

MORFOSEMÁNTICA Y ESTILO EN GARCILASO DE LA VEGA

Eulogio Losada Badía

Universidades de Lyon III y París III Sorbona

*¡Más es que tú el recuerdo...
de tu recuerdo, que a mi silencio llama!*

E.L.B.

Abstract

After a short introduction, the author of the article recalls us, in a first part, the historic sources of Garcilaso; then, the author turns to a second part, in which he offers a general presentation of the first 37 verses of the Egloga II of Garcilaso; finally, he ends up with a third and last part, the most intense of the article, in which he shows us how sense and form are fused in Garcilaso to constitute an harmonious whole.

Égloga II (fragmento)

Albanio En medio del invierno está templada
 el agua dulce desta clara fuente,
 y en el verano más que nieve helada.
 ¡Oh claras ondas, cómo veo presente,
5 en viéndoos, la memoria d'aquel día
 de que el alma temblar y arder se siente!
 En vuestra claridad vi mi alegría
 escurecerse toda y enturbiarse;

cuando os cobré, perdí mi compañía.
 10 ¿A quién pudiera igual tormento darse
 que con lo que descansa otro afligido
 venga mi corazón a atormentarse?
 El dulce murmurar deste rüido,
 el mover de los árboles al viento,
 15 el suave olor del prado florecido
 podrían tornar d'enfermo y descontento
 cualquier pastor del mundo alegre y sano;
 yo solo en tanto bien morir me siento.
 ¡Oh hermosura sobre'l ser humano!
 20 ¡Oh claros ojos! ¡Oh cabellos d'oro!
 ¡Oh cuello de marfil! ¡Oh blanca mano!
 ¿Cómo puede ora ser qu'en triste lloro
 se convirtiese tan alegre vida
 y en tal pobreza todo mi tesoro?
 25 Quiero mudar lugar y a la partida
 quizá me dejará parte del daño
 que tiene el alma casi consumida.
 ¡Cuán vano imaginar, cuán claro engaño
 es darme yo a entender que con partirme,
 30 de mí s'ha de partir un mal tamaño!
 ¡Ay miembros fatigados, y cuán firme
 es el dolor que os cansa y enflaquece!
 ¡Oh, si pudiese un rato aquí adormirme!
 Al que, velando, el bien nunca s'ofrece,
 quizá qu'el sueño le dará, dormiendo,
 algún placer que presto desaparece;
 en tus manos ¡oh sueño! m'encomiendo.

En las líneas que siguen, analizaremos los 37 primeros versos de la *Égloga II* de Garcilaso. Tras una breve introducción, recordaremos en una primera parte, siguiendo un esquema tradicional, cuáles son las principales fuentes historicopoéticas en las que Garcilaso se inspira; pasaremos luego a una segunda parte, en la que ofreceremos una presentación general de los versos de Garcilaso que son objeto de nuestro estudio; finalmente, desembocando en una tercera y última parte, mostraremos cómo sentido y forma se compenetran en Garcilaso, constituyendo un todo armónico.

El clasicismo de Garcilaso no es huero y falso, frío y externo, sino que constituye un equilibrio entre una estructura rigurosa y una libertad imaginativa que abre puertas a las formas.

El ambiente pastoril le sirve de ficción al poeta para expresar más libremente su yo íntimo. Con este género a la moda, refinado y elegante, sigue Garcilaso una corriente de su época al mismo tiempo que canta lo profundamente subjetivo.

Valiéndose de una técnica precisa, que posee plenamente él, llevándola hasta un grado máximo, abre el poeta su alma trágica por el amor que lo dirigirá hacia el silencio. En este cántico, que encierra un único lamento, contemplamos la tragedia del amor idealizado que más que llenar inspira toda una vida, evocando la tragedia de lo irrevocable.

El frecuente encadenamiento de las estrofas entre sí, enlazando ininterrumpidamente lo siguiente a lo anterior, produce a un tiempo unidad y fluidez, forjando un todo prolongado. Vamos a ver aquí, en efecto, cómo lo formal y lo semántico caminan par a par, constituyendo un conjunto armonioso: los artificios formalísticos plasman lo sensitivo, lo sensible, lo sensual.

