de lo que se relata. En los siguientes ejemplos, implícito deícticamente en el subjuntivo del verbo (dijeras, vieras, oyeras, creyeras), se muestra al sujeto que escucha y se implica una reacción emotiva frente a lo que cuenta Nemoroso:

Él está ejercitando el duro oficio,  
y con tal arteficio la pintura  
mostraba su figura que dijeras,  
si pintado lo vieras, que hablaba. (EII. vv. 1228-1231)

Con presteza admirable vieras junto  
Un ejército a punto denodado;  
Y después d'embarcado, el remo lento,  
El duro movimiento de los brazos,... (EII. vv. 1609-1612)

...luego vieras  
al viento las banderas tremolando,  
las ondas imitando en el moverse. (EII. vv. 1627-1629)

Aquesto vio Severo por sus ojos,  
y no fueran antojos ni ficiones;  
si oyeras sus razones, yo te digo  
que como a buen testigo le creyeras. (EII, vv. 1743-1746)

La singularidad de esta relación<sup>187</sup> es que utiliza una técnica ecrástica,<sup>188</sup> pues en ella Nemoroso describe las imágenes que el río Tormes le mostró a Severo, las cuales aparecían labradas y/o pintadas en la urna:

NEMOROSO Contaba muy de veras que mirando  
atento y contemplando las pinturas,  
hallaba en las figuras tal destreza  
que con mayor viveza no pudieran  
estar si ser les dieran vivo y puro.  
Lo que dellas escuro allí hallaba  
y el ojo no bastaba a recogerlo,  
el río le daba dello gran noticia. (EII, vv. 1747-1754)

<sup>187</sup> Emiliano Gopar Osorio propone una clasificación y análisis del tipo de relación a partir de su funcionamiento espacio-temporal en el texto dramático. *op. cit.*, p. 71.

<sup>188</sup> La écfrasis puede definirse como “La presencia de una representación visual en un texto verbal”, que supone una relación intermedial, como dice Luz Aurora Pimentel, pues “pone en juego dos medios de significación y de representación.” El texto ecrástico propicia la fijación de la imagen, pues “se trata de la representación verbal de una representación visual, o de un impulso narrativo que dinamiza al objeto de la representación.” Luz Aurora Pimentel, “Écfrasis y lecturas iconotextuales” en *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada IV*. México, 2003, p. 208.

En este extenso monólogo de Nemoroso (EII, vv. 1154-1828) se cuentan varias batallas que pueden visualizarse con detalle; las figuras de la pintura parecen estar en movimiento, se mueven dando lugar unas a otras como organizadas desde una perspectiva visual:

NEMOROSO Luego la polvorosa muchedumbre,  
gritando a su costumbre, le cercaba;  
mas el que se llegaba al fiero mozo  
llevaba, con destrozo y con tormento,  
del loco atrevimiento el justo pago.  
Unos en bruto lago de su sangre,  
cortado ya el estambre de la vida,  
la cabeza partida revolcaban;  
otros claro mostraban, espirando,  
de fuera palpitando las entrañas,  
por las fieras y estrañas cuchilladas  
d'aquesta mano dadas. (EII, vv. 1237-1248)

La relación plantea un funcionamiento oral en el que Nemoroso cuenta el contenido del libro que escribió Severo. La historia escrita cuenta cómo el río Tormes le revela y le explica a Severo las imágenes que le ofrece a la vista; a su vez Nemoroso, le cuenta a Salicio lo que estaba escrito y describe oralmente las imágenes pintadas, de forma que las figuras y las imágenes pareciera que se mueven y motivan la acción. El uso del decorado verbal para crear los elementos visuales que ofrece una narración tan extensa como ésta, nos hace cuestionar la compatibilidad entre la palabra y la acción, pero también, como señala Díez Borque, una armonía o búsqueda de equilibrio: “Al sustituir lo acústico por lo visual, lo visual pasa al inconsciente, y creo que puede hablarse de una relación estímulo-respuesta en cuanto que los signos verbales descriptivos estimulan la imaginación del espectador como respuesta”.<sup>189</sup>

La función de lo visual, en el monólogo como motor de la acción en la escritura escénica, involucra al cuerpo sonoro del actor en el espacio escénico. Cabría preguntarse en la práctica escénica de qué manera el decir conduce al mirar, o el mirar al decir. La “recitación del discurso implica una pequeña puesta en escena del relato, es decir, el personaje emisor es consciente de llevar a cabo un acto verbal y de que es escuchado con atención, por lo que

---

<sup>189</sup> José María Díez Borque, “Aproximaciones a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro”, en *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 89.



es temporal y ascendente, figurada en escenas independientes en distintos espacios,<sup>191</sup> pues en seguida el personaje dirige nuestra atención hacia otra parte de la pintura donde aparecen dos dioses que, a su vez, desarrollan una acción y tienen un lugar en ese espacio pictórico. En éste mismo espacio metaficcional y metateatral es donde aparecen más adelante la persona figurada de Severo y el río Tormes personificado:

NEMOROSO “Éste de la milicia”, dijo el río,  
 “la cumbre y señorío terná solo  
 del uno al otro polo; y porque ‘spantes  
 a todos cuando cantes los famosos  
 hechos tan gloriosos, tan ilustres,  
 sabe qu’en cinco lustres de sus años  
 hará tantos engaños a la muerte  
 que con ánimo fuerte habrá pasado  
 por cuanto aquí pintado dél has visto.  
 Ya todo lo has previsto; vamos fuera;  
 dejarte he en la ribera do ‘star sueles”.  
 “Quiero que me reveles tú primero”,  
 le replicó Severo, “qué’s aquello  
 que de mirar en ello se me ofusca  
 la vista, así corrusca y resplandece,  
 y tan claro parece allí en la urna  
 como en hora noturna la cometa”.  
 “Amigo, no se meta”, dijo el viejo,  
 “ninguno, le aconsejo, en este suelo  
 en saber más qu’el cielo le otorgare;... (EII, vv. 1755-1774)

Las interacciones escénicas de los actores dependen de su propia construcción (objetiva y subjetiva) del espacio, de manera corporal y sonora. Su intención será, valiéndose del poder alusivo de la poesía, propiciar que lo que se nombra se vea y que lo que se vea pareciera que hablara:

NEMOROSO Él está ejercitando el duro oficio,  
 y con tal arteficio la pintura  
 mostraba su figura que dijeras,  
 si pintado lo vieras, que hablaba. (EII, vv. 1228-1231)

---

<sup>191</sup> La visión cinematográfica de Margarita Levisi contrasta con el lenguaje meramente teatral, sin embargo, es muy atractiva frente a las nuevas tecnologías escénicas. En su interesante artículo explica detalladamente cómo podrían organizarse las tomas cinematográficas frente al texto escrito. “Elementos visuales en la *Égloga II* de Garcilaso”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021, edición digital a partir de *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 53 (enero-diciembre 1977), pp. 39-59.

En la *Égloga III*, aunque pareciera la menos teatral porque no hay una estructura de diálogo, existe un narrador que dedica la égloga y sus cantos a María,<sup>192</sup> es decir, existe un interlocutor extradiegético como en la primera égloga. Mediante un monólogo introductorio que funciona en un nivel dialógico,<sup>193</sup> ya que el Narrador (pastor-poeta) directamente le solicita a María ser escuchado, e indirectamente a los escuchas espectadores o lectores. Es decir, funciona como mecanismo teatral y como marco del inicio de la relación, pues existen un emisor y un escucha:

NARRADOR Aplica, pues, un rato tus sentidos  
al bajo son de mi zampoña ruda,  
indigna de llegar a tus oídos, (EIII, e.6. vv. 40-42)

En el monólogo narra en pasado las acciones de cuatro ninfas que pintan y tejen en el agua historias míticas amorosas. La relación termina cuando en la última parte de la égloga el Narrador da entrada a dos pastores, que pasan cantando sus amores alternadamente, ya de regreso a sus casas, al atardecer.

Al llegar los pastores (Tirreno y Alcino) irrumpen en el tiempo y el espacio dramáticos de las ninfas. De manera que la relación narrada en pasado y la presencia de los pastores-actores que pasan cantando, se intersectan en el mismo tiempo dramático del espacio pastoril de la ficción:

NARRADOR En las templadas ondas ya metidos  
tenían los pies y reclinar querían  
los blancos cuerpos cuando sus oídos  
fueron de dos zampoñas que tañían  
suave y dulcemente detenidos,  
tanto que sin mudarse las oían  
y al son de las zampoñas escuchaban  
dos pastores a veces que cantaban. (EIII, e.36. vv. 281-288)

Las ninfas se vuelven espectadoras de los pastores, pues se quedan escuchando todo el tiempo a los pastores y desaparecen en el agua cuando ellos terminan de cantar y pasan cerca haciendo mutis. Sólo queda el vestigio del espacio acuático cubierto de la espuma blanca que movieron las ninfas al arrojarse al agua:

---

<sup>192</sup> Doña María Osorio Pimentel, esposa del Don Pedro de Toledo, Duque de Alba, a quien dedicó la *Égloga I*.

<sup>193</sup> En el sentido de que el género discursivo dialoga con un escucha presente, es decir, el enunciado funciona frente a un escucha presente, lo interpela aunque no espere una respuesta inmediata, o porque los personajes son incorpóreos.

NARRADOR Esto cantó Tirreno, y esto Alcino  
le respondió, y habiendo ya acabado  
el dulce son, siguieron su camino  
con paso un poco más apresurado;  
siendo a las ninfas ya el rumor vecino,  
juntas s'arrojan por el agua a nado,  
y de la blanca espuma que movieron  
las cristalinas ondas se cubrieron. (EIII, e.47. vv. 369-376)

En esta égloga se utiliza la misma técnica efrástica que en la segunda égloga. En la relación se describen las acciones de las ninfas y aun las de las figuras bordadas en sus tapices (dioses y ninfas), como si se tratara de sucesos atemporales que estuvieran ocurriendo ante nuestros ojos. La voz del poeta o narrador dibuja en su descripción cada una las historias míticas<sup>194</sup> que bordan en sus telas de agua. Pareciera que las figuras de las cuatro ninfas están en movimiento:

NARRADOR Poniendo ya en lo enjuto las pisadas,  
escurriendo del agua sus cabellos,  
los cuales esparciendo cubijadas  
las hermosas espaldas fueron dellos,  
luego sacando las telas delicadas  
que'n delgadeza competían con ellos,  
en lo más escondido se metieron  
y a su labor atentas se pusieron. (EIII, e.13. vv.97-104)

Toda la narración está en pasado, pero aparecen los atisbos de un “presente cinético”, pues algunas de las acciones de las ninfas están en presente: “tanto artificio muestra en lo que pinta/ y teje cada ninfa en su labrado” (EIII, e.15. vv. 117-118). Y ya al final de la égloga: “siendo a las ninfas ya el rumor vecino,/ juntas s'arrojan por el agua a nado,” (EIII, e.47. vv. 373-374).

Las historias míticas bordadas en las telas de agua son descritas con tanto detalle que pareciera que las estamos viendo. “Los vínculos visuales implican un enlace entre la relación y la acción dramática en virtud de que se asocian con los hechos evocados, pero también con la acción dramática al hacerse patentes antes, durante o después de la enunciación de la relación”.<sup>195</sup>

NARRADOR Destas historias tales variadas  
eran las telas de las cuatro hermanas,

<sup>194</sup> La tela de la ninfa Filódoce muestra el mito de Eurídice y Orfeo; la de Dinámene, el mito de Apolo y Dafne; la de Climene, el mito de Adonis y Venus; y la de Nise crea el mito de Elisa y Nemoroso en las riberas del río Tajo.

<sup>195</sup> Emiliano Gopar Osorio, *op. cit.*, p. 211.

las cuales con colores matizadas,  
claras las luces, de las sombras vanas  
mostraban a los ojos relevadas  
las cosas y figuras que eran llanas,  
tanto que al parecer el cuerpo vano  
podiera ser tomado con la mano. (EIII, e.34. vv. 265-272)

En el relato de la pintura del mito de Orfeo y Eurídice, el narrador conduce la atención del espectador-escucha al blanco pie de Eurídice. La trayectoria visual nos ayuda a configurar finalmente la visión completa del cuerpo de la ninfa a punto de morir: el pie es el primer foco de la pintura que al abrirse nos lleva finalmente a los ojos:

NARRADOR Estaba figurada la hermosa  
Eurídice en el blanco pie mordida  
de la pequeña sierpe ponzoñosa,  
entre la hierba y flores escondida;  
descolorida estaba como rosa  
que ha sido fuera de sazón cogida,  
y el ánima, los ojos ya volviendo,  
de la hermosa carne despidiendo. (EIII, e.17. vv. 129-136)

En la última tela bordada por la ninfa Nise, aparece muerta la ninfa Elisa, “cerca del agua y en un lugar florido” rodeada de varias diosas silvestres, que llorando esparcen rosas rojas sobre su cuerpo. La ninfa Nise es la que mediante lo pintado le da voz a Elisa, aunque esté muerta; una de aquellas diosas aparece figurada en otro espacio escribiendo sobre la corteza de un álamo el epitafio de Elisa:

NARRADOR “Elisa soy, en cuyo nombre suena  
y se lamenta el monte cavernoso,  
testigo del dolor y grave pena  
en que por mí se aflige Nemoroso  
y llama ‘Elisa’; ‘Elisa’ a boca llena  
responde el Tajo, y lleva presuroso  
al mar de Lusitania el nombre mío,  
donde será escuchado, yo lo fio”. (EIII, e.31. vv. 241-248)

El tipo de monólogo tiene que ver con su funcionamiento dramático, o según la forma literaria en la que se inscribe.<sup>196</sup> En este caso se trata de relaciones o monólogos pastoriles de carácter narrativo.<sup>197</sup> El género discursivo, que en el teatro se llama monólogo, ya ha sido

---

<sup>196</sup> Patrice Pavis, *Diccionario...*, p. 298.

<sup>197</sup> Diego Marín señala las posibilidades funcionales de esta técnica: por una parte, ubica “el monólogo narrativo o parlamento en forma de relación con un fuerte sentido afectivo, encaminado a provocar una reacción favorable por parte del oyente, persuadiéndole de la verdad o justicia del caso y moviéndole a perdón o ayuda. Este parlamento puede contener a veces un encomio, una queja, una acusación o una ridiculación [sic]”. También dice: “el monólogo que sirve para hacer una relación puramente descriptiva o informativa (sin tensión dramática

utilizado dentro de las formas dramáticas: en la tragedia griega, por ejemplo, los largos monólogos del coro o de algún mensajero; o el discurso del prólogo que, en boca de algún personaje alegórico, relata lo que sucedió, en lugar de mostrarlo representado; también existían en la Edad Media, en los misterios y sus escenas simultáneas; en el teatro de los Siglos de Oro son frecuentes los largos monólogos descriptivos y narrativos, también son visibles en algunas escenas de Shakespeare o de Goethe.<sup>198</sup> Las nuevas concepciones teatrales (sobre todo de estilo naturalista) han considerado al monólogo como un componente estático y falta de sentido dramático, pero, en mi criterio, ofrece muchas oportunidades para su escritura escénica, ya sea de manera figurativa (representado como con esculturas vivas),<sup>199</sup> coreográfica y musical, o incluso cinematográfica, utilizando recursos tecnológicos como proyecciones de pantalla que aludan o resignifiquen las imágenes que se describen verbalmente. ¿Quién no gozaría de ver la ciudad de Toledo rodeada por el Tajo mientras escucha su descripción poética?:

NARRADOR Pintado el caudalosos río se vía,  
que en áspera estrechez reducido,  
un monte casi alrededor ceñía,  
con ímpetu corriendo y con ruido;  
querer cercarlo todo parecía  
en su volver, mas era afán perdido;  
dejábase correr en fin derecho,  
contento de lo mucho que había hecho. (EIII, e.26. vv. 201- 208)

NARRADOR Estaba puesta en la sublime cumbre  
del monte, y desde allí por él sembrada,  
aquella ilustre y clara pesadumbre  
d'antiguos edificios adornada.  
D'allí con agradable mansedumbre  
el Tajo va siguiendo su jornada  
y regando los campos y arboledas  
con artificio de las altas ruedas. (EIII, e.27. vv. 209-216)

---

ni intención de provocar una reacción ajena), para un parlamento lírico, una interpelación, salutación o plegaria”, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1962, p.11.

<sup>198</sup> Estas funciones narrativas culminaron en la llamada forma épica del teatro con Brecht, o en el teatro documental contemporáneo. Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 162.

<sup>199</sup> Como las figuras vivas que se representaban en los carros alegóricos dentro de los fastos medievales. Véase Juan Oleza, “Las transformaciones del fasto medieval”, en *Teatro y espectáculo en la Edad Media*. L. Quirante ed., Actas Festival d'Elx 1990, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil Albert", 1992, p. 58.

En las tres églogas todos los monólogos funcionan en un nivel dialógico, están estructurados para ser escuchados, pero también para ser vistos o imaginados, tanto dentro de la égloga, como fuera de ella. Estos largos monólogos funcionan ya sea como monólogo interior o como una forma de relación (relato) imbricada en el espacio dramático, y siempre revelan aspectos visuales que son representables. Sobre todo en los monólogos de carácter narrativo o en las relaciones que utilizan la técnica ecrástica se encuentran posibilidades escénicas susceptibles de interpretarse para la práctica escénica a partir de asociaciones libres de motivos visuales.<sup>200</sup>

La retórica alusiva es una forma totalmente coherente con el lenguaje escénico, representada de manera indirecta o por implicación.<sup>201</sup> “El efecto teatral se opone al efecto de realidad”,<sup>202</sup> pues los procedimientos de escritura escénica ponen en evidencia sus técnicas y artificios: una cosa representa a otra. De manera que “los elementos visuales implican un nexo contundente entre la acción y el discurso porque permiten a personajes y espectadores percibir de manera visual la puesta en escena del relato”,<sup>203</sup> sin embargo, habrá manifestaciones visuales imposibles de representar, sino sólo serían construidas mediante el lenguaje verbal, pues la estructura narrativa-lírica involucra necesariamente la descripción sensible y visual del discurso.

Otro mecanismo dramático, presente en las églogas, que funciona estrictamente vinculado a la deixis, tanto en el texto lírico como en el texto espectacular, es la anáfora teatral.<sup>204</sup> En su funcionamiento retórico la anáfora contextualiza la situación de la enunciación. En las églogas el discurso de los personajes construye la situación, como en el teatro. En la contextualización espacial y temporal del discurso, es decir, en su enunciación hay una sobrecarga de información presupuesta que nos ayuda a comprender lo que se dice

---

<sup>200</sup> Si bien el teatro no tiene la misma capacidad de transformación que ofrece el cine, el montaje teatral puede servirse de imágenes visuales proyectadas en un ciclorama que funcione como alusión retórica o pictórica y que fortalezca el sentido de la narración.

<sup>201</sup> Actualmente la función escenográfica no es bidimensional, como en el cine o como en la pintura, sino que establece una serie de correspondencias y proporciones entre el texto y el espacio escénico, y tiene que ver con una comprensión más profunda del texto, su enunciación y sus relaciones escénicas. Patrice Pavis, *Diccionario...*, p. 164.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>203</sup> Emiliano Gopar, *op. cit.*, p. 235.

<sup>204</sup> Existe una gran variedad en la definición de éste término, ya sea atendida en su funcionamiento gramatical o retórico, yo la atenderé en el ámbito de la retórica en el teatro. Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 65.

en ese momento.<sup>205</sup> La contextualización del discurso se realiza a través de la deixis y de la anáfora que funcionan en el marco de tres ejes internos de la escena: es extrarreferencial y tiene un eje anafórico cuando su función es darnos un antecedente a la situación de enunciación o cuando hace referencia a acontecimientos que suceden fuera de la escena; tiene un eje narrativo y es intrarreferencial cuando hace referencia a la continuidad del texto espectacular, es decir, “vincula diversos segmentos de la acción a través del discurso”<sup>206</sup> y ayuda a que la acción avance; y el tercer eje es el déictico, que corresponde a la anáfora infrarreferencial o endofórica cuya referencia es interna a la enunciación misma y por medio de la deixis conecta los enunciados y también les da continuidad, nos hace sentir que la enunciación se genera espontáneamente en ese momento.<sup>207</sup> La anáfora y la deixis tienen una importancia fundamental en la comunicación del mensaje y el uso de los tiempos verbales, ya que implican la “referencia a un contexto precedente”<sup>208</sup> que funciona para situarnos en un contexto donde existe un antecedente que determina la circunstancia de la enunciación. Por ejemplo, el largo monólogo de Albanio en la *Égloga II* (vv. 170-337), donde narra su vida pasada y feliz en compañía de Camila, para contar finalmente y justificar la causa principal de su duelo:

ALBANIO      mas ¿qué haré?, qu’el alma ya barrunta  
                     que quiero renovar en la memoria  
                     la herida mortal d’aguda punta,  
                     y póneme delante aquella gloria  
                     pasada y la presente desventura  
                     para espantarme de la horrible historia.                      (EII, vv. 149-154)

Se trata de una anáfora intrarreferencial, pues vincula los sucesos de la acción a través del discurso, partiendo de la duda nos remite al pasado venturoso frente a la presente desventura, funcionando como elemento narrativo y dinámico que moviliza la acción hacia adelante.<sup>209</sup> Otro ejemplo del mismo tipo puede encontrarse en la estancia 27 de la *Égloga I* (vv. 366-379), en donde a la memoria de Nemoroso se ofrece “aquella noche tenebrosa” cuando Elisa murió de parto y fueron en vano las demandas de ayuda a la diosa Lucina:

NEMOROSO      Mas luego a la memoria se m’ofrece

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>209</sup> Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 45.

aquella noche tenebrosa, oscura,  
 que siempre aflige esta anima mezquina  
 con la memoria de mi desventura:  
 verte presente agora me parece  
 en aquel duro trance de Lucina;  
 y aquella voz divina,  
 con cuyo son y acentos  
 a los airados vientos  
 pudieran amansar, que agora es muda,  
 me parece que oigo, que a la cruda,  
 inexorable diosa demandabas  
 en aquel paso ayuda;  
 y tú, rústica diosa, ¿dónde estabas? (EI, e.27. vv. 366-379)

En el inicio de la *Égloga II*, la exclamación de Albanio, frente a la fuente, es un ejemplo de anáfora exofórica:

ALBANIO     ¡Oh claras ondas, cómo veo presente,  
                   en viéndoos, la memoria de aquel día  
                   de que el alma temblar y arder se siente! (EII, vv. 4-70)

Nos indica la presencia de la fuente en el espacio dramático y escénico, pero en dos tiempos distintos, es decir, nos remite a un pasado, lo trae de vuelta porque está correlacionado con la situación presente. La importancia de la anáfora, sea de cualquier tipo, es que renueva la atención del espectador-escucha-lector, pues lo pone en contexto y alimenta su deseo de saber lo que sucederá después, el proceso en el discurso se vuelve más interesante.

Otro mecanismo dramático en las églogas de Garcilaso es la presencia de personajes. Los pastores son los personajes principales de las églogas, su trayectoria no es anecdótica, sino que, dentro del espacio ficcional, ellos recorren el camino de curación del sufrimiento amoroso mientras reflexionan sobre el amor. Cada pastor tiene un nombre y un carácter diferente, pues sus circunstancias dramáticas y sus pastoras amadas son diferentes. Sus trayectorias están vinculadas con el funcionamiento de las aguas.<sup>210</sup> El elemento acuático es el “eje que atraviesa el mundo pastoril”,<sup>211</sup> el que integra la estructura de la égloga y le da sentido. La fuente es el elemento fijo del espacio pastoril, pero son los ríos que la circundan

---

<sup>210</sup> En el texto espectacular de las églogas el agua es el elemento imprescindible, objetivado y simbólico. La fuente, como el centro del *locus amoenus*, señala el lugar de reunión de los amantes y memoria de su desencuentro.

<sup>211</sup> María Rosa Lojo, *op. cit.*, p. 11.

los que le dan movimiento,<sup>212</sup> los que propician que las voces de los pastores se propaguen más allá de sus límites terrestres.

Los personajes de Salicio y Nemoroso de la *Égloga I*, reaparecen en la *Égloga II*, sin embargo, su trayectoria no presenta rasgos de continuidad dramática ni de carácter, pero sí temática, cada uno ha tenido su propio proceso curativo mediante el canto de su propia circunstancia amorosa y dolorosa, pues uno llora por el abandono de su pastora y el otro por su muerte.

El “dulce lamentar” de Salicio en la *Égloga I*, cuando habla con la ausente Galatea, se corresponde en la *Égloga II* con el amor sensual y enfermizo que enloquece a Albanio ante el abandono de Camila. Los dos pastores sufren la ausencia y abandono de las pastoras que huyen y no quieren volver a verlos. La risible exposición de la locura de Albanio frente a la fuente reúne a los pastores Salicio y Nemoroso, quienes intervienen también graciosamente y finalmente quieren ayudarlo a curar su locura.

Nemoroso es el único personaje que interviene en las tres églogas, su trayectoria emotiva y dramática confluye con la trayectoria de los ríos y no tiene contacto directo con la fuente. En la *Égloga I*, Nemoroso llora a su Elisa muerta de parto, y sólo menciona las aguas al principio de su canto cuando evoca el pasado feliz que tuvo con Elisa: “/Corrientes aguas puras, cristalinas,” (EI, v. 239), y al final de su canto, cuando desea ir más allá al cielo de Venus para encontrarse con su amada en otros prados y otros ríos:

NEMOROSO 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,... (EI, e.29. vv. 394-403)

En la *Égloga II* Nemoroso ya ha sido curado por Severo mediante un proceso espiritual de revelación que se originó en el río Tormes; el personaje une la primera parte de

---

<sup>212</sup> Puede consultarse María Rosa Lojo para un análisis detallado de las diversas aguas en las tres églogas de Garcilaso y el distinto funcionamiento entre la fuente y los ríos. Las aguas en la relación naturaleza-arte, hombres-dioses, tiempo-eternidad, muerte-inmortalidad, objetividad-subjetividad. *Ibidem*.

la égloga de carácter dramático con la segunda de carácter épico, cuando le propone a Salicio llevar a Albanio con Severo para curar su locura. Nemoroso le cuenta cómo él mismo fue iniciado espiritualmente en el río Tormes y curado finalmente del dolor de su pérdida mediante el “verso numeroso” del canto de Severo:

NEMOROSO Yo estaba embebecido y vergonzoso,  
atento al son y viéndome del todo  
fuera de libertad y de reposo.  
No sé decir sino que'n fin de modo  
aplicó a mi dolor la medicina  
qu'el mal desarraigó de todo en todo.  
Quedé yo entonces como quien camina  
de noche por caminos enriscados,  
sin ver dónde la senda o paso inclina;  
mas, venida la luz y contemplados,  
del peligro pasado nace un miedo  
que deja los cabellos erizados: (EII, vv. 1107-1118)

En la *Égloga III*, la ninfa Nise es la que borda la triste historia de Elisa y Nemoroso, en su lienzo de agua. La ninfa, enternecida por los cantos de Nemoroso, figura la muerte de la pastora Elisa en las riberas del río Tajo. Su intención es que su historia viaje por las aguas del río Tajo, que en sus ondas se publique y llegue hasta el mar de Lusitania para que no se olvide. La historia de Nemoroso se vuelve mito cuando se equipara a la pérdida amorosa de los otros amantes míticos:

NARRADOR En fin, en esta tela artificiosa  
toda la historia estaba figurada  
que en aquella ribera deleitosa  
de Nemoroso fue tan celebrada,  
porque de todo aquesto y cada cosa  
estaba Nise ya tan informada  
que, llorando al pastor, mil veces ella  
se enterneció escuchando su querella; (EIII, e.32. vv. 249- 256)

y porque aqueste lamentable cuento  
no sólo entre las selvas se contase,  
mas dentro de las ondas sentimiento  
con la noticia desto se mostrase,  
quiso que de su tela el argumento  
la bella ninfa muerta señalase  
y así se publicase de uno en uno  
por el húmido reino de Neptuno. (EIII, e.33. vv. 257- 264)

Los personajes que aparecen en el ámbito pastoril de las tres églogas son los pastores: Salicio, Nemoroso, Albanio, Tirreno y Alcides; la pastora con voz: Camila; las pastoras sin

voz: Galatea y Elisa; y los personajes metaficcionales con voz: río Tormes y Severo, y las ninfas sin voz. Para una posible práctica escénica se necesitarían mínimamente tres actores, aunque sería deseable contar con seis actores: tres pastoras y tres pastores.

### 3.1.2 Texto poético y texto espectacular

La dialéctica entre el texto y el escenario ha mostrado históricamente que las formas de relación que se establecen entre ellos configuran nuevos lenguajes. De dos cosas se hace una: el texto escrito y el lenguaje escénico configuran una nueva escritura teatral que tiene su fundamento en el texto espectacular. El texto, signo verbal, memoria inmutable, se vuelve cuerpo inestable, sonoro y cambiante. El riesgo de experimentar en el espacio teatral las églogas de Garcilaso quizá radique en una interpretación relativa y parcial del texto, que en lugar de llevarnos a un punto de encuentro, nos aleje del texto y éste adquiera un sentido ajeno al del poema. De cualquier manera, es cierto que para la representación escénica es inevitable una postura crítica y dialógica, que interroge al texto desde la actualidad y lo fuerce a decir por la boca de un cuerpo vivo en el presente. En el escenario se confronta el texto y al mismo tiempo éste nos confronta. Es así que el discurso se actualiza necesariamente cuando se enuncia en presente y frente a los interlocutores.

En la enunciación escénica, como ya se explicó, el texto se vuelve visible y audible, y en esta circunstancia se involucran otros sistemas de lenguajes que no dependen sólo del enunciador sino de su funcionamiento en el espacio teatral, en donde aparecen elementos escenográficos, lumínicos, instrumentales y coreográficos. La musicalidad del verso entrará en relación con la forma concreta icónica y simbólica del espacio escénico y podrá incluso corresponderse sonoramente con una partitura musical si interviniera algún instrumento. El mecanismo del discurso teatral en las églogas puede volverse palpable<sup>213</sup> si se atiende la

---

<sup>213</sup> El concepto de lo “palpable” apareció en las prácticas de actuación dentro de las Cátedras Extraordinarias que coordinó nuestro querido maestro José Luis Ibáñez. Se hablaba de palpar y no sólo de percibir porque el término se aplicaba en los ejercicios exploratorios del lenguaje versificado que consistían en volver físico el lenguaje, es decir, las palabras, las ideas, salían del papel y se volvían concretas en el espacio, tomando el lugar de una silla, de objetos, de cuerpos; salían de nuestra mente para volverse palpables. La idea de que para conocer lo desconocido es necesario tocar nos acercaba a las palabras. Al cobrar forma concreta el lenguaje se articula en el cuerpo del actor con más confianza. Las palabras son las ideas en acción. Cuando actuamos la energía de

naturaleza de su enunciación, pues el texto comparte elementos tanto de lo literario como de lo espectacular.

En el proceso de la producción teatral es donde la concreción material de la puesta en escena dialoga con el texto y aparece la distancia de significación entre el texto (sonoro) y lo visual. Aparece una nueva forma de mostrar la realidad sugerida por el texto.<sup>214</sup> El universo ficcional que propone el texto es producido para el escenario.

La escritura escénica toma en cuenta otros lenguajes espaciales que tienen que ver con lo que se recibe por los ojos y por los oídos. Lo visual tendrá referencias concretas icónicas y lumínicas, lo kinésico relacionará lo sonoro con lo gestual y lo proxémico nos indicará el funcionamiento del espacio desde la perspectiva teatral del cuerpo del actor. En la puesta en escena aparece la relación esencial de lo visual y lo sonoro en busca del equilibrio, en donde pueden incluso involucrarse imaginativamente otros sentidos, por ejemplo, “el suave olor del prado florecido” (EII v. 15), o la sensación del calor abrasador cuando se escuchan los versos: “El arena quemaba, el sol ardía,/ la gente se caía medio muerta;” (EII. vv. 1232-1233). Cuando el texto poético de las églogas es puesto en el espacio (imaginario o escénico) se traduce en un texto espectacular, y “el discurso queda modulado en función del lugar de enunciación”<sup>215</sup> y del enunciador (actor-lector), influyendo así en su significación, pues se trata de una interpretación y recreación al mismo tiempo.

Es así que para una lectura enfocada en el texto espectacular será necesario tener una perspectiva dramática, es decir, distinguir los elementos y mecanismos que intervienen en su construcción teatral. Para Aurelio González los elementos más importantes de la construcción de la obra teatral son “el espacio, el tiempo, las formas de caracterización de los personajes, la estructura dramática y los referentes de la realidad”.<sup>216</sup> En este sentido, y aunque las églogas no se constituyan como textos específicamente dramáticos, es factible reconocer en ellas un texto espectacular que funciona en un espacio y tiempo dramáticos, donde aparecen personajes que lo construyen y lo vuelven palpable.

---

la idea y la energía de las palabras coinciden con la energía del cuerpo del actor. El quehacer del actor consiste en resolver energías y ritmos, de eso se trata el ocupar las palabras.

<sup>214</sup> Patrice Pavis, *Diccionario...*, p. 474.

<sup>215</sup> *Ibíd.*, p. 240.

<sup>216</sup> Aurelio González, “La creación del espacio. Mecanismo dramático en...”, p. 63.

Para distinguir el espacio y tiempo dramáticos de las églogas se van a señalar las marcas textuales que implican un funcionamiento representativo y expresivo en la construcción de su texto espectacular. El funcionamiento representativo se encuentra en las didascalias explícitas e implícitas del texto. Y el funcionamiento expresivo sólo está señalado en las didascalias implícitas, ya que sólo se revelan en la puesta en escena, pues se trata de signos no verbales que acompañan la palabra, es decir, signos gestuales, sonoros y espaciales que funcionan como iconos indiciales.

El intérprete, ya sea de manera silenciosa en la lectura individual, o en voz alta para la práctica escénica, atiende imaginativamente el funcionamiento didascálico que está señalado en las estructuras del discurso poético. Este funcionamiento cobra forma y sentido en el gesto y movimiento del enunciador, y en el sonido musical y espectacular de los versos.<sup>217</sup>

### 3.1.2.1 Didascalias explícitas

La didascalia es una marca espectacular que se encuentra constantemente en el texto dramático en general, y que se encuentra también en las églogas de Garcilaso; el análisis de su funcionamiento espectacular nos orienta frente a la perspectiva de su posibilidad escénica y expresiva, pues se vincula fundamentalmente con la interpretación del texto para su práctica escénica. La singularidad de las églogas, como ya se dijo, es que incluyen en su composición las tres formas literarias: dramática, mixta y narrativa, que funcionan como discurso teatral por su forma de enunciación,<sup>218</sup> y los elementos espectaculares y discursivos presentes en el texto.

Las didascalias son señales o marcas espectaculares que se vinculan con la historia y con la acción; operan en la posibilidad del espectáculo: como signos verbales y no verbales. Aunque habrá que precisar que todo signo teatral funciona a la vez como icono (pues se trata

---

<sup>217</sup> De este estudio puede derivarse la exploración sonora de las églogas y las posibilidades dramáticas de la poesía, a través del análisis de su versificación.

<sup>218</sup> La construcción de su discurso oral está estructurado como un diálogo. En las relaciones y monólogos la enunciación es explicitada.

de producción y reproducción de acciones humanas), como índice (pues construye sentido, por estar inserto en una continuidad de signos que dan indicios), y algunas veces como símbolo.

Alfredo Hermenegildo distingue dos tipos de didascalias en el texto dramático, las explícitas y las implícitas. “Unas y otras determinan, en distintos grados, las condiciones de la enunciación, escénica o imaginaria”.<sup>219</sup> Las didascalias explícitas son básicamente las acotaciones de un texto dramático, las cuales son visibles en el texto, como marcas o indicaciones que el autor hace para lograr una visualización y comprensión del texto en su funcionamiento escénico, es decir, marcas que involucran en su lectura una consideración espacio-temporal para la representación, diferenciadas del discurso o de los parlamentos de los personajes. Su funcionamiento es extra-textual, pues nos informa la lista de personajes que aparecerán y su identificación al frente de cada parlamento, prólogo, dirección escénica, etc. También pueden catalogarse como extra-verbales cuando nos indican la entrada y salida de los personajes, sus acciones, movimientos, gestos, cualidades de la voz; indicaciones coreográficas, de música o ruidos, y especificaciones del vestuario; y verbales cuando nos indican si se trata de un diálogo, de un monólogo, si habla un coro (canta) o una alegoría, si se habla desde dentro (espacio fuera del escenario que no es visible para el espectador), o si es un *aparte* (cuando el personaje hace un rompimiento del espacio de la ficción para hablar directamente con el espectador), etc.<sup>220</sup>

En el caso de las églogas de Garcilaso las acotaciones o didascalias explícitas sólo aparecen al inicio de cada una, señalando los personajes que intervendrán y precediendo al parlamento con el nombre de cada personaje, indicando con esto el cambio de locutor. Sólo en la *Égloga I* aparece el nombre de la persona a la que está dedicada la obra.<sup>221</sup> Y aunque pareciera que es una información paratextual (como lo son el título y el autor de la obra), su inclusión se decodifica en la enunciación o posible escenificación, como veremos más

---

<sup>219</sup> Alfredo Hermenegildo, *Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, p. 710.  
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckm183>

<sup>220</sup> Alfredo Hermenegildo clasifica las didascalias explícitas en tres grupos: “a) la identificación de los personajes al frente de cada parlamento; b) la identificación y clasificación de los personajes en la nómina inicial de la obra; c) el enunciado, hecho por el autor de manera directa y con índices precisos,” que constituyen las acotaciones escénicas, *Acercamiento al estudio de las didascalias ...*, p. 711.

<sup>221</sup> En la edición que utilizo para este trabajo: “Al Virrey de Nápoles”.

adelante. Además de éstas, no hay ninguna otra acotación o didascalía explícita, como se configura en un texto dramático. Sin embargo, los parlamentos del narrador o voz poética en las *Églogas I* y *III* funcionan extradiegéticamente como puentes entre el espacio de la representación y el de la ficción, es decir, como amplias didascalías explícitas que conectan a los espectadores-lectores con el espacio dramático y dan entrada y salida a los personajes, es decir, involucran para la comprensión del texto la consideración teatral del espacio-temporal.

