« Un claro caballero de rocío »

GIOVANNI CARAVAGGI

L'esperienza garcilasista è una tappa fondamentale, e per molti aspetti obbligata, della maturazione artistica del giovane Hernández; ma a differenza di altre esperienze successive, si stende su un arco di tempo abbastanza vasto, e comporta diverse fasi, che vanno dall'esteriore riecheggiamento di motivi poetici e di modulazioni stilistiche fino ad un più conscio dominio della vicenda del maggior lirico cinquecentesco.

La conoscenza dei classici ispanici, presupposto fin troppo scontato dell'educazione orihuelana del poeta, comporta una serie d'immediate simpatie e repulsioni, attraverso le quali si delinea già la naturale adesione dell'autore al mito bucolico rinascimentale. Per lungo tempo quindi, e cioè almeno fino all'inizio dei drammatici avvenimenti della guerra civile, il sostrato dell'ispirazione hernandiana emetterà continui impulsi verso questa particolare poetica agreste.

L'incontro di Miguel Hernández con la poesia rinascimentale avvenne, com'è noto, al tempo della prima giovinezza, quando egli frequentava il collegio di Santo Domingo di Orihuela, retto dai Gesuiti (1). Non è il caso d'indulgere alla facile leggenda del pastorello timido e sparuto fra aristocratici signorini che immediatamente offusca con la freschezza del proprio ingegno; certo è che fin dal momento delle prime esperienze poetiche del provincialissimo Miguel, la poesia rinascimentale gli offre una ricca gamma di suggerimenti bucolici in particolare consonanza non solo con le sue condizioni esistenziali, ma soprattutto con le sue naturali inclinazioni. E anche in seguito, alla vena rusticana e terrigna dell'Hernández degli anni trenta, che ancora si trova alle soglie della scoperta autonoma, sarà soprattutto la musa pastorale di Garcilaso a proporre moduli e forme rasserenanti.

Ma a parte questa congenialità essenziale, Garcilaso rappresenta per Hernández, nel periodo della ricerca dei propri mezzi espressivi, soltanto una nota (talora anche discordante), entro un complesso di esercitazioni letterarie abili e quanto mai varie, che abbracciano insieme il Bécquer della *Balada de la Juventud* e il Darío della *Marcha triunfal*, che comprendono, senza particolare virtù selettiva, il regionalismo decadente di Gabriel y Galán o il « costumbrismo » malinconico di Vicente Medina (2).

Tuttavia proprio l'influsso della *tertulia* dominata da Ramón Sijé (José Martín Gutiérrez) lo spingerà ad accentuare, per reazione provinciale, « gli elementi esornativi e libreschi insiti nei più brillanti motivi della letteratura del tempo » (3), di cui gongorismo e garcilasismo rappresentavano due episodi antitetici ma strettamente congiunti e altamente stimolanti. Malgrado i limiti crepuscolari di Ramón Sijé, sotto la cui guida difficilmente Hernández sarebbe riuscito a superare il tra-

---

(1) Cfr. C. Zardoya, *Miguel Hernández, vida y obra*, in « Revista Hispánica Moderna », XXI 1955, nn. 3-4, pp. 203 sg.; J. Guerrero Zamora, *Miguel Hernández poeta (1910-1942)*, Madrid 1955, p. 21; C. Couffon, *Orihuela et Miguel Hernández*, Paris 1963, p. 16; D. Puccini, *Miguel Hernández, vita e poesia*, Milano 1966, p. 13 sg.

(2) J. Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid 1962, pp. 20 sg.

(3) D. Puccini, *op. cit.*, p. 18.

dizionalismo « dei tanti garcilasisti della sua generazione e dell'esangue dopoguerra spagnolo » (1), la formazione orihuelana di Miguel è importante soprattutto nella misura in cui gli consente di assimilare il terso linguaggio elegiaco del poeta toledano, e di superare con abile mimetismo, nel giro di frasi classicheggianti fin troppo fluide, il complesso giovanile della propria rozzezza paesana. Non a caso proprio per la morte di Ramón Sijé (25-XII-1935) Hernández scriverà di getto (entro il 10-I-1936) una *Elegía* (« Yo quiero ser llorando el hortelano ») che colloca in posizione saliente alla fine di *El rayo que no cesa*, appena prima del sonetto di chiusura: elegia che rappresenta, non solo dal punto di vista metrico, una patente reminiscenza garcilasiana (2).

