ELEMENTOS VISUALES EN LA ÉGLOGA II DE GARCILASO

Herrera fue el primero en notar el carácter representable de esta composición [1] y este punto de vista ha sido renovado en particular por los comentarios de Mele [2] y luego por Margot Arce y Lapesa,[3] quien recuerda además cómo Don Quijote y Sancho se encuentran, camino de Barcelona, con un grupo de jóvenes disfrazados de pastores que están a punto de representar precisamente «dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso y otra del excelentísimo Camoes».[4] En realidad, la dificultad más seria para la representación de la obra está en la longitud de ciertos parlamentos, concretamente el relato de Albanio en la primera parte propiamente pastoril de la Égloga, y la descripción de la urna del Tormes que forma su contrapartida épica. En estas dos secciones se basan también otros problemas críticos, ya que siempre se ha visto la dificultad de conciliar dos temas tan diversos en una sola composición poética. En los últimos años se han ofrecido diversos argumentos por medio de los cuales se trata de establecer una base para la unidad de la obra.[5]

Con el estudio de los aspectos visuales de la composición, a

---

[1] Cfr. Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (Granada, 1966), pág. 482, H-503.

[2] E. Mele, «Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega», *Bulletin Hispanique*, XXV (1923), p. 364.

[3] R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso* (Madrid, 1968), 110-113 y Margot Arce Vázquez, «La Égloga Segunda de Garcilaso», *Asomante*, V, Núms. 1 y 2 (1949) págs. 57-73 y 60-70.

[4] Cap. LVIII de la Segunda Parte del *Quijote*.

[5] Además de los estudios de esta composición citados en Nota 3, pueden consultarse al respecto: Audrey Lumsden, «Problems connected

los cuales fue tan propenso Garcilaso,[6] esperamos añadir algunos argumentos en favor de la discutida unidad. Estos aspectos visuales rigen tanto en el mundo de los personajes (que son motivados por lo que ven y se expresan en concordancia), como para el lector, quien además —y desde otro ángulo— es aguijoneado constantemente, por las formas de expresión o el pictorialismo de las descripciones, a formarse una imagen visual de los acontecimientos. Si adicionalmente aceptamos que la composición fue concebida no sólo como obra destinada a la lectura sino además a la representación, advertimos que con los movimientos escénicos —implícitos en los parlamentos— y con la posible escenografía, agregamos otros elementos visuales que, añadidos a los anteriores, tienden a unificar las dos partes de la composición antes aludidas. Para facilitar nuestro análisis, tomaremos como puntos de referencia dos objetos concretos: la fuente y la urna del Tormes, puesto que en ellos parecen concentrarse elementos visuales importantes, que interesan también por sus relaciones con el tiempo y el espacio.

La fuente: es en primer término el locus donde se desarrolla toda la obra, y si bien su presencia se siente menos en la segunda parte, su función espacial continúa durante ésta. En cuanto a los aspectos visuales, es evidente que el monólogo inicial de Albanio los pone inmediatamente de relieve:

---

with the second Ecglogue of Garcilaso de la Vega», *Hispanic Review*, XV (1947); R. O. Jones, «The idea of love in Garcilaso's Second Ecglogue», *Modern Language Review*, XLVI (1951); Inez Macdonald, «La Segunda Egloga de Garcilaso», *Boletín del Instituto Español*, XII (London, 1950) reimpreso en Elias Rivers ed. *La poesía de Garcilaso, ensayos críticos* (Barcelona: Ariel, 1974); E. Rivers, «Nimphs, sheperds and heroes: Garcilaso's Second Ecglogue», *Philological Quarterly*, LI (1972).

[6] Otras composiciones de Garcilaso han sido objeto de análisis que ponen de relieve sus coincidencias con la pintura o las artes visuales: Leo Spitzer, «Garcilaso, Third Ecglogue», lines 265-271, *Hispanic Review*, XX (1952); Elias Rivers, «The pastoral paradox of natural art», *Modern Language Notes*, LXXVII, n° 2 (1962); Peter Dunn, «Garcilaso's Ode A la flor de Gnido», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 81 (1965); Karl-Ludwig Selig, «Garcilaso and the visual arts», *Interpretation und Vergleich, Festschrift für Walter Pabst* (Berlin, 1972), y también «Further observations on Garcilaso, Egl. II, Son. 29», RHM, 37, 1972-73. Lapesa (ut. sup. pág. 121-122) y M. Arce Velázquez (ut. sup. pág. 74-76), como también K. L. Selig, en los artículos citados, han señalado las relaciones de la Egloga II con la pintura de la época.

En medio del invierno está templada
el agua dulce de esta clara fuente,
y en el verano más que nieve elada.
¡Oh claras ondas, cómo *veo presente,*
en vyéndoos, la memoria d'aquel día,
de que el alma temblar y arder se siente!
En vuestra claridad vi mi alegría
escurecerse toda y enturviarse (vs. 1-8).[7]

Este parlamento sirve ante todo para indicar el lugar donde ha de transcurrir la acción, pero además para que Albanio, con la vista del agua, desate el flujo del recuerdo relacionado con lo que se reflejó en ella. La función temporal y visual se combinan: hay un «ver aquí y ahora» escénico, un lugar que evoca a través de la memoria una circunstancia presentada como un «visto entonces», un pasado que se relaciona con el tiempo espiritual del personaje cuyos detalles aun no conocemos. La fuente ha sido un espejo real en el pasado, y esta función visual se continúa en el presente como punto de apoyo para la memoria, espejo figurado. El presente y el pasado, lo real (escénico) y lo psicológico se presentan estrechamente conectados con lo que se ha visto en la fuente.

