

Sección de notas

HACIA UNA POETICA DE GARCILASO: LA SUBVERSION DE LA ARMONIA EN SU ARTE; APUNTES SOBRE LA «EGLOGA PRIMERA»

La interpretación tradicional de la *Egloga primera* de Garcilaso se basa en la idea de que el poeta intentaba crear un mundo armonioso de acuerdo con la supuesta formación estética de su estancia napolitana (1). Se trata, pues, según esa lectura, de una obra que expresa una dulce melancolía resignada frente al tema de la infelicidad amorosa (2). De dicha infelicidad, como muy bien se sabe, nos ofrece Garcilaso dos ejemplos: el de Salicio, que ha sido rechazado por su pastora, Galatea, y el de Nemoroso, cuya pastora, Elisa, le ha sido robada por la muerte. Los pastores superan su dolor cantándolo, y, por tanto, estetizándolo; y el poeta immortaliza el amor correspondido, los momentos felices del pasado evocados por sus pastores. Así, aunque lloran la pérdida de la felicidad, lo hacen hermosísimamente; y además, puesto que dominan por más musicales e impresionantes los versos que cantan la felicidad pasada, reina la armonía en todo el poema. La égloga sería, entonces, una demostración perfecta del clasicismo de Garcilaso, si por clasicismo entendemos, entre otras cosas, la moderación en la expresión de lo afectivo mediante rigurosas normas formales y racionales, es decir, la subordinación de las emociones a los cánones del arte (3). Cuando se habla de clasicismo renacentista, se da por supuesto lo armonioso; y no puede ser de este tipo un poema que niegue, formal

(1) Es lo que se nos viene diciendo desde el siglo XVI. En nuestro trabajo, el estudio crítico de la obra garcilasiana más conocido propone un «decisivo tránsito del poeta desde el arte de cancionero hasta el mundo quintaesenciado de las églogas, con su paladeo sensorial de todas las bellezas» (p. 15); incluye la *Egloga primera* entre los poemas más maduros, los de la «plenitud», durante la que «Garcilaso ha alcanzado la paz espiritual. Resignado a permanecer lejos de los suyos y de la corte, los amigos que ha encontrado en Nápoles llenan en parte el vacío del destierro» (p. 125); y considera «la armonía existente entre la emoción humana y el fenómeno natural» como «la nota básica del poema entero» (p. 133). Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, 2.ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1968.

(2) Sostiene esa tesis acerca de las églogas otro estudio conocido: Margot Arce Blanco, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, 1930. Se repite en numerosos artículos de revista.

(3) Véase, por ejemplo, el artículo de Margot Arce (de Vázquez) «La *Egloga primera* de Garcilaso», *La Torre*, II (1953), p. 67, citado ya en otro estudio mío del poema: «Garcilaso's First Eclogue and the Lamentations of Love», *Forum for Modern Language Studies*, IX, número 2, 1973, p. 198.

e ideológicamente, el dominio de la armonía en el arte y en la visión del mundo (4).

En este artículo me he propuesto demostrar que Garcilaso, no está hablando en la *Egloga primera* de moderación, resignación, etc., ni siquiera de armonía; sino que, por el contrario, *nos está afirmando la realidad de la discordia* frente al encanto irreal e ilusorio del arte (5).

La égloga es, a mi juicio, una obra desesperada, violenta, que subvierte el optimismo de las armoniosas doctrinas renacentistas para sugerirnos que esas ideas no corresponden a lo real, sino a lo artístico, a la bella ilusión que es el arte, una ficción humana frente a la muerte. Nos engaña el encanto del poema, nos mece y adormece su música, pero no nos debe engañar del todo, porque cuando se despiertan los pastores al final («recordando / ambos como de sueño», 417-8), Garcilaso nos está invitando a hacer lo mismo: a darnos cuenta, despertándonos, de la realidad, del transcurso del tiempo, de lo inexorable de la muerte en general, y de la nuestra, en particular (6). El tiempo en la égloga es el día, desde el amanecer hasta el anochecer; el sol simboliza la vida del hombre; los pastores intentan

(4) Acierta Margot Arce al comprender el «ideal de belleza clásica» renacentista como «la visión de un mundo ordenado y armonioso», *op. cit.*, p. 51; pero no acierta tanto al identificar ese ideal con la poética garcilasiana.

