LAS ÉGLOGAS DE GARCILASO: ENSAYO DE UNA TRAYECTORIA ESPIRITUAL *

EL poeta Garcilaso es maestro no sólo de la claridad de impresión, de las bellas superficies, según lo ha demostrado definitivamente Dámaso Alonso, sino que también lo es de la claridad de meditación, de resonantes profundidades interiores, según nos lo han sugerido los profesores Alexander Parker, Royston Jones y Leo Spitzer. Yo quisiera sencillamente bosquejar la trayectoria espiritual latente que creo se les trasluce a las tres églogas de Garcilaso, ocultándose detrás de las superficies y paisajes seductores y al mismo tiempo presentándose al través de ese grande estilo creador renacentista.

Tenemos que empezar, desde luego, con la égloga que se escribió primero, la llamada Égloga II, la cual, según las palabras del máximo garcilasista Rafael Lapesa, "nos muestra al poeta en posesión de todos sus recursos, aunque todavía manifiesta inexperiencia al manejarlos" (*La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, 1948, pág. 95). Ya no encontramos en la Égloga II esos juegos de palabras, ese conceptismo y verbalismo típicos de los cancioneros castellanos; muy excepcionales son también ciertas frases, entre populares y vulgares, que pertenecen a la tradición del teatro de Juan del Encina: "Daca, hermano; / échame acá esa mano" (Ég. II, vv. 969-970), por ejemplo. Con unas pocas excepciones así, el estilo verbal de la Égloga II es en general ya plenamente italianizante, con muchas reminiscencias no sólo del petrarquismo, sino de Virgilio, de Horacio, de Sannazaro, de Ariosto y de otros modelos renacentistas. Y, sin embargo, yo creo que la forma y el sentido totales de esta égloga distan en efecto marcadamente de la madurez renacentista garcilasiana. El amor del pastor Albanio es el mismo loco amor de la tradición medieval, una sensualidad desenfrenada que rompe tanto con el código del amor cortés como con el de la moralidad cristiana; este amor es, según los versos de Juan del Encina, "Trïunfo de los pecados, / destierro de la razón" (O. H. Green, "Courtly Love in the Spanish *Cancioneros*", PMLA, LXIV (1949), 298).

Albanio mismo lo describe, contándole a Salicio cómo la sencilla y pura amistad entre Camila y él se convirtió fatalmente "en un desasosiego no creíble, ...en terrible y fiero desear, ...en cruda muerte y en fuego eterno el alma atormentarse" (Ég. II, vv. 314-325, passim). A estos deseos físicos Camila, casta ninfa de Diana, opone firmemente la honra tradicional de la española honesta; lo mismo que la heroína de la *Cárcel de amor,* Camila prefiere la muerte a la deshonra, y como consecuencia de tal actitud por parte de la ninfa, Albanio por supuesto se desespera, se enloquece, por poco se suicida. El mejor remedio para este loco amor, según la experiencia de Nemoroso, es la eficaz doctrina de cierto Severo, trasunto poético de un fraile cisterciense bien histórico. Esta doctrina, descrita por Nemoroso, parece ser combinación ya tradicional de filosofía estoica y ascetismo cristiano; no hay aquí ninguna escala de sublimación neoplatónica, porque el pecaminoso deseo sensual tiene que destruirse radicalmente; no se lo mira como primer escalón que pueda conducir eventualmente al amor espiritual, sino como camino del infierno. Y si hemos de ver en el heroico duque de Alba, de la segunda parte del poema, un sano equilibrio espiritual diametralmente opuesto a la triste locura de Albanio, nos encontramos también con un remedio muy cristiano para los fuertes impulsos sexuales, es decir, con el sacramento del matrimonio, que se nos presenta aquí como sacramento más bien licencioso. Al amor insano de Albanio se contraponen de esta manera las cristianas actividades tradicionales del hidalgo español, es decir, en la primera parte de la égloga el deporte de la casta Diana (inocente, pero algo cruel) de la caza de pájaros, y en la segunda parte la guerra sin cuartel contra los enemigos de Cristo, y el santo matrimonio. Si con todos estos elementos algo desmesurados no logra constituirse en la Égloga II una acabada obra de arte renacentista, será porque Garcilaso todavía no ha encontrado esa perfecta educación de forma y fondo bien mesurados que va buscando.

