

«Aprite al pianto mio l'umido seno».
Ninfas y mal de amor en la poesía
de Garcilaso de la Vega

Antonio Gargano

Università degli Studi di Napoli Federico II
antgarga@unina.it

Resumen

Desde la *Iliada* las ninfas han sido representadas literariamente como pacientes destinatarias de las quejas de hombres, héroes y divinidades, presos del dolor y la desesperación. En la poesía bucólica, el *topos* de la invocación de las ninfas por parte del pastor protagonista de un amor desdichado recibe amplio desarrollo de los orígenes en Teócrito a Virgilio, Calpurnio y Nemesiano, hasta llegar a la *Arcadia* de Sannazaro. A partir de esta tradición clásica y romance, el presente trabajo estudia el desarrollo del *topos* en la poesía de Garcilaso de la Vega, donde figura en el soneto, «Hermosas ninfas que, en el río metidas», en la primera parte de la *Égloga II*, y en un extenso número de octavas de la *Égloga III*, con funciones y significados completamente distintos.

Palabras clave

Poesía bucólica; égloga; Garcilaso de la Vega; ninfas; invocación.

Abstract

Since the *Iliad*, nymphs have been represented in the literary work as recipients of the laments of men, heroes and deities, prisoners of pain and despair. In bucolic poetry, the *topos* of the invocation of nymphs by the protagonist pastor of a wretched love receives a wide development from its origins in Theocritus to Virgil, Calpurnius and Nemesiano, until reaching the *Arcadia* of Sannazaro. Starting from this classical and romance tradition, the present work studies the development of the *topos* in the poetry of Garcilaso de la Vega, where it appears in the sonnet «Hermosas ninfas que, en el río metidas», in the first part of the *Égloga II*, and in an large number of octaves of the to *Égloga III*, with completely different functions and meanings.

Keywords

Bucolic poetry; eglogue; Garcilaso de la Vega; nymphs; invocation.

1. Desde los tiempos más remotos las ninfas han sido representadas literariamente como pacientes destinatarias de los lamentos de los hombres, héroes y deidades, presos del dolor y la desesperación. Envuelto por «una negra nube de pesar» («τὸν δ' ἄχεος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα»; *Iliade*, XVIII, 22), Aquiles, a quien Antíloco acababa de anunciar la muerte de Patroclo, comenzó a gemir terriblemente, hasta hacer que sus gritos llegaran incluso a las profundidades del mar, donde, ignorando la causa, fueron escuchados por su madre, Tétis, que habitaba en una gruta reluciente, rodeada de todas las Nereidas. Y es a estas, sus hermanas, a quienes Tétis, afligida por no poder ayudarlo, les dirige su lamento por el sufrimiento de su hijo, llegando a involucrar en el dolor a las hermosas hijas de Nereo, las cuales «la acompañaban llorosas» («αἱ δὲ σὺν αὐτῇ / δακρῦσσαι ἴσαν»; XVIII, 65-66).

Un grupo de náyades, de las que Virgilio proporciona el catálogo siguiendo el ejemplo de Homero, también acompañaba a Cirene, cuando esta, que vivía con sus hermanas en el fondo del río Peneo, escuchó las quejas de su hijo Aristeo por la pérdida de las abejas. Aquí, en el texto de las *Geórgicas*, digo, en medio de las ninfas dedicadas a hilar lana de Mileto, solo Climene estaba ocupada en cantar, narrando la inútil vigilancia de Vulcano, junto con los ardidés y los dulces robos de Marte:

Carmine quo captae dum fuis mollia pensa
 devolvunt, iterum maternas inpulit auris
 luctus Aristaei, vitreisque sedilibus omnes
 obstupere...

(Verg., *Georg.* 4, 348-351)

[mientras cautivadas por el canto, retorcían de sus husos las blandas lanas, de nuevo percutió los oídos de su madre la queja de Aristeo, y todas, en sus vítreos asientos, quedaron mudas de estupor].

Las desocupadas ninfas homéricas reaccionaban con lágrimas de dolor a las lastimosas palabras que les dirigía su hermana Tétis, tras haber oído el tormento de su hijo, Aquiles; las virgilianas, en cambio, ocupadas en labores textiles o en actividades artísticas, se asombran y se quedan atónitas al oír las dolientes expresiones de Aristeo, que llegan a sus oídos, a la vez que a los maternos de Cirene. Parece, por lo tanto, que se pueden dar reacciones muy diferentes, a pesar de estar expuestos a manifestaciones similares de dolor; y que la diversidad de las reacciones —lágrimas de dolor o sensación de asombro—, más que por el grado de participación de las ninfas prácticamente idéntico, me atrevo a sugerir que depende del tipo o nivel de ocupación en el que están inmersas cuando escuchan el lamento.

También en la poesía de Garcilaso, como se sabe de sobra, las ninfas aparecen a menudo, especialmente en algunos de los pasajes más extensos, donde su presencia está siempre ligada al lamento o al relato de tristes historias de amor. Así, por ejemplo, ellas son el objeto del soneto XI, «Hermosas ninfas que, en el río

metidas», de algunos tercetos de la primera parte de la *Égloga* II y, con un papel innegable de protagonistas, de un gran número de octavas de la *Égloga* III¹. Sin embargo, en las tres composiciones mencionadas, las ninfas desempeñan funciones completamente diferentes: en el soneto y en la *égloga* segunda, a imitación de las desocupadas ninfas homéricas, son las meras destinatarias de las invocaciones del yo poético y del pastor Albanio, respectivamente, quienes les imploran que escuchen las penas de amor que les afligen, salvo que puedan desarrollar, en razón de tal encargo, un papel más activo que consiste en la participación en el dolor ajeno o en la facultad de consolar a quien, padeciéndolo, lo convierte en el objeto de su palabra. En la *égloga* tercera, en cambio, las ninfas son llamadas en causa porque se dedican al arte del bordado, mostrando en esto una cierta afinidad con las virgilianas hermanas de Cirene y con Clímene, en particular, pero, a diferencia de estas últimas, las ninfas garcilasianas no suspenden su labor para desempeñar el papel de simples destinatarias de los lamentos proferidos por apenados amantes, sino que son ellas mismas quienes realizan la función de referir las infaustas historias amorosas, de las que no son las protagonistas, sino más bien las narradoras que confían a las imágenes de los bordados el relato de diferentes historias de amores trágicos.

Al tratar el motivo de la presencia de las ninfas en los tres poemas mencionados, seguiré el orden cronológico de composición, ateniéndome a la implícita sugerencia de Rafael Lapesa. «Evidentes son las analogías temáticas y estilísticas del soneto XI, “Hermosas ninfas que en el río metidas”², con la *égloga* II [...], y, más aún con la III». Comenzaré, pues, por la *égloga* segunda, que seguramente precede a la redacción de la tercera y, muy probablemente, también a la del soneto.

2. En su adiós a la vida y al mundo, antes de su intento de lanzarse por un despeñadero, llevado a ello por la insensibilidad que le había mostrado su amada Camila, el pastor Albanio, tras haber invocado a los dioses y antes de dirigirse a las fieras, también ellas apiadadas por sus lamentos, implora en ocho tercetos a las ninfas, a las que apela nombrando sus respectivas categorías:

1. Invocaciones a las ninfas aparecen también, en la misma *Égloga* II, en la reanudación del relato que Albanio le dirige a Salicio (vv. 416-418), en la petición de auxilio de Camila (vv. 805-806), en el *incipit* de la larga narración de Nemoroso, en la segunda parte de la composición (v. 1156). Las ninfas, además, forman el «blanco coro» del dios fluvial, Tormes, en la *Elegía* I (vv. 143, 151), así como en la *Égloga* II (v. 1728), y, en la primera de las dos composiciones mencionadas, son también las destinatarias de la petición del poeta para que consuelen a don Fernando por la muerte de su hermano, el joven Bernardino (vv. 169, 177). Singularmente, en cambio, a una *ninfa* será comparada Camila, en la primera parte de la *Égloga* II (vv. 768. 865) y, en la *écfrasis* de la segunda parte de la composición, la joven de la que se enamora Fernando y que luego se convertirá en su esposa (v. 1370, 1374); a su vez, en la *Égloga* III, Elisa es figurada en la tela de Nise como la «ninfa muerta», la «ninfa delicada», la «ninfa bella», la «bella ninfa muerta» (vv. 224, 226, 239, 262). Para una reseña de la presencia de las ninfas en la poesía de Garcilaso, puede verse Joan Cammarata (1983: *Index*, s.v. «Nymphs»).

2. Rafael Lapesa (1985: 186).

¡O nayades, d'aquesta mi ribera
corriente moradoras; O napeas,
guarda del verde bosque verdadera!

alce una de vosotras, blancas deas,
del agua su cabeza rubia un poco;
así, ninfa, jamás en tal te veas.

Podré dezir que con mis quejas toco
las divinas orejas, no pudiendo
las humanas tocar, cuerdo, ni loco.

