

GARCILASO Y EL MUNDO ESCRITO: LA EGLOGA TERCERA

Carlos Brito Díaz

Universidad de La Laguna

*El mundo es libro en folio, en el que impresa
en grande letra está de Dios la empresa:
cada ser es una hoja, y cada efecto
un carácter humano y sin defecto.*

Francis Quarles, *Emblemas* (1635)

Abstract

«The World as a Book» as a metaphor or symbol is analysed in this article concerning its appearance and function in Garcilaso de la Vega's «Eclogue Third». This «metaphoric central construct» is recorded through the *whole* literary production of the historical tradition. It refers and is referred to a *whole* universal conception that is present in texts, from Ancient Civilizations (Greece, Rome, Islam) to nowadays.

Desde que la literatura se analizó como producto «generacional» y los intentos —fortuitos o concienzudos, inmovilistas o innovadores— de los creadores establecieron la sucesividad, la línea diacrónica progresiva operó en una realidad mayor y universal: la tradición. Este proceso histórico no constituye una abstracción porque responde a la yuxtaposición de «instantes creativos» en cada contemporaneidad. Toda concepción sincrónica del mundo se establece sobre un conjunto de potencialidades expresivas, que llamaremos, provisionalmente, «semas universales de tratamiento literario». Tales unidades adquieren una *formalización* definitoria para cada vigencia «generacional», es decir: los procesos culturales (en este caso literarios) de cada etapa cronológica obedecen a la particular *manipulación* que de estos «semas» se lleva a efecto.

Si, como Saussure admitió, la lengua se compone de un sistema de sistemas¹, el universo de la creación literaria *trama* (ya veremos la importancia del término) determinadas redes que cimentan el curso progresivo y constante de la tradición. Cuando Ortega y Gasset afirmó que la novela se había agotado por la dificultad de hallar temas nuevos², sentenciaba implícitamente la existencia de estos «semas», repetidos con lucidez en el devenir de los ciclos literarios. Son casi inexorables: el amor, la muerte, la fugacidad de la vida, el sentido de la existencia... Pero no. No es ésta la verdad literaria que se cuestiona. El material semántico disponible —universal e imperecedero— sólo representa la mitad del resultado estético: los «semas» cobran razón de ser en su apariencia de superficie, en su mostración en el texto: el material retórico modela la idea preconcebida siglos antes y le otorga capacidad de existencia en la adecuación de ambos. La trabazón formal, el eje estructural al que cada autor acude parecen formar parte de un *haz limitado y finito de sistemas*, que han irradiado en la reproducción de meras variantes a partir de un número cerrado de originales. Estos «núcleos vertebrales» de toda la producción formal histórica de la literatura coinciden con las categorías esenciales de la Tópica retórica. Así pues, en el fundamento último del arte literario encontramos *semas* y *formalizaciones*: remozados, ampliados, reducidos, distorsionados, matizados, repetidos, mezclados, eludidos o aludidos en todos y cada uno de los sistemas de los enclaves generacionales.

Estas notas intentarán mostrar que el producto literario de la historia reparte y diversifica, en la transitoriedad sincrónica, un inventario originalmente cerrado de «núcleos vertebrales» en torno a los cuales ha girado siempre la conformación retórica y estilística que aquellos «semas universales». Se trata de elementos que, reiterados, prolongan el curso de la tradición y la cimentan. Claro está que estos «núcleos» reducidos a una mínima cantidad no son más que *el sistema de sistemas*, *la estructura de estructuras* que han proliferado con el paso del tiempo. La literatura ha seguido viva y dinámica en cada terminación *neuronal* (no se aviene mejor símil que el del sistema nervioso) del *entramado* (otro término de suma importancia). Por tanto, el sustrato retórico y el sustrato semántico certifican los principios de estas terminaciones.

