

El dolor, la alegría y el tiempo en la Egloga III de Garcilaso

Olga T. Impey
Indiana University

A don Rafael Lapesa

En las poesías escritas con anterioridad a la Egloga III, Garcilaso no puede o no sabe cómo refrenar el dolor del amante. Indiferentemente de su naturaleza humana o divina, éste parece condenado al llanto. Lloro Apolo, regando con sus lágrimas el árbol en que se transformó Dafne (Soneto XIII), llora Orfeo, enterneciendo piedras y fieras (Soneto XV), llora Venus (Elegía I, vv. 223-25) y llora, con más intensidad, Salicio aquejado por la pérdida de Galatea: "Siempre'sta en llanto esta ánima mezquina", "Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan" (Egloga I, vv. 81, 197-98). Eterno parece ser también el llanto de Nemoroso por la muerte de Elisa: "El cielo [...] / a sempiterno llanto / y a triste soledad m'a condenado" (vv. 288-91); "El desigual dolor no sufre modo" (v. 348); "nunca mis ojos de llorar se hartan" (v. 357), etc.¹ Este dolor sin fin contiene en sí el peligro de consumir totalmente al enamorado, de transformarlo – metafóricamente – en fuente de lágrimas. Así lo da a entender Salicio en la Egloga I ("derritiendo / m'estoy en llanto eterno", vv. 194-95) y el yo del soneto XI, "Hermosas ninfas, que en el río metidas", quien, de tanto llorar, se contempla "convertido en agua" (v. 13).

En la Egloga III hay un cambio radical con respecto a la expresión del dolor: el lamento arrebatado de Nemoroso por la muerte de Elisa da lugar al llanto reprimido, que se transmite, además, indirectamente, mediante el epitafio que una diosa incrusta en la corteza de un álamo (vv. 233-48). El mismo epitafio no es sino una parte minúscula y marginal de un tapiz, cuyo plano central lo ocupa "la celebrada gloria" del Tajo (v. 198) y Elisa muerta, rodeada de las diosas silvestres. En ninguna parte está presente Nemoroso, quien como sugiere, acertadamente Elias L. Rivers, (1974: 301) sólo se vislumbra "como reflejado en el distante relumbrar de un espejo velazqueño".

Sobre esta impresión de distancia en que se esfuma la historia trágica de Elisa y el dolor de Nemoroso, figurados por Nise en su tapiz, llamaron la atención, de pasada, William J. Entwistle y Rafael Lapesa; Royston O. Jones y Elias L. Rivers la consideraron después con más detenimiento.² Según el insigne crítico norteamericano, el duelo por la muerte de Elisa, sobrepasando los límites del arte y del sentimiento humano, "no puede describirse directamente" (Rivers 1974: 299), y por esto aparece distante, (Rivers 1974: 301) "oculto tras múltiples velos", igual que el rostro del pastor (Rivers 1974: 300, 301). Por otra parte, el siempre llorado R. O. Jones opina que la distancia sugerida por Garcilaso en la tela de Nise, no es sino el "efecto [...] intencionado" de la liberación del dolor (1974: 66, 67).

Además de estas dos posibilidades interpretativas hay otra, todavía no explorada: la del tiempo. El lamento de Nemoroso suena distante, como un eco lejano, porque lo

suavizan los tres años transcurridos entre la muerte de Isabel Freire (1533) y la composición de la Egloga III (1536).³ Sin duda, como todos sus contemporáneos, Garcilaso es testigo de las consecuencias del redescubrimiento del tiempo. La renovada conciencia de su correr toma en el Renacimiento formas muy concretas: en el ritmo veloz de la vida, en el reloj mecánico, que marca todas las horas, en el entusiasmo por la continuidad del individuo – sea mediante la progenitura, sea mediante la obra⁴ – en el inexorable ciclo de destrucción y regeneración cósmicas (Panofsky 1972: 82) y, finalmente, en la inquietud existencial de los poetas. Con respecto a esto, vale recordar que en el *Trionfo del Tempo*, Petrarca escribe con melancolía que el valor del tiempo ("volan l'ore e'giorni e gli anni e'mesi") causa la ruina del mundo: "Veggio or la fuga del mio viver presta / anzi di tutti, e nel fuggir del sole / la ruina del mondo manifesta".⁵ Nada, nadie puede sustraerse al incesante cambio causado por el tiempo: "Selve, sassi, campagne, fiumi e poggi / quant'è creato, vince e cangia il tempo" se queja Petrarca⁶ y esta idea genera angustia.