¡O hermosas oréadas que, teniendo
el gobierno de selvas y montañas,
a caza andáis, por ellas discurriendo!,
dejad de perseguir las alimañas,
venid a ver un hombre perseguido,
a quien no valen fuerzas ya ni mañas.

¡O dríadas, d'amor hermoso nido,
dulces y graciosísimas doncellas,
que a la tarde salís de lo escondido,

con los cabellos rubios que las bellas
espaldas dejan d'oro cubijadas!,
parad mientes un rato a mis querellas;

y si con mi ventura conjuradas
no estáis, haced que sean las ocasiones
de mi muerte aquí siempre celebradas³.

«Todo esto es de Sanazaro», sentenciaba el Brocense⁴. Y en efecto, se sabe que, en los versos citados, Garcilaso traduce un fragmento de la *Prosa VIII* de la *Arcadia*, que contiene una invocación similar a las ninfas por parte del pastor Carino, dispuesto a suicidarse por amor, arrojándose desde un alto despeñadero y salvado por la repentina aparición de dos palomas blancas de las que, como «da prospero augurio», el desesperado pastor había presagiado «speranza di futuro bene»:

O naiadi, abitatrici de' correnti fiumi, o napee, graziosissima turba de' riposti luoghi e de' liquidi fonti, alzate alquanto le bionde teste da le chiare onde, e prendete le ultime strida anzi che io moia. E voi, o bellissime oreadi, le quali ignude solete per le alte ripe cacciando andare, lasciate ora il dominio degli alti monti e venite al misero; ché son certo vi porgerà pietà quello che a la mia cruda donna porge diletto. Uscite da' vostri alberi, o pietose amadriadi, sollicitate conservatrici di quelli, e parate un poco mente al fiero supplicio che le mie mani testé mi apparecchiano. E voi, o

3. Todas las citas son de Garcilaso de la Vega (1995); para los versos citados de la *Égloga II*, vv. 608-631, pp. 171-173.

4. Cito por Antonio Gallego Morell (1972: 291, B-169).

driadi, formosissime donzelle de le alte selve, le quali non una volta ma mille hanno i nostri pastori a prima sera vedute in cerchio danzare all'ombra de le fredde noci, con li capelli biondissimi e lunghi pendenti dietro le bianche spalle, fate, vi prego (se non sete in seme con la mia poco stabile fortuna mutate), che la mia morte fra queste ombre non si taccia, ma sempre si extenda più di giorno in giorno ne li futuri secoli, acciò che quel tempo il quale da la vita si manca, a la fama si supplisca⁵.

En el pasaje en prosa, Sannazaro daba un desarrollo más amplio a un motivo tópico presente en el género bucólico desde sus orígenes: la invocación a las ninfas por parte del pastor protagonista de un amor desdichado, que entona su canto lastimero ante las agraciadas divinidades de la naturaleza, pidiendo que se apiaden. La verdad es que, retomando un concepto análogo expresado por Tirsis, el pastor teocriteo que, al asimilar las ninfas a las musas, deploraba su ausencia por haber estado lejos de Sicilia, mientras Dafnis se moría: «πᾶ ποκᾶ ἄρ᾿ ἦσθ᾿, ὅκα Δάφνις ἐτάκετο, πᾶ ποκα, Νύμφα» (*Theocr.* I, 66: «¿Dónde, Ninfas, estabais, dónde, cuando Dafnis languidecía?»), Virgilio —a él me refiero— calcando el ilustre ejemplo del siracusano, al evocar los «sollicitos amores» de Galo, repetía así:

Quae nemora aut qui vos saltus habuere, puellae
Naiides, indigno cum Gallus amore peribat? (Ecl. 10, 9-10)

[¿Qué bosques o qué sotos os retenían, Náyades doncellas,
cuando Galo perecía de un amor desgraciado?]

En los comienzos de su empleo en la poesía bucólica, por lo tanto, el motivo se realiza, por así decirlo, en sentido negativo, dado que de las ninfas, evocadas en ausencia, se subraya su falta de participación como receptoras compasivas en el canto del pastor. En cambio, realizado en sentido positivo, Sannazaro ciertamente lo leía en las breves referencias ofrecidas por las églogas de Calpurnio y Nemesiano, en las que las ninfas (dríadas y náyades) asisten en silencio a los melodiosos cantos con que los pastores Ida y Astaco compiten por el amor de la virgen Crócale, en el primero de los dos poetas mencionados; así como en la declamación de los versos con los que el pastor Ida, invocando a dríadas, napeas y náyades, se consuela de la triste desgracia por la ausencia de la bella Dónace, en el segundo de los poetas citados⁶. Sin embargo, al componer el pasaje en prosa de la *Arcadia*, en la que Carino implora a las ninfas, Sannazaro seguramente pensaba en los versos

5. Iacopo Sannazaro (2013: 182-183).

6. «Affuerunt sicco Dryades pede, Naiades udo» (Calpurn. 2, 14; «Estaban las Dríadas de pie seco y las Náyades de pie mojado»); «Quae colitis silvas, Dryades quaeque antra, Napaeae, / et qua marmoreo pede, Naiades, uda secatis / litora purpureosque alitis per gramina flores» (Nemes. *Buc.* 2, 20-22; «Dríadas, que habitáis las selvas, Napeas, que habitáis las grutas, y Náyades, que con pie de mármol pisáis las húmedas playas y hacéis crecer purpúreas flores entre la hierba»).

con la invocación de las divinidades femeninas pronunciada por Meliseo, «a quo uxoris mors deploratur», en la homónima égloga de su amigo y maestro Pontano:

...Mecum, o mecum ite, puellae,
 Ad luctum, mecum ite, deae, mecum ite, sorores
 Naiades, quibus illa choros iungebat et una
 Nudabat liquidis argentea membra sub undis;
 Huc, sociae Dryades, simul et celerate, Napaeae,
 Umbrarum memores choreaeque in montibus actae,
 Et questus geminate et amarum intendite luctum⁷.

[Venid, venid conmigo, doncellas, a manifestar el dolor, venid conmigo, diosas, venid conmigo, hermanas Náyades, con quienes ella se unía en las danzas y en su compañía desnudaba sus miembros de plata en las cristalinas aguas; acudid aquí, compañeras Dríades, y con vosotras, raudas, las Napeas, evocadoras de las sombras y de las danzas en coro en las montañas; duplicad los lamentos y expresad intensamente vuestro amargo dolor].

Volviendo a los versos de la égloga de Garcilaso y a su relación con el pasaje en prosa de la *Arcadia*, podemos notar de inmediato que los cuatro periodos de la invocación de Carino a las ninfas («O naiadi... o napee», «o bellissime oreadi», «o pietose amadriadi», «o driadi») se reducen, por la ausencia de las amadriadas, a tres bloques de versos en la invocación de Albanio: los tres tercetos iniciales para náyades y napeas, los dos centrales para las oréadas y, de nuevo, tres tercetos conclusivos para las dríadas.

No todo está absolutamente claro en los versos españoles. La referencia a las napeas, por ejemplo, definidas por Garcilaso con una destacada aliteración, «guarda del verde bosque verdadera» (v. 610), merece la siguiente nota de Herrera: «son ninfas de los bosques y valles cercados, que los griegos llaman νηπας, aunque Servio diga que son ninfas de las fuentes»⁸. En realidad, aun definiéndolas ninfas de los bosques, Garcilaso las junta con las náyades, pidiendo que al menos una de ellas alce la rubia cabeza del agua, lo que sugiere que, como las náyades, también las napeas son consideradas por Garcilaso ninfas acuáticas. Pero no se trata en absoluto de una contradicción, aunque la nota de Herrera tiende a hacerlo parecer. De hecho, no cabe duda de que las napeas son ninfas acuáticas, tal y como lo confirma la explicación que ofrece Boccaccio en el capítulo sobre las ninfas de la *Genealogia deorum gentilium*: «Sunt et aliee que dicuntur fontium, et

7. Pontano (2011: 97, vv. 122-128). Sobre la cuestión en general, véase Vera Tufano (2017), donde se lee: «Tra i due fronti bucolici, le *Ecoglae* del Pontano e l'*Arcadia* è dunque in atto un dialogo intimo e fitto, che è testimoniato da ulteriori parallelismi, celati in raffinatissime allusioni metaletterarie» (79).

8. Herrera (2001: 841).

he appellantur Napee, quasi Naptee, id est acquarum fomites»⁹; solo que, como ninfas de las fuentes y de las aguas escondidas en las grutas, tienen su morada en los bosques y los valles.

