

## LA NINFA DEGOLLADA DE GARCILASO

(Égloga III, versos 225-232)

GARCILASO escribe quizá su más perfecta égloga, la tercera, hacia el final de su corta vida, es decir, en 1536, aceptando la cronología propuesta por tan autorizado investigador como Rafael Lapesa.<sup>1</sup> Por aquellas fechas Garcilaso está en Italia.<sup>2</sup> Volveremos sobre este importante punto de su estancia italiana ya que da la clave en la argumentación del presente trabajo. El recuerdo de la relativamente próxima muerte de Isabel de Freyre, su musa literaria, surge contenido a través de la distancia geográfica. Garcilaso, además, presenta cierta bruma mitológica dentro de la cual incrusta hechos concretos, como alusiones al río Tajo. Estos toques mitológicos contribuyen a crear un ambiente de lejana melancolía a la par que elevan el tono de la égloga hacia la universalidad poética. En efecto, Garcilaso, poeta muy impuesto en la mitología clásica, enmarca una buena zona de su hermosa égloga (versos 121-192) con la descripción de importantes mitos que ya aparecen en las *Metamorfosis* de Ovidio, libro que, sin duda, Garcilaso conocía muy bien.<sup>3</sup> La técnica de Garcilaso, en este caso, es pictórica, embebido como estaba en los principios renacentistas del *ut pictura poesis* horaciano. Se nos explica cómo cuatro ninfas, en las riberas del Tajo, se entretienen tejiendo telas. Tres de estas ninfas se inspiran en tres mitos muy conocidos: Enrídice y Orfeo, Dafne y Apolo, Venus y Adonis. Interesa, ante todo, subrayar algo muy importante: estamos frente a unas ninfas mitológicas que introducen a su vez al lector a otras historias mitológicas, es decir, "mitología dentro de la mitología." Todo ello a través

---

<sup>1</sup> Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid, 1948, p. 4.

<sup>2</sup> Una buena relación de los viajes y estancias de Garcilaso en Italia se encuentra en la biografía del poeta publicada por E. Fernández de Navarrete en el Vol. XVI de la *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, 1850. También B. Croce publicó "Intorno al Soggiorno di Garcilaso de la Vega in Italia." *Rassegna Storica napoletana di Lettere ed Arti* (I, 1894), pp. 1-15. No me ha sido accesible este trabajo en el momento de redactar el presente artículo, pero sí el resumen que el propio Croce hace del mismo en *España en la vida italiana durante el Renacimiento*, Madrid, s. a. [1920], pp. 190-1.

<sup>3</sup> R. Schevill, *Ovid and the Renascence in Spain*, Berkeley, 1913, pp. 26-8, y J. M. de Cossio, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, pp. 75-80.

de unas imágenes pictóricas que al ser descritas por medio del verso se truecan al mismo tiempo en imágenes poéticas. Interesa insistir en que este mundo mitológico-pictórico-poético surge fundido a elementos reales de la vida del poeta: las riberas del Tajo que tanto poder evocador sugieren respecto al recuerdo personal de Isabel d Freyre.

Spitzer <sup>4</sup> escribió una inteligente nota estudiando los aspectos de la técnica pictórica de Garcilaso. Aludió a artificios concretos como el "chiaroscuro" y la perspectiva. El crítico vienés, con la gran cultura y sensibilidad que le caracterizaban, lo conectó todo ello con textos de diversos tratados pictóricos como los de Alberti y Leonardo de Vinci. Lo curioso es que ya Herrera en sus *Anotaciones*, tres siglos antes que Spitzer, al comentar otro pasaje de la misma égloga había llamado la atención sobre estas técnicas pictóricas, en términos próximos a los de Spitzer, e incluso Herrera había citado al tratado de Alberti.<sup>5</sup>