Albanio trata de aliviar su dolor alejándose del sitio que se lo recuerda, pero luego (ya que la fuente cumple también con su clásica función de locus amoenus) busca cerca de ella un descanso en el sueño (vs. 33-37), el cual implica pérdida de la conciencia y por ende, pérdida de la visión física, aunque no la de las imágenes visuales que el sueño produce: según indica Herrera en su comentario, citando a Temisto «el ensueño es *visión que ocurre en la quietud* todas las veces que aquella virtud y potencia que juzga está impedida y atada y desierta con el desmayo y entorpecimiento del cuerpo» y según Apolonio Tianeo «Está el objeto amado siempre *visible ante los ojos...* de suerte que *durmiendo y velando...* conmueve todos los espíritus...»,[8] de modo que cuando Salicio entra en escena encuentra que Al-

[7] Las citas se harán según la edición de Elias Rivers de las *Obras Completas con comentario* de Garcilaso, editadas por The Ohio State University Press y ed. Castalia (Columbus, Ohio-Madrid: 1974). Los subrayados son míos.

[8] Gallego Morell, ut sup. pág. 488, H-511.

banio está precisamente viendo y estrechando en sueños la blanca mano de Camila (vs. 113-115).

Ya con un interlocutor, Albanio inicia su larga narración (vs. 125-337 y 416-680) interrumpida por el diálogo con Salicio (vs. 338-415). En su historia, el pastor cuenta las alternativas de su relación con Camila, cuyo hilo argumenal, e incluso formas expresivas, están prácticamente calcadas de la historia de Carino de la Prosa VIII de *La Arcadia* de Sannazaro.[9] Esto no quita que tanto en uno como en otro autor, el móvil de las acciones o el efecto producido por las descripciones de ambiente esté íntimamente relacionado con aspectos visuales. En la primera parte, en la cual Albanio describe sus empresas cinegéticas, tenemos una serie de escenas en las cuales la habilidad del poeta está en crear estampas llenas de vitalidad y movimiento, que no sólo informan al lector o espectador, sino que lo urgen a formarse una representación visual de los hechos. Garcilaso está muy al tanto de que el propósito de la poesía es el de transmitir una impresión vívida de la realidad, una imagen pictórica de de ésta, característica sintetizada en el término *enargeia*,[10] y esta cualidad en último término se consigue apelando a los sentidos, en particular al de la vista. La cultura humanista del poeta y su relación con los intelectuales de la época, particularmente los italianos, asegura su conocimiento de las doctrinas de Horacio y de Cicerón que subrayaban la importancia de los aspectos visuales en la composición poética. La descriptiva narración de las cacerías de Albanio puede considerarse como un buen ejemplo de la cualidad sensorial de la poesía: hay toques de color, prima el movimiento, ya sea en los personajes humanos como en los animales, particularmente en el caso de las aves que son presentadas primero en libertad («la espessa y negra banda» de estorninos, la grulla «con su mano alzada») y luego ya prisioneros con sus convulsivos movimientos de terror («andaban forcejean-

[9] Iacopo Sannazaro, *Opere* (Torino: UTET, 1952), pág. 117-134.
[10] Cfr. Jean Hagstrum, *The sister arts* (Chicago, 1958), pág. 12 y sig. Los términos «enargeia» y «pictorialismo» utilizados en el presente trabajo se emplean de acuerdo con las definiciones y limitaciones indicadas por la citada obra.

do una gran pieza/a su pesar», «con tal fuerza la presa y tal violencia/se engarrafava de la que venía»). Repetidamente se alude a la necesidad de imaginar visualmente la escena narrada: «Y entonces *era vellos* una cosa/estraña y agradable, dando gritos» (vs. 224-5), «Ya puedes ver cuán gran plazer sería/*ver* d'una por soltarse y desasirse/d'otra por socorrerse la porfía» (vs. 290-3). Se menciona, brevemente, el paso de las estaciones y el consiguiente cambio de panorama. El caso de la corneja, sobre el que volveremos más adelante, interesa no sólo como ejemplo de descripción visual, sino porque sirve como elemento unificador a través de las imágenes utilizadas.

Este largo parlamento de Albanio ha sido criticado porque como indica Herrera «Esta caza entra aquí con bien liviana ocasión... paréceme que para enojarse tanto Albanio, y irse después, cuenta muchas particularidades que podrían parecer demasiadas a los que son amigos de la brevedad y moderación»,[11] y si bien es cierto que el prestigio de Sannazaro podría haber influído en la conservación de esta parte, también lo es que, según indica Herrera, la extensión de este pasaje no coincide con su importancia dentro de la anécdota amorosa. Lapesa destaca en cambio que, considerada en la totalidad de la Égloga, esta sección está destinada a contrapesar la larga descripción de la urna del Tormes, que forma prácticamente toda la segunda parte.[12] A ello podríamos agregar que así como en el pasaje de la urna se describe un objeto artístico de acuerdo con una técnica ecfrástica, la narración descriptiva de las cacerías puede considerarse por su intrínseco pictorialismo, su capacidad de afectar esencialmente la imaginación visual, como un gran cuadro panorámico en el cual, a la manera de los artistas del Renacimiento, el o los personajes son representados durante diversas actividades, o diversas fases de la misma actividad. No es indispensable asociar las descripciones de Albanio (que son prácticamente las mismas de Carino) con un cuadro en particular, lo que importa es considerar que estas escenas constituyen una secuencia en la cual el

[11] Gallego Morell, ut sup., pág. 493, H-528.
[12] Cfr. Lapesa, ut sup., pág. 104 y sig.

panorama y las diversas formas de cacerías constituyen un elemento visual decorativo, el fondo frente al cual se desarrolla el drama sentimental de Albanio narrado en el segundo tiempo (vs. 416-680). Las posibilidades escénicas de esta narración, que son importantes, se mencionarán más adelante.

