



Intertextualidad, urdimbre y trama en la *Égloga III* de Garcilaso y *Las Hilanderas* de Velázquez

Rosa C. Audubert
Universidad Nacional de Lomas de Zamora

RESUMEN:

Más allá de la inmensa cantidad de estudios que existen sobre la obra de Garcilaso y después de las conceptualizaciones del posestructuralismo, se impone la revisión de los textos del Siglo de Oro tratando de achicar la distancia hermenéutica investigando sus propios contextos, para que el texto hable desde ellos. Ciertamente, la relación intertextual entre pintura y poesía enriquece, desde mi punto de vista, enormemente la lectura y éste es el objetivo del artículo.

ABSTRACT:

Beyond the immense number of studies that exist on the work of Garcilaso and after the conceptualizations of post-structuralism, imposes the revision of the texts of the Golden trying to narrow the distance hermeneutics researching their own contexts, so that the text speaks from them. Certainly the intertextual relationship between painting and poetry enriches, from my point of view, very reading and this is the objective of the article.

El contexto Garcilasiano y sus influencias están imbuidos por una revolución que no sólo afecta a la ciencia, la tecnología y las artes, sino —y fundamentalmente— a la filosofía y a la teología, razón por la cual cabe hacer una breve introducción al contexto en el que nacen estas producciones.

La traducción de *Corpus Hermeticum* realizado por Ficino en base a un manuscrito comprado en 1460 por Lorenzo de Medicis y publicado en 1463 adquiere un papel importantísimo en la historia religiosa del Renacimiento, ya que resucita el neoplatonismo y despierta el interés por el hermetismo.¹

1.— Eliade, Mircea. «Religión, magia y tradiciones herméticas», en *Historia de las creencias religiosas*. Barcelona: Paidós, 1999, tomo III, p. 319.

Petrarca, influencia directa de Garcilaso, rechaza la teología escolástica y propone retornar a los Padres de la Iglesia; su poesía se encuentra influenciada por la filosofía de Ficino, quien reafirma la armonía entre el hermetismo y la magia hermética por un lado y el cristianismo por otro; Pico de la Mirándola —discípulo de Ficino— estimaba que la magia y la cábala confirmaban la divinidad de Cristo. Comienzan a venerarse a viejos teólogos como: Zoroastro, Moisés, Hermes Trismegisto, David, Orfeo, Pitágoras y Plotino² con lo cual resulta evidente la revolución cultural-religiosa que produce vientos de cambios profundos con respecto a la monotonía —aunque aparente— de la Edad Media.

1.– El arte en el ámbito del Renacimiento y Barroco español

Para la época del Renacimiento ya estaba vigente la filosofía humanística y el arte comienza a ser fuente de prestigio para las cortes. Aparecen los grandes mecenas que amparan a los artistas, pero también comienzan a aparecer nuevas doctrinas que, en muchos casos, regirán las inspiraciones de algunos de ellos iniciados en éstas o la mera inclusión de las mismas por el sólo hecho de ser permeables a la cultura establecida.

El debilitamiento de la Iglesia, cuya hegemonía implicaba la imposición de las temáticas que debían contener las obras que encargaban, permitió que, paulatinamente, comenzaran a escribirse o pintarse obras con temáticas profanas y, en este contexto, la mitología se convirtió en una fuente de inagotable inspiración.

Por otro lado, junto con la poesía y la pintura italianizantes imbuidas originalmente por las ideas neoplatónicas y con interpretaciones cercanas a los ideales cristianos, aparecen otras doctrinas que unen dichas ideas a las neopitagóricas dando inicio a la doctrina hermética. Otra derivación de la filosofía neoplatónica es la alquimia y desde el judaísmo circulan los conocimientos provenientes de la cábala. Todos estos saberes unidos a los que ya venían de intentos cristianos medievales³ fueron produciendo —a su vez— sincretismos que dieron origen a varias sectas esotéricas cuya denominación común eran los rituales:

- Iniciación: sólo los iniciados podían pertenecer a ellas
- El conocimiento como camino de la perfección: la perfección era el grado más alto de acercarse al Uno, es decir a Dios Creador, un camino plagado de pruebas y sacrificios.

2.– *Ibidem*, p. 320.

3.– En el siglo XIII los cristianos celebraron la *Ars Magna* de Raimundo Lull que presentaba una *máquina lógica*. De naturaleza mecánica, en ella las teorías, los sujetos y los predicados teológicos estaban organizados en figuras geométricas de las consideradas «perfectas» (por ejemplo círculos, cuadrados y triángulos). Al operar unos diales y palancas, girando manivelas y dando vueltas a un volante, las proposiciones y tesis se movían a lo largo de unas guías y se detenían frente a la postura positiva (certeza) o negativa (error) según correspondiese. Según Lull, la máquina podía probar por sí misma la verdad o mentira de un postulado. Esta obra dio comienzo a la teosofía y muy pronto los religiosos detectaron los problemas del razonamiento luliano, puesto que si bien era cierto que normalmente la filosofía y la teología, los caminos para llegar a la verdad eran diversos: la teología apoyada en la razón y la revelación divina y la filosofía sola frente al problema y con su propia razón. Los árabes, en cambio, fueron más precisos en sus críticas, ya que criticaban a la *Ars Magna* sosteniendo que lo que es falso en filosofía perfectamente puede ser verdadero en teología, porque nada era imposible para Dios y Él muy bien podía pasar por encima de las limitaciones de la ciencia. Este concepto se conoce como «Verdad de Doble Nivel». <<http://www.wikipedia.es>>.

- El secreto: lo cual las convertía en doctrinas mistericas que excedían el plano de los credos o religiones establecidas.⁴

Ciertamente España es un crisol en el que confluyen muchas filosofías, no sólo por la influencia italiana sino por la convivencia con árabes y judíos, la cercanía de los celtas y los druidas y la convivencia de las instituciones eclesiásticas con los templarios —que comienzan a funcionar como ejército de Dios en las Cruzadas y luego derivan en una secta que cuestiona algunos aspectos del credo, y de cuyos templos pueden dar fe vastas regiones de España. Todo eso ha hecho que en la cultura hispánica —como la europea— convivieran infinidad de doctrinas, tanto exotéricas como esotéricas.⁵ En este sentido, cabe destacar que las doctrinas exotéricas hacen hincapié en la fe a una doctrina externa como es el caso del cristianismo, el judaísmo y el Islam. Otras, como la doctrina oculta, la doctrina hermética, la alquimia, la astrología, la masonería, la cábala y las doctrinas orientales son esotéricas.

Los artistas, pertenezcan a la esfera del arte que pertenezcan, iniciados reconocidos como El Bosco o no, no pueden evitar dar cuenta —directa o solapadamente— de las ideas dominantes y de los saberes que éstas conllevan.

1.1. Función de los mitos en el arte.

Ya hemos consignado oportunamente que durante el Renacimiento se reaviva el interés por la mitología. Sin embargo, cabe destacar que para la época se partía de la idea de que los relatos mitológicos tenían que responder a la verdad. De tal forma, como el sentido literal no se admite, sólo se lo considera una bella forma que encubre una verdad profunda, razón por la cual —y tal como sucede en la Edad Media—⁶ estos textos eran considerados portadores de verdades ocultas.

En este sentido, Consolación Baranda afirma que:

[...] En todos los tratados mitológicos se parte de que la comprensión del mito exige la participación de dos autores: los poetas, que bajo el velo de la ficción ocultan verdades y sus intérpretes, hombres doctos capaces de correr ese velo y hacerlas accesibles en su verdadero sentido [...]⁷

Hablando específicamente del mito como discurso simbólico y siguiendo a Reisz de Rivarola⁸ el texto mítico ofrece una *pictura* o sentido literal y una *subscriptio* o sentido no literal, sentido —este último— que será decodificado de acuerdo a la mayor o menor dis-

4.- Aún cuando también algunos sindicaban al cristianismo como doctrina histórica.

5.- Del griego εσωτερικόσ: orientado hacia el interior y εξωτερικόσ: orientado hacia el exterior. Con el término «esotérico» se designa una idea, una teoría, destinada exclusivamente a los iniciados, comprendida sólo por los especialistas. El término de «exotérico», en cambio, se aplica en el sentido de «popular» «accesible también al no especialista». Dichos términos se emplean, asimismo, para designar nexos internos esenciales (esotéricos) y externos (exotéricos) de los fenómenos. *Diccionario soviético de filosofía*. <<http://www.filosofia.org/enc/ros/eso.htm>>.

6.- Metáfora de la cáscara y el carozo.

7.- Baranda, Consolación. «La mitología como pretexto: La filosofía secreta de Pérez de Moya (1585)», en *Príncipe de Viana*, Anejo n. 18 (2000) (Homenaje a Francisco Ynduráin), págs. 49-65. En línea. <<http://www.ujaen.es/investiga/hum669>>.

8.- Reisz de Rivarola, Susana. *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1989, pp. 168-69.

tancia hermenéutica que el lector tenga con los textos, y que implican la mayor o menor capacidad de reconocer las señales indicadoras de esa duplicación lingüística.

Después de todo lo consignado, parecería que más que cumplir una función dentro del arte, es la cultura la que abreva en las aguas del mito para reactualizarlos y el arte no es más que la expresión estética de la cultura; por lo cual más que buscar qué función cumplen dentro de una pintura, de una narración o de un poema habría que preguntarse, pensando desde la dimensión simbólica: ¿qué aspectos de la realidad o de la cultura está tratando de reflejar el mito incluido por el pintor o el poeta?

