

La ventura de la *Égloga III* de Garcilaso: un planto en una bucólica¹

Ángel Gómez Moreno
(Universidad Complutense de Madrid)

A Victoria Atlas-Prilutsky

El toledano Garcilaso de la Vega (ca. 1498-1536) forma parte de nuestro canon literario desde que Fernando de Herrera, gracias a su edición comentada (1580), lograra convertirlo en el gran poeta nacional del que España andaba falta. Mucho antes, Hernán Núñez, conocido como el Pinciano o el Comendador griego, había fracasado al hacer eso mismo con Juan de Mena y el *Laberinto de Fortuna*, a pesar del esfuerzo que sin duda le supuso editarlo y glosarlo profusamente como si de un clásico latino se tratase (Sevilla, 1499, y Granada, 1505). Gracias a Herrera, nuestras letras, por fin, podían codearse con las italianas, aunque por el momento nadie les disputase la primacía derivada de contar con Dante y, sobre todo, con Petrarca, guión de la poesía europea del Quinientos (véase Gómez Moreno 2014).

Del *Canzoniere* petrarquista —y no es en absoluto casual, como bien sabemos y como acabo de recordar—, de la *Arcadia* de Sannazaro y del Virgilio de las *Bucólicas* y las *Geórgicas* tomó Garcilaso buena parte de los materiales para urdir su *Égloga III*, poema éste al que críticos y lectores, generación tras generación, otorgan la primacía en el conjunto de su poemario. Es más, Garcilaso cuenta con un escaño preferente en el Parnaso español gracias precisamente a la *Égloga III*, que suma, a sus méritos ciertos (en particular, la facilidad con que, por medio de la melancolía, actúa sobre nuestra fibra más sensible), los derivados de una leyenda amorosa que se apoya casi enteramente en esta composición.

No extraña, por ello, que la crítica haya atendido primordialmente a éste entre todos los poemas dados a la imprenta por la viuda de Boscán (1543). Lo sorprendente es que, tras dedicarle ríos de tinta, aún queden problemas —y no chicos, por cierto— por resolver. A ellos y a la particular emotividad garcilasiana atiendo en este breve trabajo, que también persigue limpiar la *Égloga III* de ciertas adherencias que inducen lecturas excesivas o erróneas, al confundir intenciones y personas; entre todas, la principal es la que, frente a lo que dice el poema y confirma la documentación exhumada en los últimos años, fuerza una determinada lectura biográfica, en la que el nombre de Isabel Freire resuena por doquier.

Los hallazgos de Carmen Vaquero Serrano (véase, en particular, Vaquero Serrano 2006) deberían haber actuado como un antídoto eficaz y definitivo frente a tales excesos de lectura. Los documentos que aporta inducen a pensar que el toledano nunca vio en este poema el refugio, remedio o válvula de escape que pudiera ayudarle a sobrellevar el dolor por la muerte de su amada, Isabel Freire (Elisa), pues muy probablemente no es a ella a quien se alude en el meollo de su fábula poética. En la composición, Garcilaso lo fía todo

¹ Este texto corresponde a la segunda parte de la conferencia inaugural que impartí el 9 de diciembre de 2013 en el Seminario Internacional “Artistic Relations Between Spain and Italy In The Renaissance: New Approaches” organizado por Villa i Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies y celebrado en el Museo del Prado. Su introito teórico, “Renacimiento, Manierismo y Barroco: distorsiones, prejuicios e ideas heredadas”, se recoge en las actas de dicho encuentro. En concreto, aquí pretendo desterrar una de las afirmaciones menos fundamentadas de *El otoño de la Edad Media* (1919) de Johann Huizinga: la de que la melancolía es un sentimiento característicamente medieval, cuando en realidad es el tono propio de la pastoral renacentista, tras el lejano modelo de Teócrito y Virgilio y el patrón inmediato de la *Arcadia* de Sannazaro.

a un paisaje radicalmente nuevo, por la plasticidad de sus imágenes y la melancolía (de nostalgia llegaré a hablar) de que van impregnadas.

Desde la primera estrofa, el poeta advierte de que se ocupará de un suceso triste o trágico, al que alude con la palabra *ventura*, que hasta ahora —tras más de cuatro siglos mareando el texto— ha escapado a la atención de la crítica. La solución era doblemente innovadora, ya que suponía insertar un planto dentro de una égloga o bucólica, género inexistente en nuestra literatura antes de Garcilaso (a no ser en clave estrictamente teatral). Así dispuesto, el planto se diluye en la composición que lo enmarca, pues el bucolismo marida a la perfección con un tono melancólico, nunca con el luto riguroso o el lamento desgarrador. En primer término, Garcilaso apeló a las *Bucólicas* (a la V, pero también a la III, la VII y, en detalles, a la I) y las *Geórgicas* (en concreto, el libro IV); sin embargo, en su búsqueda de una nueva expresividad que es también una sensibilidad nueva, nuestro poeta se soltó de la mano del clásico y se aventuró por unos derroteros que nadie había intuido.

Lo dicho no es óbice para que, en su evolución, la pastoral española hiciese suyas otras soluciones y adoptase otros tonos. Que tales experimentos abunden en el ámbito de la novela pastoril no debe extrañar, sobre todo cuando el género nace con *Los siete libros de la Diana* (1559) de un genial Jorge de Montemayor. Valga como ejemplo el pasaje, inesperado por completo, en que Felismena mata a tres hombres salvajes de tres certeros flechazos, que emite un reflejo doble: uno le llega desde la vieja novela sentimental, en la que el *homo sylvaticus* o *silvano* tiene perfecta cabida, pues aparece en la *Cárcel de Amor* (1492) de Diego de San Pedro, a modo de texto y de imagen; otro le viene de la propia bucólica, donde la rigurosa Diana, con el carcaj de que siempre se acompaña, se siente a gusto entre sus bellas homónimas: las pastoras de Jorge de Montemayor y Gaspar Gil Polo (ahí está su *Diana enamorada*, de 1564).