Pese a su elevada intensidad dramática, esta égloga no expresará la acción más que a través de sentimientos, de *resultados...*, en medio de un marco bucólico: el agua, la hierba, los árboles, envuelto todo ello en el rumor del movimiento apenas perceptible, casi estático.

En estos 37 primeros versos de la Égloga II de Garcilaso vemos cómo el rumor y las sombras envuelven poco a poco el escenario hasta el acto final en el que, al caer la noche sobre este marco silencioso y clásico, virgiliano y mítico, se alejan los pastores.

Al hablarnos de un ayer idealizado los pastores, el ayer se aleja aún más del hoy en el que Garcilaso recuerda y vive su pasado, revistiendo así este último la máxima belleza, la suprema felicidad, felicidad y belleza que adquieren una extrema sensualidad, que excitan los sentidos...

Con unos cuantos rasgos que resaltan sobre un fondo difuminado de lentitud que camina hacia la quietud y hacia el ensoñador olvido, Garcilaso proyecta ante nuestros ojos el paisaje campestre, fundamental en las églogas.

A través del pensamiento del poeta, se oponen lo objetivo, con la Naturaleza como valle de armonía, y lo subjetivo, con el Hombre como foco de discordia y de lágrimas por hacer entrar en juego los entrelazamientos psicológicos. Mientras que en la naturaleza concuerda todo, todo es armonioso, la nota discordante la da la pasión humana, el hombre:

“yo solo en tanto bien morir me siento”.

El “Ayer”, manantial de felicidad, se anega aquí en el “Hoy”, lago de tristeza.

Haciendo ahora un inciso y remontándonos en el tiempo, antes de adentrarnos por la poesía de Garcilaso, digamos unas palabras sobre sus predecesores directos más ilustres: Teócrito y Virgilio.

El más lejano antepasado lírico de Garcilaso, Teócrito, nacido probablemente en Siracusa, vivió en el siglo III antes de nuestra era; es el poeta bucólico más auténtico, el que más siente y el que mejor se expresa en este género poético. Pese a lo artificioso del género, sentimos en las palabras de Teócrito una gran frescura natural; con su poesía, vivimos la realidad que, a través de campos y pastores, pinta él para nosotros.

Mejor que nadie, supo Teócrito encerrar en sus versos del *Otoño* unos instantes esplendorosos. Sus segadores se hallan más cerca de la verdad que los segadores de Virgilio. Como ya dijo alguien, tenemos en estos versos al poeta de más frescor de toda la Antigüedad, al que escucha el murmullo de la verde juventud, al enamorado de los jóvenes cuerpos y de las jóvenes primaveras, con su poesía rebosante de toda la maravillosa sensualidad de la vida.

Aun cuando, según se piensa, el uso de cantos rústicos estaba extendido por toda Grecia, fue Teócrito quien supo incorporar esta forma estilística a su propio arte, conservando un profundo realismo. Sus pastores, en efecto, son verdaderos pastores, y no empolvados cortesanos disfrazados de aldeanos.

Así tenemos, por ejemplo, lo que Teócrito nos dice en el poema VII:

“Sobre los hombros, oliendo todavía a cuajo fresco, la roja piel de un velludo macho cabrío de gruesos pelos; en torno a las caderas, una vieja prenda ceñida con un cinturón de junco; en la mano derecha, un cayado arqueado de olivo silvestre”¹.

El lenguaje de estos pastores es rústico e ingenuo. Con sus frecuentes proverbios, cantan lo hondamente popular. Verdad es que de vez en cuando, aunque sin recurrir a formas rebuscadas, se expresan quizá algo cultamente; pero salvando este obstáculo todo concuerda con el ambiente pastoril y campesino. En general, el poeta sólo interviene en el lenguaje de los rústicos para pulirlo, para limar sus asperezas, para encontrar la frase justa que matice el pensamiento.