En algunos casos las respuestas serán inmediatas y claras, unas requerirán un conocimiento más profundo de la época en que fueron realizados, otras estarán voluntariamente encriptadas en la íntima convicción de sus autores. Lo cierto es que, por moverse en el ámbito del símbolo la obra de arte trascenderá su propia época hallando siempre una decodificación posible, puesto que el símbolo está arraigado en los pliegues más recónditos de lo que Jung denomina *inconsciente colectivo*⁹ y, aunque no conozcamos profundamente sus significaciones, es posible palparlas o recuperarlas por medio del sentido común.

En este contexto, el sincretismo mencionado y el lugar que comienza a tener el arte, abierto ya a concepciones profanas de la vida, abren el camino a interpretaciones no puramente cristianas de la poesía o pintura renacentistas y barrocas, y, siguiendo la corriente revisionista que busca reconocer la influencia del entorno político y social, pero fundamentalmente las filosófico-religiosas intentaremos un acercamiento diferente a la *Égloga III* de Garcilaso apoyada en los argumentos vertidos *supra*.

2.- ¿Qué une a la *Égloga III* de Garcilaso y a *Las hilanderas* de Velázquez?

La *Égloga III* y *Las hilanderas* están unidas por la intertextualidad con la mitología clásica en el plano más superficial, ya que en ambas se desarrollan historias míticas cuya fuente primaria es el libro *Las metamorfosis* de Ovidio. Sin embargo, cuando se profundiza en el estudio de ambos textos, van apareciendo otros puntos de contacto que las ligan íntimamente a partir de los conceptos de espacio y tiempo y de la simbología de la urdimbre y la trama.

Tomando como base las referencias que otros críticos hacen de las obras, intentaremos un acercamiento aplicando a las mismas un modelo de análisis que trabaja con el espacio del símbolo, desde la superficie semántica hasta la profundidad de la simbología sagrada, atravesando, por supuesto el mito.¹⁰

2.1. *Égloga III*

Resulta sumamente llamativo al acercarse al estudio de la *Égloga III* que los críticos obvian las primeras y las últimas estrofas, focalizando sus estudios en las estrofas que re-

9.- El énfasis es nuestro.

10.- El modelo de análisis que hemos denominado hermenéutico (porque se basa en la interpretación) y tridimensional (porque consideramos tres planos de análisis que denominamos de superficie a profundidad: semántico, mítico y místico fue explicitado y aplicado en el análisis de *Hijo de hombre* cuyas dos primeras partes han sido publicadas en la *Revista Espéculo*.

fieren los tapices, puesto que tanto unas como otras aportan algunos datos sumamente interesantes para la comprensión total del texto.

El artículo de Gustavo Correas: *Garcilaso y la mitología*, da cuenta del conocimiento que el poeta tenía de los saberes propios de la época: la filosofía neoplatónica, la magia y fundamentalmente los mitos clásicos a través de Ovidio.

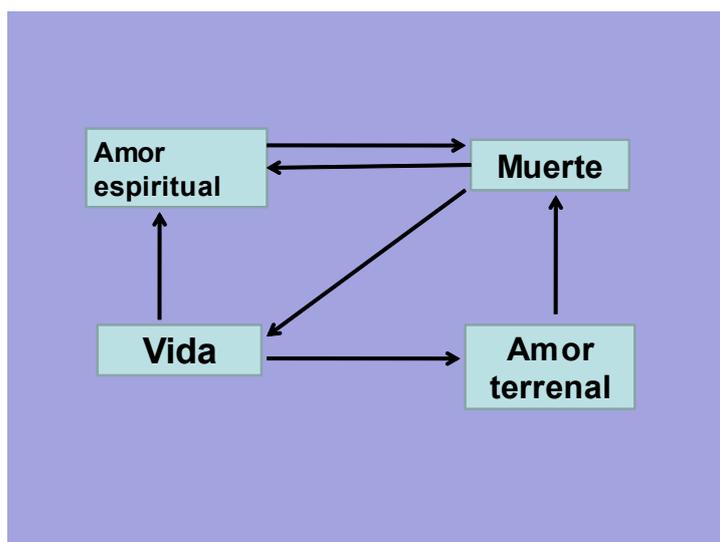
Mucho se ha discutido acerca de la relación biográfica entre las heroínas de los poemas garcilasianos y su co-referente real: Isabel Freyre. De todas maneras, y más allá de lo meramente biográfico, el texto es riquísimo en cuanto a símbolos en estado puro, mitos e intertextualidades, razón por la cual obviaremos toda referencia a la realidad del poeta, en tanto autor, para entregarnos al placer de decodificar lo que nos dice el texto.

Se impone, sin embargo, aclarar que desde el punto de vista que intentamos abordar, la revisión completa del texto implicaría la necesidad de trabajar las tres *Églogas* conforme a su fecha de composición y no mediante el ordenamiento con el que fueron dadas a conocer, lo cual excede los límites de este trabajo, razón por la cual focalizaremos en la III y haremos breves menciones a la I y II.

2.1.1. El movimiento del texto.

Seguidamente, intentaremos demostrar de qué manera el texto de la *Égloga III* termina siendo una *síncresis* de los pensamientos filosófico-religiosos del cristianismo y el neoplatonismo, de acuerdo a los conceptos de amor espiritual-amor terrenal-vida y muerte, conceptos en torno a los cuales y de acuerdo a los postulados de Greimas, se da el movimiento del texto.

En un primer acercamiento y desde el punto de vista semántico es posible observar que la historia que refiere la *Égloga* se tensa entre dos conceptos fundamentales, tal como se podrá observar en el siguiente gráfico apoyado en el cuadrado semiótico de Greimas:

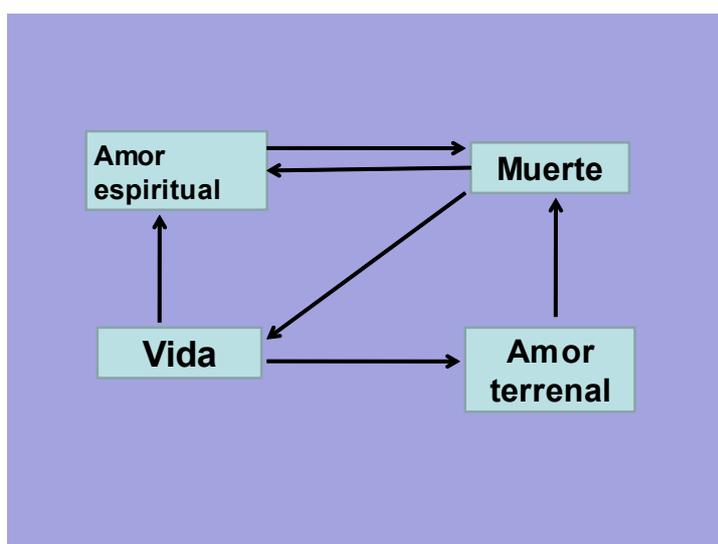


En efecto, el texto de Garcilaso tensa fuertemente la idea del amor espiritual y la muerte, puesto que resulta claro que Nemoroso se encuentra sumido en un estado puramente espiritual que se condice con las teorías neoplatónicas que dominaban prácticamente la poesía italiana y que, por extensión, se hace carne en el Renacimiento español, convertida en una filosofía de vida.

El mundo terrenal es el mundo de los sentidos, el mundo de la materia, de las formas y, liberada el alma de la cárcel del cuerpo, ésta logra trascender a la más perfecta de todas las formas: el mundo de las ideas a partir de una progresiva escala de perfección interior.¹¹

La primera estrofa refiere este cambio producido en el pastor que reconoce que, aun habiendo tomado otro camino para su vida, su necesidad de celebrar la belleza de Elisa, curiosamente denominada en este lugar María,¹² está clavada en su corazón. En las siguientes ratifica que aun muerto¹³ seguirá cantando a su hermosura y comienza a contarle la historia de las ninfas y los tapices que entretejen, entre los cuales uno, el último, estará dedicado a mitificarla.

Volvamos nuevamente al cuadrado semiótico:



Es posible advertir que en el mismo, y por la magia del juego de sentidos que circulan en el texto, se reflejan las condiciones de ambos integrantes de la pareja amorosa. En efecto, el triángulo formado por los conceptos Amor terrenal-Muerte-Vida se corresponde con Elisa, a quien el amor terrenal o humano, imposible de cumplir, la lleva a la

11.- Llosa Sanz, Álvaro. *La memoria enamorada. Ecos y luces de amor neoplatónico en la primera generación de poetas renacentistas españoles (Período 1526-1555)*. Memoria de Licenciatura de la Universidad de Deusto, 1996-7. En Línea: <<http://www.scribd.com/.../La-memoria-enamorada>>.

12.- Este cambio de nombre resulta sumamente sugestivo, porque a la inversa de la Camila de la *Égloga II*, posteriormente vuelve a ser Elisa quién será mitificada en el tapiz de Nise, ya que desde el punto de vista de la mera significación parecería referirse a otra persona.