¿Cómo trata el hombre renacentista de disipar esta angustia y de oponer resistencia al correr del tiempo? Sea por vía de una actividad frenética, haciendo que en una sola vida quepan los hechos de dos o más vidas, sea asíéndose del instante, gozándolo al máximo, como aconseja Lorenzo de' Medici en el *ritornello* de la "Canzona di Baco" – "chi vuol esser lieto, sia: / di doman non c'è certezza" – con la cual pone de nuevo en circulación el topos horaciano del *carpe diem*.⁷ Un credo idéntico mantiene su imperativo en el siglo siguiente, como lo indica el célebre soneto de Bernardo Tasso, "Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno".

Imbuido en el pensamiento renacentista italiano, Garcilaso refleja en su obra poética tanto la angustia petrarquista con respecto al tiempo, como el anhelo de contrarrestarla. Así, en el soneto XXIII, "En tanto que de rosa y d'azucena", inspirado en el de Tasso, el poeta toledano incita a que se deslinde el momento feliz del amor – "Coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto antes que'l tiempo ayrado / cubra de nieve la hermosa cumbre" – y que se fije en el tiempo contra el tiempo fugaz, cuya característica esencial – la del cambio – la expresa en el melancólico final del soneto: "Marchitará la rosa el viento elado / todo lo mudará la edad ligera / por no hazer mudança en su costumbre."⁸

Contra esta mudanza, que en la Egloga I toma la forma del abandono y de la muerte de la amada, alza Garcilaso su voz y crea, como ya lo indicó R. Lapesa (1968: 132), la ilusión de detener el tiempo, de suspender la vida. En efecto, en dicha égloga, los contornos del pasado y del presente se confunden. Al cantar sus amores, Salicio y Nemoroso los reviven; transportan al presente algunos momentos vividos en el pasado: interrogan, apostrofan y reprehenden a sus amadas, a Galatea y a Elisa, como si éstas estuvieran todavía con ellos en el prado. De este modo, por su cantar, los dos pastores hacen que el tiempo irreversible se vuelva reversible: descorren lo corrido, el abandono y la muerte. Esta victoria de la imaginación es, empero, sumamente breve. Al tramontar el sol, los dos pastores tienen que recogerse y acabar su canto (vv. 408-21). Y la noche pone fin no solamente al canto sino también a la ilusión de que el pasado puede suplantar al presente ("recordando / ambos como de sueño [...] se fueron recogiendo passo a passo", vv. 417-18, 421). Por esto, si en la Egloga I Gar-

La Egloga III de Garcilaso

cilaso rinde – como opina Ter Horst – una batalla con el tiempo, ésta es, en efecto, "a losing battle" (1968: 155). Salicio y Nemoroso son incapaces de trascender por su cantar los límites del más insignificante ciclo temporal (día / noche): su canto – o sea el arte – queda reducido a un breve punto, tan transitorio como el espacio diurno. Sólo la noche – real y metafórica, "la tenebrosa noche" de la muerte de Elisa – y el dolor parecen ser eternos, "outside the natural laws of the universe",⁹ en la Egloga I.

No son éstas las ideas que expresa Garcilaso dos años más tarde, en 1535, en un pasaje de la Elegía I, vv. 205-240, en el cual trata de persuadir al duque de Alba que el lloro sin cesar por la muerte del hermano menor, Bernardino, es anómalo:

Y en fin, señor, tornando al movimiento
de la humana natura, bien permito
a nuestra flaca parte un sentimiento.
más el exceso en esto vedo y quito,
si alguna cosa puedo, que parece
que quiere proceder en infinito.
A lo menos el tiempo, que descrece
y muda de las cosas el estado,
deve bastar, si la razón fallece.

(vv. 205-213)

Apoya después estas reflexiones en unos ejemplos concretos, sacados de la historia de la humanidad y de la mitología. Príamo y Hécuba no lloraron siempre a Héctor; al contrario, "reprimiendo el lamentable choro / del frigio llanto, dieron fin al vano / y sin provecho sentimiento y lloro" (vv. 214-222). Asimismo, Venus, muerto Adonis, al ver que

... no hazía
sino en su llanto estarse deshaziendo,
...
los ojos enxugó y la frente pura
mostró con algo más contentamiento,
dexando con el muerto la tristura.

(vv. 226-234)

Por la primera vez Garcilaso insinúa en su poesía la idea de que el dolor no es eterno; lo acepta como parte de la "humana natura" (vv. 206-207), pero condena el exceso ("vedo y quito", vv. 208-9), por ser "vano y sin provecho" (v. 221-22) y por llevar a la *aniquilación del individuo* (vv. 227-28). Al mismo tiempo, el poeta expresa su fe de que "si la razón fallece" (v. 213), y esto es muy probable en los casos de intenso dolor, a uno le queda todavía la esperanza de que el tiempo, precisamente por su naturaleza cambiadiza, cure el dolor o, por lo menos, lo suavice. La voz del toledano concuerda con la de un Stephen Hawes quien en *Pastime of Pleasure* acopla el rasgo destructor del tiempo con su poder consolador: "Do not I tyme / cause dethe take his say / ... /

