

**“Venid a ver un hombre perseguido”:
La locura en la *Égloga II* de Garcilaso de la Vega y la tradición literaria**

Tanya Romero-González
(Murray State University)

El precursor de la inserción de las estructuras formales y temáticas de la lírica italiana fue Juan Boscán, amigo de Garcilaso de la Vega. Boscán no sólo re-escribe la obra de Petrarca, sino que también, a través de su traducción de *Il Libro del Cortegiano* de Castiglione, asienta las bases de la teoría literaria petrarquista y las adapta al contexto español (Navarrete 41). No obstante, será Garcilaso quien sublimará esta poesía, trascendiendo patrones anteriores.¹ La importancia de Garcilaso de la Vega se refracta en la reputación que otorga tanto su nombre como su obra.² En la *Égloga II*, Garcilaso pone de manifiesto su habilidad poética imperecedera.³ En el presente artículo exploraré la representación de la locura en la égloga garcilasiana así como en la tradición literaria representada por el texto medieval de Nizami *The Story of Layla and Majnun* y la obra posterior de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*.⁴ A pesar de que no hay una versión definitiva y única de *The Story of Layla and Majnun*, tal y como ocurre con muchas de las obras que circularon a través de los siglos entre diversas culturas y lenguas, la versión más aceptada en la actualidad es la realizada por el poeta persa medieval Nizami, de la que existen varios manuscritos.⁵

La *Égloga II* dibuja un cuadro trazado de forma fragmentaria pero cuyas pinceladas vislumbran la grandeza de lo que vendrá a ser el cuadro una vez finalizado.⁶ En primer lugar se nos presenta al protagonista, Albanio, un pastor que encarnará a lo largo de la égloga la locura. Su soliloquio nos permite advertir una tribulación cuya causa no se desvelará hasta su relato a otro pastor, Salicio. Tras confesar que la razón de su desesperación se debe a su amor imposible hacia Camila, casta ninfa de la diosa Diana, Albanio se marcha desconsolado. Una vez delineado el conflicto principal, somos testigos directos no ya de un relato, sino de un encuentro entre los protagonistas de la historia que se nos acaba de narrar: Albanio y Camila. La joven consigue huir de la escena después de un intenso intercambio entre ella y el que solía ser su inseparable amigo. El resto de la égloga girará en torno al intento de los pastores Salicio y Nemoroso de encontrar una cura con la que salvar a Albanio de su trastorno, para lo que Nemoroso relata su experiencia personal, pues el sabio Severo consiguió liberarle de su propia locura de amor en el pasado. El desenlace de la trama principal no llega a presentarse, aunque la resolución de Salicio y Nemoroso de llevar a su compañero ante Severo, junto con el

¹ Fuchs 2017 explora de manera clara y concisa la compleja visión genealógica de la tradición poética de estos escritores.

² Ya en el siglo XVI el Inca Garcilaso de la Vega adopta este nombre en honor a su ascendente. En el siglo XX la obra del poeta español continuó siendo una influencia directa, tal y como prueba, por ejemplo, el título *La voz a ti debida* (1933), colección de poemas del autor perteneciente a la Generación del 27, Pedro Salinas. Este título procede de un verso de la *Égloga III*.

³ Esta égloga fue la primera en su composición, a la que le sigue la *Égloga I* y la *Égloga III* (Rivers 264).

⁴ Puesto que no existe una versión en español de *The Story of Layla and Majnun* que sea accesible o de calidad aceptable, recurrimos a una traducción al inglés del persa original.

⁵ Otro ejemplo emblemático de este tipo de obra literaria múltiple y dispar es *El romance de Tristán e Isolda*.

⁶ Al igual que en otros poemas de Garcilaso, la pintura jugará un papel importante. En el relato de Nemoroso a Salicio en la segunda parte de la égloga se traza una éfrasis que tiene un profundo efecto visual en el interlocutor. En el círculo descrito en el poema se comienza con el testimonio visual, se pasa a la composición escrita y, tras esto, a la comunicación oral. Garcilaso complica esta mezcla expresiva recurriendo en su escritura a los elementos visuales. Una de las expresiones empleadas con mayor frecuencia está constituida por las variaciones morfológicas—poliptoton—de términos relacionados con la pintura. A modo de sucinta ilustración, valga la exclamación de Salicio tras escuchar el relato de Nemoroso acerca de lo que lee en las escrituras del mago Severo: “¡Quién viesse la escritura / ya que no puede verse la pintura!” (413, vv. 1840-41).

maravilloso cuento de sus poderes, hacen pensar—si bien no podemos estar seguros—que Albanio, al igual que Nemoroso, retornará al mundo de los cuerdos.

La *Égloga II* se inicia anunciando el profundo estado de desasosiego en que Albanio se encuentra. Esta presentación se realiza de forma directa, por medio de un monólogo. La congoja del pastor se revela en su aparente inestabilidad mental, que se perfila desde el comienzo de la égloga. La tradición del amor cortés y la égloga pastoril sitúa la imagen del amante que sufre por amor en el núcleo del conflicto lírico. En estos versos, el padecimiento del joven vence a la razón y ésta sucumbe a la locura de amor. Así, la fórmula neoplatónica que Alexander A. Parker nos describe en *La filosofía de amor en la literatura española 1480-1680* resulta inútil y tardía para Albanio: “En la creencia neoplatónica existía un remedio asequible contra el amor doliente: que la razón pudiera someter al deseo sensual y con ello capacitara al hombre para alcanzar cierta serenidad” (68). En el caso de este pastor observamos el proceso inverso, pues el deseo es el que ha vencido a la razón.

Los síntomas del joven se manifiestan en su primer soliloquio, donde los versos inaugurales ya introducen la percepción trastocada de Albanio:

En medio del invierno está templada
el agua dulce de esta clara fuente,
y en el verano más que nieve elada. (305, vv. 1-3)

La inversión de las temperaturas no representa una locura estacional, sino que simboliza el trastorno que la pérdida de la razón ha producido en Albanio, provocando una alteración incluso de las percepciones físicas primarias. Esta mutación perceptual se explora poéticamente por medio del uso de la sinestesia. En el discurso inicial de Albanio encontramos una serie de ejemplos de esta figura, en la que el adjetivo calificativo que acompaña a un nombre o a un verbo pertenece a una dimensión sensorial diferente. De este modo, Albanio continúa su descripción hablando del “dulce murmurar” y el “suave olor” de los elementos que le rodean (306, vv.14-15). Esta sinestesia, al igual que el trastorno que permuta las sensaciones de frío y calor en los primeros versos, se aplica a la naturaleza. No obstante, mientras que en los versos iniciales esta descripción refleja los sentidos negativos del joven pastor, en el cuadro posterior se emplea para expresar la incapacidad de la belleza del *locus amoenus* para convertir su tristeza en alegría, a pesar de que Albanio proclama que esto sería posible para cualquier otro pastor afligido.