Dejando al margen el plano de contenidos universales, ha de centrarse la línea de investigación en el envés de la moneda: los sistemas de formalización, a saber, la Tópica. Ya E. R. Curtius había establecido las responsabilidades de la misma como «sótano y fundamento de la literatura europea»³. La comparación con un «sótano» no sólo es acertada sino descriptiva, pues atiende al significado de «almacén de provisiones» que la misma representa. Pues bien, estos tópicos de la Tópica ejercen de armazón para estos «universales de la forma» y obedecen en la mayoría de los

casos a primitivas concepciones del mundo que se remontan hasta retroceder en el tiempo del tiempo de las antiguas civilizaciones con un status consciente de cultura. Resultaría un esfuerzo titánico el análisis exhaustivo de este haz reducido de *ejes vertebrales*, que han dado pie a los incontables esquemas y formulaciones del quehacer literario. Si, en cambio, nos detendremos en uno, tan ancestral que es su seguimiento un recorrido «por los libros sagrados del cristianismo, del Islam, del judaísmo, hasta llegar el antiguo Oriente: al Asia occidental y a Egipto»⁴.

Tales «componentes formales generales» toman cauce de expresión por vía retórica y las visiones del mundo se traducen o 'trasladan' a lenguaje literario. De ahí que la categoría fundamental que reproduce los «núcleos vertebrales» de la tradición sea la *metáfora*, porque *traslada* la naturaleza al arte. La función y la presencia de la misma en el curso de la tradición y la Tópica ha sido sobradamente demostrado⁵, pero no así la comparecencia de un específico sistema metafórico, sólidamente entrelazado, en las producciones de muchos autores antiguos, clásicos y contemporáneos.

«Ancha es Castilla»: hemos de renunciar a empresas quijotescas, no por aventuradas sino por irrealizables. Fijaremos las coordenadas y sus factores de aplicación:

- a) Un intervalo *diacrónico*: Epoca Clásica.
- b) Un punto *sincrónico*: La Lírica del Primer Siglo de Oro o Renacimiento.
- c) Un *autor*: Garcilaso de la Vega.
- d) Una base *textual*: La «Egloga Tercera».
- e) Un sistema *metafórico*: «El Mundo como un libro».

La elección es obvia: nadie, mejor que un clásico legitima una vía de experimentación en una miniatura de exactitud lírica como constituye este particular texto. La perfección estructural y técnica⁶ de la «Egloga Tercera» estriba en la funcionalidad del sistema metafórico citado. Los ensayos del endecasílabo y la adopción del tono y sensibilidad italianas son mero recuerdo para quien se acoge al reto de la poesía bien hecha, sencilla pero antirretórica, elegante y exquisita. Garcilaso ha llegado a la cima del arte en cuanto goce estético y su depuración progresiva es puramente estilística, musical, sensorial:

El agua bañaba el prado con sonido
alegrando la vista y el oído

un susurro de abejas que sonaba

Sobre este fondo «de tupida fronda», verso a verso va tomando cuerpo el eje metafórico: la Naturaleza se ha hecho Arte; el mundo sensorial, metáfora. Este ejercicio requiere una esmerada elaboración: el «locus amoenus» responde a la estilizada concepción de quietud y armonía, conseguida en virtud del artificioso *entramado* que la vegetación establece:

de verdes sauces hay una espesura

obtenida como un revestimiento, una «indumentaria» vegetal que cubre,

la *teje*⁷ arriba y encadena

La hiedra es la materia prima y el hilado se establece en sentido ascendente:

por el tronco va hasta el altura

Este *tejido natural* es la primera referencia explícita del eje metafórico. Como Sánchez Robayna descubre, «Texto procede de *textus*, participio pasivo de *texo* ‘tejer’»⁸. La vegetación *teje*, adquiriendo una textura tan densa que

el sol no halla paso a la verdura

La Naturaleza es, por tanto, un tejido: la urdimbre vegetal se convierte en una trama entrelazada del mismo modo que el texto es una operación de interrelaciones. *Texto* como *tejido*, *tejido* como *texto*: la «fronda natural» se ofrece a la vista desde una perspectiva objetivada, de manera que