En ello, tampoco cabe ver disonancia o contradicción alguna, ya que, en el Quinientos, la novela pastoril fue heredera de la sentimental. Lo vemos en su elaborado estilo, su tendencia al prosímpro, la frecuencia con que se apoya en la epístola, su característica falta de acción, su gusto por la introspección y su marcado psicologismo. En fin, el modo en que la pastoril indaga y teoriza sobre el sentimiento amoroso y sus síntomas, sobre sus consecuencias y su casuística la acercan de nuevo a una novela sentimental que tiende a adoptar forma de tratado y que incluso llega a disfrazarse de ejercicio académico o conferencia magistral. Pienso concretamente en la *repetitio* universitaria (nombre que se daba a una lección extraordinaria, como era la que inauguraba el curso académico el día de san Lucas), al tiempo que tengo la vista puesta en la *Repetición de amores* (1496) de Luis de Lucena.

Considerada la tendencia innata de Cervantes a experimentar con todo tipo de fórmulas narrativas, no extraña que este fenómeno alcance su máxima expresión en *La Galatea* (1585). Acaso ese proceso evolutivo iba implícito en el propio género, por lo mucho que tiene de proteico; sin embargo, no tengo duda de que todo habría sido distinto de dar en otras manos. En Cervantes, se percibe el doble influjo de la novela trágica italiana (al modo de Matteo Bandello) y la sentimental española. En él, como es norma en Cervantes, se sienten también la historia y la vida diaria. En las páginas resultantes, Cervantes vigiló que la ficción narrativa se empapase de verosimilitud, ingrediente inexcusable al margen del modelo del que partiera. En cambio, este principio no era de observancia estricta en el caso de la novela pastoril, lo que explica la burla del capítulo central de la *Diana* en el escrutinio de los libros de don Quijote (con las aguas mágicas a que recurre la sabia Felicia para remediar los problemas de amores, que dan al traste con cualquier viso de realismo).

Lo que no puede excusarse en la pastoral es su característico aire melancólico, que le viene de raíz; de hecho, es el tono de los *Idilios* de Teócrito, como captó de inmediato la hipersensible Elizabeth B. Browning en el primero de sus *Sonnets from the Portuguese* (1850): “I thought once how Teocritus had sung // of the sweet years, the dear and wished for years, // [...] the sweet, sad years, the melancholy years...”. Este ingrediente fue a más en la refinada corte de Augusto; de hecho, el lamento de Teócrito por la muerte de su amada es melancolía doblada en Virgilio. Luego, el lamento de las ninfas por Dafnis muerto, de una marcada suavidad, dejará su huella en Garcilaso al recrear la muerte de Elisa.

Este particular sentimentalismo alcanza su máxima expresión cuando la pastoral clásica llega a Jacopo Sannazaro, que impregna su *Arcadia* (1502) con melancolía pura; para ello, claro está, era imperativo ejercer un control absoluto sobre el paisaje, que de mero decorado pasa a ser el ingrediente primordial, el auténtico protagonista. En unas estampas de marcada plasticidad, que irán dejando huella no sólo en la literatura sino en las artes visuales de toda Europa, la mítica Arcadia se ofrece como el non plus ultra de la armonía y la quietud. Se diría que, en ella, el tiempo se ha detenido o, cuando menos, transcurre con una calma que tiene mucho de prodigio. Es el envés del *tempus fugit irreparabile* de la literatura moral.

En consonancia, Sannazaro se deleita en largas descripciones, sin apenas acción, en las que de cada sustantivo cuelga su adjetivo. Gracias a don Rafael Lapesa (basta leer su clásica monografía, Lapesa 1948, extractada luego en su prólogo a la edición de Morros 1995), sabemos que Garcilaso heredó de Sannazaro el gusto por la adjetivación, con epítetos que se adhieren igualmente al prosímpro del italiano y al verso del español; sin embargo, Garcilaso rechazó la inflación nominal de Sannazaro, lo que explica la diversidad vegetal de Arcadia frente al monótono bosque de galería del Tajo, formado sólo por sauces y hiedra (aparte, hay una mención al álamo, especie que encaja bien en el lugar). *Velis nolis*, de ese modo se potencia el realismo paisajístico de la *Égloga III*, que actúa como contrapeso de las tres escenas mitológicas, pues en la cuarta el Tajo reaparece, ahora pasado por el doble tamiz del arte dentro del arte.

Aunque la relación de especies sea tan corta y su identificación no revista mayor dificultad, la crítica se ha confundido con el sauce de la *Égloga III*, el mismo que da nombre a Salicio en la *Égloga I*. Editores y estudiosos han visto en ambos casos una referencia al sauce llorón (*Salix Babylonica*), especie imposible en la España de inicios del siglo XVI, ya que la primera noticia que de ella se tiene nos lleva a Inglaterra y a un muy lejano 1692; de hecho, el nombre español procede del *weeping willow* de los jardineros ingleses. Por mucho que lo tengamos por un árbol de los de siempre, el sauce llorón sólo comenzó a abundar en nuestros jardines bien entrado el siglo XIX. Para los más curiosos, añadiré que la primera noticia de que dispongo nos lleva a 1787 y sale de la pluma de un Jovellanos encantado con la idea de que Gijón se pueble “de árboles de Aranjuez, chopos de Lombardía y Carolina, plátanos de Luisiana y Oriente, sauces de Babilonia” (véase Soto Caba 1993: 430).