Teócrito expresa sensaciones. Sus pastores, como más tarde los de Garcilaso (“el dulce murmurar deste rüido, / el mover de los árboles al viento, / el suave olor del prado florecido...”) ², sienten con todos los sentidos. Sienten colores, sonidos, sabores:

“Encima de nuestras cabezas, un macizo de álamos y de olmos agitaba sus ramas; cerca de nosotros, las santas aguas manaban, murmurando, de la gruta de las Ninfas. Sobre los ramajes umbríos, las cigarras quemadas por el sol parlotaban sin cesar; la rubeta, a lo lejos, croaba en medio de los frondosos zarzales; las alondras y los jilgueros cantaban; la tórtola gemía; las doradas abejas revoloteaban alrededor de las fuentes. Todo exhalaba el olor de un rico estío, el olor del otoño” (VII) ¹.

Sucesor de Teócrito, Virgilio, nacido en el año 71 antes de J.C., en la Galia Cisalpina, es el antepasado lírico más cercano de Garcilaso. Durante toda su vida conservó su amor al campo, de donde procedía él por su familia.

Virgilio toma como modelo de sus *Bucólicas* los idilios rústicos de Teócrito. Vemos pues en ellas la objetividad realista del poeta griego, las sensaciones físicas provocadas por los elementos naturales que nos rodean y por el propio amor, el cual se opone a la naturaleza como algo que se ha instalado en nuestro ser. Tanto para los idilios de Teócrito como para las bucólicas virgilianas, el punto de partida son los encuentros de pastores, que se desafían en juegos florales, en torneos de improvisación poética. Sin embargo, Virgilio transforma su modelo: la lengua de los pastores virgilianos es más rebuscada, más elegante, más delicada; en el paisaje de Virgilio, el de su Galia Cisalpina natal, los pastores son más convencionales que en Teócrito. En comparación con éste, tenemos en Virgilio una gran superabundancia de detalles sensuales, una riqueza floreciente del agua, de las flores, de los árboles, así como también un diálogo más intelectual, poco común en los pastores. Consigue crear Virgilio un ambiente que va envolviéndonos en su lirismo sutil, produciendo de tiempo en tiempo una embriaguez poética profunda y refinada.

Como ya se sabe, Virgilio había tenido que expatriarse abandonando su casa paterna de Andes, pueblecito situado cerca de Mantua, en la Galia Cisalpina, pues sus tierras, igual que las de una gran parte de sus compatriotas, habían sido repartidas entre gentes extrañas al país, antiguos legionarios, por orden del que por entonces gobernaba en Roma: Octavio. Ciertamente es que más tarde, habiéndose ganado el favor de este último y habiendo obtenido sus favores, se le entregaron unas tierras en Campania; pero muchos no tuvieron esta suerte y lo perdieron todo para siempre.

Pues bien, en la égloga I, en la que el poeta da las gracias a Octavio por la propiedad de Campania —no sin cierta ironía, posiblemente—, Títilo, feliz de poder permanecer en su patria mientras que su amigo Melibeo tiene que expatriarse con otros compañeros para dejar paso a un extranjero que ocupará el hogar de sus padres, anuncia con unos cuantos siglos de antelación el final de la segunda égloga de Garcilaso, cuando la noche cae.

En efecto, mientras que el virgiliano Títilo, felicitándose por poder quedarse en su país, exclama dirigiéndose a su amigo que parte hacia el exilio: "...tú hubieras podido reposarte conmigo, esta noche, sobre unas hojas verdes; *tenemos frutas maduras, castañas jugosas y queso fresco* en abundancia. Ya, allá a lo lejos, las techumbres de *las granjas humean*; y *las sombras, cayendo desde lo alto de los montes, van alargándose*"³; Garcilaso, por boca de sus pastores Salicio y Nemoroso, nos dice a su vez:

v. 1867 (Salicio)

"... *cayendo*

*ya de los altos montes las mayores
sombras con ligereza van corriendo:
mira en torno, y verás por los alcores
salir el humo de las caserías
de aquestos comarcanos labradores."*

.....
 (Nemoroso) "*apareja la cena, que sospecho
 que aún fuego Galafrón no habrá encendido*".