Las manifestaciones sensoriales de la locura de Albanio no sólo aparecen en relación al mundo exterior, sino que también se muestran en la propia persona del pastor. Al contemplar las ondas del agua, Albanio exclama de forma melancólica:

¡O claras ondas, cómo veo presente,
en vyéndonos, la memoria d’aquel día
de que el alma temblar y arder se siente! (305, vv. 4-6)

A través de las palabras de Albanio es posible apreciar cómo un simple recuerdo desencadena un malestar que se traduce en un estado febril.⁷ La adscripción de este estado físico al alma, por un lado, resalta la trascendencia de su mortificación y, por otro, evidencia la enajenación de los sentidos del pastor así como la representación enfermiza del mal de amor. En *The Story of Layla and Majnun*, la demencia del protagonista es asociada de forma persistente con la enfermedad. Majnun, es consciente de su dolencia—“Oh, who can cure my sickness?” (21)—

⁷ En *Don Quijote* Cardenio enlazará la memoria a su malestar, atribuyéndole características antropomórficas: “¡Oh memoria, enemiga mortal de mi descanso!” (II, 27, p. 269). De forma similar, Grisóstomo culpará al recuerdo de la amada de su desesperación: “vuestra memoria el sufrimiento ahoga” (I, 14, p.122).

y del sufrimiento que ésta causa a sus familiares y amigos. Los efectos crónicos de esta enfermedad, que se extienden a lo largo de toda una vida, no obstante, resisten todo tipo de curas.

Teniendo en cuenta la distorsión perceptual de Albanio, es interesante considerar la descripción abstracta de la amada, que es referida siguiendo las convenciones petrarquistas: ¡o claros ojos, o cabellos d'oro, / o cuello de marfil, o blanca mano!" (306, vv. 20-21). Los detalles de esta laudatoria exclamación se encuentran enmarcados por descripciones adjetivales que se ajustan al canon de belleza petrarquista en cuanto a las tonalidades de los ojos, por una parte, que han de ser claros, y, por otra, la mano, que, como cualquier otra superficie de la piel de la amada, ha de ser nívea. Si bien "los cabellos d'oro" y el "cuello de marfil" se pueden analizar desde la perspectiva de los matices de color que imperan en la tradición petrarquista, también podrían considerarse desde un enfoque táctil. En esta interpretación polisémica, por tanto, podemos percibir cierta cualidad sinestésica. Tanto el oro como el marfil representan elementos que, además de ser tangibles, están constituidos materias que, al palparse, denotan frialdad. En esta línea, el ardor febril que el amante siente en relación a su amada se expresa en términos igualmente ardientes que, sin embargo, están caracterizados por su algidez. Estas imágenes, por tanto, no sólo describen la hermosura de la mujer, sino que, además, reflejan su frialdad, al menos desde el punto de vista del fogoso amante.⁸

Además de establecer esta perturbación de los sentidos, Albanio proyecta su locura a través de una oscilación entre extremos. El afligido pastor polariza su percepción empleando adjetivos como "enfermo y descontento" que contrastan con los que se utilizan en el verso subsiguiente—"alegre y sano" (306, vv. 17-18). El estado de ánimo se vincula de forma directa y proporcional con la salud, reflejando a su vez la conexión entre amor-locura-enfermedad, un *locus classicus* de la literatura. Albanio exterioriza la incompreensión que le produce encontrarse en esa desesperada situación mediante una pregunta retórica:

¿Cómo puede ora ser qu'en triste lloro
se convirtiese tan alegre vida
y en tal pobreza todo mi tesoro? (306, vv. 22-24)

El cambio radical que Albanio ilustra con sus palabras se atribuirá más adelante a los constantes vaivenes de la Fortuna.⁹ Esta diosa encarna en la mitología romana la naturaleza cambiante de la suerte que, de manera ineluctable, alterna entre el éxito y el fracaso, la abundancia y escasez. En este primer soliloquio, Albanio se lamenta de su estado presente, en el que la fortuna no le es favorable, mientras que parte de su relato a su compañero Salicio expandirá la "tan alegre vida" que el pastor disfrutaba antes de su caída en desgracia. En *The Story of Layla and Majnun*, la fortuna se transmuta en destino, enfatizando la inevitabilidad del enamoramiento

⁸ Esta configuración de la amada como un ser frío se materializa en la *Canción V* de Garcilaso, donde, en la conclusión del poema, se describe la transformación de Anaxárete en estatua. Aquí, también parece que hay elementos discordantes o paradójicos, pues, a pesar de que el mármol es un material frío al tacto, es asociado con una sensación opuesta: "y así su alma con su mármol arde" (213, v. 70). Un ejemplo de esta caracterización de la amada en función de su frialdad y belleza es realizada por sor Juana Inés de la Cruz en sus "Ovillejos" donde, de forma lúdica, subvierte los retratos petrarquistas: "(...) pero pues tengo ya frialdad tanta, / gastemos esta nieve en la garganta / que la tiene tan blanca y tan helada / que le sale la voz garrapiñada" (327, vv. 303-06). En el mismo poema, sor Juana menciona explícitamente a Garcilaso y parafrasea algunos de los versos más conocidos del autor, pertenecientes al "Soneto X": "(¡Oh dulces luces, por mi mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería!)" (énfasis en el original, 321, vv. 56-57).

⁹ En la época medieval la diosa Fortuna se empezó a representar controlando una *Rota Fortunae* o Rueda de la Fortuna y, a menudo, con los ojos cubiertos. La caída en desgracia de una persona hasta entonces agraciada o el repentino encumbramiento de otra se convierte en imagen clásica.

de los protagonistas. Así, Majnun, se disculpa ante su padre aduciendo que su amor por Layla y su locura se escapan a su control: “[...] it is not ourselves who hold fate’s thread in our hands” (32). A diferencia de lo que acontece en la égloga, en el relato de origen persa el amor entre Layla y Majnun es recíproco. Sin embargo, sigue tratándose de una relación prohibida, puesto que la familia de Layla no permite la unión—arguyendo la locura de Majnun como razón principal.