Volviendo al relato de Albanio, éste indica que la constante visión de la belleza de Camila le produjo una violenta pasión: «El *plazer de miralla* con terrible/y fiero desear sentí mesclarse» (vs. 320-1). El diálogo con Salicio interrumpe los recuerdos, pero el relato se reanuda: Camila, alarmada por el aspecto físico de su amigo «mil vezes me preguntó qué había/y me rogó que el mal le descubriesse/*que mi rostro y color le descubría*» (vs. 425-7). Las teorías renacentistas sobre el amor, ya muchas veces expresadas por Garcilaso y sintetizadas en el discurso de Bembo del *Cortesano,*[13] vuelven a mostrarnos cómo los ojos juegan un papel preponderante en la tragedia amorosa: para Albanio abren paso al amor sensual, en vez de ser instrumento del amor puro y elevador; para Camila, la visión de la apariencia alterada de Albanio origina la curiosidad y la búsqueda de una explicación. El momento más dramático de esta relación se produce en un ambiente presentado en términos netamente pictoriales[14] y se basa nuevamente sobre circunstancias visuales. En vez de verbalizar su pasión, Albanio la hace visible: ante la insistencia de Camila para que le revele el objeto de su amor, él le dice que «en aquella fuente clara/*vería* d'aquella que yo tanto amava/ abiertamente la hermosa cara» (vs. 470-73), y Camila «que *ver* aquesto desseava», cae en la inocente trampa tendida por su compañero. Los resultados de esa curiosidad son marcados por el poeta reiterando el verbo clave:

> (ella) a la pura fontana fué corriendo
> y en *viendo* el agua toda fué alterada
> en ella su figura sola *viendo* (vs. 476-78)

---

[13] Baltasar Castiglione, *El cortesano,* (Madrid: Austral, 1967), pág. 207 y sig.

[14] Cfr. Hagstrum, ut sup. pág. XXI de la Introducción.

y su desdén o su rechazo se manifiestan a través de un gesto directamente conectado con la mirada:

> y *sin mirarme,* desdeñosa y fiera
> no sé qué allá entre dientes murmurando
> me dexo aquí, y aquí quiere que muera (vs. 482-4).

De esta manera todos los sentimientos —amor, curiosidad, desprecio— tienen como instrumento de origen o de expresión externa una circunstancia en la cual los ojos participan en forma decisiva.

Cuando Albanio es rechazado por Camila, busca refugio en la muerte, pero antes de arrojarse de la cima pronuncia una larga lamentación (vs. 563-649) en la cual saborea su total abandono. Es importante destacar que él considera la propia muerte como un espectáculo visual, especialmente destinado a conmover a Camila la cual «*viendo* mi cuerpo aquí desamparado» (vs. 575) vendrá a arrepentirse, aunque tarde, de su ingratitud. El pastor invoca también a las ninfas de los bosques, con el mismo propósito: «*venid a ver* un hombre perseguido» (vs. 621) lamentándose además de que Eco «no quiere mostrarse y consolarme» (vs. 600). Es decir: no sólo importa lo que el protagonista ve, sino que él se imagina además como objeto de la visión de otros.

Conviene en este momento llamar la atención sobre un detalle secundario, centrado en las miradas, los gestos o las posiciones físicas, que se reitera tres veces en el relato de Albanio y tiene aparentemente el propósito de unificar esta parte de la narración a través de la repetición de las imágenes o las situaciones. Aludimos anteriormente a la corneja que debía servir de señuelo durante las cacerías de pájaros que ocupan los momentos felices de la relación con Camila. El símil utilizado para describir el animal prisionero es el siguiente:

> Parecía que, mirando las estrellas
> clavada boca arriba en aquel suelo
> estava a contemplar el curso dellas (vs. 272-74).

Esta mirada hacia el cielo se repite cuando Albanio, abandonado por Camila, cae anonadado junto a la fuente que ha servido para revelar su amor:

fijos los ojos en el alto cielo
estuve boca arriba una gran pieça
tendido sin mudarme en este suelo (vs. 491-3).

Un eco de estas circunstancias se produce cuando el intento de suicidio, mencionado más arriba, se trunca con la intervención de una «fuerça súbita de viento»: (vs. 656-58): el pastor queda al borde de la cima de la cual pensaba arrojarse en la misma posición:

De espaldas, como atónito, en la tierra
desde á gran rato me hallé tendido,
que ansí se halla siempre aquel que yerra (vs. 659-661).

