

---

# Arte

---

## Aproximaciones a Velázquez

ANGEL OSVALDO NESSI

NACIO EN CHIVILCOY (provincia de Bs. Aires) en 1915. Estudió letras en la Facultad de Humanidades de La Plata. Fue profesor de historia del arte en dicha Facultad desde 1948 a 1957, fundando el seminario de arte americano y argentino, que dirigió (1953-56). Actualmente es profesor de historia del arte en la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata y en la Escuela Nacional de Artes Visuales "Manuel Belgrano", de Buenos Aires. LIBROS: *Solidades (versos, 1943)*, Fernando Fader y la pintura argentina (1948), Situación de la pintura argentina (1957). Invitado al IV Congreso de Cooperación Intelectual organizado por el Instituto de Cultura Hispánica y celebrado en Málaga (España). Autor de diversos artículos sobre temas de arte publicados en diarios y revistas. Ha dictado numerosos cursos y conferencias sobre historia del arte y pintura argentina en La Plata y ciudades del interior.

LA relación objeto-imagen en el arte figurativo supone dos actitudes básicas: según se ponga el énfasis en uno u otro término, tendremos el arte que imita o el arte que sublima. En *El aguador*, de Londres, Velázquez imita un aspecto de la realidad sevillana; en *Felipe IV en traje de caza*, "comunica" la majestad del rey aposentado en un paisaje que evoca la edad de oro.

Paisaje y retrato son a la vez algo real y algo virtual: implican un doble juego por el que la realidad se acerca al mito. La visión del artista era girada al espectador, en quien tenía lugar una respuesta coloquial directa.

Nuestra manera de ver ha variado tan fundamentalmente que sólo una azarosa reflexión podría acercarnos a los supuestos de esa pintura, tan obvia y sin embargo tan henchida de misterio. Se engaña quien sólo mira la superficie y encuentra la verdad a secas; quien sólo atiende a los valores plásticos y olvida los sutiles valores de asociación que les prestan sentido; quien sólo advierte el tiempo

interno de la forma y descubre la modernidad impresionista. ¡Como si los aspectos formales pudieran aislarse, sin más, de una época que condiciona tan fuertemente las intenciones y el estilo!

Esta época es, nada menos, la barroca. Velázquez, hundido en la dinámica del siglo, colma su campo visual de actos y de gestos. Un mecanismo de captación que se anticipa al cine nos involucra desde el fondo de esas escenas cuyo desarrollo argumental contiene el suspenso. El tiempo no agota allí sus instantes, insinúa un más allá de la peripécia. Con apuro doblamos la hoja, a ver qué viene luego. Algo que intriga tanto al creador como a la propia criatura explica no sólo las series de retratos, sino ese interés por el movimiento inminente en que las formas transitivas limpian el cuadro de toda escoria superflua. Un espacio ideal, purificado de cosas innecesarias, reduce a sus propios términos el mentado realismo de Velázquez, nos topa con objetos evocadores, con seres que se contemplan, o nos contemplan, sin disimulo: el perro está echado, pero vigila; los personajes están quietos, pero interrogan, no sabemos si al espectador o a sí mismos. Para calificar a esta pintura, la palabra resurrección se vuelve obsesiva.

¿Cómo plasma este mundo que va “del no ser al ser, de la ausencia a la presencia”? Según Ortega y Gasset, el pintor se retira del cuadro. Cabría agregar que esta “retirada” no es tan solo física, lo que parece tener su meollo. En primer lugar, significa que Velázquez no pulsa la efusividad del poeta lírico. Por eso no actúa en primera persona: prefiere que la forma dibujada y coloreada ejerza su impacto en el que contempla. Como Calderón —y acaso como Góngora—, que introduce el diálogo en sus fábulas, el pintor crea sus personajes y los deja *representar*: este desdoblamiento en la dirección comunicativa parece que evoca el tablado. ¿Acaso porque —según acota Encina—, “en el teatro estaba toda España”?

El barroco desarrolla una cultura visual, como se advierte en las imágenes de la poesía; por eso en Velázquez tiene tanta importancia la *luz*: los personajes miran, como interrogando, desde la luz, como sabiéndose revelados por ella. Deriva así una particular vocación por la *ilusión óptica*, que llega a ser un procedimiento de estilo. Esta cualidad, loada por Francisco de Quevedo en 1629

## ARTE

—huye bulto la tinta, desmentido  
de la mano el relieve—

es la que confiere a sus imágenes un tal somorgujar en lo viviente

que se mira pintado, y al reflejo  
se atribuye que imita en el espejo.