Alla *Elegía* per la morte di Sijé corrisponde, « in limine » alla successiva raccolta, *Otros poemas* (1935-36) una seconda *Elegía*, parallela e certamente coeva (« Tengo ya el alma ronca y tengo ronco... »), che presenta palesi rassomiglianze nella dedica alla *panadera* di Orihuela (3), nel metro (terzine) e specialmente nel montaggio; le affinità interne sono tali che le due composizioni si possono considerare come scaturite da un'identica occasione, o come due fasi redazionali di una stessa intensa emozione. Nel rivolgersi all'amico prematuramente scomparso o all'amica orbata delle più intime speranze, Hernández adotta alcuni stilemi, oltre che il ritmo, dell'*Elegía primera* di Garcilaso, dedicata al gran duca d'Alba per la morte del giovane fratello, don Bernardino de Toledo (1535). L'analogia non si limita solo al presupposto consolatorio, proprio del « genere », che possiede istituti ben definiti (compianto, esaltazione, deprecazione, suasoria, ecc.), ma interessa particolari più specifici, come la ricorrenza di rime essenziali, del tipo *consuelo / suelo* (4), o di moduli tradizionali risolti negli stessi schemi (5).

Proprio in questi anni madrilegni di Hernández, con la decantazione delle nozioni poetiche assimilate avidamente a Orihuela e i contatti con i più vivi esponenti della lirica spagnola contemporanea, matura un'espressione più autonoma, che senza rifiutare la lezione dei classici, rimane meno supina al loro richiamo. E di nuovo, nella particolare temperie creata dai venticinqueschi, la figura e l'opera di Garcilaso, col fascino dell'integrità morale e limpidezza stilistica, si ripropongono al poeta, il quale dimostra però di conoscere ormai l'esatta misura delle proprie disponibilità.

Nel gruppo di liriche, già mature, che compongono *Otros Poemas* (successive a *El rayo que no cesa*, ma precedenti il cataclisma bellico), l'*Égloga* dedicata a Garcilaso apre la via alla serie di « elogi », di ritratti e di versi occasionali con

---

(1) D. Puccini, *op. cit.*, p. 31.

(2) Il Guerrero Zamora (*op. cit.*, p. 266) considera invece che qui « la influencia de Garcilaso es más formal que conceptual », escludendo probabilmente dal campo della propria indagine le corrispondenze tematiche e strutturali.

(3) Dedica a Sijé: « En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como el rayo Ramón Sijé, con quien tanto quería »; dedica alla *panadera*: « En Orihuela, su pueblo y el mío, se ha quedado novia por casar la panadera de pan más trabajado y fino, que le han muerto la pareja del ya imposible esposo ». Non si dimentichi che la *tertulia* orihuelana capeggiata da Sijé si riuniva nella retrobottega della panetteria di Carlos ed Efrén Fenoll.

(4) Garcilaso, *Elegía* I, vv. 8-12, Hernández, *Elegía* a Sijé, vv. 17-21; *Elegía* alla *panadera*, vv. 38-40.

(5) Cfr. per es. la *deprecatio* esclamativa dell'*Elegía* I di *Garcilaso*, vv. 76 sgg.: « ¡Oh, miserables hados ! ¡ Oh, mezquina / suerte la del estado humano, y dura... ! »; e quella dell'*Elegía* alla *panadera*, vv. 58 sgg.: « ¡ Cuántos amargos tragos es la vida ! », ecc.

