

## VI

Aunque la égloga I dice la irremediable desolación del sujeto, no produce una impresión angustiada y desgarrada. No sólo en el mundo que rodea a los personajes, sino en su misma lamentación, hay una concordancia, una armonía. Pedro Salinas, hablando de este poema, señala «el equilibrio entre su apasionado sentimiento y su tersa, serena superficie poética»<sup>10</sup> Al comienzo se anuncia el tema como *el dulce lamentar de dos pastores*. Las ovejas están absortas en el *cantar sabroso* de sus dueños. Las palabras de Salicio fluyen acordes *al rumor que sonaba del agua que pasaba*. Todo ocurre como si los personajes, a pesar de su turbación, fueran completamente dueños de su lenguaje, de forma que el sentimiento atribulado no produce ninguna distorsión expresiva. La frase se ajusta con suavidad al cauce de la estrofa, el ritmo discurre sin rupturas. Las estrofas descriptivas que enmarcan los monólogos sitúan a los personajes en el seno del ciclo inmutable, amanecer y ocaso, de una naturaleza feliz. El dolor no es la última palabra del poema.

¿En qué armonía mayor queda englobada la desgracia sin límites? Además de los sujetos que hablan en los monólogos, hay otra mirada: la que contempla desde fuera a los personajes y contempla el mundo que los rodea. Volvemos a encontrarnos con el hecho que reclamaba nuestra atención al comienzo: la sustitución del sujeto lírico por el personaje. Sólo ahora podemos dar cuenta cabalmente de su sentido. El sujeto de esa mirada exterior, que habla directamente en las estrofas descriptivas y en la dedicatoria, no experimenta el dolor, sino que lo contempla. Bajo esta mirada, el conflicto entre presencia y pérdida no se aparece como negación recíproca, sino como afirmación de los dos términos opuestos. Esta mirada no es la de la angustia, sino la de la melancolía. El sujeto sufriente vive su dolor como accidente inaceptable. La melancolía es la aceptación de la necesidad del dolor en la revelación de la belleza.

## VI

Resulta sumamente difícil hablar de la égloga III; el arte de Garcilaso se ha vuelto aquí más misterioso y sutil<sup>11</sup>. Parece como si el poema ocultara sus propios designios; vislumbramos en él una secreta unidad de sentido que se nos escapa en cuanto intentamos formularla, dejándonos absortos ante su silenciosa belleza. «Los críticos —dice R. O. Jones— han alabado mucho esta égloga, pero si preguntamos qué significa, no nos responden a nada»<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Pedro Salinas, «La idealización de la realidad: Garcilaso de la Vega», en *La realidad y el poeta*, Ariel, Barcelona, 1976, p. 118.

<sup>11</sup> *Sobre la égloga III, además de los libros ya citados de Rafael Lapesa y Antonio Prieto, véase: Dámaso Alonso, «Garcilaso y los límites de la estilística», en Poesía española, Gredos, Madrid, 1950; Leo Spitzer, «Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271», Hispanic Review, 20, 1952; R. O. Jones, «Garcilaso, poeta del humanismo», Clavileño, V, 28, 1954; E. L. Rivers, «The Pastoral Paradox of Natural Art», Modern Language Notes, 77, 1982; C. Poullain, «Garcilaso de la Vega», Revue des Langues Romanes, 79, 1965; A. K. G. Paterson, «Ecphrasis in Garcilaso's Egloga Tercera», Modern Language Review, 72, 1977; Joaquín Gimeno Casalluero, «Composición y significado de la tercera égloga de Garcilaso», en *La Creación Literaria de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, 1977.*

<sup>12</sup> *Art. cit.*, reeditado en *Elías L. Rivers (ed.)*, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, p. 65.

Con frecuencia se ha estudiado la égloga III a partir de la primera, como si ambas fueran dos momentos de una misma historia, dos etapas de un mismo proceso vital. Se diría que la tercera aparece como la respuesta a unas preguntas que la primera hubiera dejado sin contestar. Aunque creo que la autonomía de la obra de arte impide que lo esencial de un poema pueda captarse a la luz de otro, sucumbirá también a la tentación de aprovechar los resultados del análisis anterior para comentar brevemente la égloga III.

Lo primero que se nos aparece en esta obra, si nos olvidamos momentáneamente de la dedicatoria, es un paisaje. La visión de la naturaleza no difiere en nada esencial de la del poema anterior: todo es perfección, calma, claridad. La diferencia radica en que aquí ha desaparecido el sujeto, ha desaparecido por tanto la distancia entre un espectador y la realidad contemplada. El paisaje ya no es uno de los extremos de una tensión, sino que ocupa totalmente el espacio del poema. Sigue significando lo mismo, pero desde una nueva perspectiva. No es una plenitud que se aleja, pues no hay de dónde alejarse. La naturaleza, desde el principio y a lo largo de todo el poema, está totalmente presente.

Las ninfas que habitan este *locus amoenus* son personajes, pero no sujetos. Son seres contemplados desde fuera, seres en tercera persona que jamás dicen *yo*. No están situadas frente a la naturaleza, sino que forman parte de ella. Su función mitológica consiste precisamente en eso: la ninfa es la imagen de lo humano reconciliado, el sueño de una existencia libre de las contradicciones de la subjetividad y acorde con la esencia de la naturaleza.