¿Cómo pudo pasarse por alto, durante siglos, esta preciosa observación de la *Silva en alabanza de la pintura*? El prejuicio naturalista del siglo XIX ha rechazado el juicio de los propios contemporáneos. El espejo no es lo real, es lo virtual, clave que explica por qué la luz blanca en Velázquez se tiñe de un ligero matiz azul verdoso que empalidece los rostros y da un *azul de agua* a las lejanías, tal como corresponde a las viejas amalgamas de mercurio. Explica también el espacio múltiple, la inestabilidad del efecto lumínico, la localidad invadida por el mundo de la transparencia. La luz es vehículo de los tránsitos, modula el aire envolvente, infunde vida y alma en el espacio. El color se hace luz para sugerir la presencia de lo sobrenatural, animando pintorescamente las esculturas de antiguos mitos —Apolo en *La fragua*, Baco en *Los borrachos*—, y se degrada en sabrosos grises para crear el doble visual de la vida. La visión, opticista en los comienzos, agrega matices de tactilismo en áreas bien controladas de las obras ya maduras para alcanzar, mediante el empleo simultáneo de ambos modos, una plenitud naturalista. Así, el fondo relativamente táctil de *San Pablo y San Antonio en el desierto* expresa, por alusión a las formas del siglo XV, el clima de primitivismo que la escena reclama. Este ilusionismo barroco, desarrollado tan cumplidamente por el Bernini para obtener engañosos efectos de perspectiva, alcanza en Velázquez un poder de evocación casi misterioso: los retratados miran, y “sólo les falta el habla”. —Creí que el Santo Padre iba a reñirme—, decía el pintor Rodolfo Franco al recordar su primera visita a la Galería Doria.

Y sin embargo, este arte nos coloca también frente a lo que Dámaso Alonso ha observado para la técnica gongorina: el “aludir, elu-

diendo". Velázquez es el primer abstracto con su pintura de pequeños trozos que captan reflejos y fulgores, texturas, opacidades y transparencias, donde el color suscita mundos. Esta tendencia a eludir un contenido real se logra centrifugando la materia para producir ilusión: brillo, reflejo, cristal, alusión, desplazamiento, ceniza, veladura: he aquí las notas que convienen por igual al gongorismo y a Velázquez. El barroco español —sea Góngora en poesía, Calderón en el drama, Felipe IV en política, Don Juan en amor—, como las fachadas que titilan al sol desmintiendo la piedra o la imaginería sangrante de los usos litúrgicos, este barroco, decimos, se maneja con virtualidades, es decir, con realidades no presentes, sino aparentes, cuyo sustrato especular descubre la fruición comunicativa que le obsede.

El espejo, y otras técnicas empleadas por Velázquez —ficción dramática, visión celestial, perspectiva alegórica, alucinación alcohólica, tapiz historiado, cuadro dentro del cuadro (igual que Zurbarán, y, antes, el Greco) confirman en este aspecto sus intenciones. La lámina de cristal, o lo que fuere su equivalente, esquician una contrafase de lo literal que desemboca en la metáfora. Leonardo empleaba el espejo como prueba del nueve, "para saber si toda tu pintura está conforme con el objeto natural. . . pues en el espejo se proyectan los objetos de un modo semejante en muchos puntos a como se te dan en la pintura". Velázquez da un paso más: convierte al espejo en diafragma que separa la realidad de su intuición pura. Este uso metafórico del espejo —no como admonitorio de tocador, sino como visión de situaciones desconocidas, equivalente a la urna de los padres ríos—, llega a Manet, un velazqueano sutil, y a Picasso: tanto en el *Bar des Folies-Bergère* como en *Muchacha ante el espejo* (1932) la imagen reflejada trasciende más allá de sus propios límites físicos y alcanza el mundo de la premonición. ¿Se ha reparado en lo escasas que son las obras modernas inspiradas en este tópico que estaba en Baldung Grien, en la inquietante pregunta de Manrique y de . . . Narciso? El abandono de lo figurativo es la causa obvia: el artista reemplaza la alusión de lo real por la imagen directa; pero lo que abandona la pintura, el cine lo recoge largamente: *La sed*, *Noche de circo*, de Ingmar Bergman; *Candilejas*, de Chaplin; *El estudiante de Praga*, de Arthur Robinson; *Orfeo*, *Los espejos transitables*

## ARTE

y casi toda la obra de Cocteau; *El espejo de tres caras*, de Epstein; *Al morir la noche*, de Robert Hammer. . .