La égloga siguiente, la llamada Égloga I, es muy diferente; nos muestra a un Garcilaso que ya sabe no sólo manejar hábilmente todos sus recursos estilísticos italianizantes, sino también dar cabal forma artística a un tema esencial suyo, ese "dolorido sentir" producido por la muerte de la amada. En la dedicatoria de esta égloga Garcilaso rechaza de una vez el panegírico épico que en la égloga anterior había estropeado el ambiente pastoral; desde la cuarta estrofa nos sumergimos definitivamente en ese ambiente, que es parte integral de esta Égloga I.

El ambiente pastoral de la Égloga I encierra una ambigüedad esencial de sentimiento. De una parte, nos traslada al *locus amoenus* de la mítica

Edad de Oro, donde primero encontramos a Salicio. Éste es el añorado mundo primordial donde el hombre formaba parte de la armonía natural; es el paraíso terrestre con cuyas delicias todos hemos soñado alguna vez, donde no hay diferencia entre cuerpo y espíritu, donde todo es armonía. Pero, por otra parte, en esta misma Égloga I ya se ha roto esa armonía natural; la han roto la infidelidad de Galatea y la muerte de Elisa, y los dos pastores se quejan "dulce y blandamente", recordando un paraíso ya perdido. Así es que tenemos al mismo tiempo la gloriosa visión armónica y la triste pérdida (sea permanente o sea temporal) de esa visión. Es a tal paradoja de *félix culpa* que debemos la música agridulce de la Égloga I; por eso declara Nemoroso que no le "podrán quitar el dolorido sentir", porque ese mismo sentimiento es lo más precioso que le queda, ese saber que ha perdido algo de valor inestimable.

La canción de Salicio representa y resume, en forma italianizante, claro es, los ásperos desdenes consabidos de la lírica petrarquista y cancioneril, mientras que la canción de Nemoroso nos da la nota fundamental de la nueva lírica garcilasiana, donde predomina una conciencia de la muerte y su sublimación espiritual. La muerte de Elisa en la poesía de Garcilaso, como la muerte de Beatriz y de Laura en la poesía de Dante y de Petrarca, es el tema esencial de su madurez. En la trayectoria de las églogas garcilasianas, ésta de Salicio y Nemeroso ocupa el lugar central de transición temática; con ella dejamos atrás las quejas tradicionales del amor cortés y entramos en el mundo quintaesenciado de la Égloga III, cumbre del desarrollo artístico y espiritual del poeta Garcilaso.

La simetría formal de la Égloga III, como la de la I, demuestra una precisión matemáticamente exacta. Las telas bordadas de las ninfas ocupan las veintiuna estrofas centrales del poema, a las cuales se les anteponen 13 estrofas y se les posponen otras 13; a los tres mitos antiguos se les dedican nueve estrofas, y al mito moderno de Elisa se le dedican otras nueve. Pero, a pesar de artificios tan evidentes, el poeta, en su dedicatoria, asume el papel ya tradicional en la literatura clásica del rudo pastor, refiriéndose modestamente a "aquesta inculta parte / de mi estilo"; al mismo tiempo insiste en que la rústica falta de ornamentos artificiales da testimonio de una inocencia pura. Tal modestia, u orgullo, del poeta pastor es un aspecto más de la ambigüedad esencial implícita en las convenciones poéticas pastorales; Garcilaso, con ironía muy consciente, desenvuelve en su Égloga III ciertas implicaciones paradójicas del arte natural, o sea de la naturaleza artificial, y las aplica directamente al doloroso misterio de la muerte, que siempre amenaza, con su presencia en la naturaleza, a la felicidad del

amor pastoral. En esta égloga vemos redimida por las hermosas formas del arte esta suprema crueldad de la naturaleza.