Los tres momentos, expresados a través del gesto centrado en los ojos en los dos primeros casos, solamente por medio de la posición en el tercero, parecen reiterar una situación de angustia y desesperación, primero en el animal y luego en el ser humano, quienes buscan respuesta a sus respectivos dolores en un cielo que, significativamente, los ignora. El tercer momento agrega una evaluación moral a la posición física: así termina siempre el que cae en el error. Tanto el amor de Albanio como su decisión de suicidarse son esencialmente culpables, y el valor simbólico del gesto se agrega al de las palabras.

Importa establecer que en esta segunda parte del relato de Albanio, que trata de la irrupción de su impura pasión por Camila —en contraste con la primera, en la que el amor era «sano y lleno de pureza» (v. 184)— los aspectos visuales tienen un carácter diverso del que tenían en la primera: ésta es netamente pictórica, puede imaginarse visualmente y sirve, pasivamente, como elemento decorativo, mientras que en la segunda lo visual se convierte en punto de partida y motor para la acción. Los personajes actúan según lo que ven, y expresan sus sentimientos a través de gestos y acciones que utilizan los ojos como instrumentos. Esto no quiere decir que el pictorialismo de la narración sea abandonado: en ella se mantiene la misma vivacidad y los detalles visuales necesarios para establecer un ambiente, lo mismo que sucedía en la primera parte del relato, pero además se agrega en esta segunda la función de lo visual como motor de la acción.

Ya mencionamos que, como lo ha establecido la crítica desde los *Comentarios* de Herrera, esta parte de la narración retrospectiva de Albanio está tomada, a veces casi al pie de la letra, de la Prosa VIII de la *Arcadia*. Sin embargo, y a pesar de que los hilos argumentales son más que semejantes, la función de los elementos que intervienen en la acción no es igual. Garcilaso distribuye el material de manera más orgánica que Sannazaro, y en ese esfuerzo de estructuración los elementos visuales que hemos señalado desempeñan un papel importante. Ante todo, la fuente de la *Arcadia* es sólo una de tantas fuentes que embellecen el ámbito pastoril, y termina su papel en el preciso momento en que la pastora se mira en ella. No se la considera como punto de partida para el recuerdo como en la Égloga de Garcilaso, y por lo tanto no existe la función unitiva entre el presente, en el que transcurre la acción, y el pasado recordado y narrado por Albanio. La ira de la pastora ante la revelación del amor de Carino es expresada por Sannazaro por medio de un movimiento de violenta sorpresa y una partida repentina, sin alusiones a una mirada airada. La corneja clavada en tierra está, al igual que en Garcilaso, «come se i corsi delle stelle avesse avuto a contemplare»,[15] pero no existen los episodios paralelos y unificadores en los cuales Albanio, como el animal, no sabe en su desesperación sino mirar al cielo. Y como la amada de Carino no se hace presente en la *Arcadia*, no tenemos con la entrada de Camila en escena, de la cual hablaremos más adelante, una repetición paralelística a la entrada de Albanio. Garcilaso parece haber añadido poco al episodio, pero lo que ha agregado está en relación con la estructura: al crear movimientos paralelos que sirven de nexo entre las partes ha concedido a los elementos relacionados con lo visual una importancia ordenadora que no existía en la obra usada como modelo, cuya influencia cesa desde este punto en adelante. Durante el largo relato de Albanio a Salicio (vs. 143-680) la fuente es objeto participante de los acontecimientos recordados y al mismo tiempo el lugar en que éste tiene lugar,

[15] Sannazaro, ut sup. pág. 120.

como si en una pantalla (que no otra cosa es la memoria de Albanio) fueran desfilando los hechos de su pasado amoroso.

Considerando la composición como obra teatral, podría concebirse una escenificación en la cual el relato de Albanio se presentara dejando en un primer plano oscurecido del escenario a los dos pastores, para iluminar en la parte posterior de la escena un segundo plano en el cual, por medio de pantomima o ballet, se representaran silenciosamente los hechos que la voz de Albanio está narrando. La breve interrupción en el presente (vs. 338-415) en la cual Salicio intenta consolar a Albanio y le insta a continuar el relato interrumpido en el verso 386 podría considerarse como parte de la acción en el primer plano, para volver a la proyección o pantomima en la parte posterior de la escena a partir de los versos 416 hasta 680 que concluye el relato. Es decir, la narración de Albanio, desde el punto de vista estrictamente teatral, podría traducirse en términos visuales, y esto es algo que se debe tener en cuenta cuando se considera la unidad de la obra.

Con la entrada de Camila (vs. 720) se pasa del tono narrativo-descriptivo a la pura acción. Esta parte comprende la segunda intervención de Albanio, su encuentro con Camila dormida, el forcejeo entre ambos, el nuevo rechazo con la huída de la muchacha, y por fin la escena de la locura de Albanio que es dominado por la fuerza de Salicio y Nemoroso. La importancia de la acción se subraya en los parlamentos de los personajes que incluyen repetidas indicaciones a gestos o movimientos («Cab'ella por lo menos assentarme/bien puedo» (vs. 796), «No te muevas/ que no t'é de soltar; escucha un poco! (vs. 803), «Suéltame ya la mano» (vs. 832), las indicaciones de Camila a Albanio concernientes a las búsqueda del prendedor supuestamente perdido (vs. 850 a 864), y toda la secuencia de Albanio enloquecido que trata de reunirse con su imagen en la fuente). Esta parte central de la obra ha sido escrita siguiendo enteramente las necesidades de la representación, y en el caso de una mera lectura es casi imposible dejar de imaginar visualmente las peripecias.