En la *Égloga I* es el narrador<sup>222</sup> el que introduce a los personajes de Salicio y Nemoroso, y quien en un principio dialoga directamente con un *tú* (el Duque de Alba),<sup>223</sup> primer “espectador” al que dedica la obra. La presencia de este personaje histórico pone en evidencia su funcionamiento discursivo, ya que de manera extradiegética su figura representa a todos los escuchas-lectores-espectadores de la égloga y determina su potencia enunciativa y su posibilidad oral como práctica escénica.

y en cuanto esto se canta,  
escucha tú el cantar de mis pastores. (EI, e.3. vv. 41-42)

La participación del narrador o voz poética revela la relación que se establece entre los dos ámbitos del espacio teatral (el conjunto/la combinación del espacio escénico, donde se recrea el espacio dramático, y el espacio del espectador). También es quien introduce al espectador al espacio de la ficción, construyéndolo imaginativamente con palabras, pues enuncia el ámbito donde se desarrolla el canto de los pastores y nos indica cuáles personajes entran o salen. De manera que su participación en la creación del espacio dramático funciona como una gran didascalía explícita:

NARRADOR      El dulce lamentar de dos pastores,  
Salicio juntamente y Nemoroso,  
he de cantar, sus quejas imitando;  
cuyas ovejas al cantar sabroso  
estaban muy atentas, los amores,  
de pacer olvidas, escuchando. (EI, e.1. vv.1-6)

---

<sup>222</sup> Personaje no indicado en el texto, pero que podría identificarse implícitamente como la voz poética pero con un funcionamiento explicitado en el texto, es decir, nos narra o nos describe las condiciones de enunciación.

<sup>223</sup> En la práctica escénica, el Duque de Alba está presente si se toma en cuenta el funcionamiento del deíctico *tú* textual del discurso (verso 7); por lo que se vuelve necesario simbolizarlo o encontrar su funcionamiento como icono visual en un cuerpo teatral u objeto referencial (actor que lo represente o pintura u objeto escénico).

El narrador funciona como un guía o director de la atención de los espectadores frente a la ficción; enlaza la forma representativa implicándose como un espectador más que se conmueve, pero que al mismo tiempo organiza didascálicamente el espectáculo, dirigiéndose directamente a los habitantes de la ficción:

NARRADOR Lo que cantó tras esto Nemoroso,  
decidlo vos, Piérides, que tanto  
no puedo yo ni oso,  
que siento enflaquecer mi débil canto. (EI, e.17. vv. 235-238)

También en la última estancia de la égloga, la voz del narrador compone una didascalía explícita, pues reconstruye verbalmente el espacio dramático, y crea una marca temporal de la ficción; el ocaso da pie a la salida de los pastores junto con su ganado y señala el final de la égloga:

NARRADOR Nunca pusieran fin al triste lloro  
los pastores, ni fueran acabadas  
las canciones que solo el monte oía,  
si mirando las nubes coloradas,  
al tramontar del sol bordadas d'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. (EI, e.30. vv. 408-421)

La doble naturaleza del tiempo en el teatro, desde la perspectiva del espectador, tiene que ver con el tiempo escénico<sup>224</sup> y el tiempo dramático o extraescénico.<sup>225</sup> El primero es el tiempo en el que se desarrolla el espectáculo<sup>226</sup> y cobra forma en los signos de la representación que son temporales, pero también espaciales; el segundo, el tiempo dramático

---

<sup>224</sup> En mi experiencia como actriz en el teatro, mil versos aproximadamente se representan en una hora; de manera que se podría calcular un tiempo escénico estimado de la *Égloga I*: de 421 versos, como en 45 minutos; de la *Égloga II*: de 1885 versos, se pudiera estimar un tiempo escénico de 1 hora con 45 minutos; y de la *Égloga III*: de 376 versos, en 40 minutos.

<sup>225</sup> Patrice Pavis, *Diccionario...*, p. 477.

<sup>226</sup> El tiempo escénico de las tres églogas es variable, sin embargo, se puede hacer un cálculo pues en un montaje teatral, mil versos equivalen a una hora o poco menos: la *Égloga I* tiene 421 versos; la *Égloga II*, 1885 versos; y la *Égloga III*, 376 versos.

se refiere al tiempo de la ficción. La relación entre estas dos temporalidades, la de la representación y la de la acción representada, conforman el tiempo teatral.<sup>227</sup>

El tiempo dramático de las églogas se suscribe, como dijimos, al ciclo de un día,<sup>228</sup> se inicia con la salida del sol y termina con la llegada de la noche, sin embargo, el orden temporal de los elementos diegéticos se establece de forma arbitraria, pues trae el pasado al presente como si las acciones sucedieran en ese momento. De manera que el espacio temporal de la égloga se duplica en su interior, pues la acción de narrar el pasado acontece en el presente de la representación, es decir, dentro de la narración aparecen intertextos que funcionan didascálicamente de forma explícita, pues conducen la atención al momento presente de ese pasado, como si sucediera de forma representada:

NARRADOR Saliendo de las ondas encendido  
rayaba de los montes el altura  
el sol, cuando Salicio, recostado  
al pie d'un alta haya, 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  
como si no estuviera de allí ausente  
la que de su dolor culpa tenía,  
y así como presente  
razonando con ella le decía: (EI, e.4. vv. 43-56)

SALICIO ¡Oh más dura que mármol a mis quejas  
y al encendido fuego en que me quemo  
más helada que nieve, Galatea!  
Estoy muriendo y aun la vida temo,  
témola con razón pues tú me dejas,... (EI, e.5. vv. 57-61)

El narrador nos introduce al espacio de la ficción explícitamente: el sol está saliendo, el personaje de Salicio se encuentra recostado sobre la verdura y al pie de una haya, cantando acordadamente con el sonido del agua que pasa por ahí. Por otro lado, nos indica cómo será el canto del pastor: “se quejaba tan dulce y blandamente” como si no estuviera ausente la destinataria de sus quejas. En seguida aparece la voz de Salicio, implícita en los deícticos enunciativos verbales (yo y tú) y el nombre de la interlocutora: Galatea. Estas didascalías,

---

<sup>227</sup> Patrice Pavis, *Diccionario...*, p. 477.

<sup>228</sup> La iluminación del espacio escénico puede dialogar con las didascalías indiciales del texto, que nos vuelven sensibles a la luz del espacio.

explícitas y luego implícitas (en la voz de Salicio) nos demuestran que la acción funciona en un tiempo teatral, pues el Narrador nos introduce al espacio y tiempo de la ficción donde el personaje de Salicio habla en presente con su amada Galatea.

En la *Égloga II* no existe un narrador, es el personaje de Albanio el que trae el pasado al presente utilizando de forma explícita el verbo “dije” para dar continuidad a la acción de traer el canto del pasado como si fuera dicho en presente:

así aquejado yo de dolor tanto  
que el alma abandonaba ya la humana  
carne, solté la rienda al triste llanto:  
“¡Oh fiera”, dije “más que tigre hircana  
y más sorda a mis quejas qu’el rüido  
embravecido de la mar insana,  
heme entregado, heme aquí rendido,  
he aquí que vences; toma los despojos  
de un cuerpo miserable y afligido! (EII, vv. 560-568)

El texto entrecomillado funciona intratextualmente, pues súbitamente aparece en el discurso un cambio de espacio y de temporalidad. Así pues, en este intercambio comunicativo los tiempos verbales asumen una función deíctica, se vuelven marcas de acción, particularmente los verbos que están en presente, ya que coinciden con el discurso en el momento de la enunciación,<sup>229</sup> es decir, los acontecimientos del pasado son presentados como si estuvieran pasando por primera vez.

Esta forma de discurso metadiscursivo<sup>230</sup> funciona como una didascalia explícita intratextual, ya que involucra las voces de los personajes que intervienen en su relato. Otro ejemplo, en la segunda parte de la misma égloga, aparece en la extensa narración de Nemoroso, donde personificados intervienen las voces de Severo y del río Tormes en varios momentos. Dentro del discurso aparecen las marcas explícitas que nos señalan la acción del río Tormes, que se ríe del espanto de Severo ante la revelación del futuro, y nos indican quién habla (dijo el río, le replicó Severo, dijo el viejo):

---

<sup>229</sup> “Es por esto que el discurso es la única forma de vivir el aquí/ahora, es la única forma de actualizar el presente remitiéndose al mundo exterior”. Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 27.

<sup>230</sup> “Las referencias metadiscursivas implican elementos retóricos y teatrales que se conjugan para hacer más cercanos los hechos narrados ante el personaje que recibe el discurso, lo cual implica una participación particular de los personajes durante el proceso de la enunciación del discurso”. Emiliano Gopar Osorio, *op. cit.*, p. 261.

En esto, el rostro a Tormes revolviendo,  
 vio que ‘staba riendo de su ‘spanto.  
 “¿De qué t’espantas tanto?”, dijo el río.  
 “¿No basta el saber mío a que primero  
 que naciese Severo, yo supiese  
 que había de ser quien diese la doctrina  
 al ánima divina deste mozo?” (EII, vv. 1319-1325)

“Éste de la milicia”, dijo el río,  
 “la cumbre y señorío terná solo  
 del uno al otro polo; y porque ‘spantes  
 a todos cuando cantes los famosos  
 hechos tan gloriosos, tan ilustres,  
 sabe qu’en cinco lustres de sus años  
 hará tantos engaños a la muerte  
 que con ánimo fuerte habrá pasado  
 por cuanto aquí pintado dél has visto.  
 Ya todo lo has previsto; vamos fuera;  
 dejarte he en la ribera do ‘star sueles”.  
 “Quiero que me reveles tú primero”,  
 le replicó Severo, “qué’s aquello  
 que de mirar en ello se me ofusca  
 la vista, así corrusca y resplandece,  
 y tan claro parece allí en la urna  
 como en hora noturna la cometa”.  
 “Amigo, no se meta”, dijo el viejo,  
 “ninguno, le aconsejo, en este suelo  
 en saber más qu’el cielo le otorgare;...” (EII, vv. 1755-1774)

La enunciación de los personajes metaficcionales está funcionando metateatralmente, pues la función didascálica de los deícticos verbales nos indica que la enunciación está aconteciendo en un presente, como representada. Las didascalias explícitas dan cuenta de los elementos visuales que se vinculan con la relación.

En la *Égloga III*, como ya se había dicho, también existe un narrador que dedica la égloga y sus cantos a María, es decir, existe un escucha que funciona extradiegéticamente. Mediante un parlamento introductorio solicita directamente ser escuchado por la persona a quien se dirige, y por los escuchas espectadores:

Aplica, pues, un rato tus sentidos  
 al bajo son de mi zampoña ruda,  
 indigna de llegar a tus oídos, (EIII, e.6. vv. 40-42)

El discurso del narrador, como en la primera égloga, también funciona didascálicamente, pues de forma explícita nos dice lo que va a cantar, nos introduce al espacio

dramático y nos indica la entrada y la salida de los pastores que cantan. La descripción del espacio dramático se hace por medio de una narración que abarca casi toda la égloga,<sup>231</sup> y es la voz del narrador la que da entrada a dos pastores que pasan cantando al son de las zampoñas. Esta didascalia explícita funciona para dar entrada a Tirreno y Alcino al espacio escénico y dramático, y nos indica cómo se ejecutará su canto:

Tirreno destes dos el uno era,  
Alcino el otro, entrambos estimados  
y sobre cuantos pacen la ribera  
del Tajo con sus vacas enseñados;  
mancebos de una edad, d'una manera  
a cantar juntamente aparejados  
y a responder, aquesto van diciendo,  
cantando el uno, el otro respondiéndolo. (EIII, e.38. vv. 297-304)

En la última octava de la égloga es el narrador el que nos señala, en una didascalia explícita, el mutis de los pastores y la acción en presente (“se arrojan”) de las ninfas que estaban escuchando:

Esto cantó Tirreno, y esto Alcino  
le respondió, y habiendo ya acabado  
el dulce son, siguieron su camino  
con paso un poco más apresurado;  
siendo a las ninfas ya el rumor vecino,  
juntas s'arrojan por el agua a nado,  
y de la blanca espuma que movieron  
las cristalinas ondas se cubrieron. (EIII, e.47. vv. 369-376)

### 3.1.2.2 Didascalias implícitas

Por otro lado, las didascalias implícitas son marcas intra-textuales, que también tienen un funcionamiento espectacular, pues dan indicios de la acción. Estas didascalias son escrituras del gesto y del movimiento y están incorporadas al parlamento o diálogo de los personajes. “Sirven para anclar el diálogo y la escena dentro de un contexto”,<sup>232</sup> es decir, fijan las condiciones de enunciación<sup>233</sup> y las performativas.<sup>234</sup>

---

<sup>231</sup> 30 octavas de las 47 que constituyen la égloga.

<sup>232</sup> Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 34.

<sup>233</sup> “Las condiciones de enunciación vienen determinadas por el texto o bien concurrentemente con la puesta en escena. Cualquiera que sea el caso, las condiciones de enunciación están vinculadas a la ficción.” *Ibid.*, p. 31.

<sup>234</sup> En este caso, utilizo el término porque me interesa incluir no sólo la posibilidad de las églogas como una virtual práctica escénica, sino en un sentido más amplio, como lo utiliza Zumthor cuando habla de *performance*.

Ya sea dentro del diálogo o del monólogo, la didascalía implícita contiene indicios que “connotan una orden motriz implicadora de la necesidad de hacer un gesto (fático, conativo, deíctico)”;<sup>235</sup> señala previamente movimientos o desplazamientos de los personajes, y el gesto del desplazamiento, y por otro lado fija el contexto de la circunstancia (el quién, el cuándo, el dónde y el cómo),<sup>236</sup> es decir, las circunstancias de enunciación.

La didascalía implícita en los parlamentos de los personajes casi siempre está cubierta por el signo indicial.<sup>237</sup> Estos signos son de orden motriz, ejecutados en ese momento o posteriormente, es decir, justifican el desplazamiento y gesto (facial y corporal) del personaje que enuncia, y en algunos casos del receptor del mensaje. Los signos que operan en el espectáculo pueden clasificarse según su funcionamiento en tres: icono, índice, y símbolo.<sup>238</sup>

En el caso de las églogas de Garcilaso, la contextualización de la obra funciona a través de elementos simbólicos, indiciales e icónicos preestablecidos por el imaginario de lo pastoril. En la práctica escénica las didascalías conformadas por índices o señales se transforman en íconos que funcionan indicialmente, y estos a su vez pueden convertirse en elementos simbólicos.<sup>239</sup>

Todas las categorías son aplicables para la práctica escénica, pues en el espacio teatral todos los signos son señales que tienen intencionalidad. Lo que caracteriza al signo teatral es que se trata de un “signo de signo o signo de objeto”<sup>240</sup> movable, es decir, que puede haber

---

poética en el ámbito de la cultura oral, es decir, una acción colectiva (a la vez espectáculo y participación) en la que el mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, y en donde el cuerpo humano, por medio de su voz, de sus sentidos, emociones e intelecto se deja ver incluyendo todas las posibilidades de transmisión en el presente contemporáneo. Circunstancia en la que la “omnipresencia de la voz, que participa, con toda su materialidad, en la significación del texto y, por tanto, modifica de alguna forma nuestra lectura.” *La poesía y la voz en la civilización medieval*, p. 37.

<sup>235</sup> Alfredo Hermenegildo, *Acercamiento al estudio de las didascalías...*, p. 717.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 710.

<sup>237</sup> Se trata de signos que pueden identificarse visualmente en el texto, pues son verbales y su función es señalar y ubicarnos en un contexto específico. Fernando de Toro nos dice que son señales que dan indicio de algo más y se encuentran en relación de contigüidad con el objeto al que remiten. Pueden ser divididos en varios tipos: gestual, espacial temporal, social ambiental, etc., pero que su verdadera importancia radica en su función diegética dentro del espectáculo teatral. Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 138.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>239</sup> Alfredo Hermenegildo hace una clasificación del signo sin distinción, sino aplicada al funcionamiento de la didascalía implícita: “1. Signo de orden motriz que implica un gesto 2. Signo que presupone una orden motriz de movimiento o desplazamiento previos 3. Signo de orden motriz de desplazamiento o movimiento 4. Signo condicionante de la escena 5. Signo condicionante del aspecto físico de los personajes 6. Signo que implica la presencia icónica de objetos.”, *Acercamiento al estudio de las didascalías...*, p. 719.

<sup>240</sup> Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 121.

una mutación o transformación del significante en la actividad escénica. Por ejemplo, el agua de la fuente puede resignificarse<sup>241</sup> al representarse con un objeto teatral, como un lienzo de tela azul sobre el escenario. El objeto material o concreto se despoja de la sustancia que le es propia y adquiere otra; lo que es no es, pero lo representa. El carácter redundante del signo teatral es otra de sus características, pues se trata de signos productores de sentido que evitan la neutralidad del significante y que con una sobrecarga de significado e información quieren hacer legibles los signos y su traducción escénica.<sup>242</sup>

Sin dejar de atender los referentes teóricos y de análisis que proponen Fernando de Toro, Anne Ubersfeld y Alfredo Hermenegildo, para este estudio he optado por distinguir las didascalias implícitas según su funcionamiento en el espacio teatral: función representativa (señales verbales: visibles en el texto) que condicionan la puesta en escena; y función expresiva (señales no verbales, que sólo se revelan mediante la puesta en escena). Esta división de las categorías en las didascalias implícitas responde a una necesidad metodológica, pues en la práctica escénica una función y otra se imbrican, ya que es el cuerpo vivo del actor el que se encarga de hacer coincidir los signos espectaculares y dar sentido al mensaje.

La representación teatral está constituida por la relación entre los signos verbales y no verbales. El lenguaje verbal se manifiesta por su sonido (signos acústicos: voz, ritmo, tono, timbre) a partir de su signo lingüístico.<sup>243</sup> Y los signos no verbales que pertenecen a otros códigos de lenguajes (visuales, espaciales, socioculturales),<sup>244</sup> se suman a los signos verbales y nos permiten reconocer la gestualidad (facial y corporal), la proxémica<sup>245</sup> y la kinésica.<sup>246</sup>

---

<sup>241</sup> “Todo signo teatral, incluso el menos indicial o puramente icónico, es susceptible de lo que llamaremos una operación de ‘resemantización’.” Esto es dependiendo de su relación paradigmática o de sustituciones con otros signos (desdoblamiento u oposición) o sintagmática (relación con otros signos a lo largo de la representación). Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 24.

<sup>242</sup> Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 124.

<sup>243</sup> Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 20.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>245</sup> La proxémica explora las relaciones espaciales y rítmicas de los actores con su entorno ficcional. El cuerpo del actor se relaciona proxémicamente con sus elementos (en relación a un foco y en relación al espectador). Patrice Pavis, *Diccionario...*, p. 360.

<sup>246</sup> Lo Kinésico se refiere a la ciencia que estudia el gesto y la expresión facial. Lo kinésico se manifiesta en el cuerpo del actor a partir de sus propios impulsos e intuiciones, cuando se involucra sonora y rítmicamente con las cualidades musicales del texto. En el ámbito teatral atiende “la naturaleza de la interacción entre movimiento

Sin embargo, se puede notar que las didascalias implicadas en el funcionamiento representativo incluyen signos, principalmente deícticos, que condicionan la forma enunciativa (yo, tú, nosotros), que nos ubican en el espacio-temporal de la ficción (aquí, agora), que indican los desplazamientos o acciones físicas de los personajes, y que señalan la presencia icónica de objetos y la relación proxémica del personaje frente a estos (este, aquel, allí).

En el siguiente ejemplo, dentro del discurso de Salicio, la didascalia implícita nos señala el espacio y el tiempo de la acción dramática (la deixis “aquí” se repite cuatro veces en la estancia), implica además que fue un lugar compartido y amado (“aquí no vienes”) y el deseo de que ella regrese al lugar (“ven si por solo aquesto te detienes”). Nos describe el espacio en el que se encuentra el personaje (cerca del agua), y finalmente señala la acción (“yo me alejo”), su salida de ese espacio para dejar el lugar al nuevo amante. También funciona como un índice icónico pues implica una gestualidad en el emisor, por ejemplo, los gestos con los que señala el lugar.

SALICIO Mas ya que a socorrerme 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 solo aquesto te detienes.  
Ves aquí un prado lleno de verdura,  
ves aquí un’espesura,  
ves aquí un agua clara,  
en otro tiempo cara,  
a quien de tí con lágrimas me quejo;  
quizá aquí hallarás, pues yo m’alejo,  
al que todo mi bien quitarme puede,  
que pues el bien le dejo,  
no es mucho que’l lugar también le quede. (EI, e.16. vv. 211-224)

Las didascalias implícitas dentro de los parlamentos de los personajes, que señalan sus entradas y salidas, tienen un carácter específico de teatralidad. En la *Égloga II* son más frecuentes, pues intervienen más personajes, y la estructura del conflicto dramático está más definida, como ya se había explicado. Estas didascalias implícitas de la entrada y salida del

---

y lenguaje verbal, la interacción gestual entre dos individuos y la disposición proxémica de los actores”. Patrice Pavis, *Diccionario...*, p. 269.

personaje pueden ser decididamente obvias, como: ...”yo voyme en otra parte”,<sup>247</sup> o explícitas pero al mismo tiempo confusas, como:

SALICIO       ...solo quiero dejalle,  
que aun está la postema  
intratable, a mi ver, por su dureza;  
quebrante la braveza  
del pecho empedernido  
con largo y tierno llanto.  
Iréme yo entretanto  
a requerir d’un ruseñor el nido,  
que está en un alta encina  
y estará presto en manos de Gravina.   (EII, vv. 710-719)

En este ejemplo la didascalía implícita nos indica que Salicio deja ir a Albanio (“solo quiero dejalle”) para que llorando un rato se recupere de su dolor, y entretanto quiere ir a examinar el nido de un ruseñor. Los dos personajes dejan solo el espacio, y se da lugar a la entrada de Camila. La confusión aparece cuando Salicio menciona a Gravina,<sup>248</sup> personaje que el lector o espectador no ha oído nombrar y que será la única vez que se mencione en toda la égloga. Sin duda es la premura de ganar el nido para regalarlo a la dama lo que lo mueve a dejar el lugar, aunque parezca una justificación poco dramática y sólo necesaria para dar lugar a la entrada de Camila.

En esta égloga, puede decirse que las didascalías implícitas tienen una función mucho más teatral, ya que implican acciones compartidas que señalan la proxémica entre los personajes, sus reacciones kinésicas y gestualidades; por ejemplo, el momento en que huye Camila con engaños de los brazos de Albanio. En principio ella está dormida y Albanio la encuentra y quiere atraparla:

ALBANIO       Si solamente de poder tocalla  
perdiese el miedo yo... Mas ¿si despierta?  
Si despierta, tenella y no soltalla.                   (EII, vv. 790-792)

---

<sup>247</sup> Primer mutis de Albanio (EII, v.706).

<sup>248</sup> En la edición de Castalia no existe ninguna nota, sin embargo en la edición de Tomás Navarro Tomás anota sobre *Gravina* que, si Garcilaso aludió a alguna persona real con este nombre, todavía no se averigua quién es. Yo creo que el nombre pudiera tener una función intratextual relacionada con Galatea, pues Salicio tuvo una relación fallida con ella en la primera égloga y pudiera implicarse cierto vínculo con la historia anterior, pues se trata de otro amor imposible. Garcilaso de la Vega, *Obras*, Tomás Navarro Tomás, ed., Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, 1958, p. 60.

La didascalía implícita de movimiento aparece con claridad cuando decide sentarse a su lado y duda en atraparla, pero cede finalmente:

ALBANIO      Cabe ella por lo menos asentarme  
bien puedo, mas no ya como solía...  
¡Oh mano poderosa de matarme!  
¿viste cuánto tu fuerza en mí podía?  
¿Por qué para sanarme no la pruebas?,  
que su poder a todo bastaría.

CAMILA      ¡Socórreme, Dñana!

ALBANIO      ¡No te muevas,  
que no t'he de soltar; escucha un poco!      (EII, vv. 796-803)

Las respuestas subsecuentes de los personajes contienen otras tantas didascalías que nos hacen evidente la precipitación de la acción. A partir de ese momento el ritmo se acelera, los diálogos se vuelven más cortos, los versos se reparten boca a boca y aparece también un conflicto auténticamente dramático, pues Camila está atrapada por Albanio y necesita liberarse. Para lograrlo jura escucharlo si promete soltarla; ante la reticencia de Albanio, finge haber perdido su broche de oro muy cerca de ese lugar. Él se ofrece a buscarlo y en cuanto la suelta ella huye:

ALBANIO      Yo voy, mas entretanto no te vayas.

CAMILA      Seguro ve, ¡que antes verás mi muerte  
que tú me cobres ni a tus manos hayas!

ALBANIO      ¡Ah ninfa desleal!, ¿y densa suerte  
se guarda el juramento que me diste?      (EII, vv. 862-866)

La didascalía implícita señala la acción de Albanio de ir en busca del broche, ella responde asegurando su confianza, pero súbitamente se revela su ardid, y la reacción de Albanio al verse engañado. Inmediatamente después la didascalía implícita nos indica, con una pregunta, que ella se ha escapado. Aquí se inicia la locura de Albanio y aparecen sin más preámbulo otros dos personajes: Salicio, que ya había estado presente, y Nemoroso. Mediante una didascalía implícita se señala la presencia y ubicación espacial de los pastores, lejos de la vista de Albanio, pues éste prosigue con su monólogo interior preguntándose por el cuerpo que siente que ha perdido, mientras los otros dos pastores lo observan y lo escuchan:

SALICIO      Escucha, que algún mal hacerse quiere.  
¡Oh, cierto tiene trastornado el seso!

ALBANIO      ¡Aquí tuviese yo quien mal me quiere!

Descargado me siento d'un gran peso;  
 pareceme que vuelo, despreciando  
 monte, choza, ganado, leche y queso.  
 ¿No son aquéstos pies? Con ellos ando.  
 Ya caigo en ello: el cuerpo se m'ha ido;  
 sólo el espirtu es este que ora mando.  
 ¿Hale hurtado alguno o escondido  
 mientras mirando estaba yo otra cosa?  
 ¿O si quedó por caso allí dormido?  
 Una figura de color de rosa  
 estaba allí durmiendo: ¿si es aquella  
 mi cuerpo? No, que aquella es muy hermosa.

NEMOROSO ¡Gentil cabeza! No daría por ella  
 yo para mi traer solo un cornado.

ALBANIO ¿A quién iré del hurto a dar querella? (EII. vv. 883-900)

La didascalía implícita en la exclamación de Salicio nos indica que hay una acción de Albanio que denota su falta de seso, aunque esta didascalía sólo podría corporizarse en la práctica escénica, puesto que funciona expresivamente como un signo icónico de locura en el sujeto de Albanio. Implica un signo kinésico (gestual) del actor, que tendrá que tomar en cuenta para su expresión corporal lo que dice el personaje: “Descargado me siento d'un gran peso;/ pareceme que vuelo,...” (vv. 886-887). Otro ejemplo es la graciosa escena que se desarrolla inmediatamente después, cuando los dos pastores que llegaron quieren salvarlo ante su intento de echarse un clavado en la fuente:

SALICIO ¿Qué's esto, Albanio? ¡Tente!

ALBANIO ¡Oh manifiesto  
 ladrón!, mas ¿qué's a questo? ¡Es muy bueno  
 vestiros de lo ajeno y ante'l dueño,  
 como si fuese un leño sin sentido  
 venir muy revestido de mi carne!  
 ¡Yo haré que descarne esa alma osada  
 aquesta mano airada!

SALICIO ¡Está quedo!  
 ¡Llega tú, que no puedo detenelle!

NEMOROSO Pues ¿qué quieres hacelle?

SALICIO ¿Yo? Dejalle,  
 si desenclavijalle yo acabase

la mano, a que escapase mi garganta. (EII. vv. 986-996)

Las didascalias implícitas están señalando las acciones físicas y violentas de cada uno de los pastores: Salicio, en su intento de salvar a Albanio, queda atrapado en el forcejeo, pues éste lo confunde con su cuerpo; finalmente queda atado entre sus manos por la garganta y le pide ayuda a Nemoroso, quien ha estado sólo mirando.

En los últimos parlamentos de esta misma égloga aparece una didascalia implícita que previene el final de la obra, las acciones y la salida de los personajes, y además nos sitúa en el espacio y tiempo dramáticos:

SALICIO Recoge tu ganado, que cayendo  
ya de los altos montes las mayores  
sombras con ligereza van corriendo;  
mira en torno, y verás por los alcoves  
salir el humo de las caserías  
de aquestos comarcanos labradores.  
Recoge tus ovejas y las mías,  
y vete tú con ellas poco a poco  
por aquel mismo valle que solías;  
yo solo me averné con nuestro loco,  
que pues él hasta aquí no se ha movido,  
la braveza y furor debe ser poco. (EII. vv. 1867-1878)

Los referentes espaciales involucran el funcionamiento proxémico en la práctica escénica, es decir, determinan el uso que se le da al espacio (interior, exterior, fijo, móvil), definen la distancia entre los actores-personajes y con respecto a los espectadores y las trayectorias que se inscriben en el espacio a partir de sus movimientos. La didascalia implícita en los tres últimos versos del parlamento da muestra del estado vital de la locura de Albanio, que, atado, ha estado escuchando y se ha quedado por fin callado.

Dentro de estas didascalias implícitas que condicionan la representación están las que señalan la presencia icónica de un elemento. Una de las más relevantes es la que señala la presencia del agua.<sup>249</sup> Se trata del elemento fijo e icónico del espacio pastoril, ya que mueve la acción dramática y acompaña la trayectoria de los personajes, como se había señalado. Funciona como elemento dramático y se implica sonoramente en la acción del llanto del que

---

<sup>249</sup> Las tres historias de las églogas convergen en los márgenes del agua, ya sea de la fuente o del río. “El elemento acuático como integrador de significados y estructuras” funciona de dos maneras en las églogas, como símbolo y como elemento dramático. Véase, María Rosa Lojo, *op. cit.*, p. 11.

canta. Por ejemplo, cuando el “agua fugitiva” del río muestra el tránsito emotivo del personaje Salicio, que con su sueño, auguraba la mudanza de Galatea:

SALICIO        Soñaba que en el tiempo del estío  
                      llevaba, por pasar allí la siesta,  
                      a abreviar en el Tajo mi ganado;  
                      y después de llegado,  
                      sin saber de cuál arte,  
                      por desusada parte  
                      y por nuevo camino el agua s’iba;  
                      ardiendo yo con la calor estiva,  
                      el curso enajenado iba siguiendo  
                      del agua fugitiva.  
                      Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.    (EI, e.9. vv. 116 - 126)

O cuando la fuente se vuelve objeto de la acción en la misma égloga, funcionando como un espejo en el que Salicio dice no verse tan feo:

SALICIO        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 s’está reyendo;  
                      ¡trocara mi ventura!                            (EI, e.13. vv. 175-182)

Aquí, la función didascálica indicial de los deícticos condiciona la puesta en escena, y el movimiento proxémico y kinésico (gestual) del actor. Las deixis temporal (agora) y demostrativa (en esta, ese) fijan el espacio de la fuente y la acción de Salicio de mirarse en ella. Por otro lado, los verbos en presente nos hablan de la postura del personaje frente al reflejo de su propia imagen en el agua clara que corre (me veo, no soy feo), y su actitud frente a “ese que de mí s’está reyendo”, pues no trocara con él su figura sino su ventura. Los gestos y acciones del personaje de Salicio están inscritos indicialmente en el parlamento y se vuelven signos icónicos al representarse en la práctica escénica, pues se materializan.

En esta misma égloga, el parlamento de Nemoroso se dirige al espacio de la naturaleza pastoril como su principal interlocutor. Empieza por hablar con las “corrientes aguas claras, cristalinas”, y señala didascálicamente el espacio donde acontece su acción:

NEMOROSO    y en este mismo valle, donde agora  
                      me entristezco y me canso en el reposo,    (EI, e.19. vv. 253-254)

En una virtual práctica escénica de las églogas, la fuente funciona como índice porque señala el lugar donde acontecen los encuentros y desencuentros amorosos, es un icono porque existe materialmente en el espacio escénico, y se vuelve símbolo<sup>250</sup> porque funciona como objeto en la representación. El río también aparece como símbolo del dolor transformado en lágrimas: “Salid sin duelo, lágrimas, corriendo”,<sup>251</sup> ya que funciona también como objeto en la representación y se hace perceptible en el sonido del agua:

NARRADOR 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... (EI, e.4. vv. 47- 52)

En estos versos, la didascalía que señala el movimiento del agua está implícita sonoramente en el copretérito y en la aliteración expresiva *a-a*: agua clara, atravesaba, sonaba, agua que pasaba, se quejaba. Es evidente el funcionamiento del recurso retórico que nos remite al sonido del agua. En nuestros oídos no sería necesario más sonido para expresar el paso del agua, sin embargo, en el lenguaje escénico pudieran emitirse otros sonidos musicales extradiegéticos para sensibilizar aún más el oído del espectador. El posible diálogo del recurso retórico con lo escénico sólo puede explorarse prácticamente, como acción sonora frente a un espectador-escucha. En la práctica escénica la espectacularidad de la palabra versificada siempre estará relacionada con el diseño visual, lumínico y sonoro del montaje.

Otro ejemplo de didascalía implícita, que señala la presencia material de la fuente y que se involucra con la acción dramática, es la espectacular escena de la locura de Albanio, donde por fin encuentra su cuerpo perdido en el reflejo de la fuente y le habla directamente:

ALBANIO No nos aparta inmenso mar airado,  
no torres de fosado rodeadas,  
no montañas cerradas y sin vía,  
no ajena compañía dulce y cara;  
un poco d'agua clara nos detiene.

---

<sup>250</sup> En la práctica escénica, los signos icónicos o indiciales pueden devenir en símbolos cuando la relación entre el icono y el objeto es reconocible dentro de la tradición cultural. El símbolo en el teatro, según Fernando de Toro, solo puede existir si existe la voluntad de interpretarlo, “opera por acumulación y por tradición, dentro de la práctica social y artística”, *op. cit.*, p. 130. En el mismo sentido, Anne Ubersfeld menciona que para Peirce el símbolo exige una relación preexistente entre el icono y el objeto, pues se encuentra sometida a condicionamientos socio-culturales., *op. cit.*, p 22.

<sup>251</sup> Se trata del verso que remata las estancias 5 a 15, en voz de Salicio, en la *Égloga I*.

Por ella no conviene lo que entramos  
 con ansia deseamos, porque al punto  
 que a ti me acerco y junto, no te apartas;  
 antes nunca te hartas de mirarme  
 Y de sinificarme en tu meneo  
 que tienes gran deseo de juntarte  
 con esta media parte. Daca, hermano,  
 écham' acá esa mano, y como buenos  
 amigos a lo menos nos juntemos  
 y aquí nos abracemos. ¡Ah, burlaste!  
 ¿Así te me 'scapaste? Yo te digo  
 que no es obra d'amigo hacer eso;  
 quedo yo, don travieso, remojado,  
 ¿y tú estás enojado? ¡Cuán apriesa  
 mueves - ¿qué cosa es esa?- tu figura!

(EII, vv. 958-977)

Las didascalias implícitas que señalan un funcionamiento expresivo, y que sólo pueden percibirse al momento de la práctica escénica, son los iconos indiciales, es decir, índices que funcionan icónicamente. En este mismo ejemplo, puede verse cómo la didascalia implícita de movimiento, que funciona representativamente (“Daca, hermano,/ écham' acá esa mano, y como buenos/ amigos a lo menos nos juntemos/ y aquí nos abracemos.”), dialoga con otras formas didascálicas que implican un funcionamiento expresivo: Albanio quiere abrazar su cuerpo en el reflejo y sólo logra quedar “remojado” y enojado. Le reclama directamente a su imagen reflejada, pues no es obra de amigos escaparse, implicando con esto un gesto, un movimiento y un tono verbal que denota su estado anímico.

En una virtual ejecución escénica sería indispensable ubicar el espacio concreto del agua y representarla con todas sus cargas simbólicas (sonoras e icónicas), de manera que el ritmo acuático se corresponda con el ritmo escénico. Los elementos concretos con los que puede simbolizarse el agua en el escenario dependerían, como se ha dicho, de los medios de producción. Aunque sus representaciones parecieran elementales (trapos, hilos de agua, luces, etc.), el soporte sonoro verbal sería suficiente para hacernos entrar imaginativamente en el espacio de la ficción:

el agua baña el prado con sonido,  
 alegrando la hierba y el oído.

(EIII, e.8. vv. 63-64)

Los iconos indiciales están contenidos en las didascalias implícitas, pero lo que los distingue son sus cualidades representativas de la cosa o del objeto.<sup>252</sup> El actor, por ejemplo, es un icono del personaje, y para serlo debe compartir algún rasgo o propiedad de éste. Así, se vale de índices, en el diseño del vestuario por ejemplo, para señalar su carácter, o en su construcción corporal, su forma de pararse, de caminar, de mover las manos, para señalar su condición dentro de la ficción. En el caso de los pastores de las églogas, se tendrá que pensar en los signos icónicos como su vestuario y su bastón de pastor, que denotan su oficio, y en este caso, el pastor del ámbito bucólico, es decir, el pastor poeta que sabe cantar con arte sus duelos amorosos.

En la segunda égloga aparece una didascalia implícita que nos indica el accesorio que lleva el personaje de Albano, quien desde su propia perspectiva se mira en el reflejo de la fuente con un bastón de pastor y una corona de laurel:

ALBANIO        ¡Yo podré poco o hallaré testigo  
de quién hurtó mi cuerpo! Aunque esté ausente,  
yo le perseguiré como a enemigo.  
¿Sabrásme decir d'él, mi clara fuente?  
Dímelo, si lo sabes: así Febo  
nunca tus frescas ondas caliente.  
Allá dentro en el fondo está un mancebo,  
de laurel coronado y en la mano  
un palo, propio como yo, d'acebo.        (EII. vv. 908-927)

También habrá signos que nos ayuden a distinguir a un pastor del otro. Por ejemplo, para distinguir el carácter de Salicio del de Nemoroso podemos atender el indicio que se encuentra cifrado en sus propios nombres.<sup>253</sup>

Cuando el discurso toma cuerpo, los rasgos del personaje se asimilan en el cuerpo y gesto del actor, y entonces se confunde el icono con el índice, puesto que el signo opera indicialmente pero se confunde con la inscripción icónica. Cuando el personaje sale a escena

---

<sup>252</sup> Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 127.