Entremos, pues, otra vez en aquel mundo amenísimo creado por la imaginación de Garcilaso. He aquí el artificio de la hiedra que teje entre los ramos un parasol natural que protegerá a las delicadas ninfas contra la aspereza "del sol subido en la mitad del cielo" (v. 78); de modo parecido las ninfas mismas tejen telas, usando materias primas naturales: oro del río Tajo "ya tirado en rico hilo", verdes hojas convertidas por el artificioso gusano "en estambre sotil" de seda, y "la varia tinta / que se halla en las conchas del pescado". A base de todas estas materias, entre naturales y artificiales, el ingenio artístico de las ninfas hace competencia tanto con la *natura ártifex* como con los grandes pintores griegos de la antigüedad, Apeles y Timantes. Y después de describir los cuadros ovidianos que hacen las ninfas, en los cuales la última metamorfosis que hace la naturaleza es la conversión de las personas vivas en árboles y cadáveres insensibles, después de estos cuadros, Garcilaso nos hace un comentario técnico sobre el arte de la pintura renacentista, sobre el *chiaroscuro* que a la superficie plana le da la apariencia de tres dimensiones; este comentario forma una sola estrofa, explicada con erudición y finura hace diez años por el llorado profesor Leo Spitzer. El hecho de que la pintura renacentista pueda competir con la naturaleza misma, creando un verdadero "engaño a los ojos", nos plantea una vez más la cuestión de la relación que existe entre el arte y la naturaleza. Es una destreza técnica, combinada con una nueva visión ideal, lo que le permite al pintor renacentista crear un nuevo paisaje que puede no sólo dar la ilusión de realidad, sino incluso superar en perfección formal a cualquier paisaje natural. De un modo parecido, son los artificios italianizantes y el nuevo espíritu artístico de Garcilaso lo que le permite usar las convenciones pastorales de una manera al parecer tan natural que nos convence de su sinceridad; la experiencia *poética* del amor y la muerte en la Égloga III sustituye y supera a otras informes experiencias desgarradamente *personales* del amor y la muerte, dándoles así una forma de existencia más universal, más duradera, más profunda y llena de sentido humano.

Pero no debo exagerar la oposición entre arte y naturaleza que hay en la Égloga III, porque Garcilaso constantemente subraya la afinidad que existe entre el hombre y el paisaje, la colaboración pastoral entre arte y naturaleza. La idea de una posible fusión o confusión de arte y naturaleza se puede observar ya en la *Arcadia* de Sannazaro, donde por ejemplo se describe "una spelunca vecchissima e grande, non so se naturalmente o se da

manual artificio cavata nel duro monte..." (*Arcadia*, Prosa X). Las ninfas de la Égloga III, como ya lo hemos visto, usan materias primas naturales para hacer de ellas sus telas; es la naturaleza la que proporciona al arte los medios, y el objeto, de imitación. Y al mismo tiempo las obras artificiosas del hombre se hacen parte integral del paisaje, supliendo las imperfecciones de la naturaleza; esto se ve claramente en el caso de la irrigación artificial, cuando las "altas ruedas", o sea los azudes, impulsados por la corriente del río, levantan el agua y riegan los campos. El río Tajo sigue siendo fuente primaria del agua y de la fuerza, pero no funciona plenamente sin la ayuda técnica del hombre; así nos lo presenta Garcilaso, después de describir el atento frustrado del Tajo de abrazar a la ciudad de Toledo:

> De allí, con agradable mansedumbre,
> el Tajo va siguiendo su jornada
> y regando los campos y arboledas
> *con artificio de las altas ruedas.*
> (Ég. III, 213-216)

Para mí, el comentario más profundo sobre todo este aspecto de la Égloga III, comentario desde luego más interesante que las *Anotaciones* de Herrera, es el que hace Cervantes en el libro VI de la *Galatea*. Aquí el pastor Elicio, sustituyendo de paso la palabra garcilasiana "artificio" por la palabra cervantina "industria", está explicando a Timbrio el sentido del mismo paisaje pastoril del valle del Tajo, donde casi se funde Dios mismo con la naturaleza y donde explícitamente se funde la naturaleza con el hombre para formar otra naturaleza superior. He aquí las palabras de Elicio:

> ...creeré que Dios, por la misma razón que dicen que mora en los cielos, en esta parte haga lo más de su habitación. La tierra que abraza [al río], vestida de mil verdes ornamentos, parece que hace fiesta y se alegra de poseer en sí un don tan raro y agradable, y el dorado río, como en cambio, en los brazos della dulcemente entretejiéndose, forma como de industria mil entradas y salidas... Mira cuánto adornan sus riberas las muchas aldeas y ricas caserías que por ellas se ven fundadas. Aquí se ve en cualquiera sazón del año andar la risueña primavera... Y la industria de sus moradores ha hecho tanto que la naturaleza, encorporada con el arte, es hecha artífice y connatural del arte, y de entrambas a dos se han hecho una tercia naturaleza, a la cual no sabré dar nombre... Si en alguna parte de la tierra los campos Elíseos tienen asiento, es sin duda en ésta. ¿Qué diré de *la industria de las altas ruedas*, con cuyo continuo movimiento sacan las aguas del profundo río y humedecen abundosamente las eras que por largo espacio están apartadas?...
>
> (*Galatea*, ed. Avalle-Arce, Madrid, 1961, t. II, págs. 170-171.)