En su soliloquio inicial, Albanio continúa con su queja estableciendo una antítesis entre causa y efecto al hacer referencia a sus miembros mediante una queja introducida de manera enfática por un adverbio de cantidad exclamativo: “¡Ay miembros fatigados, y cuán firme / es el dolor que os cansa y enflaquece!” (306, vv. 31-32). La asociación que se establece a través de la aliteración (fatigados-firme-enflaquece) subraya, por una parte, la antítesis establecida y, por otra, la alternancia entre opuestos. Asimismo, desde un punto de vista fonético, la consonante elegida para transmitir esta aliteración manifiesta de forma sonora la relación que Garcilaso establece semánticamente. El fonema /f/ se encuentra clasificado como una consonante fricativa labiodental sorda, por consiguiente, refleja tanto el contraste entre opuestos—por medio de la fricción y la articulación entre partes del cuerpo tan discordantes como los labios y los dientes—como la debilidad que representa su cualidad sorda, que implica la ausencia de vibración de las cuerdas vocales, sumando esta parte de la anatomía a los miembros fatigados y enflaquecidos del pastor.

Tras establecer su inconsolable estado presente, Albanio se evade de tan desoladora realidad entregándose al sueño. En este momento, Salicio aparece tomando el relevo lingüístico de Albanio, pues su forma de hablar refleja algunas de las cualidades de la alterada retórica utilizada por Albanio. Salicio, antes de encontrarse al pastor dormido, ensalza de forma apologética la afortunada vida de aquel que se entrega a la belleza y quietud del *locus amoenus*, en detrimento de la codicia y la soberbia. Este discurso inicial contrasta con la distorsionada realidad que Albanio pinta con sus palabras. No obstante, Salicio pronto caerá en la misma tendencia descriptiva, alternante entre extremos, que su compañero ha empleado en los versos iniciales. Así, el oro, metal precioso, calificado como “luciente y puro,” es percibido por las personas ajenas a la avaricia como “bajo y vil” (309, vv. 58-59). La “dulce armonía” y el “manso rüido” (309, v. 65) del ambiente bucólico invitan al sueño que permite deshacerse del “grave peso” (309, v.63) y el “pensamiento fatigado” (311, v. 89). El descubrimiento de un Albanio sumido en un apacible sueño parece confirmar sus convincentes palabras.

Es también en este soliloquio donde se introduce, por primera vez y de forma explícita, alusiones a la locura. Antes de encontrarse con el pastor dormido, como hemos mencionado, Salicio alaba al hombre que desprecia el oro, ya que esto demuestra que “está en su seso” (309, v. 62). Mientras que en su sentido contemporáneo esta expresión no tiene por qué aludir a la locura, Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, define la palabra “seso” y las diversas locuciones vinculadas al término en su relación primordial con la cordura: “Del nombre latino *sensus, us*; tórnase seso por el juicio y la cordura. Seso, llamamos la médula de la cabeça o cerebro, *quasi sensus*, por tener allí asiento el sentido común y los demás sentidos interiores. Falto de seso, menguado de juicio. Hablar en seso, hablar con cordura y fuera de burlas. Sesudo, el hombre cuerdo y de reposo. Asesar, tomar seso” (935). Al percatarse de la presencia de Albanio, se desvela el conocimiento que Salicio tiene del tormento de su compañero y de la inversión desfavorable que la “fortuna insana” trae consigo (312, v. 106).

Albanio, saliendo de su sopor pero todavía inmerso en un ambiente turbio, confunde la realidad con el mundo onírico en el que sus sentidos están sumidos. Su incertidumbre se disipará al darse cuenta que la “blanca mano” que le era posible tocar en sus sueños ha desaparecido. El pastor expresa su decepción dotando al sueño de una cualidad antropomórfica al reprocharle su burla y culparse a sí mismo de su ingenuidad por sucumbir a esta ilusión

“como loco” (312, v. 115). Por medio de un símil, Albanio reconoce, aunque sólo de manera parcial, su demencia que, a medida que se desarrolla la égloga, se hará más evidente. A continuación, Salicio interpela a Albanio para que narre su historia. Los monólogos de ambos personajes, junto con esta súplica de Salicio para que Albanio revele los pormenores que le llevan a su situación actual, suspenden y prolongan la satisfacción de alcanzar un conocimiento con respecto al trasfondo de la historia, por lo que al paciente lector no le queda más remedio que confiar en las dotes persuasivas de Salicio.

Entre los argumentos que Salicio enarbola para convencer a su amigo, primero para que relate su penoso cuento y, más adelante, para que lo reanude, se encuentra la consolación que esta verbalización de su dolor le otorgará: “qu’el mal, comunicándose, mejora” (314, vv. 142).¹⁰ De esta forma, Salicio se sitúa en el papel moderno del analista, incitando a Albanio a que desahogue sus penas y a que no rehuya el recuerdo (González Echevarría 262). Albanio sopesa sus opciones y, si bien es consciente de que esta rememoración implica volver a experimentar el dolor de la pérdida, al igual que Salicio, espera que contribuya a su recuperación.¹¹ La razón principal que aboga para sucumbir ante la insistencia de Albanio no está exenta de ironía:

Por otra parte, pienso qu’es cordura
renovar tanto el mal que m’atormenta
que a morir venga de tristeza pura [...] (315, vv. 155-57)

La alegación de cordura complica el caso de Albanio, puesto que, dentro de su locura, exhibe cierta dosis de lógica y así lo reconocerán otros personajes de la égloga, como Camila—“¡Eres tú de razones gran maestro!” (355, v. 841)—y Nemoroso—“¡De cuántas desvariadas opiniones / saca buenas razones el cuytado!” (362, vv. 946-47).¹²

La duda sobre el estado mental del protagonista está presente también en *Don Quijote*, donde la discordancia entre la destreza discursiva y las desequilibradas acciones provocan cierta confusión. Así, la voz narradora plasma la vacilación de don Diego de Miranda ante el peculiar caballero don Quijote, al que percibe de la siguiente forma: “[...] era un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo [...] ya le tenía por cuerdo y ya por loco, porque lo que hablaba era concertando, elegante y bien dicho, y lo que hacía, disparatado, temerario y tonto” (II, 17, p. 677).¹³ Aunque las acciones del hidalgo indican su locura sin ambages, su habilidad retórica

¹⁰ En su minucioso estudio, Inés Azar analiza la estructura retórica de la égloga, incluyendo las categorías aristotélicas que constan de tres géneros—judicial, deliberativo y demostrativo. La autora clasifica la *Égloga II* desde una perspectiva judicial: “La locura de Albanio constituye la evidencia final de su caso. Los comentarios que la acompañan anticipan el juicio, también final, que Salicio y Nemoroso pronuncian una vez aquietado Albanio” (134).