<sup>253</sup> La palabra *nemoroso* viene del latín *nemorôsus* bosque y abundancia. “lleno de bosque”, y Salicio alude a la palabra latina *salix, salicis*, sauce. Joan Corominas, *Breve Diccionario etimológico de la lengua Castellana*. Madrid, Gredos, 1987, p. 413. El sauce llorón es un árbol que se encuentra en las riberas de un río. “Se volvió símbolo del dolor del exilio, pues es el árbol triste que representa el llanto del pueblo hebreo que, cautivo y desterrado, llora en las riberas de Babilonia”. *Diccionario de la Real Academia Española*, consulta en línea: <https://dle.rae.es/sauce>



representan un objeto: los cabellos envueltos en un paño blanco que el personaje tiene en su seno. Luego pueden transformarse en símbolo de la presencia de la amada y su recuerdo amoroso. Finalmente es en los cabellos donde se concentra la acción del llanto.

Sin que d'allí se partan,  
con sopiros 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.  
Tras esto el importuno  
dolor me deja descansar un rato. (EI. E.26, vv. 358-365)

La didascalía implícita denota claramente quien es su interlocutor, pues no sólo nombra a Elisa, sino que con la presencia de un objeto contextualiza la circunstancia del personaje, y para la práctica escénica es una señal de acción y gesto para el actor. Además, es de notar lo detallado de la didascalía implícita, que indica que cuenta uno a uno los cabellos y luego vuelve a atarlos.

Podemos ver otro ejemplo, en la *Égloga II*, cuando Camila entra a escena buscando el corzo al que flechó mientras cazaba:

Si desta tierra no he perdido el tino,  
por aquí el corzo vino que ha traído,  
después que fue herido, atrás el viento.  
¡Qué recio movimiento en la corrida  
lleva, de tal herida lastimado!  
En el siniestro lado soterrada,  
la flecha enarbolada iba mostrando,  
las plumas blanqueando solas fuera,  
y háceme que muera con buscalte. (EII, vv. 720-728)

Se trata de la primera entrada al escenario del personaje de Camila, del que ya nos había hablado extensamente el personaje de Albanio. En pocos versos se nos revela el carácter del personaje y la acción que realiza. Se trata de una cazadora que viene buscando a su presa, implicando con ello un vestuario específico de cazadora y la existencia concreta del arco y carcaj con flechas emplumadas. Además, la didascalía funciona como eje anafórico, pues nos habla de elementos o circunstancias anteriores a la situación de enunciación, y ayuda, en este caso, a imaginar al corzo herido que huye con la flecha emplumada y envenenada enterrada en su costado izquierdo. Se establece así la conexión y articulación de situaciones particulares

dentro de la ficción, la continuidad entre las escenas y se “contextualiza tanto el discurso de los actores como del espacio y el tiempo donde se produce el discurso”.<sup>256</sup>

El gesto es un icono kinésico, es decir un signo visual que acompaña siempre la elocución, nace del cuerpo particular del actor y se articula corporal y sonoramente al sentido verbal. Una función importante del gesto es “su funcionamiento de convergencia/oposición en relación con los enunciados”.<sup>257</sup>

Como lo ha señalado Anne Ubersfeld,<sup>258</sup> el gesto tiene un carácter doble, por un lado es un icono de un gesto en el mundo, pues es reconocido como tal, pero también puede ser icono de otro elemento que el gesto describe, y por otro lado es índice o señal de un comportamiento, de un sentimiento, de una relación con otro personaje, de una realidad invisible.<sup>259</sup>

Frente a la concepción clásica del gesto, visto como medio de expresión del mundo interno, como exteriorización de una respuesta emotiva, como modo de significación de lo no verbal (lenguaje corporal), existe la concepción más actual que reconoce en la gestualidad no la comunicación de un sentido previo sino la producción de signos que dan un nuevo sentido, renovado y vivo. Para Jerzy Grotowski, por ejemplo, no se trata de mostrar sentimientos anímicos o de ilustrar actitudes emotivas frente a lo cognitivo, sino de organizar desde su propio cuerpo los gestos originarios de esa necesidad expresiva. El actor se revela profundamente mediante el gesto, en el cual “es perceptible una especie de experiencia humana”.<sup>260</sup> Es cierto, pero siempre hay que tomar en cuenta “la dependencia del gesto respecto al metalenguaje descriptivo verbal”.<sup>261</sup> La gestualidad funciona en un ir y venir entre la palabra-gesto/gesto-palabra, como lo explica Fernando de Toro. El gesto puede ejecutarse antes, durante o después de la enunciación y dependiendo de su colocación producir ciertos

---

<sup>256</sup> Fernando de Toro, *op. cit.*, p 138.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>258</sup> Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 23.

<sup>259</sup> Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 140.

<sup>260</sup> Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI editores, 2016, p. 91.

<sup>261</sup> Patrice Pavis reconoce lo gestual como otro más de los elementos de la representación, y para el análisis de la gestualidad se vale de teorías de la comunicación no verbal en donde categorizan los gestos dependiendo de función en la interacción social (gestos ideativos, figurativos y evocativos); y por otro lado menciona la tipología que propone un teórico de la mímica y del teatro corporal como Lecocq, que distingue “los gestos de acción atañen más bien al acto del cuerpo mismo; los gestos de expresión, más bien a los sentimientos y los estados de ánimo de la persona; y los gestos de indicación puntúan la palabra, la preceden, la prolongan o la sustituyen.” *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 83.

efectos en el discurso: puede explicitar lo que se dice, o corroborarlo, o intensificar su sentido.<sup>262</sup> ¿Quién podría describir la gestualidad que se requiere para decir los siguientes versos?:

NEMOROSO Yo hago con mis ojos  
crecer, lloviendo, el fruto miserable. (EI, e.22. vv. 308-309)

La disposición espectacular del texto implica una enunciación teatral o escénica, y los fenómenos prosódicos (ritmo, entonación) quedan a cargo de la interpretación particular de cada actor, el cual al hablar involucra inevitablemente el funcionamiento indicial de su gestualidad, pues “el gesto funciona como un decir-mostrar en relación con la palabra”.<sup>263</sup>

ALBANIO ¡Ay miembros fatigados, y cuán firme  
es el dolor que os cansa y enflaquece! (EII. vv. 31-32)

Los signos actorales lexicalizados<sup>264</sup> se encuentran en las didascalias implícitas, están señalados textualmente en forma interjecciones y de exclamaciones,<sup>265</sup> y funcionan como iconos gestuales, pues involucran el cuerpo sonoro del actor. El llanto es un signo que frecuentemente aparece lexicalizado, por ejemplo:

SALICIO ...las fieras que reclinan  
su cuerpo fatigado  
dejan el sosegado  
sueño por escuchar mi llanto triste:  
tú sola contra mí te endureciste,  
los ojos aun siquiera no volviendo  
a los que tú hiciste  
salir, sin duelo, lágrimas corriendo. (EI, e.15. vv. 203-210)

---

<sup>262</sup> Fernando de Toro, *op cit.*, p. 140.

<sup>263</sup> *Ibíd.* p. 140.

<sup>264</sup> “Sirven para focalizar diversas emociones y estados de ánimo, como la de enfatizar el sufrimiento, para expresar gran sorpresa, para hacer patentes los celos o el sufrimiento amoroso, para manifestar llanto (ya sea sincero o simulado); funcionan para otorgar veracidad a los hechos acontecidos que se han omitido del espacio mimético; para provocar un ambiente de tensión ante el espectador. También sirven como apoyo para mover a piedad a un personaje por medio de un engaño o para la caracterización de un personaje.” Emiliano Gopar Osorio, *op. cit.*, p. 246.

<sup>265</sup> “Al igual que las demás expresiones exclamativas, las interjecciones están caracterizadas por pautas tonales y acentuales que pueden modificar su significado. Son expresiones características de la lengua oral, pero algunas de ellas se asocian también a la oratoria, e incluso a la lírica.” *Nueva gramática de la Lengua Española*. RAE, en línea:

<https://www.rae.es/gram%C3%A1tica/sintaxis/introducci%C3%B3n-caracter%C3%ADsticas-generales-de-la-interjecci%C3%B3n-clases-de-interjecciones>

Otras veces aparecen acompañados de interjecciones; en el siguiente parlamento la interjección *Ay* precede el enunciado exclamativo, y es el actor el que configura el gesto y el lamento del personaje a partir de un impulso kinésico particular. Se trata de un “cuerpo fonético” que expresa un estado anímico.

SALICIO      ¡Ay, cuánto m’engañaba!  
                  ¡Ay, cuán diferente era  
                  y cuán d’otra manera  
                  lo que en tu falso pecho se escondía!    (EI, e.8. vv. 105-108)

Otro ejemplo, donde aparecen signos actorales lexicalizados, se encuentra en la misma égloga pero en voz de Nemoroso:

NEMOROSO    ¡Oh miserable hado!  
                  ¡Oh tela delicada,  
                  antes de tiempo dada  
                  a los agudos filos de la muerte!            (EI, e.19. vv. 259-262)

Las interjecciones pueden compararse con el funcionamiento de las deixis demostrativas, y están involucradas con los gestos del habla, funcionan como signos kinésicos. En la enunciación estos signos constituyen “los actos del habla (imperativos, preguntas, exclamaciones, así como enunciados contruidos con determinados verbos en forma personal)”,<sup>266</sup> y poseen un valor ilocutivo, pues conllevan una intención y dan lugar a acciones verbales al enunciarse.<sup>267</sup>

SALICIO      ¡Oh más dura que mármol a mis quejas  
                  y al encendido fuego en que me quemo  
                  más helada que nieve, Galatea!            (EI, e.5. vv. 57-59)

La interjección *Oh* se relaciona con el asombro y la sorpresa, pero aquí, por ejemplo, funciona como signo de dolor o contrariedad, pues está inscrita en un enunciado que denota una queja de amor. Las interjecciones pueden parecer redundantes, pero usadas dentro de la forma versificada intensifican lo rítmico y lo sonoro. Por lo tanto son signos kinésicos que nacen del cuerpo de un actor particular a partir de sus propios impulsos.

---

<sup>266</sup> *Glosario de términos gramaticales*, RAE, en línea: <https://www.rae.es/gtg/acto-de-habla>

<sup>267</sup> *Ibidem*.



## CONCLUSIONES

La experiencia de la lectura en silencio (el otro y yo), de la lectura en voz alta (yo, el libro y los otros), y de la lectura representada o como práctica escénica (otros y yo) implica diferentes modos de transmisión, recepción, asimilación y comprensión del texto. Sin embargo, en todos está presente el sonido de la palabra. Aun tratándose de una lectura silenciosa, el lector escucha el texto, piensa y conoce lo que se dice y se dispone a participar emotiva y sentimentalmente desde su oído subjetivo. Las palabras contienen el alma de la voz y la escritura le da forma y permanencia, como dice Aurora Egido.

Cuando el texto se vuelve voz, la experiencia corporal habilita el oído en otros niveles fisiológicos, tanto del locutor como del escucha. El que enuncia modifica su respiración porque su voz sigue una partitura vocal que lo obliga a respirar diferente, y porque la energía del texto quiere llegar a los oídos de los otros, los escuchas. La experiencia de corporizar un texto permite no sólo la memorización de las palabras sino la posibilidad de reconocer la voz del poema en la propia voz y comprender el acto de lo enunciado, es decir, que mediante el cuerpo, la voz actualiza necesariamente el discurso poético en los oídos de los escuchas.

Como se sabe, en el discurso poético las realidades sólo se presentan por medio de la palabra, sin embargo, como se ha comprobado, en las églogas de Garcilaso existen elementos discursivos inscritos en el texto que involucran la percepción auditiva y visual del escucha-espectador-lector, es decir, que funcionan espectacularmente.

En la práctica escénica el actor aprende y asimila el parlamento mediante el cuerpo, involucrando factores sensoriales, afectivos e intelectuales; los versos cobran forma sonora y espacial en primer lugar. En este trabajo, el estudio del texto, sin dejar de lado la perspectiva actoral, ubica las marcas espectaculares que tienen que ver con el espacio y tiempo teatrales, que se involucran en la puesta en escena y principalmente en el quehacer actoral. El texto espectacular de las églogas vincula diversos sistemas de discursos (visuales, verbales y corporales) que pueden corresponderse o no en un virtual montaje escénico. Lo cierto es que el texto espectacular revelado en esta investigación da cuenta de los innumerables rasgos de oralidad en las tres églogas, numerosos indicios de modulación vocal y acompañamiento

gestual, deícticos que exigen un movimiento que designa el espacio, descripciones que implican cambios expresivos gestuales y vocales, indicios de acciones físicas, etc.

Aunque no pueda asegurarse que las églogas de Garcilaso fueron representadas frente a un público cortesano, es indudable que estaban dirigidas a él, y que el funcionamiento de las didascalías en dichos textos pudiera corresponder con su transmisión oralizada y su posible representación teatral. El canto de la égloga es un canto que trasciende los tiempos y los espacios, pues tiene conciencia de ser representado para escucharse.

En las tres *Églogas*, lo dramático, lo narrativo y lo lírico son géneros literarios recurrentes que confluyen y se valen de la imaginación visual del lector-escucha-espectador. Este carácter visual del lenguaje poético refuerza su sentido, y para su enunciación puede valerse de otros lenguajes escénicos relacionados con lo verbal. Como ya se ha dicho, la posible práctica escénica de las églogas está condicionada por los medios de producción, pero su teatralidad está implicada en sus versos y su discurso estructurado para funcionar oralmente, pues los parlamentos nos remiten siempre a la situación de enunciación.

Las tres *Églogas* operan en un nivel dialógico, es decir, están dirigidas expresamente para ser escuchadas, pero también para ser vistas o imaginadas. Funcionan en una relación de emisor y escucha, donde el tiempo y lugar de enunciación son co-presentes en el discurso ficcional; aunque en la *Égloga III*, la voz del Narrador cuente una historia que no sucede en presente, su canto sí, pues nos hace saber que el discurso está destinado para ser oído en ese momento: “Aplica, pues, un rato los sentidos/ al bajo son de mi zampoña ruda,” (EIII, e. 6, vv.41-42).

El discurso poético de las tres églogas contiene elementos y mecanismos teatrales que presuponen un funcionamiento de la voz en presente, es decir, de la corporeización de la palabra del personaje. Las tres composiciones comparten con el discurso teatral la naturaleza particular de su enunciación: funcionan en una dimensión deíctica donde el tiempo y el espacio se fijan en el presente de la acción del habla o del canto. La estructura discursiva siempre toma en cuenta a un escucha, ya sea extradiegéticamente o dentro de la ficción. Además, hay un claro funcionamiento didascálico que implica acciones y movimientos de los personajes (proxémicos y kinésicos o gestuales), en un espacio y tiempo determinados previamente en el discurso. Los personajes manifiestan con palabras, con acciones, con

movimientos corporales y gestuales, alegría, tristeza, angustia, indecisión, desconcierto, espanto, cansancio, dolor, etc. Es decir, exteriorizan sus expresiones emotivas funcionando en el espacio dramático.

La forma del monólogo en las églogas cumple múltiples funciones dramáticas y es una estrategia teatral para comprender el desarrollo de la acción dramática. El monólogo es consustancial a la acción dramática; además de su función informativa, puede servir para suplir elementos espectaculares a partir de la palabra, pero sobre todo quiere causar asombro o conmover a los escuchas; el personaje tiene la intención de mover las pasiones de su oyente. En este sentido, la construcción artística del canto del pastor como medio para la curación del doloroso mal de amor corresponde con el efecto que se quiere causar en los escuchas.

El carácter narrativo de los monólogos en las tres églogas es una muestra de la confianza que el autor tiene en su lengua y en el poder de la palabra poética, que propicia la evocación de imágenes en movimiento y sensaciones múltiples en los escuchas-espectadores.

En una experiencia escénica donde los monólogos son la forma del discurso, la acción enunciativa del poema cobra relevancia frente a lo visual escénico, pero siempre será necesario un equilibrio entre lo que se oye y lo que se ve. De manera que se vuelve deseable explorar la naturaleza de la interacción entre el movimiento y el lenguaje verbal, es decir, atender lo kinésico en el cuerpo del actor, el vínculo que se establece entre lo gestual y lo verbal cuando se enuncia un texto poético como el de las églogas. El cuerpo sonoro del actor identifica las potencias expresivas y musicales del texto versificado, para desarrollar destrezas y habilidades gestuales, energéticas y sonoras que sostengan la atención de un monólogo tan extenso, aunque puedan provocar cansancio a quien oye, como sucede a Salicio, al escuchar el relato de Nemoroso: “Yo no podía hartarme allí leyendo,/ y tú d’estarme oyendo estás cansado.” (EII. vv. 1827-1828).

La enunciación escénica de los grandes monólogos y relaciones en la *Égloga II* da motivo para una nueva investigación. Sin duda, esta égloga es la que sostiene un mecanismo teatral dramático en toda su unidad: la configuración del espacio y el tiempo donde los personajes dialogan con sus pares que quieren escucharlos; donde aparece el conflicto dramático del pastor rechazado, que a causa del dolor llega a la locura y finalmente queda mudo y ausente.

Los elementos teatrales, que se han señalado en esta tesis, pueden servir como referentes que apunten a la posibilidad parateatral de las églogas de Garcilaso como expresión escénica, y también puedan proporcionar la oportunidad de plantearse otros modos de percepción de estas obras, no para clasificarlas como género dramático impuro, sino para abrir caminos de investigación sobre la poesía y los géneros discursivos de los que se vale para su trasmisión, así como las posibilidades de su enunciación escénica. La teatralidad en las églogas de Garcilaso establece un continuo que mediante diversos sistemas de discurso da sentido y dirección a los significantes del poema. La representación de estas obras no entra en conflicto con su sentido textual, sino que lo refuerza, lo enriquece y está a su servicio, es constitutiva de la forma poética. Es la misma palabra poética la que configura el espacio ficcional al nombrarlo, y lo corporiza en el acto de enunciación.

El estudio de la teatralidad de las églogas de Garcilaso tiene propósitos creativos que intentan revelar otras perspectivas de estudio y conocimiento, para conducirnos hacia una comprensión contemporánea del género de la égloga. El sentido experimental teatral no desaparece en favor de una actitud filológica o logocentrista frente al texto, sino que se relaciona en un nivel dialógico. Al atender la corporeización de las églogas, es decir, las exigencias o necesidades para su producción y realización teatral, se pueden revelar multitud de posibilidades expresivas que tuvieron una efectiva realidad escénica en su momento histórico, aunque no se trate de un género específicamente dramático.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la Literatura Española*, Tomo I, Edad Media y Renacimiento, Madrid, Gredos, 1997.
- ALZATE AGUDELO, Daniel, *World History Encyclopedia*. En línea:  
<https://www.worldhistory.org/trans/es/1-68/antigua-roma/>
- ARCE de Vázquez, Margot, “La Égloga segunda de Garcilaso de la Vega”, *Asomante*, V, San Juan, Puerto Rico, 1949, I, pp. 57-73; II, pp. 60-78. (Disponible en la Sala de Colección Puertorriqueña).
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Gredos, 1973.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI editores, 2012.
- *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- BATTISTÓN, Dora, “El género pastoril: de Teócrito a la bucólica cristiana”, *Circe de clásicos y modernos*, Vol. 11, 2007, pp. 57-72.
- BERENGUER CARISOMO, Arturo, "Una posibilidad dramática en la *Égloga II* de Garcilaso." *Anales de la Universidad del Salvador*, núm. 1, 1964, pp. 277-290.  
[https://racimo.usal.edu.ar/1770/1/15\\_Berenguer\\_Carisomo.pdf](https://racimo.usal.edu.ar/1770/1/15_Berenguer_Carisomo.pdf)
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa, 2001.
- BRIANTE BENÍTEZ, Federico Juan, *El teatro pastoril en la España de la Ilustración*, Tesis doctoral dirigida por la Dra. Piedad Bolaños Donoso, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019.
- CAÑAS GALLART, Cecilia, *La traducción de la Arcadia de Sannazaro por Jerónimo Jiménez de Urrea (S. XVI). Estudio y edición crítica*, Tesis doctoral dirigida por María de las Nieves Muñiz Muñiz, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1965.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *El cortesano*, tr. Juan Boscán, Madrid, Alianza Editorial, 2020.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, México, Alfaguara, Real Academia Española, 2004.
- COLOMBÍ MONGUIÓ, Alicia de, *Entre voces y ecos: de poética renacentista y poesía hispánica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- COROMINAS, Joan, *Breve Diccionario etimológico de la lengua Castellana*, Madrid, Gredos, 1987.

- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras Completas*, ed. y prólogo de Alfonso Méndez Plancarte. Tomo III, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid, Biblioteca Nacional, 2006.  
[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el-0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_661.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el-0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064_661.html)
- DEYERMOND, Alan, “La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento”, *Acta Poética* 26, 2005, pp. 29-50.
- Diccionario de Autoridades*, Consulta en línea, recursos: <https://dle.rae.es/diccionario>
- Diccionario de la lengua española*, <https://dle.rae.es/>
- DÍEZ BORQUE, José María, *Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuesta de investigación*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck5b1>
- *Liturgia-fiesta-teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckj3g1>
- “Aproximaciones a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro”, en *Semiología del teatro*, José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo, eds., Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92.
- ELLIOTT, J. H, *La España Imperial 1469–1716*, tr. J. Marfany, Edición digital: epublibre (EPL), 2017.
- ENCARNACIÓN SANDOVAL, Paola, *Relato y curiosidad en la Arcadia: mecanismos narrativos en los libros de pastores españoles*, Madrid, Sial Ediciones, 2019.
- ENCINA, Juan del, *Égloga de las grandes lluvias*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edición digital a partir del *Cancionero de todas las obras de Juan del Enzina con otras cosas nuevamente añadidas*, Salamanca, Hans Gysser, 1507.  
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck35s0>
- EGIDO, Aurora, “Sin poéticas hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, ed. digital a partir de *Criticón*, 30, 1985, pp. 43-77.  
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/sin-poetica-hay-poetas---sobre-la-teoria-de-la-egloga-en-el-siglo-de-oro/>
- *La voz de las letras en el Siglo de Oro*. Madrid, Abada Editores, 2003.
- ESTÉVEZ HERNÁNDEZ, Elena Cecilia, *Los elementos dramáticos en la Égloga II de Garcilaso de la Vega*, México, Tesis de licenciatura Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2005.

- FERRER VALLS, Teresa, *La representación y la interpretación en el siglo XVI*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. pp. 239-267.  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8p7v3>
- “Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. Edición digital a partir de *Voz y letra. Revista de Literatura*, X, 2 (1999), pp. 3-18.  
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsx870>
- *Nobleza y Espectáculo Teatral (1535-1622). Estudio y Documentos*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1999.
- FONSALBA, Eugenia, “Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril”, *La Égloga*, VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, edición dirigida por Begoña López Bueno. Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla, 2002.
- FRENK, Margit, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- GARCÍA GALIANO, Ángel, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Publicaciones de la Universidad de Deusto, Ediciones Reichenberger, 1992.
- GALLEGO MORELL, Antonio, ed., *Introducción a Garcilaso de la Vega y sus comentaristas: Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Madrid, Gredos, Granada, 1972.
- GARCÍA TEJEIRO, Manuel, *Introducción a Bucólicos Griegos*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 95, 1986.
- GARGANO, Antonio. “El género bucólico en Nápoles: de la *Arcadia* de Sannazaro a la *Égloga* segunda de Garcilaso”, *Bulletin Hispanique*, Tomo 119, 2, 2017, pp. 573-589.
- Glosario de términos gramaticales*, RAE, en línea: <https://www.rae.es/gtg/acto-de-habla>
- GÓMEZ, Jesús, “Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso”, Madrid, *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, número 10. 1991- 1992, pp. 111-126. <https://core.ac.uk/download/pdf/38833056.pdf>
- GONZÁLEZ, Aurelio, “Funciones de la antigua lírica popular en el teatro del siglo XVII”, en: *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & Temas, Géneros Funciones, Difusión, Historia y Teoría*, Salamanca, SEMYR, Colección: Actas N. Colección 5, 2006, pp. 317-329.
- “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, *Actas del VII Congreso de la AISO*, 2006, pp. 61-75  
[https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso\\_7\\_007.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_007.pdf)

- GONZÁLEZ ROLDÁN, Aurora, *La poética del llanto en Sor Juana Inés de la Cruz*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2008.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, tr. Margo Glantz, México, Siglo XXI Editores, 2016.
- GOPAR OSORIO, Emiliano, *Escucha mi breve relato. Puesta en escena del relato en la literatura dramática áurea española y novohispana*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Historia de la Literatura Española*, 15, “El Teatro del siglo XVI”, Madrid, Ediciones Jucar, 1994.
- *El pastor-objeto y la escritura narrativa del teatro castellanoprimitivo: de Gómez Manrique a Juan del Encina*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdf8k2>
- *Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. Edición digital a partir de *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, pp. 709-727. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckm183>
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, vol. I, 2012.
- LAPESA, Rafael, “La trayectoria poética de Garcilaso”, *Garcilaso y la poesía del siglo XVI*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pp. 127-131.
- LEVISI, Margarita, “Elementos visuales en la Égloga II de Garcilaso”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021. Edición digital a partir de *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1977. [elementos-visuales-en-la-egloga-ii-de-garcilaso-979432.pdf](https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckm183)
- LOJO de Beuter, María Rosa, “La función de las aguas en las églogas de Garcilaso”, *LETRAS* núm. XIII, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, 1985, pp. 11-32.
- VEGA, Lope de, *El arte nuevo de hacer comedias*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1948.
- LÓPEZ PINCIANO, Alfonso, *Obras Completas I, Filosofía Antigua poética*, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1962.

MATEO MATEO, Ramón, "La preceptiva poética y la pastoral", en la tesis doctoral *La poesía pastoril española del siglo XVI*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991.

MARK, Joshua J, "Antigua Roma", tr. Daniel Alzate Agudelo. *World History Encyclopedia*. <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-68/antigua-roma/>

*Nueva gramática de la Lengua Española*. RAE, en línea: <https://www.rae.es/gram%C3%A1tica/sintaxis/introducci%C3%B3n-caracter%C3%ADsticas-generales-de-la-interjecci%C3%B3n-clases-de-interjecciones>

OLEZA, Juan, *Teatro y prácticas escénicas*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Vol. I, 2002. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_93.html#I\\_4](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_93.html#I_4)

-----"Las transformaciones del fasto medieval", en *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, L. Quirante ed., Alicante, Actas Festival d'Elx 1990. Instituto de Cultura "Juan Gil Albert", 1992, pp. 47-64.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro*, tr. Jaume Melendres, Barcelona, Paidós, 1998.

----- *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, 2000.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., Introducción a Juan del Encina, *Teatro Completo*, Madrid, Cátedra, 2014.

PFEIFFER, Johannes, *La poesía*, tr. Margit Frenk, México, Fondo de Cultura Económica, 2018.

PIMENTEL, Luz Aurora, "Écfrasis y lecturas iconotextuales" en *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada IV*. Ciudad Universitaria, México, 2003.

RIVERS, Elías L, *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, Barcelona, Ariel, 1974.

RODRÍGUEZ PEREGRINA, José Manuel, "La Égloga IV de Virgilio a través de la *Interpretatio allegorica* de Luis Vives", *Florentia Iliberritana, Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, Granada, Universidad de Granada, núm. 2, 1991.

RODRIGO MANCHO, Ricardo, "La teatralidad pastoril", en Juan Oleza, *Teatro y prácticas escénicas*, vol. III, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsb431>

ROYSTON O. Jones, "Garcilaso, poeta del humanismo", en *La poesía de Garcilaso, Ensayos críticos*, ed., Elías L. Rivers. Barcelona, Ariel, 1974, pp. 53-70.

ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Madrid, Clásica Castalia, 2001.

- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido*, Libro I, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, edición digital basada en la de Madrid, Emprenta [sic] Real, 1603. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjq0v7>
- SCHECHNER, Richard, *Estudios de la representación. Una introducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- SCHWARTZ LERNER, Lía, *Herrera, poeta bucólico y sus predecesores italianos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8p6d1>
- TOMÁS NAVARRO, Tomás, ed., *Introducción a Garcilaso. Obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1958.
- TORO, Fernando de, *Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena*. México, Paso de Gato, 2014.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, tr. Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra, 1989.
- UNGER, Roni, *Poesía en Voz Alta*, tr. Silvia Peláez, México, INBA-UNAM, 2006.
- VEGA, Garcilaso de la, *Poesías Castellanas Completas*, ed., Elías. L. Rivers, Madrid, Biblioteca Clásica Castalia, 2001.
- *Obras, Clásicos Castellanos*, ed., Tomás Navarro Tomás, Madrid, Espasa Calpe, 1958.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer Comedias*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1948.
- VELTRUSKÝ, Jirí, “El texto dramático como uno de los componentes del teatro”. *Teoría del teatro*, (María del Carmen Boves Naves, compiladora, 1997: 31-56). Arco Libros, Madrid, 1997.
- “El drama como obra literaria y como representación teatral”, *Revistas electrónicas UN Literatura: Teoría, historia, crítica*, Universidad Nacional de Colombia, 2011.
- VIDAL, José Luis, *Introducción general a Publio Virgilio Marón, Bucólicas*, Madrid, Biblioteca Clásica, Gredos, 141, 1990.
- WEISS, Irene M., “*Theocritus Traditus*: algunas tesis acerca de la lectura de la poesía bucólica”, *Revista de Estudios Clásicos*, núm. 38, 2011.
- ZIMIC, Stanislav, “La Égloga II: Homenaje poético a la amistad”, *Las églogas de Garcilaso: ensayos de interpretación*, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo* 64, 1988. <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/las-eglogas-de-garcilaso-de-la-vega-ensayos-de-interpretacion-979807/>
- ZUMTHOR, Paul, *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus, 1991.

----- *La poesía y la voz en la civilización medieval*, tr. José Luis Sánchez Silva,  
Madrid, Abada editores, 2006.

## APÉNDICE

### Categorías de análisis

#### ÉGLOGA I

FUNCIÓN REPRESENTATIVA	FUNCIÓN EXPRESIVA
------------------------	-------------------

DIDASCALIAS EXPLÍCITAS		DIDASCALIAS IMPLÍCITAS		
		Señales visibles textuales (verbales) y señales que sólo se revelan en la puesta en escena (no verbales)		
<p>Personaje. Núm. de versos y parlamento. Núm. de versos de la égloga: 421.</p>	<p>Acotaciones o didascalias explícitas.</p> <p style="text-align: center;"><b>AL VIRREY DE NÁPOLES.</b></p> <p>Personas: Salicio y Nemoroso</p>	<p style="background-color: yellow;"><b>INDICIOS O INDICES</b></p> <p>Señales espacio-temporales y presencia icónica de objetos. Deícticos que implican desplazamiento o acción física.</p> <p>Deixis espacial ( aquí, ahora)</p> <p>Deixis demostrativa (aquí, este, aquel, allí)</p> <p>Deixis enunciativa (yo, tú)</p> <p>Ambientes: exterior- interior, individual- colectivo</p>	<p style="background-color: green;"><b>ICONOS INDICIALES</b></p> <p>Que no están escritos, sin embargo en la práctica escénica funcionan como iconos indiciales:</p> <p>Gestualidad.</p> <p>Energías emotivas.</p> <p>Sonidos.</p> <p>Música.</p> <p>Iluminación.</p> <p>Escenografía.</p>	<p style="background-color: cyan;"><b>Observaciones:</b></p> <p>Circunstancias que se implican en el funcionamiento del texto espectacular.</p> <p>Exigencias técnicas para la interpretación del actor.</p>
<p><b>NARRADOR</b> <b>Estancia 1</b> (vv. 1-14)</p> <p>El dulce lamentar de dos pastores, Salicio juntamente y Nemoroso, <span style="background-color: yellow;">he de cantar</span>, sus quejas <span style="background-color: cyan;">imitando</span>; cuyas ovejas al cantar sabroso estaban muy atentas, los amores,</p>	<p>Didascalia explícita: En el breve prólogo de los 6 primeros versos se define el espacio bucólico y</p>	<p>Deixis enunciativa: Yo (que corresponde al narrador, poeta y cantante) y Tú (primer</p>	<p>Gesto y movimiento del actor que se presenta frente al espectador como actor-narrador y les dice (al duque y a los demás invitados) de qué tratará el convivio.</p> <p>Se enuncia la primera acción del Narrador: he de <i>cantar-imitando</i></p>	<p>Tres formulaciones disyuntivas introducidas anafóricamente por el adverbio de tiempo <i>agora</i> que aluden a las tres ocupaciones de don Pedro (la política, la milicia, la caza), antes de que llegue la</p>

<p>de pacer olvidas, escuchando.  <b>Tú</b>, que ganaste obrando  un nombre en todo el mundo  y un grado sin segundo,  <b>ahora</b> estés atento sólo y dado  al ínclito gobierno del estado  albano, <b>ahora</b> vuelto a la otra parte,  resplandeciente, armado,  <b>representando</b> en tierra el fiero Marte,</p>	<p>ficcional: dos  pastores son  presentados ante el  público-escucha,  para funcionar  dentro del espacio  bucólico en donde  las ovejas también  escuchan.  Introduce en la  atención del  espectador-escucha,  lector, la presencia  de los dos pastores  que intervendrán en  la égloga: <i>Salicio  juntamente y  Nemoroso.</i></p>	<p>interlocutor a quien dedica sus  versos: Virrey de Nápoles, D.  Pedro de Toledo, duque de  Alba).  Personaje al que se dirige y el  que va a presentarnos en la  siguiente parte: <i>espera y verás  (tú)</i> cómo se ejercita mi pluma  de poeta para darte la fama  merecida.</p>	<p>(imitación no en el sentido  aristotélico sino como recreación  textual).  En la tradición pastoril aparecen  instrumentos de aliento (avena,  flauta de pan), que podrían  utilizarse musicalmente.  La deixis enunciativa (<i>Tú</i>)  conlleva un movimiento y gesto  del actor-poeta hacia el  interlocutor particular que es el  duque.  Habrá que tomar en cuenta que el  gesto funciona dialécticamente en  el lenguaje hablado, es decir,  entre el gesto y la palabra hay un  vínculo dinámico, siempre en  constante movimiento.</p>	<p>exhortación del poeta a que  escuche el canto bucólico de  los dos pastores, con la  suspensión temporal de sus  principales actividades:  «escucha tú el cantar de mis  pastores» p.280. Gargano.  Esta observación considera  la exigencia de continuidad  energética, respiratoria y  rítmica a la hora de la  enunciación. Se trata de un  enunciado muy largo (22  versos) que se vincula con el  <i>luego verás</i>, que  corresponde al ejercicio  laudatorio de la pluma del  poeta.</p>
<p><b>NARRADOR</b>  <b>Estancia 2</b> (vv. 15-28)</p> <p><b>ahora</b>, de cuidados enojosos  y de negocios libre, por ventura  andes a caza, el monte fatigando  en ardiente ginete que apresura  el curso tras los ciervos temerosos,  que en vano su morir van dilatando:  <b>espera</b>, que en tomando a ser restituído  al ocio ya perdido,  <b>luego verás</b> ejercitar mi pluma  por la infinita, innumerable suma  de <b>tus virtudes y famosas obras</b>,  antes que me consuma,  faltando <b>a ti</b>, que a todo el mundo sobras.</p>		<p>Interlocutor: El duque.</p> <p><i>Espera y verás</i>: son los verbos  que orientan la dirección del  enunciado y la intención del  que enuncia.</p> <p><i>A ti</i>: deixis demostrativa.</p>	<p>El imperativo, <i>espera</i>  corresponderá a un gesto. La  orientación aparece cuando nos  preguntamos cómo funciona ese  imperativo en el espacio escénico.  ¿Se está preparando el  acontecimiento espectacular?</p>	<p><i>En tanto, y en cuanto</i>, son  locuciones conjuntivas que  están retrasando la llegada o  entrada del canto de los  pastores. El Narrador detiene  retóricamente la entrada al  mundo bucólico de la ficción  y da entrada a los pastores.</p>
<p><b>NARRADOR</b>  <b>Estancia 3</b> (vv. 29-42)</p>	<p>Con esta estancia  da fin la dedicatoria</p>	<p>Interlocutor: el duque.</p>	<p>El imperativo: <i>escucha tú</i> está  implicando un gesto que no sólo</p>	<p>Se nombra a sí mismo como  una forma de</p>

<p><b>En tanto</b> que este tiempo que adevino viene a sacarme de la deuda un día que se debe a <b>tu fama y a tu gloria</b> (qu'es deuda general, no sólo mía, mas de cualquier ingenio peregrino que celebra lo digno de memoria), el <b>árbol de victoria</b> que ciñe estrechamente tu gloriosa frente dé lugar a <b>la hiedra</b> que se planta debajo de tu sombra y se levanta poco a poco, arrimada a tus loores; y <b>en cuanto</b> esto se canta, <b>escucha tú</b> el cantar de <b>mis pastores</b>.</p>	<p>y se empieza propiamente la égloga cuando se retoma la descripción del espacio ficcional.</p>	<p><i>Tu fama y tu gloria</i> (del duque)</p>	<p>se dirige al duque de Alba sino que invita a todos los escuchas-espectadores-lectores a entrar a ese mundo ficcional a través del oído. El actor conduce con un movimiento y gesto la atención del espectador al área escénica que se construye al momento que se enuncia.</p>	<p>distanciamiento emotivo: <i>Salicio, estrecho amigo</i>. En contraste describe el desapego de Galatea: no muestra un pequeño sentimiento, está olvidada, desconocida.</p> <p><i>estoy muriendo</i>, es la segunda vez que Salicio lo dice (la primera fue en la primera estancia, v. 60). Esta es la cuarta estancia en boca de Salicio.</p>
<p><b>NARRADOR</b> <b>Estancia 4</b> (vv. 43-56)</p> <p>Saliendo de las ondas encendido <b>rayaba</b> de los montes el altura <b>el sol</b>, cuando <b>Salicio</b>, recostado al pie d'un alta haya, en la verdura por donde un <b>agua clara con sonido</b> atravesaba el fresco y verde prado, <b>él</b>, con canto acordado al rumor que sonaba del agua que pasaba, <b>se quejaba</b> tan dulce y blandamente como si no estuviera de <b>allí</b> ausente la que de su dolor culpa tenía, y así como presente razonando <b>con ella</b> <b>le decía</b>:</p>	<p>El Narrador construye el espacio ficcional al momento de enunciarlo (funciona didascálicamente) y se constituye como un espectador más. También describe el lugar donde se ubica el pastor, sus acciones y cómo está su ánimo.</p> <p>El Narrador introduce al actor que recitará los versos de Salicio (<i>él</i>).</p>	<p>Allí: deixis espacial.</p>	<p>La acción y gesto que Salicio realizará: recostarse al pie de un haya sobre el pasto verde, y con gesto quejoso como si allí estuviera Galatea. Esto implica una posición y postura corporal con respecto a la imagen virtual de Galatea y al punto de vista del espectador. Al enunciar la descripción del espacio ficcional, el actor-narrador, como si fuera un director de escena conduce la atención del espectador ubicando los espacios y los objetos que se enuncian y señalando a los actores-personajes que intervendrán en la historia. Para esto se vale de la gestualidad y los movimientos que nos ubican en el</p>	<p>Anáfora. El verbo deseaba (con hiato) por razones métricas, rítmicas y expresivas.</p> <p>Es la segunda vez que se refiere a la falsedad de Galatea, pero ahora: <i>tu falso pecho</i>.</p> <p>Toda la estancia nos remite al pasado inmediato.</p>