El espejo hace posible una objetividad indirecta, la imagen por proyección, la ubicuidad del mundo mágico. Luz, sombra y color adquieren una cualidad fascinante. La vida se desdobra en un cruce de miradas que supone un “nosotros” y un “ellos”, un campo visual recíproco que sitúa al espectador como partícipe de lo mentado. Así, la historia se actualiza en *Las lanzas*, nos sumerge en su espacio y en su tiempo, nos mira por los ojos de sus propios actores. “Es esta captación de nuestra personalidad y su identificación con la obra contemplada —escribe Camón Aznar—, uno de los efectos mágicos del arte barroco”.

Esta raíz especular del cuadro, más que la técnica de “toques independientes”, aducida por el autor de *El tiempo en el arte*, explica el misterio de su comprensión espontánea. Velázquez prepara la ocasión, la pausa en que enfoque y fluencia coinciden en un punto, en el que coinciden a la vez la intuición y la técnica. Tal su secreto.

Plenitud y fugacidad. Tocamos con ello el tema de lo fungible, vivencia y vigencia del siglo xvii. ¿Será que la misión del arte consiste en *honrar*? ¡Qué obsesión del retrato y las exequias! Gloria y nostalgia de la materia perecible, abrazada al afán de su goce. ¿Qué extraño símbolo encierra la flor —pura, encendida rosa / émula de la llama— en la mano de la joven Margarita? Del tono bermejo de los acentos a la base neutra del fondo, tan solo el rastro de un día:

¿cómo naces tan llena de alegría  
si sabes que la edad que te da el cielo  
es apenas un breve y veloz vuelo?

Esta breve eclosión en la luz tensa la aristía del héroe velazqueño. La comunicación visual es rápida, recapitulativa. El recorrido y la lectura del cuadro, como lo enseña un simple diagrama, no llevan a delectar pormenores curiosos. El tema se amplía en su minuto. Para el entendido, la riqueza está en la luz, en las calidades, en su refinado tratamiento, en esos acordes fríos que simbolizan la suntuosa tristeza de Palacio. Pero el paisaje exalta la escena, suscitando con sus bajos hori-

zontes una perspectiva jerárquica henchida por la tensión del efecto lumínico. Ya el personaje posa “calmo sobre un caballo fogoso”, mientras el fondo se inquieta en cascadas recorridas por fulgores o estallidos de nubes y de incendios: pensamos en *Felipe IV, La rendición de Breda, Baltasar Carlos, Retrato del Conde Duque...* Arte de evasión, Velázquez ensaya en estas composiciones un balanceo en profundidad que articula diagonalmente, es decir, dinámicamente, los términos y los goces, hasta obtener un simulacro de evocadora geografía que gana en ilusión lo que ha perdido en ser. No se trata, como algunos pretenden, de una naturaleza real; es más bien un ámbito movilizador de sublimidades, un espacio alegórico, donde reina la encina, emblema de los siglos áureos. ¡Qué diferencia cuando se trata del paisaje natural, v. gr., las *Villas de Medicis*, con su moderno romanticismo de atmósfera! Y sin embargo, en la templada objetividad de estos *recuerdos* asoma un nuevo rasgo de evasión —el gusto por las ruinas—, que lo acercan al poeta de Itálica. Entre el artista sublimador de un orbe decadente y la meditación ante despojos ilustres, el nombre de Rodrigo Caro álzase como un símbolo.