Do not I tyme / euery thyng aswage?" (Panofsky 1972: 92). Una plástica descripción de la función consoladora del tiempo la brinda Garcilaso en el retrato de Venus con la cual cierra el pasaje, descripción poco comprendida por los críticos antiguos y modernos.¹⁰

Y luego con gracioso movimiento
se fue su passo por el verde suelo,
con su guirlanda usada y su ornamento;
desordenava con lascivo buelo
el viento sus cabellos; con su vista
s'alegrava la tierra, el mar y el cielo

(vv. 235-40)

En la perspectiva temporal abierta por los versos 211-12 (del "tiempo que descrece / y muda de las cosas el estado") la imagen de Venus y la sensual alegría cósmica relacionada con su aparición, resultan plenamente justificadas: el tiempo, siguiendo su ciclo habitual, al que ni la naturaleza ni los dioses se pueden sustraer, trae no sólo la muerte, la destrucción, sino también la continuidad de la vida, la regeneración.

Al meditar poéticamente cómo el tiempo afecta el dolor de Hécuba, Príamo, y Venus, Garcilaso habrá reflexionado también sobre su propio sentimiento por la muerte de Isabel Freire; cronológicamente, el único poema donde tal reflexión tendría cabida, sería la Egloga III. En vano, empero, busca el lector aquí una expresión directa del pensamiento reflexivo de Garcilaso, paralela a la que se da en la Elegía I. En su última égloga, el poeta no discurre de manera abierta sobre el tiempo que lima las hirientes asperezas del dolor, sino que sugiere el efecto de su correr con exquisita sutileza, mediante la sucesión de las imágenes que cuatro ninfas – Filódoce, Dinámene, Climene y Nise – tejen y contemplan a orillas del Tajo. Tejen las historias sobre la muerte de Eurídice y el dolor de Orfeo; sobre la metamorfosis de Dafne (muerte de la mente y de la forma humanas) y el lloro de Apolo; sobre el fin de Adonis, y la pena de Venus; sobre la muerte de Elisa en el prado del Tajo y el lamento de Nemoroso. Después de acabada su labor, miran y escuchan a Tirreno y Alcino; contemplan, por lo tanto, la estampa cotidiana de estos pastores que se encaminan al anoecer hacia su majada y escuchan el canto en que éstos encarecen la hermosura de sus zagalas, Flérída y Filis, y la esperanzada reunión con ellas.

Por lo general, la crítica garcilasiana tachó de incongruo el acoplamiento de los amores mitológicos, trágicos e idealizados, representados en las telas, con los amores alegres, telúricos, expresados en el canto bucólico.¹¹ Sin embargo, la idea de la incongruencia desaparece si uno piensa que Garcilaso precedió la historia de Elisa y Nemoroso de tres amores tristes y la acompañó después de unos amores alegres no al azar sino deliberadamente, con el propósito de situarla en una perspectiva humana y temporal cuanto más amplia y más completa. Inscribe, paradigmáticamente, la muerte de Elisa y el dolor de Nemoroso en una secuencia de otras muertes (de Eurídice, Dafne y Adonis) y de otros dolores, para enseñar, por una parte, que – a diferencia de la Egloga I – el lamento del amante no es único (el llanto de Nemoroso se respalda

La Egloga III de Garcilaso

en y se compenetra con el dolor universal de Orfeo, Apolo, Venus y de otros tantos amadores no mencionados), y por otra, para mostrar que dicho lamento pertenece al pretérito. Todas las muertes transcurren en el pasado: las de Eurídice, Adonis y Dafne en un pasado mítico; la de Elisa en un pasado más reciente pero de ninguna manera en el presente.¹² Que es así lo prueba un indicio temporal capaz de medir con cierta aproximación el espacio que separa la muerte de la amada de su contemplación posterior, figurada en su tapiz por Nise. Precisa el poeta que ésta fue a menudo el testigo del dolor de Nemoroso:

llorando el pastor, mil vezes ella
se enterneció escuchando su querella.

(vv. 255-56)

El indicio temporal contenido en la frase adverbial *mil vezes* es sumamente significativo; además de ubicar el dolor de Nemoroso en el pasado y de sugerir cuánto tiempo había transcurrido, insinúa que un lamento que tantas veces se repite pierde la intensidad inicial. Esta insinuación no es singular. En el epitafio de Elisa, el poeta condensa la "grave pena" de Nemoroso en otra reiteración, la del nombre de la amada:

Elissa soy, en cuyo nombre suena
y se lamenta el monte cavernoso,
testigo del dolor y grave pena
en que por mí se aflige Nemoroso
y llama 'Elissa'; 'Elissa'a boca llena
responde el Tajo, y lleva pressuroso
al mar de Lusitania el nombre mío
donde será escuchado, yo lo fío.