De esas y otras, claves literarias o pictóricas —quien piense que se trata de meras curiosidades se confunde— me he ocupado en un artículo monográfico (Gómez Moreno 2011) en que recuerdo que las salgueras abundan en todos los cursos de agua de España y que en ellas predomina el sauce blanco (*Salix alba*). En el canto amebico que cierra la composición, Garcilaso añadirá otras especies características de la bucólica: laurel, mirto, fresno, roble y, sobre todo, haya. De hayas, por ejemplo, va cargado el *Quijote*, y con ello incumple el principio de la verosimilitud, pues esta especie falta en todo el recorrido de la *Primera parte* y la *Segunda parte* de la obra, por tierras de La Mancha, Aragón y Cataluña. La culpa la tienen Virgilio y, más que nadie, Sannazaro.

Ahora, lo que de veras importa es la forma en que Garcilaso modula su poema: un planto en esencia o, según el metalenguaje literario actual, una elegía. Engastado en el interior de una égloga, el planto se encoge y se reduce a su mínima expresión, desde el momento en que el dramatismo que le es inherente deja su lugar a una melancolía que se entremezcla con otro sentimiento que se le parece bastante: la nostalgia. Este detalle no podía escapar a Fernando de Herrera, atento, sagaz y preciso, aunque acerca de la nostalgia nada pudiera añadir, ya que el concepto y el término aún estaban por nacer. Por eso, con relación a la bucólica, apostilla que todo lo que sucede en ella ha de ser “sin muerte y sangre” (p. 407), un principio poético que habría que matizar en el caso concreto de la novela, género éste bastardo o inclusero y, por ello mismo, libre.

A la luz de su comentario, hay algo que no encaja en la *Égloga III*: el adjetivo *degollada* del v. 230 (“estaba entre la hierba degollada”), con que Garcilaso describe la imagen de la ninfa muerta, es decir, la de Elisa y quien le corresponda en la vida real. Herrera no duda de la lección de la príncipe y se limita a comentar lo siguiente: “Una ninfa: doña Isabel Freire, que murió de parto. Y assí dize *degollada* por *desangrada*, como dezimos, cuando sangran mucho a uno, ‘que lo degolló el barbero’”. En este punto, coincido con Bienvenido Morros, que opta por un *igualada*, del latín *aequata*, que da perfecto sentido: “igualada con la hierba”, esto es, “yacente a ras del suelo”.

Convengamos en que es la única forma de salvar la disonancia. Aunque nos cueste, damos la razón a uno solo entre todos los testigos de la tradición textual del poema, que coinciden en leer *degollada*; de ese modo, sometemos la ecdótica al imperio de la hermenéutica, que en último término debe gobernar la mano del editor. En mi caso, para tomar esta decisión, ha sido determinante la consulta de un *Calepino* (Lyón: Prost, 1657), donde, respecto de la entrada *Aequare solo urbes, domos, turres, aedificia*, con un verbo y complemento circunstancial que bien podrían aplicarse a la ninfa muerta, se lee: “Usque ad superficiem terrae diruere et complanare”. Invito, no obstante, a repasar la nota crítica y el comentario de Morros.

Al convertir la muerte de Elisa —con independencia de quien se oculte tras dicho personaje— en la cuarta estampa de una serie mitológica, al trágico suceso se le pone una especie de sordina, que atempera la expresión de dolor y evita el desgarró. Apelar a la mitología permite distanciarse de un presente efímero para entrar en otra dimensión, en que el hecho narrado se vuelve atemporal y, por ello mismo, deviene eterno; no obstante, Garcilaso actúa sobre nuestra sensibilidad por medio del paisaje, estático, delicado y melancólico, que enmarca una fábula que apenas si oculta un suceso real: la muerte de Elisa.

La emotividad de la *Égloga III* deriva del tratamiento del marco o, lo que es lo mismo, del tono que el poema adopta ante la contemplación del paisaje, que se erige en el gran protagonista, acaso el único. Ésta, hay que decirlo taxativamente, es una deuda que Garcilaso adquiere con la pastoral clásica y, sobre todo, con Sannazaro, sin que importe demasiado lo mucho que también los separa. Aunque Arcadia flota sobre la totalidad del poema, Garcilaso prefiere recrearse en un *locus amoenus* no menos bello y, sin duda alguna, mucho más emotivo que aquél: es el paisaje familiar, vivido y sentido, de la vega del río Tajo a su paso por Toledo. De esa manera, la melancolía se refuerza con un sentimiento afín pero claramente diferenciado: la evocación nostálgica, uno de los mecanismos a que recurre la alta poesía de todos los tiempos. En la tradición española, está en Jorge Manrique, Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio Machado o Jorge Luis Borges.

Más adelante, volveré de nuevo sobre la melancolía y su estética. Ahora, me interesa descomponer el término *nostalgia* (acuñado hacia 1668 por el médico suizo Johannes Hofer, en referencia al anhelo, a menudo de orden patológico o morboso, que mostraban algunos de sus pacientes por regresar a un lugar) en las dos palabras griegas de que consta: νόστος, ‘regreso’, y ἄλγος, ‘dolor’. Tras esta simple operación, queda claro que sólo es posible regresar, en persona o por medio del recuerdo, a aquellos lugares por los que anduvimos en el pasado, algo que no cabe en el caso de una Arcadia irreal, mítica y utópica. ¿Todo resuelto? No, por supuesto, ya que deslindar y etiquetar emociones es poco menos que imposible; por ello, hay que añadir que la nostalgia puede activarse ante un paisaje imaginado en todo o en parte y ante una geografía imprecisa: a medias irreal y real a medias. Algo de esto hay ya en las propias *Bucólicas* de Virgilio.

Añádase que, en la nostalgia, la conciencia dolorosa del paso del tiempo se impone sobre cualquier sensación placentera o alegre que pueda derivar del recuerdo del lugar y de las personas con que lo asocia nuestra memoria. De la nostalgia podría decirse que es una forma extremadamente suave de masoquismo; en ella, el dolor se dispensa en dosis infinitesimales, a diferencia de la tragedia, en su denodada búsqueda de la catarsis, y, sobre todo, frente al cine contemporáneo, que parece no conocer límites y hurga en las zonas más profundas y desprotegidas de nuestro espíritu. En la nostalgia, por el contrario, nunca se parte de un dolor insoportable; más aún importa que el dolor acabe convertido en una especie de remedio homeopático (por aquello de que *similia similibus curantur*). La nostalgia, así las cosas, hace de bálsamo del espíritu.