13.- Otra curiosidad interesante para ser tenida en cuenta en otro nivel de análisis es la forma en que describe una supuesta muerte, pues parece hablar de una muerte mística, es decir una renuncia a la vida terrenal para aceptar una nueva vida espiritual.

muerte y que la memoria de Nemoroso y su dolor vuelven a la vida por la compasión que despierta en Nise:

Porque de todo aquesto y cada cosa
 Estaba Nise ya tan informada
 Que llorando el pastor, mil veces ella
 Se enterneció escuchado su querella (Égloga III, vs. 253-256)

El triángulo Muerte-Vida-Amor espiritual se corresponde con el sentir de Nemoroso que siente que sólo la muerte le devolverá la vida y la posibilidad de conocer el verdadero amor: el amor espiritual.

Curiosamente, y desde otro punto de vista, si realizáramos el camino que podríamos denominar *de Elisa* podría verse representada la filosofía cristiana: lo terrenal, después de la muerte se transforma en una nueva vida donde reina el amor verdadero, el espiritual. En cambio, el que podríamos llamar el *camino de Nemoroso*, podría representar el modelo del concepto amoroso neoplatónico: el amor terrenal le permite trascender la muerte para unirse a Elisa en el amor verdadero, el eterno, el espiritual.

2.1.2. *La belleza, los sentidos, la música y el tiempo: conceptos fundamentales del modelo neoplatónico.*

Correas, en el artículo citado *supra*, marca un primer plano que estaría dado por el entretrejo del follaje, que adelanta el tópico del tejido y en el que se capta directamente el paisaje que en la superficie es la quintaesencia (termino alquímico para la perfección en el grado más alto), expresado mediante el tópico renacentista del «locus amoenus» o lugar ideal que demuestra que la naturaleza participa de lo divino. Lugar, por otra parte elegido por Homero y tomado por:

[...] una larga tradición posterior como el lugar encantado de la eterna primavera, escenario de la vida bienaventurada de más allá de la tumba; el paraje placentero, con su árbol, con su fuente, su prado; el bosque poblado de diversidad de árboles; la alfombra florida [...] ¹⁴

El neoplatonismo recupera la estética y la simbología de la luz —emparentada con el conocimiento— y la oscuridad —relacionada con la ignorancia—. En este contexto, resultan discordantes y contrapuestas a la belleza y paz de los paisajes pintados con posterioridad a las primeras siete estrofas, en las que el pastor cuenta su situación personal. Creemos que la melancolía y oscuridad que domina estos versos, no obstante, no tienen que ver con la relación: oscuridad-ignorancia, sino con otras ideas que circulaban en la época y que serán tratadas oportunamente.

Es en la octava estrofa en la que el poeta introduce el *locus amoenus*, del que nos interesa rescatar algunas cuestiones, a propósito del modelo de amor neoplatónico que gobierna la poesía renacentista.

Desde nuestro punto de vista, esta estrofa, que introduce el núcleo principal de la *Égloga III*, marca, desde el paisaje, una clara división entre lo que se ve y lo que está oculto a

14.- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y edad media latina*. México: FCE, 1955, tomo I, p. 268.

los ojos y la presencia del verbo tejer adelanta la temática simbólica del tejido, relacionada profundamente con la urdimbre y la trama, y mucho más profundamente con el tiempo.

Cerca del Tajo en soledad amena
de verdes sauces hay una espesura,
toda de hiedra revestida y llena
que por el tronco va hasta la altura,
y así la teje arriba y encadena,
que el sol no halla paso a la verdura;
el agua baña el prado con sonido
alegando la vista y el oído.

En el *Tímeo*, Platón desarrolla una compleja cosmogonía en la que el hombre, hecho a semejanza de su hacedor,¹⁵ debe ver y participar de un mundo armónico y equilibrado en el que el amor será el cohesionador del universo, e imagina un camino de purificación y ascensión desde el mundo de los sentidos (equiparados a uno de los cuatro elementos —a excepción del olfato—) hasta el mundo de las ideas, al que considera el más perfecto de todos. En este sentido, cualquier actitud neoplatónica se orienta al disfrute y potenciación de los sentidos, y la belleza se da en el ámbito de la vista, el oído —que conducen al mundo incorpóreo del espíritu— y la música,¹⁶ a partir de combinaciones de palabras.

Indiscutiblemente, los versos de Garcilaso pintan un paisaje ideal no habitado pero rebosante de armonía, un bosque de sauces que la hiedra entreteje hasta tal punto que no deja atravesar el sol; el sonido del agua y el paisaje pintado con palabras refuerzan la condición audiovisual de esta estrofa.

En el que podríamos llamar el mundo de Elisa y el de las ninfas, se da la esencia del universo neoplatónico, puesto que con sólo asomar la cabeza de las aguas la ninfa advierte una fiesta para los sentidos, que se constituye en una tentación que las invita a realizar la tarea que tenían asignada. En efecto, la ninfa:

- Vio un prado lleno de sombras
- Sintió el suave viento y el fresco apartamiento
- Olió el suave olor de aquel florido suelo
- Escuchó el susurro de abejas que sonaba

Es entonces cuando vuelve a contar a sus hermanas lo que vio y a invitarlas a ocupar ese lugar para realizar sus labores. Ciertamente, esta estrofa está finamente analizada, desde el punto de vista estilístico, por Dámaso Alonso.¹⁷

Por su parte Olga Impey¹⁸ afirma que en el Renacimiento se advierten las consecuencias del redescubrimiento del tiempo que toma formas muy concretas:

15.- Nótese las similitudes con uno de los relatos bíblicos de la creación.

16.- Los conceptos de armonía de las esferas y música de las esferas, asociados al modelo neoplatónico, derivan del pitagorismo. Además, cabe recordar el animismo órfico que subyace en todas las Églogas.

17.- Alonso, Dámaso. «Garcilaso y los límites de la estilística», en *Poesía Española*. Madrid: Gredos, 1966, pp. 75-79.

18.- Impey, Olga T. «El dolor, la alegría y el tiempo en la Égloga III de Garcilaso», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986 Berlín*, coord. por Sebastián Neumeister. Frankfurt: Vervuert, 1989, vol. 1, pags. 507-518. En línea: <<http://www.cvc.cervantes.es>>.

- Ritmo veloz de la vida
- El reloj mecánico
- El entusiasmo por la continuidad
- El inexorable ciclo de la destrucción y regeneración cósmicas
- La inquietud existencial de los poetas

Este redescubrimiento también se relaciona con la cosmogonía neoplatónica, ya que promueve un cuerpo del mundo conformado por los cuatro elementos que se unen en forma circular por número y proporción, y que conforman un ser vivo, completo, esférico y con el alma como centro que le imprime un movimiento de rotación sobre el eje similar al de la rueda.¹⁹ De dicho movimiento circular surge el tiempo. En este esquema con el sol, como centro y el ritmo celeste, nacen los ciclos humanos: días-noches-meses-años-estaciones en una perfecta conjunción entre las ideas de Platón y Pitágoras.

Según la autora mencionada, para Petrarca el valor del tiempo era la ruina del mundo. En este sentido, afirma que Garcilaso refleja en su *Égloga I* esta angustia petrarquista y confundiendo los contornos del presente y del pasado crea la ilusión de detenimiento del tiempo.

La *Égloga III* se ubica en el presente del yo lírico, que le habla a su amada como si estuviesen, ambos, en una misma esfera de realidad, y le ofrece su canto que introduce al yo lírico y al lector en un mundo mítico que es atemporal (los mitos actualizan continuamente el tiempo y el espacio sagrados). Es por esta razón, quizás, que Nise *no quiere entretener antigua historia* y se dedica a tejer un tapiz que refleja la historia de Elisa introduciendo, para nuestro estudio, la mítica del texto.

2.2. El mito y la *Égloga III*.

Tres son los mitos clásicos que sucesivamente van tejiendo las ninfas y el último es un nuevo mito que teje Nise. En efecto, Filódoce teje el mito de Orfeo y Eurídice; Dinámene el de Apolo y Dafne y Clímene el de Venus y Adonis.

Resulta, sin duda, interesante bucear en las interpretaciones doctas que se hacían en aquella época de dichos mitos.

Orfeo y Eurídice.

En su artículo *Interpretaciones alegóricas del mito de Orfeo y Eurídice por Fulgencio y Boecio y su pervivencia en la «Patrología Latina»*, Ramiro González Delgado se dedica a analizar

19.— Se considera a la rueda —o la esfera en la tridimensionalidad— como el signo geométrico más perfecto, y podríamos decir, el más universal, pues el cosmos entero es considerado como una gran esfera, y esféricos son también los astros que lo habitan y circulares sus movimientos, que en múltiples dimensiones se realizan siempre a partir de un centro o eje. De ahí que se encuentre esta figuración representada reiteradamente por todos los pueblos desde épocas prehistóricas.

El centro de la rueda, única imagen posible de la Unidad metafísica e inmanifiesta, representa el origen y el destino común de todas las cosas. De él irradia la creación entera y, sin dividirse de modo alguno, habita en el interior de cada una de sus criaturas. Es el Principio único del que todo emana y al que finalmente todo retorna. La imagen de la eternidad en la que todo es presente y simultáneo. Vid. Trejos, Fernando. *Introducción a la simbólica*. En línea: <http://www.4shared.com/file/1465340/c8ba084a/trejos_fernando_-_introduccion_a_la_simbolica.html>.

las interpretaciones del mito que realizan dos filósofos de la época Fulgencio y Boecio, quienes se encuentran datados entre los siglos V y VI d.C., asumiendo la intersección entre dos tradiciones culturales importantes: la artística y la neoplatónica.