Un problema mayor lo plantea la cuestión relativa al significado que debe asignarse al adjetivo «corriente» (v. 609), que, en singular, solo puede referirse a «mi ribera». El pasaje correspondiente de la *Arcadia* dice: «O naiadi, abitatrici de' correnti fiumi»¹⁰, en conformidad etimológica con el nombre de la categoría: «Llámanse *náyades* [...] las ninfas de las fuentes, *vaw* significa en nuestra lengua *corro*. Pero este *correr* es de cosa líquida, que es lo que denota *fluo* en la habla latina», anota Herrera¹¹, quien parece evocar a Boccaccio: «Sunt et alie dicuntur fluminum, et he vocantur Nayades, eo quod nays interpretetur fluctus vel comotio, et ideo Naydes dicte, quia fluant flumina et in motu continuo sint»¹². De las *náyades* garcilasianas, sin embargo, no se dice que habiten en «correnti fiumi», como en el pasaje de la *Arcadia*, sino en «aquesta mi ribera corriente». El único que corrige es Tamayo, concordando en plural el adjetivo con las «*náyades* moradoras»¹³. Como se sabe, ningún editor ha aceptado la corrección conjetural sugerida por el literato toledano, aunque la *iunctura* «ribera corriente», a excepción de las poco convincentes aclaraciones de significado propuestas por Bienvenido Morros¹⁴, ha merecido el silencio general de los editores y comentaristas modernos, de los que únicamente Elías L. Rivers ha glosado concisamente la expresión con la nota: «donde corre el agua»¹⁵, que es probablemente la explicación más simple, pues se limita a aplicar la cualidad pertinente a las corrientes de agua al lugar por donde dichas corrientes fluyen.

Un último problema se plantea, quizás, en relación con los versos 611-613, en los que la petición que el pastor les hace a las ninfas, para que al menos una de ellas se asome fuera del agua, no parece producir ningún efecto, debido a que los versos en cuestión se atenúan, por así decirlo, en una especie de deseo que debería interesar a la ninfa que ha aceptado dicha petición: «así, ninfa, jamás en tal te veas», pero que no implica ninguna conexión específica con el canto de dolor del pastor; lo cual, francamente, no parece tener mucho sentido. Subviene, ante esta perspectiva, la propuesta presentada por Mario Di Pinto, quien sugiere que se adopte «una diversa punteggiatura, considerando “podré decir” retto ipotatticamente da “así” del v. precedente e isolando la frase “jamás en tal te veas” como

9. La cita se lee en el cap. XIV del libro VII, «De nynphis in generali» del *Genealogie deorum gentilium libri*, en Boccaccio (1951).

10. Sannazaro (2013: 841).

11. Herrera (2001: 841).

12. Se remite al cap. XIV del libro VII, «De nynphis in generali», del *Genealogie deorum gentilium libri*, en Boccaccio (1951).

13. Tamayo de Vargas (1622: 73).

14. Garcilaso de la Vega (1995: 171, nota a los vv. 608-609).

15. Garcilaso de la Vega (1996: 167, nota al v. 609).

un'esclamazione di augurio»¹⁶. La lectura del hispanista italiano tiene la ventaja indudable de dar un sentido más completo al conjunto de los tres primeros tercetos de la serie, sin ninguna intervención textual, si no únicamente el interpretativo que se recaba de la lección atestiguada por la tradición textual.

La recreación en verso del pasaje en prosa de la *Arcadia*, aunque presenta numerosas e inevitables adaptaciones y transformaciones, con respecto al original, conserva, en sustancia, la configuración y el significado con que Sannazaro había pensado desarrollar el motivo tradicional de la invocación a las ninfas por parte de un amante desdichado. Si dejamos aparte los fenómenos que surgen por el doble proceso de versión y versificación¹⁷, pocas y de escasa relevancia son las ocasiones que se desvían del pasaje sannazariano. De hecho, a diferencia de la práctica imitativa que el poeta español adopta y adoptará cada vez con más frecuencia en sus futuras composiciones, aquí la fidelidad al modelo de partida prevalece claramente sobre la técnica del mosaico que preside la elaboración de otras obras. En este sentido, vale la pena señalar que, por lo que atañe al fragmento sobre las náyades y las napeas, el terceto: «podré decir que con mis quejas / toco las divinas orejas, / no pudiendo las humanas tocar, cuerdo ni loco», presenta una significativa amplificación respecto del texto italiano: «prendete le ultime strida anzi che io moia». Lo cual se debe a la inserción de una tesela virgiliana: «con mis quejas toco las divinas orejas», que calca el sintagma de las *Geórgicas*: «iterum maternas impulit auris / luctus Aristaei» (IV, 349-350)¹⁸, con el que Garcilaso combina la idea expresada por Carino en la súplica dirigida a las hermosas oréadas: «ché son certo vi porgerà pietà quello che a la mia cruda donna porge diletto», que el español anticipa en la invocación a las ninfas acuáticas, sustrayéndola de la siguiente invocación a las ninfas de las montañas. Del segmento suprimido sobre las amadríadas, Garcilaso recupera la fórmula «parate un poco mente», que se lee en los versos dedicados a las dríadas: «parad mientes un rato». Además, en los tercetos finales, dedicados a las ninfas de los árboles, en especial a los robles, Garcilaso omite la espléndida imagen ovidiana de la danza recogida por Sannazaro: «le quali non una volta ma mille hanno i nostri pastori a prima sera vedute in cerchio danzare all'ombra de le fredde noti»¹⁹, prefiriendo la locución más incolora: «que a la tarde salís de lo escondido».

16. Garcilaso de la Vega (1992: 173 n. 17).

17. Sobre los problemas relativos al proceso de versión y versificación de la Égloga II con respecto a la *Prosa VIII* dell'*Arcadia*, se me permita remitir a Gargano (2007, trad. esp. 2011).

18. A la tenaz defensa del término «orejas» contra los anónimos detractores que habían censurado dicha elección léxica, se dedica la larga y «furibunda» nota de Herrera (2001: 841-843), donde, sin embargo, no se menciona el verso de las *Geórgicas* virgilianas.

19. Sannazaro recaba la imagen de la danza de las dríadas de los siguientes versos de Ovidio «Saepe sub hac [quercus] Dryades festas duxere choreas, / saepe etiam manibus nexis ex ordine trunci / circuiere modum...» (*Met.*, VIII, 746-748; «Muchas veces debajo de ella las Dríadas habían entrelazado danzas festivas, muchas veces agarradas de la mano habían girado en corro alrededor del tronco, tan grande como era»).

Con la versificación del pasaje de la *Arcadia*, por lo tanto, el motivo de la invocación a las ninfas por parte de un pastor aquejado del mal de amor hace su entrada en la poesía de Garcilaso y, a través de ella, en la bucólica española, enriquecido y pormenorizado de todos esos elementos distintivos con los que, respecto de la tradición anterior, se había desarrollado y definido por la reelaboración ofrecida por Sannazaro. Antes de abandonar definitivamente los tercetos de la égloga, reflexionemos brevemente sobre los rasgos principales que el motivo había adquirido en la formulación efectuada por el napolitano, y que se encuentran puntualmente en la recreación en verso por parte de Garcilaso. En síntesis, se podría afirmar que, en el género bucólico, la invocación a las ninfas, cuyo objetivo es siempre la petición de que sean escuchados los lamentos de un pastor tristemente enamorado, conlleva la invitación a las agraciadas divinidades de la naturaleza a suspender toda actividad en la que estuvieran ocupadas, con el propósito, en primera instancia, de suscitar su piedad y, en igual medida, con la intención de inducir las a celebrar eternamente, «di giorno in giorno ne li futuri secoli», la triste historia y la muerte misma del desdichado.

3. Si, como hemos visto, en los ocho tercetos de la égloga, la dependencia del modelo único prevalece sobre el encaje de múltiples fuentes, este último modo se impone en la composición del soneto dedicado al motivo de las ninfas:

Hermosas ninfas que, en el río metidas,
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas,
ahora estéis labrando embebecidas,
o tejiendo las telas delicadas;
ahora unas con otras apartadas,
contándoos los amores y las vidas:
dejad un rato la labor, alzando
vuestras rubias cabezas a mirarme,
y no os detendréis mucho según ando,
que o no podréis de lástima escucharme,
o convertido en agua aquí llorando,
podréis allá de espacio consolarme²⁰.

El magisterio de Sannazaro, ejercido a través de su obra, se lleva a cabo aquí de una manera aún más profunda e incisiva, aunque las reminiscencias del napolitano se fusionan íntimamente con las de otros poetas, clásicos y modernos. Me explico.

20. Garcilaso de la Vega (1995: 26).

La poesía de Garcilaso, examinada bajo uno de los aspectos que mejor contribuyen a caracterizarla, el del ejercicio o proceso imitativo, en la doble dirección de práctica de la reescritura y exploración de la tradición, constituye uno de los ejemplos más brillantes de la poesía renacentista que se abasteció abundantemente de la *recondita eruditio*, de la *multiplex lectio* y del *longissimus usus*, los tres factores que –según Poliziano– fecundaron el estilo de los sabios²¹; es decir, el estilo de los admirados autores del pasado.