cui Hernández crea una galleria poetica delle sue preferenze attraverso affettuose dichiarazioni di simpatia e riconoscenza, aderendo così a quella consuetudine già cara ad Antonio Machado e a tanti novantotteschi e posteriori. L'*Égloga* a Garcilaso è infatti seguita da una lirica a Gustavo Adolfo Bécquer, *El ahogado del Tajo* (« No, ni polvo ni tierra »), congiunta alla precedente da varie consonanze tematiche ed espressive, da una *Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre* (« Tu padre al mar te condenó a la tierra »), da un sonetto allo scrittore argentino Raúl González Tuñón (« Raúl, si el cielo azul se constelara »), da un'altra *Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda* (« Para cantar, ¡ qué rama terminante... ! »), da un *Epitafio desmesurado a un poeta*, cioè a Julio Herrera y Reissig (« Nata del polvo y su gente »). Il fatto stesso d'includere Garcilaso in un mondo intimo a cui accedono i due grandi maestri, Aleixandre e Neruda, accomuna il lontano poeta cortese a questi esponenti significativi della moderna poesia, nel debito che Hernández sente di aver contratto con la più illustre tradizione lirica ispanica (1).

A parte il valore, non certo indifferente, di tali accostamenti, la *Égloga* possiede una sua occasione specifica, come risulta chiaramente dalla data di composizione, il 1936, anno in cui ricorreva il quarto centenario della morte di Garcilaso. Essa s'inserisce pertanto in un coro di fervide testimonianze con cui un'intera generazione poetica si raccoglie intorno ad un simbolo di recente assunzione, ma destinato a lasciare orme profonde. È stato rilevato quanto il ritorno a Garcilaso e alla meditazione bucolica, con intento catartico, faccia parte degli « atteggiamenti artistici già preparati e consumati dai poeti del '25 » (2); occorre peraltro sottolineare come Garcilaso venga riscoperto ed esaltato più o meno dagli stessi che avevano attuato o favorito il rilancio di Góngora (3), e per ragioni artistiche abbastanza affini; ma, a differenza di Góngora, Garcilaso non aveva mai cessato di imporre ad ogni epoca il prestigio di una levigatissima creazione, o se non altro la malinconica attrattiva di una personalità bruciata dal destino. Il quarto centenario della morte di Garcilaso viene celebrato dai poeti della generazione lorchiana con un impegno unanime, onde significare il fascino che continuava a esercitare l'opera del toledano; ma alle soglie della più grave tragedia vissuta dalla Spagna moderna, l'avvenimento ricopriva anche un significato più profondo, poiché la figura dell'infelice poeta-guerriero si stagliava nei miti accarezzati da questa civiltà periclitante, e costituiva un punto di riferimento non meno valido. E se uno dei teorici della « generazione », Guillermo Díaz Plaja, tendeva proprio in quegli anni a prospettare la continuità del culto garcilasiano (da Boscán a Hernández), nella duplice fattispecie dell'« homenaje personal » e dell'« homenaje literario » (4), il culmine della for-

---

(1) Il significato di questi commossi omaggi viene confermato e illustrato dalle dediche delle raccolte immediatamente successive, *Viento del pueblo* (1937: « Dedico este libro a Vicente Aleixandre »), e *El hombre acecha* (1937-39): « Dedicado este libro a Pablo Neruda »). Particolarmente significativa la prima, ad Aleixandre, come riconoscimento di un magistero determinante nello sviluppo della personalità hernandiana: « Pablo Neruda y tú me habéis dado imborrables pruebas de poesía... ». (*Obras Completas*, Buenos Aires 1960, p. 263).

(2) O. Macrí, *Poesia spagnola del 900*, Bologna 1961, p. LX.

(3) In realtà già un novantottesco, Azorín, aveva compiuto un primo ravvicinamento dei due lirici dei secoli d'oro; cfr. *Garcilaso y Góngora*, in « Lecturas españolas », Madrid 1912, pp. 57-63; cfr. pure i capitoli su Garcilaso in *Al margen de los clásicos*, Madrid 1915, pp. 51-60, e in *Los dos Luises y otros ensayos*, Madrid 1921, pp. 135-143.