Volvamos a las ninfas de la égloga. La cuarta ninfa, Nise, afirma que no quiere entretejer "antigua historia", sino referirse a un hecho contemporáneo lo cual es verdad sólo hasta cierto punto, como explicaremos después. El hecho histórico contemporáneo es la muerte de Isabel de Freyre, fácilmente identificable por la alusión a Elisa que aparece después en la misma égloga. Ya Herrera en sus *Anotaciones* señaló esta identificación y se contentó con ello, sin buscar más explicaciones. Y todos los comentaristas o editores posteriores siguieron por este camino a causa de una doble y, aparentemente, justificada pista: la propia confesión de Garcilaso de referirse a un hecho contemporáneo y el sabio testimonio de Herrera que no se esforzó por ver la posible fuente de la atrevida imagen que se usaba para describir la muerte de Isabel de Freyre. Por eso los editores de este siglo, como Navarro Tomás, no indicaron la fuente, aunque, en este caso, el mismo investigador parece haber cambiado de idea en ediciones posteriores.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> "Garcilaso, third eclogue, lines 265-271." *HR*, XX (1952), pp. 243-8.

<sup>5</sup> *Obras de Garcilaso con Anotaciones de Fernando de Herrera*. Sevilla, 1580, pp. 674 s.

<sup>6</sup> En la edición de Clásicos Castellanos, de 1911, T. Navarro Tomás acepta la identificación de la ninfa muerta con Isabel de Freyre, sin más comentarios en cuanto a otras fuentes posibles. Sin embargo, en ediciones posteriores como la de 1963 se lee "la escena de una ninfa muerta llorada por sus compañeros se halla en Virgilio, Egloga V. En Sannazaro, *Arcadia*, Prosa V y égl. V., son los pastores los que cantan junto al sepulcro de Androgeo; el mismo tema fue tratado por Barahona de Soto en su égloga de los *Amadriades*." Menos explicaciones encontramos en la edición de H. Keniston (New York, 1925), ni en su valioso libro *Garcilaso de la Vega; a Critical Study of His Life and Works*, Nueva York, 1923. Tampoco Doris

Subrayemos que este hecho contemporáneo queda trabado con los tres mitos anteriores con un ambiente mitológico ininterrumpido: unas diosas silvestres vienen precipitadamente por la espesura para detenerse ante el cadáver —mitológico— de una ninfa muerta ante la cual las diosas silvestres derraman las rosas que llevan en sus cestillos.<sup>7</sup>

Y ahora, tras este necesario rodeo llegamos al núcleo de la presente investigación, esta ninfa muerta, que domina la impresionante escena de la siguiente octava (versos 225-232). Hela aquí:

Todas, con el cabello desparzido,  
lloravan una nympha delicada  
cuya vida mostrava que avia sido  
antes de tiempo y casi en flor cortada;  
cerca del agua, en un lugar florido,  
estava entre las yervas degollada  
qual queda el blanco cisne quando pierde  
la dulce vida entre la yerva verde.<sup>8</sup>

El sentimiento de Garcilaso se esparce por toda la octava, que acaso represente la más intensa vibración estética de toda la égloga, aunque las imágenes que nos interesan están en la segunda mitad de esta octava, en los cuatro versos últimos, en los que aparece una ninfa degollada, entre la hierba, en un lugar florido, junto al agua. La expresión *ninfa*

---

Lessig, *Ursprung und Entwicklung der spanischen Ekloge bis 1650*, Genève-Paris, 1960, señala antecedentes al hablar del relato de la cuarta ninfa en este égloga. Creo que conviene añadir, además, porque me parece que no se ha notado, otra posible influencia de Sannazaro, la égloga 12, en la que dos pastores, ante un sepulcro, leen el siguiente epitafio: "quella che a meliseo si", altera e rigida / Si mostro sempre, or mansueta ed umile / si sta sepolta in questa pietra frigida" en ed. de G. Corniani (Milano, 1806), p. 206.