En la evocación nostálgica plena, la figura humana desaparece del paisaje familiar, pero permanece su recuerdo. En las *Coplas* de Manrique, sólo queda la sombra de aquella juventud que, con sus risas y juegos, alegraba unas salas hoy desiertas y silenciosas; en “El arpa” de Bécquer, tenemos el salón y el instrumento, pero falta la mano femenina que antaño pulsaba sus cuerdas; en “Abril florecía” de Machado, la plaza, la fuente (con el sonido ininterrumpido y atemporal del agua) y el balcón de la casa siguen en el mismo lugar, no así las jóvenes que la habitaban y hacían sus labores; en fin, la capacidad eventiva de la lluvia permite que Borges, en el poema que lleva ese preciso título, “La lluvia”, rememore un tiempo y un lugar (la casa familiar) y, aunque sólo sea por un instante, traiga al presente “la voz deseada // de mi padre, que vuelve y que no ha muerto.”

En Garcilaso, la evocación nostálgica difiere sustancialmente, aunque no por ello pierde eficacia, belleza o intensidad. Tenemos, sí, el paisaje conocido, la soledad y el silencio; sin embargo, el poeta prefiere rematar la serie mitológica que culmina en la muerte de Elisa en vez de resaltar la tristeza y el abandono en que, al partir de este mundo, ha dejado el Tajo y Toledo. La vega toledana, en su amable soledad y con el suave sonido de la naturaleza, se antoja perfecta: la presencia del hombre es, por ello, innecesaria. De que anda por allí nos da cuenta la rauda alusión a las labores que han transformado la *silva* en *ager* y hacen posible que el Tajo vaya “regando los campos y arboledas // con artificio de las altas ruedas” (vv. 215-216). En consonancia con la pintura de la época, Garcilaso incorpora un *hic et nunc* en que importa más la huella que la figura humana. Ahí están la campiña amable, la tierra roturada y los árboles alineados; ahí las ciudades opulentas o alguna humilde alquería que los artistas coevos añaden lo mismo a una adoración navideña que a una escena mitológica.

La leve narratividad de la composición apenas si cuenta: lo que tenemos en esencia es una estampa que, en razón de la difícil orografía del lugar, habría que situar a la entrada o salida de la hoz del Tajo. Las grandes huertas y los prados (en un prado, precisamente, recalarán las ninfas) siempre estuvieron o bien en la llanura que termina en el puente de Alcántara o bien en la que se abre apenas se deja el puente de San Martín.

Allí las deleitosas arboledas de sauces y álamos mitigan el calor de las horas centrales del día (la *siesta*, hora sexta o mediodía, a que alude expresamente el poema), mientras las aguas del mítico río refrescan la ribera, al tiempo que la engalanan y enriquecen con sus arenas de oro.

No nos excedamos: buscar un escenario preciso para la *Égloga III* es una operación que carece de sentido. Garcilaso, en un instante, acota un microcosmos irreal dentro de un espacio real: es el hábitat de las ninfas, un lugar impenetrable para el común de los mortales. El término *espesura*, más allá de la eufónica aliteración, define el bosque ripícola, formado por agrupaciones cerradas de sauces, esto es, por salgueras o saucedas. La hiedra, que crece espontáneamente en tales lugares, encierra el conjunto a manera de hiperbólico dosel, como si se tratase del decorado de un momo o fiesta cortesana, de esas que amenizaron la vida palaciega en aquellos lejanos tiempos y que, a menudo, fueron recreadas en la ficción narrativa cuatrocentista y quinientista. La hiedra sirve para delimitar la escena y ponerla a salvo de la vista de cualquier mortal; de hecho, con ramas de hiedra, precisamente, lograron ocultar las ninfas al niño Baco cuando su enfurecida madre, Hera, pretendía acabar con su vida (nos lo cuenta Ovidio en *Fasti*, III, 767-770). Estoy plenamente convencido de que, al escribir su poema, Garcilaso estaba al tanto de este y otros detalles.

Si la única leyenda aludida es la del Tajo aurífero, ese tramo del río implicaba al menos otra más: la de la pérdida de España. Nada más pasar el puente de San Martín, el torreón conocido como el Baño de la Cava recordaba la felonía del rey don Rodrigo al poseer a la hija del conde don Julián, cuya venganza trajo la invasión musulmana. Otras leyendas nos hablan —y no estoy tan seguro de que importasen tanto en el siglo XVI como importarían luego del Romanticismo para acá— de los moros y judíos que allí vivieron, de nigromantes como don Illán (el de *El Conde Lucanor* de don Juan Manuel) y de tesoros escondidos. Para el lector contemporáneo, es imposible disociarlas del Toledo de Garcilaso, por lo que la lectura de la *Égloga III* se enriquece hoy de un modo que su autor jamás habría imaginado. ¿Acaso no enriquecemos también a Garcilaso cuando lo asociamos con el paisaje contemplado desde el mirador de la Roca Tarpeya, incluida la casa-taller-museo de Victorio Macho? Nada importa que ésta sea obra de Secundino Zuazo, genial arquitecto del siglo XX.

Además, estaba el trasfondo del Toledo histórico: el *Toletum* visigótico y la ciudad reconquistada por Alfonso VI, *Imperator totius Hispaniae* (“el que ganó a Toledo”); el Toledo que vio nacer y acogió a Alfonso X, el mismo que ahora potenciaba Carlos I tras recuperar su estatus de capital. La *Égloga III* era una magnífica ocasión para dar toda una serie de pinceladas sueltas e incluso para incorporar algún que otro microrrelato; sin embargo, Garcilaso acertó al dejarlo todo en ese punto. Si hubiese optado por engastar alusiones al Toledo histórico y legendario, no habría dicho nada que no se supiese y —creo yo— habría lastrado innecesaria e inevitablemente el poema. En cualquier caso, así quedó.