	<p>Como si no estuviera <i>ella</i> ausente de ese lugar (<i>de allí</i>) que no es el espacio del narrador.</p>		<p>espacio y los objetos de representación: Salicio (<i>él</i>) Un alta haya El prado verde El arroyo de agua</p> <p>El sol es un ícono presente toda esta primera parte de la égloga.</p>	
<p><b>SALICIO</b> <b>Estancia 5</b> (vv. 57-70)</p> <p>¡Oh más dura que mármol a mis quejas y al encendido fuego en que me quemó más helada que nieve, Galatea! Estoy muriendo, y aun la vida temo; témola con razón, pues tú me dejas, que no hay sin ti el vivir para qué sea. Vergüenza he que me vea ninguno en tal estado de ti desamparado, y de mí mismo yo me corro agora. ¿D'un alma te desdeñas serseñora donde siempre moraste, no pudiendo della salir un hora? Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.</p>		<p>Interlocutor: Galatea.</p> <p>Tú, yo: deixis enunciativa.</p> <p>Inicia el texto de Salicio con una exclamación quejosa que establece el tono de lamento de la enunciación. Me corro <i>agora</i>: deixis temporal que implica una acción en presente. Pudiera existir una respuesta imaginaria a la pregunta que le hace a Galatea; esta circunstancia daría pie al tono y modulación del verso que remata la estancia de Salicio.</p> <p><i>Salid</i>, imperativo dirigido a sus propias lágrimas, quizá indicando con ello que no han salido todavía (v. 70).</p> <p><i>Della</i>: deixis demostrativa.</p>	<p>Esta primera exclamación supone un vínculo estrecho entre voz, gesto y movimiento. En principio la interjección <i>Oh</i> implica para el actor-enunciador una búsqueda imaginativa del impulso sonoro.</p> <p>En el espacio escénico el actor-enunciante tendrá que dirigir su foco de atención a su interlocutor, Galatea, personaje presente en el discurso pero ausente en el espaciotemporal de la ficción. Esta acción ofrece una concretización del sentido de proxémica y kinésica en relación al interlocutor de Galatea y la primera pregunta directa que le hace. (vv. 67-69). <i>Estoy muriendo</i> y <i>temo</i>: son acciones que implican un gesto y un movimiento de postura y ubicación en el espacio, pues Salicio se dirige directamente a Galatea y tiene la intención de afectarla, aunque su presencia sea virtual.</p>	<p>Toda la estancia está en pasado (copretérito), es decir, funciona anafóricamente pues está rememorando el antecedente de su actual circunstancia, como marca de valor dramático aunque no exista una acción propiamente.</p>

			<p><i>Tú me dejas - he vergüenza, yo me corro</i> (me avergüenzo), acciones que implican un gesto corporal (quizá ocultarse por un momento de los espectadores). Existe una transición (proxémica y kinésica) del gesto corporal de vergüenza a la construcción de la pregunta. El gesto que señala su propia alma también precede la respuesta imaginaria.</p>	
<p><b>SALICIO</b> <b>Estancia 6</b> (vv. 71-84)</p> <p>El sol <b>tiende</b> las rayos de su lumbre por montes y por valles, despertando las aves y animales y la gente: cuál por el aire claro va volando, cuál por el verde valle o alta cumbre paciando va segura y libremente, cuál con <b>el sol</b> presente va de nuevo al oficio y al usado ejercicio do su natura o menester l'inclina; siempre <b>está en llanto</b> <b>esta</b> ánima mezquina, cuando <b>la sombra</b> el mundo <b>va cubriendo</b>, o <b>la luz</b> se avvicina. <b>Salid</b> sin duelo, lágrimas, corriendo.</p>		<p>Hay una transición del personaje: del ambiente interno (siempre en llanto) al externo y nuevamente al interno. En el externo el sol provoca las diferentes manifestaciones de actividad vital, en el interno solo hay llanto.</p> <p>No hay un interlocutor específico, sin embargo, existe una relación proxémica y kinésica con respecto a la luz y sombra, y a los otros seres: aves, animales y gente.</p> <p><i>Esta:</i> deixis demostrativa (v. 81)</p>	<p>Para atender la función representativa del discurso, el actor-personaje señalará imaginativamente en el espacio al sol, a las aves, a los animales y la gente, cada cual ejerciendo una acción como lo dice. Esto implica una gestualidad direccionada (proxémica y kinésica) en el espacio ficcional. La continuidad gestual tendrá como punto de llegada el llanto de su <i>ánima mezquina</i>. El actor no puede llorar realmente porque no podría continuar hablando. Lo que es factible es encontrar el gesto del llanto interno que haga contraste con la actividad del ambiente externo.</p>	<p>Retrata a Galatea (dulce habla, claros ojos) en función de las acciones que realizará con el amante con quien se fue. Aparecen la boca, ojos y brazos de Galatea frente a la oreja y el cuello del nuevo amante. También aparece la imagen del corazón desecho en llanto. Si se toman en cuenta estas imágenes y sus vínculos con la imaginación del actor se pueden lograr un efecto expresivo y gestual (sonoro y corporal) en el momento de su enunciación muy efectivo.</p>
<p><b>SALICIO</b> <b>Estancia 7</b> (vv. 85-98)</p> <p>Y <b>tú, desta</b> mi vida ya olvidada sin mostrar un pequeño sentimiento</p>		<p>Tú: Deixis enunciativa.</p> <p>Transición del personaje: del llanto interno a interpelar</p>	<p>El tú y yo de esta primera parte de la estancia es muy dinámico e involucra un gesto direccional. Sobre todo cuando habla de sí mismo como en tercera persona. Se señala a sí mismo.</p>	<p>Galatea sigue en la atención de Salicio pues sigue siendo</p>

<p>de que por ti <b>Salicio</b> triste muera,  <b>dejas llevar</b>, desconocida, al viento  el amor y la fe que ser guardada  eternamente solo a mí debiera.  ¡Oh <b>Dios!</b>, ¿por qué siquiera,  pues ves desde tu altura  <b>esta falsa perjura</b>  causar la muerte d'un <b>estrecho amigo</b>,  no <b>recibe</b> del cielo algún castigo?  Si en pago del amor yo <b>estoy muriendo</b>,  ¿qué <b>hará</b> el enemigo?  <b>Salid</b> sin duelo, lágrimas corriendo.</p>		<p>nuevamente a Galatea: <i>Y tú...  dejas llevar...</i>  A la mitad de la estancia hay  un cambio de interlocutor, que  implica una progresión en la  desesperación del personaje:  ¡Oh Dios! (v. 91).</p> <p><i>esta falsa perjura</i> (v. 93):  <i>Esta</i>: deixis demostrativa que  señala la presencia y la  ubicación de Galatea. Por otro  lado, los adjetivos con los que  la define Salicio sugieren  también un cambio tonal más  cercano al enojo.  La última pregunta de la  estancia: ¿qué hará el  enemigo? Puede implicar un  cambio de interlocutor. Yo  creo que la pregunta se dirige  directamente al espectador-  escucha-lector.</p>	<p>¡Oh Dios! (vv. 91-97): Gesto de  desesperación que apela al mismo  Dios y que en forma de pregunta  le pide del cielo un castigo para  Galatea. Esto implica una  gestualidad y una dirección hacia  el interlocutor que es Dios.  Seguramente dirigida hacia arriba,  hacia el cielo.  <i>Estoy muriendo</i>, es la afirmación  de una acción que se repite a lo  largo de la égloga. Esto me hace  pensar no solo en el gesto que  implica su enunciación, sino en  una forma icónica que represente  cualitativamente la muerte por  amor.</p>	<p>su principal interlocutor,  pero ahora la enfrenta en el  juicio con los presentes:  <i>diste</i> causa y ejemplo a  todos de que el más seguro  en el amor (de entre todos  los espectadores) debe temer  perder lo que posee.</p>
<p><b>SALICIO</b>  <b>Estancia 8</b> (vv. 99-112)</p> <p>Por <b>ti</b> el silencio de la selva umbrosa,  por <b>ti</b> la esquividad y apartamiento  del solitario monte m'agradaba;  por <b>ti</b> la verde hierba, el fresco viento,  el blanco lirio y colorada rosa  y dulce primavera <b>deseaba</b>.  ¡Ay, cuánto m'<b>engañaba!</b>  ¡Ay, cuán diferente era  y cuán d'otra manera  lo que en <b>tu falso pecho</b> se escondía!  Bien claro con su voz me lo decía</p>		<p>Transición y cambio de  interlocutor, indicado por el  pronombre personal (regresa  con Galatea): <i>Por ti...</i> deseaba  (yo): deixis enunciativas.</p> <p>Vuelven a enunciarse como  deseables los elementos del  paisaje bucólico: selva  umbrosa, solitario monte,  verde hierba, fresco viento,  blanco lirio, colorado rosa.  Contrastan el silencio de la  selva umbrosa con la voz de la</p>	<p>Dos enunciados exclamativos,  uno donde Salicio reconoce su  propio engaño, y otro que se  dirige a Galatea y le reclama  directamente. Exclamaciones  precedidas por la interjección <i>Ay</i>,  que implica un gesto facial y  corporal, que involucra la voz y el  movimiento.  Se trata de un "cuerpo fonético"  que expresa un estado anímico.</p>	<p>La relación proxémica con la  figura imaginaria pero  presente de Galatea es un  motivo de exploración y  experimentación escénica.</p> <p>Casi parece violenta la ironía  que plantea Salicio, al decir  que Galatea da esperanza al  mundo de alcanzar lo  imposible, lo irreconciliable,  con el ejemplo de la elección  de su nuevo amante.  Parece que el castigo con  que la amenaza es la mala</p>

<p>la <b>sinistra corneja</b>, repitiendo la desventura mía. Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.</p>		<p>sinistra corneja, que presagia la desventura.</p>		<p>fama que cobrarán sus hechos y con esto su deshonra.</p>
<p><b>SALICIO</b> <b>Estancia 9</b> (vv. 113-126)</p> <p>¡Cuántas veces, durmiendo en la floresta, reputándolo yo por desvarío, <b>vi mi mal</b> entre sueños, desdichado! <b>Soñaba</b> que en el tiempo del estío <b>llevaba</b>, por pasar allí la siesta, a abreviar en el <b>Tajo mi ganado</b>; y después de llegado, sin saber de cuál arte, por desusada parte y por nuevo camino el agua <b>s'iba</b>; ardiendo <b>yo</b> con la calor estiva, el curso enajenado <b>iba</b> siguiendo del <b>agua fugitiva</b>. <b>Salid</b> sin duelo, lágrimas, corriendo.</p>		<p>No se señala a un interlocutor específico, sin embargo, la descripción del sueño en pasado implica un cambio tonal de parte del actor, pues al enunciarlo existe una intención empática con los escuchas o espectadores. Quizá al modificar la distancia con respecto a los espectadores, en esa nueva cercanía, el volumen cambie y la atención del espectador se renueve.</p>	<p>Dependiendo del espacio designado para la práctica escénica el actor puede acercarse al escucha-espectador para contarle su sueño. El sueño es visto como presagio y nos describe la angustia, sed y calor de Salicio al perder el curso del agua fugitiva. Seguramente la gestualidad del actor nos remitirá a este estado emotivo. La referencia icónica y simbólica es el agua, y en este caso el agua del río Tajo contrasta con el <i>agua fugitiva</i>.</p>	<p>Las antítesis, los contrastes, las comparaciones y demás funcionamientos retóricos tienen un efecto a la hora de la enunciación, pues son elementos que funcionan espectacularmente en el lenguaje. Comparación de Salicio con el poeta Virgilio, como en la tradición bucólica. Aparece la fuente como icono o símbolo que tiene un funcionamiento dramático.</p>
<p><b>SALICIO</b> <b>Estancia 10</b> (vv. 127-140)</p> <p>Tu dulce habla ¿en cuya <b>oreja</b> suena? Tus claros <b>ojos</b> ¿a quién los volviste? ¿Por quién tan sin respeto me trocaste? Tu quebrantada fe ¿dó la pusiste? ¿Cuál es el <b>cuello</b> que como en cadena de tus hermosos <b>brazos</b> añudaste? <b>No hay corazón</b> que baste, aunque fuese de piedra, viendo mi amada hiedra de <b>mi</b> arrancada, en otro muro asida, y mi parra en otro olmo entretejida,</p>		<p>Parece que el pastor está consciente de que puede hablar con Galatea y le pregunta directamente aunque realmente no esté presente. Cambio de interlocutor después de las preguntas sin respuesta aparente: espectador o lector, testigo del desamor de Galatea y de su sufrimiento.</p>	<p>Aparecen cinco preguntas dirigidas a Galatea, que esperan respuesta o que la tienen en la imaginación de Salicio. Las reacciones gestuales y anímicas a la respuesta imaginaria tienen que ver con los valores interpretativos del actor. Estos implican un tono particular, una dirección espacial y un gesto corporal hacia la virtual Galatea.</p>	<p>Anáfora. Salicio señala el carácter terrible de Galatea, y al definirla se define a sí mismo: “Si no tuvieras ese carácter (condición) terrible fuera apreciado por ti”.</p>

<p>que <b>no s'esté</b> con llanto deshaciendo hasta acabar la vida. Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.</p>		<p>El remate de la estancia funciona como un último desahogo.</p>	<p>Se puede inferir un tono creciente de enojo y celos que se resuelven en lamento y llanto.</p>	
<p><b>SALICIO</b> <b>Estancia 11</b> (vv. 141-154)</p> <p>¿Qué <b>no s'esperará d'aquí</b> adelante, por difícil que sea y por incierto, o qué discordia no será juntada? Y juntamente ¿qué temá por cierto, o qué <b>de hoy</b> más no <b>temerá el amante</b> siendo a todo materia <b>por ti</b> dada? Cuando tú enajenada de mi cuidado fuiste, notable causa <b>diste</b>, y ejemplo a todos cuantos cubre'l cielo, que'l más seguro <b>tema</b> con recelo perder lo que estuviere poseyendo. <b>Salid</b> fuera sin duelo, <b>salid</b> sin duelo, lágrimas, corriendo.</p>		<p>Dos preguntas donde los interlocutores somos todos (nosotros los espectadores-lectores) los que han amado, el amante y la misma Galatea. Se incluye al espectador en la experiencia del duelo, pero Galatea no ha desaparecido: Cuando <i>tú... fuiste... diste...</i>: deixis enunciativa (vv. 147-149). Cuando todos estamos involucrados en el discurso se configura imaginativamente en el espacio escénico, un lugar que funciona dispuesto como un estrado donde conviven testigos, acusado y denunciante.</p>	<p>Estas preguntas implican una interlocución directa con el espectador por lo que esperan su respuesta y buscan su solidaridad. Implican una gestualidad y postura corporal que se dirige directamente al espectador. Todo esto frente a una Galatea que no tiene voz con la que pueda defenderse o justificar su mudanza. Existe pues una relación proxémica y dialógica con el espectador. Primer cambio en el remate de la estancia. Dos veces el imperativo <i>salid</i>, enfatizado en el penúltimo verso con el adverbio <i>fuera</i>. Implicando con esto un cambio de tono, enojo quizá, impotencia.</p>	<p>El actor-personaje no está llorando propiamente, pero su gesto se vincula con el efecto que causa en los elementos arcádicos. El dolor cobra forma en el otro, aunque paradójicamente el oído del principal interlocutor no pueda oírlo porque no está realmente (en el caso de Galatea) o porque está muerta como en el caso de la Elisa de Nemoroso. Esta peculiaridad retórica ofrece un campo de investigación y exploración con respecto a la interpretación actoral. El dolor cantado cobra forma en las lágrimas del espectador</p>
<p><b>SALICIO</b> <b>Estancia 12</b> (vv. 155-168)</p> <p>Materia <b>diste</b> al mundo d'esperanza d'alcanzar lo imposible y no pensado y de hacer juntar lo diferente, dando a quien <b>diste</b> el <b>corazón</b> malvado, quitándolo de <b>mí</b> con tal mudanza que siempre <b>sonará</b> de gente en gente. La <b>cordera paciente</b></p>		<p>Interlocución directa con Galatea: <i>diste</i> (tú). <i>Mayor diferencia comprendo/ de ti al que has escogido.</i> (vv.166-167) <i>De ti</i>: deixis enunciativa.</p>	<p>Estancia que pronostica el futuro: verbos en futuro.</p>	<p>Enunciación que se completa hasta la siguiente estancia.  <i>Recreäba</i>, con hiato por razones métricas y rítmicas.</p>

<p>con el lobo hambriento hará su ajuntamiento, y con las simples aves sin ruido harán las bravas sierpes ya su nido, que mayor diferencia comprendo de ti al que has escogido. Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.</p>		<p>Existe un tono de reproche: <i>diste el corazón malvado</i> (v. 158), al otro amante.</p>		<p>Su relato está en pasado: <i>yo me vi...</i> aunque el mal que siente es en presente y se plantea hasta la siguiente estancia.</p>
<p><b>SALICIO</b> <b>Estancia 13</b> (vv. 169-182)</p> <p>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 agrada tanto que no pudiera el mantüano Títero ser de ti más alabado. No soy, pues, bien mirado, tan disforme ni feo, que aun ahora me veo en esta agua que corre clara y pura, y cierto no trocara mi figura con ese que de mí s'está reyendo; ¡trocara mi ventura! Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.</p>		<p>Galatea sigue siendo su interlocutor.</p> <p><i>Te vi - Me veo.</i> Son los verbos que orientan la acción del personaje y su gestualidad. Existe, pues, una transición o paso del tiempo pasado al tiempo presente donde se ve reflejado en el agua que corre.</p> <p><i>Ahora me veo</i>, implica una acción en presente (se inclina sobre la fuente).</p>	<p><i>aun ahora me veo en esta agua...</i> (vv. 177-178), líneas que funcionan como didascalía implícita, pues nos dicen que Salicio se acercó a la fuente y se mira reflejándose en el agua. Luego hay un traslado y un gesto y una reacción frente a su imagen <i>Ese que de mí se está reyendo</i> (v. 180) es el otro amante que entra en la atención del espectador-escucha. Línea que denota además el sentimiento de humillación que siente y luego el impulso para la exclamación: ¡<i>trocara mi ventura!</i>, como un gesto de liberación, implicando con esto un vínculo entre lo emotivo, la voz, el cuerpo.</p> <p>Esta agua que corre, es decir, que suena. Por lo tanto existe un sonido que pudiera acompañar la ejecución del actor cuando se acerca a la fuente.</p>	<p>Se menciona por primera vez a Elisa y en seguida su muerte.</p> <p>Se confronta presente y pasado en el mismo espacio: <i>aquí</i> donde despertando vio a su lado a Elisa.</p> <p>El deseo de Nemoroso se expresa en subjuntivo pasado: <i>Más conveniente fuera...</i> (v. 263).</p>
<p><b>SALICIO</b> <b>Estancia 14</b> (vv. 183-196)</p> <p>¿Cómo te vine en tanto menosprecio?</p>		<p>Cuatro preguntas directas a Galatea, sin respuesta aparente. La última señala retóricamente la riqueza del pastor que no sirve de nada</p>	<p><i>Me estoy derritiendo en llanto eterno</i>, implica un gesto corporal, es decir, una energía física particular que conecta voz, cuerpo y emoción que lo moviliza en el</p>	<p>Irregularidad métrica: Estancia de 15 versos.</p>

<p>¿Cómo <b>te fui</b> tan presto aborrecible?  ¿Cómo <b>te faltó</b> en mí el conocimiento?  Si no tuvieras condición terrible,  siempre fuera tenido <b>de ti</b> en precio  y <b>no viera</b> este triste apartamiento.  ¿<b>No sabes</b> que sin cuento  buscan en el estío  <b>mis ovejas</b> el frío  de la sierra de <b>Cuenca</b>, y el gobierno  del abrigado <b>Estremo</b> en el invierno?  Mas ¡qué vale el tener, si derritiendo  <b>me estoy</b> en llanto eterno!  Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.</p>		<p>pues ha sido rechazado y abandonado por la amada.  <i>De ti</i>: deixis enunciativa.  Ubicación en el espacio de la ficción que abarca las dos regiones de España a las que se refiere: desde la sierra de Cuenca en el extremo de la región de Castilla la Mancha hasta Extremadura, el otro extremo que colinda con Portugal.</p>	<p>espacio ficcional. Los movimientos de las manos y los brazos del actor también funcionan como significantes.  <i>Me estoy muriendo</i> y <i>Me estoy derritiendo...</i> son dos afirmaciones que se enuncian en presente a lo largo del parlamento de Salicio, estas implican la configuración de un ícono kinésico, es decir un signo corporal en movimiento que el espectador reconozca.</p>	<p>Se alarga la estancia con el verso endecasílabo: <i>Aquesto todo agora ya s'encierra./</i></p> <p>El asunto de hacer presente lo ausente y recrear como en un retrato la belleza de la amada y al mismo tiempo describir las acciones y relaciones que implican cada parte de su cuerpo con él mismo, me parece un momento sumamente expresivo.</p>
<p><b>SALICIO</b>  <b>Estancia 15</b> (vv. 197-210)</p> <p>Con mi llorar las piedras <b>enternecen</b>  su natural dureza y la quebrantan;  los árboles parece que s <b>inclinan</b>;  las aves que <b>m'escuchan</b>, cuando cantan,  con diferente voz se <b>condolecen</b>  y mi morir cantando <b>m'adevinan</b>;  las fieras que reclinan  su cuerpo fatigado  dejan el sosegado  sueño <b>por escuchar mi llanto triste</b>:  <b>tú sola</b> contra mí <b>te endureciste</b>,  los ojos aun siquiera no volviendo  a los que <b>tú hiciste</b>  <b>salir</b>, sin duelo, lágrimas corriendo.</p>		<p><i>Tú</i>: deixis enunciativa.  El penúltimo verso encabalgado con el remate que es la última vez que se repite: <i>a los que tú hiciste/salir, sin duelo, lágrimas corriendo</i>. (vv. 209-210).  Frente al <i>tú</i> (Galatea) que desaparece sin volver los ojos (vv. 207-210) en los cuatro últimos versos. Los elementos de la naturaleza ocupan un lugar en el espacio ficcional y escénico, son afectados por el canto de Salicio.  Sólo Galatea queda silenciosa. Quizá no sólo no lo escuchó sino que, como dice Salicio, se endureció y no quiso volver a verlo.</p>	<p>El actor señala gestualmente los elementos del espacio arcádico que ya han sido ubicados en el espacio escénico desde que empezó su canto. La relación entre su llanto y el espacio se afianza a partir de los gestos de contacto que tiene con estos elementos.  Seguramente los espectadores al igual que los objetos de la naturaleza arcádica escuchan, perciben y responden empáticamente a las lágrimas del pastor: las aves se condolecen y cantan, las fieras dejan el sueño por escuchar, las piedras se enternecen y quebrantan y los árboles se inclinan.</p>	<p>Segunda vez que Nemoroso menciona a Elisa.</p>

<p><b>SALICIO</b> <b>Estancia 16</b> (vv. 211-224)</p> <p>Mas ya que a socorrerme <b>aquí no vienes</b>, <b>no dejes</b> el lugar que tanto amaste, que bien <b>podrás</b> venir de mí segura. <b>Yo dejaré</b> el lugar do me <b>dejaste</b>; ven si por solo aquesto te detienes. <b>Ves aquí un prado</b> lleno de verdura, <b>ves aquí un'espesura</b>, ves aquí un agua clara, en otro tiempo cara, a quien de ti con lágrimas me quejo; quizá <b>aquí</b> hallarás, pues yo <b>m'alejo</b>, al que todo mi bien quitarme puede, que pues el bien <b>le dejo</b>, no es mucho que'l lugar también <b>le quede</b>.</p>		<p><i>Aquí</i>: deixis espacial. <i>Yo, Tú</i>: deixis enunciativas. El deíctico <i>aquí</i>, se repite cuatro veces en la estancia y el enunciado encuentra su sentido hasta la siguiente estancia. <i>Aquí</i> en este lugar (escénico y ficcional) como lo explica Salicio: el <i>aquí</i> que te dejo; y el <i>aquí</i> que señala el Narrador: en esta parte de la égloga.</p> <p>El lugar de la ficción funciona dramáticamente pues vuelve a describirse como el lugar de encentro amoroso (prado lleno de verdura, espesura y agua clara) y al mismo tiempo como el lugar donde fue abandonado por Galatea.</p>	<p>Didascalia implícita que señala el inminente mutis de Salicio (de escena y en la ficción). El mutis de Salicio tendrá que construirse en función de lo que dice el Narrador en la siguiente estancia: Después de <i>suspirar</i> en el postrero acento, <i>soltó</i> (en pasado, esto implica que hubo una transición escénica) una profunda vena de llanto. El espacio de la ficción y el de la representación coinciden. Estas formas didascálicas implican un gesto corporal, energético y sonoro.</p>	<p>Después que Elisa murió, el mundo idílico desapareció y apareció en su lugar el espacio de la carestía y del trabajo sin fruto. No hay que olvidar que en el mundo idílico no se necesita trabajar, la naturaleza ofrece todo lo necesario para la vida. El contraste es un recurso retórico que funciona espectacularmente, pues refuerza la atención del espectador.</p>
<p><b>NARRADOR</b> <b>Estancia 17</b> (vv. 225-238)</p> <p><b>Aquí</b> dio fin a su cantar Salicio, y <b>sospirando</b> en el postrero acento, <b>soltó</b> de llanto una profunda vena; queriendo el monte al grave sentimiento d'<b>aquel</b> dolor en algo ser propicio, con la pesada voz <b>retumba y suena</b>; la blanda <b>Filomena</b>, casi como dolida y a compasión movida, dulcemente responde al son lloroso. Lo que <b>cantó</b> tras esto <b>Nemoroso</b>,</p>	<p>El parlamento del Narrador funciona como una gran didascalia que describe la salida de Salicio y da pie para la entrada al escenario de Nemoroso. Nótese que se describe la transición partiendo de lo que se escucha, se trata, pues, de una</p>	<p>Cambio de personaje y de interlocutor. Ahora el Narrador se dirige directamente al espectador y describe la última acción de Salicio, el efecto que causó y la respuesta del monte y de la Filomena. Aparecen otros nuevos interlocutores que son las musas (Piérides), a las que pide que digan: <i>Lo que cantó</i> Nemoroso, como si la acción hubiera acontecido en un</p>	<p>Los sentimientos del Narrador: <i>no puedo yo ni oso./que siento enflaquecer mi débil canto</i>. (vv. 237-238), verbos en presente que implican que está conmovido, es decir, que está experimentando un movimiento en sus emociones que le impiden seguir hablando y que se expresan también a través de un gesto corporal, una energía física y respiratoria, etc.</p>	<p>Hay una clara equivalencia de la luz, el sol, con Elisa, y el mundo oscuro con la realidad de Nemoroso. <i>Deseado</i>, con hiato por razones métricas y rítmicas. Uso de largas oraciones subordinadas. Para la enunciación, la aliteración de las <i>os</i> de la estancia expresan muy bien el estado anímico de Nemoroso: sol, sombra,</p>

<p>decidlo vos, Piérides, que tanto no puedo yo ni oso, que siento enflaquecer mi débil canto.</p>	<p>transición sonora y musical.</p>	<p>pasado y ahora se estuviera representando nuevamente.</p>		<p>temor que nos espanta, medrosa forma en que s'ofrece, etc.</p>
<p><b>NEMOROSO</b> <b>Estancia 18</b> (vv. 239-252)</p> <p>Corrientes aguas puras, cristalinas, árboles que os estáis mirando en ellas, verde prado de fresca sombra lleno, aves que aquí sembráis vuestras querellas, hiedra que por los árboles caminas, torciendo el paso por su verde seno: yo me vi tan ajeno del grave mal que siento que de puro contento con vuestra soledad me recreaba, donde con dulce sueño reposaba, o con el pensamiento discurría por donde no hallaba sino memorias llenas d'alegría;</p>		<p>Los nuevos interlocutores son los elementos del paisaje bucólico, que a su vez realizan acciones que están en presente y son señaladas con en el <i>aquí</i> del verso 242. El yo de Nemoroso se dirige al interlocutor que es la naturaleza del mundo pastoril: <i>Yo me vi tan ajeno/del grave mal que siento/que de puro contento/con vuestra soledad me recreaba</i>, (vv. 245-248).</p>	<p>La voz de Nemoroso denotará la nostalgia y alegría de haber compartido en un pasado su felicidad con esa naturaleza, funcionando como una anáfora teatral.</p> <p>Imaginativamente y corporalmente el personaje de Nemoroso se moverá y caminará en el espacio entre estos elementos (imaginarios o no) y les dará lugar con su gestualidad. Construye nuevamente el paisaje ficcional arcádico al tiempo que nombra y habla con cada elemento describiendo sus acciones.</p>	<p>Larga oración subordinada que abarca 20 versos (estancia 24 y 25), conectadas por los nexos: <i>Cual suele- desta manera</i>.</p> <p>Equipara su dolor con el del ruiseñor y su dolorosa experiencia al ser despojado de su nido y sus hijuelos. También se hace analogía con el <i>lamentable oficio</i> del ruiseñor que consiste en cantar su dolor como lo hace el pastor.</p>
<p><b>NEMOROSO</b> <b>Estancia 19</b> (vv. 253-266)</p> <p>y en este mismo valle, donde agora me entristezco y me canso en el reposo, estuve ya contento y descansado. ¡Oh bien caduco, vano y presuroso! Acuérdome, durmiendo aquí algún hora, que, despertando, a Elisa vi a mi lado. ¡Oh miserable hado! ¡Oh tela delicada, antes de tiempo dada a los agudos filis de la muerte! Más conveniente fuera aquesta suerte</p>		<p><i>Este, agora, aquí</i>: deixis espacio temporales y demostrativas. <i>en este mismo valle</i>: Nemoroso y Salicio comparten el mismo espacio arcádico, sin embargo, tienen diferentes perspectivas: Salicio desde el dolor del abandono y Nemoroso desde el dolor de la ausencia y ante la impotencia frente al Hado y la muerte. Salicio quiere venganza y Nemoroso tiene prisa de morir para reencontrarse con la amada.</p>	<p>Nemoroso estuvo contento y <i>agora</i> está triste y cansado en el reposo. Implicando con ello una gestualidad, una actitud que sugiera el cansancio que da la mucha tristeza.</p> <p>Las tres lamentaciones entre signos exclamativos, en las que se queja de los bienes vanos, del hado y de la muerte. Cada una de ellas pide un gesto y un tono particular.</p>	<p>Hasta aquí, la muerte se ha mencionado 2 veces (estancias 19 y 23). Pero en esta estancia se nombra dos veces y Nemoroso se dirige directamente a ella.</p> <p>Muerte caracterizada como <i>airada y arrebatada</i>. Me gustaría que apareciera de entre los espectadores. El espacio ficcional incluye <i>al mundo todo</i>; por consiguiente, en el espacio escénico se incluye a todos los espectadores-escuchas.</p>

<p>a los cansados años de mi vida, que's más que'l hierro fuerte, pues no la ha quebrantado tu partida.</p>		<p>El interlocutor Elisa, aunque muerta, aparece en la didascalía: <i>tu partida</i> (v. 266).</p>		
<p><b>NEMOROSO</b> <b>Estancia 20</b> (vv. 267-281) ¿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 l'ofrecían? Los cabellos que vían con gran desprecio al oro como a menor tesoro ¿adónde están, adónde el blanco pecho? ¿Dó la columna que'l dorado techo con proporción graciosa sostenía? Aquesto todo agora ya s'encierra, por desventura mía en la oscura, desierta y dura tierra.</p>		<p>Las preguntas están dirigidas a un interlocutor difuso. Pues pregunta para sí mismo y al contestar a sus preguntas también le responde al espectador. Cuatro preguntas retóricas que retratan a la amante muerta, la recrean: ¿Dónde están los claros ojos, la blanca mano, los cabellos que desprecian el oro, el blanco pecho, y la columna que sostiene el dorado techo? Y que el mismo Nemoroso contesta: <i>Aquesto todo</i> se encuentra <i>ahora</i> en la dura tierra. <i>Ahora</i>: deixis temporal.</p>	<p>Sin duda la gestualidad del actor acompañará la enunciación resignificándola y creando una ilusión referencial de Elisa en el espacio escénico. Para finalmente hacernos ver gestualmente que está enterrada.</p>	<p>La exploración de los tiempos verbales puede ayudar a distinguir la verdadera acción escénica en la estancia.</p>
<p><b>NEMOROSO</b> <b>Estancia 21</b> (vv. 282-295) ¿Quién me dijera, Elisa, vida mía, cuando en aqueste valle al fresco viento andábamos cogiendo tiernas flores, que había de ver, con largo apartamiento, venir el triste y solitario día que diese amargo fin a mis amores? El cielo en mis dolores cargó la mano tanto que a sempiterno llanto y a triste soledad me ha condenado;</p>		<p>El interlocutor de esta larga pregunta es Elisa. Curioso que después de recrearla con palabras pueda dirigirse a ella y preguntarle cariñosamente casi como si estuviera ya presente: <i>Elisa, vida mía,...</i> El espacio arcádico contrasta con la cárcel tenebrosa, el espacio exterior con el interior, que por analogía es el espacio interior y doloroso de Nemoroso.</p>	<p>Existe, pues, un cambio en el foco del actor, es decir, se dirige físicamente a Elisa quien funcionará como un ícono visual. Quizá el mismo que construyó Nemoroso en la estancia anterior. El contraste entre lo exterior y lo interior se expresa en la gestualidad del actor. Cuando habla de su interior seguramente se señalará a sí mismo, en el pecho o en la cabeza o en las entrañas.</p>	<p>Al igual que Salicio (v. 81), Nemoroso también percibe su <i>ánima mezquina</i>. Los cambios de interlocutor implican en el actor-enunciador un cambio de foco y de dirección física de su cuerpo en el espacio escénico. Esta última pregunta da pie a tres más en la siguiente estancia en donde el interlocutor seguirá siendo la diosa Lucina.</p>

<p>y lo que siento más es verme atado a la pesada vida y enojosa, solo, desamparado, ciego, sin lumbre en cárcel tenebrosa.</p>			<p>Acusa al cielo como responsable de su dolor, esto implica un gesto y tono recriminatorio.</p>	
<p><b>NEMOROSO</b> <b>Estancia 22</b> (vv. 296-309)</p> <p>Después que <b>nos dejaste</b>, nunca paze en hartura el <b>ganado</b> ya, ni acude el campo al <b>labrador</b> con mano llena; no hay bien que'n mal no se convierta y mude. La mala hierba al trigo ahoga, y nace en <b>lugar</b> suyo la infelice avena; <b>la tierra</b>, que de buena gana <b>nos producía</b> <b>flores</b> con que solía quitar en solo vellas mil enojos, produce <b>agora</b> en cambio <b>estos abrojos</b>, ya de rigor d'espinas intratable. <b>Yo hago</b> con mis ojos crecer, lloviendo, el <b>fruto miserable</b>.</p>		<p>El interlocutor sigue siendo Elisa.</p> <p>Aparece el pronombre de nosotros: <i>nos dejaste</i>, <i>nos producía</i>.</p> <p>Deíctico que puede incluir a los otros pastores, ninfas y musas, pero sin duda incluye a los espectadores, escuchas, lectores.</p> <p>Deíctico: <i>estos abrojos</i>, que sugiere que están cerca de él.</p>	<p><i>estos abrojos</i>: Implica un gesto que indica el objeto, quizá el uso de alguna utilería que los represente. Sin embargo el juego poético permite que el espacio interior se refleje en el exterior.</p> <p><i>Yo hago</i>- acción presente que implica el llanto, es decir un ícono visual (gestual) que resigneifique el llanto que destruye.</p> <p>Yo hago (lloviendo) con mis ojos... crecer... didascalía que sugiere el llanto de Nemoroso visto como lluvia.</p>	<p>En la Égloga II, los personajes de Camila y Albanio también están entregados a la diosa Diana.</p> <p>La risa como contrapunto del llanto también la expresa Salicio cuando menciona, al verse en la fuente, al otro amante de Galatea que se ríe de él. (v. 180)</p>
<p><b>NEMOROSO</b> <b>Estancia 23</b> (vv. 310-323)</p> <p><b>Como</b> al partir del <b>sol</b> la <b>sombra</b> crece, y en cayendo su rayo, se levanta la negra escuridad que'l mundo cubre, de do viene el temor que <b>nos espanta</b> y la medrosa forma en que s'ofrece aquella que la noche <b>nos encubre</b> hasta que'l sol descubre su luz pura y hermosa: <b>tal es</b> la tenebrosa</p>		<p>El interlocutor es Elisa: <i>tu clara vista</i>.</p> <p>La oscuridad y la noche <i>nos espanta</i> y <i>nos encubre</i>: Deíctico que incluye a todos los presentes, tanto personajes de la ficción como espectadores-escuchas.</p>	<p>El aspecto gestual del actor puede ayudar al espectador a distinguir la oscuridad en la que vive Nemoroso frente al deseo de volver a ver el sol de la clara vista de Elisa.</p> <p>La dirección de los focos de atención funciona como ícono verbal. Es decir, el lugar escénico que ocupa el sol siempre estará contrapuesto a la oscuridad que compartimos todos.</p> <p>En esta estancia conectadas por los nexos: como- tal es, se</p>	<p>Elisa pasa de <i>la escura, desierta y dura tierra</i>, en la primera estancia, al cielo de esta última estancia, donde mide y pisa el espacio con <i>inmortales pies</i>.</p> <p>Se menciona el espacio del cielo, en la visión ptolemaica del universo, la tercera rueda pertenece a Venus la diosa del amor.</p>