(4) G. Díaz Plaja, *Garcilaso y la poesía española*, Barcelona 1937; cfr. particolarmente

tuna del poeta cinquecentesco si può collocare indubbiamente negli anni, se non proprio nei mesi, che precedono lo scoppio della guerra civile, appunto per il valore metafisico rivestito dalla « riscoperta ». Matura allora la raffinata esegesi, di natura poetica, di Dámaso Alonso, uno dei primi a volgere l'attenzione da Góngora a Garcilaso (1); nasce allora la biografia di Manuel Altolaguirre (2), sottile ricostruzione della psicologia poetica del cavaliere toledano; e Pedro Salinas deriva dal verso 12 dell'*Égloga tercera* di Garcilaso il titolo di una sua straordinaria creazione, *La voz a tí debida* (3). Più significativi ancora le « offerte » e gli « omaggi », grazie ai quali la memoria di Garcilaso rivive in versi non sempre occasionali, anzi per lo più capaci di lasciar trasparire una commossa adesione al prototipo di umanità che vi si concelebra; più che le antiche quartine, tradizionaliste e popolaresche, di Rafael Alberti (« Si Garcilaso volviera / yo sería su escudero... ») (4), basterà menzionare qui l'*Elegía a Garcilaso* dello stesso Alberti (« Hubiérais visto llorar sangre a las yedras... » (5), densa di traslati di stampo bucolico; l'*Elegía a Garcilaso*, di Luis Felipe Vivanco (« Como Garcilaso le quitaba los velos a su armadura... » (6), di un surrealismo ribelle, ma sostanzialmente teso verso l'accettazione di valori più tradizionali; l'*Égloga de la soledad* di Luis Rosales (« Alto pinar tranquilo de palomas... ») (7), modulata con un senso ritmico classicheggiante; e infine i *Sonetos amorosos* di Germán Bleiberg (in particolare « Por duras sendas siempre te he buscado ») (8), eleganti e armoniosi, destinati ad imporsi come modello al garcilasismo edonistico del dopoguerra. Anzi, a questo proposito, occorre precisare, ma è cosa abbastanza ovvia, come la corrente garcilasista che s'impone fino all'epoca del centenario, per la robustezza dei risultati conseguiti, la serietà degli impegni posti in campo, ma soprattutto per la ricchezza di valori che sottintende, vada mantenuta distinta dal garcilasismo postbellico, così esangue e sostanzialmente vacuo, anche se molto più smaliziato sul piano formale; fra il '39 e il '45 le contingenze, e soprattutto una sorta di tacito accordo a non ritornare sul recente passato, a non ridiscuterlo, favoriscono la creazione di un neoclassicismo estetizzante, che si traduce in una produzione tecnicamente perfetta, ma legata solo da fattori formali alle esperienze prebelliche. Dietro a questa euforia versificatoria si nasconde lo sgomento dei sopravvissuti, quasi essi non osassero scrivere se non versi d'amore convenzionali. La rivista *Garcilaso* di José García Nieto si fa portavoce della nuova intangibile serenità bucolica, che trovava forse qualche antecedente nella fredda eleganza di certi versi

---

pp. 8 sgg. La questione sarà ripresa, con maggior ampiezza d'interessi, dallo stesso Díaz Plaja in *Garcilaso de la Vega, Prosopografía y etopeya*, in « Boletín de la Academia Argentina de Letras », Buenos Aires, XVI, 1947, pp. 403-410; cfr. anche, dello stesso, *Historia de la poesía lírica española* (II ed., Barcelona 1948).

(1) Se infatti accentuava fin dal 1927 i propri interessi per il lirico barocco (coi *Temas gongorinos*, con *La lengua poética de Góngora*, pubblicata solo nel 1933, e con l'edizione delle *Soledades*), si doveva gradualmente avvicinare al poeta rinascimentale, per consacrargli più tardi pagine esemplari (particolarmente in *Poesía española*, Madrid 1950, 4ª 1962, e in *Cuatro poetas españoles*, Madrid 1962).

(2) M. Altolaguirre, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, Espasa 1933.

(3) Madrid 1934.

(4) *Marinero en tierra*, Madrid 1925, p. 184.

(5) *Poesía*, Madrid 1934, p. 363.

(6) Confluita in *Cantos de Primavera*, Madrid 1936.