(5) En primer lugar, se trata de una doble ficción, es decir, que dentro de lo ficticio del poema existe otra ficción, a saber: el relato de los dos pastores. Las perspectivas que hay que tener en cuenta al leer el poema son, por consiguiente, cuatro: la de Salicio, la de Nemoroso, la de Garcilaso y la del lector (o, si se quiere, las de todos los lectores de la égloga).

Por cierto que también hay otras: las supuestas de las dos pastoras, la del feo amante de Galatea, la de la Piérides, la de la comunidad pastoril, quizá, incluso la de la Naturaleza, que, de hecho, no participa del dolor de los pastores ni puede en realidad hacerles el más mínimo caso. Esto quiere decir que en vez de tratarse de un poema en el que sea lícito identificar los sentimientos de los personajes principales con los del autor, de lo que se trata es de lo contrario: un poema perspectiva, es decir, con diferentes puntos de vista (incluso el del autor), y frente a los cuales deberíamos vernos obligados, como lectores perspicaces, a definir el nuestro, a situarnos a nosotros mismos dentro del complicado juego montado por el poeta entre el sujeto y el objeto, entre memoria y hecho, entre ficción y realidad, entre arte y vida; a la vez que igualmente nos interesa distinguir el punto de vista del autor del de sus personajes y también, se supone, del nuestro. Así comprendido, el poema adquiere el enfoque crítico e irónico que debiera haber sido siempre posible addivinar en él. No lo han addivinado los garcilasistas porque, empezando con El Brocense, en vez de hacer crítica literaria, se han dedicado a identificar fuentes y personajes históricos, aseverando sobre todo que Salicio es anagrama parcial de Garcilaso y que Nemoroso representa a Boscán (*nemus* = bosque), al mismo Garcilaso (*nemus* = vega) o a don Antonio de Fonseca, opinión de Herrera, repetida por Azara y otros, basada en la identificación Elisa = Isabel, y en la respetable inferencia de que sólo es decente que el viudo de una mujer llora su muerte. La crítica moderna no ha insistido tanto en la identificación histórica de los pastores, prefiriendo suponer que todos ellos representan aspectos de la vida del poeta, pero dicha hipótesis, aunque probablemente más razonable, lejos de reducir la confusión general, ha aumentado la tendencia a atribuirle al poema una univocidad exagerada. El lector moderno, confuso, se dice en efecto: «Si Salicio es Garcilaso y lo es también Nemoroso, los sentimientos de ambos pastores son los del poeta.»

(6) Sobre «recordando / ... como de sueño», véase mi *art. cit.*, pp. 195-6. El texto que cito en este artículo es el de Elías L. Rivers, *Garcilaso de la Vega: Obras completas*, Madrid, 1964.

suspender el tiempo cantando, encantándose, y si nos encantan a nosotros, lectores del poema, suspenden también *nuestro* tiempo, es decir, que nos hacen entrar en el mundo ilusorio, atemporal, de su arte. Mientras tanto, huelga decirlo, el sol prosigue su trayectoria, lo cual significa que la vida de los pastores, la nuestra, la del hombre, se acerca inevitablemente a su fin, y nuestro encantamiento, o sea, el arte, es sólo sueño, que procura vanamente hacernos olvidar el proceso que define nuestra breve existencia. El arte es una estratagema evasiva para anular la realidad, pero nunca logra suprimirla, porque la realidad es nuestra trayectoria hacia la noche, la muerte, y esa trayectoria no se interrumpe por nada, sino que continúa, tanto si nos apetece admitirlo como si no. La función del arte es consolatoria, pues al hombre le cuesta enfrentarse con la brevedad de la vida y la certidumbre de la muerte; la belleza del arte tendrá su valor propio, pero eso no le resta la vanidad fundamental de su propia ilusión. Nos lo indica Garcilaso en el detalle de los «ciervos temerosos, / que en vano su morir van dilatando», (19-20). Nos juntamos, poeta, pastores y lectores, intentando «dilatarse» nuestra muerte con el arte de la égloga. Pero sólo hasta cierto punto, en el caso del poeta y de los lectores atentos, para los cuales resulta críticamente necesario desencantarse a tiempo. Expliquémonos.