En Garcilaso (1501-1536), vamos a ver pues a un heredero directo de Virgilio y de Teócrito en el que, como eco milenario, retoñan los viejos árboles de las conquistas europeas, los poderosos brotes de la cultura española.

En un paisaje bucólico que invita al descanso, al reposo (vs. 1-3), un alma lamenta la ausencia de la amada, llora el amor perdido. Su duelo es aún mayor al ver la placidez que le rodea (vs. 10-12); el contraste entre su espíritu y el mundo exterior es demasiado intenso, por lo que siente su propia desgracia como algo único que lo aísla de todos los pastores (vs. 13-18), de todos los mortales.

Albanio se halla solo ante la fuente, testigo ayer de su alegría, hoy el de sus penas. El agua de la fuente, símbolo de claridad y vida, "canto de vida y esperanza", fue también pozo en donde enterró él sus ilusiones y su amor infortunado.

Pura e impávida ante las penas del poeta, la fuente conserva sus "claras ondas" (v. 4); si algo se oscureció en algún momento no fueron pues sus aguas, llenas de "claridad" (v. 7) y de gracia, sino que fue su propia alegría lo que vio el poeta "escurecerse" y "enturbiarse" (v. 8).

Con su plácida calma, la fuente se integra en el paisaje que la rodea y que le sirve de ropaje: así como en pleno invierno es agradable su contacto, ya que "en medio del invierno está templada", en el verano, cuando el cálido estío nos oprime, viene a aliviarnos con su frescor el agua "más que nieve helada" de la fuente.

Fuera del tiempo, en medio y medio de este remanso pastoril, la fuente se yergue, sirviéndole de puente a Albanio entre el presente y el ayer: "cómo veo presente, / en viéndoos, la memoria d'aquel día / de que el alma temblar y arder se siente" (vs. 4-6). Y a partir de la fuente, una mirada circular lleva al pastor a pintarnos en unas pocas palabras expresivas el espectáculo del que su dolor no le permite disfrutar.

Esta visión de aquel lugar de ensueño la trasmite Albanio con una llamada a lo sensitivo: el oído ("el dulce murmurar deste rüido"), la vista, e incluso la caricia de la brisa en la piel ("el mover de los árboles al viento"), el olfato ("el suave olor del prado florecido"), todos los sentidos perciben de forma penetrante y suave el mundo externo.

Viene primero hacia nosotros como un murmullo precursor del movimiento, anunciador del bosque. Al levantar los ojos vemos los árboles moviéndose al impulso del viento, que ya sentimos cerca, y, al fin, inmersos en el risueño blando prado propicio al buen descanso, llega hasta nuestro ámbito el primaveral perfume campestre de las flores.

El agua ha sido siempre, y siempre lo será mientras sea el mundo mundo, fuente de vida; igual que el “río” fue y será simbólica clepsidra de vida pasajera, de muerte que se acerca; igual que los “remansos” simbolizan el apacible descanso, la paz serena, la eternidad.

Así como en el río no cabe sino el segundo fugaz de la vida que fluye y que se escapa hacia el campo del recuerdo, en la gota de un lago puedo sumirme y contemplar la imagen tranquila de lo eterno, en un tenaz retorno.

El agua en la que se contempla uno es símbolo de nuestro paraíso terrenal, de nuestra eternidad terrestre; como también lo son el prado, los árboles mecidos por el viento suave o el perfume tenue y persistente que brota de la tierra.

Y todo ello invita al sueño, pórtico áureo que se abrirá hacia la vida del sueño eterno de delicias, al despertar alegre y plácido de lo perenne, de lo inmortal.

Pocos años más tarde, San Juan de la Cruz (1542-1591) buscará también la amada imagen en otra fuente transparente; también le cantará a la fuente buscando unos divinos ojos, buscando un alma divina:

“Oh cristalina fuente
 si en esos tus semblantes plateados
 formases de repente
 los ojos deseados
 que tengo en mis entrañas dibujados”.