¹¹ Roberto González Echevarría en su ensayo “Garcilaso y Garcilaso” toma como punto de partida el esfuerzo del Inca Garcilaso por destacar su autoridad como escritor a través de su cambio de nombre, situando a la figura del Inca dentro de su contexto historiográfico y literario. El crítico dilucida cómo el Inca, vincula el ejercicio evocador con el neoplatonismo vigente en su época, puesto que, para él, esto implica un acto de resucitación: “Recordar es el acto poético por excelencia, recordar es la poesía (...) Recordar es resucitar” (261-62). La importancia de la memoria en la *Égloga II* es visible en la necesidad de recordar que conlleva el contar una historia. En *Don Quijote*, la equiparación entre recordar y resucitar se materializa, pues Grisóstomo resucitará, si bien de manera momentánea, mientras la relación de su vida y muerte es recordada.

¹² Bienvenido Morros Mestres señala la lucidez de Albanio en su razonamiento, a pesar de su locura, como una de las diferencias básicas entre Albanio y Orlando en la obra de Ariosto, pues este último es el “modelo del loco integral, en el que no queda ningún resquicio de inteligencia” (36)

¹³ Si bien Cervantes emplea la imagen del loco en su encarnación quijotesca de manera benévola y afectuosa, también la utiliza a modo de ataque. En su prólogo a la segunda parte de la obra (1615), incluye dos *exempla* en los que usa la figura del loco para criticar a Alonso Fernández de Avellaneda y su versión apócrifa de la segunda parte del *Quijote* que apareció en 1614 (II, Prólogo pp. 544-545).

reviste con una pátina recelosa nuestras sospechas. De forma similar, en *The Story of Layla and Majnun* se traza una línea divisoria en la enajenación de Majnun, cuyo único consuelo es expresar su amor por Layla a través de su poesía, inmune al influjo de su demencia: “Even if Majnun was mad, his verses were not” (38).¹⁴ Por tanto, la capacidad articuladora de estos personajes parece demostrar la existencia de un resquicio de cordura.

En el otro extremo del espectro lingüístico hallamos la imposibilidad para comunicarse como síntoma de la perniciosa falta de razón. Ya hemos comentado cómo en la égloga garcilasiana, Salicio ha de convencer a Albanio para que se decida a exponer su situación. El pastor comienza su historia describiendo su pasado idílico, la fraternal amistad que compartía con Camila y, en particular, la destreza que ambos mostraban para cazar pájaros en este ambiente, ahora sí, bucólico.¹⁵ Cuando Albanio empieza a evocar la transformación, por su parte, de la amistad hacia Camila en pasión, el sentimiento abrumador que le embarga le impide seguir hablando. El intercambio dialéctico que sigue entre ambos pastores ilustra la facultad argumentativa de Salicio, por un lado y, por otro, la destreza apologética de Albanio. No obstante, este último, atosigado por la locuacidad de Salicio, pide silencio:

Salicio amigo, cese este lenguaje;
 cierra tu boca y más aquí no la abras [...]
 ¿Para qué son maníficas palabras?
 ¿Quién te hizo philósopho eloquente
 siendo pastor d’ovejas y de cabras? (328-29, vv. 392-396)

Las preguntas de Albanio dejan entrever un ancilar ataque contra Salicio, al apuntar a la discordancia entre su ocupación pastoril y el poder de su palabra. Con el fin de acabar con el torrente verbal de su amigo, Albanio retoma la narración, no sin antes establecer una condición: una vez que haya finalizado su cuento, Salicio ha de dejarlo a solas con su pena. La reticencia a hablar que el pastor expresa en reiteradas ocasiones, refleja la afasia que Roman Jakobson aplicó a los procesos metonímicos y metafóricos (90). Siguiendo la propuesta del lingüista, es posible deducir que los interrogantes planteados por Albanio reflejan su imposibilidad metafórica, puesto que, incluso cuando él mismo equipara la figura del pastor a la del filósofo, lleva a cabo esta equivalencia cuestionando que sea posible. Esta afasia no es un episodio único y aislado, ya que, parte de su narración se centra en su mutismo—“ninguna otra respuesta dar sabía” (v. 525). En este sentido, Albanio, de forma paradójica, nos comunica su afasia por medio de palabras.

La obra cervantina incluye una analogía inconfundible con el personaje y las circunstancias que asedian a Albanio. Cardenio es encontrado también en un ambiente campestre y, al igual que el pastor de la égloga de Garcilaso, encuentra dificultades para contar su historia. También, Cardenio se halla en un estado lamentable, a pesar de que en el pasado fue una persona afortunada, apuesta y feliz, hasta que piensa—incorrectamente—que Luscinda ha traicionado su amor ante los persistentes embates románticos del deshonesto Fernando.

¹⁴ Tanto Don Quijote como Majnun experimentan una modificación onomástica que, además, indica un cambio radical en su estilo de vida. Cuando Majnun, cuyo nombre real es Qays, es separado de Layla se le rebautiza como “Majnun” pues, como el propio texto explica, este apelativo significa “madman” (9). A partir de este momento, Majnun se convierte en un paria para la mayor parte de la sociedad que le rodea. El caso de don Quijote es más complejo, ya que adopta distintos nombres a lo largo de la novela. No obstante, su transformación de “Señor Quijana” a “don Quijote” marca el comienzo de su vida errante. Leo Spitzer en su valioso ensayo “Linguistic Perspectivism in the *Don Quijote*” elabora un análisis de los abundantes cambios de nombre que aparecen en la obra cervantina.

¹⁵ Hay un episodio en *Don Quijote* donde el caballero y su escudero se topan con una representación de las églogas de Garcilaso. La razón que lleva a una de las muchachas disfrazas de pastora a hablar a don Quijote es el peligro que corren las redes que, imitando a Albanio y Camila, han dispuesto entre la espesura (II, 58).

Cardenio se transforma en una fiera irreconocible que alterna entre la lucidez y la locura. En Sierra Morena un pastor anticipa y resume la historia de Cardenio, avivando la curiosidad de don Quijote. Entre los datos que aporta se encuentra el repentino enmudecimiento de Cardenio, lo que lleva al pastor a deducir que “algún accidente de locura le había sobrevenido” (I, 23, p. 220).¹⁶ Así, de forma similar a Salicio con respecto a Albanio, don Quijote, por medio de la relación del pastor, ya tiene una idea aproximada de la vida de Cardenio. Esto no impide que el caballero insista en escuchar la historia de Cardenio de su propia voz; una voz que, debido al poco uso, es descrita como “desentonada y bronca” (I, 23, p.221).