El primero de los autores hace un profundo estudio de la etimología de los nombres para concluir que Orfeo significa óptima voz, mientras que Eurídice significa —para Fulgencio— profunda justicia, razón por la cual para el autor el mito esconde una profunda alegoría del arte musical:

[...] Esta disciplina consta de dos partes o niveles: el primero estaría representado por Orfeo y el segundo por Eurídice. En el arte musical hay que conseguir, en primer lugar, una *optima uox*, para pasar después a una *profunda iudicatio*. El poder de la palabra y la música conmueve a quien las escucha. Por otra parte, también está Aristeo. La etimología del nombre de este personaje la extrae de la voz griega *ἄριστος*, 'el mejor' (*aristos*), y con él trata de representar a todos aquellos que persiguen esa *profunda diiudicatio* que simboliza Eurídice. [...] ²⁰

Y para concluir Delgado afirma que:

[...] En opinión de Fulgencio bajo este mito se esconde una alegoría del arte musical. Esta disciplina consta de dos partes o niveles: el primero estaría representado por Orfeo y el segundo por Eurídice. En el arte musical hay que conseguir, en primer lugar, una *optima uox*, para pasar después a una *profunda diiudicatio*. El poder de la palabra y la música conmueve a quien las escucha. [...] ²¹

Boecio por su parte realiza una interpretación más moralizante siguiendo los preceptos neoplatónicos que no entraban en contradicción, al menos superficialmente, con la doctrina cristiana.

Dice Delgado:

[...] El mito de Orfeo y Eurídice aparece en la obra de Boecio a modo de ejemplificación: la dama Filosofía dice al autor que es feliz el hombre que ha visto la fuente de luz del bien y que ha sido capaz de liberarse de las cadenas de la tierra. Para ofrecer como ejemplo nuestro mito, Boecio se ve obligado a interpretarlo alegóricamente. De esta manera concluye la historia a modo de moraleja: no debemos permitirnos ser seducidos por el amor de las cosas terrenales, ni debemos bajar la vista al mundo de las sombras y sí, por otra parte, dirigir nuestra mente hacia arriba, hacia la luz, hacia la fuente del bien, hacia Dios. [...] ²²

En este caso, teniendo en cuenta que el canto de Orfeo apacigua y calma a todo su entorno, pero él mismo se encuentra alterado y nervioso la interpretación de Boecio acerca de los cantos órficos —que, por otra parte, pueden ser subordinados a variados intereses— parecería hacer una interpretación negativa de los mismos « [...] advirtiendo contra la música seductora de Orfeo y haciendo que el instrumento órfico, la lira, pase a

20.- Gonzalez Delgado, Ramiro. «Interpretaciones alegóricas del mito de Orfeo y Eurídice por Fulgencio y Boecio y su pervivencia en la *Patrologia Latina*», *Faventia: Revista de filología clásica* 25.2 (2003), págs. 12.

21.- *Ibidem*, pág. 12.

22.- *Ibidem*, pág. 11.

convertirse en símbolo de tentación para todo tipo de devaneos y placeres.[...],²³ razón por la cual Orfeo pasaría a ser la encarnación de lo terrenal y lo lujurioso, contrario a las ideas neoplatónicas.

Desde nuestro punto de vista y profundizando en las fuentes del neoplatonismo de Marcilio Ficino y de Pico della Mirándola, el vate tracio contenía en sí mismo los cuatro furoros divinos. Al respecto dice Ficino en *De amore*:

[...] Cuatro son las especies del furor divino: el primero, el furor poético, el segundo, el furor de los misterios, el tercero, la adivinación, el cuarto, el afecto del amor. La poesía procede de las Musas, el misterio de Dionisos, la adivinación de Apolo y el amor de Venus [...]²⁴

Teniendo en cuenta éstas palabras de Ficino, Pilar Berrio Martín-Retortillo²⁵ afirma en su tesis que:

[...] Orfeo, al igual que el bíblico rey David posee los cuatro furoros divinos: báquico, apolíneo, amoroso y poético. Además de sacerdote de ritos báquicos, «mysterium», profeta revelador de verdades religiosas, «vaticinium» y amante. (...) De la unión de estas cualidades se deriva la elevación de los poetas a la categoría de teólogos y, por consiguiente, la doctrina ya comentada (...) de la Teología poética. [...]

No es extraño, entonces, que Garcilaso, que parecería seguir los preceptos del neoplatonismo de Ficino y de Pico della Mirándola, cite en esta *Égloga III* el mito de Orfeo textualmente, cuando a lo largo de todas estas composiciones lo hace de forma implícita y encarnado en los pastores.

Apolo y Dafne.

En *La Filosofía secreta*, tratado escrito en 1568 por el bachiller Pérez de Moya, libro que tuvo gran influencia en Calderón y Lope de Vega y uno de cuyos ejemplares fue ubicado en la biblioteca de Velázquez, se da a la fábula tres interpretaciones: una histórica, una natural y una moral.

Con respecto al mito de Apolo y Dafne, Moya asegura en su interpretación histórica que Apolo era un rey cuyo ejercicio debe ser ubicado en Delfos; desde el punto de vista natural, Apolo es el Sol y Dafne la humedad, razón por la cual ella vive permanentemente escapando de sus requerimientos; desde el punto de vista moral el mito es una alabanza a la castidad que convierte en árboles a los que la practican.²⁶

23.- *Ibidem*, pág. 18.

24.- *Vid.* Ficino, Marcilio. *De amore*. Barcelona: Tecnos, 2001, el apartado: «Por qué grados los furoros divinos elevan el alma», Capítulo XIV, pág. 222.

25.- Berrio Martín-Retortillo, Pilar. *El mito de Orfeo en el Renacimiento*. Tesis doctoral UCM: 1994. En línea: <<http://Dialnet.unirioja.es>>.

26.- Navarrete Orcera, Antonio. «La Filosofía Secreta de Pérez de Moya», en la *Web del Grupo Giennense (siglos XV-XVII)*. En línea: <<http://www.ujaen.es/investiga/hum669>>.

Venus y Adonis.

El mito de Adonis y Venus tiene, desde la mitología, significados mas cosmogónicos y parecería resumir en sí mismo el eterno retorno representado por medio de símbolos que lo representan analógicamente.

En efecto, Venus encuentra a su amado agonizando y sus lágrimas convertidas en rosas blancas se van transformando en rojas en la fusión con las gotas de sangre de Adonis, víctimas ambos de los celos de Proserpina y Ares.

Los amantes se separan en invierno, cuando la naturaleza se muestra opaca y gris y se reúnen en primavera, cuando vuelven a aparecer las flores.

Adonis, entonces es el símbolo de la vida, la muerte y la resurrección en la naturaleza, permaneciendo en los Infiernos durante el invierno y regresando con Venus en la primavera.

Parecería también transmitir la idea de que el amor verdadero no se acaba con la muerte, sino que, a partir de ella se hace más fuerte.

La inclusión y el análisis de los tres mitos parecerían ser la película trágica de Nemoroso que va pasando delante de sus ojos. En efecto, el hombre que reconoce haber vivido apegado a las cuestiones terrenales, como el Albanio de la *Égloga* II, da un paso a la espiritualidad en la *Égloga* I cuando se entera de la muerte de Elisa.

En la *Égloga* III Nemoroso ha logrado desprenderse de lo terrenal para lograr el ideal del amor neoplatónico.

Quizás, y a partir de esta interpretación, tengan sentido las primeras estrofas de la *Égloga*. En efecto, Nemoroso comienza a contar sus cuitas y se acerca a la figura de Apolo cuando afirma en la primera estrofa:

Aquella voluntad honesta y pura
Ilustre y hermosísima María
Que en mí de celebrar tu hermosura
Tu ingenio y tu valor estar solía,
A despecho y a pesar de la ventura
Que por otro camino me desvía
Está y estará en mí tanto clavada
Como del cuerpo el alma acompañada.

Recuerda a Orfeo cuando, en la segunda estrofa, remitiéndose a: «[...] las fuentes de Virgilio y Ovidio, según las cuales muerto Orfeo, seguían brotando sonidos tanto de su lengua fría como de su lira[...]»,²⁷ pero, además, porque libre del peso del cuerpo: *Libre mi alma de la estrecha roca* tal como lo presupone la teoría neoplatónica que considera al cuerpo cárcel del alma, ésta cruza la laguna Estigia que rodea el Hades y con el sonido de su dulce música trascenderá a la belleza del amor contemplativo y espiritual:

Y aun no se me figura que me toca
Aqueste oficio solamente en vida
Mas con la lengua muerta y fría en la boca
Pienso mover la voz a ti debida.
Libre mi alma de la estrecha roca

27.- Ferraz Martínez, Antonio. «Orfeo, o el poder de la música y la poesía», *Kasbah* (2008). En línea: <<http://www.educacion.es/externo/centros/severochoa/es/publicaciones/K2008Articulos.pdf>>.

Por el Estigio lago conducida,
Celebrándote irá, y aquel sonido
Hará parar las aguas del olvido.

Después de haber considerado a los autores propuestos caben algunas reflexiones y surgen algunas conclusiones interesantes para analizar:

- a. Debe prestarse especial atención al tema de hilar y al hecho de que el hilo sea de oro. Pero además aquí es donde se presenta el tejido, la urdimbre y la trama unidos al mito que refiere al tiempo y espacio sagrados. Este fragmento de la *Égloga* es, quizás, el que se pone en relación directa con el cuadro de Velázquez en el que también tiempo y espacio, urdimbre y trama, son fundamentales.
- b. Algunos detalles de esta parte de la *Égloga* llaman la atención desde diferentes puntos de vista.