El haberme referido a la tradición podría no ser suficiente, si no se especificara de inmediato que los textos garcilasianos a menudo se presentan como una «exploración de su propia tradición literaria», como Francisco Rico²² definió el diseño y el proceso de composición que son la base de uno de los poemas neoclásicos de Garcilaso, la bellísima *Elegía primera* que el poeta toledano, en 1535, dirigió a don Fernando, Duque de Alba, con motivo de la muerte de su hermano, Bernardino de Toledo. Pues bien, después de haber reconstruido la cadena intertextual formada por los poemas elegíacos de Girolamo Fracastoro, de la *Consolatio ad Liviam* y de Bernardo Tasso, que constituyen las raíces del poema español, el ilustre erudito concluía afirmando que

la Elegía Primera se vuelve una indagación de su propia genealogía, de su posición en la serie literaria: es a un tiempo poesía e historia de la poesía; y el genio de Garcilaso se desarrolla al devanar la madeja de esa historia, en un doble impulso de homenaje y desafío a los modelos²³.

Hablamos, sin lugar a dudas, de un ejercicio que se inspiraba en la cultura más auténticamente humanista, que Garcilaso tuvo la oportunidad de asimilar en el Nápoles español de don Pedro de Toledo, en el que el relanzamiento de la poesía en vulgar y la persistencia de una fuerte tradición humanista eran fenómenos inextricablemente unidos entre sí, teniendo como ejemplo mayor la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro, cuyo «vero mondo» –ha escrito Domenico De Robertis– consiste en el «tesoro della poesia latina, greca e volgare, di cui prosa e verso e il lavoro stesso del Sannazaro si alimentano»²⁴, tal y como, por otro lado, el anciano poeta napolitano tuvo ocasión de confesarle a Seripando: «Son più di trentotto anni –le escribía– che non fo altro se non questa maniera di indagine, né credo aver fatto cosa che non l'abbia osservata in buoni autori, per quanto basta lo ingegno mio»²⁵.

21. Los tres factores son el núcleo de la epístola «Angelus Politianus Paulo Cortesio suo s.d.», donde se lee que el estilo de los sabios «recondita eruditio, multiplex lectio, longissimus usus diu quasi fermentavit», en Eugenio Garin (1952: 902).

22. Francisco Rico (1990: 285).

23. Francisco Rico (1990: 286).

24. Domenico De Robertis (1981: 581).

25. Se trata de la epístola de Iacopo Sannazaro «Ad Antonio Seripando - Roma», fechada por el editor «Napoli, 15(?) aprile 1521», que se lee en Sannazaro (1961: 375-388; cito de la p. 376).

Brevedad y forma de vida no permitieron a Garcilaso realizar una «manera di indagine» de profundidad similar en un periodo de igual duración. Pero, el «ingegno» de nuestro poeta le permitió igualmente acumular un bagaje de experiencias y lecturas y desarrollar horizontes culturales no muy alejados de los del poeta napolitano, por lo que, al menos sobre las composiciones más maduras de Garcilaso, se podría afirmar lo que se ha indicado sobre la poesía y la prosa de la *Arcadia*, ambas basadas en «l'arte allusiva, la scrittura di secondo grado (una poesia fatta di poesia), la raffinata composizione / combinazione di “mosaici” (secondo la metafora cara a Leon Battista Alberti) intarsiati di tessere derivate dagli autori antichi», todo ello aplicado «sistematicamente ai testi in volgare scelti come modelli»²⁶. La referencia de Vecce, como se recordará, se halla en el conocido pasaje de los *Profugiorum ab aerumna*, donde Alberti, a propósito de la construcción del templo de Éfeso, cuenta cómo la invención del mosaico fue debida a la reutilización de los «minuti rottami rimasi», los materiales desechados de la construcción, para subsanar una laguna en la completa perfección de la obra, la del pavimento, que quedaba «nudo e negletto». Pero, para Alberti, la técnica del mosaico superó los límites de la arquitectura para convertirse en una verdadera técnica de composición de los humanistas: como «colui [che] accolse e' minuti, e composene el pavimento», «così avviene presso de' litterati», de modo que «veggonsi queste cose litterarie usurpate da tanti, e in tanti loro scritti adoperate e disseminate, che oggi a chi voglia ragionarne resta altro nulla che solo el raccogliarle e assortirle e poi accoppiarle insieme con qualche varietà dagli altri e adattezza dell'opera sua, quasi come suo istituto sia imitare in questo chi altrove fece il pavimento»²⁷. En definitiva, también Garcilaso, como el autor de la *Arcadia*, del que aprendió la lección, leyó a los modernos —desde Petrarca hasta el propio Sannazaro— «“in verticale”, vi riconosce le fonti classiche (Virgilio, Ovidio, Orazio, Claudiano, Properzio ecc.) e ne ricombina i testi in modo originale, dialogando contemporaneamente con gli antichi e con i moderni», como ha escrito Vecce sobre el napolitano²⁸. Fue una forma de leer a los clásicos y los modernos que Garcilaso aprendió directamente de la obra de Sannazaro y que puso en práctica en su propia obra, como resulta evidente en el soneto dedicado a las «Hermosas ninfas».

La tímida inserción virgiliana de una diminuta tesela textual («maternas auris») en el contexto predominantemente sannazariano de la *Égloga* segunda, se dilatará de tal manera en obras compuestas posteriormente, que dará lugar en nuestro soneto a un verdadero entramado de fuentes, como bien ha sintetizado Rafael Lapesa: «Dos pasajes de la *Arcadia* [Prosa VIII y XII] y el episodio virgiliano de Atisteo (*Geórg.*, IV, 333-385) son fuentes del soneto XI»²⁹, siguiendo en esto al comentarista más antiguo de Garcilaso, quien, junto con la señalación

26. Carlo Vecce (2013: 20).

27. Leon Battista Alberti (1966: 161).

28. Carlo Vecce (2013: 20).

29. Rafael Lapesa (1985: 156).

de Virgilio, se había limitado a indicar únicamente la *Prosa XII* del napolitano³⁰. Del Brocense en adelante, comentaristas y críticos han agregado –no siempre acertando– otra gran cantidad de textos a los ya mencionados, contribuyendo así a hacer del soneto un revoltijo de reminiscencias, entre las cuales, sin embargo, es bueno distinguir las pertinentes, a fin de entrar con la eficacia adecuada en el taller del poeta³¹.

Al *incipit* con la invocación de las ninfas le siguen, en los cuartetos, las descripciones de su morada y de las ocupaciones en que están inmersas. La representación garcilasiana de la morada de las ninfas recurre, principalmente, a la escenografía inventada por Sannazaro en la *Prosa XII* de la *Arcadia*, que a su vez se remite a la mucho más esencial de la virgiliana morada de la madre de Aristeo, Cirene, y de las hermanas de esta. Si, indudablemente, las «columnas de vidrio» que sostienen el lugar donde residen las ninfas garcilasianas, traducen las «colonne di translucido vetro» de Sannazaro, las «relucientes piedras», con que está construido, alude probablemente a la piedra pómez, totalmente vítrea, de la que estaban hechas las bóvedas de la gruta en el texto latino («pendentia punice tecta») y en el italiano («erano fatte di scabrose pomici»); o, menos probablemente, remiten a las estalactitas, a las que se refiere Sannazaro con las «stille di congelato cristallo», que cuelgan de las bóvedas.

En cuanto a las ocupaciones en las que están profundamente inmersas las ninfas, dedicadas a labores textiles, o bien retiradas para intercambiarse relatos de historias de vida y de amor, Garcilaso parece atenerse principalmente al texto virgiliano, con referencia a «eam [Cirene] circum Milesia vellera Nimphae carpebant», y a la apartada Climene que «curam [...] narrabat inamem / Volcani, Martisque dolos et dulcia furta». Aunque, por supuesto, el toledano debía tener bien presentes los pasajes sobre las actividades en las que estaban ocupadas las ninfas de Sannazaro (*Prosa XII*, 16-17), pasajes que darán sus mejores frutos en la composición de la *Égloga III*³².

30. Cito por Antonio Gallego Morell (1972: 268, B-13).

31. A propósito de la relación intertextual entre Garcilaso y Sannazaro, y del hacinamiento de fuentes al que los críticos con frecuencia han dado lugar con sus propuestas, comparto totalmente lo que ha observado María de las Nieves Muñoz Muñoz: «Da allora [dal Brocense] la segnalazione di prestiti è continuata a crescere facendo aumentare di pari passo la confusione tra i debiti di Sannazaro e quelli di Garcilaso [...]. Un'idea precisa del sannazarismo garcilasiano si avrà quindi non solo quando sarà completato il catalogo delle fonti utilizzate, ma anche e soprattutto quando si sarà fatta chiarezza sul percorso seguito dal poeta nel rifonderle» (2012: 135-136). Añado que «trovare qualche filo conduttore in questo labirinto», que ha sido el objetivo del trabajo citado de la prestigiosa italianista española, es lo que motiva también mis reflexiones sobre la relación Sannazaro-Garcilaso, por lo que se refiere al motivo de la invocación a las ninfas.

