

II

Antes de entrar en el estudio del drama de los pastores, conviene que nos detengamos a analizar la función de la naturaleza en la égloga. Como ya hemos dicho, el lugar del poema no es solamente la conciencia del sujeto lírico, pues éste se encuentra previamente situado en un lugar. Pero el papel de la naturaleza no se acaba aquí. Los elementos del paisaje que aparecen constantemente en el discurso de los pastores, con más frecuencia incluso que las menciones a la belleza de la amada, no hablan del mundo exterior solamente como circunstancia espacial, sino que constituyen un momento interno de su diálogo consigo mismos.

Alexander Parker, en un importante artículo sobre este tema⁴, sostiene que la armonía de la naturaleza en la égloga I es expresión y norma de la que, según la doctrina neoplatónica, debe existir entre los seres humanos gracias al amor. La ruptura de este vínculo supone una violación de las leyes de la naturaleza, una discordancia en el seno de su perfección. Este desorden se refleja sobre la propia realidad natural. Por eso el paisaje aparece en algunos momentos como signo de la armonía instaurada por el amor, mientras que en otro expresa el desequilibrio producido por la ruptura de las leyes de la correspondencia amorosa.

Partiendo de la interpretación de Parker, podemos proseguir añadiendo algunas precisiones. En la realidad que el poema construye, el paisaje es, en primer término, el lugar material en que se hallan los pastores. Así pues, en cada uno de los monólogos hay que distinguir dos tipos diferentes de alusiones a la naturaleza: aquellas que se refieren al lugar real —aunque luego se conviertan en correlato del movimiento subjetivo— y las que son ajenas al concreto paisaje que los pastores tienen ante sus ojos. Es importante mantener esta diferencia, porque aunque en poesía, en último término, todo es signo, el sentido del signo nunca es independiente de su configuración material.

De las cuatro apariciones importantes de la naturaleza discorde, tres pertenecen al segundo tipo, es decir, que no proceden de una visión directa de la realidad. La imagen del río que se sale de su cauce, huyendo del sediento pastor, se halla en la narración de un sueño. La descripción del *mundo al revés*, en donde *la cordera paciente/ con el lobo hambriento/ hará su ajuntamiento*⁵, está proyectada sobre el futuro, y no es sino ilustración simbólica de las afirmaciones que preceden: *Materia diste al mundo d'esperanza/ d'alcanzar lo imposible y no pensado/ y de hacer juntar lo diferente* (155-157). La comparación que establece Nemoroso entre la oscuridad nocturna y *la tenebrosa/ noche de tu partir* (318-19) se refiere a un hecho general y no al concreto presente. Así, la naturaleza como signo de desarmonía no pertenece al lugar real salvo quizás en un solo momento, que en cualquier caso resulta difícil de integrar en el contexto paisajístico del poema: *Después que nos dejaste, nunca paces/ en hartura el ganado ya, ni acude/ al campo el labrador con mano llena...* (296-98).

⁴ Véase la nota anterior. El estudio de Parker está reproducido en Elías Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso de la Vega*, Ariel, Barcelona, 1974.

⁵ Cito por la edición de Elías L. Rivers, *Poesías castellanas completas*, Clásicos Castalia, 2.ª edición, Madrid, 1972.

Debemos, pues, concluir que el lugar donde se hallan los pastores, mencionado tantas veces en su lamentación, es, en principio, pura belleza y armonía. A partir de este primer nivel hay otras alusiones que, salvo en un solo caso, se hallan en un plano imaginario y tienen un cierto carácter excepcional. No quisiera que esta conclusión apareciera como el resultado de un análisis objetivo y de un recuento de pasajes; quiero pensar que concuerda también con la impresión que el poema produce espontáneamente en los lectores.

Veamos cómo se integran en el discurso de los pastores los elementos del paisaje real. En algunos momentos, como en las estrofas 8, 18 y 21, el lugar presente es invocado en su relación con el pasado feliz. El dolor actual crea entre lo contemplado y el que contempla una distancia que antes no existía. La dicha suponía una forma distinta de relación con la naturaleza: *Por ti el silencio de la selva umbrosa, / por ti la esquividad y apartamiento / del solitario monte m'agradaba* (99-101). (No hay duda de que el lugar actual y el de la añorada felicidad son el mismo, pues en la última estrofa de Salicio quedan explícitamente identificados: *Yo dejaré el lugar do me dejaste... / Ves aquí un prado lleno de verdura, / ves aquí un'espesura, / ves aquí un agua clara...*) Lo mismo ocurre en el diálogo de Nemoroso, que comienza con una invocación a los seres de la naturaleza. La pasada felicidad es descrita como armónica relación con el lugar (*Yo me vi tan ajeno / del grave mal que siento / que de puro contento / con vuestra soledad me recreaba...*) en contraposición con el dolor presente: *Y en este mismo valle, donde agora / me entristezco y me canso en el reposo, / estuve ya contento y descansado* (253-55). El mismo contraste reaparece poco después: *¿Quién me dijera, Elisa, vida mía, / cuando en aqueste valle al fresco viento / andábamos cogiendo tiernas flores, / que había de ver, con largo apartamiento, / venir el triste y solitario día / que diese amargo fin a mis amores?* (282-87).