El «arte» de los pastores lo crea realmente Garcilaso, pero lo crea para distanciarse de él, para definir sus límites, para dejarlo creado como objeto atemporal, para demostrar que la armonía evocada en él es ficticia, y para indicar que la realidad es discordante, la discordia producida por la contradicción entre nuestro afán de inmortalidad y nuestra condición mortal. En otras palabras, la armonía es ideal (neoplatónica) y la discordia real. Armonía se refiere a sistema, a principio, a valor eterno, trascendental; discordia es lo que, simplemente, ocurre: la muerte. Es análogo el tema de la felicidad amorosa: la de Salicio y Nemoroso es una felicidad pasada, es decir, una *idea* de lo que es felicidad, idea presentada mediante los recursos del arte, una evocación estetizada, una ficción. La felicidad no existe en el *presente* de los pastores; y como sólo versión del pasado, ¿qué realidad objetiva puede tener? La realidad del presente de los pastores es precisamente la ausencia de felicidad, su falta (7), mientras que la realidad de su futuro no es nada más ni

(7) Lo reconoce A. A. Parker: «The poem deals with the unhappiness that follows from broken love», aunque acto seguido parece afirmar lo contrario: «In the *canclón* of Salicio, the theme in the ordered harmony that should exist in the universe»; véase A. A. P., «Theme and Imagery in Garcilaso's First Eclogue», *Bulletin of Spanish Studies*, XXV, 1948, pp. 222-227.

Quizá sea comprensible la contradicción, ya que no se puede hablar de armonía sin implicar discordia, y viceversa; pero el tema de la égloga, si aseveramos que sólo hay uno fundamental, no puede abarcar una paradójica y contradictoria pluralidad.

menos que la muerte. La ecuación renacentista, AMOR=FELICIDAD=ARMONIA carece de actualidad en el poema, pues cuando empiezan a cantar Salicio y Nemoroso, de lo que están cantando ya es de su pérdida, es decir, que en el presente del poema sólo hay discordia. Ahora bien: Garcilaso está profesionalmente obligado a practicar el arte que cultiva engañándonos; y lo hace magníficamente, con la armonía formal, la música del «dulce lamentar» de sus pastores (8), y sólo se refiere al final a lo ilusorio; pero nótese que la ilusión es la de Salicio y Nemoroso, el sueño es suyo; no ha soñado Garcilaso, sino que ha «presentado» el sueño de sus ciraturas. Así se distancia Garcilaso del arte de sus pastores. Esto quiere decir que el poeta no se confunde con sus pastores y permanece fuera de su ilusión, a pesar del hecho de que él evidentemente los ha creado. Por eso, aunque acaso se pueda suponer que los pastores representan al mismo poeta en distintas épocas de su vida, no se debe afirmar que eso tenga mucha preeminencia vital en el periodo de creación del poema. Así, por ejemplo, la identificación SALICIO=GARCILASO ha hecho suponer que las palabras de Salicio corresponden a los sentimientos del poeta cuando compuso la égloga (9). Esta hipótesis es absurda, puesto que Salicio, en su postura ligeramente ridícula de amante no correspondido, por no decir cornudo, expresa la lacrimosidad exagerada, desenfrenada y sentimental que el poeta quiere condenar. Para evitar confusiones, es esencial situar a Salicio donde lo sitúa Garcilaso, en el mundo irracional del amor cortés de los cancioneros y concretamente en la efusiva tradición indulgente y sentimental de las muy castellanas lamentaciones de amores que se pusieron tan de moda en los años juveniles de nuestro poeta (10). La canción de Salicio, por excesivamente afectiva y efusiva, poco tiene que ver con la moderación clásica expresada, según se afirma, a lo largo de la égloga; es condenable por lo exagerado de sus sentimientos, los cuales carecen del clasicismo que

(8) Ya me referí (*art. cit.*, p. 199) al agudo estudio de R. Ter Horst «Time and the Tactics of Suspense in Garcilaso's *Egloga primera*», *Modern Language Notes*, LXXXIII, número 2, 1968, pp. 145-163, en el que comenta ese posible engaño inicial del «dulce lamentar». Me parece que la evidente armonía formal de la égloga (su suave música, la simetría de su construcción, etc.) ha hecho suponer una armonía de contenido, de tema y de pensamiento, distraendo la fuerza de los sentimientos y conflictos que contribuyen en gran parte al auténtico valor estético del poema.