Aduciendo el mismo argumento que Salicio, don Quijote pide al enajenado caballero que relate su vida, para determinar si existe “algún género de remedio” (I, 24, p.222). Cardenio cede ante la perseverancia del hidalgo, si bien interpone un requisito que prohíbe cualquier tipo de interrupción. Ante esta cláusula, el advertido lector no puede impedir que una sonrisa se asome a sus labios, puesto que es ineludible no anticipar una intromisión de don Quijote, teniendo en cuenta tanto su impulsividad como sus facultades discursivas. En efecto, el caballero no puede evitar dar su opinión al escuchar que se menciona a su admirado *Amadís de Gaula*. Consciente de su transgresión, don Quijote pide disculpas e insiste en que Cardenio retome el hilo de su relación. No obstante, la intervención de don Quijote deriva en un breve debate literario y concluye en una violenta refriega en la que Sancho también acaba viéndose envuelto. Cardenio, al igual que Albanio, sigue su camino, evitando la compañía que hasta entonces había aceptado, retrayéndose en su silencio. Tras explorar este incidente cabe señalar que existe “a curious accord between the interruptions in his [Cardenio’s] madness and the interruptions in his literary genres” (Dudley 129). Por consiguiente, es posible apreciar una vez más cómo la intermitencia entre locura y cordura está ligada, como en el caso de la égloga, al lenguaje.

La violencia exhibida por Cardenio es uno de los rasgos que caracteriza al loco. Gustavo Correa recurre a la filosofía escolástica y al pensamiento tomista para explicar la vertiente violenta que conlleva el amor: “Santo Tomás formuló la distinción básica entre el apetito y la razón y destacó las desviaciones de aquél hacia la modalidad irascible del amor” (270). En el caso de este caballero caído en desgracia, además, esta irascibilidad producto del deseo está asociada a la monstruosidad de su apariencia y la condición asilvestrada que su declive hacia la demencia conlleva. La descripción de las ropas ajadas y de su desmejorado aspecto destaca su estado de animalización. De este modo, tanto sus repentinas agresiones—“dio muchas puñadas y coces” (énfasis añadido, I, 23, p.219)—como sus momentos de lucidez—“[s]alió a nosotros con mucha *mansedumbre*” (énfasis añadido, I, 23, p.219)—revelan esta dimensión de su carácter. En el capítulo que media entre la huida de Cardenio y su reencuentro, don Quijote decide quedarse en Sierra Morena, donde efectuará una de sus transformaciones, a imitación de sus héroes literarios: “[...] me tengo de quitar todas estas armas y quedar desnudo cuando nací, si es que me da en voluntad de seguir en mi penitencia más a Roldán que Amadís” (I, 25, p.236). Aunque don Quijote asemeja el estado de desnudez con un regreso al nacimiento y, en extensión, a un estado de inocencia, esta ausencia de ropas es sancionada por la sociedad. La vestimenta es un marcador social e identitario por excelencia, en particular en la obra cervantina, y, por tanto, la renuncia a llevar vestidos es interpretada por la sociedad como una amenaza, lo que lleva a una asimilación de la desnudez con la locura y la animalización.

En *The Story of Layla and Majnun* el protagonista también encarna el proceso gradual

¹⁶ Esta expresión es recurrente en este episodio. Garcilaso también emplea el término “accidente” para referirse a la locura o el amor repentino tanto de Albanio—(313, v. 131; 335, v. 523; 345, v.674) como de don Fernando, duque de Alba, que es asaltado por un “súpito accidente acometido” (386, v.1372). La nota de Elias Rivers señala que “[e]ste verso quiere decir ‘atacado de pronto por enfermedad amorosa’” (386n), estableciendo de nuevo el vínculo entre amor-locura-enfermedad. Otro de las concurrencias lingüísticas consisten en la calificación de los sollozos de Albanio y los de Cardenio de “tierno llanto” (*Don Quijote*, I, 23, p. 219; *Égloga II*, 347, v. 715).

de deshumanización.¹⁷ El aislamiento voluntario de Majnun en lo más recóndito de la naturaleza es producto de su locura. Si bien el joven no es capaz de vivir entre iguales sin el amor de Layla, su adaptación al entorno salvaje es tal que llega a convertirse en el “king of wild beasts” (143), puesto que se convierte en un integrante más de la manada. La imprevisibilidad que acarrea su enajenación se manifiesta también en repentinos ataques de furia y violencia, en particular hacia sí mismo: “Raving as if possessed by a demon, he seized his chains in both hands, and, in a superhuman effort, tore them apart; striking himself in the face [...]” (79). La reacción de Majnun resulta tan inesperada y sorprendente que la narración adopta, a modo de símil, una imagen de posesión demoníaca para plasmar la transformación fulminante. En el caso de Albanio, su desmejoramiento se proyecta en su persistente refugio en el mundo onírico. La impaciencia por escapar de la realidad hacia lo desconocido y temible viene representada por el mito de Orfeo, una constante en la producción garcilasiana. El camino de Orfeo hacia el mundo subterráneo para salvar a su amada Eurídice puede equipararse con el descenso a la demencia por parte de Albanio, Cardenio y Majnun. De este modo, la figura orfeica no sólo reúne las oposiciones binarias entre locura-cordura, cielo-tierra, vida-muerte, sino que también representa, por medio de su asociación con la música y la poesía, el ansia incontrolable del yo lírico por expresarse en la poesía renacentista. Esta polarización puede apreciarse en el protagonista de la égloga garcilasiana, puesto que en él confluye la representación de esta escisión del ser: “Albanio is spiritually in Hell and physically and libidiously on earth, although he believes that the situation is reversed” (Komanecky 165). Esta división se materializa en la convicción del pastor de que su cuerpo y su alma han sido separados, confundiendo la materia corporal de Camila con la suya propia. Esta fragmentación sigue el patrón violento de Majnun y Cardenio. A pesar de que la mayor demostración virulenta se expresa por medio de sus intentos suicidas, analizados más adelante, existen otros episodios que evidencian el descontrol en el que el pastor se halla inmerso.