Velázquez no es un descontento en la corte. Sin caer en adulación, refugiado en un preciosismo de forma, el oficio impecable, la calidad de materia, el contraste que enlaza la majestad con el inframundo de enanos, idiotas y sabandijas definen el estilo de Palacio. Sus dotes corresponden a las de un Hals en pintura, a las de un Góngora en el trabajo del verso. “Estudioso matiza / cuanto el entendimiento sutaliza” —dice de él don Manuel de Gallegos en 1637. Aquel doble juego de mirar y ser mirado, de introspección y confesión es el típico de la sintaxis culterana, el no saber si la color de Galatea es “púrpura nevada o nieve roja”. No le molesta lo teatral: diríase más bien que lo busca, proclive a dar a sus criaturas el clima de sus más íntimas apencias. Su encuadre “optimista” —hay que decirlo entre comillas—, es el contrario de Quevedo, cuya terrible admonición al Conde Duque

—vuélvase los tablados fortalezas—

denuncia el ocio vano. Una perspectiva de signo topológico explicaría aquella “España alucinada y alucinante que Velázquez no pintó” (En-

## ARTE

cina). Acaso porque su pintura, como la epopeya, motívase en una intencionalidad que a menudo procura restablecer el equilibrio de tensiones entre la inhibición presente y la grandeza heredada. No gasta sátira ni letrilla. Como Cervantes, que rescata a Don Quijote de viejos infolios (¿otra vez el espejo?) —héroe de una épica parodia—, la metáfora da en Velázquez la proyección a un metamundo de confín dilatado que funciona, a fin de cuentas, como símbolo de una correalidad trascendente.

La técnica de su pintura más elaborada responde a esta concepción: en *Las meninas* se da incluso la “metátesis” de que al fin no sabemos si los reyes que se reflejan al fondo contemplan la escena, o si el pintor está retratando a los reyes. Sin pensar en lo que puedan significar las dos pinturas situadas en la pared del frente —cuadros dentro del cuadro—, esta ambigüedad no es una de las menores sorpresas de la obra. Y el espejo en la saleta del Prado, ¿nos vuelve a la realidad o duplica la ficción? Un aire como de marionetas, advertido por Encina, acentúa el carácter barroco. En cuanto a la *Venus*, el espejo se nos aparece como umbral de una imagen cuyo término de comparación es el Amor: mundo de la turgencia en el desnudo, mundo de la transparencia en el rostro, que abre la forma distante o soñada. Como en todos los casos, Velázquez calibra sutilmente los factores del conflicto formal: rectángulo armónico (1:1.440), clave intermedia mayor, sistema de amplias curvas que simplifican las direcciones en beneficio de la unidad de movimiento, ritmo tonal amortiguado, neutros que se hacen cálidos y transparentes en la sombra, sostienen la reposante quietud de esta obra única por tantos conceptos, cuya armonía íntima y tranquila no revela una imagen de juventud, ni tampoco un cuerpo familiarizado con la pose. Un cortinado carmesí, detrás de la imagen “lejana” se despliega hacia arriba como la gloria final de un crepúsculo. El espejo de la diosa le revela a la mujer, con todo su inquietante misterio.

La apertura del cuadro al mundo maravilloso —que estaba en el *Concierto* de Giorgione y que a través del tema de la *inspiración* llega a hacerse lugar común entre los poetas—, Velázquez la somete a un juego culterano de sutiles alusiones. La desarrolla en *Los borrachos*,

donde, a través del *enajenamiento báquico* puede el dios aparecer sentado entre los bebedores. La calidad especular queda confirmada por Baco y los dos campesinos que ostensiblemente se contemplan. Una red cuidadosa divide el rectángulo armónico (proporción 1:1.618) controlando la distribución de figuras quietas y movidas: el sátiro y Baco, a quienes el beberaje no afecta, quedan a plomo en los ejes; los borrachines, en equilibrio menos estable, hállanse levemente desplazados. La mediana vertical separa el mundo mágico del verdadero, justo en el punto de contacto: la imposición de la corona. Baco y su compinche que corta los pámpanos son las figuras más táctiles, la clave en su grado luminoso. A la derecha las formas se funden ópticamente, creando, con su unidad, una *psicología de pandilla*, mientras el valor más bajo, en silueta apenas legible, expresa, mediante los neutros vinosos, una estampa del borracho ya perdido. La *normalidad* del milagro confiere al mito el rostro de la vida diaria, engendra esos primerísimos términos que avanzan sobre el espectador su inmediatez reveladora. Con escenografía de auto sacramental se nos aparece *San Juan Evangelista en la Isla de Patmos*; pues del mismo modo que el *collage* se amalgama con lo pintado en la obra cubista, así lo sobrenatural convive en Velázquez con lo común y corriente. Un fundamento visual a base de sutiles oposiciones entre lo nítido y lo borroso, lo palpable y lo aparente, lo inmediato y lo remoto, lo diáfano y lo opaco articula ambos mundos, clave baja para la naturaleza, alta para el mito. Tal el caso de *Las hilanderas* cuya fábula de Minerva y Aragne, representada en el tapiz, suscita un verdadero desplazamiento del asunto que, gracias a una homeometría de significado, proyecta el episodio de la hilandería a un plano mítico.