Lo visual es esencial y obvio en cuanto implica movimientos escénicos, pero es además básico en el desarrollo del hilo argu-

mental, aspecto que se subraya por medio del lenguaje en las imágenes empleadas. Los personajes actúan de un modo u otro porque han visto o dejado de ver algo que les concierne y la lengua refleja este factor. Cuando Camila llega a la fuente se deja llevar, como antes lo había hecho Albanio, por los recuerdos asociados con el sitio:

> ¡Ay dulce fuente mía, y de quán alto
> con solo un sobresalto m'arrojaste!
> ¿Sabes que *me quitaste*, fuente clara,
> *los ojos de la cara*?, que no quiero
> menos un compañero que yo amava,
> mas no como él pensava... (vs. 744-749).

La imagen que la joven utiliza para referirse a su amigo, aunque enteramente popular, destaca el valor de su pérdida e indirectamente al menos se conecta con lo visual. Y lo mismo que para el pastor, la fuente es central para el recuerdo de un pasado que le duele recordar, aunque por otras razones: «¡O quán de mala gana mi memoria/renueva aquesta historia!» (vs. 753-4). Existe así, como en el caso de Albanio, una rememoración de los hechos pasados, luego de la cual busca —igual que el pastor— descanso en el sueño. La escena y el soliloquio de Camila es prácticamente una repetición en distinta clave de la primera escena de la obra y confirma una vez más el sentido de simetría clásica tan caro a Garcilaso. La fuente es el objeto central, punto de partida del recuerdo de lo visto y su función vuelve a revelarse cuando, luego de que Albanio entra en escena por segunda vez, se produce entre los dos pastores un diálogo acalorado. Para Camila, la fuente es «un testigo de tu mal processo» (vs. 828) y naturalmente nos obliga a recordar que el testigo es por definición aquel que ha visto algo y puede dar testimonio de ello.

La escena de la locura de Albanio, que comienza con nuevos deseos suicidas, se resuelve en una especie de muerte simbólica, ya que en su desvarío imagina la separación del cuerpo y del alma. El mismo Nemoroso lo indica así: «Sospecho que'l contino pensamiento/que tuvo de morir antes d'agora/le representa aqueste pensamiento» (vs. 928-930). Este inconsciente deseo de disgregación o separación se expresa en una insania en la cual la

vista juega un papel central que se pone de manifiesto en fórmulas expresivas y en los gestos o movimientos escénicos. Albanio declara que se siente muy liviano y que se le ha ido el cuerpo, quizas porque alguien se lo ha hurtado y escondido «mientras mirando estava yo otra cosa» (vs. 893). Busca primero un testigo del robo y pregunta nuevamente a la fuente si ella ha visto al ladrón. La escena representa obviamente la situación deformada de la misma circunstancia que antes se había utilizado para el reconocimiento de Camila como amada de Albanio: es la fuente quien lo declara, el testigo, el ser inanimado que debe hablar a través de la imagen reflejada en sus aguas. Todo el movimiento escénico que sigue está centrado en este juego de reflejos que Albanio ve e interpreta según su locura. Al asomarse a la fuente ve lógicamente «un mancebo/de laurel coronado y en la mano/ un palo, propio como yo, d'azebo» (vs. 913-15), lo cual nos indica la presentación escénica del personaje, que aunque estereotipada y esquemática, no deja de ser importante para la representación teatral. Basándose enteramente en lo que ve, el pastor inicia una serie de intentos para reunirse con esa elusiva imagen que lo mira desde el fondo de la fuente (vs. 913-981): primero ve un mancebo, luego reconoce la propia imagen y la interpreta como el cuerpo «robado», expresa el dolor de estar separado de esa parte de su ser y cuando trata de asirla el «otro» se mueve y rehuye el abrazo. Este nuevo problema, que él interpreta como otro rechazo, semejante al de Camila, vuelve a despertar su ira y su deseo de arrojarse al agua, esta vez para aprehender su propio cuerpo. A través de los parlamentos de Albanio, los espectadores o lectores se enfrentan una y otra vez con las consecuencias de la visión, mal interpretada pero siempre visión, del pastor que dirigiéndose a su doble le dice:

> ...nunca te hartas de mirarme
> y de significarme en tu meneo
> que tienes gran desseo de juntarte
> con esta media parte... (vs. 966-969).

El agua agitada por su mano le muestra el «otro» cuerpo en movimiento:

...¡Quán apriessa
mueves —¿qué cosa es essa?— tu figura!
Aún essa desventura me quedava?
Yo ya me consolava en ver serena
tu imagen, y tan buena y amorosa (vs. 976-980)

La fuente es así nuevamente un espejo o una pantalla en la que se suceden no ya los recuerdos del pastor, ni el retrato de Camila, sino las imágenes deformadas o mal interpretadas de la propia realidad mental. La visión lo ha traicionado, un poco como ya había sucedido en el caso de Camila, quien al verse en el agua, no quiso aceptar las consecuencias de ese reflejo como Albanio esperaba.