32. La combinación de los dos textos de Virgilio y Sannazaro es suficiente para aclarar las imágenes que forman el núcleo de los cuartetos del soneto de Garcilaso. Así pues, no es absolutamente necesario recurrir, como también se ha hecho, por aquel hacinamiento de fuentes del que se hablaba en la nota anterior, a los textos de Virgilio, *Eneida*, I, 166-167; Propertio, EL. III, iii,

En los tercetos, la formulación de la súplica a las ninfas, para que, libres de sus ocupaciones, escuchen los lamentos del amante, combina, fusionándolos, una vez más, el episodio de Aristeo de las *Geórgicas*; nuevamente, la *Arcadia*, pero en este caso se trata del relato de Carino de la *Prosa VIII*, como ya en la *Égloga II*; obras a las que se les adjunta la historia de Biblis, si no la de Egeria, de las *Metamorfosis* ovidianas. Así, más detalladamente, el ruego que el amante dirige a las «hermosas ninfas» de que alcen la rubia cabeza del agua para prestar oído a sus expresiones de dolor antes de que el mal le quite la vida repite el de Carino a las náyades y las napeas: «alzate alquanto le bionde teste da le chiare onde, e prendete le ultime strida anzi che io moia» (VIII, 47), un gesto de las ninfas que, por otra parte, recuerda el de la Aretusa virgiliana: «sed ante alias Arethusa sorores / prospiciens summa flavum caput extulit unda» (*Georg.*, IV, 351-352)³³.

En el doble resultado propuesto en el último terceto para la súplica del desesperado amante, se contemplan dos soluciones diferentes que, sin embargo, convergen para remarcar el extremo sufrimiento del sujeto. La primera, la renuncia de las ninfas a escuchar sus lamentos debido a la abrumadora compasión que sienten por él, repropone, con hiperbólica paradoja, el núcleo original del motivo de la invocación a las ninfas, el de la petición de una compasiva escucha dirigida a las jóvenes deidades por parte de quien se desespera por amor. Aflora, luego, la alternativa del consuelo que las ninfas ofrecerán al amante desolado una vez que el derroche de lágrimas lo haya convertido en las mismas aguas del río, donde habitan las agraciadas divinidades femeninas. Resulta evidente la referencia al mito de Biblis, quien, al final del relato ovidiano de las *Metamorfosis*, enloquecida a causa de un amor imposible, incapaz de reaccionar a los consejos y al consuelo que incluso le dan las compasivas ninfas, «umectat lacrimarum gramina rivo» (v. 656), y «sic lacrimis consumpta suis Phoebeia Byblis / vertitur in fontem» (vv. 663-664); o también a la historia de la viuda de Numa, Egeria, la cual, después de que las ninfas intentaran consolarla en vano, «liquitur in lacrimas» (XV, v. 549), hasta que Diana apiadada «gelidum de corpore fontem fecit, et aeternas actus tenuavit in undas» (XV, vv. 550-551)³⁴.

27-28; Claudiano, *Panegiricus de sexto consulatu Honorii Augusti*, 146-148; Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCCIII, 10-11. Para las referencias bibliográficas relativas a tales indicaciones, se pueden consultar las notas complementarias de Bienvenido Morros, en Garcilaso de la Vega (1995: 386-388).

33. Tampoco para estos versos creo que sea necesario remitir a otras composiciones del propio Sannazaro: *Rime*, LIX, 53-58, y LXXXVIII; *Eglogae Piscatorie*, III, 46-50; para ello véanse: Francesco Flamini (1889), Garcilaso de la Vega (1925:265) y Joseph G. Fucilla (1952).

34. Parecen superfluas las referencias a Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, XXIII, 112-117, y a Sannazaro, *Rime*, IX, 28-29, citados en las notas complementarias de Bienvenido Morros, en Garcilaso de la Vega (1995: 387-388). Una mención aparte merece el caso de Bernardo Tasso, de quien, a propósito de nuestro soneto, ya Herrera (2001: 353) recordó el *incipit* del soneto de los *Amori*: «Alza Aretusa, fuor le chiome bionde / de' tuoi cristalli liquidi e lucenti». La cuestión ha sido profundizada recientemente por Daniel L. Heiple, quien oportunamente ha reconstruido la

El soneto dedicado a las «Hermosas ninfas» se encuentra a medio camino entre el amplio desarrollo que el motivo recibirá en la Égloga III, con la que comparte la técnica imitativa del mosaico, como pronto veremos, y el tratamiento del asunto realizado en la Égloga II, de la que retoma los rasgos esenciales de significado con alguna variación destacable. También en el soneto, de hecho, como en los tercetos de la composición bucólica, un amante desdichado invoca a las ninfas para que, interrumpiendo cualquier otra actividad, escuchen apiadadas sus penas de amor, aunque –en el soneto, al menos– el exceso de conmiseración de las destinatarias o la muerte repentina del suplicante, obstaculicen la voluntad consoladora de las divinas doncellas. En cualquier caso, teniendo en cuenta también la diferente extensión de los dos textos –casi el doble de endecasílabos en los tercetos de la égloga– es posible registrar que el soneto dedica un mayor espacio a la descripción de las ocupaciones, a las que las ninfas están totalmente entregadas y casi prendidas, y de las que el suplicante ruega a las jóvenes que se eludan para escuchar su lamento.

En los versos relacionados con esto, la estructura sintáctica del soneto recuerda a la que el mismo Garcilaso desarrolló más ampliamente en la dedicatoria a don Pedro de Toledo de su primera Égloga, donde a la invocación del destinatario («Tú», v. 7), seguida de la relativa («que ganaste obrando...»), de la primera estancia, se acompañan tres formulaciones disyuntivas introducidas anafóricamente por el adverbio de tiempo *agora* que aluden a las tres ocupaciones de don Pedro (la política, la milicia, la caza), antes de que llegue –pero solo al final de la tercera estancia– la exhortación del poeta a que escuche el canto bucólico de dos pastores, con la suspensión temporal de sus principales actividades: «escucha tú el cantar de mis pastores» (v. 42). Mientras que el ruego dirigido al virrey don Pedro consiste en la petición a que interrumpa sus actividades públicas, política y militar, comprendida la cinegética, para dar cabida al disfrute artístico, especialmente del canto lírico simbolizado por la *hiedra* en oposición al laurel («el árbol de victoria», v. 35)³⁵, en el soneto se verifica algo diferente: la petición que el poeta hace a las ninfas del río implica que son actividades similares a las artísticas (el tejer y el narrar) las que deben interrumpirse, para que las jóvenes deidades se conviertan, a

presencia del motivo de la invocación a las ninfas en la *Antologia Palatina*, en la poesía neolatina de Giovanni Pontano y de Marcantonio Flaminio, así como en dos sonetos de los *Amori* de Tasso: «Nimphe, ch'è'n questi chiari alti cristalli» y «Nimphe, ch'al suon de la sampogna mia» (1994: 123-128 y 210-213). Ahora bien, que Garcilaso era un lector de los *Amori* tassianos es algo que se sabe de sobra, y por lo tanto es probable que conociera los dos sonetos citados por Heiple, además del recordado por Herrera; sin embargo, por lo que respecta estrictamente a las relaciones textuales, estas indican con la máxima evidencia que el soneto de Garcilaso es deudor exclusivamente de Sannazaro, Virgilio y Ovidio. Aprovecho la ocasión para señalar que el verso que he tomado prestado para el título de mi escrito está sacado del mencionado soneto de Tasso, «Nimphe, che 'n questi chiari, alti cristalli», v. 9.

35. Garcilaso de la Vega (1995: 120-122, vv. 7-42). Sobre la dedicatoria a Don Pedro de Toledo y sus modelos, véase Roland Béhar (2013).

su vez, en destinatarias de un doloroso canto que se refiere con toda probabilidad al amor desdichado del yo poético.