(...) pudieran los ojos el camino
determinar apenas que llevaba

El paralelismo *texto-tejido natural* es sólo funcional, mera interpretación del carácter representativo que este «sitio umbroso» posee. Esta ingenua aparición inicial del «eje metafórico» cobra realidad en un inteligente procedimiento advertido por Dámaso Alonso en su análisis estilístico de la Egloga: la prolepsis magnífica del verso 88 introduce una expectativa intencionada al lector y, además, establece el límite de lo natural y lo artificial, la clara separación entre el mundo y el efecto que sobre él ejerce la mano del hombre (en este caso, de cuatro ninfas). Estas tres estrofas sirven de transición perfecta hasta la descripción minuciosa del trabajo femenino. En todas ellas el determinante posesivo⁹ presenta un elemento que se considera consabido y preexistente pero sólo ahora relevado:

allí con *su labor* a estar la siesta

que las tres dellas *su labor* tomaron

y a *su labor* atentas se pusieron

El objetivo de las repeticiones se añade al de la prolepsis y el determinante para orientarnos hacia la identificación: del todo a sus mínimos componentes en un claro proceso de exposición deductiva (general a particular): las telas, la estambre, la tinta, el hilado. Los productos naturales son ahora instrumentos para el artificio:

«arenas cernidas» «oro de las telas»
 «verdes hojas» «estambre sutil»
 «oro ya tirado» «rico hilo»
 «conchas del pescado» «varia tinta»

La Naturaleza se ofrece como materia prima para transformarse en objeto de arte y las evidentes referencias al mundo del tejido alcanzan indiscutible primer plano en las estrofas XIV y XV. La labor artística de las ninfas es mixta: participan a un tiempo de la pintura y el bordado.

Tanto artificio muestra lo que *pinta*
 y *teje* cada ninfa en su labrado

Si bien Leo Spitzer, en su breve y esclarecedor comentario¹⁰, advierte que el vocablo *pintura* PINGERE era latinismo frecuentemente aplicado al bordado¹¹, la pintura se concibe como una representación *gráfica*¹². Ambos ejercicios se complementan, se funden en una misma actividad:

«pinta y teje» (vv. 117-8)¹³
 «la labor que había tejido, pintando» (vv. 146-7)

Una vez mudada la naturaleza a arte, el mundo representado alcanza trascendencia por la sublimación que corresponde al plano mitológico. Aquí encontramos el sentido exacto de quien —como Rivers— supo ajustar y condensar en el oxímoron *natura artifex*¹⁴: la naturaleza es re-creada de forma artificial en los tapices de las ninfas, labor ésta que ahora sucede a la del entramado vegetal anterior en la descripción inicial de la Egloga¹⁵. Naturaleza que *teje* y es aprovechada como *tejido*. *Teje* una espesa cúpula protectora del sol y brinda los materiales para el bordado. Además el

círculo se completa porque se ofrece como marco de representación y grabado en las escenas mitológicas.

Filódoce:

(...) con diestra mano
tenía *figurada* la ribera
de Estrimón (...)

Climene:

el oro y las colores matizando
iba de hayas una gran montaña
de robles y peñas variando

Nise:

mostrando de su claro Tajo
en su labor la celebrada gloria

Por tanto, Naturaleza como agente-medio-fin de la representación artística.