(vv. 241/49)

Lo que le quita la intensidad al lamento no es su brevedad sino, de nuevo, su repetición: repercutido por la montaña el llanto se convierte en eco y como tal rueda por las ondas del Tajo, hasta que amortiguado por la distancia y el tiempo "que descrece / y de las cosas muda el estado", resonaría cada vez más lejano, más indistinto. En este caso, como en otros tantos¹³, el río que corre no es meramente un componente paisajístico, geográficamente localizado, sino también un correlato del fluir del tiempo y una proyección del más íntimo modo de sentir y de pensar de Garcilaso; un modo de pensar en que se manifiesta tanto la conciencia de la transitoriedad – el fluir – del propio lamento, como la esperanza de que su eco será captado y, tal vez retenido, en la muerte o más allá de ella; un modo de sentir mucho más sereno que en la Egloga I. Esta serenidad adquirida en el transcurso del tiempo se refleja en otro elemento de la naturaleza: en el prado, cuyo aspecto apacible ya no se altera ante la terrible muerte de Elisa. Al contrario, acoge el cuerpo de la ninfa muerta con tranquilidad, como si fuera una criatura suya, una flor marchita o un cisne exángüe:

su vida ... avía sido
antes del tiempo y casi en flor cortada;
cerca del agua, en un lugar florido,
estaba entre las yervas degollada
qual queda el blanco cisne quando pierde
la dulce vida entre la yerva verde.

(227-32)

La vida continúa ininterrumpida alrededor del cuerpo exánime: las flores no se agostan, la tierra no se vuelve yerma, no se cubre de mala hierba, espinas y abrojos regados por la incesante lluvia de lágrimas en que se distila el dolor de Nemoroso, como ocurre en el campo despojado de la presencia de Elisa en la Egloga I (vv. 300-309). La muerte no produce trastornos ni en el ritmo de la vida campestre ni en la percepción del ciclo temporal, que no queda reducido, como en la Egloga I (vv. 312-23) para Nemoroso, a una noche eterna.

Si el individuo renacentista está "proyectando sobre cuanto le rodea su intimidad del momento", como afirma Margot Arce de Vázquez (1961: 115), mediante la imagen del prado imperturbable ante la amada inánime, Garcilaso muestra su propio apaciguamiento, el cual le permite comprender que el fallecimiento de un individuo, por lo querido que sea, no pone fin a la exuberante vida de alrededor, ni altera el orden cósmico. La íntima comprensión de que las vicisitudes humanas no afectan la armonía del mundo natural la alcanza el poeta paulatinamente, pasando por el puente analógico que le brinda la pintura de la alegría cósmica ante la reintegración de Venus a la vida y por el largo espacio de las mil veces en que resuena el lamento de Nemoroso. Las otras imágenes del prado que aparecen en la Egloga III y que en la cronología del poema anteceden la estampa en la cual yace Elisa refuerzan esta impresión de serenidad: la refuerza el prado palpitante de sensualidad, que describe el poeta¹⁴ (vv. 57-64); el "prado ameno" que las cuatro ninfas eligen como lugar propicio para su labor (vv. 71-80) y, finalmente, el "verde soto" vespertino que recorren los pastores Tirreno y Alcino, caminando hacia su majada (vv. 292-93).

En todas estas imágenes que corresponden a unos momentos temporales diferentes, el prado aparece inmutable en su vitalidad, siempre bello, siempre verde. A pesar de esta apariencia, sabemos, que las flores que cubren a la ninfa muerta no son las mismas flores cuyo olor aspiran las cuatro ninfas tejedoras: entre unas y otras median los mil lamentos de Nemoroso. Ni las amadas, ni los pastores que pasan por el prado son los mismos. Y, sin embargo, detrás de esta transitoriedad se adivina una permanencia, la de la continuidad de la vida: si unas flores perecieron, otras crecieron en su lugar; si una ninfa amada murió, otras ninfas, otras zagalas siguen viviendo; si un pastor (Nemoroso) lloró su amor, otros pastores (Tirreno y Alcino) lo celebran llenos de esperanza. Estas ideas sugeridas por la secuencia de imágenes en la Egloga III se avienen con el pensamiento lucreciano de que unos seres se extinguen para hacer lugar a otros,¹⁵ pensamiento reforzado después por Virgilio: perecen los individuos,