<p>noche de tu partir en que he quedado de sombra y de temor atormentado, hasta que muerte el tiempo determine que a ver el deseado sol de tu clara vista m'encamine.</p>			<p>muestra la equivalencia entre los dos espacios: el de luz y el de la oscuridad. Se trata de una consideración para la interpretación del texto espectacular, pues en circunstancias privilegiadas podría hacerse uso de la iluminación.</p>	
<p><b>NEMOROSO</b> <b>Estancia 24</b> (vv. 324-337)</p> <p>Cual suele el ruiseñor con triste canto quejarse, entre las hojas escondido, del duro labrador que cautamente le despojó su caro y dulce nido de los tiernos hijuelos entretanto que del amado ramo estaba ausente, y aquel dolor que siente, con diferencia tanta por la dulce garganta despide que a su canto el aire suena, y la callada noche no refrena su lamentable oficio y sus querellas, trayendo de su pena el cielo por testigo y las estrellas:</p>		<p>Cambio de interlocutor. Nemoroso se dirige ahora al espectador, escucha o lector. También hay un cambio de espacio: dejamos el oscuro espacio interior de Nemoroso y entramos nuevamente al espacio pastoril.</p>	<p>Hay una transición sonora que da pie al canto del ruiseñor (Filomela), que ya había sonado después del mutis de Salicio.</p> <p>Narración en pasado que implica la acción de contar (oralmente) el cuento del ruiseñor. El actor hará uso de su cuerpo y su gestualidad para señalar los elementos simbólicos o icónicos que se han construido en el espacio escénico. En este caso el ruiseñor y su nido en las ramas de los árboles.</p>	
<p><b>NEMOROSO</b> <b>Estancia 25</b> (vv. 338-351)</p> <p>desta manera suelto yo la rienda a mi dolor y así me quejo en vano de la dureza de la muerte airada: ella en mi corazón metió la mano y d'allí me llevó mi dulce prenda, que aquél era su nido y su morada.</p>		<p>Nemoroso regresa a la enunciación en presente: <i>de esta manera suelto yo...</i> En seguida señala a la muerte como si estuviera allí presente: <i>ella...</i> En la exclamación hay un cambio de interlocutor: la muerte.</p>	<p>Cuando la muerte se hace presente aparece una gestualidad particular, pues el personaje le da entrada al espacio ficcional y se dirige directamente a ella: <i>por ti...</i> voltea a verla, la confronta.</p> <p>¡Ay... Interjección que implica un gesto particular, y exclamación que denota un cambio energético</p>	

<p>¡Ay, <b>muerte</b> arrebatada,  <b>por ti</b> m'estoy quejando  al cielo y enojando  con importuno llanto <b>al mundo todo!</b>  El desigual dolor no sufre modo;  <b>no me podrán quitar</b> el dolorido  sentir si ya del todo  primero <b>no me quitan</b> el sentido.</p>		<p>Luego se dirige directamente a la muerte. Por último regresa a los espectadores-escuchas: <i>no me podrán quitar...</i> (ustedes) <i>si...no me quitan...</i></p>	<p>que exige una respiración más profunda al momento de su enunciación, pues se queja de la muerte y la culpa de su dolor: <i>por ti...</i></p>	
<p><b>NEMOROSO</b>  <b>Estancia 26</b> (vv. 352-365)</p> <p><b>Tengo</b> una parte <b>aquí</b> de <b>tus cabellos</b>, <b>Elisa</b>, envueltos en un <b>blanco paño</b>, que nunca de <b>mi seno</b> se m'apartan; <b>descójolos</b>, y de un dolor tamaño enternecer <b>me siento</b> que sobre ellos nunca mis ojos de llorar se hartan. Sin que d'<b>allí</b> se partan, con suspiros calientes, más que la llama ardientes, <b>los enjugo</b> del llanto, y de consuno casi <b>los paso y cuento</b> uno a uno; <b>juntándolos</b>, con un <b>cordón</b> <b>los ato</b>. Tras esto el importuno dolor <b>me deja</b> descansar un rato.</p>		<p>Cambio de interlocutor: Elisa. Transición del espacio del <i>mundo todo</i> al espacio íntimo: <i>aquí en mi seno</i>. Déicticos temporales: El <i>aquí</i> se convierte en <i>d'allí</i>.</p>	<p>Aparece el objeto teatral que acompaña a la acción: de su seno saca una parte de los cabellos de Elisa envueltos en un paño blanco y llora sobre ellos. Los déicticos: <i>aquí en mi seno</i>, implican un gesto que se señala a sí mismo y ubica el objeto (los cabellos envueltos) que siempre está en su seno. Puede mostrarlo o no al interlocutor o al espectador-escucha. Después Nemoroso nos cuenta lo que hace con los cabellos. Se trata de un ícono verbal que se refiere a las acciones de la extra-escena. Nemoroso no ejecuta exactamente las acciones que dice, pues no podría contarnos lo que hace. Sin embargo esto no implica una gestualidad que nos indique que llora sobre ellos y los guarde después nuevamente en su seno.</p>	
<p><b>NEMOROSO</b>  <b>Estancia 27</b> (vv. 366-379)</p> <p>Mas luego a la <b>memoria</b> se m'ofrece aquella <b>noche tenebrosa</b>, oscura,</p>		<p>Entramos al espacio de la memoria, sus representaciones y apariencias: <i>me parece verte...me parece que oigo</i>.</p>	<p>Transición al espacio de la memoria (de su desventura): recuerdo de la noche cuando murió Elisa.</p>	

<p>que siempre aflige esta <b>anima mezquina</b> con la memoria de mi desventura: <b>verte</b> presente <b>ahora me parece</b> en aquel duro trance de Lucina; y aquella voz divina, con cuyo son y acentos a los airados vientos pudieran amansar, que <b>ahora es muda</b>, me parece que oigo, que a la cruda, inexorable diosa <b>demandabas</b> en aquel paso ayuda; <b>y tú, rústica diosa</b>, ¿dónde estabas?</p>		<p>El interlocutor es Elisa: (Tú, Elisa) demandabas ayuda de la diosa. Cambio brusco de interlocutor al que interroga: <i>y tú, rústica diosa, ¿dónde estabas?</i></p> <p>Dice que la diosa <i>ahora es muda</i> pero aún así Nemoroso le pregunta ¿dónde estaba cuando Elisa le pedía ayuda en el parto?</p>	<p><i>¿dónde estabas?</i> Esta pregunta cierra la estancia, y no sólo implica el cambio de interlocutor sino un cambio enfático en el tono y energía del enunciador y un movimiento físico hacia la diosa.</p> <p>Los interlocutores pueden aparecer en el espacio de la ficción y por consiguiente en el espacio escénico de manera simbólica o como íconos visuales, sonoros o verbales simplemente.</p>	
<p><b>NEMOROSO</b> <b>Estancia 28</b> (vv. 380-393)</p> <p>¿<b>íbate</b> tanto en perseguir las fieras? ¿<b>íbate</b> tanto en un <b>pastor dormido</b>? ¿Cosa pudo bastar a tal crüeza que, conmovida a compasión, oído a los votos y lágrimas <b>no dieras</b>, por no ver hecha tierra tal belleza, o no ver la tristeza en que tu Nemoroso queda, que su reposo era seguir tu oficio, persiguiendo las fieras por los montes y ofreciendo a tus sagradas aras los despojos? ¡<b>Y tú</b>, ingrata, riendo <b>dejas</b> morir mi bien ante mis <b>ojos</b>!</p>		<p>El interlocutor sigue siendo Lucina, diosa del parto, identificada con Diana. <i>Tú</i>: deixis enunciativa.</p> <p>Tres preguntas hechas a la diosa que no tienen respuesta y que rematan con una exclamación acusatoria y casi violenta: <i>Dejas morir...</i> en presente.</p>	<p>Al nombrarse a sí mismo habrá un gesto que lo confirma.</p> <p>La exclamación acusatoria implica un gesto y una intensidad (enojo) particular a la hora de la enunciación. Señala a la Diosa como la culpable de la muerte de Elisa: ¡Y tú, ingrata, riendo...</p>	
<p><b>NEMOROSO</b> <b>Estancia 29</b> (vv. 394-407)</p>			<p>El reconocimiento y aceptación de la muerte de Elisa acompaña a esta pregunta sin respuesta: <i>pues agora el cielo...pisas y mides...</i></p>	

<p>Divina <b>Elisa</b>, pues <b>ahora</b> el cielo con inmortales pies <b>pisas y mides</b>, y su mudanza <b>ves</b>, estando queda, ¿por qué de mí te olvidas y no pides que se apresure el tiempo en que este velo <b>rompa</b> del cuerpo y verme libre pueda, y en la tercera rueda, contigo mano a mano, <b>busquemos</b> otro llano, <b>busquemos</b> otros montes y otros ríos, otros <b>valles floridos y sombríos</b> donde descansa y siempre pueda verte ante los <b>ojos</b> míos, sin miedo y sobresalto de perderte?</p>		<p>Cambio de interlocutor: Divina Elisa (divina porque ya está en el cielo). Última y extensa pregunta sin respuesta dirigida a Elisa.</p> <p>La transición al mutis de Nemoroso es difusa, pues termina con una pregunta esperanzada pero sin respuesta. Es el Narrador el que da término al canto de Nemoroso en la siguiente y última estancia.</p>	<p>Sin embargo la resignación de Nemoroso implica una actitud diferente, una postura física y emotiva que es diferente a la del inicio del canto. Su foco está en el cielo y no en la tierra, y parece que ya no llora.</p> <p>El silencio puede aparecer como respuesta a su pregunta, pues además los animales se han ido a dormir y hay un cambio de luz por la incipiente llegada del anochecer.</p>	
<p><b>NARRADOR</b> <b>Estancia 30</b> (vv. 408-421)</p> <p>Nunca <b>pusieran</b> fin al triste lloro <b>los pastores</b>, ni fueran acabadas las canciones que solo <b>el monte oía</b>, si mirando las nubes coloradas, al tramontar del <b>sol</b> bordadas d'oro, <b>no vieran</b> que era ya <b>pasado el día</b>; la sombra <b>se veía</b> venir corriendo apriesa ya por la falda espesa del <b>altísimo monte</b>, y recordando <b>ambos</b> como de sueño, y acabando el fugitivo sol, de luz escaso, <b>su ganado</b> llevando, <b>se fueron</b> recogiendo paso a paso.</p>	<p>El texto del Narrador funciona de nuevo como una didascalia explícita que nos señala el cambio de la luz del día a la noche oscura. También nos indica el mutis de los dos pastores: <i>recordando ambos como de sueño...</i> es decir, como si ambos despertaran de un sueño, se fueron con su ganado a sus casas.</p>	<p>Cambio de ambiente en el espacio ficcional. Hay un paso del tiempo en la ficción: <i>Pasado el día...</i></p> <p>Cambio de personaje. Cambio de interlocutor que ahora es el espectador, escucha o lector. Sin duda hay una transición; del espacio de la ficción pasamos al espacio del narrador-espectador que da fin a la historia.</p> <p>El Narrador incluye a los dos pastores en las acciones: <i>pusieran</i> (ellos)...<i>vieran</i>...<i>se fueron recogiendo</i>...</p>	<p>La didascalia implícita del Narrador también señala las acciones de los pastores, ambos se despertaron como de un sueño: <i>recordando ambos como de sueño</i>.</p> <p>Es una línea que sugiere un gesto corporal y facial que nos diga que ambos están despertando como de un sueño, y que al darse cuenta que ha pasado el día se vuelven para sus casas con su ganado.</p> <p>Después del mutis de los dos pastores también aparecerá un gesto del Narrador que nos diga que terminó la representación. Quizá siga a los pastores en su mutis y vuelvan a salir juntos para agradecer al público como se hace actualmente.</p>	

## Categorías de análisis

### ÉGLOGA II

FUNCIÓN REPRESENTATIVA	FUNCIÓN EXPRESIVA
------------------------	-------------------

EXPLÍCITAS	DIDASCALIAS	DIDASCALIAS IMPLÍCITAS		
<p>Personaje. Núm. de versos del parlamento. Núm. de versos de la égloga: 1885.</p>	<p>Acotaciones o didascalias explícitas.</p> <p style="text-align: center;">Personas: ALBANIO, CAMILA; SALICIO, NEMOROSO.</p>	<p><b>INDICIOS O INDICES</b> Señales espacio-temporales: Deícticos que implican desplazamiento o acción física. Deixis espacial ( aquí, ahora) Deixis demostrativa (aquí, este, aquel) Deixis enunciativa (yo, tú) Ambientes: exterior-interior, individual-colectivo</p>	<p><b>ICONOS INDICIALES</b> Que no están escritos, sin embargo en la práctica escénica funcionan como iconos indiciales: Gestualidad. Energías emotivas. Sonidos. Música. Iluminación. Escenografía.</p>	<p><b>Observaciones:</b> Circunstancias que se implican en el funcionamiento del texto espectacular. Exigencias técnicas para la interpretación del actor.</p>
<p>ALBANIO (vv. 1-37)</p> <p>En medio del invierno está templada el agua dulce <b>désta</b> clara fuente, y en el verano más que nieve helada. ¡Oh claras ondas, cómo veo presente, en viéndoos, la memoria de aquel día de que el alma temblar y arder se siente! En vuestra claridad vi mi alegría escurecerse toda y enturbiarse; cuando os cobré, perdí mi compañía. ¿A quién pudiera igual tormento darse, que con lo que descansa otro afligido venga mi corazón a atormentarse? El dulce murmurar <b>deste ruido</b>, el mover de los árboles al viento, el suave olor del prado florecido podrían tomar d'enfermo y descontento cualquier pastor del mundo alegre y sano; yo solo en tanto bien morir me siento. ¡Oh hermosura sobre'l ser humano, oh claros ojos, oh cabellos d'oro, oh cuello de marfil, oh blanca mano!, ¿cómo puede <b>ora</b> ser qu'en triste lloro se convirtiese tan alegre vida y en tal pobreza todo mi tesoro?</p>	<p>Los nombres de los personajes preceden siempre los parlamentos.</p> <p>En esta égloga no hay una dedicatoria como en las otras dos. No aparece el Narrador para darnos entrada al mundo bucólico. Didascalia explícita: Cuando nos presenta y describe a la fuente: <i>désta clara fuente...</i> También nos indica cómo suena: <i>el dulce</i></p>	<p><i>Désta clara fuente:</i> Deixis demostrativa.</p> <p>Primer interlocutor: El espectador. Segundo interlocutor: la clara fuente.</p> <p>Interlocutor de la pregunta: espectador.</p> <p><i>Deste ruido:</i> Deixis demostrativa, que denota el ruido del agua y del viento, además se menciona el olor del espacio pastoril.</p>	<p><b>Icono de la fuente.</b> La primera imagen que aparece es el pastor Albanio hablando con la fuente.</p> <p>En la exclamación: ¡Oh claras ondas...! existe y se articula un gesto cuando ve la fuente y recuerda lo que pasó en ese lugar.</p> <p>Cinco interjecciones: <i>oh</i>, que implican un gesto que corresponde con el ritmo enunciativo y un tono que reitera el sufrimiento ante el</p>	<p>Anáfora exofórica: <i>¡Oh claras ondas, cómo veo presente,/ en viéndoos, la memoria de aquel día/...!</i></p> <p>Encabalgamiento: afligido venga.</p>

<p><b>Quiero mudar lugar</b> y a la partida quizá me dejará parte del daño que tiene el alma casi consumida. ¡Cuán vano imaginar, cuán claro engaño es darme yo a entender que con partirme, de mí s'ha de partir un mal tamaño! ¡Ay miembros fatigados, y cuán firme es el dolor que os cansa y enflaquece! ¡Oh si pudiese un rato <b>aquí</b> adormirme!</p> <p>Al que, velando, el bien nunca s'ofrece, quizá aquél sueño le dará, dormiendo, algún placer que presto desaparece; en tus manos ¡oh sueño! m'encomiendo.</p>	<p><i>murmurar deste ruido...</i></p>	<p><i>Ora:</i> deixis temporal.</p> <p><i>Aquí:</i> deixis demostrativa que señala un lugar donde quiere recostarse y dormirse.</p>	<p>recuerdo de la amada ausente. <i>Quiero mudar de lugar:</i> didascalia que da indicios de un cambio de espacio que lo aleja de la fuente.</p> <p>Icono kinésico: gesto. Exclamación (Ay) que señala un gesto de dolor físico: ¡Ay miembros fatigados, y cuán firme es el dolor que os cansa y enflaquece! Y enseguida su deseo de dormir y evadirse señalado con una deixis gestual: ¡Oh si pudiese un rato <i>aquí</i> adormirme!</p> <p>Didascalia implícita: Albanio se encomienda al sueño, implicando con esto la acción de acostarse y el gesto de dormirse.</p>	
<p>SALICIO (vv. 38- 112)</p> <p>¡Cuán bienaventurado <b>aqueél</b> puede llamarse que con la dulce soledad s'abrazo, y vive descuidado y lejos d'empacharse en lo que al alma impide y embaraza! No ve la llena plaza ni la soberbia puerta de los grandes señores, ni los aduladores a quien el hambre del favor despierta; no le será forzoso rogar, fingir, temer y estar quejoso.</p> <p>A la sombra holgando d'un alto pino o robre o d'alguna robusta y verde encina, el ganado contando de su manada pobre que en la verde selva s'avecina, plata cendrada y fina y oro luciente y puro bajo y vil le parece, y tanto lo aborrece que aun no piensa que dello está seguro, y como está en su seso,</p>	<p>Cambio de locutor. Didascalia explícita que nos indica la entrada de un nuevo personaje.</p> <p>Didascalia explícita que enaltece la vida del pastor frente a la vida de la urbe o de la corte.</p>	<p>Interlocutor: Espectador. Salicio todavía no se da cuenta de que por ahí está dormido Albanio.</p>		<p>Cambio métrico.</p>

<p>rehúye la cerviz del grave peso.</p> <p>Convida a un dulce sueño aquel manso ruido del agua que la clara fuente envía, y las aves sin dueño, con canto no aprendido, hinchén el aire de dulce armonía. Háceles compañía, a la sombra volando y entre varios olores gustando tiernas flores, la solícita abeja susurrando; los árboles, el viento al sueño ayudan con su movimiento.</p> <p>¿Quién duerme aquí? ¿Do está que no le veo? ¡Oh, hele allí! ¡Dichoso tú, que aflojas la cuerda al pensamiento o al deseo! ¡Oh natura, cuán pocas obras cojas en el mundo son hechas por tu mano, creciendo el bien, menguando las congojas! El sueño diste al corazón humano para que, al despertar, más s'alegrase del estado gozoso, alegre y sano, que como si de nuevo le hallase, hace aquel intervalo que ha pasado qu'el nuevo gusto nunca al fin se pase; y al que de pensamiento fatigado el sueño baña con licor piadoso, curando el corazón despedazado, aquel breve descanso, aquel reposo basta para cobrar de nuevo aliento con que se pase el curso trabajoso.</p> <p>Llegarme quiero cerca con buen tiento y ver, si de mí fuere conocido, si es del número triste o del contento.</p> <p>Albanio es este que 'sta 'quí dormido, o yo conozco mal; Albanio es, cierto.</p> <p>Duerme, garzón cansado y afligido. ¡Por cuán mejor librado tengo un muerto, que acaba'l curso de la vida humana y es conducido a más seguro puerto, qu'el que, viviendo acá, de vida ufana y d'estado gozoso, noble y alto es derrocado de fortuna insana!</p> <p>Dicen qu'este mancebo dio un gran salto, que d'amorosos bienes fue abundante, y agora es pobre, miserable y falto; no sé la historia bien, mas quien delante</p>	<p>Didascalia explícita que construye el ambiente pastoril</p>	<p>Didascalia implícita que indica que Salicio descubre el cuerpo de Albanio dormido.</p> <p>Deixis demostrativa y enunciativa: <i>aquí, allí, tú.</i></p> <p>Cambio de interlocutor: Natura.</p> <p>Didascalia que indica un cambio de lugar: <i>Llegarme quiero...</i> Y luego un gesto doble pues lo reconoce dos veces (vv.98-99) Deixis demostrativa: <i>'sta 'quí dormido</i></p> <p>Cambio de interlocutor: del espectador al garzón dormido, y regresa con el espectador.</p> <p>Claramente está hablando con el espectador: <i>Dicen qu'este mancebo ...</i></p>	<p>Didascalia implícita que nos indica que Salicio ha llegado al mismo lugar en donde está dormido Albanio. Describe así el ámbito pastoril que convida al descanso del sueño involucrando los sentidos: oído (manso ruido del agua y el canto de las aves y el susurro de las abejas), olfato (el olor de las flores), y la vista, pues se percibe con los ojos el movimiento del aire en los árboles.</p> <p>Didascalia implícita que señala el gesto del actor al escuchar a alguien que duerme y luego la acción de buscarlo y encontrarlo.</p> <p>Icono kinésico: Gesto de acercarse al hombre que duerme. Didascalia gestual que implica el reconocimiento de Albanio.</p> <p>Salicio le llama <i>garzón</i> y <i>mancebo</i> implicando con ello la juventud de Albanio.</p>	<p>Cambio métrico.</p> <p>vv. 80-94. Comparar con la edición de Tomás Navarro Tomás, más clara para mí. La exclamación se cierra en: <i>tu mano!</i></p> <p>La cura de amor también se consigue con el sueño.</p> <p>Se menciona por primera vez el nombre del personaje Albanio.</p>
--	--	---	---	---

se halló al duelo me contó algún poco del grave caso <b>deste</b> pobre amante.		Deixis demostrativa: <i>deste pobre amante</i> , que denota cercanía con el cuerpo dormido de Albanio		Anáfora: <i>no sé la historia bien, mas quien delante se halló al duelo me contó algún poco...</i>
ALBANIO (vv.113-121) ¿Es esto sueño, o ciertamente toco la blanca mano? ¡Ah, sueño, estás burlando! <b>Yo</b> estábate creyendo como loco. ¡Oh cuitado de mí! <b>Tú</b> vas volando con prestas alas por la ebúrnea puerta; <b>yo</b> quedome tendido aquí llorando. ¿No basta el grave mal en que despierta el alma vive, o por mejor decillo, está muriendo d'una vida incierta?		Interlocutor: sueño.  Didascalía que implica la acción de despertarse del sueño de tocar la blanca mano. Quizá el mismo Salicio se la tocó para despertarlo.  Deícticos enunciativos: <i>Yo, tú.</i>	Didascalía Gestual: se despierta quizá porque Salicio toca su mano pero se encuentra con el desengaño del sueño, pues cree que lo ha soñado.	
SALICIO (vv. 122-123)  Albanio, deja el llanto, que en oílo me aflijo.			Didascalía implícita: Nos dice que Albanio está llorando, es decir, se le escucha llorar.	
ALBANIO (v. 123)  ¿Quién presente 'stá a mi duelo?		Didascalía de espacio y movimiento; indica que Salicio no se ha hecho visible.	Didascalía Gestual que implica un movimiento de sorpresa de ser oído, y gesto del que busca y pregunta quién está presente.	Se completa el verso en dos voces. Elemento rítmico, energético y sin duda teatral.
SALICIO (v. 124) <b>Aquí</b> está quien t'ayudará a sentillo.		Deixis espacial: <i>Aquí.</i>	Didascalía que implica un gesto de presentación.	
ALBANIO (vv. 125-127)  ¿ <b>Aquí</b> estás tú, Salicio? Gran consuelo me fuera en cualquier mal tu compañía, mas tengo en esto por contrario el cielo.			Didascalía que implica un gesto de reconocimiento de Salicio.	Se nombra a Salicio por primera vez.
SALICIO (vv. 128-142)  Parte de tu trabajo ya m'había contado <b>Galafrón</b> , que fue presente en <b>aqueste lugar</b> el mismo día, mas no supo decir del accidente la causa principal, bien que pensaba que era mal que decir no se consiente; y a la sazón en la ciudad yo estaba, como tú sabes bien, aparejando aquel largo camino qu'esperaba, y esto que digo me contaron cuando torné volver; mas yo te ruego ahora, si esto no es enojoso que demando, que particularmente el punto y hora, la causa, el daño cuentas y el proceso,		Deixis espacial: <i>aqueste lugar...</i>		Anáfora en donde se justifica el deseo de que le cuente lo que pasó aunque ya se lo había contado <b>Galafrón</b> . Personaje que no aparece físicamente en la obra pero se nombra aquí por Salicio y al final de la égloga por

<p>que'l mal, comunicándose, mejora.</p>				<p>Nemoroso: Si llegas antes, no te 'stés dormido;/ apareja la cena, que sospecho/ que aun fuego Galafrón no habrá encendido./ (vv. 1879-1881).</p> <p>Funcionamiento del efecto que busca la égloga.</p>
<p>ALBANIO (vv. 143-337) 194 versos.</p> <p>Con un amigo tal, verdad es eso cuando el mal sufre cura, mi Salicio, mas éste ha penetrado hasta el hueso.</p> <p>Verdad es que la vida y ejercicio común y el amistad que a ti me ayunta mandan que complacerte sea mi oficio; mas ¿qué haré?, qu'el alma ya barrunta que quiero renovar en la memoria la herida mortal d'aguda punta, y póneme delante aquella gloria pasada y la presente desventura para espantarme de la horrible historia.</p> <p>Por otra parte, pienso qu'es cordura renovar tanto el mal que m'atormenta que a morir venga de tristeza pura, y por esto, Salicio, entera cuenta te daré de mi mal como pudiere, aunque el alma rehuya y no consienta.</p> <p>Quise bien, y querré mientras rigere aquestos miembros el espíritu mío, aquélla por quien muero, si muriere.</p> <p>En este amor no entré por desvarío, ni lo traté, como otros, con engaños, ni fue por elección de mi albedrío: desde mis tiempos y primeros años a aquella parte m'enclinó mi estrella y aquel fiero destino de mis daños.</p> <p>Tú conociste bien una doncella de mi sangre y agüelos decendida, más que la misma hermosura bella; en su verde niñez siendo ofrecida por montes y por selvas a Diana, ejercitaba allí su edad florida. Yo, que desde la noche a la mañana y del un sol al otro sin cansarme</p>		<p>Interlocutor: Salicio</p> <p>Didascalía demostrativa que implica el cuerpo presente (aquestos miembros)</p> <p>Didascalía demostrativa: aquélla, la amante por la que sufre, aunque no dice todavía su nombre.</p> <p>Comienzan los verbos en pasado, y con ello la narración de los antecedentes en un primer monólogo de 167 versos.</p>	<p>Didascalía gestual: pues aquestos miembros pertenecen al cuerpo de Albanio y habrá un gesto que los señale.</p>	<p>Hiato en <i>hueso</i>.</p> <p>Se menciona el oficio de pastor que canta.</p> <p>Propósito de la égloga.</p> <p>Anáfora (vv. 170-337): Empieza la narración que funcionará como antecedente del accidente de amor de Albanio: Tú</p>

<p>seguía la caza con estudio y gana, por deudo y ejercicio a conformarme vine con ella en tal domesticidad que <b>della</b> un punto no sabía apartarme; iba de un hora en otra la estrechez haciéndose mayor, acompañada de un amor sano y lleno de pureza.</p> <p>¿Qué montaña dejó de ser pisada de nuestros pies? ¿Qué bosque o selva umbrosa no fue de nuestra caza fatigada?</p> <p>Siempre con mano larga y abundosa, con parte de la caza visitando el sacro altar de nuestra santa diosa, la colmilluda testa ora llevando del puerco jabalí, cerdoso y fiero, del peligro pasado razonando, ora clavando del ciervo ligero en algún sacro pino los ganchosos cuernos, con puro corazón sincero, tomábamos contentos y gozosos, y al disponer de lo que nos quedaba, jamás me acuerdo de quedar quejosos.</p> <p>Cualquiera caza a entrambos agradaba, pero la de las simples avecillas menos trabajo y más placer nos daba.</p> <p>En mostrando el aurora sus mejillas de rosa y su cabellos d'oro fino, humedeciendo ya las florecillas, nosotros, yendo fuera del camino, buscábamos un valle, el más secreto y de conversación menos vecino. <b>Aquí</b>, con una red de muy perfeto verde teñida , aquel valle atajábamos muy sin rumor, con paso muy quiéto; de dos árboles altos la colgábamos, y habiéndonos un poco lejos ido, hacia la red armada nos tornábamos, y por lo más espeso y escondido los árboles y matas sacudiendo, turbábamos el valle con ruido.</p> <p>Zorzales, tordos, mirlas, que temiendo, delante de nosotros espantados, del peligro menor iban huyendo, daban en el mayor, desatinados, quedando en la sutil red engañosa confusamente todos enredados.</p> <p>Y entonces era vellos una cosa estraña y agradable, dando gritos y con voz lamentándose quejosa;</p>		<p>Deixis <i>Tú y Yo</i>. Interlocutor, Salicio.</p> <p>Deixis: <i>della</i>.</p> <p>Preguntas retóricas, sin embargo, podrían estar dirigidas a los espectadores, escuchas o lectores y a Salicio.</p> <p>Deixis demostrativa: <i>Aquí</i>,...</p>		<p><i>conociste bien una...</i></p> <p>Como en la Égloga I, aparece la diosa Diana.</p> <p>Hipotexto en <i>El Quijote</i> de Cervantes: la red verde acotando el espacio de los cortesanos que quieren representar las églogas.</p>
---	--	---	--	---

<p>algunos dellos, que eran infinitos, su libertad buscaban revolando; otros estaban míseros y aflitos.</p> <p>Al fin, las cuerdas de la red tirando, llevábamosla juntos casi llena, la caza a cuestras y la red cargando.</p> <p>Cuando el húmido otoño ya refrena del seco estío el gran calor ardiente y va faltando sombra a Filomena, con otra caza, d'esta diferente, aunque también de vida ociosa y blanda, pasábamos el tiempo alegremente.</p> <p>Entonces siempre, como sabes, anda d'estorninos volando a cada parte, acá y allá, la espesa y negra banda; y cierto aquesto es cosa de contarte, cómo con los que andaban con el viento usábamos también astucia y arte.</p> <p>Uno vivo, primero, de aquel cuento tomábamos, y en esto sin fatiga era cumplido luego nuestro intento; al pie del cual un hilo untado en liga atando, le soltábamos al punto que vía volar aquella banda amiga; apenas era suelto cuando junto estaba con los otros y mesclado, secutando el efecto de su asunto; a cuantos era el hilo enmarañado por alas o por pies o por cabeza todos venían al suelo mal su grado.</p> <p>Andaban forcejando una gran pieza, a su pesar y a mucho placer nuestro, que así d'un mal ajeno bien s'empieza.</p> <p>Acuérdaseme agora qu'el siniestro canto de la corneja y el agüero para escaparse no le fue maestro.</p> <p>Cuando una dellas, como es muy ligero, a nuestras manos viva nos venía, era prisión de más d'un prisionero; la cual a un llano grande yo traía adó muchas cornejas andar juntas, o por el suelo o por el aire, vía; clavándola en la tierra por las puntas estremas de las alas sin rompellas, seguíase lo que apenas tú barruntas.</p> <p>Parecía que mirando las estrellas, clavada boca arriba en aquel suelo, estaba a contemplar el curso dellas;</p>		<p><i>Como sabes:</i> el "Tú" del interlocutor que es Salicio se renueva a cada tanto del monólogo.</p> <p>Deixis enunciativa: <i>Tú barruntas</i>. Señal que renueva la idea de presencia de Salicio que escucha atento la historia y reacciona a ella. (Verbo en presente).</p>		<p>Anáfora. Imagen que funciona como una equivalencia con la desventura de Albanio.</p>
---	--	---	--	---

<p>d'allí nos alejábamos, y el cielo rompía con gritos ella y convocaba de las comejas el superno vuelo; en un solo momento s'ajuntaba una gran muchedumbre presurosa a socorrer la que en el suelo estaba.</p> <p>Cercábanla, y alguna, más piadosa del mal ajeno de la compañera que del suyo avisada o temerosa, llegábase muy cerca, y la primera qu'esto hacía pagaba su inocencia con prisión o con muerte lastimera: con tal fuerza la presa, y tal violencia, s'engarrafaba de la que venía que no se dispidiera sin licencia.</p> <p><b>Ya puedes</b> ver cuán gran placer sería ver, d'una por soltarse y desasirse, d'otra por socorrerse, la porfía; al fin la fiera lucha a despartirse venía por nuestra mano, y la cuitada del bien hecho empezaba a arrepentirse.</p> <p>¿Qué <b>me dirás</b> si con su mano alzada, haciendo la noturna centinela, la grulla de nosotros fue engañada?</p> <p>No aprovechaba el ánsar la cautela ni ser siempre sagaz discubridora de noturnos engaños con su vela, ni al blanco cisne qu'en las aguas mora por no morir como Faetón al fuego, del cual el triste caso canta y llora.</p> <p>Y tú, perdiz cuitada, ¿piensas luego que en huyendo del techo estás segura? En el campo turbamos tu sosiego.</p> <p>A ningún ave o animal natura dotó de tanta astucia que no fuese vencido al fin de nuestra astucia pura.</p> <p>Si por menudo de contar t'hobiese d'<b>aquesta</b> vida cada partecilla, temo que antes del fin anocheciese; basta saber que aquesta tan sencilla y tan pura amistad quiso mi hado en diferente especie convertilla, en un amor tan fuerte y tan sobrado y en un desasosiego no creíble tal que no me conosco de trocado.</p> <p>El placer de mirralla con terrible y fiero desear sentí mesclarse, que siempre me llevaba a lo imposible;</p>		<p><i>Ya puedes: "Tú", interlocutor.</i></p> <p><i>Se reafirma la presencia del interlocutor (¿qué me dirás?: Tú).</i></p> <p><i>Cambio de interlocutor: perdiz</i></p> <p><i>Cambio de interlocutor: Salicio y el espectador.</i></p> <p><i>Deixis demostrativa: aquesta vida</i></p>		
---	--	--	--	--

<p>la pena de su ausencia vi mudarse, no en pena, no en congoja, en cruda muerte y en un infierno el alma atormentarse.</p> <p>A <b>aqueste</b> ‘stado, en fin, mi dura suerte me trujo poco a poco, y no pensara que contra mí pudiera ser más fuerte si con mi grave daño no probara que en comparación d’ ésta, aquella vida cualquiera por descanso la juzgara.</p> <p>Ser debe <b>aquesta</b> historia aborrecida de <b>tus orejas</b>, ya que así atormenta mi lengua y mi memoria entristecida; decir ya más no es bien que se consienta. Junto todo mi bien perdí en un hora, y ésta es la suma, en fin, <b>d’aquesta</b> cuenta.</p>		<p>Deixis demostrativa: <i>Aqueste estado</i> <i>Aquesta historia</i> <i>Aquesta cuenta</i></p> <p><i>Tus orejas</i>: deixis demostrativa que renueva la atención del interlocutor.</p>	<p>Didascalía que da indicio del estado físico y emotivo de Albanio. Es decir, se traduce en un índice icónico gestual.</p> <p>Didascalía implícita: nos indica que Salicio ha estado escuchando con atención. Didascalía implícita que señala la renuencia de Albanio para contar “la causa principal del accidente”; gestualmente puede explorarse.</p>	<p>Eje argumental y dramático: Dice que la pura amistad se convirtió en amor que lo desasosiega.</p> <p>El placer se convirtió en tormento.</p>
<p>SALICIO (337-364)</p> <p>Albanio, si <b>tu mal</b> comunicaras con otro que pensaras que <b>tu pena</b> juzgaba como ajena, o qu’este fuego nunca probó ni el juego peligroso de que tú estás quejoso, ya confieso que fuera bueno <b>agueso que ora haces</b>; mas si <b>tú</b> me deshaces con <b>tus quejas</b>, ¿por qué <b>agora</b> me dejas como estraño, sin dar daqueste daño fin al cuento? ¿Piensas que tu tormento como nuevo <b>escucho</b>, y que no pruebo por mi suerte <b>aquesta</b> viva muerte en las entrañas? <b>Si ni con todas mañas o experiencia</b> <b>esta grave dolencia se deshecha,</b> <b>al menos aprovecha, yo te digo,</b> <b>para que de un amigo que adolezca</b> <b>otro se condolesca, que ha llegado</b> <b>de bien acuchillado a ser maestro.</b></p> <p>Así que, pues <b>te muestro</b> abiertamente que no estoy inocente <b>destos</b> males, que aun traigo las señales de las llagas, no es bien que tú te hagas tan esquivo, que mientras estás vivo, ser podría que por alguna vía t’avisase o contigo llorase que <b>no es malo</b> <b>tener al pie del palo quien se duela</b> <b>del mal, y sin cautela t’aconseje.</b></p>		<p>Interlocutor: Albanio</p> <p>Deixis enunciativa: <i>Tú,</i> <i>yo te digo.</i></p> <p><i>Agora</i>: indicio temporal de una acción</p>	<p><i>Aqueso que ora haces</i>: Didascalía demostrativa que señala la acción de Albanio. En este caso se trata de la renuencia a seguir contando su historia señalada con alguna gestualidad.</p> <p>Didascalía implícita que denota un rasgo de carácter, pues se ve cómo el personaje de Salicio se tiene por experto en temas del dolor de amor. Didascalía implícita: <i>te</i> <i>muestro abiertamente</i> <i>que no estoy inocente...</i> <i>y traigo las llagas.</i> Seguramente se acompaña gestualmente.</p> <p>Didascalía que señala el uso del palo del</p>	<p>Cambio en la métrica.</p> <p>Efecto de la égloga.</p> <p>Propósito de la égloga, que con el ejemplo y la experiencia da consejo.</p>

			pastor. El mismo con el que se ve reflejado posteriormente en la fuente.	
ALBANIO (vv. 365-370) <b>Tú</b> quieres que forceje y que contraste con quien al fin no baste el derrocalle. <b>Amor</b> quiere que calle; yo no puedo mover el paso un dedo sin gran mengua; él tiene de mi lengua el movimiento así que no me siento ser bastante.		Deixis enunciativa: <i>Tú</i>		Aparece el Amor como figura alegórica que es responsable de sus actos.
SALICIO (vv. 371-373) ¿Qué te pone delante que t'empida el descubrir tu vida al que <b>aliviarte del mal</b> alguna parte cierto espera?				Aliviarte del mal alguna parte... finalidad de la égloga que solo puede conseguirse al descubrir la vida contándola.
ALBANIO (vv. 374-385) <b>Amor</b> quiere que muera sin reparo, y conociendo claro que bastaba lo que yo descansaba en este llano contigo a que entretanto m'aliviase y aquel tiempo probase a sostenerme, por más presto perderme, como injusto, me ha ya quitado <b>el gusto</b> que tenía de <b>echar la pena mía por la boca</b> , así que ya no toca nada dello a ti querer sabello, ni contallo a quien solo pasallo le conviene, y muerte sola por alivio tiene.				<i>El gusto... de echar la pena por la boca</i> : Acción que funciona como curación pero que también se hace por gusto si el Amor lo quiere. Es pues, lo que configuran el oficio del pastor poeta.
SALICIO (vv. 386-391) ¿Quién es contra su ser tan inhumano que el enemigo entrega su despojo y pone su poder en otra mano? ¿Cómo, y no tiene algún hora enojo de ver que amor <b>tu misma lengua</b> ataje o la desate por solo su antojo?		Cambio de interlocutor: el espectador, pues pregunta retóricamente una vez, para comentar la actitud renuente de Albanio. Deixis enunciativa: <i>Tu misma lengua</i> : pregunta directa para Albanio.		Cambio en la métrica.
ALBANIO (vv. 392- 400) <b>Salicio amigo</b> , cese este lenguaje; cierra tu boca y más aquí no la abras; yo siento mi dolor, y tú mi ultraje. ¿Para qué son maníficas palabras? ¿Quién te hizo filósofo elocuente siendo pastor d'ovejas y de cabras? ¡Oh cuitado de mí, cuán fácilmente, con espedida lengua y rigurosa,		Dos preguntas dirigidas directamente a Salicio. Que sin esperar	Didascalía que señala la relación amistosa entre los dos pastores: Salicio amigo. Didascalía que reafirma el carácter de pastores de los personajes. Didascalía que implica una reacción de Salicio	

el sano da consejos al doliente!		respuesta se resuelven a manera de refrán.	frente a las preguntas directas que le hace Albanio y después frente a su exclamación.	
<p>SALICIO (vv. 401-406)</p> <p>No te aconsejo y ni digo cosa para que debas <b>tú</b> por ella darme respuesta tan aceda y tan odiosa; <b>ruégote que tu mal quieras contarme porque d'él pueda tanto entristecerme cuanto suelo del bien tuyo alegrarme.</b></p>		<i>Tú</i> : deixis enunciativa.		Salicio ruega que le cuente su mal porque quiere sentirse afectado tanto como le afecta su alegría. Se trata de subrayar el propósito de contar y escuchar los males de amor, aunque también señala el grado de tensión dramática que se forma entre los dos pastores.
<p>ALBANIO (vv. 407-412)</p> <p>Pues ya de ti no puedo defenderme, <b>yo</b> tomaré a mi cuento cuando hayas prometido una gracia concederme, y es que en oyendo el fin, <b>luego te vayas</b> y me dejes llorar mi desventura <b>entr'estos pinos solo y estas hayas.</b></p>		Yo: deixis enunciativa Deixis espacial: <i>estos pinos y estas hayas.</i>	Didascalía que nos ubica en un lugar específico y que implica una gestualidad con respecto a lo que existe en ese espacio, ya sea como objeto concreto o imaginario.	
<p>SALICIO (vv. 413-415)</p> <p>Aunque pedir <b>tú</b> eso no es cordura, <b>yo</b> seré dulce más que sano amigo y daré buen lugar a tu tristura.</p>		Deícticos: <i>Yo, tú.</i>	Didascalía implícita que señala un gesto de aceptación de parte de Salicio, que promete irse después de saber la historia completa.	
<p>ALBANIO (vv. 416- 680)</p> <p>Ora, Salicio, <b>escucha</b> lo que digo, <b>y vos</b>, ¡oh ninfas <b>deste</b> bosque umbroso!, adquiera que estáis, estad conmigo.</p> <p>Ya te conté el estado tan dichoso adó me puso amor, si en él yo firme pudiera sostenerme con reposo; mas como de callar y d'encubrirme d'<b>aquella</b> por quien vivo m'encendía llegué ya casi al punto de morirme, mil veces ella preguntó qué había y me rogó que el mal le descubriese que mi rostro y color le descubría; mas no acabó, con cuanto me dijiste, que de mí a su pregunta otra respuesta que un suspiro con lágrimas hubiese.</p>		Además de Salicio, aparecen las ninfas también como interlocutores. Deixis: <i>deste bosque umbroso...</i>  <i>Aquella...</i> : evade nombrar a Camila.		Segundo monólogo de Albanio que abarca 264 versos.