(9) Para apreciar ese distanciamiento crítico no ayudan afirmaciones del tipo de la siguiente: «Salicio-Nemoroso is the poet; Galatea-Ellsa is D.^a Isabel Freyre...», en William J. Entwistle, «The First Eclogue of Garcilaso», *Bulletin of Spanish Studies*, II, 1925, p. 89.

(10) La canción de Salicio, con su estribillo, *Salid sin duelo, lágrimas, corriendo*, se inspira en la lacrimosidad competitiva de las lamentaciones de amores castellanas, las cuales a su vez representan una adaptación profana de las lamentaciones de Jeremías; y el mismo estribillo, *Salid sin duelo*, adapta unos versos de las *Lamentaciones de amores* de Garcil Sánchez de Badajoz («Lágrimas de mi consuelo... Salid, salid sin recelo»). Véase mi artículo citado, pp. 192-9.

se le suele atribuir a todo el poema. Así, el lector atento debe compartir con el autor la crítica que éste hace de Salicio. Tomemos, otro ejemplo más, los celos de Salicio (el tema *actual* de su canción). La infidelidad de Galatea le parece monstruosa, porque padece la «discordia» de haberla perdido; pero el mundo mortal no está hecho para eternidades armoniosas, ni para poseer nada para siempre. El mismo Salicio llega penosamente a comprenderlo en la estrofa XI; vamos a detenernos un momento en ella:

*¿Qué no s'espererá d'aquí adelante,
por difícil que sea y por incierto,
o qué discordia no será juntada?
Y juntamente ¿qué terná por cierto,
o qué de oy más no temerá el amante,
siendo a todo materia por tí dada?
Quando tú enagenada
de mi cuydado fuiste,
notable causa diste,
y enxemplo a todos quanto cubre'l cielo,
que'l más seguro tema con recelo
pérder lo que estuviere poseyendo.
Salid fuera sin duelo,
salid sin duelo, lágrimas, corriendo.*

(141-54; la cursiva es mía)

El relieve afectivo de la estrofa está señalado en los dos últimos versos por la repetición del estribillo «Salid sin duelo», lo cual no ocurre en ninguna de las diez otras estrofas que acaban con el verso «Salid sin duelo, lágrimas, corriendo». Por lo tanto, parece razonable suponer que, con dicho único caso de repetición, Garcilaso está indicando la importancia particular de la estrofa XI. Y, en efecto, la prueba de que nuestro poeta está insistiendo en la *presencia* de la discordia y en la *ausencia* de la armonía, la tenemos aquí, en el verso 143, ejemplo único en el poema y en toda la obra garcilasiana del uso del término *discordia*, con lo que nos dice el poeta que la discordia está presente para Salicio, «d'aquí adelante», que la está sufriendo, y que eso es su realidad; mientras que la ausencia de la armonía está igualmente señalada por el hecho de que aunque hablan mucho de ella los dos pastores al evocar el feliz pasado del amor correspondido, no aparece la voz *armonía* ni una vez en toda la égloga (11). En otras palabras, Garcilaso hace explícita la discordia del presente, y deja implícita la armonía del pasado. Con eso indica que la armonía del pasado no sólo no sigue hasta el presente,

(11) De hecho sólo aparece una vez en las obras de Garcilaso: «hinchen el ayre de dulce armonía», *Egloga segunda*, 69.

sino que tampoco existió en el pasado, en el plano real. La existencia que tiene es conceptual, subjetiva, artística; es lo que surge cuando aderezamos nuestro pasado, reconstituyéndolo selectivamente, para hacer algo bello, coherente. Al recordar la felicidad novelamos, creamos algo nuevo, idealizamos, es decir, que nos hacemos una idea de lo que era el ser feliz, y no hay que confundir esta ficción con nuestra experiencia vital. La armonía existe en el arte, no en la vida; no está en las cosas, pero puede ser lo que de ellas hacemos o creamos. La felicidad de Salicio son sus recuerdos, su versión del pasado; en el presente y futuro sólo ve discordia; por eso, al hablar específicamente de discordia en el verso 143, lo hace introduciendo presente y futuro mediante el ya mencionado «d'aquí adelante» del verso 141, el «qué de oy más» del verso 145, y en los versos 141-6, cuatro verbos en tiempo futuro, a saber: *esperará, será, terná, temerá*.