La Egloga III de Garcilaso

pero el género permanece, "genus immortale manet", escribe en las *Georgicas* (IV, vv. 207-208). Ya que Garcilaso era un lector atento de la obra del mantuano (las *Georgicas* le brindaron tres de los cuatro nombres de las ninfas Phyllodoce, Clymene, Nesae y otros varios detalles¹⁶) es muy posible que la reflexión virgiliana se haya filtrado sin mediación alguna en la Egloga III. Al mismo tiempo, es también posible que dicha reflexión le haya legado a Garcilaso por vía del Renacimiento italiano, en el cual se encarecía la doctrina lucreciano-epicúrea sobre la continuidad de la vida.¹⁷ Según el hombre renacentista el mundo se mueve precisamente gracias a su inherente "vertue transformatrice et vivificatrice." (Georges Poulet 1950: viii). Esta virtud vivificadora es también uno de los móviles de la Egloga III, y como a un ser humano ordinario le faltaría la lucidez para abarcar el cambio en toda su complejidad, Garcilaso recurre a la mirada objetiva de las ninfas que testimonian como la muerte (la de Elisa) es substituida en el valle del Tajo por la vida en su *devenir* (el caminar de los pastores y su canto).¹⁸ De ésta el poeta escoge sólo un fragmento minúsculo, pero tan revelador como todo el paradigma de las muertes, desde la de Eurídice hasta la de Elisa. Lo que las ninfas – y con ellas el lector – presencian en dicho fragmento es "la joie de vivre", o más exactamente "la joie d'être dans le temps" de Tirreno y Alcino, *joie* característica para el Renacimiento (Poulet 1950: x). A diferencia de las historias mitológicas que ocurren en el pasado, el caminar de los pastores y su cantar desembocan en el presente (subrayo yo):

el ganado
... a la majada, ya pasado el día,
recogido *le llevan*, alegrando
las verdes selvas con el son suave,
haziendo su trabajo menos grave.
...
y a responder, aquesto *van diciendo*
cantando el uno, el otro respondiendo.

Desde este presente del canto anticipan los dos pastores la regocijada experiencia futura:

Thyrreno

Flérida, para mi dulce y sabrosa
más que la fruta del cercado ajeno,
...
si tu *respondes* pura y amorosa
al verdadero amor de tu Thyrreno,
a mi majada arribarás primero
que'l cielo nos amuestre su luzero.

Olga T. Impey

Alcino

Hermosa Phyllis, siempre yo te sea
amargo al gusto más que la retama,

...

si más que yo el murciélago *dessea*
la escuridad, ni más la luz *desama*,
por ver ya el fin de un término tamaño
deste día, para mí mayor que un año.

(vv. 292...320)

Está claro de estos versos que Tirreno y Alcino gozan del instante presente (el canto) y gozan todavía más del instante posible (la reunión). Está claro también que para ellos el fin del día no es, como lo es para los pastores de la Egloga I, el fin de la actividad humana diaria ni el fin del canto. Tirreno y Alcino los continúan en la noche y de esta manera desafían no sólo una tradición bucólica señalada por Ernst R. Curtius¹⁹, sino también el inexorable orden impuesto por el ciclo temporal. Se enfrentan con el tiempo, lo engañan de manera renacentista, al igual que el poeta, quien en la dedicatoria aclara cómo consiguió escribir la Egloga III: "hurté del tiempo aquesta breve suma" (v. 39).²⁰ También los pastores hurtan del tiempo lo que pueden: tratando de ignorar su curso, hacen de noche día y no sólo para cantar sino también para amar, porque la reunión con sus zagalas no es diurna, como en la evocación de la Egloga I, sino nocturna. Y, conforme al canto, la reunión connota una sensualidad ausente de la séptima égloga virgiliana que lo inspiró. Connotan sensualidad el posible robo de la fruta – prohibida – del cercado ajeno, asimismo como la confiada familiaridad con las tinieblas (Flérida, guiada por el amor, podría llegar a la majada de Tirreno sin la luz de la luna o de Venus "el luzero") y sobre todo la impaciencia con la cual los pastores esperan la caída de la noche: para Alcino una impaciencia mayor que la de un murciélago.²¹ Sin duda alguna, la noche encubridora encierra la promesa del goce erótico: les da a los pastores la oportunidad de un *carpe noctem*, un *carpe noctem* mucho más repleto de posibilidades eróticas que el *carpe diem* aludido por Garcilaso en el soneto "En tanto que de rosa y d'acucena". Robándole las horas a la noche y disfrutándola, los pastores prolongan su vida o, como diría G. Poulet se esfuerzan de "engendrer sa propre durée" (1950: x).