La recuperación de estos amores infelices y universales se cifra en la veracidad conseguida de la *fanopeia* de la escritura: los efectos de la tridimensionalidad, el juego de luces y sombras, la matización cromática ¹⁶, la sutileza son producto de estas *pintoras-bordadoras* de la naturaleza que *traman* el *tejido-texto* y graban el *texto-tejido*. Esta simbiosis entre la técnica de los bordados y la pintura obedecen a los efectos de relieve e «impresión escultórica de los objetos» ¹⁷:

mostraban a los ojos *relevadas*
las cosas y figuras que eran llanas

y teje cada ninfa en su *labrado*

La cualidad *fanopeica*, consustancial a la pintura, aparece en los grabados que reproducen los tapices: se trata, pues, del lenguaje de la imagen, del *texto-tejido* que se lee y la capacidad de representación pasa entonces a la lengua misma. No es preciso insistir en la fuerza plástica del presente histórico, el valor durativo del gerundio e imperfecto o en la minuciosidad efectista de las descripciones. Estos cuadros mitológicos tejidos se *textualizan* porque el mundo escrito es grabado y leído. Sánchez Robayna admite que «la realidad aparece, incesantemente, como una metáfora de la escritura, como una analogía *absoluta* del acto de leer y escribir» ¹⁸. Los tapices se convierten así en un *entramado* de signos, de señales que nos devuelven

al mundo de la escritura: la realidad que se escribe y es escrita. Las propiedades gráficas son indudables:

en esta tela artificiosa
toda la historia estaba *figurada*

quiso que de su tela el argumento
la bella ninfa muerta *señalase*

El mundo de las desazones amorosas de Tirreno y Alcino es trasladado al plano mitológico y esta *figuración* del mundo acaba por convertirse en un mundo autónomo. Hemos llegado a la identidad primitiva del «eje metafórico»: el tejido se *semiologiza* como texto, esto es, el bordado natural revive las escenas mitológicas y el texto como tejido, a saber, la reproducción gráfica en la laboriosidad de los tapices bordados. El proceso es reversible: el mundo —la naturaleza— se representa de este modo a sí mismo como mundo nuevamente gestado, como universo que se *graba* y refleja en un texto (tejido) como unidad independiente, como si las realidades representadas fueran escritura-lectura, lectura-escritura de otra entidad ajena y absoluta, distinta a ellas. He aquí el centro de la metáfora y el «eje»: el mundo escrito se cierra sobre sí creando un sistema de signos propios. La naturaleza se crea a sí misma *escribiéndose y leyéndose* en su proceso de formación. Todas las variantes que resultan de la simbología, los matices de la metáfora o el propio contexto (Mundo-Tejido, Tejido-Texto, Mundo-Texto, Naturaleza-signo, Pintura-Escritura del Mundo) son inherentes a la concepción del eje retórico que se revela fructífero y poco analizado por la ciencia literaria ¹⁹.

La Egloga actúa como un texto-tejido en la espiral de tres concepciones:

1. Realidad-externa: los pastores y sus «cuitas».
2. Realidad simbólica: las cuatro ninfas.
3. Realidad metafórica: las secuencias mitológicas.

El vínculo de unión entre la segunda y tercera «realidad» son los tapices, portadores de la representación de las cuatro historias universales e impecederas a modo de registro o libro de la memoria ²⁰ cuyas páginas pertenecen a un texto superior: el del mundo.

No hemos hecho más que iniciar la búsqueda del verbo, más que intuir certezas que nos llevan a infinitos recodos de la creación literaria universal e histórica. Debemos seguir buscando la clave para descifrar el mundo, descodificarlo, aprender a leer en ese gran libro incesante que constituye y lo constituye.