Resumiendo: en esta primera parte de la égloga, la fuente puede considerarse como un objeto central en cuanto los hilos argumentales se relacionan estrechamente con ella, pero no sólo como locus amoenus: su función es la de reflejar, y los personajes actúan según lo que ven en su superficie. Además, esta función que podríamos llamar de espejo primario, se extiende a la de espejo secundario, representado por su conexión con la memoria. Parte de los hechos son recordados por los personajes, y en ese recuerdo —visión mental— la fuente juega un papel importante. Los recuerdos abarcan escenas que son relatadas de una manera netamente visual, como elementos decorativos del drama humano. La fuente es punto de partida para la memoria de hechos pasados, y en ellos los elementos visuales se presentan ya sea como fondo decorativo (las cacerías) o en función del argumento principal (reflejo de Camila en el agua y sus consecuencias). De llevarse a escena esta obra, el relato de Albanio podría presentarse como una proyección visual (ballet o pantomima) para dejar que el segundo momento de esta primera parte (aparición de Camila, nuevo rechazo y locura de Albanio) se desarrollara como acción escénica principal. Los aspectos visuales son fundamentales en la motivación de las acciones, en los movimientos escénicos —si se concibe la Égloga como representable—; en el caso de una simple lectura, las reiteradas intervenciones de lo visual tienden a producir imágenes de ese tipo en la mente del lector sobre el cual pesan además las fórmulas descriptivas

reiteradamente pictóricas. Con esto se facilita la unión con la segunda parte de la obra, la descripción de la urna del Tormes de caracteres netamente ecfrásticos, que por consiguiente están destinados en forma directa a la imaginación visual de lectores o espectadores.

La urna labrada del Tormes: Se centraliza a través de ella el elogio de la casa de Alba y naturalmente el carácter de esta parte de la obra es épico ya que se relatan en ella los hechos heroicos de la noble familia, en particular los de Fernando, duque de Alba. Si bien la fuente sigue siendo el locus principal porque junto a ella se describe la urna, su función se limita a la del locus amoenus tradicional: proporcionar, con el murmullo de sus aguas, un lugar propicio para la larga narración.

Nemoroso es el nexo entre el mundo pastoril y el épico. Como Albanio, ha errado en el camino del amor, y Fray Severo le ha librado de su pasión. Es interesante notar que en el breve relato que Nemoroso hace de su curación volvemos a encontrarnos, a través de las imágenes utilizadas, con el mundo de lo visual que esta vez no se refiere a un ámbito externo sino a la propia interioridad, concebida como un espacio visible:

> Quedé yo entonces como quien camina
> de noche por caminos enrriscados,
> *sin ver* dónde la senda o passo inclina;
> mas, venida la luz y contemplados,
> del peligro passado nace un miedo
> que dexa los cabellos erizados:
> *assí estava mirando,* atento y quedo,
> aquel peligro que yo atrás dexava,
> que nunca sin temor pensallo puedo.
> Tras esto luego *se me presentava,*
> *sin antojos delante,* la vileza
> de lo que antes ardiendo desseava. (vs. 1113-1124).

La comparación entre el viandante cegado por la oscuridad que ha evitado fortuitamente el desastre y la propia situación anímica, de larga tradición poética, se basa en una concepción del mundo interior como algo que puede ser contemplado visualmente «sin antojos delante» en completa luz mental. Esta visión del propio yo abre paso a la segunda parte con la gran descripción del objeto artístico, que ocupa por entero el resto de la obra.

Garcilaso apela nuevamente a métodos firmemente anclados en la tradición y utiliza fuentes conocidas,[16] aplicándose aquí con mayor énfasis a buscar los efectos visuales. Se nos recuerda frecuentemente que la descripción se refiere a una obra de arte, y como en todos los casos de écfrasis, se indica que la imitación artística es tan perfecta que a veces los personajes esculpidos en la urna parecen adquirir vida independiente. Una de tantas alusiones al respecto: «Y con tal artificio la pintura/mostrava su figura que dixeras/si pintado lo vieras que hablava» (vs. 1229-31). El ejemplo homérico no se ha producido en vano, como tampoco han sido olvidadas las anécdotas referentes a la excelencia de los pintores antiguos.[17]

Como en muchos casos semejantes, el escritor no puede limitarse a la descripción estática del objeto, y los personajes ilustrados son vistos en movimiento y dotados de reacciones o alternativas psicológicas que, como lo señaló Lessing mucho más tarde, son inexpresables a través del estatismo de las artes plásticas. De hecho, ya Lapesa ha observado que la descripción de la urna «supone en un mismo cuadro la sucesión de cambios que sólo el cine había de convertir en realidad».[18] Podemos agregar aquí que Sergei Eisenstein, el gran director cinematográfico ruso, en su teoría sobre la técnica del montaje explica cómo un proyecto escrito por Leonardo da Vinci —algo así como un apunte para un cuadro irrealizado del Diluvio— puede constituir un perfecto guión de cine porque en él los aspectos audiovisuales de la situación están específicamente delineados en la prosa.[19] El proyecto leonardesco organiza una serie de escenas secundarias en un orden determinado, con especial atención a los detalles o «close up»; este sentido de orden dentro de una totalidad, de secuencia organizada con miras a producir un efecto,

---

[16] Indicadas por Lapesa, ut sup. pág. 113-114 y Rivers en su edición de Garcilaso arriba citada, pág. 375, nota al verso 1172 y sig.

[17] Cfr. Hagstrum, ut sup. pág. 19 y sig, y K. L. Selig, ut sup. pág. 306-309.

[18] Cfr. Lapesa, ut sup., pág. 121.