<p>Aconteció que en un' ardiente siesta,  vinieron de la caza fatigados  en el mejor lugar <b>desta floresta</b>,  qu'es <b>éste donde 'stamos asentados</b>,  a la sombra de un árbol aflojamos  las cuerdas a los arcos trabajados;  en <b>aquel</b> prado <b>allí</b> nos reclinamos,  y del céfiro fresco recogiendo  el agradable espirtu, respiramos.</p> <p>Las flores, a los ojos ofreciendo  diversidad estraña de <b>pintura</b>,  diversamente así estaban oliendo;  y en <b>medio</b> <b>aquesta</b> fuente clara y pura,  que como de cristal resplandecía,  mostrando abiertamente su hondura,  el arena, que d'oro parecía,  de blancas pedrezuelas variada,  por do manaba el agua, se bullía.</p> <p>En derredor, ni una sola pisada  de fiero o de pastoro de ganado  a la sazón estaba señalada.</p> <p>Después que con el agua resfriado  hubimos el calor y juntamente  la sed de todo punto mitigado,  ella, que con cuidado diligente  a conocer mi mal tenía el intento  y a escudriñar el ánimo doliente,  con nuevo ruego y firme juramento  me conjuró y rogó que le contase  la causa de mi grave pensamiento,  y si era amor, que no me recelase  de hacelle mi caso manifiesto  y demostralle aquella que yo amase;  que me juraba que también en esto  el verdadero amor que me tenía  con pura voluntad estaba presto.</p> <p>Yo, que tanto callar ya no podía  y claro descubrir menos osara  lo que en el alma triste se sentía,  le dije que en <b>aquella fuente clara</b>  vería d'aquella que yo tanto amaba  abiertamente la hermosa cara;  ella, que ver <b>aquésta</b> deseaba,  con menos diligencia discurriendo  d'<b>aquella</b> con qu'el paso apresuraba,  a la pura fontana fue corriendo,  y en viendo el agua, toda fue alterada,  en ella su figura sola viendo;  y no de otra manera arrebatada  del agua rehuyó que si estuviera  de la rabiosa enfermedad tocada,  y sin mirarme, desdeñosa y fiero,</p>		<p><i>desta floresta</i>: Deixis espacial.</p> <p>Aquel: deixis que nos indica que el prado está a una distancia del lugar donde se sentaron.</p> <p>Didascalía que señala la ubicación de la fuente y sus características.</p> <p>Deixis demostrativa: <i>aquella fuente clara</i>.</p>	<p>Didascalía que señala que están sentados en el mejor lugar de la floresta.</p>	
--	--	--	---	--

<p>no sé qué <b>allá</b> entre dientes murmurando, me <b>dejó aquí y aquí</b> quiere que muera.</p> <p>Quedé yo triste y solo <b>allí</b>, culpando mi temerario osar, mi desvarío, la pérdida del bien considerando; creció de tal manera el dolor mío y de mi loco error el desconsuelo que <b>hice de mis lágrimas un río</b>.</p> <p>Fijos los ojos en el alto cielo, estuve boca arriba una gran pieza tendido, sin mudarme en <b>este</b> suelo; y como d'un dolor otro s'empieza, el largo llanto, el desvanecimiento, el vano imaginar de la cabeza, de mi gran culpa aquel remordimiento, verme del todo, al fin, sin esperanza me trastornaron casi el sentimiento.</p> <p>Cómo <b>deste lugar</b> hice mudanza no sé, ni quién d'<b>aquí</b> me condujese al triste albergue y a mi pobre estanza; sé que tomando en mí, como estuviese sin comer y dormir bien <b>cuatro días</b> y sin que el cuerpo de un lugar moviese, las ya desmamparadas vacas mías por otro tanto tiempo no gustaron las verdes hierbas ni las aguas frías; los pequeños hijuelos, que hallaron las tetas secas ya de las hambrientas madres, bramando al cielo se quejaron; las selvas, a su voz también atentas, bramando pareció que respondían, condolidas del daño y descontentas.</p> <p><b>Aquestas</b> cosas nada me movían; antes, con mi llorar, hacía espantados todos cuantos a verme <b>allí</b> venían.</p> <p>Vinieron los pastores de ganados, vinieron de los sotos los vaqueros para ser de mi mal de mí informados; <b>y todos con los gestos lastimeros</b> me preguntaban cuáles habían sido los accidentes de mi mal primeros; a los cuales, en tierra yo tendido ninguna otra respuesta dar sabía, rompiendo con sollozos mi gemido, sino de rato en rato les decía: "Vosotros, <b>los del Tajo</b>, en su ribera cantaréis la mi muerte cada día; este descanso llevaré, aunque muera, que cada día cantaréis mi muerte, vosotros, los del Tajo, en su ribera".</p>		<p>Deixis espacial (<i>aquí y aquí</i>) que demuestra que se trata del mismo lugar donde sucedió la escena que narró.</p> <p><i>Este</i>: deixis demostrativa</p> <p><i>Deste lugar, aquí</i>: deixis demostrativa.</p> <p>Índice temporal: cuatro días duro su falta de sentido. Al quinto quiere suicidarse.</p> <p><i>Allí</i>: deixis demostrativa</p>		<p>Anáfora, que contextualiza la circunstancia actual del daño de Albanio y su consecuente pérdida de cordura.</p>
---	--	--	--	--

<p>La quinta noche, en fin, mi cruda suerte, queriéndome llevar do se rompiese aquesta <b>tela de la vida fuerte</b>, hizo que de mi choza me saliese por el silencio de la noche 'scura a buscar un lugar donde muriese, y caminando por do mi ventura y mis enfermos pies me condujeron, llegué <b>a un barranco de muy gran altura</b>; luego mis ojos le reconocieron, que <b>pende sobre'l agua</b>, y su cimientto las ondas poco a poco le comieron.</p> <p>Al pie d'un olmo hice <b>allí</b> mi asiento, y acuérdome que ya con ella estuve pasando <b>allí</b> la siesta al fresco viento; en <b>aquesta memoria me detuve</b> como si aquesta fuera medicina de mi furor y cuanto mal sostuve.</p> <p>Denunciaba el aurora ya vecina la venida del sol resplandeciente, a quien la tierra, a quien la mar s'enclina; entonces, como cuando <b>el cisne</b> siente el ansia postrimera que l'aqueja y tienta el cuerpo mísero y doliente, con triste y lamentable son se queja y se despide con funesto canto del <b>espíritu vital</b> que d'él s'aleja: así aquejado yo de dolor tanto que el alma abandonaba ya la humana carne, solté la rienda al triste llanto: <b>¡Oh fiera</b>", dije "más que tigre hircana y más sorda a mis quejas qu'el rüido embravecido de la mar insana, heme entregado, heme <b>aquí</b> rendido, he <b>aquí</b> que vences; toma los despojos de un cuerpo miserable y afligido!</p> <p>Yo porné fin del todo a mis enojos; ya no te ofenderá mi rostro triste, mi temerosa voz y húmidos ojos; quizá <b>tú</b>, qu'en mi vida no moviste el paso a consolarme en tal estado ni tu dureza cruda enterreciste, <b>viendo mi cuerpo aquí</b> desamparado, vernás arrepentirte y lastimarte, mas tu socorro tarde habrá llegado.</p> <p>¿Cómo pudiste tan presto olvidarte d'aquel tan luengo amor, y de sus ciegos ñudos en sola un hora desligarte? ¿No se te acuerda de los dulces juegos ya de nuestra niñez, que fueron leña destos dañosos y encendidos fuegos,</p>		<p>Índice temporal: <i>la quinta noche...</i></p> <p>Índice espacial: <i>barranco de muy gran altura.</i></p> <p>Deixis demostrativa: <i>Allí</i>, el lugar donde estuvo con ella y donde llegó en ese momento.</p> <p>Deixis temporal: <i>Denunciaba el aurora ya vecina la venida del sol</i>: Ya está amaneciendo.</p> <p>Cambio de interlocutor en su narración: Camila. Como si le hablase en el presente. 87 versos. Enunciación y enunciado convergen en un presente.</p> <p>Deixis enunciativa: <i>tú</i></p> <p>Deixis demostrativa: <i>aquí</i></p>		<p>Anáfora: Las voces del pasado se repiten en este presente como si estuviesen ocurriendo.</p> <p>Anáfora que nos remite al pasado cuando estuvo en ese mismo lugar con Camila.</p> <p>Primera exclamación intertextual que nos remite a la primera de Salicio en la <i>Églogla I</i>: ¡Oh, más dura que mármol a mis quejas...</p> <p>Anáfora: Las voces del pasado se repiten en este presente como si estuviesen ocurriendo. Parlamento entrecomillado del v. 562-649.</p>
--	--	---	--	--

<p>cuando la encina <b>desta</b> espesa breña de sus bellotas dulces despojaba, que íbamos a comer sobr' <b>esta</b> peña?  ¿Quién las castañas tiernas derrocaba del árbol, al subir dificultoso?  ¿Quién en su limpia falda las llevaba?  ¿Cuándo en valle florido, espeso, umbroso metí jamás el pie que d'él no fuese cargado a ti de flores y oloroso?</p> <p>Jurábasme, si ausente yo estuviese, que ni el agua sabor ni olor la rosa ni el prado hierba para ti tuviese.</p> <p>¿A quién me quejo?, que no escucha cosa de cuantas digo quien debería escucharme.  <b>Eco</b> sola me muestra ser piadosa; respondiéndome, prueba conhortarme como quien probó mal tan importuno, mas no quiere mostrarse y consolarme.</p> <p>¡Oh <b>dioses</b>, si allá juntos de consuno, de los amantes el cuidado os toca; o tú solo, si toca a solo uno!, recibid las palabras que la boca echa con la doliente ánima fuera, antes qu'el cuerpo tome a tierra poca.</p> <p>¡Oh <b>náyades</b>, d'aquesta mi ribera corriente moradoras; oh <b>napeas</b>, guarda del verde bosque verdadera!, alce una de vosotras, blancas <b>deas</b>, del agua su cabeza rubia un poco, así, <b>ninfa</b>, jamás en tal te veas; podré decir que <b>con mis quejas toco las divinas orejas</b> no pudiendo las humanas tocar, cuerdo ni loco.  ¡Oh hermosas <b>oreadas</b> que, teniendo el gobierno de selvas y montañas, a caza andáis, por ellas discurriendo!, dejad de perseguid las alimañas, venid a ver un hombre perseguido, a quien no valen fuerzas ya ni mañas.  ¡Oh <b>dríadas</b>, d'amor hermoso nido, dulces y preciosísimas doncellas que a la tarde salís de lo escondido, con los cabellos rubios que las bellas espaldas dejan d'oro cubijadas!, parad mientes un rato a mis querellas, y si con mi ventura conjuradas <b>no estáis, haced que sean las ocasiones de mi muerte aquí siempre celebradas.</b></p>		<p>Deixis espacial: <i>desta espesa breña, sobre esta peña.</i></p> <p>El interlocutor sigue siendo Camila.</p> <p>Cambio de interlocutor: espectador</p> <p>Cambio de interlocutor: dioses</p> <p>Cambio de interlocutor a las diversas Ninfas: náyades, napeas, deas, oreadas, dríadas.</p>	<p>Eco o su sonido puede ser un índice sonoro en una partitura musical.</p>	<p>Anáfora que en forma de preguntas refiere las múltiples experiencias vividas en pareja.</p> <p>La recreación en verso del pasaje en prosa de la Arcadia de Sannazaro.</p> <p>El tradicional motivo de la invocación a las ninfas por parte del amante desdichado. Solicitud que se cumple en la <i>Égloga III</i>, cuando las ninfas cuentan las historias míticas.</p>
---	--	---	---	--

<p>¡Oh lobos, oh osos, que por los rincones destas fieras cavernas escondidos estáis oyendo agora mis razones!, quedaos a Dios, que ya vuestros oídos de mi zampona fueron halagados y alguna vez d'amor enternecidos. Adiós, montañas; adiós verdes prados; adiós, corrientes ríos espumosos: vivid sin mí con siglos prolongados, y mientras en el curso presurosos iréis al mar a dalle su tributo, corriendo por los valles pedregosos, haced que aquí se muestre triste luto por quien, viviendo alegre, os alegraba con agradable son y viso enjuto, por quien aquí sus vacas abrevaba, por quien, ramos de lauro entretrejiendo, aquí sus fuertes toros coronaba?.</p> <p>Estas palabras tales en diciendo, en pie m'alce por dar ya fin al duro dolor que en vida estaba padeciendo, y por el paso en que me ves te juro que ya iba a arrojar de do te cuento, con paso largo y corazón seguro, cuando una fuerza súbita de viento vino con tal furor que d'una sierra pudiera remover el firme asiento. De espaldas, como atónito, en la tierra desde ha gran rato me hallé tendido, que así se halla siempre aquel que yerra. Con más sano discurso en mi sentido comencé de culpar el presupuesto y temerario error que había seguido en querer dar, con triste muerte, al resto d'aquesta breve vida fin amargo, no siendo por los hados aun dispuesto. D'allí me fui con corazón más largo para esperar la muerte cuando venga a relevarme deste grave cargo. Bien has visto cuánto me convenga, que pues buscalla a mí no se consiente, ella en buscarme a mí no se detenga. Contado t'he la causa, el accidente, el daño y el proceso todo entero; cúmpleme tu promesa prestamente, y si mi amigo cierto y verdadero eres, como yo pienso, vete agora; no estorbes con dolor acerbo y fiero al afligido y triste cuando llora.</p>		<p>Cambio de interlocutor: Lobos y osos. Agora: deixis temporal.</p> <p>Despedida del lugar arcádico.</p> <p>Deixis demostrativa: aquí.</p> <p>Termina el funcionamiento del pasado representado en el presente.</p> <p>Cambio de interlocutor: Salicio. Te juro...</p> <p>Allí: deixis espacial.</p> <p>Deixis enunciativa: has visto (tú). Deixis demostrativa: ella</p>	<p>por el paso en que me ves te juro: Didascalia implícita que muestra que el interlocutor de este largo monólogo ha sido Salicio.</p> <p>Didascalia implícita que implica el gesto imperativo que quiere que Salicio lo deje solo: vete agora;...</p>	<p>Cierran las comillas y regresa al presente en donde habla con Salicio.</p> <p>Regresa al presente en este tiempo doble teatral.</p>
<p>SALICIO (vv. 681- 693)</p> <p>Tratará de una parte que agora sólo siento, si no pensaras que era dar consuelo: quisiera preguntarte</p>		<p>Interlocutor: Albanio</p> <p>Deixis temporal: agora.</p>		<p>Cambio métrico.</p>

<p>cómo tu pensamiento se derribó tan presto en ese suelo, o se cobrió de un velo, para que no mirase que quien tan luengamente amó, no se consiente que tan presto del todo t'olvidase. ¿Qué sabes si ella agora juntamente su mal y el tuyo llora?</p>				
<p>ALBANIO (vv. 694- 706) mutis.</p> <p>Cese ya el artificio de la maestra mano; no me hagas pasar tan grave pena. Harásme <b>tú, Salicio</b> ir do nunca pie humano estampó su pisada en el arena. Ella está tan ajena d'estar desamano como <b>tú</b> de pensallo, aunque quieres mostrallo con razón aparente a verdadera; ejercita aquí el arte a solas, que yo <b>voyme</b> en otra parte.</p>		<p>Interlocutor: Salicio.</p> <p>Deixis enunciativa: tú</p>	<p>Didascalia implícita que indica la salida de Albanio: <i>Voyme en otra parte.</i></p>	<p>Mutis de Albanio.</p>
<p>SALICIO (vv. 707- 719)</p> <p>No es tiempo de curalle hasta que menos tema la cura del maestro y su crüeza; solo quiero dejalle, que aun está la postema intratable, a mi ver, por su dureza; quebrante la braveza del pecho empedernido con largo y tierno llanto. <b>Iréme yo</b> entretanto a requirir d'un ruiñeñor el nido, que está en un alta encina y estará presto en manos de <b>Gravina</b>.</p>		<p>Cambio de interlocutor: Espectador.</p>	<p>Didascalia implícita que indica que Salicio se queda solo en ese espacio.</p> <p>Didascalia implícita que indica la salida de Salicio: <i>Iréme yo entretanto...</i></p>	<p>Mutis Salicio</p>
<p>CAMILA (vv. 720-765)</p> <p>Si desta tierra no he perdido el tino, por <b>aquí</b> el corzo vino que ha traído, después que fue herido, atrás el viento. ¡Qué recio movimiento en la corrida lleva, de tal herida lastimado! En el siniestro lado soterrada la flecha enherbolada iba mostrando, las plumas blanqueando solas fuera, y háceme que muera con buscallo. No paso <b>deste valle</b>; aquí está cierto, y por ventura muerto. ¡Quién me diese alguno que siguiese el rastro agora, mientras la herviente hora de la siesta en <b>aquesta floresta</b> yo descanso!</p>		<p>Cambio de espacio, cambio métrico y entrada de Camila.</p>	<p>Didascalia implícita que señala la entrada del personaje que busca el corzo herido.</p>	<p>Anáfora extra- referencial que nos habla de un acontecimiento anterior.</p>

<p>¡Ay, viento fresco y manso y amoroso, almo, dulce, sabroso!, esfuerza, esfuerza tu soplo, y esta fuerza tan caliente del alto sol ardiente ora quebranta, que ya la tierna planta del pie mío anda a buscar el frío <b>desta hierba.</b></p> <p>A los hombres reserva tú, Diana, en esta siesta insana, tu ejercicio; por <b>agora</b> tu oficio desamparo, que me ha costado caro en este día, ¡Ay dulce <b>fuelle mía,</b> y de cuán alto con solo un sobresalto m'arrojaste! ¿Sabes que me quitaste, <b>fuelle clara,</b> los ojos de la cara?, que no quiero menos un compañero que yo amaba, mas no como él pensaba. ¡Dios ya quiera que antes Camila muera que padezca culpa por do merezca ser echada de la selva sagrada de Diana! ¡Oh cuán de mala gana mi memoria renueva aquesta historia! Mas la culpa ajena me desculpa, que si fuera yo la causa primera desta ausencia, yo diera la sentencia en mi contrario; él fue muy voluntario y sin respeto. Mas ¿para qué me meto en esta cuenta? Quiero vivir contenta y olvidallo y <b>aquí donde me hallo</b> recrearme; <b>aquí quiero acostarme,</b> y en cayendo la siesta, iré siguiendo mi corcillo, que yo me maravillo ya y m'espanto cómo con tal herida huyó tanto.</p>		<p>Cambio de interlocutor: viento</p> <p>Cambio de Interlocutor: Diana.</p> <p>Cambio de interlocutor: Fuente.</p> <p>Cambio de interlocutor: la pregunta está dirigida al espectador.</p> <p>Deixis espacial: <i>aquí.</i></p>	<p>Didascalía implícita que nos habla del espacio en donde está y en donde quiere descansar: <i>deste valle, en aquesta floresta, desta hierba.</i></p> <p>Exclamación dirigida específicamente al agua. Didascalía implícita que indica que se acerca a la fuente quizá también a refrescarse, pues ha dicho que tiene mucho calor.</p> <p>Didascalía implícita que nos hace ver cómo Camila se acuesta y se duerme.</p>	
<p>ALBANIO (vv. 766-801)</p> <p>Si mi turbada vista no me miente, pareceme que vi entre rama y rama una ninfa llegar a <b>aquella fuente.</b> Quiero llegar <b>allá:</b> quizá si ella ama, me dirá alguna cosa con que engañe, con algún falso alivio, <b>aquesta llama.</b> Y no se me da nada que desbañe mi alma si es contrario a lo que creo, que a quien no espera bien, no hay mal que dañe. ¡Oh santos dioses!, <b>¿qué's esto que veo?</b> ¿Es error de fantasma convertida en forma de mi amor y mi deseo? Camila es ésta que <b>está aquí dormida;</b> no puede d'otra ser su hermosura. La razón está clara y conocida: una obra sola quiso la natura hacer como ésta, y rompió luego apriesa la estampa do fue hecha tal figura;</p>		<p>Entrada de Albanio. El interlocutor sigue siendo el espectador.</p> <p><i>Aquella:</i> deixis espacial que señala una distancia entre la fuente y él.</p> <p><i>Allá:</i> deixis espacial.</p> <p><i>Aquí:</i> deixis espacial.</p>	<p>Didascalía implícita que nos señala la entrada de Albanio y la distancia entre él, la fuente y el bulto de Camila durmiendo. Además nos habla de una visión precedente obstaculizada por la presencia de ramas.</p> <p><i>Quiero llegar allá:</i> Didascalía que nos avisa del deseo de llegar a la fuente. Y a su llegada la sorpresa de reconocer a Camila durmiendo: implica una gestualidad.</p>	<p>Cambio métrico: Tercetos</p>

<p>¿quién podrá luego de su forma espresa el traslado sacar, si la maestra misma no basta, y ella lo confiesa? Mas ya qu'es cierto el bien que a mí se muestra, ¿cómo podré llegar a despertalla, temiendo yo la luz que a ella me adiestra? Si solamente de poder tocalla perdiese el miedo <b>yo</b>... Mas ¿si despierta? Si despierta, tenella y no soltalla.</p> <p>Esta osadía temo que no es cierta. ¿Qué me puede hacer? <b>Quiero llegarme</b>; en fin; ella está agora como muerta.</p> <p>Cabe ella por lo menos asentarme bien puedo, mas no ya como solía... ¡Oh <b>mano</b> poderosa de matarme! ¿viste cuánto tu fuerza en mí podía? ¿Por qué para sanarme no la pruebas?, que su poder a todo bastaría.</p>		<p>Pregunta que interpela al espectador-escucha</p> <p>Cambio de interlocutor: su propia mano.</p>	<p>Didascalía implícita que nos habla de un cambio de lugar a partir de la pregunta.</p> <p>Didascalía implícita que muestra cómo se va acercando a Camila hasta sentarse a su lado y atreverse a tocarla y asirla.</p>	
<p>CAMILA (v. 802)</p> <p>¡Socórreme, <b>Diana</b>!</p>			<p>Didascalía implícita que nos señala que él la toca y la atrapa, por lo que ella pide socorro a la diosa.</p>	
<p>ALBANIO (vv. 802-803)</p> <p>¡No te muevas, que <b>no t'he de soltar</b>; escucha un poco!</p>			<p>Didascalía implícita que señala la acción de atrapar de Albanio.</p>	<p>Verso compartido, implica un cambio rítmico. Verso enlazado sonora y corporalmente.</p>
<p>CAMILA (vv. 804- 807)</p> <p>¿Quién me dijera, Albanio, tales nuevas? ¡<b>Ninfas</b> del verde bosque, a vos invoco; a vos pido socorro desta fuerza! ¿Qué es esto, Albanio? Dime si estás loco.</p>		<p>Cambio de interlocutor: de Albanio a las ninfas, y luego pregunta de nuevo a Albanio.</p>	<p>Estas preguntas funcionan como didascalías, lo mismo la invocación a las ninfas para pedir ayuda, implicando un gesto y un cambio de dirección.</p>	<p>Las ninfas omnipresentes.</p>
<p>ALBANIO (vv. 808- 810)</p> <p>Locura debe ser la que me fuerza a querer más qu'el alma y que la vida a la que a aborrecerme a mí se 's fuerza.</p>				<p>El ritmo y la acción se precipitan.</p>
<p>CAMILA (vv. 811-813)</p> <p><b>Yo</b> debo ser de ti l'aborrecida, pues me quieres tratar de tal manera, siendo tuya la culpa conocida.</p>		<p>Deixis: <i>Yo</i></p>	<p>Evidentemente la acción de atrapar a Camila y ella querer huir está dinámicamente articulada en todo este pasaje.</p>	

ALBANIO (vv. 814-816)		Deixis: <i>yo</i>		
¿ <b>Yo</b> culpa contra ti? ¡Si la primera no está por cometer, Camila mía, en tu desgracia y disfavor <b>yo muera!</b>				
CAMILA (vv. 817-819)		Deixis: <i>Tú</i>		
¿ <b>Tú</b> no violaste nuestra compañía queriéndola torcer por el camino que de la vida honesta la desvía?				
ALBANIO (vv. 820-822)				
¿Cómo, de sola una hora el destino ha de perder mil años de servicio, si el arrepentimiento tras él vino?				
CAMILA (vv. 823-825)				
Aquéste es de los hombres el oficio: tentar el mal, y si es malo el suceso, pedir con humildad perdón del vicio.				
ALBANIO (v. 826)				Pregunta abrupta, que cambia el ritmo de tres versos por parlamento del personaje. Verso compartido.
¿Qué tenté yo, Camila?				
CAMILA (vv. 826-828)			Didascalia que implica la cercanía de la fuente, que además se considera como testigo de la culpa de Albanio.	
¡Bueno es eso! <b>Esta fuente</b> lo diga, que ha quedado por un testigo de tu mal proceso.				
ALBANIO (vv. 829-831)		Aquí: deixis demostrativa.	Didascalia que muestra el estado físico de Albanio.	
Si puede ser mi yerro castigado con muerte, con deshonra o con tormento, <b>vesme aquí</b> ; estoy a todo aparejado.				
CAMILA (vv. 832-833)			Didascalia que señala que Albanio no le ha soltado. También señala la molestia y la actitud gestual de Camila.	Verso compartido.
<b>Suéltame ya</b> la mano, que el aliento me falta de congoja.				
ALBANIO (vv. 833-834)				
He muy gran miedo que te me irás, que corres más qu'el viento.				
CAMILA (vv. 835-837)			Didascalia que muestra la desesperación de	Aparece un cambio de tono cuando
No estoy como solía, que no puedo				

<p>moverme ya, de mal ejercitada;  <b>suelta</b>, que casi m'has quebrado un dedo.</p>			<p>Camila y su enojo con el imperativo: <i>suelta</i>.</p>	<p>hiperbólicamente menciona el dedo quebrado.</p>
<p>ALBANIO (vv. 838-840)</p> <p>¿Estarás <b>si te suelto</b>, sosegada, mientras con razón clara te demuestro que fuiste sin razón de mí enojada?</p>				
<p>CAMILA (vv. 841-842)</p> <p>¡Eres tú de razones gran maestro!  <b>Suelta</b>, que sí estaré.</p>				<p>Verso compartido.</p>
<p>ALBANIO (vv. 842-843)</p> <p>Primero jura por la primera fe del amor nuestro.</p>				
<p>CAMILA (vv. 844-848)</p> <p>Yo juro por la ley sincera y pura del amistad pasada de sentarme y d'escuchar tus quejas muy segura. ¡Cuál me tienes la mano d'apretarme con esa dura mano, descreído!</p>			<p>Didascalía que señala algún gesto al jurar. Didascalía implícita que demuestra la desesperación de Camila por no ser soltada. También una didascalía de acción y transición, pues Albanio duda en soltarla.</p>	
<p>ALBANIO (v. 849)</p> <p>¡Cuál me tienes el alma de dejarme!</p>			<p>Didascalía que nos dice sobre la indecisión de Albanio de soltarla. Implica una gestualidad.</p>	
<p>CAMILA (vv. 850-853)</p> <p>¡Mi prendedero d'oro, si es perdido!  ¡Oh cuitada de mí, mi prendedero  Desde <b>aquel valle aquí se m'ha caído!</b></p>		<p><i>Aquel valle, aquí:</i>  deixis demostrativa.</p>	<p>Didascalía de transición, pues Camila inventa de repente otra preocupación para engañar a Albanio y escaparse.</p>	
<p>ALBANIO (853-854)</p> <p>Mira no se cayese <b>allá</b> primero, antes <b>d'aquéste</b>, al val de la Hortiga.</p>		<p><i>Allá:</i> deixis demostrativa.   <i>Aqueste valle:</i> deixis espacial.</p>	<p>Didascalía implícita que denota una preocupación fingida de parte de Camila.</p>	
<p>CAMILA (v. 855)</p> <p>Doquier que se perdió, buscallo quiero.</p>				
<p>ALBANIO (vv. 856-858)</p> <p>Yo iré a buscallo; escusa esta fatiga, que no puedo sufrir que <b>aquesta arena</b> abra el blanco pie de mi enemiga.</p>		<p><i>Aquesta arena:</i> deixis espacial.</p>	<p>Didascalía que nos habla del espacio donde se encuentran.</p>	

<p>CAMILA (vv. 859-861)</p> <p>Pues ya quieres tomar por mí esta pena, derecho ve primero a <b>aquellas hayas</b>, que <b>allí estuve</b> yo echada un' hora buena.</p>		<p><i>Aquellas hayas</i>: deixis demostrativa y espacial.</p> <p><i>Allí</i>: deixis demostrativa.</p>		
<p>ALBANIO (v. 862)</p> <p>Yo voy, mas entretanto no te vayas.</p>			<p>Didascalía que indica que Albano se mueve del lugar y la suelta.</p>	
<p>CAMILA (vv. 863-864)</p> <p>Seguro <b>ve</b>, ¡que antes verás mi muerte que tú me cobres ni a tus manos hayas!</p>			<p>Didascalía que implica una acción: Ella se escapa en cuanto Albano la suelta y toma distancia.</p>	<p>Mutis de Camila</p>
<p>ALBANIO (vv. 865-882)</p> <p>¡Ah ninfa desleal!, ¿y desta suerte se guarda el juramento que me diste!          ¡Ah, condición de vida dura y fuerte!          ¡Oh falso amor, de nuevo me hiciste revivir con un poco d'esperanza!          ¡Oh modo de matar nojoso y triste!          ¡Oh muerte llena de mortal tardanza, podré por ti llamar injusto el cielo, injusta su medida y su balanza!          Recibe <b>tú, terreno y duro suelo</b>, este rebelde cuerpo que detiene del alma el espedido y presto vuelo;  <b>yo</b> me daré la muerte, y aun si viene alguno a resistirme... ¿a resistirme?:  <b>¡él verá</b> que a su vida no conviene!          ¿No puedo yo morir, no puedoirme por aquí, por allí, por do quisiere, desnudo espíritu o carne y hueso firme?</p>		<p>Interlocutores: Ninfa, falso amor, muerte, terreno y duro suelo.</p> <p><i>Yo me daré muerte</i>: deixis enunciativa y anuncio de la acción.</p> <p>Preguntas que parece que se las hace a sí mismo.</p>	<p>5 exclamaciones después del engaño y huida de Camila que implican una gestualidad y las interjecciones un apoyo energético y emotivo.</p> <p>Didascalía que implica una acción y una gestualidad, pues Albano quiere suicidarse pero no puede.</p> <p>El que venga, el que se atreva a impedirme: Mecanismo dramático que renueva la atención y da camino a la circunstancia dramática, pues llegarán enseguida dos pastores amigos, Salicio y Nemoroso.</p>	<p>Momento climático en la mitad de la égloga.</p>
<p>SALICIO (vv. 883-884)</p> <p>Escucha, que algún mal hacerse quiere.          ¡Oh, cierto tiene trastornado el seso!</p>		<p>El interlocutor es Nemoroso.</p>	<p>Didascalía implícita que señala la entrada de los dos pastores por otro lado donde Albano no los puede mirar.</p> <p>La didascalía en la exclamación está señalando una acción de Albano que denota su falta de seso.</p>	<p>Entrada de Salicio y Nemoroso.</p>
<p>ALBANIO (vv. 885-897)</p> <p>¡Aquí tuviese yo quien mal me quiere!          Descargado me siento d'un gran peso;</p>			<p>Albano dice cómo se siente pero al mismo</p>	<p>Se puede constatar en las palabras de fin de</p>

<p>paréceme que vuelo, despreciando monte, choza, ganado, leche y queso. ¿No son aquéstos pies? Con ellos <b>ando</b>. Ya caigo en ello: el cuerpo se m'ha ido; sólo el espirtu es este que ora mando. ¿Hale hurtado alguno o escondido mientras mirando estaba yo otra cosa? ¿O si quedó por caso <b>allí</b> dormido? Una figura de color de rosa estaba <b>allí</b> durmiendo: ¿si es <b>aquella</b> mi cuerpo? No, que <b>aquella</b> es muy hermosa.</p>		<p>Interlocutor: espectador</p> <p>Deixis espacial: <i>allí, aquella.</i></p>	<p>tiempo se está implicando una acción con respecto a su propio cuerpo.</p> <p>La didascalía nos indica que Albanio ha enloquecido: Señala otro espacio del que ocupa su cuerpo pues cree que se lo han robado. Se refiere a la figura de Camila que vimos antes.</p>	<p>verso las hermosas rimas que denotan el tono cómico de la situación de Albanio.</p>
<p>NEMOROSO (vv. 898-899)</p> <p>¡Gentil cabeza! No daría por ella <b>yo</b> para mi traer solo un cornado.</p>				
<p>ALBANIO (v. 900)</p> <p>¿A quién iré del hurto a dar querella?</p>		<p>Interlocutor de la pregunta: el espectador.</p>		
<p>SALICIO (vv. 901-907)</p> <p>Estraño ejemplo es ver en qué ha parado <b>este</b> gentil mancebo, Nemoroso, y a <b>nosotros</b>, que l'hemos ya tratado, manso, cuerdo, agradable, virtuoso, sufrido, conversable, buen amigo, y con un alto ingenio, gran reposo.</p>		<p>Interlocutor: Nemoroso</p> <p><i>Este:</i> deixis demostrativa.</p>		<p>Se menciona el nombre de Nemoroso por primera vez en esta égloga.</p>
<p>ALBANIO (908-927)</p> <p>¡<b>Yo</b> podré poco o hallaré testigo de quién hurtó mi cuerpo! Aunque esté ausente, <b>yo</b> le perseguiré como a enemigo. ¿Sabrásme decir d'él, mi clara fuente? Dímelo, si lo sabes: así Febo nunca tus frescas ondas caliente. <b>Allá</b> dentro en el fondo está un mancebo, de laurel coronado y en la mano un palo, propio como yo, d'acebo. ¡Hola! ¿<b>quién está 'llá?</b> Responde hermano. ¡Válasme, Dios!, o tú eres sordo o mudo, o enemigo mortal del trato humano. Espirtu soy, de carne ya desnudo, que busco el cuerpo mío, que m'ha hurtado algún ladrón malvado, injusto y crudo. Callar que callarás. ¿Hasme 'scuchado? ¡Oh santo Dios!, mi cuerpo mismo veo, o <b>yo</b> tengo el sentido trastornado. ¡Oh cuerpo, hete hallado y no lo creo! ¡Tanto <b>sin ti</b> me hallo descontento,</p>		<p>Yo: deixis enunciativa.</p> <p>Interlocutor: la fuente.</p> <p>Cambio de interlocutor: su reflejo en la fuente.</p>	<p>Didascalía implícita que implica una corporalidad y un cambio de lugar: se acerca a la fuente y le pregunta.</p> <p>Didascalía implícita que nos indica que Albanio se ve reflejado en el fondo de la fuente e interpela a su propia imagen: <i>Responde hermano.</i> Además describe su reflejo llevando un palo en la mano a la manera del pastor.</p> <p>Anagnórisis cuando se reconoce en el reflejo</p>	

pon fin ya a tu destierro y mi deseo!			de la fuente que implica un cambio de gestualidad.	
NEMOROSO (vv. 928-930)  Sospecho qu'el contino pensamiento que tuvo de morir <b>antes d'agora</b> le representa <b>aqueste</b> apartamiento.		<i>Antes de agora:</i> deixis temporal. <i>Aqueste:</i> deixis demostrativa.	La didascalía nos muestra cómo los dos pastores se han convertido también en espectadores del estado de Albanio.	Anáfora que nos indica que ya antes había querido morir.
SALICIO (931-933)  Como el que velando siempre llora, quedan, durmiendo, <b>las especies llenas del dolor que en el alma triste mora.</b>			Nemoroso y Salicio hablan como en aparte, pues Albanio no se da cuenta de su presencia.	Intertextualidad que nos habla de la idea que se tiene de la enfermedad de amor y su relación del alma en el cuerpo.
ALBANIO (vv. 934-945)  Si no estás en cadenas, <b>sal ya fuera</b> a dame verdadera forma d'hombre, que <b>agora</b> solo el nombre m'ha quedado; y si <b>allá</b> estás forzado en ese suelo, dímelo, que si el cielo que me oyere con quejas no moviere y llanto tierno, convocaré el infierno y reino oscuro y romperé su muro de diamante, como hizo el amante blandamente por la consorte ausente que cantando estuvo halagando las culebras de las hermanas negras, mal peinadas.		El interlocutor sigue siendo el reflejo de la imagen de su cuerpo, pues aunque sabe ya que es su reflejo siente que aún le falta su cuerpo.		Cambio métrico: rima al medio.  Hipotexto referente al mito de Orfeo y Eurídice.
NEMOROSO (vv. 946-947)  ¡De cuán desvariadas opiniones saca buenas razones el cuitado!		Interlocutor: Salicio y pudiera ser el espectador también.	Tono irónico de la exclamación que contrasta cómicamente con la intensidad del parlamento de Albanio	
SALICIO (vv. 948-953)  El curso acostumbrado del ingenio, aunque le falte el genio que lo mueva, con la fuga que lleva corre un poco, y aunque <b>éste</b> está ora loco, no por eso ha de dar al travieso su sentido, en todo habiendo sido cual <b>tú</b> sabes.		Interlocutor: Nemoroso.  Tú: deixis enunciativa	Didascalía que implica que los dos pastores conocen muy bien a Albanio.	
NEMOROSO (vv. 954-955)  No más, no me le alabes, que por cierto como de velle muerto estoy llorando.		Interlocutor: Salicio.		