En el encuentro de Albanio con Camila, éste agarra a la joven, impidiendo su huida. Camila, en su súplica, insiste en el acoso físico, primero, haciendo referencia al efecto psicológico de esta retención, que se traduce, a su vez, en su resuello: “Suéltame ya la mano, que el aliento / me falta de congoxa” (354, vv. 832-33).¹⁸ Albanio, sabedor de la agilidad de la joven, emplea su fuerza, aparentemente, de forma desmedida. Camila, a modo de defensa, niega su destreza física, alegando la constricción física que el pastor ejerce sobre ella:

No estoy como solía, que no puedo
moverme ya, de mal ejercitada;
suelta, que casi m'has quebrado un dedo. (355, vv. 835-37)

Camila reitera los perniciosos resultados de la violencia de Albanio que llega al punto de, según la aseveración de Camila, causarle un daño físico importante. La joven consigue zafarse de esta forzosa unión, desviando la atención de Albanio y recurriendo a la falsa promesa de esperar al regreso del joven. Más adelante, Salicio intentará detener al enajenado pastor, que está resuelto a tirarse a la fuente. A diferencia del episodio anterior entre Camila y Albanio, la

¹⁷ La fascinación que ha suscitado a lo largo de los siglos la progresiva animalización de Majnun es visible no sólo en la literatura, sino también en la recurrente plasmación iconográfica del personaje, que aparece en innumerables pinturas.

¹⁸ Las palabras de Camila son más que una súplica, ya que, no sólo ruega a Albanio que la deje ir, sino que también construye un alegato en el que incluso recurre al testimonio de la fuente arcádica: “Esta fuente lo diga, que ha quedado / por un testigo de tu mal proceso” (354, vv. 827-28). En este sentido, la voz inglesa “plead” condensa, de forma anfibológica, estas acepciones en un solo término.

escena presente se desarrolla en un tono cómico, a pesar de la gravedad de la situación.¹⁹ Salicio conmina a Nemoroso a que le ayude a deshacerse de Albanio, que le tiene agarrado del cuello. La respuesta de Nemoroso—“veré cómo de un loco te desatas” (365, v. 1003)—pone de manifiesto la ligereza con la que presencia la escena. Sin embargo, pronto se dará cuenta del peligro real que entraña para Salicio el desbocado impulso de Albanio.

Los versos endecasílabos que Garcilaso emplea a lo largo de su égloga, permiten al poeta una gran flexibilidad. En los episodios en los que Albanio emplea la violencia contra otros, como puede apreciarse en los versos citados, el encabalgamiento se combina con frases cortas y el empleo de palabras monosilábicas—tales como el adverbio de negación “no” o el uso reiterado del apremiante “ya.” Esta intermitencia entre la fluidez que producen los versos encabalgados y las paradas a las que obliga el empleo de palabras breves, refleja lingüísticamente la violencia descrita. Asimismo, en los pasajes virulentos, Garcilaso emplea versos partidos, completados por diversos personajes a modo de esticomitia:

NEMOROSO: ¡Suelta ya!
 ALBANIO: Qué te hago?
 NEMOROSO: ¡A mí, no nada!

Los versos contenidos y abruptos, junto con las formas exclamativas e interrogativas, revelan la acción trepidante de los versos así como la intensidad emocional del momento. También, se puede apreciar cómo se desvanece la resolución inicial de Nemoroso que, ante la pregunta de Albanio, evita una confrontación lingüística—y física—directa, apartando la atención de Albanio de su persona.

La culminación de esta violencia se presenta de manera indirecta a través de la relación de Albanio. Decidido a acabar con su vida tras el rechazo de Camila, Albanio se dirige a través de un apóstrofe a la naturaleza, depositando en ella su último testamento. Por medio de diversas anáforas y construcciones paralelas, Albanio se despide, uno a uno, de los elementos que conforman el *locus amoenus* y, en este punto álgido de su paranoia, implora a los mismos a que contemplen su último acto de locura: “venid a ver a un hombre perseguido” (341, v. 621). La naturaleza, protagonista indiscutible de cualquier égloga, será el único testigo de la—en apariencia—inminente muerte de Albanio. El joven está dispuesto a arrojarle por un barranco, pero antes interpela a su bucólico entorno a que continúe con su curso, aún cuando él no esté vivo. No obstante, los elementos parecen desobedecer esta postulación y, mediante una potente ráfaga de viento, impiden la consecución de sus intenciones, derribándolo en el suelo a sus espaldas. La locura de Albanio, por tanto, le incita a una extrema violencia que, además, supone una agresión contra los preceptos cristianos. En *The Story of Layla and Majnun*, el protagonista amenaza a su amigo Nawfal con darse la muerte para que este último actúe sobre su promesa de mediar para que Majnun pueda conseguir a Layla. Para ello, emplea una afirmación que, como hemos podido comprobar, coincide con la actuación de Albanio en la *Égloga II*: “I shall throw my life away” (55). Nawfal no duda de las palabras de Majnun y, tras intentar negociar infructuosamente con los representantes de la tribu de la joven, inicia una sangrienta guerra. A pesar de los devastadores resultados de la batalla, el padre de Layla, vencido, sigue oponiéndose a la unión, mostrándose dispuesto a matar a su hija con sus propias manos con el fin de evitar que Majnun pueda reunirse con Layla. Si bien Majnun no termina suicidándose, se destaca su muerte en vida y, en una fusión materializada de Eros y Tánatos, el protagonista sólo se podrá reunir con Layla una vez que ésta muera. Majnun peregrinará hasta la tumba de

¹⁹ Cervantes desarrollará de forma magistral la comicidad que se encierra dentro de escenas dramáticas. Asimismo, la violencia será una constante fuente humor, como atestiguarán con frecuencia unos doloridos don Quijote y Sancho.