(in *Cántico espiritual entre el alma y Cristo su Esposo*); y Fray Luis de León (1529-1591), en su *Vida Retirada*, en su canto a la naturaleza pura frente a las intrigas y ambiciones cortesanas, humanas, dice:

“Del monte en la ladera
 por mi mano plantado tengo un huerto,
 que con la primavera
 de bella flor cubierto
 ya muestra en esperanza el fruto cierto.
 Y como codiciosa
 de ver y acrecentar su hermosura,
 desde la cumbre airosa
 una fontana pura
 hasta llegar corriendo se apresura.
 Y luego sosegada,
 el paso entre los árboles torciendo,
 el suelo de pasada
 de verdura vistiendo,
 y con diversas flores va esparciendo.

El aire el huerto orea,
y ofrece mil olores al sentido
los árboles menea
con un manso rüido
que del oro y del cetro pone olvido.”

En el poema de Garcilaso, como ya lo anunciamos, tenemos un canto a la naturaleza, a la que se opone la inquietud del hombre. No viene de la naturaleza el malestar; al contrario, ésta nos brinda la paz ansiada no sólo por el amante, sino también, quizás, por el guerrero que Garcilaso fue, él que hasta caer herido en plena lucha ante la fortaleza de Muy, en Provenza, buscó paz en la guerra. Paz para el cuerpo y paz para el espíritu (vs. 13-17):

“El dulce murmurar deste rüido,
el mover de los árboles al viento,
el suave olor del prado florecido
podrían tomar d'enfermo y descontento
cualquier pastor del mundo alegre y sano”.

Si Albanio sufre, todo nace de su interior:

“yo solo en tanto bien morir me siento” (v. 18).

“Tanto bien” no lo es para el corazón enamorado e insatisfecho. Todo este “bien” desaparece de las pupilas del pastor que, igual que en la leyenda “Los Ojos Verdes” el becqueriano primogénito de Almenar, busca unos mágicos claros ojos en la fuente.

Como antes evocaba ante la presente imagen de la fuente su imagen pretérita, el poeta evoca ahora la “hermosura sobre'l ser humano” (v. 19), la máxima belleza de su amada, las prendas de que ella goza. En esta evocación, hábilmente combina Garcilaso tópicos de los que se sirve él para lograr alcanzar una “claridad” (vs. 20-21) única que surge de la persona de su amada. El orden en el que emplea cada interjección, cada palabra de alabanza, hace que el broche se cierre sobre ella y que, cual una diosa, se eleve ante nosotros como diadema estelar.

Pero la evocación no hace más que acrecentar su pena situándolo con mayor fuerza en la plena realidad de su vivir. Si la visión de la fuente ha logrado que surja en él la vista de su amada y que se cierna ésta sobre toda la campiña, ha conseguido también dicha visión que el retorno a lo real sea más duro e insufrible. El contraste entre la pasada imagen de la amada y la presente ausencia de dicha imagen troca el entusiasmo del poeta “en triste lloro” (v. 22), llorar tanto más apagado cuanto que “el lloro” encierra más silencio que “el llanto” o “los sollozos”.

Para olvidar sus penas, su primera reacción es la de huir, abandonando el lugar de sus antiguas alegrías:

- v. 25 “Quiero mudar lugar y a la partida
- v. 26 quizá me dejará parte del daño
- v. 27 que tiene el alma casi consumida”.

Mas pronto vuelve en sí, al comprender que huyendo transportará con él su mal. “Tecum fugis”, responde Séneca al que se extraña de que el mudar de tierra no le conceda gran sosiego ⁴. Adonde Albanio vaya, allá lo seguirá su pensamiento:

- v. 28 “¡Cuán vano imaginar, cuán claro engaño
- v. 29 es darme yo a entender que con partirme,
- v. 30 de mí s’ha de partir un mal tamaño!”