Las hilanderas es un cuadro pitagórico. Su rectángulo de encierro posee una relación matemática (H:D::1:1.618) que obliga a desechar la absurda suposición de que se le hubiesen agregado tres fajas de lienzo, a ambos lados y arriba. Se trata de un marco de proporciones *serias*, quietas, como para favorecer la unidad de un campo visual tan complejo con los mundos que en él aparecen. Divisiones internas, series de personajes, ritmo, traducen la mística del número. Considerado como expresión espacial, encontramos en él dos perspectivas: la primera, de medidas normales; la segunda, con variación de escala, empequeñece las figuras del escenario para producir el gran retroceso que



## ARTE

exige la escena mítica. Una clave alta, en este lugar, produce el efecto contrario: las figuras empequeñecidas se alejan para que no se mezclen las instancias natural y mágica —obsérvese que la de las aristócratas está más cerca de ésta que de aquélla—, lo mismo que el Amor está, en la *Venus*, más lejos de la imagen real que de la reflejada; pero la luminosidad, en el tapiz, da énfasis a la escena lejana. Siempre el mundo del mito, que ilumina el enigma, enciende la clave.

La actitud de las figuras y el movimiento de escenas revela la existencia de personajes activos y contemplativos, agonistas y espectadores. Nos hacen pensar en las edades de la vida, desde la joven aprendiz (derecha) la obrera fuerte y dinámica (de espaldas) la etapa de los engaños (centro) la resignada vejez (la mujer de la rueca). El ciclo se reiniciaría con la joven de la izquierda. Este grupo traduce una andadura de instantánea: lanas, canastos y objetos esparcidos, corte de la escena, modo naturalista con fuerte relieve, predominio del escorzo, oponen lo tectónico a la visualidad “plana” del tapiz cuyas guardas evocan, en versión opticista, los grotescos de Rafael y su casuística pompeyana.

Un mecanismo de estrictas correspondencias hace que la situación del primer término concuerde con una situación “homeométrica” en el segundo, estableciendo uniones de izquierda a derecha por la diagonal de luz y de abajo arriba por la escalera detrás de la anciana, cuyos cuatro escalones visibles tal vez no sean casuales. Esta escalera señala con precisión el muro neutro, descanso y cesura entre los dos temas de la obra cuyo análisis lleva, como vemos, a una continua correlación: la escena del taller tiene en el tapiz su doble mágico. ¿Cuál es la clave de este proceder?

La sabia erudición de Diego Angulo Iníiguez, glosada por Ortega, Jacques Lassaingne y Juan Antonio Gaya Nuño ha encaminado brillantemente la exégesis de esta obra, cuya explicación, con todo, no parece todavía inobjetable. El punto crítico reside en la presencia de una *violada gamba* ubicada en la escena del fondo, “que no se sabe por qué está allí” (Ortega). Gaya Nuño dice al respecto: “La conversión de Aragne en araña explica cumplidamente la presencia, en la escena, del contrabajo (sic), ya que, según tradición vieja, recogida entre otros autores por Pedro Mejía y por el padre Nieremberg, la música cura la picadura de la tarántula o araña”. Puede ser: creíase en otro tiempo que la picadura de la tarántula producía grave melancolía, que sólo se disi-

paba agitándose mucho; de modo que la viola debiera significar aquí la danza, lo que no parece convenir al cuadro. Quizá la hipótesis de Tolnay (viola igual a “música”) no pueda ser descartada tan fácilmente. Un somero análisis formal revela que el instrumento ocupa sitio demasiado importante dentro de la composición —se apoya en el primer nudo áureo—, para pensar que sólo sea “un elemento que queda inexplicado”. La hipótesis de un “ambiente festival y musical . . . caso único en Velázquez”, a la que Ortega recurre para identificar la escena del tapiz con el poema de Catulo sobre las Nupcias de Tethis y Peleo, no puede ser fácilmente justificada: las proporciones, la clave baja del primer término excluyen la idea de alegría.