[19] Sergei Eisenstein, *El sentido del cine* (Buenos Aires, 1955), pág. 30 y sig.

se traduce para Eisenstein en un plan de montaje según el cual «dos trozos de película, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad, que surge de la yuxtaposición».[20] La misma observación podría aplicarse a la descripción de la Urna del Tormes. Ante todo, se trata de un pasaje ecfrástico y por medio de expresiones como «se veía», «visto como presente» etc. el lector es invitado a imaginar la situación a través de los ojos, tal como sucede en el proyecto de Leonardo, y se enfrenta así con una serie de escenas (o si lo preferimos, «tomas») yuxtapuestas en un orden aproximadamente cronológico, partiendo de los momentos culminantes en las vidas de los ascendientes del duque de Alba, cuya historia naturalmente recibe atención preponderante. La progresión es temporal y ascendente, formada por escenas independientes que además ocurren en lugares diversos. Si imaginamos esta descripción como un guión cinematográfico al mismo tiempo que ponemos de manifiesto la cualidad vívida (o de enargeia) del estilo, advertimos la posibilidad de tomas de conjunto, primeros planos, escenas panorámicas y enfoques de detalle o «close up». Los cortes y movimientos de cámara de una escena a otra se indican con expresiones como: «*En otra parte,* hecho ya más hombre» (vs. 1201), «*Tras aqueste* que digo se veía» (vs. 1215), «Visto como presente, *d'otra parte*/Mercurio estava» (vs. 1291), etc. Las descripciones de batallas se prestan especialmente para el tratamiento cinematográfico, con sus enfoques de la multitud, del héroe, de las armas etc. Como ejemplo, la batalla de Gelves parece particularmente conveniente:

	(toma panorámica general)
El arena quemava, el sol ardía	(toma de un grupo de soldados)
la gente se cáya medio muerta;	
él solo con despierta vigilança	(toma individual del héroe,
dañava la tardança floxa, interte,	sus palabras)
y alabava la muerte gloriosa.	
Luego la polvorosa muchedumbre,	(Enfoque general del enemigo, sonidos)
gritando a su costumbre le cercava;	
mas el que se llegava al fiero moço	(visión particular del héroe
llevava, con destroço y con tormento,	y efectos de su acción sobre el grupo de enemigos)
del loco atrevimiento el justo pago.	

[20] Ibid., pág. 16.

Unos en bruto lago de su sangre,
cortado ya el estambre de la vida,
la cabeça partida rebolcavan;
otros claro mostravan, espirando,
de fuera palpitando las entrañas,
por las fieras y estrañas cuchilladas
d'aquella mano dadas... (vs. 1232-1248).

(movimientos de cámara de unos a otros, enfoque del arma del héroe en acción)

El héroe no sólo es visto en acción, sino que en otras circunstancias se enfoca un grupo indeterminado de individuos para mostrar los efectos que sobre ellos produce la presencia del personaje principal:

Allí por la corona del imperio
estava el magisterio de la tierra
convocado a la guerra que 'speravan;
todos ellos stavan enclavando
los ojos en Fernando... (vs. 1505-1509).

La figura del duque de Alba se impone en forma dinámica, sin necesidad de descripción, de manera perfectamente adecuada para un movimiento de cámara que puede pasar de un rostro a otro. Lo mismo puede observarse durante la descripción del asedio de Viena: «El cauto italiano nota y mira/los ojos nunca tira del guerrero (1545-1547). Es decir que si pensamos en términos visuales, no hay duda que estos «close up» implican escenas fácilmente imaginables y realizables a través de tomas cinematográficas, con precisos efectos en la imaginación del lector y que exceden la mera descripción.

El movimiento es otro aspecto que Garcilaso trata de una manera esencialmente visual, comparable a los métodos utilizados por el cine. A veces se enfocan los medios de propulsión: el desplazamiento de una embarcación se sugiere mediante un posible «close up» de los brazos que mueven los remos,

...y después d'embarcado, el remo lento,
el duro movimiento de los braços (vs. 1611-12)

o de los remos solamente:

El remo que deciende en fuerça suma
mueve la blanca espuma como argento (vs. 1498-1500)

o incluso, con enfoque inverso, no señala la fuente de propulsión sino el panorama que, impresionísticamente, parece moverse ante los ojos de los pasajeros:

> ...al liviano ...
> arco dava de mano, el qual, bolando,
> atrás yva dexando muros, torres. (vs. 1476-1479)

o se consiguen efectos de aceleración combinando tomas de varios objetos en movimiento y los sonidos correspondientes:

> Quien viera el curso diestro por la clara
> corriente bien jurara a aquellas oras
> que las aguas las proras dividían
> el agua, y la hendían con sonido
> y el rastro yva seguido; luego vieras
> las ondas imitando en el moverse (vs. 1623-1629).

El viaje a través de los Pirineos en pleno invierno también puede concebirse en la misma forma:

> La nieve blanqueava, y las corrientes
> por debaxo de puentes cristalinas
> y por las eladas minas van calladas;
> el ayre las cargadas ramas mueve,
> que'l peso de la nieve las desgaja (vs. 1437-1440).