Tenemos unos personajes en un escenario. A partir de aquí, el poema se convierte en una narración: las ninfas se mueven, actúan. Pero no hay, propiamente, argumento. No hay conflicto, no pasa nada. Todo es quietud y serenidad. Las ninfas salen del río, tejen sus telas a la sombra de los árboles, escuchan el canto lejano de dos pastores y vuelven de nuevo a sumergirse en las aguas.

Lo que ocurre en el poema, lo único que realmente ocurre, son los episodios figurados en los tapices. Las cuatro telas representan cuatro historias de amor y muerte. Tres de ellas, como es sabido, proceden de la mitología clásica: la de Orfeo y Eurídice, la de Apolo y Dafne, la de Venus y Adonis. La cuarta ninfa pinta un suceso actual que conoce directamente: la muerte de Elisa, la amada del pastor Nemoroso.

Nos encontramos, pues, con que la dimensión central del poema, al igual que en la égloga I, es la tensión entre la presencia y pérdida. Pero aquí todo ocurre de manera distinta. Mientras que allí la muerte de la amada es el momento de carencia del sujeto, aquí no estamos en el ámbito de la subjetividad, sino que somos únicamente espectadores de una escena. Espectadores tanto del paisaje con sus ninfas como de las historias de los tapices. La pérdida no se da en oposición a la presencia, sino dentro de ella.

En efecto, estos episodios trágicos se aparecen ante nuestros ojos como fruto de la actividad feliz de las ninfas. La ausencia se ha convertido en representación, relato, imagen; es decir, en presencia. Por la gracia del arte, lo negativo adquiere plenitud y sentido, y el dolor se transmuta en decantada hermosura. Las tres primeras historias no hablan del irredimible sufrimiento humano, sino del de los dioses; el suceso se sitúa al margen de la experiencia, en el tiempo clausurado del mito.

La cuarta ocupa un número de estrofas igual al de las tres otras juntas; el poema señala también de una manera explícita que, en contraste con las anteriores, se trata de un suceso reciente. El tema de este tapiz ya no es una historia; mientras hay que suponer que los otros contienen las diferentes escenas que componen el relato, aquí sólo hay una. Contemplamos el cadáver de una hermosa ninfa rodeada por un grupo de compañeras que lloran su pérdida.

La muerte de Elisa en la égloga I era el hueco de ausencia que se abría en el alma de Nemoroso. Ahora es una escena que contemplamos, es una hermosa figura de mujer aureolada por el prestigio melancólico de la muerte. La desaparición se da en forma de aparición; es imagen, no ausencia. Ahora la protagonista es Elisa y no Nemoroso, al que sólo se alude momentáneamente sin que se le permita aparecer en escena. Y ahora es Elisa quien habla. La hermosa muchacha muerta que ocupa el centro del cuadro y que, a través de él, se convierte también en la figura central de la égloga, es el único personaje que toma la palabra. En su epitafio escuchamos la única voz que en todo el poema habla en primera persona: *Elisa soy, en cuyo nombre suena...* (241).

Toda la escena está en una extraña suspensión. Se refiere a un suceso real que ha provocado un sufrimiento real, pero a la vez se trata solamente de un cuadro. Es un suceso reciente, pero situado tras una serie de episodios mitológicos que lo envuelven en su atmósfera mítica e intemporal.

La belleza de Elisa ya no se aparece destacándose sobre el fondo de la muerte, sino en la muerte misma. Se diría que el momento de la pérdida es también el del supremo cumplimiento de la belleza. El muerto es el que se ha eternizado en sí mismo, el que se ha convertido en su propia leyenda. La imagen del cisne agonizante, que entrega al morir su canto más hermoso, es expresión de esta sobreabundancia en la pérdida: ... *cual queda el blanco cisne cuando pierde/ la dulce vida entre la hierba verde* (231-2).

La muerte se ha convertido en presencia. Y sin embargo, es la muerte. Luego las ninfas recogerán su labor y las aguas se cerrarán de nuevo sobre sus cuerpos dichosos. La muerte de Elisa era sólo un motivo artístico. Pero es también el dolor irremediable que nada podrá anular. *Et in Arcadia ego.*

Todo se halla en suspenso en torno a ese hermoso cuerpo sin vida. La muerte destruye toda afirmación. Sin embargo, todo se afirma, a pesar de la muerte, incluso en la muerte misma. Toda la realidad se yergue en su plenitud estival, pero esa plenitud no sabe dar cuenta de su sentido y de su fundamento. No sabe decir cómo vence a la muerte, cómo ha transformado a la muerte en belleza.

¿Qué respuesta ofrecer a esta autoafirmación, a la vez gratuita e irrefutable, del mundo? Ningún acto de aceptación podrá justificar ni sustentar esta alegría que viene al encuentro. Es el mundo quien dice la última palabra. La única respuesta posible es una callada sumisión al poder de la belleza, una piadosa y risueña ironía.