La expresión del dolor del yo poético parece, así pues, poder realizarse solo en ausencia de las ninfales manifestaciones artísticas y es significativo, en este sentido, que en el soneto no haya ninguna referencia a la celebración artística del dolor y de la muerte del amante, a diferencia de lo que sucedía en la égloga, cuyo último terceto del pasaje (vv. 629-631) contenía la petición a las ninfas dríadas de que recordaran eternamente, gracias al arte, la triste historia del desdichado amante. Se trata, entonces, de una pena desgarradora que, al no conocer consuelo, es el preludio de la muerte del sujeto aquejado («no os detendréis mucho según ando»); o mejor dicho, hay espacio para el consuelo, con la única condición de que, cual nueva Biblis, el sujeto sufriente del soneto, al igual que la infeliz enamorada de Cauno, se transforme también él en una fuente («sic lacrimis consumpta suis Phoebeia Byblis / vertitur in fontem»); o, como también se ha dicho, a la condición de la viuda Egeria, que «liquitur in lacrimas». Quiere decirse que, para que el dolor pueda ser aliviado, es necesario que el infeliz amante se asimile al universo acuático de las femeninas divinidades fluviales; o sea, que sus lágrimas, de ser el efecto de un insoportable dolor, se conviertan en el elemento vital en el que habitan las ninfas; haciendo posible con ello que la historia del amor desdichado del yo del soneto se convierta en objeto de las telas y los relatos de las ninfas, como, por otra parte, en algunas de las más audaces historias amorosas del mito, ya sucedía entre las ninfas virgilianas, «inter quas curam Clymene narrabat inanem / Vulcani, Martisque dolos et dulcia furta, / atque Chao densos divum numerabat amores» («en medio de ellas Climene narraba la inútil vigilancia de Vulcano, y los ardides de Marte y sus dulces robos; contaba, a partir del Caos, los innumerables amores de los dioses»). En otras palabras, para que las historias trágicas puedan aceptarse sin excesiva perturbación y el dolor de la vida pueda ser de alguna manera aliviado, es indispensable que todo ello –historias y dolor– sea consignado a la mediación del arte, la única forma de la actividad humana capaz de presentar serenamente incluso el más atroz de los dolores, tal y como –a diferencia de lo que sucede en el soneto que acabamos de mencionar– se constata, en cambio, en los bordados de las cuatro hermanas de la tercera égloga.

4. Hasta 28 octavas de las 47 que componen la Égloga III se dedican a las ninfas y a sus bordados. Se podría argumentar que en ellas se realiza la súplica que Albanio y, antes que él, Carino habían dirigido a las ninfas, en sus respectivos cantos de adiós a la vida: «haced que sean las ocasiones / de mi muerte aquí siempre celebradas», imploraba el pastor español, evocando la súplica del italiano: «fate vi prego [...] che la mia morte tra queste ombre non si taccia, ma sempre si estenda più di giorno in giorno ne li futuri secoli». Garcilaso, pues, da forma concreta a la súplica de los dos pastores con hasta cuatro historias de amor y muerte representadas en las imágenes de los bordados realizados por otras tantas ninfas, las

cuales, lejos de interrumpir sus actividades artísticas para escuchar, compasivas, los lamentos de un pastor tristemente enamorado, como lo exigía la versión tradicional del motivo, con una inédita inversión de los papeles, celebran eternamente antiguas y nuevas historias de amores desdichados, convirtiéndolos en objeto de sus propias creaciones artísticas.

En lo que respecta a la técnica imitativa, el motivo de las ninfas que, en los tercetos de la égloga segunda, se presentaba bajo un aspecto ampliamente sannazariano, donde la lección virgiliana se filtraba titubeante, y que, en el soneto XI, ya mostraba el dominio completo de nuestro poeta en el diálogo simultáneo con los antiguos y los modernos, alcanza ahora, en la tercera égloga, niveles de madurez incomparable, lo que demuestra el hecho de que la lectura «vertical» de los modernos, o bien, «l'arte allusiva», como «raffinata composizione / combinazione di "mosaici" [...] intarsiati di tesere derivate dagli autori antichi», de las cuales ambas había sido maestro el gran poeta napolitano, representan un patrimonio del que el genial toledano se apoderó con absoluta pericia, logrando hacerlo propio en sus formas más genuinamente acabadas. Dado que esto es válido para la égloga en su conjunto y, en la medida que aquí nos interesa, cuadra bien con todo el tratamiento que el motivo de las ninfas recibe en ella con un inédito desarrollo, nos sirva de simple muestra un único y breve ejemplo.

La serie de cuadros bordados por las ninfas está introducida por dos octavas, en las que se describen los materiales y la técnica artística de las telas, y que el Brocense puntualmente advirtió que «son tomadas elegantemente» de Sannazaro³⁶. Reproduzco los versos estrictamente pertinentes a dicha descripción, junto con el fragmento de la *Arcadia*:

Las telas eran hechas y tejidas
del oro que el felice Tajo envía,
apurado después de bien cernidas
las menudas arenas do se cría,
y de las verdes ovas reducidas
en estambre sutil, cual convenía
para seguir el delicado estilo
del oro ya tirado en rico hilo.

La delicada estambre era distinta
de los colores que antes le habían dado
con la fineza de la varia tinta
que se halla en las conchas del pescado.

(vv. 105-116)³⁷

36. Cito por Antonio Gallego Morell (1972: 300, B-236).

37. Garcilaso de la Vega (1995: 229).

alcune ninfe [...] che con bianchi e sottilissimi cribi cernivano oro separandolo de la minute arene. Altre filando il riducevano in mollissimo stame e quello con sete di diversi colori intessevano in una tela di meraviglioso artificio³⁸.

En comparación con el pasaje de la *Arcadia*, a partir del cual, sin ninguna duda, el poeta español dirige sus pasos, la descripción de las telas garcilasianas se presenta más articulada por haberse enriquecido con elementos provenientes de otros textos, latinos y neolatinos, en su totalidad. De hecho, el fragmento «quello [l'oro] con seta di diversi colori intessevano in una tela di meraviglioso artificio», en los versos españoles aparece amplificado y pormenorizado gracias a la referencia a los hilos de hierbas palustres, con las que el «rico hilo» del oro se entreteje para formar las telas, y a los colores, de los que se precisa la proveniencia de los materiales y la gradación de los tonos. Para ambas informaciones, Garcilaso obtiene el resultado, fusionando las fuentes latinas de Virgilio y, quizás, de Ovidio, y la neolatina del propio Sannazaro. En la práctica, si las «verdes ovas» calcan la expresión virgiliana *viridi... ulva* (*Ecl.* VIII, 87), la imagen en su conjunto evoca la de los versos finales del *De partu Virginis*:

quos [amictus] pulcrae hudis nevere sub antris
 Naiades molli ducentes stamina musco,
 sidonioque rudes saturantes murice telas (III, 499-501)³⁹

[... que (la túnica) las bellas Náyades tejieron en las húmedas cavernas, hilando los estambres del blando musgo, y coloreando las rudas telas con la púrpura de Tiro]

a lo que, para la «fineza de la varia tinta», probablemente han de asociarse los versos con los que Ovidio describe con admirable cinceladura los delicados matices de color que adornan las telas con las que compiten Aracne y Palas:

Illic et Tyrium quae purpura sensit aënum
 texitur, et tenues parvi discriminis umbrae,
 qualis ab imbre solent percussis solibus arcus
 inficere ingenti longum curvamine caelum,
 in quo diversi niteant cum mille colores,
 transitus ipse tamen spectantia lumina fallit:
 usque adeo, quod tangit, idem est; tamen ultima distant (Met., VI, 61-67)

38. Iacopo Sannazaro (2013: 294; *Prosa* XII.16).

39. Iacopo Sannazaro (1988: 82). Sobre la lección «ovas», presente en Mg, conocido como «Cancionero de Lastanosa-Gayangos», véase Alberto Blecua (1970: 164-167). Sin embargo, la cuestión es más bien controvertida; para la defensa de la lección «hojas» de la imprenta (1543), con razones apreciables, pueden consultarse Maria Rosso Gallo (1990: 439-441) y Francisco J. Ávila (1992: 1402-1406).

[Ponen en el tejido púrpura que ha conocido la caldera en Tiro, y tonos delicados, apenas distinguibles; así, cuando la lluvia refracta los rayos del sol, el arco iris suele teñir el cielo con una curva grande y larga, y aunque brilla con miles de colores diferentes, el paso de uno a otro no lo percibe el ojo de quien mira, y mucho los contiguos se asemejan, aunque los extremos difieren]⁴⁰.

Sin embargo, es sobre la originalidad de la estructura y del significado con que en la *Égloga III* se presenta el tradicional motivo de las ninfas y el mal de amor, lo que *más me interesa subrayar, y sobre lo que me gustaría* ofrecer algunas breves reflexiones, para conclusión de estas notas. Si, de hecho, por técnica imitativa, en su última obra, el motivo de las ninfas está en continuidad con lo que Garcilaso había realizado en el soneto sobre el mismo tema, donde había abandonado la imitación del modelo *único* seguida en la segunda égloga a favor del procedimiento del mosaico, en lo que respecta, en cambio, a la estructura y el significado con que retoma el motivo de las ninfas, la tercera égloga introduce elementos de profunda novedad, con respecto a las dos composiciones que la habían precedido. Es muy *fácil comprobar, en efecto, que en las tres composiciones garcilasianas* en las que aparece el motivo de las ninfas, estas actúan como protagonistas de dos situaciones diferentes: en el soneto y en la *égloga segunda, de acuerdo* con la lección tradicional, ellas son las destinatarias de las invocaciones del yo poético y del pastor Albanio, respectivamente, los cuales le imploran que escuchen las penas de amor que les afligen, con las variaciones de realización que ya he comentado; en la *Égloga III*, en cambio, la situación se invierte parcialmente, ya que, como productoras de bordados, en cuyos diseños se narran diversas historias de amor trágico, las ninfas, no solo cumplen, por así decirlo, la súplica con la que, en el motivo tradicional, los infelices amantes las invocan para que celebren sus desventuras, asumiendo con ello el papel de sujetos de las creaciones artísticas, sino que, al ejercer dicha función, que textualmente coincide con el artificio de la écfrasis, llegan a conferir al arte ese valor apaciguador en relación con la tragicidad de la vida que encuentra expresión efectiva en el aforismo schilleriano: «Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst» (seria es la vida, sereno es el arte), donde la construcción paralelística rinde justicia a la correspondencia recíproca de seriedad, o incluso tragicidad de la vida, por un lado, y serenidad del arte, por otro⁴¹.