- Filódoce, Dinámene y Climene son tres Nereidas pero Nise no figura dentro de los nombres reconocidos de las ninfas. ¿Quién es Nise? Alguien que según surge de los versos de Garcilaso podía predecir lo que iba a suceder cuando dice:

Porque de todo aquesto y cada cosa
Estaba Nise ya tan informada
Que llorando el pastor mil veces ella
Se enterneció escuchando su querella.

- Llamamos la atención a la disposición de la estructura estrófica que dedica simétricamente tres estrofas a cada uno de los mitos y nueve a la historia de Elisa y Nemoroso. Curiosamente nueve es tres elevado a la segunda potencia y, desde nuestro punto de vista, esta disposición también es fuertemente simbólica.
- c. Aparece una fuerte mención al alfabeto de árboles en las canciones de Alcino y Tirreno que, aunque lejano a nuestros días tenían profunda significación para los celtibéricos.

Por otra parte, existen varios puntos de fuerte contacto con el cuadro que creemos necesario estudiar:

- La intertextualidad con mitos ovidianos.
- El hilado y el tejido.
- Los conceptos de espacio y tiempo.
- La simetría, puesto que también se da en el cuadro: cinco son las mujeres del primer plano y cinco son las mujeres del segundo plano. Correspondiéndose —como en un espejo— el plano real y el que podríamos denominar plano mítico.

Veremos oportunamente que en el ámbito puramente simbólico, aunque lo parezca, no existen las casualidades sino ese hilo misterioso que hace que se unan el creador y lo creado.

3. Las hilanderas

Las hilanderas de Velázquez, datada en el año 1656, aunque se desconoce la fecha exacta de su composición, es una obra que ha suscitado varias interpretaciones diferentes, de acuerdo con los puntos de vista de los críticos.

En este sentido, resulta indiscutible que en el marco general se recurre a un mito ovidiano, como es el de Pallas Atenea y Aracné. Sin embargo, la discusión se centra en la interpretación del primer plano de la obra, en la que cinco mujeres trabajan en lo que aparece como un taller de tejido.

Las interpretaciones son múltiples y variadas, pero Pedro Angulo Íñiguez²⁸ se inclina a ver en el texto, reforzada en el primer plano, la fábula de Aracne, que figura en *Las metamorfosis* de Ovidio (Libro VI), y cree ver en las dos mujeres principales del primer plano: la mujer de espaldas y la del velo la reproducción en el plano real de la Pallas Atenea y Aracné del plano mítico.



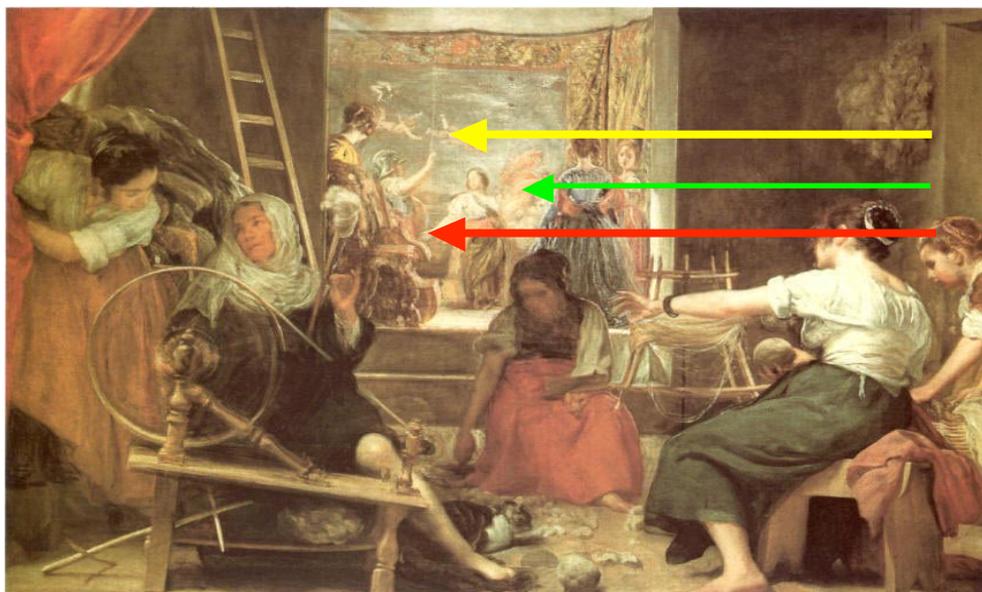
Obsérvese con flechas completas en el primer plano y flechas puntuadas en el segundo las correspondencias.

A la izquierda Pallas en el fondo y su réplica en el primer plano y a la derecha Aracné en el fondo y su réplica en la mujer de espaldas.

Sotomayor,²⁹ por su parte realiza un profundo estudio sobre la relación de la pintura de Velázquez con *Las metamorfosis* de Ovidio. En el mismo determina, en el segundo plano tres planos que conforman un mismo plano mítico real.

28.- Citado por Julián Gallego. *Las hilanderas o La fábula de Aracné*. En línea: <<http://www.vallenajerilla.com/berceo/garciacarcel/hilanderas.htm>>.

29.- Sotomayor Román, Francisco. «Materiales para una iconografía de «las hilanderas» y ‘los borrachos’ de Velázquez», *Cuadernos de arte e iconografía*, 3-5 (1990), pags. 55-70. En línea: <<http://www.dialnet.unirioja.es>>.



La flecha amarilla marca el tapiz de Palas «El rapto de Europa», la roja marca a las protagonistas, es decir: Palas y Aracné, que se ubicarían en un plano intermedio, y la verde marca el plano más cercano a nosotros, en el que se encuentran las mujeres.

La mujer de la izquierda apoya suavemente la mano sobre una guitarra que, a la postre, se constituye en uno de los elementos misteriosos que no cuadran con las interpretaciones que lo focalizan en la fábula de Aracné, y que el crítico la relaciona con la ninfa Calíope:

El misterio del instrumento musical —en apariencia una viola de la época—, que ha estado desafiando siglos de copiosa erudición, podemos intentar desvelarlo si retrocedemos del libro VI al V en la edición de Viana, ambos se suceden con cierta unidad temática en su discurrir, pues Palas Atenea sólo decide dirigirse a poner a prueba a la desdichada Aracné tras haber sido impelida a ello por la escucha de un cántico de la Musa Calíope y un diálogo con la Musa Urania, en la que ésta le narra la contienda de las mimadas nueve Musas contra las desdeñosas Hijas de Pierio.³⁰

Asimismo y recordando otro pasaje ovidiano: «Y porque el vencedor mejor se entienda, / Las Ninfas presentamos por jueces / Que juzguen y diriman la contienda, / presentes siendo al disputar a veces (...) Las Ninfas por jueces ya nombradas, / juraron por los ríos y la laguna / Estigia, de juzgar no aficionadas, / Guardando su derecha a cada una. / Las sillas son de piedra, do sentadas, / Oyeron ya cantar sin suerte a una...»,³¹ ratifica que las mujeres que rodean a Palas y Aracné son esa corte de ninfas que menciona el relato de *Las Metamorfosis* de Ovidio.

En relación a la escena que presenta el primer plano, menciona la interpretación de Ortega y Gasset, quien sostiene que reflota, en una escena naturalista, el mito de las Parcas que hilan, tejen y cortan el hilo de la vida de las personas. Así y todo cree, siguiendo a

30.- Sotomayor Román, Francisco. art. cit., pág. ??????????

31.- Ibídem, pág. ??????????

Ovidio, que dichas mujeres serían las hijas de Mineo, quienes aparecen al inicio del libro IV. Dice Sotomayor, después de hacer referencia a Ortega y Gasset:

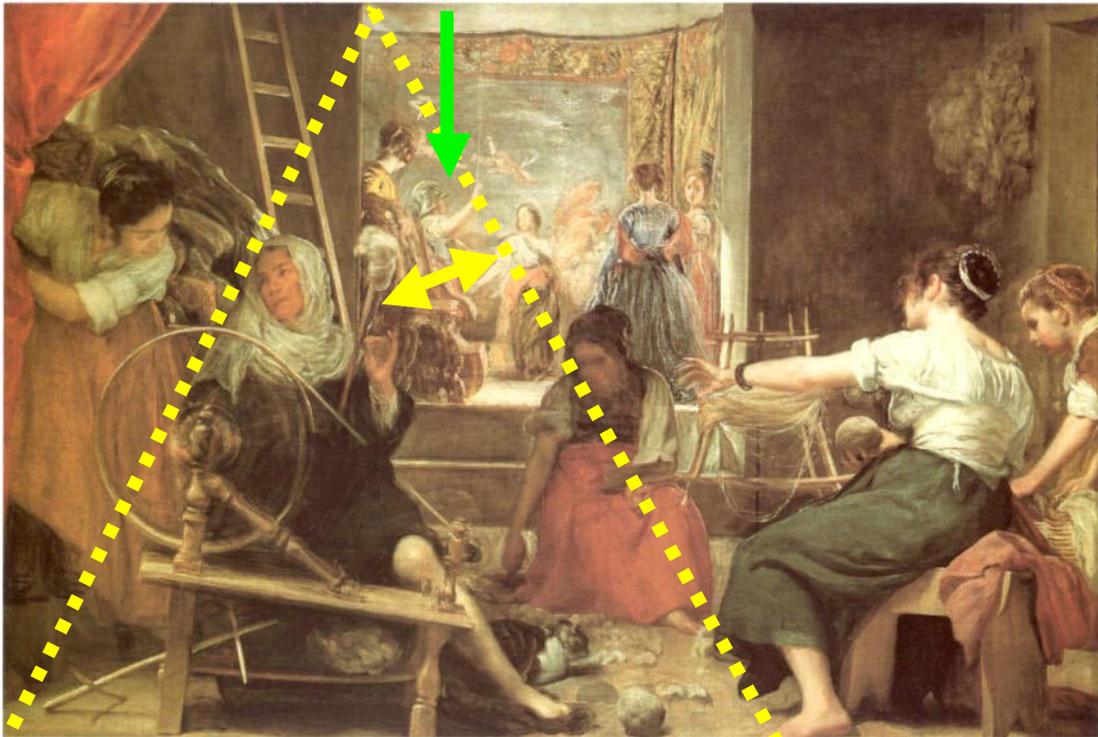
[...] en este corto artículo vamos a ambicionar llegar a más. Yo creo que cuando un pintor barroco del talante clasicista que cabe atribuir a Velázquez, se dispuso a crear una enmarañada «poesía» mitológica pintada, no podemos imaginarlo operando como un simple aglutinador de disonantes imágenes míticas desligadas y extraídas a su vez de fábulas textuales dispares: dado su correctísimo gusto y espíritu ordenador no encaja del todo la atribución, sea cual sea, de un dislocado amasijo de narraciones sueltas que no estuviesen de alguna manera clara, mediante un «código» legible, coherentemente y sin enorme dificultad, interrelacionadas [...] ³²