El bien que le hubiera podido dar la vida ya sólo puede otorgárselo la muerte, también inaccesible para él, por lo que para evadirse del cruel pensar no le queda más solución que adormecerse:

- v. 34 “Al que, velando, el bien nunca s’ofrece,
- v. 35 quizá qu’el sueño le dará, durmiendo,
- v. 36 algún placer que presto desaparece”.

El dormir, antesala de las definitivas bondades de la muerte cantadas en su penumbra por el filósofo, anuncia una nueva vida. Dejándose pues mecer por el suave murmurar del manso ruido que ofrecen “los árboles al viento”, se hunde en fin el poeta en las aguas del sueño.

Vamos a proceder aquí a un análisis morfosemántico y sintáctico, en el que trataremos de mostrar cómo se vale Garcilaso de las posibilidades que le ofrece su lengua para mejor expresar sus propios sentimientos.

Así veremos, entre otras cosas, cómo la anteposición o la posposición de los elementos adjetivales no obedece a un simple capricho, ni solamente a motivos eufónicos, sino que ambas resultan de la explotación, con fines semanticoestilísticos, del sistema de base del español. En efecto, si en un sintagma compuesto por un sustantivo y un adjetivo es el elemento determinante el que aparece primero, tendremos necesariamente que esperar hasta la llegada del elemento determinado para obtener un todo completo, pues en tanto que dicho elemento determinado o soporte no haya aparecido no se resolverá el suspense. Por el contrario, si es el elemento determinado el que viene en cabeza, no sentiremos obligatoriamente la necesidad de esperar ningún otro elemento. Así, mientras que si decimos “es una horrible...” esperaremos imperativamente la llegada de un elemento soporte para deshacer el suspense, por ejemplo “...noticia”, en “es una noticia”, al contrario, no necesitaremos imprescindiblemente para que la

frase resulte completa añadir ningún adjetivo, ya que el sustantivo se basta a sí mismo. De ahí que con un orden determinante-determinado obtengamos fácilmente una síntesis inmediata de los elementos que entren en juego, síntesis difícil de lograr con un orden determinado-determinante. En el primer ejemplo dado (“es una horrible... noticia”), mientras que “...noticia” no llegue sólo tendremos *la parte de un todo*, una fracción: el todo, nueva *unidad* resultativa, aparecerá al llegar el sustantivo, soporte del sintagma ⁵.

La sensación de paz y de sosiego que se desprende de este poema, por ejemplo, no procede pues únicamente del léxico utilizado por Garcilaso, sino que contribuyen a ello diversas particularidades lingüísticas como la anteposición de ciertos adjetivos (“dulce”, “suave”, etc.) o la utilización de infinitivos substantivados (el “murmurar”, el “imaginar”). La anteposición de “dulce” y de “suave”, en efecto, acentúa la dulzura y la suavidad del paisaje, ya que, al anteponerse, los adjetivos se funden en los sustantivos, formando con ellos un todo, una nueva unidad semántica, más indisociable que si los adjetivos se hubieran simplemente pospuesto.

Pasando ahora a analizar morfosemántica y sintácticamente los versos de Garcilaso, veamos lo que dichos versos nos revelan.

El primer terceto de la égloga II (vs. 1-3), con anteposición de elementos determinantes respecto a los elementos determinados por ellos (“en medio del invierno” y “está templada”, que se refieren a “el agua dulce desta clara fuente”, así como “en el verano” y “más que nieve”, que se refieren a “(está) helada” —la fuente, naturalmente—), forma un conjunto completo que se cierra en último término con “helada”.

Efectivamente, “helada” no va con “nieve” sino con “está” (sobreentendido), del mismo modo que “templada”. “Está” es pues factor común de “templada” y de “helada”:

“está ...templada”
“(está) ...helada”.