De la ciudad, se dice tan sólo que está “d’antiguos edificios adornada” (v. 212); con ello, no creo que Garcilaso, a la manera de los viajeros románticos, se refiera a las construcciones medievales sino a los inexcusables *vetera vestigia*, a las ruinas romanas propias de una *laus urbis*. Lo más antiguo que había en la ciudad eran, no obstante, unos restos sin otro interés que la leyenda asociada: la casa-cueva de Hércules. En ese sentido, la *Égloga III* ennoblece a Toledo echándole muchos más años de los que a simple vista representa. Por medio de una escena pseudo-mitológica, se llega a un Toledo precristiano del que nada quedaba y del que menos aún se sabía. Dado que las ninfas eran privativas de cada río y lugar, a Garcilaso sólo le faltó dar un nombre a las del río Tajo. Peor, no obstante, fue lo ocurrido con Madrid, que ganó en prosapia o linaje gracias a una burda

superchería: cuando Felipe II puso en Madrid su corte, a alguien se le ocurrió llamarla *Mantua Carpetanorum*, una “Mantua de los carpetanos” altisonante y pretenciosa.

Que las ninfas se bañen merece al menos un comentario a vuelapluma, ya que, entre los temas pictóricos más gustados en la primera mitad del siglo XVI, está la figura femenina, desnuda o ligera de ropa, que descansa o duerme al lado de un lago o, en todo caso, de un gran volumen de agua remansada, ya se trate de Venus (aunque el arquetipo es el de una *reclining Venus*, rara vez estamos ante esta diosa), de Diana (ella sí que aparece con frecuencia, momento antes de encontrársela Acteón), de Ariadna (de ella, a modo de escultura, arranca este importante arquetipo pictórico, aunque su muerte cuadra mal con el supuesto “optimismo renacentista” y tiende a desaparecer del título) o de alguna ninfa. De ello me he ocupado en otro lugar y vuelvo ahora en un capítulo del que será mi próximo libro.

Para conseguir su propósito, Garcilaso monta una pieza poética en la que resultan fundamentales su tempo lento, su quietud, la mansedumbre del curso de las aguas (de *mansedumbre* habla precisamente en el v. 65) y el amable sonido del viento al agitar las ramas de la vegetación de ribera, con una flora y una fauna (el genérico *aves* y abejas) básicas o esenciales. Para recrear ese tipo de sensaciones, gratas en primer término al oído (como es de ley en poesía), Garcilaso apela a unas aliteraciones que forman parte de cualquier curso de retórica literaria. El *locus amoenus* protege del calor y sirve de escudo frente a las emociones fuertes.

En realidad, el hombre está de más en ese lugar, aunque intuyamos su presencia en calidad de observador e informante, pero siempre fuera de escena. A él le corresponde adjetivar del modo más conveniente, para lo que recurrirá a un bucólico *amoenus* que lo mismo se aplica a la soledad del lugar (v. 57) que al prado que el Tajo baña (v. 71). En el primer caso, ignoro de dónde le viene el sintagma, aunque me consta que no se trata de un feliz hallazgo de Garcilaso, toda vez que Boccaccio, en una de sus cartas, anhela disfrutar de la “*nemorum amoenam solitudinem*” (como leo en la edición de Massèra 1928: 187). Por otra parte, a calificar un prado del mismo modo se le había adelantado Giovanni Pontano (“*per amoena vagantur prata*”) en *De tumulis* (lo cuento en Parra García 2002: 841).

La frescura cobra todo su sentido en la chicharrera del estío toledano; de ese modo, nada hay más preciado que el parasol vegetal que forman la hiedra y el encerrado bosque de galería para *que'l sol no halla paso a la verdura* (v. 62). De nuevo la adjetivación cumple con su cometido: *sitio umbroso* (73), *fresco apartamento* (75), *lugar sombrío* (82) y *agradable frío* (86). En el extremo opuesto, quedan los horribos paisajes calcinados de las visiones e infiernos de los cancioneros cuatrocentistas, que ejemplifican a la perfección eso que se ha dado en llamar “naturaleza solidaria”. Así es también el fondo de muchas estampas de san Pablo Protoeremita, san Jerónimo y demás anacoretas. Añadamos que, antes de Garcilaso, el arte fúnebre español había recurrido a paisajes a tono con la ocasión, marcada obligatoriamente por el luto más riguroso.

En la transmisión de la *Égloga III* hay algo ciertamente chocante: mientras el artista acrecentó su fama por medio de la composición, ni la finada ni la destinataria del poema obtuvieron beneficio alguno, ya que su nombre, aunque no fuese ésa la voluntad del artista, queda celado. Hay sospechas bien fundadas sobre la identidad de la primera y contamos con varias propuestas relativas a la segunda. Sin documentos concluyentes en uno u otro sentido, será imposible ir más allá de la hipótesis; a pesar de ello, Beatriz de Sá es mejor candidata que Isabel Freire, aunque ésta venga avalada por el mismo Herrera

y aunque hasta hace bien poco nadie dudase de que el lamento de Nemoroso-Garcilaso y el de las ninfas del Tajo tenía en ella su causa.

En ese hermoso y, en términos generales, acertado libro que es *La trayectoria poética de Garcilaso* (1948), que citaré por la edición revisada de Lapesa 1985, se defiende también que, bajo el disfraz de Elisa, se oculta la portuguesa Isabel Freire, el gran amor de Garcilaso. De ese modo, la *Égloga III* estaría cumpliendo una de las posibles funciones que cabe encomendar al arte: tamizar el dolor por la muerte de alguien. Para Lapesa, ese “dolido sentir” (como lo llama Garcilaso en la *Égloga I*) es el del propio poeta; de ahí que añada (p. 158): “La poesía es ahora un medio para escapar de la realidad”. El recurso a que apela Garcilaso habría logrado su propósito al controlar las emociones y contener el ánimo (p. 161): “La muerte de la amada no arranca ya al poeta acentos desgarradores”.