Al mismo tiempo, en la Egloga III Garcilaso engendra su propia duración y la de su canto. Sabiendo, tal como lo manifiesta en la Elegía I, que el dolor no es eterno, que el tiempo que asesta los golpes, los suaviza después por su correr, el poeta comprende que también la muerte de Elisa y el lamento de Nemoroso están destinados a desvanecerse en la memoria humana. Lo sugiere por la impresión de distancia que la tela de Nise crea, por el eco, cada vez más lejano, del grito dolorido del pastor, por el aspecto sereno del prado y del río. Sabe igualmente que la alegría presente de Tirreno y Alcino (alegría ajena que substituye en la vega del Tajo la tristeza propia de

antaño²²) podría ser tan fugitiva como fue la de Nemoroso (véanse, por ejemplo, los versos 335-36, 343-44 del canto amebico). En resumen, sabe que el tiempo, promotor de la fuerza vivificadora del mundo, empaña paulatinamente los sentimientos vividos hasta borrarlos del todo. Es este triunfo del tiempo sobre el amor y el dolor lo que Garcilaso impide en la Egloga III; para "parar las aguas del olvido" (como se propone en la dedicatoria, v. 16) el poeta fija la imagen de la muerte de Elisa y del dolor de Nemoroso en la memoria duradera de un tapiz tejido, al fin y al cabo, con la indeleble palabra escrita. Asimismo, salva el instante efímero de la felicidad de Tirreno y Alcino convirtiéndolo en un instante eterno:²³ el instante siempre presente del canto. Poco importa que éste se acabe con la égloga; las ninfas ya lo escucharon y los lectores lo seguirán oyendo-leyendo a través de los siglos. Por esta voluntad de no permitir al tiempo que devore ni la dolorida experiencia pasada, ni el alegre momento presente, por la determinación de celebrar la hermosura humana y de la naturaleza más allá de la muerte ("con lengua muerta y fría en la boca", v. 11), la Egloga III es el más optimista (nótese que los amores esperanzados ocupan el último lugar en la secuencia amorosa), el más renacentista y más completamente humano poema de Garcilaso; un poema en que éste, precisamente gracias a la serenidad que le trae el tiempo, es capaz de oponerle resistencia, de desafiarlo y de vencerlo.

NOTAS

- 1 Estos versos y los siguientes proceden de Garcilaso de la Vega. *Obras completas con comentario*. Edición crítica de Elías L. Rivers, Madrid: Castalia, 1974.
- 2 W. J. Entwistle (1930: 377-88) en Rivers (1974: 73-89). Según el crítico inglés, "Isabel se encuentra tan distante de la realidad como Euridice, Dafne y Adonis" (1974: 88-89) La opinión que R. Lapesa expresa en *La trayectoria poética de Garcilaso* (1968: 167) es muy similar: "todo está situado en lejanía, estilizado, envuelto en un halo poético". Para los estudios de E. L. Rivers y R. O. Jones véase la bibliografía.
- 3 Para mí no hay dudas de que la muerte de Isabel Freire fue el móvil de la inspiración tanto en la Egloga I como de la Egloga III. Desligar la poesía lírica de las experiencias del que la creó lleva, en efecto, como afirma Rafael Lapesa (1985: 199) a conclusiones miopes. Tal conclusión es la de David Darst (1979: 268), quien opina que la poesía de Garcilaso es "an artifact of intellectual inspiration rather than of personal emotion". El mentís a esta afirmación lo da el poeta mismo en las *Elegías*, en la Egloga II y en varios sonetos que tienen como punto de partida emociones y estados anímicos causados decididamente por circunstancias vividas. Las conjeturas de Frank Goddwin (1978: 1-12), quien se empeña en demostrar que Garcilaso no conoció a Isabel Freire quedan infirmadas por la nueva documentación que Enrique Martínez López aduce (1981: 191-281): Garcilaso pudo haber conocido a Isabel Freire mucho antes del matrimonio de ésta con Antonio de Fonseca. Reconocer la importancia que las experiencias vividas tienen para la creación poética no significa, tal como lo puntualiza acertadamente Darío Fernández Morcra (1981: 31), subsituir el estudio de la obra poética en sí por el de la crítica biográfica, "but rather to recognize that Garcilaso's poem, like those of Sappho, or those of Catullus, is, among other things, the highly artistic expression of personal experience".
- 4 Para todos estos aspectos v. Ricardo J. Quinones, (1972: 18-25).