De acuerdo con el estudioso, estas mujeres trabajan afanosamente en honor a la diosa que en la parte más iluminada del cuadro está siendo humillada por Aracné, una mujer que se dedica al arte de tejer y desafía a quien protege esa tarea.

Lorenzo del Burgo, por su parte, afirma que no hay dudas de que se pinta la Fábula de Aracné, que juzga superior el arte de tejer y expone la debilidad de los dioses, y que toda la escena se desenvuelve en un plano de semirealidad. Sin embargo, las dudas que surgen del cuadro provienen de los elementos secundarios: las mujeres que rodean a las protagonistas, el contrabajo sobre el que se pregunta si será la representación del antídoto de la música contra el veneno de Aracné.

Lo planteado en el párrafo anterior parecería encontrar explicación en el estudio de Sotomayor que hemos consignado y, en general, a las diversas interpretaciones —sacando algunas que obvian a Palas y a Aracné y sólo ven posibles compradoras de tapiz— que se hacen sobre las escenas y personajes del fondo. Lo novedoso de del Burgo radica en su interpretación del primer plano, ya que desde su punto de vista, en dicha escena se duplicaría el trabajo del fondo.

El crítico determina que, en figuras contrapuestas, la mujer de espaldas y la dama que aparece detrás de la cortina enmarcan a la verdadera protagonista del cuadro, que es la dama del velo.



El triángulo de puntos marca lo que para del Burgo sería la protagonista absoluta del cuadro. En efecto, apoyado en algunos párrafos de la *Odisea* recuerda que Telémaco dice a Penélope que vuelva a su habitación y que se ocupe en las labores que le son propias —propias de las mujeres también en la época en que se pinta el cuadro— el telar y la rueca y que ordene a las esclavas que se apliquen al trabajo.

Con respecto a la conexión que podría existir entre el primero y segundo plano del Burgo considera que la figura de Penélope del primer plano se contrapone con Aracné (ver flecha) del segundo, mientras que la figura de Pallas actúa como eje del contraste (flecha verde). Y afirma que dicha contraposición no existe en el primer plano (tal como pretende Angulo Iñiguez. Ver *supra*) y que cualquier intento de verla es desvirtuar el sentido de la composición.³³



Detalle de *Las hilanderas*

33.- Del Burgo, Lorenzo Martín. «Diego Velázquez ¿La fábula de Aracné o Penélope hilando?», *Rev. Arbor*, Vol CLXXXII, n. 717 (2006). En línea: < <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/3>>.

De la misma manera, recuerda la descripción que de ella hace el célebre libro de Homero cuando dice: «con las mejillas cubiertas por espléndido velo y dos honradas muchachas a cada lado».

Reafirma su interpretación apoyándose en el que —dice— habría sido el modelo de Velázquez: una pintura circular del pintor flamenco Stradano, que muestra una escena bastante similar a la escena del primer plano.



Penélope tejiendo. Stradano

La interpretación es, entonces, que Palas Atenea —protectora de Odisea y Penélope— premia la fidelidad de Penélope y castiga la traición de Aracné.

3.1. Algunas conclusiones.

Resulta extremadamente claro que el texto se encuentra dividido en dos grandes planos y que el del fondo podría subdividirse a su vez en tres, también que se representa la Fábula de Aracné. Creemos que la mayoría de los críticos coinciden en la interpretación del segundo plano como específicamente mítico, pero no lo hacen con respecto a la escena del primer plano y parecería que sería imposible una interpretación plena de todo el cuadro aún cuando se intente.

Quedan, como en el caso de la *Égloga III*, algunas preguntas que responder:

- ¿Quiénes son las mujeres que rodean a la diosa? Puesto que no parecen ninfas.
- ¿Por qué la guitarra en ese plano?
- ¿Qué función cumple la escalera dentro de un taller de tejido?

- ¿Por qué la iluminación recae en la mujer de espaldas si la protagonista es, según del Burgo, la mujer del velo?
- ¿Qué se representa en el primer plano?

Quedan absolutamente consolidadas las coincidencias mencionadas supra entre la *Égloga III* y el cuadro.

4. Intertextualidad y símbolo: puntos de contacto entre la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega y *Las Hilanderas* de Diego de Velázquez

4.1 Intertextualidad

Decíamos anteriormente que, más allá de otras interpretaciones más profundas, las obras citadas están unidas por dos puntos de contacto fundamentales: la intertextualidad y la idea de urdimbre y trama.

Cabe destacar, en primer lugar, que ambos textos, aunque con diferentes finalidades y maneras, se relacionan intertextualmente con *Las metamorfosis* de Ovidio, un texto que navega entre lo épico y lo didáctico, escrito en hexámetros y que consta de más de 250 narraciones mitológicas.

En Garcilaso se citan tres mitos ovidianos a través de la cita del texto fuente. En efecto, aunque resumidos y poetizados, cada ninfa narra en tres estrofas uno de los relatos del texto latino. El cuarto, sin embargo, es el primer enigma que se presenta al lector, puesto que desde el punto de vista estrictamente referencial las tres primeras ninfas son Nereidas que figuran en los catálogos de Nereidas de Apolodoro (sólo figura Dinámene), Hesíodo (sólo figura Dinámene) Higino (figuran las tres) y Homero (Climene y Dinámene),³⁴ mientras que Nise no figura en ninguno de ellos. Sin profundizar demasiado, a los efectos de este trabajo, Nise es una incógnita que nos lleva a sospechar que no era una simple ninfa sino alguien mucho más importante, ateniéndonos a algunos datos que aporta Garcilaso cuando comenta que ella: *no quiso entretener antigua historia* y cuando afirma *porque de todo aquesto y cada cosa/ estaba Nise ya tan informada* haciendo presuponer —hilando fino— que dicha ¿ninfa? tenía las capacidades de una pitonisa,³⁵ análisis que excede los propósitos de este trabajo, razón por la cual este último tapiz y algunas otras particularidades de la *Égloga* en su totalidad merecen un trabajo profundo al que nos abocaremos oportunamente.

En *Las hilanderas*, en cambio, se dan varios casos de intertextualidad. En efecto, el tapiz del fondo es una cita textual de *El rapto de Europa* de Tiziano.

34.– Los datos fueron consultados en los catálogos comparados que figuran en wikipedia.

35.– Tenemos razones ciertas para suponer que Nise es o bien Nix (Diosa órfica de la Noche) o una sacerdotisa con poder suficiente como para sacralizar la historia de Nemoroso y Elisa elevándola a la categoría de mito y convirtiéndola, por lo tanto, en una historia atemporal.



Se trata de una pintura al óleo realizada sobre lienzo y cuya data es del año 1562

Más cercano al lector se encuentran representadas Palas Atenea con el brazo levantado y Aracné en alusión a la fábula ovidiana. Mientras que en primer término, y a pesar de las muchas posibilidades de interpretación, resulta difícil no advertir la alusión a las Moiras, quienes como diosas del destino velan porque se cumpla el destino de cada uno, incluyendo el de los propios dioses. Tema, este último que nos introduce en el segundo punto de contacto entre los textos analizados.

4.2. Símbolo: urdimbre y trama.

Los simbolismos incluidos y relacionados con la urdimbre y la trama son muchos y con complejas interrelaciones entre ellos, no sólo en un plano meramente horizontal sino cuando se trasciende del simbolismo a la simbólica sagrada, razón por la cual intentaremos —a los fines del presente estudio— trabajarlos de la manera más simple que se pueda, dejando la complejidad para un artículo más profundo sobre los textos puestos en contacto.

Si hubiera que elegir un concepto en torno al cual se reúnan la idea de tejido, hilado, rueda, rueca, urdimbre y trama, dicho concepto es el tiempo.