En la égloga, las cuatro historias funestas por la pérdida del ser amado ocupan un total de dieciocho estrofas, cuyo tono trágico está regulado, más que por

40. A «la cuestión fundamental de la relación entre el arte y la naturaleza», que es el núcleo de los citados versos de las octavas sobre los materiales con los que se fabrican las telas, está dedicado el importante ensayo de Elías L. Rivers (1962, trad. sp. 1974), además de las reflexiones de Aurora Egido (2004: 88-90).

41. Adapto a la lectura de la égloga garcilasiana el célebre aforismo, que se lee en el «Prologo» del *Wallenstein (Trilogie)* de Friedrich Schiller.

cualquier factor encargado de producir la distancia emocional, por la perfecta y geométrica distribución de cada una de las historias en las octavas: tres para cada caso fatal con protagonistas del pasado mítico; tres veces tres, para la que en el pasado histórico reciente narra el luto de Nemoroso por la llorada Elisa. Pero la causa que origina el mayor efecto de distanciamiento emocional consiste sin duda en esos ingredientes textuales que se concentran con fuerza en el hecho de que el destinatario está presenciando la expresión figurativa de un suceso doloroso, en lugar de participar de manera más o menos directa en el hecho trágico. Al no poder, por obvias razones de espacio, ofrecer un análisis detallado de cada una de las dieciocho octavas en cuestión, me limitaré a aludir a lo que más me importa resaltar, recurriendo, para ello, a la exposición de un exiguo número de observaciones, y circunscribiendo, por otro lado, el discurso al primero de los tres bordados con relatos míticos y, posteriormente, al de Nise con la historia de Elisa y Nemoroso. Adelanto ya que las narraciones de cada uno de los acontecimientos presentan todas una organización tripartita, en base a la cual la primera octava describe el lugar del hecho; la segunda narra el episodio que corresponde a la muerte y la pérdida del objeto de amor; la tercera, por último, se dedica a la representación del dolor del amante envidado. Naturalmente, en la historia de Elisa y Nemoroso cada elemento de la narración tiene una extensión aumentada al triple.

El primero de los tres bordados, pues, es obra de la mayor de las ninfas, Filódoce, quien «con diestra mano» representa el triste caso de Orfeo y Eurídice. Pues bien, por cada uno de los tres momentos o paneles en que se articula el relato del mito, el texto pone el acento en la operación artística de la que es el resultado, no solo destacando la destreza de la bordadora, sino recurriendo sobre todo a la réplica del verbo «figurar», que en cada estrofa introduce la representación del elemento narrativo al que la estrofa misma se aplica. Esto es lo que ocurre en la primera octava, dedicada a la descripción del escenario constituido por las riberas del río de Tracia, patria de Orfeo, y del que se lee que en la tela Filódoce «tenía figurada la ribera / de Estrimón» (vv. 123-124). En la estancia central, el verbo reaparece en relación con la protagonista de la pareja de amantes, Eurídice, retratada en el acto mismo del suceso fatal:

Estaba figurada la hermosa
 Eurídice en el blanco pie mordida
 en la pequeña sierpe ponzoñosa
 entre la hierba y flores escondida

(vv. 129-132)

Finalmente, en la última octava de la serie, el verbo abre la escena del audaz descenso de Orfeo al inframundo hasta la desconsolada e infructuosa súplica final con la que el incauto y anhelante enamorado implora que se le devuelva la que, por «subita dementia», había perdido por segunda y última vez, quejándose vanamente «rupe sub aëria» (*Georg.* IV, 508):

Figurado se vía estensamente
 el osado marido que bajaba
 al triste reino de la oscura gente
 y la mujer perdida recobraba;
 y cómo, después desto, él, impaciente,
 por miralla de nuevo la tornaba
 a perder otra vez, y del tirano
 se queja al monte solitario en vano

(vv. 137-144)

Es interesante señalar también que, en las tres ocurrencias mencionadas, el verbo *figurar* se repite en conexión con los tres protagonistas de la operación artística: en relación, respectivamente, con la autora del bordado: «tenía figurada»; con el producto artístico: «estaba figurada», y con su recepción por parte del destinatario: «figurado se vía».

En las dos telas siguientes la referencia a la mediación artística en la representación de los mitos de amor desdichado, se presenta con igual constancia textual y con el uso de una variedad de fórmulas, de las cuales sería largo dar una explicación detallada, mientras lo que conviene es que me dirija a la conclusión, prestando atención, por último, a la tela bordada por la «blanca Nise» con la historia de Elisa y Nemoroso. Me centraré exclusivamente en el tercer momento de la pictórica narración, el que ilustra el dolor que aflige al pastor por la pérdida de la amada. Pues bien, no es un misterio que en las tres octavas consagradas al tema, el poeta logra evitar por completo el efecto patético, gracias a la acentuación del proceso de mediación artística con el que se representa el dolor de Nemoroso. De hecho, es significativo que cuanto más cercano es el suceso narrado —no las remotas circunstancias del mito, sino hechos que, por más que imaginarios, ocurrieron *aquí*, a las orillas del Tajo, justo en las afueras de Toledo, y sucedieron *ahora*, en el tiempo de la actividad de las presas de agua de reciente construcción por obra del arquitecto Juanelo Turriano⁴²; y cuanto más, en consecuencia, el dolor se intensifica, porque se hace más afín e inmediatamente reconocible; tanto más, entonces, se hace necesario, en una poética destinada a compensar la tragicidad de la vida con la serenidad del arte, como es la que subyace en el desarrollo de toda la égloga tercera; tanto más se hace necesario —decía— incrementar los niveles de mediación artística, a través de los cuales se le permite al lector, y destinatario último, contemplar con tranquilidad de ánimo el dolor humano, que, de lo contrario, como en los tercetos de la égloga o en el soneto anteriormente mencionados, se expresaría con el efecto desgarrador que se produce en quien lo padece, y con el

42. Me refiero a la descripción del curso del río Tajo en la representación que hace Nise: «D'allí con agradable mansedumbre / al Tajo va siguiendo su jornada / y regando los campos y arboleda / con artificio de las altas ruedas» (vv. 213-216). A inicios del s. XVI se remonta la construcción del «artificio de Juanelo», tal como se conocían las presas de agua concebidas por Juanelo Turriano o Gianello Torrisani (1500ca.-1585).

surgir de una reacción de sentimiento de angustia en quien se hace partícipe al contemplarlo⁴³.

Se recordará que en la tela de Nise se veía figurada una multitud de ninfas silvestres que, con rostros tristes y cabellos desaliñados, salían de los bosques y acudían a las riberas del Tajo para compadecerse por la muerte de «una ninfa delicada», sobre cuyo blanco cuerpo depuesto entre las flores, en un lugar cercano a las aguas del río, esparcen rosas purpúreas, extrayéndolas de los cestillos blancos que llevan en las manos. La más bella de las tristes ninfas de los bosques graba en la corteza de un álamo una inscripción cuyas letras del texto hablan en nombre de la doncella muerta:

Elisa 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 '¡Elisa!'; '¡Elisa!' a boca llena
responde el Tajo, y lleva presuroso
al mar de Lusitania el nombre mío,
donde será escuchado, yo lo fío.