<p>ALBANIO (vv. 956-981)</p> <p>Estaba contemplando qué tormento es deste apartamiento lo que pienso. No nos aparta inmenso mar airado, no torres de fosado rodeadas, no montañas cerradas y sin vía, no ajena compañía dulce y cara; un poco d'agua clara nos detiene. Por ella no conviene lo que entramos con ansia deseamos, porque al punto que a ti me acerco y junto, no te apartas; antes nunca te hartas de mirarme y <b>de sinificarme en tu meneo</b> que tienes gran deseo de juntarte con esta media parte. Daca, hermano, <b>é cham' acá esa mano</b>, y como buenos amigos a lo menos nos juntemos y aquí nos abracemos. ¡<b>Ah, burlaste!</b> ¿Así te me 'scapaste? <b>Yo</b> te digo que no es obra d'amigo hacer eso; quedo <b>yo</b>, don travieso, remojado, ¿y <b>tú</b> estás enojado? ¡Cuán apriesa mueves - ¿qué cosa es esa?- <b>tu</b> figura! ¿Aun esa desventura me quedaba? Ya <b>yo</b> me consolaba en ver serena tu imagen, y tan buena y amorosa; no hay bien ni alegre cosa ya que dure.</p>		<p>Interlocutor: su propio reflejo en la fuente.</p> <p><i>Yo, tú: deixis enunciativa.</i></p>	<p>Didascalía implícita que nos indica que hay un movimiento corporal al querer acercarse a su imagen: le da a entender con sus movimientos o sus gestos que desea juntarse. Cuando le pide la mano aparece un gesto</p> <p><i>¡Ah, burlaste!:</i> Didascalía que implica que hubo un movimiento de Albanio al intentar tomar de la mano a su reflejo sin lograrlo. También queda <i>remojado</i>. Didascalía que implica el movimiento del agua y así funcionan las preguntas graciosas que hace el personaje de Albanio.</p>	
<p>NEMOROSO (v. 982)</p> <p>A lo menos, que cure tu cabeza.</p>		<p>Le habla a Albanio como respuesta de lo que dice aunque éste no lo esté escuchando.</p>		
<p>SALICIO (v. 983)</p> <p>Salgamos, que ya empieza un furor nuevo.</p>			<p>Didascalía implícita que señala que están dentro (escondidos), fuera de la vista de Albanio, y que están a punto de hacerse ver.</p>	
<p>ALBANIO (vv. 984-985)</p> <p>¡Oh Dios! ¿por qué no pruebo a echarme dentro hasta llegar al centro de la fuente?</p>		<p>Interlocutor: Dios.</p>		
<p>SALICIO (v.986)</p> <p>¿Qué's esto, Albanio? ¡Tente!</p>			<p>Didascalía que nos señala la acción de Albanio de echarse a la fuente.</p>	
<p>ALBANIO (vv. 986-992)</p> <p>¡Oh manifiesto ladrón!, mas ¿qué's <b>aquesto</b>? ¡Es muy bueno</p>		<p>Interlocutor: su propio reflejo en la fuente. <i>Aquesto, esa alma, aquesta mano: deixis demostrativa.</i></p>	<p>La pregunta: ¿qué es aquesto? Implica que aparece de nuevo la imagen del reflejo. Didascalía que muestra que Albanio no</p>	

vestiros de lo ajeno y ante'l dueño, como si fuese un leño sin sentido venir muy revestido de mi carne! ¡Yo haré que descarne esa alma osada aquesta mano airada!		Yo: deixis enunciativa.	escucha a Salicio. Y se empeña en luchar contra su reflejo: Yo haré que descarne esa alma osada...	
SALICIO (vv. 992-993)  ¡Está quedo! ¡Llega tú, que no puedo detenelle!		Tú: deixis enunciativa. Interlocutor de la primera exclamación es Albanio, al que le pide que se aquiete. Luego es Nemoroso, a quién le pide ayuda.	Didascalias de acción: Salicio quiere detener a Albanio y no lo logra, por lo que pide ayuda a Nemoroso que está sólo observando.	
NEMOROSO (v. 994)  Pues ¿qué quieres hacelle?		Interlocutor: Salicio		
SALICIO (VV. 994-996)  Dejalle, ¿Yo? si desenclavijalle yo acabase la mano, a que escapase mi garganta.		Yo: deixis enunciativa.	Didascalia que señala cómo por atrapar a Albanio quedó atrapado él, pues lo tiene agarrado de la garganta.	Es muy claro el tono jocoso de la acción/
NEMOROSO (vv. 997-998)  No tiene fuerza tanta; solo puedes hacer tú lo que debes a quien eres.		Tú: deixis enunciativa.	Didascalia implícita que indica que Nemoroso no acude presto a ayudar a Salicio. Implica un tono cómico. Pues contrasta la urgencia de Salicio frente a la tranquilidad de Nemoroso.	
SALICIO (vv. 999- 1001)  ¡Qué tiempo de placeres y de burlas! ¿Con la vida te burlas, Nemoroso? ¡Ven, ya no 'stés donoso!		Interlocutor: Nemoroso.	Didascalia que nos indica que Nemoroso está a la distancia de Salicio y Albanio. La palabra donoso también nos da indicio de la actitud de Nemoroso y del tono de los acontecimientos.	Donoso: figura del donaire, es decir, gracioso.
NEMOROSO (vv. 1001-1003)  Luego vengo; en cuanto me detengo aquí un poco, veré cómo de un loco te desatas.			Didascalia que implica la acción de ver a la distancia la pelea entre el loco de Albanio y Salicio.	
SALICIO (v. 1004)  ¡Ay, paso, que me matas!		Interlocutor: Albanio	Didascalia que abarca los siguientes versos y nos indica el desarrollo de una pelea cuerpo a cuerpo.	
ALBANIO (v. 1004)  ¡Aunque mueras!		Interlocutor: Salicio		

NEMOROSO (v. 1005) ¡Ya <b>aquesto</b> va de veras! ¡Suelta loco!		Interlocutores: para la primera exclamación pueden ser los espectadores y el imperativo es para Albanio.	Didascalia que implica el acercamiento de Nemoroso a los cuerpos que pelean y que parece que Albanio está por vencer o matar a Salicio. Finalmente ayuda a Salicio a librarse de Albanio (el loco).	
ALBANIO (v. 1006) Déjame ‘star un poco, que ya acabo.		Interlocutor: Nemoroso	Didascalia que demuestra que el que está ganando la batalla contra Salicio es Albanio.	Tono jocoso de la respuesta de Albanio.
NEMOROSO (v.1007) ¡Suelta ya!		Interlocutor: Albanio		Verso compartido en tres voces.
ALBANIO (v. 1007) ¿Qué te hago?				
NEMOROSO (v. 1007) ¡A mí, no nada!				
ALBANIO (vv. 1008-1009)  Pues vete tu jornada, y no entiendas en <b>aquestas</b> contiendas.				
SALICIO (vv. 1009-1014)  ¡Ah, furioso! Aferra, Nemoroso, y tenle fuerte. ¡Yo te daré la muerte, don perdido! Ténmele tú tendido mientras l’ato. Probemos así un rato a castigalle; quizá con espantalle habrá algún miedo.		Doble interlocución, pues unas palabras son para Albanio y otras para Nemoroso.	Didascalia que indica que Nemoroso aprovecho algún momento para atrapar a Albanio, y Salicio ya libre le pide a Nemoroso que lo agarre fuerte mientras lo ata.	
ALBANIO (v. 1015)  Señores, si ‘stoy quedo ¿dejarésme?		Doble interlocutor: Salicio y Nemoroso.		
SALICIO (v. 1016) ¡No!				Verso compartido en cuatro voces.
ALBANIO (v. 1016) Pues ¿qué, matarésme?				
SALICIO (v. 1016) ¡Sí!				
ALBANIO (vv. 1016-1018)  ¿Sin falta? Mira cuánto más alta <b>aquella</b> sierra está que la otra tierra.				
NEMOROSO (vv. 1018-1019) Bueno es esto; él olvidará presto la bravesa.				

SALICIO (v. 1020) ¡Calla, que así s'aveza a tener seso!				
ALBANIO (v. 1021) ¿Cómo, azotado y preso?				Verso en dos voces.
SALICIO (v. 1021) ¡Calla, escucha!				
ALBANIO (vv. 1022-1024)  Negra fue <b>aquella lucha</b> que contigo hice, que tal castigo dan tus manos. ¿No éramos como hermanos de primero?		Interlocutor: Salicio.		
NEMOROSO (vv. 1025-1026)  Albanio, compañero, calla agora y duerme aquí algún hora, y no te muevas.				
ALBANIO (v. 1027) ¿Sabes algunas nuevas de mí?				Versos compartidos entre Salicio y Albanio.
SALICIO (v. 1027) ¡Loco!				
ALBANIO (v. 1028) Paso, que duermo un poco.				
SALICIO (v. 1028) ¿Duermes cierto?				
ALBANIO (v. 1029) ¿No me ves como un muerto? Pues ¿qué hago?				
SALICIO (vv. 1030-1031)  <b>Éste</b> te dará el pago, si despiertas, en estas carnes muertas, te prometo.		<i>Éste</i> : deixis demostrativa (puede ser un golpe o la amenaza de él con el palo del pastor)	Didascalia de acción: Puede ser que le dé un último golpe que lo deje desconectado.	
NEMOROSO (vv. 1032-1034)  Algo 'stá más quieto y reposado que hasta 'quí. ¿Qué dices tú, Salicio? ¿Parécete que puede <b>ser curado</b> ?		Interlocutor: Salicio.	Didascalia que nos indica que Albanio se ha quedado quieto, por convicción o por el golpe que imagino.	Cambio de métrica: tercetos encadenados.
SALICIO (vv. 1035-1037)  En procurar cualquiera beneficio a la vida y salud d'un tal amigo, haremos el debido y <b>justo oficio</b> .				El oficio del pastor?
NEMOROSO (vv. 1038-1128)  Escucha, pues, un poco lo que digo; contaréte una 'straña y nueva cosa de que <b>yo</b> fui la parte y el testigo. En la ribera verde y deleitosa del sacro <b>Tormes</b> , dulce y claro río, hay una vega grande y espaciosa, verde en el medio del invierno frío,		Interlocutor: Salicio (escucha).  <i>Yo</i> : deixis enunciativa.		Termina parte jocosa.

<p>en el otoño verde y primavera, verde en la fuerza del ardiente estío. Levántase al fin della una ladera, con proporción graciosa en el altura, que sojuzga la vega y la ribera; allí está sobrepuesta la espesura de las hermosas torres, levantadas al cielo con estraña hermosura, no tanto por la fábrica estimadas, aunque 'straña labor allí se vea, cuanto por sus señores ensalzadas. Allí se halla lo que se desea: virtud, linaje, haber y todo cuanto bien de natura o de fortuna sea.</p> <p>Un hombre mora allí de ingenio tanto que toda la ribera adonde él vino nunca se harta d'escuchar su canto. Nacido fue en el campo placentino, que con estrago y destrucción romana en el antiguo tiempo fue sanguino, y en éste con la propia la inhumana furia infernal, por otro nombre guerra, le tiñe, le rüina y le profana; él, viendo aquesto, abandonó su tierra, por ser más de reposo compañero que de la patria, que el furor atierra. Llevóle a aquella parte el buen agüero d'aquella tierra d'Alba tan nombrada, que éste's el nombre della, y d'él Severo.</p> <p>A <b>aquéste</b> Febo no le 'scondió nada, antes de piedras, hierbas y animales diz que le fue noticia entera dada. <b>Éste</b>, cuando le place, a los caudales ríos el curso presuroso enfrena con fuerza de palabras y señales; la negra tempestad en muy serena y clara luz convierte, y aquel día, si quiere revolvella, el mundo atruena; la luna d'allá arriba bajaría si al son de las palabras no impidiese el son del carro que la mueve y guía.</p> <p>Temo que si decirte presumiese de su saber la fuerza con loores, que en lugar d'alaballe l'ofendiese. Mas <b>no te callaré</b> que los amores con un tan eficaz remedio <b>cura</b> cual se conviene a tristes amadores; en un punto remueve la tristura, convierte'n odio aquel amor insano, <b>y restituye'l alma a su natura.</b></p> <p>No te sabré decir, <b>Salicio</b> hermano, la orden de mi cura y la manera,</p>		<p><i>Él</i>: Severo, el sujeto que describe a lo largo del pasaje.</p> <p><i>Aquéste, éste</i>: deixis demostrativa. (Se refiere a Severo)</p>		<p>Descripción del sacro Tormes y la ribera siempre verde.</p> <p>Alba de Tormes, sede familiar del duque.</p> <p>Descripción de Severo.</p> <p>Severo cura el mal de amor y restituye la naturaleza del alma.</p>
---	--	---	--	--

<p>mas sé que me partí d'él libre y sano. Acuérdate bien que en la ribera de Tormes le hallé solo, <b>cantando</b> tan dulce que una piedra entemeciera. Como cerca me vido, adivinando la causa y la razón de mi venida, suspenso un rato 'stuvo así callando, y luego con voz muy clara y espedida soltó la rienda al <b>verso numeroso</b> en alabanzas de la libre vida.</p> <p><b>Yo</b> estaba embebecido y vergonzoso, atento <b>al son</b> y viéndome del todo fuera de libertad y de reposo. No sé decir sino que'n fin de modo <b>aplicó a mi dolor la medicina</b> qu'el mal desarraigó de todo en todo. Quedé <b>yo</b> entonces como quien camina de noche por caminos enriscados, sin ver dónde la senda o paso inclina; mas, venida la luz y contemplados, del peligro pasado nace un miedo que deja los cabellos erizados: así estaba mirando, atento y quedo, aquel peligro <b>yo</b> que atrás dejaba, que nunca sin temor pensallo puedo.</p> <p>Tras esto luego se me presentaba, sin antojos delante, la vileza de lo que antes ardiendo deseaba. Así curó mi mal, con tal destreza, el sabio viejo, como t'he contado, que volvió el alma a su naturaleza y soltó el corazón aherrojado.</p>		<p><i>Salicio: interlocutor.</i></p> <p><i>Yo: deixis enunciativa.</i></p>		<p>Parece que Severo lo curó con palabras versificadas y cantadas.</p> <p><b>La cura</b> de la enfermedad de amor por medio del suave canto.</p> <p>Descripción emotiva del personaje.</p>
<p>SALICIO (vv. 1129-1136)</p> <p>¡Oh gran saber, oh viejo frutüoso, qu'el perdido reposo al alma vuelve, y lo que la revuelve y lleva a tierra del corazón destierra encontinente!</p> <p>Con esto solamente que contaste así le reputase acá conmigo que sin otro testigo a desealle ver presente y hablalle me levantas.</p>		<p>Interlocutor: Nemoroso.</p>		<p>Cambio métrico: rima al medio.</p>
<p>NEMOROSO (vv. 1137-1139)</p> <p>¿Desto poco te 'spantas tú, Salicio? De más te daré indicio manifiesto, si no te soy molesto y enojoso.</p>		<p>Interlocutor: Salicio.</p>		
<p>SALICIO (vv. 1140-1153)</p> <p>¿Qué's esto, Nemoroso, y qué cosa puede ser tan sabrosa en otra parte a mí como <b>escucharte</b>? No la siento, cuanto más este cuento de Severo;</p>		<p>Interlocutor: Nemoroso.</p>		<p>Cambio métrico. Rima interna.</p>

<p>dímelo por entero, por tu vida,  pues <b>no hay quien nos impida ni  embarace.</b>  Nuestro ganado pace, el viento espira,  Filomena sospira en dulce canto  y en amoroso llanto s'mancilla;  gime la tortolilla sobre'l olmo,  preséntanos a colmo el <b>prado</b> flores  y esmalta en mil colores su verdura;  la fuente clara y pura, murmurando,  nos está convidando a dulce trato.</p>		<p>Se retoma la descripción del espacio bucólico como propicio para el canto.</p>	<p>Didascalia que hace referencia a Albanio que sigue ahí quieto y callado.</p>	<p><i>Prado</i>, en la edición de Tomás Navarro Tomás.</p>
<p>NEMOROSO (vv. 1154-1828)</p> <p><b>Escucha</b>, pues, un rato, y diré cosas  extrañas y espantosas poco a poco.  Ninfas, a vos invoco; verdes faunos,  sátiros y silvanos, soltá todos  mi lengua en dulces modos y sotiles,  que ni los pastoriles ni el avena  ni la zampoña suena como quiero.</p> <p>Este nuestro Severo pudo tanto  con el süave canto <b>y dulce lira</b>  que, revueltos en ira y torbellino,  en medio del campo se pararon  <b>los vientos y escucharon muy atentos  la voz y los acentos,</b> muy bastantes  a que los repugnantes y contrarios  hiciesen voluntarios y conformes.</p> <p>A <b>aquéste</b> el viejo <b>Tormes</b>, como a  hijo,  le metió al escondrijo de su fuente,  de do va su corriente comenzada;  mostróle una labrada y cristalina  <b>urna</b> donde él reclina el diestro lado,  y en ella vio entallado y esculpido  lo que, <b>antes d'habersido</b>, el sacro viejo  por devino consejo puso en arte,  labrando a cada parte las extrañas  virtudes y hazañas de los hombres  que con sus claros nombres ilustraron  cuanto señorearon de aquel río.</p> <p>Estaba con un brío desdeñoso,  con pecho corajoso, aquel valiente  que contra un rey potente y de gran  seso,  qu'el viejo padre preso le tenía,  cruda guerra movía despertando  su ilustre y claro bando al ejercicio  d'aquel piadoso oficio. A <b>aquéste</b> junto  la gran labor al punto señalaba  al hijo que mostraba acá en la tierra  ser otro Marte en guerra, en corte  Febo;</p>		<p>Interlocutor: Salicio (escucha).  Invoca a sus inspiradores: ninfas, faunos, sátiros y silvanos.</p> <p><i>Aqueste</i>: deixis demostrativa (se refiere a Severo)</p>	<p>Didascalia que nos hace imaginar personificado al río Tormes: sacro viejo.</p> <p>Didascalia que nos va señalando con palabras lo que está figurado en esta urna. Como en una pintura.</p>	<p>Monólogo de 679 versos.</p> <p>A diferencia de las otras ocasiones en donde solo se invocan a las ninfas, entidades femeninas del bosque, ahora también invoca a las masculinas: sátiros y silvanos.</p> <p>Se enuncia la dulce lira que acompañó el canto de Severo, confrontado con los instrumentos pastoriles del avena y la zampoña. Quizá esté señalando un cambio de estilo y melodía.</p> <p>Los vientos también escuchan atentos y se paran.</p> <p>En lo más escondido del manantial aparecen labradas y entalladas en</p>

<p>mostrábase mancebo en las señales del rostro, qu'eran tales que 'speranza y cierta confianza claro daban, a cuantos le miraban, qu'él sería en quien se informaría un ser divino.</p> <p>Al campo sarracino en tiernos años daba con graves daños a sentillo, que como fue caudillo del cristiano, ejercitó la mano y el maduro seso y aquel seguro y firme pecho. En otra parte, hecho ya más hombre, con más ilustre nombre, los ameses de los fieros franceses abollaba. Junto, tras esto, estaba figurado con el arnés manchado de otra sangre, sosteniendo el hambre en el asedio, siendo él solo el remedio del combate, que con fiero rebate y con rüido por el muro batido l'ofrecían; tantos al fin morían por su espada, a tantos la jornada puso espanto, que no hay labor que tanto notifique cuanto el fiero Fadrique de Toledo puso terror y miedo al enemigo.</p> <p>Tras aqueste que digo se veía el hijo don García, qu'en el mundo sin par y sin segundo solo fuera si hijo no tuviera. ¿Quién mirara de su hermosa cara el rayo ardiente, quién su resplandeciente y clara vista, que no diera por lista su grandeza? Estaban de crüeza fiera armadas las tres inicuas hadas, cruda guerra haciendo allí a la tierra con quitalle éste, qu'en alcanzalle fue dichosa. ¡Oh patria lagrimosa, y cómo vuelves los ojos a los Gelves, suspirando! Él está ejercitando el duro oficio, y con tal arteficio la pintura mostraba su figura que dijeras, si pintado lo vieras, que hablaba. El arena quemaba, el sol ardía, la gente se caía medio muerta; él solo con despierta vigilancia dañaba la tardanza floja, inerte, y alababa la muerte gloriosa.</p> <p>Luego la polvorosa muchedumbre, gritando a su costumbre, le cercaba; mas el que se llegaba al fiero mozo llevaba, con destrozo y con tormento, del loco atrevimiento el justo pago. Unos en bruto lago de su sangre, cortado ya el estambre de la vida,</p>		<p><i>Aqueste</i>: deixis demostrativa (se refiere a Fadrique)  <i>Digo</i>: didascalia implícita que refuerza la idea de la acción en presente.</p> <p><i>lo vieras</i>: Tú, deixis enunciativa,</p>		<p>una urna las historias de los antecesores del tercer duque de Alba. D. Fernando. Aquí empieza la narración de lo que está figurado por el río.</p> <p>Empieza la narración del hijo de Fadrique: don García.</p>
--	--	---	--	---

<p>la cabeza partida revolcaban;  otros claro mostraban, espirando,  de fuera palpitando las entrañas,  por las fieras y estrañas cuchilladas  d'aquesta mano dadas. Mas el hado  acerbo, triste, airado fue venido,  y al fin él confundido d'alboroto,  atravezado y roto de mil hierros,  pidiendo de sus yerros venia al cielo,  puso en el duro suelo la hermosa  cara como la rosa matutina,  cuando ya el sol declina al mediodía,  que pierde su alegría y marchitando  va la color mudando; o en el campo  cual queda el lirio blanco qu'el arado  crudamente cortado al pasar deja,  del cual aun no s'aleja presuroso  aquel color hermoso o se destierra,  mas ya la madre tierra descuidada  no le administra nada de su aliento,  que era el sustentamiento y vigor suyo:  tal está el rostro tuyo en el arena,  fresca rosa, azucena blanca y pura.</p> <p>Tras ésta una pintura estraña tira  los ojos de quien mira y los detiene  tanto que no conviene mirar cosa  estraña ni hermosa sino aquélla.  De vestidura bella allí vestidas  las gracias esculpidas se veían;  solamente traían un delgado  velo qu'el delicado cuerpo viste,  mas tal que no resiste a nuestra vista.  Su diligencia en vista demostraban;  todas tres ayudaban en una hora  una muy gran señora que paría.  Un infante se veía ya nacido  tal cual jamás salido d'otro parto  del primer siglo al cuarto vio la luna;  en la pequeña cuna se leía  un nombre que decía "don Fernando".</p> <p>Bajaban, d'él hablando, de dos cumbres  aquellas nueve lumbres de la vida  con ligera corrida, y con ellas,  cual luna con estrellas, el mancebo  intonso y rubio, Febo; y en llegando,  por orden abrazando todas fueron  al niño, que tuvieron luengamente.  Visto como presente, d'otra parte  Mercurio estaba y Marte, cauto y fiero,  viendo el gran caballero que encogido  en el recién nacido cuerpo estaba.  Entonces lugar daba mesurado  a Venus, que a su lado estaba puesta;  ella con mano presta y abundante</p>		<p>Aquesa mano: deixis  demostrativa (se refiere  a la mano de don  García)</p> <p>Didascalía enunciativa:  "Tal está el rostro  tuyo" refiriéndose a la  rosa y a la azucena.</p> <p>Tuyo: deixis  enunciativa.  Se refiere a la rosa o  ¿al rostro de alguien  más?</p>	<p>Didascalía que renueva  la idea de que está  describiendo una  pintura.</p> <p>Nuevamente se  reafirma la idea de  estar describiendo una  pintura.</p>	<p>Arteficio:  Artificio en la  edición de Tomás  Navarro Tomás.</p> <p>Aquí empieza la  narración del  nacimiento de don  Fernando hijo de  don García y doña  Beatriz Pimentel.</p>
--	--	---	--	---

<p>néctar sobre el infante desparcía, mas Febo la desví d'aquél tierno niño y daba el gobierno a sus hermanas; del cargo están ufanas <b>todas nueve.</b> El tiempo el paso mueve; el niño crece y en tierna edad florece y se levanta como felice planta en buen terreno. Ya sin precepto ajeno él daba tales de su ingenio señales que 'spantaban a los que le criaban; <b>luego estaba</b> cómo una l'entregaba a un gran maestro que con ingenio diestro y vida honesta hiciese manifiesta al mundo y clara <b>aquel ánima rara</b> que allí vía. Al niño recibía con respeto un viejo en cuyo aspeto se via junto severidad a un punto con dulzura.</p> <p>Quedó <b>desta figura</b> como helado Severo y espantado, viendo el viejo que, como si en espejo se mirara, en cuerpo, edad y cara eran conformes.</p> <p>En esto, el rostro a Tormes revolviendo, vio que 'staba riendo de su 'spanto. "¿De qué t'espantas tanto?", dijo el río. "¿No basta el saber mío a que primero que naciese Severo, yo supiese que había de ser quien diese la doctrina al ánima divina deste mozo?" Él, lleno d'alborozo y d'alegría, sus ojos <b>mantenía de pintura.</b> Miraba otra <b>figura</b> d'un mancebo, el cual venía con Febo mano a mano, al modo cortesano; en su manera juzgáralo cualquiera, viendo el gesto lleno d'un sabio, honesto y dulce afeto, por un hombre perfeto en l'alta parte de la difícil arte cortesana, maestra de la humana y dulce vida.</p> <p>Luego fue conocida de Severo la imagen por entero fácilmente deste que allí presente era pintado; vio qu'era el que había dado a don Fernando, su ánimo formando en lengua usanza, el trato, la crianza y gentileza, la dulzura y llaneza acomodada, la virtud apartada y generosa,</p>	<p>Didascalía explícita: <i>dijo el río</i></p>	<p>Deixis: tú (te espantas)</p> <p>Personificación del río Tormes pues incluso se ríe del espanto de Severo.</p>	<p>Didascalía que nos dice que se representaba: <i>Luego estaba.</i></p> <p>Severo mira la figura que le ofrece el río Tormes y reconoce a Fernando y a él mismo.</p> <p>El río empieza a hablar en presente con Severo.</p>	<p>Dentro de la narración aparece el río personificado, cuestión que plantea la</p>
--	---	--	--	---

<p>y en fin cualquiera cosa que se vía  en la cortesanía de que lleno  Fernando tuvo el seno y bastecido.</p> <p>Después de conocido, leyó el nombre  Severo de aquel hombre, que se  llama <b>Boscán</b>, de cuya llama clara y pura  sale'l fuego que apura sus escritos,  que en siglos infinitos ternán vida.</p> <p>De algo más crecida edad miraba  al niño, que 'scuchaba sus consejos.  Luego los aparejos ya de Marte,  estotro puesto aparte, le traía;  así les convenía a todos ellos  que no pudiera dellos dar noticia  a otro la milicia en muchos años.  Obraba los engaños de la lucha;  la maña y fuerza mucha y ejercicio  con el robusto oficio está mezclando.  <b>Allí</b> con rostro blando y amoroso  Venus aquel hermoso mozo mira,  y luego le retira por un rato  d'aquel áspero trato y son de hierro;  mostrábale ser yerro y ser mal hecho  armar contino el pecho de dureza,  no dando a la temeza alguna puerta.  Con él en una huerta entrada siendo,  una ninfa durmiendo le mostraba;  el mozo la miraba y juntamente,  de súpito acidente acometido,  estaba embebecido, y la diosa  que a la ninfa hermosa s'allegase  mostraba que rogase, y parecía  que la diosa temía de llegarse.  Él no podía hartarse de miralla,  de eternamente amalla proponiendo.</p> <p>Luego venía corriendo Marte airado,  mostrándose alterado en la persona,  y daba una corona a don Fernando.  Y estábale mostrando un caballero  que con semblante fiero amenazaba  al mozo que quitaba el nombre a todos.  Con atentados modos se movía  contra el que l'atendía en una puente;  mostraba claramente <b>la pintura</b>  que acaso noche 'scura entonces era.  De la batalla fiera era testigo  Marte, que al enemigo condenaba  y al mozo coronaba en el fin d'ella;  el cual, como la estrella relumbrante  que'l sol envía delante, resplandece.</p> <p>D'allí su nombre crece, y se derrama</p>				<p>posibilidad de  volverlo concreto,  es decir,  representado por  un actor en la  práctica escénica.</p>
---	--	--	--	--

<p>su valerosa fama a todas partes.  Luego con nuevas artes se convierte  a hurtar a la muerte y a su abismo  gran parte de sí mismo y quedar vivo  cuando el vulgo cativo le llorare  y, muerto, le llamare con deseo.  Estaba el Himeneo allí pintado,  el diestro pie calzado en lazos d'oro;  de vírgines un coro está cantando,  partidas altercando y respondiendo,  y en un lecho poniendo una doncella  que, quien atento aquélla bien mirase  y bien la cotejase en su sentido  con la qu'el mozo vido allá en la  huerta,  verá que la despierta y la dormida  por una es conocida de presente.  Mostraba juntamente ser señora  digna y merecedora de tal hombre;  el almohada el nombre contenía,  el cual doña María Enríquez era.  Apenas tienen fuera a don Fernando,  ardiendo y deseando estar ya echado;  al fin era dejado con su esposa  dulce, pura, hermosa, sabia, honesta.</p> <p>En un pie estaba puesta la fortuna,  nunca estable ni una, que llamaba  a Fernando, que 'staba en vida ociosa,  porque en dificultosa y ardua vía  quisiera ser su guía y ser primera;  mas él por compañera tomó aquélla,  siguiendo a la qu'es bella descubierta  y juzgada, cubierta, por disforme.  El nombre era conforme a aquesta  fama:  virtud ésta se llama, al mundo rara.  ¿Quién tras ella guñara igual en curso  sino éste, qu'el discurso de su lumbre  forzaba la costumbre de sus años,  no recibiendo engaños sus deseos?</p> <p>Los montes Pirineos, que se 'stima  de abajo que la cima está en el cielo  y desde arriba el suelo en el infierno,  en medio del invierno atravesaba.  La nieve blanqueaba, y las corrientes  por debajo de puentes cristalinas  y por heladas minas van calladas;  el aire las cargadas ramas mueve,  qu'el peso de la nieve las desgaja.  Por aquí se trabaja el duque osado,  del tiempo contrastado y de la vía,  con clara compañía de ir delante;  el trabajo constante y tan loable  por la Francia mudable en fin le lleva.</p>		<p>Pregunta, cuyo interlocutor puede ser el espectador o el propio Salicio que lo ha estado escuchando.</p>		
--	--	---	--	--

<p>La fama en él renueva la presteza, la cual con ligereza iba volando y con el gran Fernando se paraba y le significaba en modo y gesto qu'el caminar muy presto convenía.</p> <p>De todos escogía el duque uno, y entramos de consuno cabalgaban; los caballos mudaban fatigados, mas al fin llegados a los muros del gran París seguros, la dolencia con su débil presencia y amarilla bajaba de la silla al duque sano y con pesada mano le tocaba. Él luego comenzaba a demudarse y amarillo pararse y a dolerse. Luego pudiera verse de travieso venir por un espeso bosque ameno, de buenas hierbas lleno y medicina, Esculapio, y camina no parando hasta donde Fernando estaba en lecho; entró con pie derecho, y parecía que le restituía en tanta fuerza que a proseguir se 's fuerza su viaje, que le llevó al pasaje del gran Reno. Tomábale en su seno el caudaloso y claro río, gozoso de tal gloria, trayendo a la memoria cuando vino el vencedor latino al mismo paso.</p> <p>No se mostraba escaso de sus ondas; antes, con aguas hondas que engendraba, los bajos igualaba, y al liviano barco daba de mano, el cual, volando, atrás iba dejando muros, torres. Con tanta priesa corres, navecilla, que llegas do amancilla una doncella, y once mil más con ella, y mancha el suelo de sangre que en cielo está esmaltada. Úrsula, desposada y virgen pura, mostraba su figura en una pieza pintada; su cabeza allí se vía que los ojos volvía ya espirando. Y estábate mirando aquel tirano que con acerba mano llevó a hecho, de tierno en tierno pecho, tu compañía.</p> <p>Por la fiera Alemaña d'aquí parte el duque, a aquella parte enderezado donde el cristiano estado estaba en dubio. En fin al gran Danubio s'encomienda; por él suelta la rienda a su navío, que con poco desvío de la tierra</p>				
---	--	--	--	--

<p>entre una y otra sierra el agua hiende.</p> <p>El remo que deciende en fuerza suma mueve la blanca espuma como argento; el veloz movimiento parecía que pintado se vía ante los ojos. Con amorosos ojos, adelante, Carlo, César triunfante, le abrazaba cuando desembarcaba en Ratisbona. Allí por la corona del imperio estaba el magisterio de la tierra convocado a la guerra que ‘speraban; todos ellos estaban enclavando los ojos en Fernando, y en el punto que a sí le vieron junto, se prometen de cuanto allí acometen la vitoria.</p> <p>Con falsa y vana gloria y arrogancia, con bárbara jactancia allí se vía a los fines de Hungría el campo puesto d’aquel que fue molesto en tanto grado al húngaro cuitado y afligido; las armas y el vestido a su costumbre, era la muchedumbre tan estraña que apenas la campaña la abarcaba ni a dar paso bastaba, ni agua el río. César con celo pío y con valiente ánimo aquella gente despreciaba; la suya convocaba, y en un punto vieras un campo junto de naciones diversas y razones, mas d’un celo.</p> <p>No ocupaban el suelo en tanto grado, con número sobrado y infinito, como el campo maldito, mas mostraban virtud con que sobraban su contrario, ánimo voluntario, industria y maña. Con generosa saña y viva fuerza Fernando los esfuerza y los recoge y a sueldo suyo coge muchos dellos. D’un arte usaba entr’ellos admirable: con el diciplinable alemán fiero a su manera y fuero conversaba; a todos s’aplicaba de manera qu’el flamenco dijera que nacido en Flandes había sido, y el osado español y sobrado, imaginando ser suyo don Fernando y de su suelo, demanda sin recelo la batalla.</p> <p>Quien más cerca se halla del gran hombre piensa que crece el nombre por su mano.</p>				
---	--	--	--	--

El cauto italiano nota y mira,  
los ojos nunca tira del guerrero,  
y aquel valor primero de su gente  
junto en éste y presente considera;  
en él ve la manera misma y maña  
del que pasó en España sin tardanza,  
siendo solo esperanza de su tierra,  
y acabó aquella guerra peligrosa  
con mano poderosa y con estrago  
de la fiera Cartago y de su muro,  
y del terrible y duro su caudillo,  
cuyo agudo cuchillo a las gargantas  
Italia tuvo tantas veces puesto.

Mostrábase tras esto allí esculpida  
la envidia carcomida, a sí molesta,  
contra Fernando puesta frente a frente;  
la desvalida gente convocaba  
y contra aquél la armaba y con sus  
artes  
busca por todas partes daño y mengua.  
Él, con su mansa lengua y largas manos  
los tumultos livianos asentando,  
poco a poco iba alzando tanto el vuelo  
que la envidia en el cielo le miraba,  
y como no bastaba a la conquista,  
vencida ya su vista de tal lumbré,  
forzaba su costumbre y parecía  
que perdón le pedía, en tierra echada;  
él, después de pisada, descansado  
quedaba y aliviado deste enojo  
y lleno del despojo desta fiera.