El tiempo, en efecto es el protagonista principal en ambos textos. El tiempo cuya iconografía es vasta, se representa como esqueleto con guadaña o míticamente como Cronos/Saturno, el dios que devoraba a sus hijos, como tan bien lo muestran Goya o Rubens en su pintura.



Saturno devorando a sus hijos. Goya



Saturno de Rubens

En primer lugar y por la complejidad de las relaciones, intentaré relacionar todos los conceptos para luego aplicarlos a una posible lectura en los textos de Garcilaso y Velázquez.

Dice Cooper³⁶ que: «...El tiempo crea y destruye, lo cual explica el simbolismo de la Gran Madre como Creadora y Destructora, como generadora de la vida y portadora de

36.- Cooper, J.C. *El simbolismo. Lenguaje universal*. Edit. Lidium. Bs.As, 1988. En línea: <<http://www.scribd.com/doc/17017736/Cooper-J-C-El-Simbolismo>>.

la muerte» y como diosa lunar mide el tiempo de acuerdo a las fases de la luna, mientras que cuando representa el tiempo cíclico controla la sucesión de las estaciones.

Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*³⁷ y en relación a la simbología del tiempo, refiere que la ordenación del tiempo está íntimamente ligada con la del espacio, para agregar luego, citando a Elkin, que: «No debe pensarse que la época mítica es simplemente un tiempo pasado, sino también un presente y un futuro».³⁸

La urdimbre y la trama están fuertemente ligadas al aspecto destructor de la Diosa lunar e inevitablemente ligado al acto de hilar y tejer, razón por la cual todas las diosas lunares son hilanderas y tejedoras de la trama de la vida que atrapa en sus redes a la humanidad. Hilado y tejido, entonces fueron tareas esencialmente femeninas y a ellas debe asociárseles el huso y la rueca o rueda. La rueca que gira representa las revoluciones del universo y el hilo que sale de la rueca es el hilo de la vida, del tiempo y del destino.

La expresión trama de la vida habla con elocuencia del significado del tejido. Según Plutarco, Isis inventó el oficio de tejer. La leyenda de Penélope y su velo tiene que ver con este simbolismo. El velo, como forma elemental de tejido y de vestidura, simboliza la envoltura de algo, es decir, la materia.

De los conceptos asociados con el tiempo surge el mito de las Moiras o Parcas, quienes eran las dueñas de la vida y del destino del hombre, cuya trama hilaban. Estas diosas, que aparecían siempre en número de tres, representaban las fases de la luna y, consecuentemente, el presente, pasado y futuro: el nacimiento, la vida y la muerte.

Cada una de ellas tenía una función preestablecida:

- Cloto: presidía el nacimiento, tenía la rueca.
- Láquesis daba vuelta el huso.
- Átropos era la cruel encargada de cortar el hilo de la vida en el momento de la muerte.

Este simbolismo se extiende la literatura tradicional y el cuento de hadas, en los cuales aparecen tres figuras fantásticas con poderes mágicos y el hilado y el tejido cumplen un papel muy significativo y generalmente siniestro.

Después de este superficial entrelazado de conceptos intentaremos ver su funcionamiento en cada una de las obras y quizás encontrar algunas explicaciones interesantes.

4.1.1. Urdimbre y trama en la *Égloga III*

En este trabajo nos limitaremos a trabajar con las estrofas que refieren la aparición de las ninfas, su hilado y sus tejidos.

Decíamos *supra*, que Olga Impey en su artículo marcaba la preocupación de los renacentistas por el tiempo y, en este sentido, la forma en la que Garcilaso asume la angustia petrarquista por el tiempo.

Nemoroso ha perdido a su gran amor, Elisa, y su vida se ha convertido en una historia trágica, pues como humano su vivir es finito y en ese presente terrible para el pastor

37.- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992, págs. 439-440-

38.- *Ibidem*, pág. 439.

decide cantar un sueño que, en el fondo, pretende reafirmar su necesidad de convertir su historia de amor en una historia mítica.

Hasta aquí muy superficial y sucintamente la trama de la *Égloga*. Veamos ahora como se ponen en juego todos los conceptos relacionados con el tiempo. En este sentido, no cabe duda que se trata de hilanderas, es decir, deidades lunares y quizás por eso escondidas en la espesura. Curiosamente, rompiendo con el mito tradicional, son cuatro hilanderas y no tres como corresponde al simbolismo, y aquí nuevamente surge el enigma presentado con anterioridad. Es el propio Garcilaso el que se encarga en varios versos de separar a Nise de las otras ninfas cuando dice:

De cuatro ninfas que del Tajo amado
Salieron juntas, a cantar me ofrezco,
Filódoce, Dinámene y Climene,
Nise, que en hermosura par no tiene.

Desde el punto de vista sintáctico la coma debería estar entre Dinámene y Climene y la conjunción en el lugar de la coma; y puesto que en un texto todo significa esta disposición separa las tres Nereidas de la misteriosa Nise, análisis que se confirma cuando el poeta dice:

No perdió en esto mucho tiempo el ruego,
que las *tres* dellas su labor tomaron
y en mirando por fuera, vieron luego
el prado, hacia el cual enderezaron.

No hay mas referencias a Nise sino hasta que comienza con su tejido y, exclusivamente desde el texto, se la diferencia, además de lo antes mencionado, de las demás de varias maneras:

- Por los epítetos.

Filódoce que así era llamada la mayor
Dinámene no se la califica.
Clímene llena de destreza y maña.
La blanca Nise, de la que antes había dicho el poeta que *en hermosura par no tiene*

- Por la cantidad de estrofas dedicadas a cada uno de los trabajos.

Tres estrofas para Filódoce.
Tres estrofas para Dinámene
Tres estrofas para Climene.
Nueve estrofas para Nise

- Por los relatos de sus tapices.

Filódoce: el mito de Orfeo y Eurídice
Dinámene: el mito de Apolo y Dafne
Clímene: el mito de Venus y Adonis
Nise se niega a entretejer una historia antigua.

- La trascendencia de sus relatos.

Las historias tejidas por Filódoce, Dinámene y Climene se limitan a relatar los trágicos amores de tres parejas; sin embargo Nise decide mitificar la historia de Elisa y Nemoroso y lo hace de tal manera que trascienda lo terrenal:

Y porque aqueste lamentable cuento
 No solo entre las selvas se contase
 Mas, dentro de las ondas, sentimiento
 Con la noticia desto se mostrase
 Quiso que de su tela el argumento
 La bella ninfa muerta señalase
 Y así se publicase de uno en uno
 Por el húmedo reino de Netuno.

¿Quién era Nise? Sin duda una hilandera, pero no una hilandera común, sino una que no *quiso* tejer una antigua historia y que sí *quiso* que la nueva historia se expandiera por tierra y por mar promoviendo un nuevo nacimiento de Venus. Desde nuestro punto de vista Nise era Nix, la diosa de la noche, quien en la poesía órfica³⁹ adquirió un papel incluso más importante en varios poemas fragmentarios atribuidos a Orfeo. En ellos, la Noche fue el primer principio. La Noche ocupaba una cueva, donde da oráculos; mientras que Crono (el tiempo) encadenado, dormido y borracho de miel, sueña y profetiza:

Libre mi alma de la estrecha roca.

Solo una diosa, la hilandera de las hilanderas, tenía el poder suficiente como para dormir al tiempo y convertir lo temporal en atemporal.



4.2.2 Urdimbre y trama en *Las hilanderas*

Del mismo modo que en el caso anterior, trataremos de analizar el protagonismo del tiempo y su significación en el texto de Velázquez.

Resulta claro que la diferencia que media entre el primer y segundo plano marca la diferencia entre dos tiempos diferentes. En efecto, podemos determinar que el segundo

39.- Tomando en cuenta toda la *Égloga* en general y no solamente el núcleo de los tapices, habría razones suficientes como para confirmar la condición de poesía órfica de esta serie Garcilasiana, hecho que por exceder el análisis propuesto no analizaremos en esta oportunidad.

plano es una representación de lo que Eliade denomina el *illo tempore*, es decir el tiempo mítico. Todo parece reforzar la idea de superioridad en dicho plano, ya que se encuentra fuertemente iluminado y presidido por el tapiz del rapto de Europa, donde se corporizan la diosa Palas Atenea y Aracné, la mujer que se atrevió a desafiar a los dioses. Curiosamente, entre uno y otro plano se advierten dos escalones que marcan la elevación del nivel y, en la misma línea una escalera que refuerza la idea general de ascensión, gradación y comunicación entre espacios, y que según Eliade marca la ruptura del nivel que hace posible el paso de un mundo a otro y la comunicación entre cielo, tierra e infierno, tema sobre el que volveremos oportunamente.