su amada, donde será enterrado en un fúnebre tálamo.²⁰

El suicidio de un loco por amor se materializa en la historia interpolada de Grisóstomo y Marcela en la obra de Cervantes.²¹ La historia de Grisóstomo nos llega también a través de un relato intradieгético que es interrumpido, reanudado y amplificado por diversos testimonios. Además, Marcela y Grisóstomo son pastores y su historia se desarrolla en un ambiente bucólico.²² Grisóstomo, al igual que Majnun, es un poeta, “grande hombre de componer coplas” (I, 12, p.105), tal y como podemos observar directamente mediante la inclusión de su último escrito, “Canción desesperada.” En este lamento, leído ante el cuerpo presente y sin vida de Grisóstomo, el fingido pastor, desde la muerte, transmite los detalles de los acontecimientos que precipitaron su suicidio. A diferencia de Albanio—aunque siguiendo un proceder similar—, el personaje cervantino lleva a cabo su afán autodestructivo: “[...] ofreceré a los vientos cuerpo y alma, / sin lauro y palma de futuros bienes” (I, 14, p.122).²³ A pesar de que la muerte de Grisóstomo es autoinfligida, tanto el protagonista como los que cuentan su historia culpan a Marcela por el fallecimiento del joven. Entre los variados insultos que dirigen a la pastora se incluyen los siguientes descalificativos: “endiablada moza” (I, 12, p.103), “melindrosa Marcela” (I, 12, p.107), “cruel y desagradecida” (I, 12, p.108), “enemiga mortal” (I, 13, p.117), “fiera [...] mármol” (I, 13, p.117), “enemiga” (I, 14, p.122), “¡oh fiero basilisco de estas montañas!” (I, 14, p.125). La crueldad de la amada, además de transmitirse a través de su frialdad, perversidad y desdén, se ilustra en su animalización. En la *Égloga II* Camila también se verá sometida a este tipo de insultos. Las palabras de Albanio son precisas: “¡Oh fiero, [...] más que tigre hircana [...]!” (337, v. 563). Ambos amantes desdeñados deshumanizarán a las jóvenes que les han rechazado por medio de un lenguaje que las equipara con animales. Asimismo, Albanio y Grisóstomo parecen dotar a sus insultos de un halo mítico, pues las respectivas calificaciones aluden a animales fabulosos o lejanos. Sin embargo, tanto Camila como Marcela demuestran que son capaces de defenderse ante lo que consideran acusaciones injustas. Así, la joven Camila, ante los reproches de Albanio, señala:

Aquéste es de los hombres el officio:
Tentar el mal, y si es malo el sucesso,
Pedir con humildad perdón del vicio (354, vv. 823-25)

Camila defiende su decisión de rechazar a Albanio haciendo referencia a una actitud que considera deshonesto. A este respecto, Rivers destaca la originalidad literaria de Garcilaso: “Aunque en la tradición literaria del amor cortés había ya elocuentes defensas de la mujer [...] con este terceto de Garcilaso empieza lo que podemos llamar el feminismo pastoril de la

²⁰ Layla es consciente de esta unión entre muerte y amor pues, instantes antes de su fallecimiento, pedirá que la entierren vestida de novia.

²¹ Antonio Cortijo Ocaña explora en detalle este episodio en su obra *Mesianismo, epifanía y resurrección en El Quijote. La tolerancia de la contradicción* (2016).

²² Marcela y Grisóstomo deciden ser pastores, aunque ambos tienen un estatus social más alto. La transformación pastoril de ambos personajes se realiza por medio de un cambio de traje, si bien su origen privilegiado es conocido por todos. De este modo, el cabrero que relata la historia de los jóvenes a don Quijote y Sancho informa de que Marcela es “la hija de Guillermo el rico, aquella que se anda en hábito de pastora por estos andurriales” (I, 12, p.103) y sobre Grisóstomo afirma que “el muerto era hijo de un hijodalgo rico” (I, 12, p.104). La decisión de Marcela de emanciparse bucólicamente demuestra su agencia, mientras que la decisión de Grisóstomo está basada en su deseo de seguir a la joven.

²³ Siguiendo la estela de Albanio, que se dirige en su lamento a “[v]osotros, los de Tajo, en su ribera” (335, v. 528; 336, v. 532), Grisóstomo mencionará al “padre Tajo” (I, 14, p.120). En la segunda parte de la égloga, el río Tormes será invocado por Severo. En la *Égloga I* y en la *Égloga III*, el Tajo adquirirá protagonismo. En la *Canción III* será el río Danubio el que ocupará un lugar importante. La recurrente aparición del agua no sólo es un indicio de la trascendencia de la naturaleza, sino también de la locura en la *Égloga II*, como puede apreciarse, por ejemplo, en la centralidad de la fuente, convirtiéndose en testigo de la locura de Albanio.

literatura española, en el cual la mujer se defiende a sí misma” (354n).²⁴ Marcela, a modo de *amplificatio*, expandirá los versos de Camila en todo un convincente discurso, en el que especifica las razones de su rechazo, desvinculando su negativa a amar de sí misma, pues esta capacidad trasciende su control: “El cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino, y el pensar que tengo de amar por elección es excusado” (I, 14, p.127).²⁵ Mientras que la primera parte de su afirmación transfiere el sentimiento amoroso a una dimensión determinista, el resto del enunciado afianza su libre albedrío a la hora de rechazar a alguien que no ama.²⁶ Tal y como argumenta Francisco Rico, la autodefensa de Marcela constituye una “crítica de las explicaciones que el neoplatonismo renacentista daba del fenómeno amoroso” (128n). En este sentido, si tenemos en cuenta que la filosofía neoplatónica interpreta la belleza física y su amor hacia ésta como un paso para alcanzar el amor divino (Parker 63), la negación de Marcela de sucumbir a un amor terrenal impide su unión religiosa. Ajena, por tanto, a filosofías y lamentos, la joven plantea una serie de preguntas retóricas, desarticulando cada uno de los sofismas que han sido referidos a su persona. Finalmente, Marcela no rechaza los insultos, sino que acepta cada uno de ellos haciendo uso de ironía, poliptoton y tautología: “El que me llama fiera y basilisco déjeme como cosa perjudicial y mala; el que me llama ingrata no me sirva; el que desconocida, no me conozca; quien cruel, no me siga; que esta fiera, este basilisco, esta ingrata, esta cruel y esta desconocida ni los buscará, servirá, conocerá ni seguirá en ninguna manera” (I, 14, p.127).²⁷ La lógica de su argumento no puede ser rebatida porque, por una parte, Marcela abandona la escena sin dar lugar a ninguna réplica y, por otra, don Quijote se erige como defensor de la joven. De esta forma, ni la locura de Albanio ni la de Grisóstomo convencen a Camila y Marcela, respectivamente, para que cedan en su empeño por defender su castidad. La custodia de la virginidad, reducto donde reside el honor femenino, es salvaguardada por las jóvenes creadas por Garcilaso y Cervantes.²⁸

La presencia de la locura en la producción literaria queda patente en el recorrido que hemos ofrecido por medio de nuestro análisis de esta tríada de obras, en general, y la *Égloga II* de Garcilaso, en particular. *The Story of Layla and Majnun* anuncia los rasgos principales que caracterizarán la locura pasional. Posteriormente, Garcilaso construye un sólido retrato de los efectos demenciales que el amor cortés puede llegar a entrañar y, además, consolida los cimientos de la lírica escrita en español. Cervantes lleva a cabo una labor similar en prosa y, además, crea una obra que trasciende cánones, idiomas y culturas. La locura de Majnun, Albanio así como la de Cardenio y Grisóstomo está constituida como una enfermedad, síntoma de los preceptos neoplatónicos de la época. Esta dolencia mental se manifestará en una

²⁴ Entre las sucesoras, Rivers menciona al personaje de Marcela y a la autora sor Juana Inés de la Cruz, con sus “Hombres necios que acusáis” (354n). De forma similar, Cortijo Ocaña explora la legitimación de la voz de Sor Juana (2015). En su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691) la autora no sólo erige una defensa de las mujeres en general, sino que también reivindica su autoridad como escritora.