No parece gratuita esta enfática acumulación de referencias al presente y al futuro en el único contexto del tema de la discordia. Se trata más bien del momento de la verdad en la canción de Salicio: en esta estrofa XI el pastor logra conocerse a sí mismo saliendo del mundo absolutista e ideal de la fe amorosa (la fe, por cierto, cuasi-religiosa del amor cortés) para darse cuenta de la diferencia entre arte y vida, entre sueño estático, eterno y realidad dinámica, mortal. La ruptura de su idilio armonioso le conduce aquí a dudar de la certidumbre de los valores trascendentales en las relaciones entre hombres y mujeres y a afirmar la ubicuidad de la discordia en el mundo actual. Confuso y desesperado, procura no obstante analizar lo que le ha ocurrido con el amargo escepticismo del hombre que sufre una crisis espiritual. Generaliza: 'Si esto me ha pasado a mí, no existe el amor perfecto, y todas las mujeres son pérfidas'. Notemos sus preguntas retóricas: «¿Qué no s'esperará...? ¿Qué terná por cierto? ¿Qué no temerá el amante?». Efectivamente: la felicidad, amorosa u otra, no suele ser absoluta ni sempiterna en la vida mortal de los hombres. Las preguntas de Salicio mezclan la incredulidad lastimada con el reconocimiento de la discordia como realidad general. Es más: la estrofa nos ofrece una posible explicación parcial de la infidelidad de Galatea: lo que puede haber habido de sofocante y exageradamente exclusivo en su amante. En las estrofas anteriores, Salicio le echa toda la culpa a Galatea, pero en la oncenava llega a comprender que la perfidia de la pastora demuestra una inestabilidad latente en los amores aparentemente más idílicos; o sea, que hay razón para «que'l más seguro tema con recelo / perder lo que estuviere poseyendo». Con los verbos perder y poseer com-

pleta Salicio las referencias explícitas a su situación actual: *Perder lo poseído* produce *discordia*. Además *poseyendo* en toda la obra poética de Garcilaso, sólo ocurre aquí, en la estrofa XI de la *Egloga primera* (12). El hecho indica tal vez una crítica por parte del poeta de los amantes excesivamente posesivos: en la estrofa VII, Salicio ya había subrayado la exclusiva inmutabilidad que debía caracterizar sus relaciones con Galatea:

*dejas llevar, desconocida, al viento
el amor y la fe que ser guardada
eternamente solo a mí deviera.*

(89-90)

Muchos enamorados piensan como Salicio: desean que su amor dure para siempre, pero la articulación de la correspondiente postura moral puede ser irritante y hastiosa si se emplea un vocabulario como el del pastor. «Poseer», «guardar», «deber», «solo a mí», y «eternamente» son palabras que pretenden definir un noble amor ideal; pero están empleadas por un amante humillado y celoso, que las emplea además para subrayar tanto la perfidia de la mujer como su propia honradez. Huelga añadir que abundan los ejemplos literarios de la reacción femenina al amante celoso. Quien insiste demasiado en lo de «guardar», «deber», «solo a mí» y «eternamente» aumenta el riesgo, efectivamente, de «perder lo que estuviere poseyendo».

De todos modos, los celos de Salicio no se explican aceptando todo lo que el pastor nos dice acerca de la ausente Galatea, pues no sabemos lo que ella opina de él. Tampoco sabemos lo que opina de Salicio el nuevo amante de la pastora, aparte de considerarle ridículo, inevitablemente, en su desgracia, según afirma el mismo Salicio: «esse que de mí s'está reyendo» (180). Salicio, por supuesto, no se critica a sí mismo. Se considera más guapo que su rival: «No soy, pues, bien mirado / tan difforme ni feo», etc. (175-6). También se considera rico en ganado, repitiendo el *topos* clásico de la poesía bucólica, tal como lo encontramos, por ejemplo, en las églogas de Virgilio, pero con la diferencia de que en Garcilaso adquiere un más claro simbolismo sexual: presume de superior virilidad el rechazado Salicio, al declarar:

*Siempre de nueva leche en el verano
y en el invierno abundo; en mí majada
la manteca y el queso está sobrado.*

(169-71)

(12) *Posseo* ocurre en el soneto XII, 8; *possesor*, en la *Elegía segunda*, 108; es decir, el sustantivo una vez, con dos usos del verbo en toda su obra.