En general, se trata siempre de la yuxtaposición de dos o tres impresiones sensoriales que, combinadas en la mente del lector (o espectador), producen un efecto determinado, o contribuyen a la narración, sin recurrir específicamente a ella; el oyente o espectador coopera añadiendo a lo presentado algo más, que no está particularmente indicado en forma explícita en la escena, pero que es fácil de inferir por la agrupación de las mismas en una cierta secuencia, calculada para producir esos efectos en la imaginación, tal como indica Eisenstein en su definición de montaje. Esta técnica se presta también para la adecuada expresión de las pasiones, y un ejemplo interesante puede encontrarse en el párrafo en el cual se describe la vuelta de Fernando a la patria, donde espera encontrar a su esposa: la secuencia del regreso podría fácilmente imaginarse en términos visuales cinematográficos, con posibles superposiciones de imágenes para producir el

efecto de rapidez, ansiedad, deseo implícito en las acciones del héroe:

(las galeras)... aportan con corona	(breve presentación de la
de lauro a Barcelona; do cumplidos	ceremonia religiosa, ex-vo-
los votos offrecidos y desseos,	tos)
y los grandes tropheos ya repuestos,	
con movimientos prestos d'allí luego	(primera toma del duque
en amoroso fuego todo ardiendo,	como jinete)
el duque iva corriendo y no parava.	(superposiciones panorámi-
Cathaluña passava, atrás la dexa;	cas que señalan el cambio
ya d'Aragón s'alexa, y en Castilla	de una región a otra, pri-
sin baxar de la silla los pies pone.	mer plano del jinete)
El coraçon dispone al alegría	(superposición del rostro
que vezina tenía, y reserena	de la amada)
su rostro y enagena de sus ojos	
muerte, daños, enojos, sangre y guerra;	(close-up del rostro del hé-
con solo amor s'encierra sin respeto,	roe y sus expresiones)
y el amoroso affeto y zelo ardiente	

figurado y presente está en la cara (vs. 1695-1713).

Diversas emociones reflejadas en los gestos o la expresión de los ojos de los personajes, fácilmente traducibles al lenguaje visual, pueden observarse en los versos 1503-1505, 1575-1578, 1716-1719.

Incluso podemos encontrar un momento particularmente interesante para nuestro argumento: se trata del pasaje en el cual Severo, a quien el Tormes ha mostrado originalmente la urna maravillosa, se descubre en ella como un personaje más, así como en nuestros días un espectador de un noticioso cinematográfico puede reconocer la propia imagen, captada por la cámara sin que él lo advirtiera:

> Quedó desta figura como elado
> Severo y espantado, viendo el viejo
> que, como si en espejo se mirara,
> en cuerpo, edad y cara eran conformes.
> «¿De qué t'espantas tanto?», dixo el río
> ... ...
> El (Severo) lleno d'alboroço y d'alegría
> sus ojos mantenía de pintura (vs. 1315-1327)

Esta segunda parte de la Égloga ha sido considerada siempre como la menos adecuada para la representación teatral, pero si quisiéramos aceptar las posibilidades cinematográficas que he-

mos señalado, veríamos que podría establecerse un paralelo evidente con la presentación escénica que sugerimos para la primera parte. En una escenificación moderna Nemoroso podría comenzar su descripción de la urna en un proscenio iluminado que se iría oscureciendo a medida que la proyección cinematográfica reemplaza la voz del narrador. Esto se facilitaría por el hecho de que es sólo al principio de esta parte donde existen las reiteradas alusiones tanto al silencioso interlocutor (Salicio), como a los aspectos ecfrásticos, en especial a través de fórmulas como «se veían» o equivalentes, con cuya desaparición la figura del narador es también lentamente desplazada del centro de atención que se dirige al duque de Alba y sus aventuras. Los pastores reaparecen en primer plano en su breve diálogo final (vs. 1829-1885) en el cual concuerdan en confiar al enfermo Albanio a los cuidados del sabio Severo, el cual, luego de que el Tormes le mostró la urna maravillosa, ha sido confirmado en sus poderes extraordinarios. Con la despedida de Salicio y Nemoroso se concluye la acción de un modo esencialmente teatral.

La posible puesta en escena de la Égloga II que hemos sugerido en este trabajo, en la que intervienen elementos de otras artes, en clara violación tanto de la cronología como de los principios que podrían haber regido el concepto que Garcilaso tiene de su propia obra, no tiene otra función que la de poner de relieve la profunda vigencia de aquellos aspectos que a nuestro entender sostienen la unidad de la composición, en particular desde el ángulo del lector que coopera con el poeta. No se pretende de ninguna manera minimizar las razones dadas por la crítica que ha tratado de resolver el problema de la teatralidad de esta obra o el de su unidad. Es innegable que Garcilaso concibió esta composición, quizás de un modo impreciso, como la de una acción dramática, abierta por ende a la recepción visual y auditiva, y así lo comprendió Cervantes. Pero lo pastoril, lo épico y lo dramático recurren a un común denominador, implícito en la teoría horaciana del «ut pictura poesis» que tan fielmente aceptó Garcilaso en otras composiciones: la imaginación visual del lector (y obviamente del poeta) que éste requiere en forma continua, al punto de que —si quisiéramos olvidar por un mo-

mento la cronología y aplicar técnicas modernas— podríamos utilizar en esta representación los elementos de la pantomima, el ballet o el cine sin disminuir el valor de la poesía. Todo esto tiende a reforzar la unidad de la obra, que resultaría así no sólo de los elementos métricos, temáticos o retóricos, cuya importancia es evidentemente fundamental, sino además de su constante apelación a lo visual, concretizable para el posible espectador o simplemente imaginable en el caso del lector.

MARGARITA LEVISI
The Ohio State University