<sup>7</sup> Lapesa, en su *op. cit.*, p. 224, n. 194, se refiere a un trabajo de Mele que señala la fuente en la prosa V. de la *Arcadia* de Sannazaro "le convicine Ninfe... vengano otra tutte con canestri bianchissiuu pieni di fiori e di pomi odoriferi." No me cabe duda de esta influencia de Sannazaro, pero creo que hay que acudir, además, a representaciones pictóricas que ayudarían a Garcilaso a la fijación de la imagen. Hay una pintura del florentino Piero di Cosimo (1461-1521) (uno de cuyos cuadros constituye precisamente el centro de esta comunicación), con un tema mitológico en el que aparecen unas ninfas con cestos de flores, celebrando, en este caso, una figura masculina. El cuadro se encuentra en Wadsworth Athenaeum de Hartford, Connecticut, y lo estudia E. Panofsky en *Studies in Iconology*, Nueva York, 1931, p. 34 s. El cuadro está reproducido en el libro de Panofsky bajo figura No. 17. La única coincidencia con la égloga de Garcilaso lo constituye el elemento secundario del cuadro: las ninfas con cestos de flores, que supongo sería ocupación propia de ninfas y de muchos cuadros.

<sup>8</sup> Cito por la edición de E. L. Rivers, Madrid, 1964, p. 147.

*degollada* la explicó Herrera en la acepción de *desangrada*. He aquí las palabras de Herrera: "Doña Isabel de Freyre, que murió de parto; así dice degollada, por desangrada como decimos, cuando sangran mucho, a uno, que lo degolló al barbero."<sup>9</sup>

También es importante el testimonio de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*: "Cuando sacan a uno mucha sangre por las venas, solemos decir que conviene degollarle, si el accidente requiere tanta evacuación."<sup>10</sup> Tamayo de Vargas,<sup>11</sup> que aporta otros textos interesantes, y Azara<sup>12</sup> aceptan la explicación de Herrera. Sin embargo, antes que todos estos comentaristas, la palabra le chocó al Broncense porque le pareció que no encajaba bien en el tipo de muerte de Isabel de Freyre, por lo que propuso la sustitución por *igualada*.<sup>13</sup> A pesar de que todos los comentaristas identifican *degollada* con *desangrada*, excepto el Broncense, en todos los otros ejemplos que poseo de la lengua española de los siglos xv y xvi siempre he encontrado *degollada* en el sentido de *decapitada*.<sup>14</sup> Por lo que la interpretación de Herrera es en este caso de un precoz y precipitado positivismo,<sup>15</sup> ya que busca una solución fácil ignorando la íntima motivación estética que Garcilaso quiso expresar plásticamente, aludiendo poética y *pictóricamente* (como veremos) a la muerte de Isabel de Freyre. Precisamente por ello Garcilaso quiso alejarse, por motivos artísticos, de las circunstancias un poco prosaicas en que falleció Isabel, víctima de un mal parto. Si Garcilaso hubiera querido (sin más intenciones literarias) aludir únicamente a la muerte de su musa Isabel hubiera sido más lógico el empleo del adjetivo *desangrada*, palabra mucho más noble. El propio Herrera en

<sup>9</sup> Herrera, *op. cit.*, p. 274.

<sup>10</sup> Citado por T. Navarro Tomás en su ed. de *Clásicos Castellanos*, Madrid, 1911, p. 135.

<sup>11</sup> Los comentarios de Tamayo de Vargas pueden leerse ahora en A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Granada, 1966. El texto que nos ocupa está en pp. 638-9.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 662.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 275.

<sup>14</sup> Es interesante que ésta es la acepción que recogen los autores de diccionarios extranjeros al traducir del español, según el *Tesoro lexicográfico* de S. Gili Gaya, cuyos materiales inéditos me ha permitido consultar su autor: "Casas 1570: giugulado, scannato; Palet 1604: esgorgé; Oudin 1607: decapité, decollé, qui a la gorge coupée, esgorgé; Franciosini, 1620: scannato, che gli è stato tagliato il capo; Percival 1623 m. beheaded, killed; Sobrino 1705: decapité qui a la gorge coupée, esgorgé."

<sup>15</sup> Herrera era un gran crítico literario como ha demostrado José A. Almeida en su tesis doctoral *Las ideas literarias de Herrera*, presentada en la Universidad de Missouri en 1966. Por eso se le puede perdonar algún descuido.