(vv. 241-248)

Magnífica combinación del lugar tópico de la inscripción del nombre de la amada en la corteza de un árbol y el artificio de la repetición del nombre de una persona en forma de eco, la octava evoca, sin lugar a dudas, los precedentes clásicos y modernos más familiares a nuestro poeta. Se remite a los navegantes de Argos que, en la sexta *Bucólica* virgiliana, tras haber dejado en la fuente al joven Hylas, amado de Heraclés, lo llaman, «ut litus “Hyla, Hyla” omne sonare» (v. 44); o, con mayor pertinencia, quizás, toma como modelo al desgarrado Orfeo de las *Geórgicas*, quien «Eurydicen vox ipsa et frigida lingua, / a! miseram Eurydicen anima fugiente vocabat: Eurydicen toto referebant flumine ripae» (IV, 525-527). Tampoco es posible abstenerse de mencionar la estrofa de la égloga V de la *Arcadia* de Sannazaro, en la que toda la naturaleza llora la muerte del pastor Androgeo, hasta el verso final de la estancia con el eco del nombre: «“Androgeo Androgeo” sonaba il bosco» (v. 52). A los textos citados añadiría solamente una octava del *Furioso*, donde la repetición en eco del nombre de la joven muerta se fusiona con la esperanza de que ese nombre sea poéticamente celebrado, tal y

43. La función reparadora del arte en relación con la dureza que la vida y la realidad reservan cruelmente al individuo humano ha sido evidenciada debidamente, a propósito de la *Egloga* III, por Rafael Lapesa: «Garcilaso ha aprendido a refugiarse en el arte» (1985:158). Es la directriz de lectura de la *Egloga* III que se ha impuesto desde Royston O. Jones: «No afirmo que el dolor no entre en la égloga: entra sí, pero en el fondo distante» (1954; recogido en 1974: 67), hasta Aurora Egido: «La Égloga III supondría la emoción contenida y el distanciamiento respecto a la tragedia vital» (2004: 93, n.32).

como se verifica también en el verso final de la octava garcilasiana. De Isabella, amada por Zerbino, y cruelmente asesinada por Rodomonte, la segunda mitad de la octava 29 del canto recita:

Onde materia agli scrittori caggia
di celebrare il nome inclito e degno,
tal che Parnaso, Pindo ed Elicone
sempre Isabella, Isabella risuone⁴⁴.

Sin embargo, a decir verdad, no es este para mí el punto central sobre el que me gustaría, en cambio, llamar la atención para concluir. Reconstruyamos rápidamente la secuencia de los diferentes niveles de representación del dolor de Nemoroso por la pérdida de Elisa. Este no lo expresa directamente el pastor que lo padece, sino que se encuentra inscrito en el epitafio de la propia Elisa, el cual –a su vez– ha sido compuesto por la ninfa silvestre que –en el acto de grabarlo en la corteza del álamo– está figurada en la tela de la ninfa Nise, descrita –gracias a la técnica de la ékfrasis– por la voz del poeta: entre el dolor de Nemoroso y nosotros que lo leemos se interpone una serie de hasta cuatro mediaciones, con las que ese dolor, sin dejar de serlo, en la cadena de representaciones artísticas que lo transmiten, logra aplacar su vehemencia y llegar hasta nosotros, lectores de la égloga garcilasiana, bajo la forma de la serenidad del arte.

En un ensayo del ya lejano 1968 –no solo cronológicamente– Harold Weinrich exponía «Drei Thesen über die Heiterkeit der Kunst». Tras haber establecido que los males del mundo han sido siempre los temas favoritos de la gran literatura, el ilustre erudito argüía que la serenidad del arte es una cualidad de la figura del lector, espectador, observador o auditor de la obra literaria, y que «attributi di questo ruolo sono la distanza e la libertà»⁴⁵, como le sucedía a Penélope, destinataria en el lecho nupcial del relato de los males padecidos por el esposo recobrado:

αὐτὰρ διογενῆς Ὀδυσσεύς, ὄσα κήδε᾽ ἔθηκεν
ἀνθρώποις ὄσα τ᾽ αὐτὸς οἰζύσας ἐμόγησε,
πάντ᾽ ἔλεγ᾽ ἡ δ᾽ ἄρα τέρπειτ᾽ ἀκούουσι (XXIII, 306-308)

[y él, el divino Ulises, todos los males que causó a los enemigos, y cuánto hubo de luchar contra el infortunio le contaba: se complacía ella en oírlo...]

En mis escasas reflexiones sobre la última composición de Garcilaso, sin embargo, más que centrarme en los atributos de distancia y libertad del destinatario de la obra, mi intención ha sido insistir en la prerrogativa apaciguadora y con-

44. Ludovico Ariosto (1990: 758; XXIX, xxix, 5-8).

45. Harald Weinrich (1968; trad. it. 1976: 260).

soladora como una peculiaridad de la obra en sí, porque, volviendo al prólogo del drama schilleriano antes mencionado, al comentar el aforismo ya citado, el dramaturgo alemán afirmaba que su obra «refleja la oscura imagen de la verdad en el sereno reino del arte», una declaración que, con los debidos distingos, podría adoptarse también para la estupenda última égloga del genial poeta toledano.

Bibliografía

- ALBERTI, Leon Battista, *Profugiorum ab aerumna libri III*, en *Opere volgari*, ed. Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1966.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando Furioso*, ed. Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1990.
- ÁVILA, Francisco J., *El texto de Garcilaso: contexto literario, métrica y poética*, Tesis doctoral, New York, 1992.
- BÉHAR, Roland, «"Tu mihi...": variaciones bucólicas sobre un ritual de dedicatoria de Virgilio a Góngora», *Nuova Revista de Filología Hispánica*, 61 (2013) 65-98.
- BOCCACIO, Giovanni, *Genealogia deorum gentilium libri*, ed. Vincenzo Romano, Bari, Laterza, 1951.
- CAMMARATA, Joan, *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*, Potomac / Maryland, Studia humanitatis, 1983.
- DE ROBERTIS, Domenico, «L'esperienza poetica del Quattrocento», en *Storia della cultura italiana. Il Quattrocento e l'Ariosto*, Milano, Garzanti, 1965 (reimpresión 1981).
- EGIDO, Aurora, «El tejido garcilasista en la *Égloga III*», in EAD., *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotécnica y Arte en el Siglo de Oro*, Illes Balears, José J. Olañeta Editor - Universitat de les Illes Balears, 2004, 81-97.
- FLAMINI, Francesco, «Imitazioni italiane in Garcilaso de la Vega», *Biblioteca delle Scuole Italiane*, 2ª serie, 8, 1889, 200-203.
- FUCILLA, Joseph G., «Sobre dos sonetos», *Revista de Filología Española* (36) 1952, 113-117.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972.
- GARGANO, Antonio, «Da Sannazaro a Garcilaso: traduzione e transcodificazione (a proposito dell'*Egloga II*)», en *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all'informatica*, ed. María de las Nieves Muñiz Muñiz, Firenze, Franco Cesati, 2007, 347-359 (tr. esp.: «De Sannazaro a Garcilaso: traducción y transcodificación (a propósito dell'*Égloga II*)», en *Fra Italia e Spagna. Napoli Crocevia di culture durante il vicereame*, eds. Pierre Civil, Antonio Gargano, Matteo Palumbo, Encarnación Sánchez García, Napoli, Liguori Editore, 2012, 117-130).
- GARIN, Eugenio (ed.), *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1952.
- HEIPLE, Daniel L., *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University, 1994.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. Inoria Pepe e José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- JONES, Royston O., «Garcilaso, poeta del humanismo», *Clavileño* (5) 1954, 1-7; recogido en *La poesía de Garcilaso*, ed. Elias L. Rivers, Ariel, 1974, pp. 51-70.
- LAPESA, Rafael, *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985.

- MUÑÍZ MUÑÍZ, María de las Nieves, «Fonti grecolatine e “locus amoenus”: tra Sannazaro e Garcilaso», en *L'immagine riflessa. Percezione nazionale e trame intertestuali fra Italia e Spagna*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012.
- PONTANO, Giovanni, *Éclogues / Eclogae*, ed. Hélène Casanova-Robin, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- RICO, Francisco, *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- RIVERS, Elias L., «The Pastoral Paradox of Natural Art», *Modern Language Notes*, 77, 1962, pp. 130-144; tr. esp. en *La poesía de Garcilaso*, ed. Elias L. Rivers, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 285-308.
- ROSSO GALLO, Maria, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Madrid, Real Academia Española («Anejos del Boletín de la Real Academia Española»), 1990.
- SANNAZARO, Iacopo, *Opere volgari*, ed. Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- , *De partu Virginis*, edd. Charles Fantazzi y Alessandro Perosa, Firenze, Olschki, 1988.
- , *Arcadia*, ed. Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013.
- TAMAYO DE VARGAS, Tomás, *Garcilaso de la Vega, natural de Toledo, Príncipe de los Poetas Castellanos*, Madrid, Luis Sánchez, 1622.
- TUFANO, Vera, «Le *Eclogae* di Pontano e la bucolica in volgare di Sannazaro», *Italique* (20) 2017, pp. 73-94.
- VECCE, Carlo, «Viaggio in *Arcadia*», en Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013.
- VEGA, Garcilaso de la, *Works*, ed. Hayward Keniston, New York, Hispanic Society of America, 1925.
- , *Le egloche*, ed. Mario Di Pinto, Torino, Einaudi, 1992.
- , *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.
- , *Poesías castellanas completas*, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1996.
- WEINRICH, Harald, «Drei Thesen von der Heiterkeit der Kunst», *Arcadia* (3) 1968, pp. 121-132; trad. it. «Tre tesi sulla serenità dell'arte», in Id. *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976, 251-267.