Si lo de «simbolismo sexual» parece un comentario demasiado moderno y anacrónico, advierto que no hace falta saber nada en absoluto de la psicología freudiana para observar aquí y en toda la égloga la relación entre el amor fructífero y la fertilidad de la naturaleza, tanto como la que existe por otra parte entre el desamor y la esterilidad; pues de esa relación proviene la estructura temática del poema. Es más: sin que sea necesario saber de qué tipo de relación (platónico o físico) habla Salicio al evocar sus amores con Galatea, se puede afirmar que los celos de aquél son de un carácter evidentemente sexual. Lo que pasa es que la violencia de los celos se estetiza, convirtiéndose, por ejemplo, en la bellísima estrofa X:

*Tu dulce habla ¿en cúa oreja suena?
 Tus claros ojos ¿a quién los bolviste?
 ¿Por quién tan sin respeto me trocaste?
 Tu quebrantada fe ¿dó la pusiste?
 ¿Cuál es el cuello que como en cadena
 de tus hermosos braços añudaste?
 No ay coraçon que baste,
 aunque fuesse de piedra,
 viendo mi amada yedra
 de mí arrancada, en otro muro asida,
 y mi parra en otro olmo entretextida,
 queno s'esté con llanto deshaziendo
 hasta acabar la vida.
 Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.*

(127-40)

Pero por bella que sea, por más placer que nos cause el recitarla, no cabe duda de que el «dulce lamentar» de esta estrofa de dulzura sólo tiene su propio arte: se trata de una pasión violenta, discordante y fea—los celos—expresada en una creación artística, por definición hermosa. Garcilaso necesita lograr la metamorfosis estética de la violencia, pero no quiere que ésta desaparezca. Intenta combinar el proceso artístico con la conservación, en cuanto pueda, de la fuerza vital de la pasión. De ahí la extraordinaria tensión de un poema que, como otros tantos del siglo XVI, se desarrolla mediante la oposición armonía/discordia. Nuestro poeta permite que el equilibrio de su propia obra esté constantemente amenazado por la «aspereza» (13) del sufrimiento. La superación completa de la pasión le hubiera dejado escribir una obra más suave, moderada, estoica y resignada (precisamente la idea que la interpretación tradicional ha formado del poema). Pero Garcilaso no buscaba un triunfo tan fácil

[13] Esa aspereza que surge explícitamente en la *Canción cuarta*, que empieza: «El aspereza de mis males quiero / que se muestre también en mis razones.»

e insípido: la grandeza de la *Egloga primera* (y, por cierto, en mayor o menor grado, la de otras obras suyas) reside no sólo en su belleza formal, sino también en la tensión que se produce en el arte más difícil, el que se crea amenazándose a sí mismo con lo que le está opuesto, el desorden vital y espontáneo de las emociones, y procura no obstante una precaria existencia, la que corresponde a su propia función: encantándonos con la ilusión de su extraña atemporalidad divertirnos momentáneamente, es decir, desviarnos, de nuestra carrera hacia la muerte.

Nos hemos detenido en la estrofa XI de la égloga por considerarla una de las estrofas claves del poema. Otra estrofa clave es la última de la canción del otro pastor, Nemoroso; y sin tomarla en cuenta no se puede comprobar la validez (o falta de ella) de lo que hasta ahora hemos dicho del poema. Esta famosa estrofa, la XXIX, parece ofrecer a Nemoroso una solución a la pérdida que ha sufrido. Situando a su pastora muerta en el empíreo católico de los teólogos medievales (14), Nemoroso la revivifica, la trata de santa y pide que interceda para que él también muera joven y tenga lugar la reunión celestial de los amantes en una feliz eternidad. Afirman muchos críticos—a mi juicio, con razón—que estos versos son entre los mejores y los más emocionantes de toda la obra garcilasiana. Dicen lo siguiente:

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

{394-407}

Con la apoteosis de Elisa, el poeta intenta la fusión de elementos paganos y cristianos. Tratándola de divina, la convierte en diosa pagana, pero acto seguido la sitúa en un paraíso católico (la inmóvil esfera empírea de los versos 394-6), a fin de que interceda por Ne-

[14] Ver Otis H. Green, «The Aborde of the Blest In Garcilaso's *Egloga primera*, *Romance Philology*, VI, 1953, pp. 272-8.