PIERO DI COSIMO: "Céfalo y Procris" (National Gallery, Londres)

sus *Anotaciones* demuestra, con una gran percepción estilística, como, en general, Garcilaso rehúye el empleo de vocablos *bajos*. Pero aquí Herrera parece echarse la manta a la cabeza y acudir a una acepción de *degollada* típica del lenguaje coloquial y del mundo de los barberos, como el mismo Herrera indica. Y ciertamente no encaja bien no sólo en el tono refinado de la octava trascrita, sino de toda la égloga. Ya volveremos, pues, a este importante vocablo, después de explorar una posible avenida mitológica.

Ya hemos aludido a lo muy impuesto que estaba Garcilaso en las fábulas mitológicas, especialmente su directo conocimiento de las *Metamorfosis* de Ovidio. Recordemos que las tres ninfas aluden a mitos conocidos. A pesar de la protesta de la cuarta ninfa de representar un hecho contemporáneo hay que mencionar el mito de Céfalo y Procris. Garcilaso, sin duda, conocía este mito al que se refiere por extenso Ovidio en sus *Metamorfosis*, libro 7, versos 662-865, y en el que aparece una ninfa muerta, herida por una jabalina. He aquí, solamente, los versos 842-844 que presentan a la ninfa Procris:

Procris erat medioque tenens in pectore vulnus:  
Ei nihil conclamat. Vox est ubi cognita fidae  
Coniugis, ad vocem praeceps amensque cucurri.<sup>16</sup>

Es forzoso, pues, añadir esta famosa ninfa muerta a los posibles antecedentes literarios señalados por T. Navarro Tomás, y que ya hemos reproducido en la nota consiguiente. Por supuesto que Garcilaso pudo releer la fábula en otros repertorios mitológicos, como los de Higino y Boccaccio, para citar dos de los más famosos.<sup>17</sup> Hay que recordar, además, la concreta huella del mito de Céfalo y Procris en la literatura castellana.<sup>18</sup> De todas maneras, el mito en su aspecto puramente libresco

<sup>16</sup> Ed. de H. Brettenbach, Zurich, 1958, p. 500.

<sup>17</sup> Leemos, en las *Fabulae* de Higino, ed. de H. I. Rose, Lugdani, 1953, p. 134: "nihilo minus illa timens Auroram matutino tempore secuta eum ut obseruaretatque inter virgulta delituit; quae virgulta cum Cephalus moveri vidit, iaculum inevitabile misit et Procin coniugem suam interfecit." También Boccaccio se refiere a este mito en *Genealogia Deorum*. Me parece casi seguro que Garcilaso, como la mayoría de los escritores renacentistas, conociese estas dos obras. Sobre las fuentes mitológicas más comúnmente usadas por los escritores renacentistas véase Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, ed. de Harper Torchbooks, Nueva York, 1961, pp. 224-227.

<sup>18</sup> J. M. de Cossío en *Fábulas*, *op. cit.*, p. 881, da una lista de poetas que se inspiran en este mito. A esta lista podrían añadirse otros datos curiosos como una obra inédita de don Manuel Vidal y Salvador, fallecido en 1698, autor de un *Céfalo y Procris*, según C. A. de la Barrera, *Catálogo Bibliográfico y biográfico del teatro*

no explica la atrevida imagen de Garcilaso, que ningún escritor recrea de tan audaz y único modo. Sin embargo, la impresionante imagen garcilasesca que preside los cuatro últimos versos de la octava transcrita queda iluminada, súbitamente, acudiendo al mito de Céfalo y Procris en una innovadora interpretación pictórica: la del florentino Piero di Cosimo (1461-1521).