## VIII

*Omnia nunc rident.*  
(Bucólicas, VII, 55)

Esta respuesta es la que da el poema en su última parte, el canto amebico. Su función es uno de los puntos más problemáticos de la interpretación del poema. Nada le une,

en cuanto a su sentido literal y explícito, al resto de la égloga. Es una respuesta silenciosa.

Antes de que se escuche el canto de los pastores, hay una importante estrofa de transición. Esta transición se refiere al paso de las horas: empieza a atardecer. Lo que va a ocurrir necesita una nueva atmósfera, un nuevo ámbito de significado. La primera parte del poema se sitúa en la hora de mediodía: *Secaba entonces el terreno aliento/ el sol, subido en la mitad del cielo* (77-78). Es la hora culminante, en la que el día queda como fijado en una momentánea eternidad. Esta hora preside la experiencia central del poema: en el seno de la belleza está la muerte. Esta experiencia, en sí misma, no tiene salida. Pero algo irrumpe, algo rompe los límites de esta clausura inmóvil. El mundo se dispone a anunciar cosas nuevas. El mediodía es quietud. El atardecer es una hora transitiva, que se abre a lo que viene.

Entonces llegan a oídos de las ninfas unas voces lejanas. El canto alternado de los pastores produce el efecto de algo lúdico, gratuito, levemente humorístico. Así lo han sentido varios de los críticos que han comentado este poema. Sin embargo, no es fácil decir por qué ocurre esto. Es probable que se trate de un efecto de contexto, cuya causa no se puede encontrar en cada una de las estrofas tomadas por separado. Lo primero que contribuye a este aire gratuito del canto amebico es su desasimiento del poema, la ausencia de relación argumental con el conjunto de la égloga. En segundo lugar, la perfecta simetría de la alternancia estrófica, con todas sus correlaciones de semejanza y oposición, le confiere un aspecto de juego literario. Cada intervención es como un desafío para el interlocutor, cada estrofa se presenta como la resolución de un problema expresivo. En la bucólica VII de Virgilio, que es la fuente de estos versos, se trata de un certamen de habilidad poética entre dos pastores; algo de ese carácter ha pasado al poema de Garcilaso. «En los versos de los pastores —escribe Rafael Lapesa— no hay ya recuerdos doloridos, sino exclusivo deleite artístico. El artificio de las correlaciones antitéticas con que responde cada estrofa a la anterior origina el placer de la dificultad vencida»<sup>13</sup>. Esto produce un contraste levemente humorístico entre la intensidad sentimental que se proclama y la ostentación de virtuosismo técnico. El plano de las metáforas y comparaciones es tan extenso e hiperbólico que parece ahogar bajo su peso al plano real que, por comparación, acaba resultando insignificante. Esta evidencia del artificio literario parece convertir el sentimiento en mero pretexto para la creación poética. La poesía de Garcilaso se ríe aquí, suavemente, de sí misma.

Sin embargo, en nuestra experiencia del poema, sentimos que la presencia de esta última parte no tiene nada de ornamental ni de gratuito —aunque todo, en las canciones de Alcino y Tirreno, sea adorno y gratuidad—. Por el contrario, el sentido de la égloga sólo se cumple con esta parte final.

Decíamos que es una respuesta silenciosa. La respuesta no dice nada, porque nada puede decirse. Es una canción que viene de fuera; no vemos a los que cantan. No hay fundamento, sólo canción. El mundo es, incurablemente, deseo y belleza. *Omnia nunc rident*.

Con cierto recelo, temiendo que el deseo de ajustar con demasiada exactitud las piezas de la interpretación pueda constreñir en exceso nuestra visión de la obra, quisiera

<sup>13</sup> Rafael Lapesa, *La trayectoria...*, p. 169.

plantear un último tema. No hemos hablado todavía de la dedicatoria, que es, a mi juicio, uno de los momentos más bellos de la égloga. ¿Debemos leerla como parte del poema, o como algo exterior y ajeno a su sentido? En otras obras, la dedicatoria muestra con más evidencia su carácter circunstancial y externo. Aquí, por el contrario, ha desaparecido toda anécdota; la destinataria del poema se aparece como puro objeto de celebración poética. Inmediatamente después de los versos en que se alaba la hermosura de esta mujer, surge el tema de la muerte: *Y aún no se me figura que me toca/ a queste oficio solamente en vida*. Se anuncia aquí el tema central de la égloga, la tensión entre belleza y muerte. Misteriosamente, el canto ha de proseguir más allá de las fronteras mortales: *Mas con la lengua muerta y fría en la boca/ pienso mover la voz a ti debida*. En el seno de la muerte se vislumbra la victoria de la belleza, pues las palabras que la proclaman harán *parar las aguas del olvido*. Esto tiene lugar, como luego en el cuerpo de la égloga, por medio de la obra de arte: aquí, el canto del poeta; allí, las telas de las ninfas. Sin embargo, la actividad artística se agota en la obra; no sale hacia el exterior, no actúa sobre el mundo. No puede ser, pues, la causa de una transformación en las condiciones de la realidad; pero sí es el lugar en donde se revela una secreta posibilidad de salvación.

**Enrique Moreno Castillo**