(7) *Abril*, Madrid 1935, pp. 95 sgg.

(8) Madrid 1936.

di Luis Rosales o del Germán Bleiberg della prima maniera (anteriormente a *Más allá de las ruinas*), ma era agli antipodi dell'impeto cordiale, della passionale partecipazione dei garcilasisti del centenario.

Alla loro esperienza si unisce dunque Hernández in un momento delicato della sua evoluzione stilistica, e cioè poco prima della vampata rivoluzionaria che doveva segnare la definitiva rottura con la cosiddetta « poesia pura »; l'*Égloga* ha il valore di una liberazione, che non esplode ancora con la violenza polemica del contiguo *Viento del pueblo*, ma si rivela attraverso lo scavo intimistico dell'angoscioso dilemma umano, e porta al ricupero dei più solidi valori della tradizione classica. Stroficamente libera da dure costrizioni, e nondimeno legata allo schema della terzina, l'*Égloga* di Hernández si compone di due parti ben percepibili, anche se saldate fra loro dal graduale trapasso tematico; esse costituiscono due momenti distinti e complementari di una ricerca che tende, in ultima istanza, all'agnizione interiore: dapprima l'identificazione del « claro caballero de rocío », nella sua bara cristallina (vv. 1-47), e quindi l'immedesimarsi del poeta con quel suo tragico destino (vv. 48-92). Non esiste comunque una frattura fra i momenti in questione, grazie anche agli effetti dei versi 44-47, che facilitano il passaggio dalla prospettiva oggettiva a quella soggettiva nello stesso processo di avvicinamento; il riconoscimento del cavaliere da parte del poeta che ne condivide le aspirazioni è tanto perfetto da condurre all'anagogia (non certo mistica e tuttavia ultraumana), che provoca la fusione estrema dei due spiriti (1). Se complessa appare subito la trama, ereditata in gran parte dall'opera stessa di Garcilaso, si potrà notare altrettanto immediatamente come la diarchia d'interessi sulla quale essa si regge trovi un riflesso spontaneo nell'andatura dicotomica che caratterizza la maggior parte dei versi, per lo più mediante un'ampia varietà di giustapposizione degli elementi costitutivi della frase lirica (vv. 2, 4, 9, 11, 14, 22, 23, ecc.), oppure mediante la ripetizione dei termini più significativi (vv. 3, 8, 15, 16, ecc.). Se si considera poi che fra le figure dell'iterazione poetica, nei versi giovanili di Hernández, prediletta, agli effetti di una efficace resa ritmica (rispetto alla sua apparente semplicità), fu l'epanadiplosi (2), non ci si meraviglierà di trovarne qualche eco anche qui (per es., v. 8: « *le hace* corona y tornasol *le hace* »). Comunque prevale in tutta la lirica l'abbinamento dei significati poetici, la disposizione simmetrica delle parti; gli endecasillabi, e molto spesso anche i settenari, tendono a smembrarsi in due emistichi

---

(1) Concha Zardoya era pervenuta, sulla base della sua abituale lettura impressionistica, ad un'intuizione di tipo strutturale, notando come l'*Égloga* sia « suave y tierna al principio », dove le strofe « fluyen con dulzura, como las aguas », mentre in seguito « una hiriente melancolía gana al poeta, se le aborrasca la voz, se le enroquece y acaba por gemir y gritar » (*op. cit.*, p. 225); cfr. anche le pagine hernandiane in *Poesía española contemporanea, Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid 1961.

(2) Cfr. J. Guerrero Zamora, *op. cit.*, p. 241, che ne esamina anche gli estremi artificiosi, come il tipico sonetto IX di *El rayo que no cesa* (« Fuera menos penado si no fuera... »). Anche l'epanalessi, o epanadiplosi interna, potrebbe figurare in questo catalogo. Ma già dall'attacco dell'*Elegía* alla *panadera* (« Tengo ya el alma ronca y tengo ronco ») la simmetria speculare dell'epanadiplosi, riscattata dall'intimismo della lirica, risultava superata in modo definitivo. Il Guerrero Zamora (*op. cit.*, pp. 236 sgg.) sottolinea varie altre peculiarità (correlazioni, parallelismi, conduplicazioni sintagmatiche, ecc.) di questa fase lirica hernandiana, estendendo la ricerca di C. Bousoño sulla correlazione in *El rayo que no cesa*; cfr. D. Alonso-C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid 1951, pp. 279 sgg. Nella loro scia s'inserisce Concha Zardoya (*op. cit.*, pp. 253 sgg.), con qualche rilievo supplementare.

saldati dalla congiunzione, e tutti questi ricorsi stilistici, tutt'altro che meccanici, vengono a corrispondere pienamente al ritmo interno della lirica.