Este cuadro se alberga actualmente en la National Gallery de Londres, y en él aparecen las imágenes fundamentales que Garcilaso traspasó de allí a su égloga.<sup>19</sup> Recuérdese el texto de Ovidio que hablaba de una herida en el pecho, que es lo corriente en las otras interpretaciones pictóricas que conozco.<sup>20</sup> Pues bien, en el cuadro de Piero di Cosimo la ninfa aparece muerta, por una herida en el cuello de la que mana un flujo de sangre; está tendida en la yerba, en un lugar florido, junto al agua. Ahora, a la vista de esta imagen central aprovechada por Garcilaso, el empleo del vocablo *degollada* queda mucho más justificado. Además hay otro texto de Covarrubias, que no he visto citado por ningún comentarista de Garcilaso, quizá porque al desconocer el cuadro que nos ocupa se han contentado con el sentido general de *desangrado*. Pero dice Covarrubias: "Algunas veces degollar es herir de punta por la garganta al hombre o al animal sin apartarle la cabeza del cuerpo, desangrándose por la herida mortal que le dan."<sup>21</sup> Este texto me parece trascendental porque explica a la vista del cuadro, el sentido en que

---

*antiguo español*, Madrid, 1860, p. 477. Agustín de Salazar y Torres es autor de *El amor más desgraciado, Céfalo y Procris* [véase J. Ares Montes "Del Otoño del gongorismo" en *RFE*, 44 (1961), p. 319]. Lope de Vega y Calderón llevaron este mito al teatro, véase H. R. Martin, "Notes on the Cephalus Procris Myth as Dramatized by Lope de Vega and Calderón," *MLN*, 66 (1951), p. 238-241.

<sup>19</sup> Según M. Davies, en su catálogo *The Earlier Italian Schools*, 2ª ed., Londres, 1961, p. 422, este cuadro, procedente de Florencia, fue adquirido en esta ciudad italiana por el museo londinense en 1857. Procedía, nada menos, que de la familia Guicciardini, cuyo escudo de armas aparece en un sello del dorso del cuadro.

<sup>20</sup> Véase un excelente estudio y reproducciones pictóricas de este mito ovidiano en Irving Lavin, "Cephalus and Procris, Transformations of an Ovidian Myth," *Warburg Journal*, XVII (1954), pp. 260-287. Además de los datos acumulados por su autor puedo añadir algunos más, como el cuadro del mismo tema por el pintor holandés Peeter Symons, que existe en el museo del Prado. En una casa particular de Madrid he visto también un grabado que reproduce un cuadro de Pablo Beronés (sic) con el título de Céfalo y Procris. Se leía en el pie de grabado: "Tiene siete pies y medio de alto y siete de ancho, se ha trasladado del Real Palacio al museo de Madrid." Tampoco en estos dos cuadros (posteriores a Garcilaso), no citados por Lavin, el mito se presenta de la originalísima manera que lo imagina Piero di Cosimo. I. Lavin desconocía probablemente la hermosa égloga del poeta español.

<sup>21</sup> *Tesoro de la lengua castellana*, ed. M. de Riquer. Barcelona, 1943, p. 447.

Garcilaso empleó la palabra *degollada*, sugerida por la ninfa Procris, que era una manera más poéticamente velada de aludir a la muerte de Isabel de Freyre, sin necesidad de describir la circunstancia del sobreparto, tan poco poético.

En el cuadro de Piero di Cosimo aparecen unos elementos secundarios, desde el punto de vista temático, tales como un fauno compadeciéndose por la ninfa y un perro (evidente alusión al mito de Céfalo y Procris), y ambos elementos obviamente no interesaron a Garcilaso. Tampoco los animales que aparecen en el fondo del cuadro. El “pathos” de la pintura se centra en torno a la ninfa que se recorta en un primer plano como figura de bulto, y esto pasará intacto a la égloga de Garcilaso. Todo ello encaja muy bien en la técnica pictórica que tanto efecto hizo en Garcilaso, como demostró Spitzer en el citado artículo. Piénsese en el cuadro de Piero di Cosimo y en la imagen de la ninfa traspasada al poema de Garcilaso. Y léanse después los versos 269-272 en que Garcilaso explica la técnica de las telas basadas en juegos de luces y sombras, que ha intentado describir en su égloga. He aquí los versos en cuestión:

...  
 mostravan a los ojos relevadas  
 las cosas y figuras que eran llanas,  
 tanto que al parecer el cuerpo vano  
 pudiese ser tomado con la mano.