- 5 *Canzoniere, Trionfi, Rime varie*. (1958: 538, vv. 76, 67-69). En una de sus rimas, (CXLII, vv. 4-6) en cambio, nota que el tiempo es el móvil de la renovación del mismo mundo: "e disgombrava già di neve i poggi / l'aura amorosa che rinova il tempo / e fiorian per le piagge l'erbe e i rami". Los grabados de los siglos XV-XVI, que se inspiran en el *Trionfo del Tempo*, refuerzan gráficamente el carácter ambivalente – destructor / regenerador – de la figura del tiempo, padre de todas las cosas, que aún atributos heredados de varias deidades clásicas: la vejez de Chronos; la haz y fertilidad de Kronos, el patrón de la agricultura; de ambos, el dragón que se muerde la cola, simbolizando la cíclica repetición, la voracidad de Saturno, las alas y, a veces el vigor juvenil de 'Kairos' (Panofsky, 1972: 71-83).
- 6 *Canzoniere, Trionfi, Rime varie*, págs. 199-200 (*Rime*: CXII, vv. 24-25).
- 7 *Opere*, ed. de Luigi Cavallo (1969, 1970: 583-84).
- 8 Con razón observa Rafael Lapesa (1968: 163) que el final del soneto XXIII "facilita la evasión del pensamiento, librándole de fijarse en la futura ruina".
- 9 Audrey Lumsden-Kouvel (1972: 209) estudia las referencias al tiempo y la duración cíclica en la poesía de Garcilaso.
- 10 Con respecto a esto escribe Fernando de Herrera (cito por el texto editado por Antonio Gallego Morell, 1972: 443, H-334): "no convienen más estos versos lascivos y regalados para esta tristeza y [...] dignidad del duque". Asimismo, R. Lapesa (1968: 153) observando que "los últimos versos son adición de Garcilaso", considera "inoportuna la pintura de Venus, con su plástica sensualidad". De hecho, lo que Garcilaso pinta no es la sensualidad de Venus, sino una sensualidad inmanente al orden natural y cósmico; nótese bien que es el viento el que desordena "con lascivo vuelo" los cabellos de la diosa, son la tierra, el mar, el cielo, los que se alegran a su vista. La alegría cósmica se relaciona con lo que Venus simboliza, con el amor como principio universal, latente en todas las cosas.
- 11 Que yo sepa hay sólo dos excepciones: R. O. Jones (ed. Rivers, 1974: 68) y Fernández Morera (1981: 75). Según éste, el hilo que une las dos partes lo brindan las ninfas, que establecen el marco de la égloga y justifican también la existencia de los pastores ("by hearing them and thus making us hear them too").
- 12 Se engaña Giannina Braschi (1979: 34) al opinar que la historia de Elisa en el tapiz de Nise se sitúa en el presente. Si se leen bien los versos 193-200 de la égloga, se entiende que el poeta sitúa en el presente la vega del Tajo en las cercanías de Toledo ("de su claro Tajo / [...] la celebrada gloria" / [...] en la parte donde'l baña / la más felice tierra de España", vv. 197-200), no la muerte de Elisa. También en otra ocasión, en los versos 57-64, reserva Garcilaso el presente para la descripción de la vega, un presente intemporal, eterno, ya que ésta existió antes de la muerte de Elisa y sigue existiendo después.
- 13 Sobre este aspecto llamó la atención A. A. Parker (1948: 226-227; traducción española, 1974: 208).
- 14 Esta sensualidad, presente en el movimiento sinuoso de la hiedra que abraza el tronco de los sauces y en el movimiento rítmico del agua que baña el prado, fue magistralmente descrita por Dámaso Alonso (1962: 61-62).
- 15 Cf. T. Lucretius Caro, *De rerum natura*, 4, vv. 967-970, ed. de M. Ferguson Smith, Cambridge: Harvard University Press, 1975, p. 264: "Materies opus est ut crescat postera saecla, / quae tamen omnia te vita perfuncta sequentur; / nec minus ergo ante haec quam tu cecidere, cadentque. / sic aliud ex alio numquam desistet oriri".
- 16 V. F. de Herrera, H-777-80 en Gallego Morell (1972: 568), y R. Lapesa (1968: 167, 169, 171).
- 17 Las huellas que la doctrina lucreciano-epicúrea deja en el Renacimiento italiano las estudia Eugenio Garin (1961: 72-92, especialmente 78-86).

La Egloga III de Garcilaso

- 18 El caminar de los pastores – una de las muchas notas originales por la que Garcilaso se aleja de su modelo para el canto amebico, la Egloga VII de Virgilio – es a la vez real y simbólico: real, porque se refiere al acostumbrado viaje cotidiano del pasto al redil; simbólico, porque en él cada uno de los pastores aparece como un *homo viator* que recorre no sólo el espacio del verde prado sino también el de la vida humana.
- 19 Curtius (1963: 91-92) comenta cómo esta antigua tradición literaria se prolonga en el Renacimiento, siendo mantenida por Garcilaso en la Egloga I.
- 20 La idea de que el cultivo de las musas, o sea la actividad poética, significa engañar al tiempo, la expresa Garcilaso también en la Elegía II, vv. 34-35, dedicada a Boscán: "con ellas [las musas] dulce-mente m'entretengo. / Assí se van las oras engañando".
- 21 En la Egloga VII de Virgilio Coridón sólo urge a Galatea que acuda a la reunión cuanto antes, pero sin especificar el tiempo: "si qua qui Corydonis habet te cura, venito" (v. 40) y Thyrsis, aunque odia el largo día por su larga duración ("si mihi non haec lux toto iam longior anno est", v. 44) no se compara a sí mismo con un murciélago para indicar la intensidad de este odio y el amor a la noche. Sobre la importancia de la metáfora erótica y la impaciencia sensual, que en el caso de Alcino adquiere "un cierto aire de impulso elemental", v. Susana Reisz de Rivarola (1980: 86-121, especialmente 119).
- 22 No creo que Tirreno y Alcino sean proyecciones de Garcilaso, que está pensando en unos amores nuevos, como afirma R. O. Jones 1974: 68): "Garcilaso [...] ha sacudido los lazos del pasado por un acto de voluntad y mira hacia el futuro, traiga lo que traiga, ya amores felices como los de Tirreno, ya turbados como los de Alcino". Es poco posible que después de un homenaje póstumo tan exquisito como el que rinde a Elisa en el tapiz de Nise, Garcilaso hiciera *une volte-face* tan abrupta e imaginara a las amadas (Flérida o Filis) que substituirían a Isabel.
- 23 Sobre la posibilidad de transformar el instante efímero en instante eterno véase Georges Poulet (1968).