Evidenziati sommariamente alcuni tratti distintivi dell'*Égloga*, si potrebbe esaminare il rapporto Garcilaso-Hernández sulla base di una indagine comparatistica che non escluda dalla ricerca delle « fonti » il raffronto delle strutture tematiche (1). Quasi a tutelare l'occasione più immediata della propria *Égloga*, Hernández introduce nell'intestazione l'esplicito richiamo a due versi di Garcilaso:

> ... o convertido en agua, aquí llorando,
> podréis allá despacio consolarme.

Si tratta dei versi 13-14 del sonetto XI (« Hermosas ninfas que en el río metidas »), che nell'intenzione del poeta bastano a ricondurre alla fonte (o ad una fonte) dell'ispirazione. Il sonetto di Garcilaso, petrarcheggiante nelle movenze (2), ma intimamente legato alla prosa XII dell'*Arcadia* sannazariana in quanto alla strutturazione del tema, presentava un finale solenne, dopo l'invocazione decorativa alle Ninfe del Tajo: la pietosa metamorfosi del poeta, quale presupposto dell'estrema consolazione richiesta alle abitatrici immortali del sacro fiume. Garcilaso proponeva dunque a Hernández, innanzitutto, la sintesi di un motivo descrittivo (oggettivo) e di uno emotivo (soggettivo). Con ogni evidenza quella coppia di versi può essere considerata come il fulcro della lirica consacrata a Garcilaso da Hernández, il quale ne realizza, letteralmente, il malinconico augurio, e costruisce sull'immagine essenziale del cavaliere sepolto in fondo al fiume e a poco a poco connaturatosi con il liquido elemento (« caballero de rocío », « guerrero de relente », ecc.) l'apoteosi della figura mitica che il tempo non « ofende » né « ultraja » e l'acqua « preserva » e « defiende ». Pertanto è Garcilaso stesso a suggerire questa tersa trasfigurazione che smaterializza l'entità umana e ne trascende l'estrema vicenda; la visione cristallina creata da Hernández consegue in linea diretta da quella premessa, conducendola poeticamente alle sue conclusioni ideali. Ma tale debito non sminuisce affatto la validità della delicata iconografia hernandiana, che del resto, staccandosi presto dal felice spunto iniziale, si attua secondo un costante procedimento metaforico, teso a stabilire istantanei rapporti (di natura, semmai, gongorina) (3) tra le due realtà compenetratesi: quella della salma mortale e quella del fluido sepolcro che l'avvolge.

Tuttavia, come sviluppo di una contemplazione quasi religiosa, s'introducono particolari dinamici, che allargano il quadro senza distogliere l'attenzione dal motivo centrale; infatti l'espressione culminante (vv. 23-32) della fase contemplativa è costituita da dense immagini simboliche, allineate paratatticamente in funzione di un « parece » che ne stabilisce impressionisticamente i rapporti con la realtà intravveduta: « dulce y varón / dormido martillo de diamante », « corazón / pez maravillado », « cabeza rota / granada de oro apedreado ». Ma ecco prender forma, attorno al corpo disteso del cavaliere, una schiera di ninfe diafane, scaturite dall'elemento stesso che fascia la salma; la « efusiva y amorosa cota / de mujeres de vidrio avaricioso » ripete in gesti molli il rituale purificatorio dell'onda (già menzionato ai vv. 10 sgg.), e « con un cedazo gris de nada pura /

(1) Cfr. a questo proposito il saggio esemplare di D'Arco Silvio Avalle, *L'ultimo viaggio d'Ulisse*, in « Studi danteschi », XLIII, 1966, pp. 35-67.