Céfalo, el involuntario asesino de la celosa Procris, no aparece en el cuadro de Piero di Cosimo ni en la égloga de Garcilaso, para así subrayar la tierna emoción de esta delicada, inocente figura femenina, abandonada en un paisaje ameno. Garcilaso hace que el agua que aparece en el cuadro de Piero di Cosimo sea el río Tajo, que le conviene para subrayar, con su obvia referencia a Toledo, la contemporaneidad de la alusión que se esconde tras la imagen poética de la ninfa, y para enlazar esta cuarta tela en el mismo escenario geográfico que las otras tres anteriores. En Garcilaso aparece, además, un elemento contemplador o reverenciador (equivalente a la función del fauno y perro del cuadro de Piero di Cosimo) representado por las diosas silvestres que esparcen flores. Además de leerlo en Sannazaro, ahora que conocemos el profundo impacto de Piero di Cosimo en Garcilaso, bien pudo influirle también otro cuadro de Piero di Cosimo, al que ya se ha aludido en una nota. Cabe preguntar ¿por qué Garcilaso tuvo que aprender necesariamente la imagen de la ninfa degollada en Piero di Cosimo, y no en otras versiones literarias o pictóricas del mismo mito? Por una razón sencilla, porque tal audaz imagen no existe ni antes ni después de

Piero di Cosimo en ninguna representación pictórica del mito. Según los expertos<sup>22</sup> en el citado cuadro de Piero di Cosimo, este pintor se alejó de Ovidio y de los otros repertorios mitológicos para expresar originalmente por su cuenta su visión del mito. Ni siquiera le vino la imagen de una pieza teatral sobre este mito, obra de Niccolo da Correggio<sup>23</sup> que se estrenó en la corte de Ferrara en 1487, aunque esta obra pudo influirle en otros detalles. También Garcilaso pudo haberla leído porque se publicó en Venecia en 1507. Aunque allí también la protagonista muere, no se dan las vívidas circunstancias en que ocurre la muerte de la ninfa en el cuadro de Piero di Cosimo y, consiguientemente, en Garcilaso.

Todas las circunstancias históricas contribuyen a reforzar nuestra teoría. El cuadro que nos ocupa estuvo en Florencia hasta mitades del siglo XIX en que pasó a la National Gallery de Londres, como se ha indicado en una nota. Garcilaso, que vivió tantos años en Italia, tuvo muchas ocasiones de verlo. Y, una vez visto, es cuadro que no se olvida jamás. Conozco pocas pinturas en la historia del arte capaces de producir tan honda emoción.<sup>24</sup> Fernández de Navarrete escribió una documentada biografía de nuestro poeta, todavía insuperada. A través de este riguroso libro sabemos que Garcilaso interviene en la campaña de Florencia en 1530.<sup>25</sup> Me inclino a pensar que Garcilaso vería, por lo menos, la pintura de Piero di Cosimo, en 1536, la segunda vez que estuvo (oficialmente) en Florencia. Es el mismo año en que escribió la égloga, y decidiría incorporar entonces la inaudita imagen que tan bien encajaba en su arte. El dolor por la muerte de Isabel de Freyre se estaba convirtiendo, poco a poco, en nostalgia artística, ya que Garcilaso, como cualquier persona normal, tenía medios para sobreponerse a la tristeza de un inicio, sobre todo después de encontrar la generosa

---

<sup>22</sup> Dice Irving Lavin, *op. cit.*, p. 271: "In considering Piero's picture it is well to recall that fifteenth-century Italy had no tradition for representing the Cephalus and Procris myth; it is not illustrated, for example, in the important 1497 edition of the *Metamorphoses* by Zoane Rosso at Venice. Perhaps this lack of precedent, by throwing Piero back entirely on his own imaginative resources, contributed to his producing such a new and unusual design."

<sup>23</sup> Véase I. Lavin, *op. cit.*, pp. 270-272.