Este gran estudioso atina en lo principal, pero se excede al intensificar el sentimentalismo de la composición porque está convencido de que Elisa es Isabel Freire, amada de Garcilaso. ¿Había razones para apartarse de una tradición exegética que, como hemos recalcado, partía nada menos que de Fernando de Herrera? Creo que sí, ya que el simple chirriar de la lectura autobiográfica —reparemos en que Garcilaso estaría dando cuenta de su amor adulterino por la difunta— nos avisa de que algo no funciona bien. Iglesias Feijoo 1993 fue el primero en advertirlo; luego, a darle la razón vinieron un trabajo mío (Gómez Moreno 2003) y, sobre todo, la documentación aportada por Vaquero 2011.

En realidad, los argumentos de que han partido los valedores de tal teoría son muy endeble: en la base, sólo tenemos la rúbrica a una composición menor, unas líneas que no cabe atribuir ni a Garcilaso de la Vega ni a un lector con información privilegiada sobre el poeta, su círculo de relaciones y sus circunstancias. Bien considerado, lo que ofrece esa rúbrica no es más que la lectura impresionista y subjetiva de alguien que cuenta con una única ventaja sobre nosotros: la de haber vivido en una época cercana a Garcilaso y haber tenido acceso al nombre de Isabel Freire, no más. Luego vino el Brocense (con su edición de 1574) y estableció la equivalencia entre Boscán y Nemoroso. Por su parte, Fernando de Herrera, en su magna edición, la rechazó al tiempo que unía, indisolublemente y en apariencia para siempre, el personaje literario de Elisa y la figura histórica de Isabel Freire, aunque en su poder no obrara documento alguno que corroborase la personalidad de la finada.

Como digo, todo arranca de dos rúbricas distintas a una misma composición: la copla II. La primera de ellas dice: “Canción habiéndose casado su dama”; la otra: “A doña Isabel Freyre, porque se casó con un hombre fuera de su condición”. ¿Y qué es lo que contiene el poema?: nada que no esté ya en la vieja poesía cancioneril, con la que queda claramente en deuda. El erotismo trovadoresco está saturado de imágenes en que el artista, locamente enamorado, se queja por el desdén de su dama (Morros 1995: 4):

Culpa debe ser quereros,
según lo que en mí hacéis;
mas allá lo pagaréis
do no sabrán conoceros
por mal que me conocéis.

Por quereros, ser perdido
pensaba, que no culpado;
mas que todo lo haya sido
así me lo habéis mostrado,

que lo tengo bien sabido.
 ¡Quién pudiese no quereros
 tanto como vos sabéis,
 por holgarme que paguéis
 lo que no han de conoceros
 por mal que me conocéis!

Sobran razones para descartar a Isabel Freire. La primera no es otra que la pura lógica. Basta preguntarse —ya lo he hecho— si tiene sentido dedicar a una noble dama el poema en que el artista se duele de la muerte de su amada, que para más inri no es su esposa. En mi opinión, tal suposición resulta inaceptable desde la doble óptica del artista y de la destinataria del poema. Ni siquiera vale decir que todo queda celado al tratarse de una obra en clave: Garcilaso nombra a doña María (lástima que su nombre no baste hoy para identificarla) y advierte sobre su contenido luctuoso desde la primera estrofa. No hay duda de que, de ser cierto lo que hasta aquí se pensaba, Garcilaso se habría puesto en una situación embarazosa, ya que cualquiera —¿por qué no Elena de Zúñiga, su mujer legítima?— le habría preguntado quién estaba detrás de Elisa.

Ciertamente, desde la primera octava Garcilaso afirma que las circunstancias tienen la culpa de que, por una vez, se aparte del tono laudatorio de los poemas que, en honor de doña María, tiene escritos y de los que habrá de dedicarle en el futuro. Un trágico suceso lo lleva por unos derroteros distintos de los acostumbrados: los de la literatura funeraria, en la modalidad que, en el Medioevo y temprano Renacimiento, se conocía con el nombre de *planto* y que hoy llamamos *elegía*. El pasaje a que me refiero corresponde a los vv. 5 y 6: “a despecho y pesar de la ventura // que por otro camino me desvía”, que sólo se entienden cuando se cae en la cuenta de que la *ventura* a que el poeta alude significa lo contrario de lo que parece decir. El silencio de la crítica revela que no ha entendido a Garcilaso.

Esta equivalencia funciona a la perfección en el último verso del soneto XXXVI, del que Morros 1995: 60 cuelga la nota aclaratoria: “‘dicha, felicidad’”; sin embargo, en la *Égloga III*, donde la nota es absolutamente necesaria, al término sólo le conviene el significado que le da Antonio de Nebrija en su *Vocabulario español-latino* (ca. 1495): *fortuna* y *casus*. Si la segunda voz vale lo mismo que “accidente”, “tragedia” e incluso “muerte”, la *fortuna* del latín comporta un sentido negativo que sólo se anula o revierte cuando va convenientemente acompañada de un adjetivo de significado opuesto (como la *optima fortuna* de Tácito). Hasta eso es difícil, ya que, en la larga lista de adjetivos que Ravisio Textor asocia a *fortuna* en su *Epithetorum Ioannis Ravisii Textoris opus absolutissimum* (Douai: Jean Bogard, 1607), raro es el que no comporta un valor negativo que potencia el que el sustantivo tiene en origen.

Estoy convencido de que, en cierto poemilla con aire popular del *Cancionero musical de Palacio*, el término *ventura* se usa de un modo voluntariamente equívoco, en atención a sus significados contrapuestos. Si nos quedamos con uno solo (sea ‘dicha’ o su contrario, ‘desdicha’), empobrecemos el poema y a su anónimo compositor le robamos gran parte de su inobjetable mérito (cito por Alin 1991: 122-123):

Mi ventura, el caballero,
 mi ventura.