moroso. Luego la hace descender a la esfera de Venus para la deseada reunión de los amantes en unos campos elíseos cristianamente glorificados (*'otros montes y otros ríos, / otros valles floridos y sombríos'*). La estrofa es un apóstrofe dirigido a la Elisa inmortalizada en diosa / santa; se la imagina glorificada pagana y cristianamente a la vez, en una desesperada póliza de seguro contra la posible inexistencia de la inmortalidad en una o ambas tradiciones. La feliz reunión rogada por Nemoroso no se concibe dentro de una certidumbre y expectativa de fe religiosa, pues empieza con una pregunta retórica en la que dos verbos subrayan como realidad la ausencia de Elisa: «te olvidas» y «no pides». Nemoroso, quejándose del silencio de la pastora, pone en duda la bienaventuranza que proclama en los tres primeros versos que por consiguiente resultan bastante menos afirmativos de lo que acaso parecen. Si Elisa se olvida de Nemoroso en el cielo y no pide nada, la razón es muy sencilla: ese cielo no existe. La conclusión está implícita en la forma de la pregunta de Nemoroso, forma que dista, en cuanto poco positiva, del confiado rezo del creyente. «¿Por qué... no pides?», es por un lado una petición: significa «pido que pidas»; por otro, una queja: significa «si estuvieras (en el cielo), pedirías». Es decir, que la pregunta es ambigua, expresa la atormentada duda del pastor. Es más: está subordinada a dicha duda toda la magnífica evocación del paraíso en el que Nemoroso sitúa la reunión con Elisa. Abunda la evidencia sintáctica de esta subordinación: en los ocho versos inmediatamente posteriores a la pregunta «¿por qué no pides?», nos regala Nemoroso siete verbos subjuntivos: 1) *se apresure*; 2) *rompa*; 3) *pueda*; 4) *busquemos*; 5) *busquemos*; 6) *descanse*; 7) *pueda*. Esto significa deseo de inmortalidad, o sea, expresa una aspiración. Pero tantos subjuntivos subordinados a la duda inicial del verso 397, si indican una aspiración entrañablemente deseada, también sugieren que lo realmente afectivo de la aspiración se debe al hecho de que Garcilaso nos permite entrever, en la ambigüedad del verso que precede a la descripción de la gloria celestial de los amantes, la aterradora sospecha que asalta a su pastor como consecuencia del silencio de Elisa: la posibilidad de la nada.

Nemoroso intenta resolver su duda creando la armonía de la reunión en un eterno paisaje florido de la esfera de Venus, pero no lo consigue como se puede averiguar no sólo en la subordinación conceptual de los subjuntivos a la ambigüedad que acabo de comentar, sino también en el último verso de la estrofa que rompe el glorioso idilio atemporal para volver de golpe a la discordia. Los dos sustantivos, *miedo* y *sobresalto*, inician la nota discordante del

verso a pesar del esfuerzo que hace Nemoroso por evocar un amor inmortal del que estarían excluidos («sin miedo y sobresalto»); mientras que la última palabra de este último verso de la última estrofa de Nemoroso es *perderte*. Y así debe ser, puesto que el tema de toda la égloga es la ausencia de la armonía con que sueñan ambos pastores. La estrofa, pues, repite ese tema, en vez de contradecirlo o abandonarlo.

Con la apoteosis de Elisa, Nemoroso construye un mundo inmortal, y no le importa que ese mundo sea una mezcla pagano-cristiana; al contrario, cuanto más, mejor, pues lo que intenta es *realizar* la bienaventuranza, crearla, y, por tanto, saca de ambas tradiciones su escenario celestial, enriqueciendo así la sustancialidad de su ilusión (15). Por las razones expuestas, el poeta nos indica que su pastor no logra convencerse de la realidad de ese mundo que tan desesperadamente representa; queda ilusorio el arte.

Tomando en cuenta la duda de Nemoroso, la cual me parece evidente dentro de la ambigüedad del verso 397 y que, además, encaja perfectamente en la estructura temática del poema tal como en este artículo se describe, se puede apreciar en la apoteosis de Elisa una resonancia, una tensión emotiva, y hasta una humanidad que desaparecen en la interpretación de la estrofa como una afirmación triunfalista y trascendental, una proclamación de victoria sobre la muerte (16). En el texto de la estrofa no encuentro apoyo para semejante noción.