La Égloga III, pues, glorifica el poder del arte humano como colaborador connatural de la naturaleza; nos proporciona en germen una defensa de la poesía parecida a la de sir Philip Sidney. Pero no es, por supuesto, un tratado teórico sobre el arte renacentista, sino una ejemplificación de sus maravillosas potencialidades. En las telas de las ninfas vemos al poeta recrear pictóricamente tres mitos trágicos antiguos y convertir en mito paralelo una nueva tragedia española, de presencia casi inmediata; pero a esta tragedia le da en seguida distancia estética ese mismo proceso de mitificación, y ella también queda como colgada en una galería de hermosos cuadros ilusionistas de la antigüedad. Saliendo de esa galería de un pasado anacrónico, los lectores volvemos al mundo donde fluye el tiempo, al mundo de las ninfas tejedoras y de un río Tajo que se mueve con la caída del crepúsculo:

> Los peces a menudo ya saltaban,
> con la cola azotando el agua clara.
> (Ég. III, vv. 277-278)

Y luego a lo lejos se oye el canto amebeo de dos pastores que regresan con su ganado a la majada. Dejamos atrás "de los pasados casos la memoria" pictorial y entramos en la fluida actualidad amorosa y musical de estos pastores, que con la noche vuelven a sus amadas, cuya sonrisa trae a los campos la fertilidad primaveral y cuya ira les traería la muerte.

En resumen, pues, hemos visto que de las tres églogas de Garcilaso, la que escribió primero, por su forma y sentido totales, todavía pertenece a una etapa primitiva: según ella, el amor sensual presenta problemas morales que se pueden resolver con remedios tradicionales: la disciplina estoicocristiana, el casamiento y la vida militar del hidalgo español. La égloga siguiente ya no es tan moralista: quizá el amante desdeñado debe resolver su problema venciendo sus celos y resignándose a ceder a otro su plaza, pero el amante que ha sufrido a manos de la muerte sólo puede convertir en goce estético su "dolorido sentir" y esperar una reunión celestial con su amada. En esta égloga vemos dos situaciones y dos soluciones distintas, artísticamente contrapuestas con un fino equilibrio simétrico; Garcilaso domina ya perfectamente la forma total y ha hecho sonar, en la voz elegíaca de Nemoroso, una nota fundamental de su poesía más madura. Por fin, en la Égloga III, Garcilaso desarrolla con plena conciencia las paradójicas implicaciones de la convención pastoral, de una poesía que, cuanto más llena de artificios, tanto más natural y sincera nos parece. Así logra hacerse dueño definitivamente de sus experiencias personales de amor y muerte,

de sus lecturas de Ovidio, Virgilio y Sannazaro, y de sus conocimientos de la pintura y música italianas. Por medio de una poesía hasta entonces inaudita en español, Garcilaso vuelve a ganar el paraíso perdido, llegando a la sublimación estética de toda una vida fervorosa. No pueden mejorarse estas palabras de Ortega:

> El artista no se ha limitado a dar versos como flores en marzo el almendro: se ha levantado sobre sí mismo, sobre su espontaneidad vital; se ha cernido en majestuosos giros aguileños sobre su propio corazón y la existencia en derredor. Al través de sus ritmos, de sus armonías de color y de línea, de sus percepciones y sus sentimientos, descubrimos en él un fuerte poder de reflexión, de meditación. Bajo las formas más diversas, todo grande estilo encierra un fulgor de mediodía y es serenidad vertida sobre las borrascas.
>
> (*Meditaciones del Quijote*, 3.ª ed., Madrid, 1956, pág. 74.)

ELÍAS L. RIVERS

Ohio State University.