²⁵ Para la tradición del amor cortés asociada a la novela sentimental donde por primera vez se cuestiona el estado afásico de la mujer y se le da voz plena véase el estudio de Cortijo Ocaña (2001).

²⁶ A pesar de que Marcela da por sentado su derecho a rechazar una relación indeseada, la verdad es que, durante el siglo de oro, las mujeres todavía estaban sujetas a la potestad paterna.

²⁷ Sor Juana en su *Respuesta* emplea unos recursos retóricos similares a los que Cervantes pone en boca de Camila: preguntas retóricas, aceptación de insultos e invitación a los detractores a actuar según sus palabras. Así, tras una serie de preguntas retóricas, sor Juana se acerca al final de su misiva blandiendo los siguientes argumentos: “Si es, como dice el censor, herética, ¿por qué no la delata? y con eso él quedará vengado y yo contenta, que aprecio, como debo, más el nombre de católica y de obediente hija de mi Santa Madre Iglesia, que todos los aplausos de docta. Si está bárbara (que en eso dice bien), ríase, aunque sea con la risa que dicen del conejo, que yo no le digo que me aplauda, pues como yo fui libre para disentir de Vieyra, lo será cualquiera para disentir de mi dictamen” (289).

²⁸ También Layla defenderá su virginidad, lo cual no resulta fácil debido a que se ve abocada a contraer matrimonio con un hombre que no es Majnun. La joven se ve obligada a emplear, además de sus dotes persuasivas, cierta dosis de violencia para mantener a raya, durante años, a su esposo.

distorsión sensorial centralizada en el lenguaje. En este sentido, mujeres como Marcela y Camila demuestran una elocuencia que contrasta con la afasia de Cardenio y Albanio, que se encuentran prisioneros de su propia locura. Incapaces de expresarse verbalmente, los protagonistas masculinos recurren a una violencia hacia los que le rodean y hacia ellos mismos, hasta el punto de que, en algunos casos, contemplan la muerte y, en otros, la muerte llega a contemplarlos cara a cara. La defensa de las mujeres contra los ataques físicos y verbales constituye una profunda renovación en la caracterización femenina en la literatura, puesto que, especialmente en la tradición del amor cortés, las mujeres están sepultadas bajo un espeso entramado retórico. Tal y como hemos podido comprobar, Garcilaso, en su creación de la *Égloga II*, consigue configurar un mundo pastoril en el que lírica y locura se confunden. El personaje de Albanio será el epicentro de la revolución literaria que el conjunto de la obra garcilasiana representa. La persecución que Albanio pide que presenciemos durante uno de sus alocados discursos no es más que la de su mente atormentada. Tras esta mente se encuentra Garcilaso, escudado entre la tradición literaria y el caballero andante más admirable que ha dado la literatura.

Obras citadas

- Azar, Inés. *Discurso retórico y mundo pastoral en la “Égloga Segunda” de Garcilaso*. Amsterdam: John Benjamins B. V., 1981.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: RAE, 2004.
- Correa, Gustavo. “Garcilaso y la mitología.” *Hispanic Review* 45 (1977): 269-81.
- Cortijo Ocaña, Antonio. *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI: Género literario y contexto social*. Londres: Tamesis, 2001.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz o la búsqueda de identidad*. Sevilla: Renacimiento, 2015.
- . *Mesianismo, epifanía y resurrección en El Quijote. La tolerancia de la contradicción*. Madrid: Polifemo, 2016.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Alta Fulla, 1998.
- Dudley, Edward. “The Wild Man Goes Baroque.” *The Wild Man Within: An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*. Ed. Edward Dudley and Maximillian E. Novak. Pittsburg: U of Pittsburgh P, 1972. 115-39.
- Fuchs, Barbara. “Ruinations: Petrarch in Rome, Navagero in Granada.” *eHumanista* 37 (2017): 329-41.
- Garcilaso de la Vega. *Obras completas con comentario*. Ed. Elias Rivers. Madrid: Castalia, 2001.
- González Echevarría, Roberto. “Garcilaso y Garcilaso.” *Talleres de la memoria: Reivindicaciones y autoridad en la historiografía indiana de los siglos XVI y XVII*. Ed. Rober Folger, and Wulf Oesterreicher. Münster: Lit Verlag, 2005. 249-66.
- Jakobson, Roman, and Morris Halle. “The Metamorphic and Metonymic Poles.” *Fundamentals of Language*. Paris: Mouton, 1971.
- Juana Inés de la Cruz, sor. “Ovillejos.” *Obras completas de sor Juana Inés de La Cruz*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- . *Poesía, teatro y prosa*. Ed. Antonio Castro Leal. México: Porrúa, 2007.
- Komanecy, Peter M. “Epic and Pastoral in Garcilaso’s Eclogues.” *Modern Language Notes* 86. 2 (1971): 154-66.
- Morros Mestres, Bienvenido. *Otra lectura del Quijote: Don Quijote y el elogio de la castidad*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Navarrete, Ignacio. *Orphan’s of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. Berkeley: U of California P, 1994.
- Nizami. *The Story of Layla and Majnun*. Trans. Rudolf Gelpke, Zia Inayat Khan and Omid Safi. Eds. E. Mattin and G. Hill. New Lebanon: Omega Publications, 1997.
- Parker, Alexander A. *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Rico, Francisco, ed. *Don Quijote de la Mancha*. By Miguel de Cervantes. Madrid: RAE, 2004.
- Rivers, Elias, ed. *Obras completas con comentario*. By Garcilaso de la Vega. Madrid: Castalia, 2001.
- Spitzer, Leo. “Linguistic Perspectivism in the *Don Quijote*.” *Cervantes’ Don Quixote: A Casebook*. Ed. Roberto González Echevarría. Oxford: Oxford UP, 2005. 163-216.