¡Niña de rubios cabellos,
 quién os trajo a estos yermos?

Mi ventura, el caballero,
mi ventura.

Por lo tanto, no cabe duda de que se trata de la muerte de una mujer y no de una especie de musa etérea, pues todo se advierte desde la primera estrofa. Tampoco podemos ignorar su aviso de que por una vez aparcará el tono laudatorio con que acostumbra agasajar a doña María en sus poemas. Ahora bien, si Elisa no es Isabel Freire, ¿a quién encubre la ficción poética o, lo que es lo mismo, a quién se alude en cifra o clave? Comencemos con lo que parece más difícil: que se trate de alguien emparentado con la destinataria. Tal hipótesis se cae por los suelos, pues ni siquiera hay un amago de pésame a ella enderezado, a diferencia de lo que sucede con la *Elegía I*. El óbito, de entrada, interesa más a Garcilaso que a doña María. Aceptada esta premisa, se impone arriesgar alguna hipótesis, si es que no un nombre.

Ni dolor extremo ni desesperación: la *Égloga III* es un paradigma de todo lo contrario. Sólo si entre el deceso y la composición del poema hubiesen transcurrido años cabría pensar que la muerta puede ser la mujer amada; sin embargo, esta hipótesis cae por su propio peso desde el momento en que Garcilaso reconoce que el asunto y el tono vienen impuestos por una tragedia sobrevenida, la ya referida *ventura*. Así las cosas, hay que concluir que la finada pertenece a su círculo más cercano, pues le dedica un poema y no tiene ninguna marca de haberse escrito por encargo. Pienso, como Carmen Vaquero, que se trata de su cuñada Beatriz de Sá, esposa de su hermano Pedro Laso de la Vega, señor de Cuerva.

Así se entiende mejor que la perspectiva adoptada por Garcilaso sea la de una elegía galante, un poema en el que la efusividad excesiva está de más; de lo contrario, habría tenido que optar entre una consolatoria (dirigida, en tal caso, a su hermano Pedro) o un planto cancioneril. En el primero de los casos, el tono de la composición habría sido irremediabilmente moral; en el segundo, altisonante, excesivo y artificial. Ambas modalidades tienen su paradigma en la *Consolatoria para Juana de Mendoça, su muger*, escrita por Gómez Manrique con motivo de la muerte de dos hijos suyos, y en la *Defunción de don Enrique de Villena* del Marqués de Santillana.

Garcilaso hace todo lo contrario de una plañidera: el suyo no es el dolor cósmico del decir narrativo fúnebre, con sus frías coplas de arte mayor (al respecto, es de lo más revelador que, en su *Consolatoria*, Gómez Manrique lo deje a un lado y se sirva del prosímpro y que sus versos sean octosílabos), con el consabido desfile de figuras alegóricas y mitológicas, personajes históricos o, como en el poema de don Íñigo, de fieras, monstruos y sabios de todos los tiempos. En la *Defunción del noble cavallero Garci Lasso de la Vega* de Gómez Manrique cabe ver una especie de fórmula intermedia, pues el planto acaba en consolatoria, como se adelanta en la propia rúbrica.

Garcilaso optó por una fórmula diferente, elegante y perfectamente creíble gracias a su emotividad contenida. La suavidad de los sentimientos y la envoltura melancólica suponen un corte brusco con la tradición inmediata a la que acabo de referirme y un retorno al patrón virgiliano. Tan manifiesto resultaba ese tono melancólico que Cristóbal de Castillejo lo critica en su *Repreñión contras los poetas españoles que escriben en verso italiano*: “Muy melancólicas son // estas trovas a mi ver”. La evocación nostálgica es un recurso ajeno a la vieja retórica, impensable antes del siglo XIX, en que cuajan el concepto y el término.

La novedad de este poema fúnebre no se debe buscar en el simple recurso a la mitología; de hecho, el planto cuatrocentista también se sirve de ella en ocasiones y hasta la refuerza por medio de figuras alegóricas. En estos casos, la mitología es una adherencia o adorno; en Garcilaso, por el contrario, realidad y mito se funden y confunden hasta formar un todo indivisible. En vano se buscarán las marcas supuestamente inexcusables de la elegía en sus distintas subtradiciones (Camacho Guisado 1969: 81 se refiere a las cuatro secciones de que consta: la presentación del suceso, la lamentación, el elogio y el consuelo): la forma que adopta en la *Égloga III* las camufla en parte y en parte prescinde de ellas.

En esta reformulación del género, para la que Garcilaso clava la vista en Virgilio, no cabe nada que no sea revivificarlo o potenciarlo: todo lo contrario de llevarlo a una vía muerta. En el hecho de que la bucólica, con su atmósfera característica, se imponga sobre el planto o elegía no entreevo desazón alguna. En mi opinión no es la tasa que Garcilaso debía satisfacer para sacar su experimento adelante, sino todo lo contrario: pasar de un dolor que se proclama insostenible a una melancólica agridulce (“la mélancolie est le bonheur d’être triste”, ‘melancolía es la felicidad de estar triste’, que dijo Víctor Hugo) era uno de sus principales objetivos, acaso el primero de todos, al situar la muerte de Elisa en el epicentro de la *Égloga III*. A la melancolía, ya lo hemos dicho, Garcilaso le añadió un resorte tan eficaz como la evocación nostálgica, que actúa directamente sobre nuestras fibras más sensibles.