<sup>24</sup> R. Langton Douglas, en *Piero di Cosimo*, Chicago, 1946, p. 60, escribe refiriéndose a nuestro cuadro: "No one today can look at this picture, so calm yet so poignant, so universal in its appeal, without being moved by it." He estado en el museo de Londres, varjas horas, observando la reacción de los visitantes y éste es el único cuadro, en toda la sala, ante el cual se detenían todas las personas, lo cual corrobora el hondo impacto que produciría en Garcilaso.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, pp. 25-26.

ayuda de alguna napolitana. En este viaje de 1536 Garcilaso acompañaba al emperador en su visita a Florencia. El ambiente era propicio para que Garcilaso se deleitase contemplando los tesoros artísticos de la ciudad florentina. Es precisamente Fernández de Navarrete quien nos lo cuenta. Dice, refiriéndose a Garcilaso: "Admiró la riqueza y monumentos de aquella ciudad, vio la fortaleza que a la sazón estaba construyendo el gran duque y disfrutó de los obsequios que se hicieron a la comitiva del excelso huésped."<sup>26</sup>

Los conocimientos pictóricos de Garcilaso, incluso de técnicas especializadas, quedaron ya señalados por Herrera y muy revalorizados por Spitzer. También, tan excelente garcilasista como Rafael Lapesa, dedica atención al problema, y recuerda influencias concretas.<sup>27</sup> Y cada vez se van notando más paralelos entre la poesía de Garcilaso y la pintura renacentista.<sup>28</sup> Y cabe esperar que el presente trabajo contribuirá también a revisar muchas imágenes y técnicas de Garcilaso a esta nueva luz. Releyendo muchas veces como he hecho la octava famosa, he pensado en lo bien que ha sabido traspasar en verso una emoción pictórica típica del mundo del Renacimiento. En efecto, un tan buen conocedor del arte renacentista como E. Panofsky escribe, a otro respecto, un hermoso párrafo que invito al lector a proyectar sobre el cuadro de Piero di Cosimo y la octava de Garcilaso al mismo tiempo. He aquí el pasaje en cuestión: "For, as the classical 'beauty pose', is rest tempered by movement, so is the classical 'pathos motif' movement tempered by rest; so in classical art both action and inaction appear subjected to one and the same principle, unknown before, the *contraposto*."<sup>29</sup> Ya va siendo hora de que conozcamos mejor la universalidad renacentista de Garcilaso y no acudir solamente a explicaciones hispano-narcisistas (a las que tan aficionada es nuestra crítica) y hablar solamente de la sobriedad castellana ante el dolor (aunque esto tenga también su gran parte de verdad). Hay que ver a un Garcilaso castellano, sí, pero que viaja por Europa, que vive mucho tiempo en Italia, que frecuenta a importantes humanistas italianos y que está embebido en la pintura renacentista. El maestro Dámaso Alonso, con la fina intuición que le

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 76-77.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, pp. 116-119.

<sup>28</sup> Por ejemplo, Peter N. Dunn, "Garcilaso's Ode a la Flor de Gnido", *ZRP*, LXXXI (1965), pp. 288-309. Hay que evitar, sin embargo, interpretaciones extremadas como la de María Teresa Maiorana, "Dafne en Garcilaso y en el Bernini," suplemento literario de *La Nación* de Buenos Aires (10 de diciembre, 1967).

<sup>29</sup> *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, Nueva York, 1957, pp. 268-269.

caracteriza, captó muy bien la honda emoción de la octava de Garcilaso y afirmó que “pocos versos hay en castellano de más veladura de lágrimas en la voz y, a la par, de más intacta belleza que éstos.”<sup>30</sup> En Garcilaso esta estremecedora “veladura de lágrimas” tenía hondas raíces biográficas, pero le venía sugerida, sobre todo, por una veta muy escondida hasta el presente: la pintura de Piero di Cosimo representando el mito de Céfalo y Procris.

ALBERTO PORQUERAS-MAYO

*Universidad de Illinois  
Urbana*

---

<sup>30</sup> *Poesía española*, 4ª ed. Madrid, 1962, p. 103.