BIBLIOGRAFIA

- Arce Blanco de Vázquez, Margot
1961 *Garcilaso de la Vega: contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*. [1930, Río Piedras.
- Alonso, Dámaso
1962 *La poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid.
- Braschi, Giannina
1979 "La metamorfosis del ingenio en la Egloga III de Garcilaso." En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 4: 19-36.
- Curtius, Ernst Robert
1963 *European Literature and the Middle Ages*. Trad. de Willard R. Trask, Nueva York.
- Darst, David H.
1979 "Garcilaso's Love for Isabel Freire: The Creation of a Myth." En *Journal of Hispanic Philology*, 3, 261-268.
- Entwistle, William J.
1974 "Los amores de Garcilaso". En E. L. Rivers (ed.): *La poesía de Garcilaso*, pp. 73-89, Barcelona. (Versión inglesa "The loves of G." en *Hispania*, 13, 5: 377-388, 1930).
- Fernández Morera, Darío
1981 *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*. Londres.

- Gallego Morell, A. (ed.)
1972 *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. 2ª ed. Madrid.
- Garin, Eugenio
1961 "Ricerche sull'epicureismo del Quattrocento." En *La cultura filosófica del Rinascimento italiano*, pp. 72-92. Florencia.
- Goodwyn, Frank
1978 "New Light on the Historical Setting of Garcilaso's Poetry". En *Hispanic Review*, 46: 1-22.
- Jones, Royston O.
1974 "Garcilaso, poeta del humanismo". En Elias L. Rivers (ed.): *La poesía de Garcilaso*, pp. 51-70, Barcelona. (Anteriormente en *Clavileño*, 5: 1-7, 1954).
- Lapesa, Rafael
1968 *La trayectoria poética de Garcilaso* [1948]. Madrid: Revista de Occidente.
1985 *Garcilaso: Estudios completos. La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid.
- Lumsden Kouvel, Audrey
1972 "Nature and Time in Garcilaso de la Vega". En *Kentucky Romance Quarterly*, 19: 199-209.
- Mártínez Lopez, Enrique
1981 "El rival de Garcilaso: 'esse que de mí s'está reyendo'". en *Boletín de la Real Academia Española*, 40: 191-281.
- Medici, Lorenzo de'
1969 *Opere*. Ed. de Luigi Cavallo, Nápoles.
- Panofsky, Erwin
1972 "Father Time". En *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance*, pp. 69-93, Nueva York.
- Petrarca, Francesco
1958 *Canzoniere. Trionfi. Rime varie*. Ed. de Carlo Muscetta y Daniele Ponchiroli, Torino.
- Parker, Alexander A.
1948 "Theme and Imagery in Garcilaso's First Eclogue". En *Bulletin of Hispanistic Studies*, 25: 222-227. (Trad. española en E. Rivers (ed.): *La Poesía de Garcilaso*, pp. 199-208, 1974).
- Poulet, Georges
1950 *Etudes sur le temps humain*. París: Plon.
1968 *Etudes sur le temps humain*. Vol. IV: *Mesure de l'instant*. París: Plon.
- Quinones, Ricardo J.
1972 *The Renaissance Discovery of Time*. Cambridge, Mass.
- Reisz de Rivarola, Susana
1980 "Transferencias poéticas: Garcilaso de la Vega y su 'imitación' de la bucólica virgiliana" [1977]. En *Iberoromania*, 6: 86-121.
- Rivers, Elias L.
1962 "The Pastoral Paradox of Natural Art". En *Modern Language Notes*, 77: 130-144. (La versión española en E. Rivers (ed.): *La poesía de Garcilaso*, pp. 285-308, 1974).
- Rivers, Elias L. (ed.)
1974 *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*. Barcelona.
- Ter Horst, Robert
1968 "Time and Tactics of Suspense in Garcilaso's Egloga Primera". En *Modern Language Notes*, 83: 145-163.