(2) Come già notava Herrera nelle *Anotaciones a Garcilaso*, Sevilla 1580, p. 127.

(3) La lezione venticinquesca non è certo stata vana.

garbilla el agua, selecciona y tañe », per proteggere da ogni impurità « tan diáfano reposo »; il « coro de sus manos » e quello « de sus bocas » circonda di trepide cure il « caballero de hermosura ». Lo sdoppiamento della stessa idea sacrale si ottiene pertanto attraverso il personificarsi (le ondine) della realtà fisica già trasformatasi (acqua-cristallo-diamante).

Sembra rivestire una certa importanza la successione dei temi qui considerati, e soprattutto il vincolo che li unisce intimamente, in modo da produrre un estendersi dell'emozione, del compianto, allo stesso ambiente naturale, cioè allo sfondo che si fa personaggio e si vivifica nelle ninfe (fase intermedia, che finirà per coinvolgere la partecipazione diretta del poeta, come si è osservato); da un punto di vista strutturale vi si percepisce una tendenza intimistica ad approfondire la fase meramente descrittiva (già in via di rompere la propria fissità per forza di metafore), animandola dall'interno; sul piano comparatistico, per di più, è possibile ricuperare una seconda « fonte » di Hernández: nel passo in questione, infatti, il poeta svolge lo spunto originario seguendo, a quanto pare, un'altra trama garcilasiana, che peraltro non viene denunciata così esplicitamente come la prima. Nella terza *Egloga* di Garcilaso una ninfa morta (Elisa) viene compianta da un coro di compagne, che levano un triste lamento sulla sua spoglia; l'episodio non è certo inedito, anzi risulta topico nel genere bucolico (1), ma il modo in cui è organizzato lascia adito all'impressione che ci si trovi di fronte a un probabile modello dell'*Égloga* hernandiana. O almeno si può osservare un insieme non casuale di tratti analogici, di relazioni tematiche. L'*Égloga tercera* riecheggia il motivo delle ninfe del Tajo (cfr. son. XI), sottile filo conduttore di tutta la composizione; nell'ultimo ricamo della preziosa tela tessuta dalle abitatrici del fiume, le ninfe svolgono la funzione consolatoria semplicemente auspicata nel sonetto, e si raccolgono intorno al corpo esanime della gentile Elisa, proteggendolo con gesti rituali; ma le « silvestres diosas » sono fissate nella tela della « blanca Nise » nell'atto di « salir de la espesura », generate dalla natura stessa che circonda la salma, quasi a personificarne il dolore: il mesto coro cosparge di petali i pietosi resti mortali di Elisa, che giace « degollada » sull'erba, vicino al fiume.

Comparativamente, le due figure di « cuerpo presente », l'Elisa di Garcilaso e il Garcilaso di Hernández, risultano concepite secondo una stretta analogia. In realtà Hernández ha trasposto « bajo el Tajo », « bajo el río » (v. 3) la scena che in Garcilaso si svolgeva invece « cerca del agua » (v. 229; cfr. anche v. 57 « cerca del Tajo »); un'identica vicenda si svolge sulle sponde fiorite del fiume e nelle sue acque trasparenti. Il mutamento dello scenario consente a Hernández una notevole libertà di movimenti rispetto alla tipizzazione bucolica del compianto. Ma la ninfa che giace dissanguata sull'erba, simile a un bianco cigno, e il cavaliere con il capo frantumato come una granata d'oro offrono perfino una comune ricerca di contrasti cromatici.

In questa *Egloga,* dunque, proprio perché le influenze garcilasiane sono più tangibili, è possibile rendersi conto pienamente dell'importanza che ebbe per Hernández l'esperienza compiuta sotto la spinta del tipico movimento prebellico; ma è possibile anche constatare l'autonomia conquistata dal poeta sul piano espressivo.

---

(1) Cfr., per es., i compianti della *Egloga V* di Virgilio o della *Prosa V* dell'*Arcadia* sannazariana.