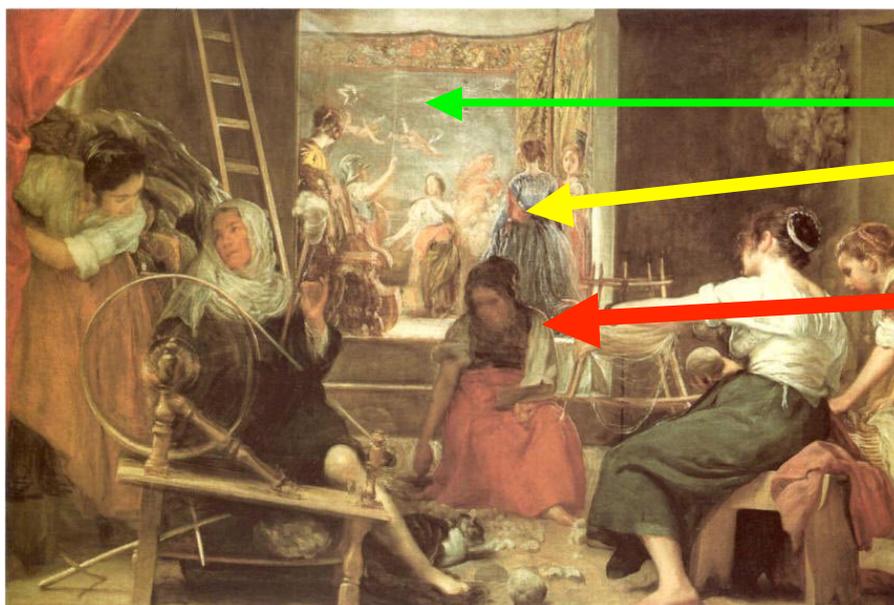
Qué representa, entonces, el primer plano. ¿Cinco mujeres dedicadas al arte de tejer presididas por su diosa? Creemos que de haber querido representar un taller de tapices, el título del cuadro no hubiera sido tan sugestivo como el de *Las hilanderas* con toda la carga simbólica que ello conlleva.

En primer lugar, las dos mujeres de los costados no parecen tener un peso fundamental en el cuadro, por cuanto no desarrollan una tarea específica, de modo que las protagonistas de este plano no son cinco, sino tres: las hilanderas (moiras, parcas o nornas según la mitología que se invoque). Sólo una de ellas se encuentra iluminada y está de espaldas; la segunda, la mujer del velo se encuentra en una semipenumbra y la tercera, acariciando al gato, está sumida en la oscuridad.

Desde nuestro punto de vista, la gradación lumínica decae conforme a la actividad de cada una de ellas: la mujer de espaldas, más iluminada, podría representar a Cloto, quien preside el nacimiento; Láquesis que hilaba y la cruel Átropos que cortaba el hilo de la vida.

Más allá de la correspondencia exacta, se encuentran presentes la rueca, que como el huso simboliza el tiempo, el comienzo y la conservación de la creación y, por otro lado, la actividad de hilar se ha relacionado con la luna y en éste ámbito con la muerte y el destino.

Las hilanderas son hijas de Nix, la noche y la referencia a las diosas lunares estaría reforzada por el gato, un animal asociado con la luna y el poder de las tinieblas.



¿Cuál es la significación posible del cuadro, entonces? Hay, evidentemente, un espacio-tiempo mítico y sagrado,⁴⁰ cómo muestra la flecha verde, unas mujeres que participan de un espacio-tiempo intermedio pero real y debajo, en las sombras observadas por una sola de las mujeres, las verdaderas dueñas del tiempo, de la vida y de la muerte: Las hilanderas.

Bibliografía

- ALONSO, Dámaso. «Garcilaso y los límites de la estilística», en *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Edit. Gredos, 1966, 5ª. ed. pp. 49-108.
- ARAGONÉS, Estella. «La muerte en el Infierno: A propósito del Hombre-árbol del Jardín de las Delicias del Bosco», *De arte: revista de historia del arte*, 6 (2007): 131-138.
- ARCE, Ángeles. «Puntualizaciones sobre una «casi» desconocida traducción de la Égloga 1 de Garcilaso», *Cuadernos de Filología Italiana*, 2, (1995): 91-119.
- ARREDONDO, M^a Soledad. «El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte*, Número Extra 1 (2008) (Ejemplar dedicado a: Firmissima convelli non posse: Homenaje al profesor Julián Gallego): 151-169.
- BÁEZ, Linda. «De armonía mundi: ¿Un reino de Saturno novohispano?». *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, 73 (1998): 41.
- BARANDA, Consolación. «La mitología como pretexto: La filosofía secreta de Pérez de Moya». *Príncipe de Viana*. Anejo, N^o. 18 (2000) (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Francisco Ynduráin), pags. 49-65. <<http://www.ujaen.es/investiga/hum669>>.
- BERRIO MARTÍN-RETORTILLO, Pilar. *El mito de Orfeo en el Renacimiento*. Tesis doctoral. UCM. 2002. Eprints Complutense: <<http://eprints.ucm.es/3342/>> .
- BRITO DÍAZ, Carlos. «Garcilaso y el mundo escrito: La Égloga tercera», *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, 10 (1991): 21-30.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Labor, 1991.
- COOPER, J.C. *El simbolismo. Lenguaje universal*. Buenos Aires: Edit. Lidium, 1988.
- CORREAS, Gustavo. «Garcilaso y la mitología». *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas / coord. por Eugenio Bustos Tovar*, Vol. 1, 1982, págs. 319-330. En línea: <<http://www.cvc.cervantes.es>>.
- CRUZ, Francisco. «Lo grotesco en el jardín de las delicias». *Analecta: revista de humanidades*, 2 (2007). En línea: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2603211>>.
- CURTIUS, E. «Tópica», en *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- DE PABLOS PONS, Juan. «De Velázquez al Hipertexto: algunas implicaciones socioculturales», *Aula abierta*, 84 (2004): 103-116.
- ELIADE, Mircea. *Historia de las creencias religiosas. Religión, magia y tradiciones herméticas*, Tomo III. Barcelona: Paidós, 1999.
- FICINO, Marcilio. *De amore*. Barcelona: Tecnos, 2001.
- GALLEGO, Julián. *Las hilanderas o La fábula de Aracné*. En línea: <<http://www.vallenajerilla.com/berceo/garciacarcel/hilanderas.htm>>.
- GARCÍA PEÑA, Carlos. «La Venus italiana de Velázquez», *Cuadernos de Filología Italiana*, 10 (2003): 81-95

40.- Utilizamos el término sagrado en sentido ecuménico y no con las connotaciones religiosas de un solo credo.

- GÓMEZ, Jesús. «El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 11 (1993): 171-196.
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro. «Interpretaciones alegóricas del mito de Orfeo y Eurídice por Fulgencio y Boecio y su pervivencia en la *Patrología Latina*». *Faventia: Revista de filología clásica*, 25. 2 (2003): 7-35.
- GÜNTER, Georges. «Garcilaso: *Égloga Primera*: La adopción de la distancia estética», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989, coord. por Antonio Vilanova, Vol. 1, 1992, págs. 443-456.
- IMPEY, Olga T. «El dolor, la alegría y el tiempo en la *Égloga III* de Garcilaso», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: 18-23 agosto 1986 Berlín, coord. por Sebastián Neumeister, Vol. 1, 1989, págs. 507-518.
- LAFUENTE, Henzo. *La obra pictórica completa de El Bosco*. Introducción de Dino Buzzatti, Biografía y estudios críticos de Mia Cinotti. Barcelona: Noguer-Rizzoli Editores, 1968.
- LOSA DE BADÍA, Eulogio. «Morfosemántica y Estilo en Garcilaso de la Vega», *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, 11 (1992): 125-140.
- LLOSA SANZ, Álvaro. *La memoria enamorada. Ecos y luces de amor neoplatónico en la primera generación de poetas renacentistas españoles (Período 1526-1555)*. Memoria de Licenciatura. Universidad de Deusto, 1996-7.
- MADALPUECH, Florence. «La inmediatez paradójica o la relación amorosa imposible en las *Églogas* de Garcilaso de la Vega», *Criticón*, 97-98 (2006): 123-136.
- MARDONES, José María. «El símbolo. El mito en el ámbito del símbolo», en *El retorno del mito*. Madrid: Síntesis, 2000, págs. 21-34.
- . «Las funciones del mito», en *El retorno del mito*. Madrid: Síntesis, 2000, págs. 45-50.
- MARTÍN DEL BURGO, Lorenzo. «De nuevo sobre el significado iconográfico de ‘Las hilanderas’ de Velásquez. ¿Fábula de Aracné o Penélope hilando?». *Revista Arbor*, 717, Vol. CLXXXII (2006). En línea: <<http://arbor.revistas.csic.es>>.
- Moreno Castillo, Enrique. “Melancolía y utopía en Garcilaso de la Vega”. *Cuadernos hispanoamericanos* N° 439, 1987, págs. 29-45 Dialnet.
- NAVARRETE ORCERA, Antonio. *La Filosofía Secreta de Pérez de Moya*. En línea: <www.ujae.es/investiga/hum669>.
- RIVERS, Elías L. «Las *Églogas* de Garcilaso: ensayos de una trayectoria espiritual». *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962*, coord. por Cyril A. Jones, Frank Pierce, 1972, págs. 421-428.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial. «El tópicos del agua como espejo en Garcilaso y sus continuadores», en *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane, Atti del XIX Convegno Associazione Italiani Italiani, Roma, 16-18 settembre 1999*, A cura di Antonella Cancellier e Renata Londero, Padova, Unipress 2001, pp. 19-30. En línea: <<http://www.cvc.cervantes.es>>.
- . «Garcilaso, *Égloga I*: entre conflicto sentimental y escritura poética», en *Scrittura e Conflitto. Actas del XXI Congreso Aispi, Catania-Ragusa 16-18 mayo 2004*, ed. Antonella Cancellier, Caterina Ruta, Laura Silvestri, pp. 367-77. En línea: <<http://www.cvc.cervantes.es>>.
- SOTOMAYOR ROMÁN, Francisco. *Materiales para una iconografía de “las hilanderas” y “los borrachos” de Velásquez*. En línea: <<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0504.html>>.