En otros momentos, como en la segunda estrofa de Salicio, la paz de la naturaleza y de los seres felices que discurren en armonía con sus leyes se contraponen al desorden interno del personaje: *siempre está en llanto esta ánima mezquina, / cuando la sombra el mundo va cubriendo, / o la luz se avecina* (81-83). Más adelante vemos cómo la dulzura del mundo se convierte en compasión ante el dolor del sujeto. Sin que por ello quede perturbada su inmensa paz, la naturaleza busca también una suerte de armonía con ese desequilibrio que ha surgido en su seno: *Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan; / los árboles parece que s'inclinan...* (197-99). El tema se repite en la estrofa que separa los dos monólogos: *Queriendo el monte al grave sentimiento / d'aquel dolor en algo ser propicio, / con la pesada voz retumba y suena...* (228-230). En la última estrofa de Salicio, el lugar de la felicidad ha de ser abandonado, pues la desgracia actual es ya su verdadero abandono. Finalmente, el espacio del encuentro perfecto y definitivo es, para Nemoroso, un trasunto del espacio presente: *Y en la tercera rueda... / busquemos otro llano, / busquemos otros montes y otros ríos, / otros valles floridos y sombríos...* (400-404). Así, en todas estas distintas maneras en que la visión del paisaje se entrelaza con el lamento de los pastores, podemos observar que la naturaleza desempeña una misma función: es siempre el lugar de la reconciliación perdida.

¿Cómo es esta naturaleza? ¿Cómo se aparece en la configuración verbal del poema?

El paisaje de la égloga I es una realización del viejo tópico literario del *locus amoenus*. Si estuviéramos haciendo un estudio de historia literaria, tendríamos que analizar las similitudes y las diferencias entre el paisaje de Garcilaso y las anteriores versiones del topos. Pero nuestro propósito es estudiar el poema en sí; la noción de tópico surge solamente de la comparación entre varias obras. Tomado aisladamente y en sí mismo, ningún elemento puede ser tópico. Debemos, pues, hacer un esfuerzo para poner entre paréntesis las informaciones que nos ofrece la historia de la literatura, con objeto de que no se interpongan en nuestra contemplación directa del poema.

Cuando se habla de la poesía de Garcilaso, se suelen usar expresiones como «paisaje convencional», «naturaleza depurada», «belleza ideal y perfecta». Probablemente, la mayoría de los lectores aceptamos estas formulaciones, sintiendo que nombran adecuadamente nuestra intuición. Por otra parte, estas características del poema responden a unos postulados muy concretos de la estética renacentista, según los cuales la obra de arte no debe ser mero reflejo de la realidad, sino revelación de una hermosura que el mundo visible sólo nos permite vislumbrar, pero que nunca se muestra de manera plena y total. El artista debe recrear en su obra la naturaleza, redimiéndola de su materialidad y proyectándula hacia la perfección de su idea.

Las doctrinas de la estética neoplatónica pueden interesarnos no sólo para penetrar en la raíz del arte renacentista, sino también por su propio valor teórico. Pero difícilmente las haremos nuestras en tanto que preceptos artísticos. Amamos por igual la pintura de Leonardo y de Rafael que la de Caravaggio y Rembrandt, y nunca se nos ocurriría rechazar a estos últimos por el hecho de que su arte no tenga las cualidades de idealidad y depuración de los primeros. Nunca diremos que el arte renacentista es superior, por ejemplo, al barroco, porque suprime los aspectos negativos de la realidad. En definitiva, la concepción neoplatónica no se nos aparece como una forma de acceder a un nivel superior de belleza —tal como ella, en principio, quiere ser— sino como expresión de una determinada actitud ante la belleza, de una forma de vivirla y de interpretarla.

Así pues, si queremos ahondar en nuestra intuición estética del poema de Garcilaso como algo que es poesía para nosotros, la noción de «naturaleza depurada e ideal» resulta sumamente problemática. Las concepciones neoplatónicas nos iluminan determinadas obras de arte en la medida en que constituyen sus presupuestos filosóficos y estéticos, pero hay algo en ellos que no puede satisfacernos. Pues, ¿qué significa hablar de una naturaleza ideal? El ideal señala la distancia entre lo que hay y la imagen, más o menos vaga, de lo que debería ser. Esta corrección de la realidad es perfectamente comprensible si la aplicamos a otras facetas de nuestra experiencia, pero ¿qué sentido tiene cuando hablamos de la hermosura del mundo? La naturaleza ideal ¿no es precisamente la real? ¿Es que a alguien le ha sido dado imaginar un mundo cuya belleza supere a la de éste? ¿No es precisamente la belleza, siempre, *la belleza del mundo*?

Lo que ocurre es que la experiencia estética posee un dinamismo transfigurador en el que lo real parece romper todos los límites y adquirir una suerte de infinitud. En el mismo momento de la captación, la belleza surge como algo inabarcable y fugitivo. No es nunca un dato, una cosa entre otras que podemos poseer al igual que un conocimiento de tipo intelectual, sino que parece abrirnos y arrastrarnos hacia un más allá