Pero está claro que el instrumento —que pulsa Santa Cecilia— en el cuadro del Dominiquino y que aparece en la *Fiesta en casa del rico*, de Veronese, alude a la música,

a cuyo son divino  
mi alma que en silencio está sumida  
vuelve a cobrar el tino  
y memoria perdida  
de su origen primera, esclarecida.

Estos versos de la hermosísima *Oda* a Salinas avalan una lectura de *Las hilanderas* cargada de sugerencias. Las hilanderas “son” Aragne. La del centro, una etapa de la vida, carda despaciosamente. No es Parca, ni canta las profecías de la boda de Tethis. ¡Cuán lejos está de cantar! Su actitud entrovejada desentona con la actividad del taller. ¿Cansancio, rebeldía, éxtasis? La humilde hilandera es una artífice: aprendió, hizo grandes cosas, envejecerá sin duda. En eso medita. Hundida en un silencio del color, alucinada, oye la música. Entre todas, ella sola percibe la fábula del tapiz, donde Aragne fuera castigada porque tejió las debilidades de los dioses. He aquí un símil para la desgracia política de Quevedo; quizá también para el propio artista. ¿A quién honra cuando traslada a su hilandera al plano del mito? Ya que este lienzo no parece haber sido hecho por obligación, cabría medir su probable sentido autobiográfico. El pintor comienza a introducirse en el cuadro: en *Las meninas* —1656— como protagonista; en éste —1657— en forma simbólica. Su vida, como la de Aragne, se ha desgastado en el servicio de obligaciones que repiten, en cierto modo, la historia pin-

## ARTE

tada: honrar al rey, brillar en la corte, competir con los encumbrados, obedecer... sin alternativa. ¿Qué mejor símbolo para el alma del genio maravilloso, dueño de una magia que alza la vida humilde y trabajosa al mundo del arte? ¿Quizá por eso la ennoblece a Aragne, haciéndole acordar de su origen primero. Por eso también el cuadro ya no mira: Velázquez ha hallado una trampa de sublimación más eficaz que el espejo.

Esta manera generalizada en las composiciones, donde la realidad alude a un universo de “metáforas plásticas” no es, por razones obvias, la misma que en los retratos, cuyo prototipo lo podríamos hallar en el de *Inocencio X*. Pero ocurre que aun en las obras más espontáneas, Velázquez no improvisa en absoluto. ¡Qué ciencia de la forma expresiva! En un rectángulo muy corto, que violenta las proporciones armónicas, efigia al hombre “feo y basto, de faz dura y mirar receloso y terco”. Línea escuadrada, clave baja mayor completan en el retrato su unidad reconcentrada y poderosa. Los ojos, el ceño, las manos —repintadas—, la actitud, y sobre todo la ubicación de la figura, desplazada con cuidado de todo eje o núcleo armónico, excluyen la idea de reposo, nos involucran con un mecanismo de captación que se vuelve obsesiva. Contrariamente a lo que se ha dicho, Velázquez sintió la autoridad tremenda del Pontífice y la tradujo con unas formas acentuadas, que parecen ya expresionistas. Semejantes comprobaciones obligan a revisar la opinión todavía corriente según la cual Velázquez es “el más claro, sencillo y veraz de los grandes artistas españoles”; meneguado elogio que la fotografía en colores podría reclamar como suyo. Tampoco es exacta la idea de que “el cuadro que era medio, trámite y tránsito a otro mundo *bello* se hace término y mundo él mismo”. Todo estudio de Velázquez que comience por los valores de la forma va bien encaminado; pero hacer de ello un absoluto es desconectar su pintura del mundo de alusiones que le dan sentido, la enriquecen y la justifican. Las primeras efigies las arranca a la materia; las últimas, a la luz. Pero a unas y otras, la transposición las vitaliza. Es lo mismo

*Angel Osvaldo Nessi*

que hacen los poetas.<sup>1</sup> Como todos los genios del arte, como todos los revolucionarios que hacen revoluciones para salvaguardar la tradición, Velázquez, en su universalidad, une el pasado con el futuro.

<sup>1</sup> El procedimiento no era nuevo en España: ya Garcilaso lo había empleado en la composición de su *Égloga III*. Cfr. nuestro *La plástica del mito en Garcilaso*, en HUMANIDADES, La Plata, 1948.