De ese modo, Garcilaso disipa cualquier duda sobre la verdadera razón que le ha llevado a tomar la pluma, la misma que señaló al comienzo. No en balde, todo gira alrededor del cuadro central, con las ninfas del río Tajo y la triste historia recogida en el tapiz de Nise. En este caso, las simetrías y las proporciones de la *Égloga III* están cargadas de sentido. Ahora bien, la elegía central tiene tal fuerza que muchos lectores abandonan el poema en ese punto preciso. ¿A quién le puede extrañar que hasta ahí llegue Dámaso Alonso 1950 en su bella y eficaz lectura del poema? Aunque los cantos amebos de Tirreno y Alcino son necesarios para que el conjunto resulte simétrico, aunque sus trece estrofas funcionan como anticlímax que anticipa el cierre y aunque la escena viene con aval de Virgilio, para los más la *Égloga III* ha terminado.

Por cierto, aceptar que, tras Elisa, está Beatriz de Sá tiene sus consecuencias. Si se considera que ésta murió antes del 11 de marzo de 1530 (como lo demuestra uno de los documentos exhumados por Carmen Vaquero), que la *Égloga III* sólo tiene sentido a poco de producirse el deceso y que Garcilaso vivió seis años más, queda claro que no fue ésa, ni mucho menos, su última obra. Por añadidura, la aparición en escena de Guiomar Carrillo (con la que Garcilaso tuvo a su hijo Lorenzo) y Beatriz de Sá incrementa la nómina de mujeres ligadas relacionadas con el poeta de un modo u otro. En ella, estaban ya su legítima esposa, la anónima amada del ciclo napolitano e Isabel Freire; además, nada impide que vayan apareciendo nuevos nombres y nuevas relaciones. Así las cosas, recomponer la historia poética de sus amores con una sola mujer se torna tarea imposible, como imposible resulta reordenar el material poético con arreglo al patrón de un cancionero petrarquista.

[P. S.: De hecho, a punto de acabar este trabajo me llega noticia del libro de Vaquero 2013 en que se habla de un nuevo amor del poeta: su prima Magdalena de Guzmán, que correspondería a la Camila de la *Égloga II*.]

Apéndice o coda



En otoño de 2012, pasé una semana en Villa Vigoni, centro cultural italo-alemán a orillas del lago Como. A comienzos del siglo XIX, allí vivía la familia Mylius, formada por Enrico, Federica y Giulio, su único hijo, muerto a los treinta años tras desposar, *in articulo mortis*, a la bella Luigia. Un templete de regusto clásico, ubicado en medio de su inmenso jardín, recuerda el trágico suceso y valida la idea de que el dolor por la muerte de alguien querido se suaviza al pasarlo por el mallazo del tiempo, el arte y la naturaleza.

Un inspirado artista, Paolo Marchesi, satisfizo la voluntad del matrimonio Mylius con *La morte di Giulio Mylius* (1832), relieve que recoge el tránsito del joven como si de una escena de la vida romana se tratase. Giulio yace en un triclinio, frente a Luigia, su esposa, que sujeta su mano y su espalda; a la otra mano está asida su madre, mientras su padre se dispone a abrazarlo en el instante final. En el exterior, una lápida aporta sentido al conjunto: “Nella rimembranza tranquilla di una sofferta sciagura non si estingue il dolore, ma si converte in un soave sentimento”, ‘En el recuerdo tranquilo de una tragedia pasada, el dolor no se extingue sino que se convierte en un suave sentimiento’.

Obras citadas

- Alin, José María. *Cancionero tradicional*. Madrid: Castalia, 1991.
- Alonso, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Madrid: Gredos, 1950.
- Camacho Guisado, Eduardo. *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid: Gredos, 1969.
- Gómez Moreno, Ángel. “Garcilaso entre apuntes de poética y teoría literaria cuatrocentista”. En José Luis Girón Alconchel *et al.* eds. *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*. Madrid: Universidad Complutense, 2003. 2, 1241-1252.
- . “La flora entre los primitivos y Cranach, de *Razón de amor* a Cervantes: paisaje, exégesis y poética”. *Edad de Oro* 30 (2011): 127-166.
- . “Petrarca y el petrarquismo: apuntes a vuelapluma”. Prólogo a Andrés Ortega Garrido, ed. y trad. Francesco Petrarca. *Cartas a los más ilustres hombres de la Antigüedad*. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata, 2014. 7-19.
- Iglesias Feijoo, Luis. “Lectura de la *Égloga I*”. En Víctor García de la Concha coord. *Garcilaso*. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista. Universidad de Salamanca, 2-4 de marzo de 1983. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993. 61-82.
- Lapesa Melgar, Rafael. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Revista de Occidente, 1948.
- . *Garcilaso: Estudios completos*. Madrid: Istmo, 1985.
- Massèra, Aldo Francesco, ed. *Boccaccio, Opere IX. Opere latine minori*. Bari: Giuseppe Laterza & figli, 1928.
- Morros, Bienvenido, ed. *Garcilaso de la Vega*. Rafael Lapesa pról.. *Obra poética y textos en prosa*. Barcelona: Crítica, 1995.
- Parra García, Luis. “Pervivencia de los tópicos de la elegía latina en la poética pontaniana. A propósito de *Parthenopeus I 3*” En José María Maestre Maestre, Luis Charlo Brea y Joaquín Pascual Barea eds. *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*. Alcañiz: Ayuntamiento de Alcañiz, 2002. II, 827-842.
- Soto Caba, Victoria. “El jardín romántico en la España ilustrada: Una visión en la literatura”. *Espacio, Tiempo y Forma (Serie VII, Historia del Arte)* 6 (1993): 407-432.
- Vaquero Serrano, Carmen. “Dos mujeres en la vida de Garcilaso: Guiomar Carrillo y Beatriz de Sá”. *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica* 1 (2006), 103-112.
- . “La fecha de la muerte de Beatriz de Sá, la más que posible Elisa de Garcilaso”. *Lemir* 15 (2011): 235-244.
- . Lui Alberto de Cuenca pról. *Garcilaso, príncipe de poetas. Una biografía*. Madrid: Marcial Pons, 2013.