Notas

1. Este es uno de los conocidos avances de Saussure: el concepto de «sistematicidad» lingüística se convierte en uno de los principios fundamentales del Estructuralismo y da pie al nacimiento de los *campos semánticos*, idea que aprovechamos de su *Curso* para aplicarla en la constitución de los «ejes metafóricos». Si se observa bien, cada «eje» establece una red significativa de variantes que remiten al mismo centro semántico: con ello e demuestran dos propiedades de los «ejes», a saber: la *interidentidad* (las variables se definen por su componente común) y la *inductividad* (todas las variables responden a una invariante, única y general, que irradia a las anteriores).
2. Dentro de la ideología novecentista de comienzos de siglo Ortega y Gasset analiza en su ensayo *Ideas sobre la novela* (presente en uno de los ocho volúmenes de *El espectador*, que recoge los escritos de 1916 a 1934) una revisión del género narrativo, en vías de agotamiento por dos razones: a) la dificultad de hallar temas nuevos; b) las crecientes exigencias estéticas de los lectores selectos. De ahí que el argumento y el reflejo de realidades deba ceder el paso a los primores de la estructura y el estilo. El goce estético de esta novela «depurada» se produce por el cuidado exquisito de la forma. Ortega no hacía más que denunciar el cansancio de los *semas universales* y promover la renovación de las *formalizaciones*.
3. Vid. ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media Latina*, 2 vols. Traducción de M. Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, 1984, (cuarta reimpr.), p. 122.
4. *Ibidem*, p. 425. Este capítulo XVI, «El libro como símbolo», es una revisión general y esencial de la metáfora desde Grecia hasta Goethe.
5. Curtius, *op. cit.*, capítulo VII, pp. 189-211.
6. Vid. RAFAEL LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza Universidad, 1985, pp. 171-3.
7. El subrayado tanto del verso aquí citado como el de los posteriores es mío.
8. Vid. A. SÁNCHEZ ROBAYNA, «Góngora y el texto del mundo», en *Tres estudios sobre Góngora*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1983, p. 43.
9. F. Lázaro Carreter comenta en su *Manual de Lengua Española* (Madrid, Anaya, 1989, p. 45) la función de los determinantes en cuanto delimitadores de la extensión significativa del nombre. El posesivo conlleva el valor de artículo y la *labor de las ninfas* se presenta como conocida sin mención previa.
10. Vid. LEO SPITZER, «Garcilaso, Third Eclogue, lines 265-271», *Hispanic Review*, vol. XX, 1952, pp. 243-8.
11. *Ibidem*, p. 246: «The term *pintar* used in this connection is obviously a Latinism: *pingere* was used in Latin also of embroidery».
12. Spitzer, *op. cit.*, p. 246, cita a Erwin Panofsky, «Nebulae in pariete», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951, p. 34, quien afirma: «Very often in 16th century Latin, the words *pingere*, *pingi* and *pictus* refer, not to a painting but to a *graphic representation*, drawing or print, in contradistinction to a sculpture or medal».
13. Citamos siempre la «Egloga III» por GARCILASO DE LA VEGA, *Poesía castellana completa*, ed. de Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 1983.
14. Vid. ELIAS L. RIVERS (ed.), *La poesía de Garcilaso*, Barcelona, Ariel, 1981, p. 294. Es el mismo Rivers quien en esta colección de artículos glosa, en el propio, «La paradoja pastoril del arte natural», la «metamorfosis artística» de la misma naturaleza, inductora pasiva (se brinda como marco de representación) y activa (proporciona los materiales para su «estilización»). Con respecto a las alusiones a los *materiales naturales* es importante la obra de ALBERTO BLECUA, *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Insula, 1970, especialmen-

te pp. 164-5, sobre el estudio y corrección de variantes en diferentes ediciones. Véase la aclaración del verso 109 en cuanto a las variables *ovas* y *hojas*.

15. Nos referimos a los versos 57-62, estrofa VIII.
16. Leo Spitzer, *op. cit.*, p. 245.
17. Rafael Lapesa, *op. cit.*, pp. 169-170.
18. A. Sánchez Robayna, *op. cit.*, p. 49.
19. E. R. Curtius, *op. cit.*, vol. I, cap. XVI, p. 243.
20. Interesantes referencias emparentan «el arte de la memoria» con el «eje metafórico» citado, en el artículo de A. EGIDO, «El Arte de la Memoria y *El Criticón*», *Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses 1985*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986. En la página 43 encontramos: «Convertido el universo en papel inacabable de ubicación de lugares memorísticos sobre el que colocar las letras de las imágenes, la idea del gran libro del mundo se homologaba como tópico de las letras y del arte memorativa mostrándose capaz de incontables frutos».