Hallaba en la ribera del gran río,  
de noche al puro frío del sereno,  
a César, qu'en su seno está penoso  
del suceso dudoso desta guerra;  
que aunque de sí destierra la tristeza  
del caso, la grandeza trae consigo  
el pensamiento amigo del remedio.

Entramos buscan medio conveniente  
para que aquel terrible furor loco  
les empeciese poco y recibiese  
tal estrago que fuese destrozado.  
Después de haber hablado, ya cansados,  
en la hierba acostados se dormían;  
el gran Danubio oían ir sonando,  
casi como aprobando aquel consejo.  
En esto el claro viejo río se vía  
que del agua salía muy callado,  
de sauces coronado y d'un vestido,  
de las ovas tejido, mal cubierto;  
y en aquel sueño incierto les mostraba  
todo cuanto tocaba el gran negocio,  
y parecía qu'el ocio sin provecho

<p>les sacaba del pecho, porque luego, como si en vivo fuego se quemara alguna cosa cara, se levantan del gran sueño y s'espantan, alegrando el ánimo y alzando la esperanza.</p> <p>El río sin tardanza parecía qu'el agua disponía al gran viaje; allanaba el pasaje y la corriente para que fácilmente aquella armada, que había de ser guiada por su mano, en el remar liviano y dulce viese cuánto el Danubio fuese favorable.</p> <p>Con presteza admirable <b>vieras</b> junto un ejército a punto denodado; y después d'embarcado, el remo lento, el duro movimiento de los brazos, los pocos embarazos de las ondas llevaban por la hondas aguas presta el armada molesta al gran tirano. <b>El arteficio humano no hiciera pintura que esprimiera vivamente el armada, la gente, el curso, el agua; y apenas en la fragua donde sudan los cíclopes y mudan fatigados los brazos, ya cansados del martillo, pudiera así exprimillo el gran maestro.</b></p> <p>Quien viera el curso diestro por la clara corriente bien jurara a aquellas horas que las agudas proras dividían el agua y la hendían con sonido y el rastro iba seguido; luego <b>vieras</b> al viento las banderas tremolando, las ondas imitando en el moverse. Pudiera también <b>verse</b> casi viva la otra gente esquiva y descreída, que d'ensoberbecida y arrogante pensaban que delante no hallaran hombres que se pararan a su furia.</p> <p>Los nuestros, tal injuria no sofriendo, remos iban metiendo con tal gana que iba d'espuma cana el agua llena. El temor enajena al otro bando el sentido, volando de uno en uno; entrábase importuno por la puerta de la opinión incierta, y siendo dentro en el íntimo centro allá del pecho, les dejaba deshecho un hielo frío, el cual como un gran río en flujos gruesos</p>		<p>Vieras: Tú, Salicio. Didascalía implícita que mediante el subjuntivo de verbo muestra y renueva la presencia del interlocutor y su reacción ante la visión casi viva que ofrece Nemoroso.</p>		<p>El río Danubio aprueba el consejo y les muestra en sueños las estrategias del negocio de la guerra.</p> <p>El río es cómplice del rey y de Fernando.</p>
--	--	--	--	---

<p>por medulas y huesos      discurría.</p> <p>Todo el campo se vía      conturbado, y con arrebatado      movimiento sólo del salvamiento      platicaban. Luego se levantaban      con desorden; confusos y sin orden      caminando, atrás iban dejando,      con recelo, tendida por el suelo,      su riqueza. Las tiendas do pereza      y do fornicio con todo bruto vicio      obrar solían, sin ellas se partían;      así armadas, eran desamparadas      de sus dueños. A grandes y pequeños      juntamente era el temor presente      por testigo, y el áspero enemigo      a las espaldas, que les iba las faldas      ya mordiendo. César estar teniendo      allí se vía a Fernando, que ardía      sin tardanza por colorar su lanza      en turca sangre. Con animosa hambre      y con denuedo forceja con quien quedo      estar le manda, como lebel de Irlanda      generoso qu'el jabalí cerdoso      y fiero mira; rebátese, sospira,      fuerza y riñe, y apenas le constriñe      el atadura qu'el dueño con cordura      más aprieta: así estaba perfeta      y bien labrada la imagen figurada      de Fernando que quien allí mirando      lo estuviera, que era desta manera      lo juzgara.</p> <p>Resplandeciente y clara,      de su gloria pintada, la Vitoria      se mostraba; a César abrazaba,      y no parando, los brazos a Fernando      echaba al cuello.</p> <p>Él mostraba d'aquello      sentimiento, por ser el vencimiento      tan holgado. Estaba figurado      un carro extraño con el despojo y daño      de la gente bárbara, y juntamente      allí pintados cativos amarrados      a las ruedas, con hábitos y sedas      variadas; lanzas rotas, celadas      y banderas, armaduras ligeras      de los brazos, escudos en pedazos      divididos vieras allí cogidos      en trofeo, con qu'el común deseo      y voluntades de tierras y ciudades      se alegraba. Tras esto blanqueaba      falda y seno con velas, al Tirreno,      de la armada sublime y ensalzada      y gloriosa. Con la prora espumosa      las galeras, como nadantes fieras,      el mar cortan</p>				
---	--	--	--	--

<p>hasta que en fin aportan con corona de lauro a Barcelona; <b>do cumplidos</b> <b>los votos ofrecidos</b> y deseos, y los grandes trofeos ya repuestos, con movimientos prestos d'allí luego, en amoroso fuego todo ardiendo, el duque iba corriendo y no paraba. <b>Cataluña</b> pasaba, atrás la deja; ya d'<b>Aragón</b> se aleja, y en <b>Castilla</b> sin bajar de la silla los pies pone. El corazón dispone a la alegría que vecina tenía, y reserena su rostro y enajena de sus ojos muerte, daños, enojos, sangre y guerra; con solo amor s'encierra sin respeto, y el amoroso afeto y celo ardiente figurado y presente está en la cara. Y la consorte cara, presurosa, de un tal placer dudosa, aunque lo vía, el cuello le ceñía en nudo estrecho de aquellos brazos hecho delicados; de lágrimas preñados, relumbraban los ojos que sobran al sol claro.</p> <p>Con su Fernando caro y señor pío la tierra, el campo, el río, el monte, el llano alegres a una mano estaban todos, mas con diversos modos lo decían: los muros parecían d'otra altura, el campo en hermosura d'otras flores <b>pintaba</b> mil colores desconformes; estaba el mismo <b>Tormes</b> <b>figurado</b>, en torno rodeado de sus ninfas, vertiendo claras linfas con instancia, en mayor abundancia que solía; del monte se veía el verde seno de ciervos todo lleno, corzos, gamos, que de los tiernos ramos van rumiando; el llano está mostrando su verdura, tendiendo su llanura así espaciosa que a la vista curiosa nada empece ni deja en qué tropiece el ojo vago. Bañados en un lago, no d'olvido, mas de un embebecido gozo, estaban cuantos consideraban la presencia d' éste cuya ecelencia el mundo canta, cuyo valor quebranta al turco fiero.</p> <p><b>Aquesto</b> vio Severo por sus ojos, y no fueran antojos ni ficiones; <b>si oyeras</b> sus razones, yo te digo que como a buen testigo <b>le creyeras</b>.</p>	<p>Didascalia explícita que señala un cambio de locutor e interlocutor. El río cobra voz y dialoga con Severo.</p>	<p>Interlocutor de Nemoroso: Salicio</p>	
---	--	--	--

<p>Contaba muy de veras que mirando  atento y contemplando <b>las pinturas,</b>  hallaba en las figuras tal destreza  que con mayor viveza no pudieran  estar si ser les dieran vivo y puro.  Lo que <b>dellas</b> oscuro <b>allí</b> hallaba  y el ojo no bastaba a recogello,  <b>el río</b> le daba <b>dello</b> gran noticia.</p> <p>“Éste de la milicia”, <b>dijo el río,</b>  “la cumbre y señorío temá solo  del uno al otro polo; y porque ‘spantes  a todos cuando cantes los famosos  hechos tan gloriosos, tan ilustres,  sabe qu’ en cinco lustres de sus años  hará tantos engaños a la muerte  que con ánimo fuerte habrá pasado  por cuanto aquí <b>pintado</b> dél has visto.  Ya todo lo has previsto; vamos fuera;  dejarte he en la ribera do ‘star  sueles”.</p> <p>“Quiero que me reveles tú primero”,  <b>le replicó Severo,</b> “qué’s aquello  que de mirar en ello se me ofusca  la vista, así corrusca y resplandece,  y tan claro parece allí en la urna  como en hora noturna la cometa”.</p> <p>“Amigo, no se meta”, dijo el viejo,  “ninguno, le aconsejo, en este suelo  en saber más qu’ el cielo le otorgare;  y si no te mostrare lo que pides,  tú mismo me lo impides, porque en  tanto  qu’ el mortal velo y manto el alma  cubren,  mil cosas se t’ encubren, que no bastan  tus ojos que contrastan a mirallas.  No pude yo pintallas con menores  luces y resplandores, porque sabe,  y aquesto en ti bien cabe, que esto todo  qu’ en ecesivo modo resplandece,  tanto que no parece ni se muestra,  es lo que aquella diestra mano osada  y virtud sublimada de Fernando  acabarán entrando más los días,  lo cual con lo que vías comparado  es como con nublado muy oscuro  el sol ardiente, puro y relumbrante.  Tu vista no es bastante a tanta lumbre  hasta que la costumbre de miralla  tu ver al contemplalla no confunda;  como en cárcel profunda el encerrado  que súpito sacado le atormenta  el sol que se presenta a sus tinieblas,  así tú, que las nieblas y hondura</p>		<p>Cambio de  interlocutor:  Replica Severo.</p>		
--	--	--	--	--

<p>metido en estrechura contemplabas, que era cuando mirabas otra gente, viendo tan diferente suerte d'hombre, no es mucho que t'asombre luz tamaña.</p> <p>Pero vete, que baña el sol hermoso su carro presuroso ya en las ondas, y antes que me respondas, será puesto”.</p> <p>Diciendo así, con gesto muy humano tomóle la mano. ¡Oh admirable caso y cierto espantable!, qu'en saliendo se fueron estriñendo d'una parte y d'otra de tal arte aquellas ondas que las aguas, que hondas ser solían, el suelo descubrían y dejaban seca por do pasaban la carrera hasta qu'en la ribera se hallaron; y como se pararon en un alto, el viejo d'allí un salto dio con brío y levantó del río espuma'l cielo y conmovió del suelo negra arena.</p> <p>Severo, ya de ajena ciencia instruto, fuese a coger el fruto sin tardanza de futura 'speranza, y escribiendo, las cosas fue exprimiendo muy conformes a las que había de Tormes aprendido; y aunque de mi sentido él bien juzgase que no las alcanzase, no por eso este largo proceso, sin pereza dejó por su nobleza de mostrarme.</p> <p>Yo no podía hartarme allí leyendo, y tú d'estarme oyendo estás cansado.</p>		<p>Deixis enunciativa: Yo, tú.</p>		
<p>SALICIO (vv. 1829-1854)</p> <p>Espantado me tienes con tan extraño cuento, y al son de tu hablar embebecido. Acá dentro me siento, oyendo tantos bienes y el valor deste príncipe escogido, bullir con el sentido y arder con el deseo por contemplar presente aquel que, stando ausente, por tu divina relación ya veo. ¡Quién viese la escritura, ya que no puede verse la pintura!</p> <p>Por firme y verdadero, después que t'he escuchado,</p>		<p>Interlocutor: Nemoroso.</p> <p>Tú, yo: deixis enunciativa.</p> <p>Acá: deixis espacial.</p>	<p>Didascalia implícita que nos señala el estado anímico de Salicio tras la narración de Nemoroso: <i>Espantado y embebecido.</i> <i>Acá dentro:</i> icono kinésico que implica un movimiento, un gesto.</p>	<p>Cambio métrico</p> <p>Lo que estando ausente puede verse. La divina relación es la poesía.</p>

tengo que ha de sanar <b>Albanio</b> cierto, que según me has contado, bastara <b>tu Severo</b> a dar salud a un vivo y vida a un muerto; que a quien fue descubierto un tamaño secreto, razón es que se crea que cualquiera que sea alcanzará con su saber perfeto, y a las enfermedades aplicará contrarias calidades.		Regresa al drama de la primera parte cuando menciona a Albanio.		La pintura que vio severo en el cofre del río Tajo y su escritura que lo narra y que Nemoroso Severo y que vuelve oral cuando nos cuenta lo que leyó.
<b>NEMOROSO</b> (vv. 1855-1856)  Pues ¿en qué te resumes, di, Salicio acerca <b>deste enfermo</b> compañero?		El interlocutor: Salicio	Albanio ha estado echado al pie de Nemoroso: lo demuestra el deíctico espacial: <i>deste enfermo compañero</i>	Cambio Métrico: tercetos encadenados.
<b>SALICIO</b> (vv. 1867-1860)  En que hagamos el debido oficio: luego de aquí partamos y primero que haga curso el mal y s'envejezca, así le presentemos a Severo.		Responde a Nemoroso.		
<b>NEMOROSO</b> (vv. 1861-1866)  <b>Yo</b> soy contento, y antes que amanezca y que del <b>sol</b> el claro rayo ardiente sobre las altas cumbres se parezca, el compañero mísero y doliente llevemos luego donde cierto entiendo que será guarecido fácilmente.		Interlocutor: Salicio.  <i>Yo, tú:</i> deixis enunciativa.		
<b>SALICIO</b> (vv. 1867-1878)  Recoge <b>tu ganado</b> , que cayendo ya de los altos montes las mayores sombras con ligereza van corriendo; mira en torno, y verás por los alcores salir el humo de las caserías de aquestos comarcanos labradores. Recoge <b>tus ovejas y las mías</b> , y vete <b>tú</b> con ellas poco a poco por aquel mismo valle que solías; <b>yo solo</b> me averné con <b>nuestro loco</b> , que pues él <b>hasta aquí no se ha movido</b> , la braveza y furor debe ser poco.		Interlocutor: Nemoroso.  <i>Yo, tú:</i> deixis enunciativa.	Didascalia implícita: señala acciones que tendrán que ejecutarse, Nemoroso recogerá sus ovejas y ganado. Salicio saldrá primero con Albanio.  La didascalia que nos dice que: <i>hasta aquí no se ha movido</i> , nos da indicios de que Salicio puede salir con Albanio a cuestras.	
<b>NEMOROSO</b> (vv. 1879-1881)  Si llegas antes, no te 'stés dormido; <b>apareja la cena</b> , que sospecho que aun fuego <b>Galafrón</b> no habrá encendido		Interlocutor: Salicio	Anáfora temporal que nos habla de la existencia de otro pastor. También humaniza a los pastores cuando hablan de la necesidad de la cena.	Se nombra por segunda vez a Galafrón. Pastor que no aparece nunca pero que está al tanto de lo que sucede y convive con ellos.

<p>SALICIO (vv. 1882-1885)</p> <p>Yo lo haré, que al ható iré derecho, si no me lleva a despeñar consigo d'algún barranco Albanio, a mi despecho.</p> <p>Adiós, hermano.</p>		<p>Interlocutor: Nemoroso.</p> <p><i>Yo, tú</i>: deícticos enunciativos.</p>	<p>Didascalia implícita que habla del estado mudo y quizá todavía inconsciente de Albanio. No dice nada, sin embargo, Salicio aún bromea con su miedo.</p> <p>Enunciación que provoca alguna reacción de parte de Nemoroso, antes de que los dos se despidan.</p>	<p>Mutis de Salicio y Albanio.</p> <p>Analogía entre hermano y amigo.</p>
<p>NEMOROSO (v. 1885)</p> <p>Adiós, Salicio amigo.</p>		<p>Interlocutor: Albanio.</p>		<p>Mutis de Nemoroso.</p>



<p>pienso mover la voz a ti debida; libre mi alma de su estrecha roca, por el Estigio lago conducida, celebrando t'irá, y <b>aquel sonido</b> hará parar las aguas del olvido.</p>				<p>Hipotexto que nos remite al mito de Orfeo.</p>
<p>3 (vv. 16-24) Mas la <b>fortuna</b>, de mi mal no harta, me affige y d'un trabajo en otro lleva: ya de la patria, ya del bien me aparta, ya mi paciencia en mil maneras prueba, y lo que siento más es que <b>la carta</b> donde mi pluma en <b>tu alabanza</b> mueva, poniendo en su lugar cuidados vanos, me quita y m'arrebata de las manos.</p>				
<p>4 (vv. 26-32) Pero por más que'n <b>mí</b> su fuerza pruebe, no tornará mi corazón mudable; nunca dirán jamás que me remueve <b>fortuna</b> d'un estudio tan loable; <b>Apolo y las hermanas todas nueve</b> me darán ocio y lengua que hable lo menos de lo que'n <b>tu ser</b> cupiere, qu'esto será lo más que <b>yo</b> pudiere.</p>	<p>Didascalia explícita que nos indica el sentido loable de los versos en la dedicatoria.</p>	<p>Yo, tú: deixis enunciativa.</p>		<p>Hipérbaton: <i>no tonará mi corazón mudable;</i></p>
<p>5 (vv. 32-40) En tanto, no te ofenda ni te harte tratar del campo y soledad que amaste, ni desdeñes <b>aquesta</b> inculta parte de mi estilo, que'n algo ya estimaste; entre las armas del sangriento Marte, do apenas hay quien su furor contraste, hurté de tiempo <b>aquesta</b> breve suma, tomando ora la espada, ora la pluma.</p>			<p><i>Aquesta breve suma:</i> didascalia implícita que nos indica que el texto que estamos por escuchar está en un escrito.</p>	
<p>6 (vv. 40-48) <b>Aplica</b>, pues, un rato <b>tus sentidos</b> al bajo son de mi zampoña ruda, indigna de llegar a <b>tus oídos</b>, pues d'ornamento y gracia va desnuda; mas a las veces son mejor oídos el puro ingenio y lengua casi muda, testigos limpios d'ánimo inocente,</p>		<p>Tú, yo: deixis enunciativa.</p>	<p>Didascalia implícita: Cuando le pide a María que escuche el bajo son de su zampoña dura aparece un gesto para dar inicio al</p>	

que la curiosidad del elocuente.			canto, ya sea con instrumento o sin él.	
<p>7 (vv.49-56)</p> <p>Por aquesta razón de ti escuchado, aunque me falten otras, ser merezco; lo que puedo te doy, y lo que he dado, con recibillo <b>tú, yo</b> m'enriquezco. De cuatro ninfas que del Tajo amado salieron juntas, a cantar me ofrezco: Filódoce, Dinámene y Climene, Nise, que en hermosura par <b>no tiene</b>.</p>	<p>Termina la dedicatoria a la mitad de la estrofa y nos dice de qué va a tratar el canto. Didascalia explícita que nos presenta a cuatro ninfas (aunque sean imaginarias)</p>	Tú, Yo: deixis enunciativa.		<p>A la mitad de la estrofa empieza la narración.</p> <p>Aunque se trate de una narración, por ser oralizada, los cambios de espacio para cada ninfa pueden ayudar al espectador a seguir la narración.</p>
<p>8 (vv. 57-64)</p> <p>Cerca del Tajo, en soledad amena, de verdes sauces hay una espesura toda la hiedra revestida y llena, que por el tronco va hasta el altura y así la teje arriba y la encadena que'l <b>sol</b> no halla paso a la verdura; <b>el agua baña el prado con sonido</b>, alegrando la hierba y el oído.</p>	<p>Didascalia explícita que nos introduce al mundo de la ficción y nos va llevando por el espacio bucólico muy cerca del agua. Se trata de un lugar escondido pues el sol no halla paso.</p>			<p>Imagino un acompañamiento de sonidos que sugieran el ambiente bucólico y sobre todo <i>el agua que baña el prado con sonido</i>.</p>
<p>9 (vv. 65-72)</p> <p>Con tanta mansedumbre el cristalino Tajo en aquella parte caminaba que pudieron los ojos el camino determinar apenas que llevaba. Peinando sus cabellos d'oro fino, una ninfa del agua do moraba la cabeza <b>sacó</b>, y el prado ameno vido de flores y de <b>sombras</b> lleno.</p>	<p>Nos describe el camino sinuoso del río Tajo y la visión de una ninfa que saca la cabeza del agua.</p>		La enunciación supone una gestualidad necesaria para el narrador que cuenta la historia.	
<p>10 (vv. 73-80)</p> <p>Movióla el sitio umbroso, el manso viento, el suave olor d'aquel florido suelo; las <b>aves</b> en el fresco apartamiento vio descansar del trabajoso vuelo;</p>			Descripción del tiempo, espacio y sonido, olor, que implica una gestualidad	

<p>secaba entonces el terreno aliento <b>el sol</b>, subido en la mitad del cielo; en el silencio solo se escuchaba un susurro de <b>abejas</b> que sonaba.</p>			<p>que permite imaginar lo que se ve y se oye.</p>	
<p>11 (vv. 81-88) Habiendo contemplado una gran pieza atentamente <b>aquel</b> lugar <b>sombrío</b>, somorgujó de nuevo su cabeza y al fondo se dejó calar del río; a sus hermanas a contar empieza del verde sitio el agradable frío, y que vayan, les ruega y amonesta, <b>allí</b> con su labor a estar la siesta.</p>		<p><i>Aquel, allí:</i> deixis demostrativa.</p>		
<p>12 (vv. 89-96) No perdió en esto mucho tiempo el ruego, que las tres d'ellas su labor tomaron y en mirando de fuera vieron luego el prado, hacia el cual enderezaron; el agua clara con lascivo juego nadando dividieron y cortaron hasta que'l blanco pie tocó mojado, saliendo de la arena, el verde prado.</p>			<p>Enunciación descriptiva llena de sugerentes imágenes, que indudablemente dialogaran con la gestualidad del narrador.</p>	<p>Cotejar la edición de T. Navarro Tomás. (Puntuación).</p>
<p>13 (vv. 97-104) Poniendo ya en lo enjuto las pisadas, escurriendo del agua <b>sus cabellos</b>, los cuales esparciendo cubijadas las hermosas espaldas fueron <b>dellos</b>, luego sacando las telas delicadas que'n delgadeza competían con ellos, <b>en lo más escondido se metieron</b> y a su labor atentas se pusieron.</p>				<p>Descripción tripartita de las telas de cada ninfa.</p>
<p>14 (vv. 105-112) Las telas eran hechas y tejidas del oro que'l felice Tajo envía, apurado después de bien cernidas las menudas arenas do se cría, y de las verdes ovas, reducidas en estambre sutil cual convenía para seguir el delicado estilo del oro, ya tirado en rico hilo.</p>	<p>Descripción de las telas.</p>			
<p>15 (vv. 113-120) La delicada estambre era distinta de los colores que antes le habían dado con la fineza de la varia tinta</p>				<p>Pinta y teje El actor- canta y vuelve presente.</p>

<p>que se halla en las conchas del pescado; tanto el arteficio muestra en lo <b>que pinta y teje</b> cada ninfa en su labrado cuanto mostraron en su tablas antes el celebrado <b>Apeles</b> y <b>Timantes</b>.</p>				
<p><b>16</b> (vv. 121-128) <b>Filódoce</b>, que así <b>d'aquellas</b> era llamada la mayor, con diestra mano tenía <b>figurada</b> la ribera de Estrimón, de una parte el verde llano y d'otra el monte d'aspereza fiera, pisado tarde o nunca de pie humano, donde el amor movió con tanta gracia la dolorosa lengua del de Tracia.</p>				<p>Empieza con la tela de Filódoce y el mito de Eurídice y Orfeo.</p> <p>Estrimón es un río de Tracia. Patria de Orfeo.</p>
<p><b>17</b> (vv. 129-136) Estaba <b>figurada</b> la hermosa Eurídice en el blanco pie mordida de la pequeña sierpe ponzoñosa, entre la hierba y flores escondida; descolorida estaba como rosa que ha sido fuera de sazón cogida, y el ánima, los ojos ya volviendo, de la hermosa carne despidiendo.</p>				Eurídice
<p><b>18</b> (vv. 137-144) <b>Figurado</b> se vía estensamente el osado marido, que bajaba al triste reino de la oscura gente y la mujer perdida recobraba; y cómo, después <b>destó</b>, él impaciente por mirarla de nuevo, la tornaba a perder otra vez, y del tirano se queja al monte solitario en vano.</p>				Orfeo
<p><b>19</b> (vv. 145- 152) <b>Dinámene</b> no menos artificio mostraba en la labor que <b>había tejido</b>, pintando a <b>Apolo</b> en el robusto oficio de la silvestre caza embebecido. Mudar presto le hace el ejercicio la vengativa mano de <b>Cupido</b>, que hizo a <b>Apolo</b> consumirse en lloro después que le enclavó con punta <b>d'oro</b>.</p>	<p>Descripción de la tela de la ninfa Dinámene.</p>			<p>Dinámene: Mito de Apolo y Dafne.</p>

<p>20 (vv. 153-160)  <b>Dafne</b>, con el cabello suelto al <b>viento</b>,  sin perdonar al blanco pie corría  por áspero camino tan sin tiento  que Apolo en la pintura parecía  que, porqu'ella templase el  movimiento,  con menos ligereza le seguía;  él va siguiendo, y ella huye como  quien siente al pecho el odioso <b>plomo</b>.</p>				
<p>21 (161-168)  Mas al fin los brazos le crecían  y en sendos ramos vueltos se  mostraban;  y los cabellos, que vencer solían  al oro fino, en hojas se tornaban;  en torcidas raíces s'estendían  los blancos pies y en tierra se  hincaban;  llora el amante y busca el ser primero,  besando y abrazando aquel madero.</p>				
<p>22 (vv. 169- 176)  <b>Climene</b>, llena de destreza y maña,  el oro y las colores <b>matizando</b>,  <b>iba</b> de hayas una gran montaña.  de robles y de penas variando;  <b>un puerco</b> entre ellas, de braveza  estraña,  estaba los colmillos aguzando  contra un mozo no menos animoso,  con su venablo en mano, que hermoso.</p>	<p>Descripción de  la tela de  Climene.</p>			<p>Climene: Mito  de Adonis y  Venus.</p>
<p>23 (vv. 177- 184)  Tras esto, <b>el puerco</b> allí <b>se vía</b> herido  d'aquel mancebo, por su mal valiente,  y el mozo en tierra estaba ya tendido,  abierto el pecho del rabioso diente,  con el cabello d'oro desparcido  barriendo el suelo miserablemente;  las <b>rosas blancas</b> por allí sembradas  tornaban con <b>su sangre coloradas</b>.</p>				
<p>24 (vv. 185- 192)  <b>Adonis</b> éste se mostraba qu'era,  según se muestra <b>Venus</b> dolorida,  que viendo la herida abierta y fiera,  sobr'él estaba casi amortecida;</p>				

boca con boca coge la postrera parte del aire que solía dar vida al cuerpo por quien ella en este suelo aborrecido tuvo al alto cielo.				
25 (vv. 193- 200) La blanca Nise no tomó a destajo de los pasados casos la memoria, y en la labor de su sutil trabajo no quiso entretejer antigua historia; antes, mostrando de su claro Tajo en su labor la celebrada gloria, la figuró en la parte dond' él baña la más felice tierra de la España.	Empieza la descripción de la tela que figura Nise.			Descripción del Tajo que rodea a Toledo.
26 (vv. 201- 208) Pintado el caudalosos río se vía, que en áspera estrechez reducido, un monte casi alrededor ceñía, con ímpetu corriendo y con ruido; querer cercarlo todo parecía en su volver, mas era afán perdido; dejábase correr en fin derecho, contento de lo mucho que había hecho.	Descripción del río que rodea Toledo.			
27 (vv. 209- 216) Estaba puesta en la sublime cumbre del monte, y desde allí por él sembrada, aquella ilustre y clara pesadumbre d'antiguos edificios adornada. D'allí con agradable mansedumbre el Tajo va siguiendo su jornada y regando los campos y arboledas con artificio de las altas ruedas.	Descripción de Toledo y su forma de subir el agua.			
28 (vv. 217- 224) En la hermosa tela se veían, entretejidas, las silvestres diosas salir de la espesura, y que venían todas a la ribera presurosas, en el semblante tristes, y traían cestillos blancos de purpúreas rosas, las cuales esparciendo derramaban sobre una ninfa muerta que lloraban.				Nise: Mito de Elisa y Nemoroso.
29 (vv. 225-232) Todas, con el cabello desparcido, lloraban una ninfa delicada cuya vida mostraba que había sido				

<p>antes de tiempo y casi en flor cortada; cerca del agua, en un lugar florido, estaba entre las hierbas degollada cual queda el blanco cisne cuando pierde la dulce vida entre la hierba verde.</p>				
<p>30 (vv. 233- 240) Una d'aquellas diosas que'n belleza al parecer a todas ecedía, mostrando en el semblante la tristeza que del funesto y triste caso había, apartada algún tanto, en la corteza de un álamo unas letras escribía como epitafio de la ninfa bella, que hablaban así por parte della:</p>				
<p>31 (vv. 241-248) ‘Elisa soy, en cuyo nombre suena y se lamenta el monte cavernoso, testigo del dolor y grave pena en que por mí se aflige Nemoroso y llama ‘Elisa’; ‘Elisa’ a boca llena responde el Tajo, y lleva presuroso al mar de Lusitania el nombre mío, donde será escuchado, yo lo fio’.</p>				
<p>32 (vv. 249- 256) En fin, en esta tela artificiosa toda la historia estaba figurada que en aquella ribera deleitosa de Nemoroso fue tan celebrada, porque de todo aquesto y cada cosa estaba Nise ya tan informada que, llorando al pastor, mil veces ella se enterneció escuchando su querella;</p>			<p><i>Esta tela artificiosa: didascálica implícita que nos indica que el Narrador no está lejos de la tela que nos narra o de la imagen que ha construido con palabras, y sin duda artificiosamente en el espacio.</i></p>	
<p>33 (vv. 257- 264) y porque aqueste lamentable cuento no sólo entre las selvas se contase, mas dentro de las ondas sentimiento con la noticia desto se mostrase, quiso que de su tela el argumento la bella ninfa muerta señalase y así se publicase de uno en uno</p>				

por el húmido reino de Neptuno.				
<p>34 (vv. 265- 272)  Destas historias tales variadas eran las telas de las cuatro hermanas, las cuales con colores matizadas, claras las luces, de las sombras vanas mostraban a los ojos relevadas las cosas y figuras que eran llanas, tanto que al parecer el cuerpo vano pudiera ser tomado con la mano.</p>				De la misma forma que nos dice que la narración dibuja también en el espacio, tanto que las figuras parece que pueden ser tocadas con la mano.
<p>35 (vv. 273-280)  Los rayos ya del sol se trastornaban, escondiendo su luz al mundo cara tras altos montes, y a la luna daban lugar para mostrar su blanca cara; los peces a menudo ya saltaban, con la cola azotando el agua clara, cuando las ninfas, la labor dejando, hacia el agua se fueron paseando.</p>			Didascalia implícita que indica el paso del tiempo. En la práctica escénica puede hacerse uso de la iluminación. Didascalia que nos indica el pie para el mutis ( <i>hacia el agua se fueron paseando</i> ).	<i>Paseando</i> , con hiato.  Hipérbatos y encabalgamientos (revisar en el oído).
<p>36 (vv. 281-288)  En las templadas ondas ya metidos tenían los pies y reclinar querían los blancos cuerpos cuando sus oídos fueron de dos zampoñas que tañían suave y dulcemente detenidos, tanto que sin mudarse las oían y al son de las zampoñas escuchaban dos pastores a veces que cantaban.</p>			Antes de hacer el mutis, se escucha la música de dos zampoñas. En la imaginación o en el espacio las ninfas parecen estatuas de una pintura.	Suspensión del tiempo por el oído que escucha.
<p>37 (vv. 289- 296)  Más claro cada vez el son se oía de dos pastores que venían cantando tras el ganado, que también venía por aquel verde soto caminando y a la majada, ya pasado el día, recogido le llevan, alegrando las verdes selvas con el son suave,</p>	Didascalia explícita que indica cómo se escuchaba el son que venían cantando los pastores: el son suave de dos		El sonido suave y dulce de la Zampona puede representarse (escucharse alternadamente) ya que el	

<p>haciendo su trabajo menos grave.</p>	<p>pastores que cantan alternadamente con la música de las zampoñas.</p>		<p>mismo Narrador ha dicho que <i>a veces</i> escuchaban a dos pastores “<i>que cantaban</i>”.</p>	
<p>38 (vv. 297- 304)  <b>Tirreno</b> <b>destos dos</b> el uno era, <b>Alcino</b> el otro, entrambos estimados y sobre cuantos pacen la ribera del Tajo con sus vacas enseñados; mancebos de una edad, <b>d’una manera a cantar juntamente aparejados</b> y a responder, <b>aquesto</b> van diciendo, <b>cantando el uno, el otro respondiendo.</b></p>	<p>Didascalia explícita que nos presenta a los dos pastores: Tirreno y Alcino.  Didascalia explícita que indica cómo se ejecutará el canto de los pastores:  <i>cantando el uno, el otro respondiendo.</i></p>	<p><i>Destos dos, aquesto;</i>  deícticos demostrativos.</p>		
<p>39 TIRRENO (vv. 305- 312)  <b>Flérida</b>, para mí dulce y sabrosa más que la fruta del cercado ajeno, más blanca que la leche y más hermosa  que’l prado por abril de flores lleno: si <b>tú</b> respondes pura y amorosa al verdadero amor de <b>tu Tirreno</b>, a mi majada arribarás primero que’l cielo nos amuestre <b>su lucero.</b></p>	<p>En todas las octavas aparece el nombre del interlocutor o pastora amada.</p>	<p>Interlocutor:  Flérida.   Deixis demostrativa:  <i>Yo, Tú.</i></p>		<p>¿Todos los pareados de las octavas son encabalgados?</p>
<p>40 ALCINO (vv. 313- 320)  Hermosa <b>Filis</b>, siempre que <b>yo</b> te sea amargo al gusto más que la retama, y <b>de ti</b> despojado <b>yo</b> me vea cual queda el tronco de su verde rama, si más que <b>yo</b> el murciélago desea la escuridad, ni más la luz desama, por ver ya el fin de un término tamaño <b>deste día, para mí</b> mayor que un año.</p>		<p>Interlocutor:  Filis   Deixis demostrativa:  <i>Yo, Tú.</i></p>		
<p>41 TIRRENO (vv. 321- 328)  Cual suele, acompañado de su bando, aparecer la dulce primavera, cuando <b>Favonio y Céfito, soplando,</b></p>		<p>Interlocutor:  Espectador</p>		

<p>al campo toman su beldad primera y van artificiosos esmaltando de rojo, azul y blanco la ribera: en tal manera, a mí Flérida mía viniendo, reverdece mi alegría.</p>				
<p>42 ALCINO (vv. 329- 336) ¿Ves el furor del animoso viento embravecido en la fragosa sierra que los antiguos robles ciento a ciento y los pinos altísimos atierra, y de tanto destrozo aun no contento, al espantoso mar mueve la guerra? Pequeña es esta furia comparada a la de Filis con Alcino airada</p>		<p>Cambio de interlocutor: el espectador o Tirreno.</p>		<p>Observar los contrastes entre el canto de Tirreno, que habla de cosas amables, por ejemplo, el viento suave. Y con Alcino viento embravecido. Amor y desamor.</p>
<p>43 TIRRENO (vv. 337- 344) El blanco trigo multiplica y crece; produce el campo en abundancia tierno pasto al ganado; el verde monte ofrece a las fieras salvajes su gobierno; adoquiera que miro, me parece que derrama la copia todo el cuerno; mas todo se convertirá en abrojos si dello aparta Flérida sus ojos.</p>		<p>Cambio de interlocutor: el espectador o Alcino.</p>		
<p>44 ALCINO (vv. 345-352) De la esterilidad es oprimido el monte, el campo, el soto y el ganado; la malicia del aire corrompido hace morir la hierba mal su grado; las aves ven su descubierto nido que ya de verdes hojas fue cercado: pero si Filis por aquí tornare, hará reverdecer cuanto mirare.</p>		<p>Interlocutor: Espectador o Tirreno.  Aquí: deixis demostrativa y espacial.</p>	<p>Didascalia implícita que nos indica que Filis no está por ese lugar: <i>si Filis por aquí tornare,</i></p>	
<p>45 TIRRENO (vv. 353- 360) El álamo de Alcides escogido fue siempre, y el laurel del rojo Apolo; de la hermosa Venus fue tenido en precio y en estima el mirto solo; el verde sauz de Flérida es querido y por suyo entre todos escogiólo:</p>		<p>Interlocutor: espectador o Alcino.  Deixis temporal: Hoy</p>		<p>Empieza la enumeración de árboles: álamo, laurel, mirto y el sauz, correspondiend o con los</p>

<p>doquiera que sauces de hoy más se hallen, el álamo, el laurel y el mirto callen.</p>				<p>personajes míticos.</p>
<p>46 ALCINO (vv. 361- 368) El fresno por la selva en hermosura sabemos ya que sobre todos vaya; y en aspereza y monte d'espesura se aventaja la verde y alta haya; mas el que la beldad de tu figura dondequiera mirado, Filis, haya, al fresno y a la haya en su aspereza confesará que vence tu belleza.</p>		<p>Interlocutor: Filis.</p> <p>Deícticos enunciativos: Ellos (los árboles) y tú (tu belleza)</p>		<p>Continúa con el fresno y la haya diciendo que los vence la belleza de Filis.</p> <p>Prevenido mutis de los pastores.</p>
<p>47 NARRADOR (vv. 369- 376) Esto cantó Tirreno, y esto Alcino le respondió, y habiendo ya acabado el dulce son, siguieron su camino con paso un poco más apresurado; siendo a las ninfas ya el rumor vecino, juntas s'arrojan por el agua a nado, y de la blanca espuma que movieron las cristalinas ondas se cubrieron.</p>	<p>Cambio de personaje. No señalado en el texto. El Narrador indica el mutis de los pastores: <i>siguieron su camino</i>. Además nos indica que al pasar cerca de las ninfas, éstas se arrojan al agua. Didascalia explícita que nos indica lo que se ve y se oye.</p>		<p>Didascalia implícita que nos indica un cambio de voz o personaje.</p>	