Al contrario, importa notar cómo el poeta rechaza una solución neoplatónica, primero, sembrando esa duda en los campos ideales de Nemoroso; luego, desencantando a ambos pastores en la última estrofa, haciéndoles despertar «como de sueño» para que se acuer-

(15) No se trata, pues, de la ortodoxia de Garcilaso, ni le acuso aquí de paganismo: señalé en otra ocasión la influencia en Garcilaso del pensamiento cristiano («Liturgical profanation and its implications in Garcilaso's Second Eclogue», *Beiträge zur Romanischen Philologie*, VII, núm. 2, 1968, pp. 223-228). Me refiero, simplemente, a la duda de Nemoroso respecto a la inmortalidad, duda que, según he intentado demostrar, se manifiesta en la ambigüedad del verso 397, en los subjuntivos subordinados que le siguen, y en ese último verso de la estrofa que, después de tanto paraíso imaginado, nos hace recordar la pérdida del pastor y el sufrimiento que le proporciona su propia vida mortal, en el tiempo presente suyo. Es de notar también cómo se interrumpe la fluidez de esa evocación del empíreo en los tres primeros versos con el insistente ritmo del cuarto: «¿Por qué de *mi* te olvidas y no pides?» Rompiendo tan evidentemente la embelesadora música de la apoteosis, subraya Garcilaso la duda aquí introducida por las razones ya expuestas. Insisto en que no hay ninguna razón crítica para suponer deducibles de esta estrofa final de Nemoroso las creencias religiosas de Garcilaso. Sin embargo, el tema de la ausencia de la armonía en todo el poema sí es compatible con cierto escepticismo frente a la fe religiosa. Pero, puesto que las dudas hasta asaltan a los santos, no nos permiten definir de ninguna manera el grado ortodoxo o heterodoxo de nuestro poeta.

(16) «Love is not tied to matter: It rises triumphant over the imperfection of Nature, creating her in a new, because imperishable form» (Parker, *art. cit.*, p. 226).

den de sus rebaños antes de que el sol acabe de ponerse y se extienda esa «sombra que se veyá / venir corriendo apriessa» (414-5) para envolver el mundo en la oscuridad de la noche. No creo necesario insistir demasiado en el significado simbólico de estos últimos versos, por obvio; pero tal vez sea preciso definir el significado literal de esta estrofa última: que la vida exige el desencantamiento y el retorno al oficio diario y al ciclo temporal de la Naturaleza, en el que existe un orden, una armonía, que, por aceptar el tiempo y la muerte, es dinámica, y, por tanto, completamente distinta de la armonía estática y atemporal que corresponde al neoplatonismo y a las aspiraciones contemplativas de los pastores. Ellos no disfrutaban de ese 'libre albedrío' de que se nos habla en la *Egloga segunda*; y, de hecho, en la primera, Salicio comenta su enajenación del ciclo natural de

*Las aves y animales y la gente:
quál por el ayre claro va bolando,
quál por el verde valle o alta cumbre
paciendo va segura y libremente,
quál con el sol presente
va de nuevo al officio
y al usado exercicio
de su natura o menester l'inclina.*

(73-80; subrayado mío)

Esto es la vida, con su orden temporal y su transcurso hacia la muerte. Los enajenados pastores no quieren ese orden dinámico; deseando eternizar un idilio, intentan olvidarse de las leyes naturales que definen su propia mortalidad para vivir en el mundo contemplativo del arte, ese mundo embelesado de la estética, sempiternamente idéntico a sí mismo. A pesar de este distanciamiento crítico por parte de Garcilaso, no cabe la menor duda de que el poeta siente la poderosa atracción del idilio pastoril, por la sencilla razón de que, de no ser así, no hubiera sido capaz de presentárnoslo tan poéticamente. Por tanto, si no notamos la perspectiva crítica del poeta, nos habrá engañado su arte más de lo que él procuraba engañar, tomando en cuenta los adecuados indicios, sobre todo al final (que es cuando importa), de que se trata de una ilusión, un sueño atemporal que no detiene realmente el transcurso del tiempo, ni nuestro inexorable y progresivo acercamiento a la muerte.

PATRICK GALLAGHER

University College
Belfield
DUBLIN, 4 (Irlanda)