En cuanto al orden de aparición de los adjetivos con respecto a los sustantivos en el segundo verso, observamos que así como “dulce” va pospuesto a “agua”, “clara” va antepuesto a “fuente”. Esto no hace más que confirmar la rigurosidad de Garcilaso en el campo semanticoestilístico. En efecto, “el agua dulce” no habla de algo único en sí y por sí sino que se opone, por ejemplo, a “el agua salada”, mientras que “la clara fuente”, sin oponerse a nada externo, habla sólo de sí misma. De ahí que el adjetivo vaya pospuesto en el primer caso, con lo cual no se integra necesariamente en el sustantivo, mientras que en el segundo, al anteponerse, el adjetivo se integra, formando así con él una nueva unidad, en el soporte substantival.

Observando pues cuál es el puesto ocupado por los elementos adjetivales con respecto a los sustantivos, comprobamos que tanto el orden determinante-deter-

minado como el orden determinado-determinante revelan, en la poesía de Garcilaso, dos realidades diferentes. Efectivamente, Garcilaso no se contenta con aplicar mecánicamente esquemas clásicos, sino que aparecen sistemáticamente antepuestos los elementos adjetivales naturalmente implícitos en lo designado por el sustantivo —o aquellos que, por lo menos, no implican algo opuesto a lo que éste designa— (“blanca mano”, “triste lloro”, etc.), mientras que los elementos adjetivales pospuestos denotan cualidades extrínsecas —naturales o artificiales— que el poeta confiere a lo designado por el sustantivo (“prado florecido”, “cabellos d’oro”, etc.).

En efecto, incluyendo entre los sustantivos a los infinitivos substantivados (el “murmurar”, el “imaginar”), así como entre los adjetivos a los participios adjetivales (“florecido”, “fatigados”) y a los sustantivos precedidos por la preposición *de*, es decir los que se hallan en función genitival (“d’oro”, “de marfil”), podemos establecer los dos grupos siguientes:

adjetivo + sustantivo

- “clara fuente” (v. 2)
- “claras ondas” (v. 4)
- “dulce murmurar” (v. 13)
- “suave olor” (v. 15)
- “claros ojos” (v. 20)
- “blanca mano” (v. 21)
- “triste lloro” (v. 22)
- “alegre vida” (v. 23)
- “vano imaginar” (v. 28)
- “claro engaño” (v. 28)

sustantivo + adjetivo

- “agua dulce” (v. 2)
- “prado florecido” (v. 15)
- “cabellos d’oro” (v. 20)
- “cuello de marfil” (v. 21)
- “miembros fatigados” (v. 31)

Observamos aquí, efectivamente, que la *claridad*, cualidad que se extiende por todo el paisaje analizado, es algo que fácilmente puede resultar natural en una “fuente”, en las “ondas”, en los “ojos” (verdes o azules); vemos que la “dulzura” concuerda también fácilmente con la placidez del murmullo, placidez que se prolonga, ampliándose, gracias al infinitivo “murmurar” ($\rightarrow\infty$)⁶, con lo que el rumor,

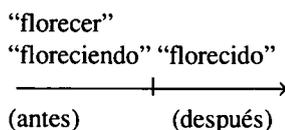
que ya de por sí tiende más bien a lo silencioso, se perpetúa indefinidamente; constatamos que el “olor” silvestre de flores y de hierbas, incluso el penetrante, es por naturaleza “suave” para nuestro espíritu; sabemos que la ideal blancura de las manos, con diversos matices por supuesto, es totalmente natural en nuestros pueblos de la vieja Europa. Cierto que no siempre es “alegre” toda vida, mas Garcilaso no compara aquí “la vida alegre” con “las vidas tristes”, en cuyo caso hubiera probablemente pospuesto el adjetivo, sino que evoca sólo la vida única de su recuerdo (del mismo modo, “los ríos largos” se oponen a “los ríos cortos”, mientras que los “largos ríos” castellanos evocados por Antonio Machado en *Campos de Castilla* no suponen comparación ninguna).

En principio, sin forzar las cosas, Garcilaso sólo integra, anteponiéndolas, ciertas particularidades que ya de por sí tienden a hallarse en lo designado por los substantivos, cualidades que incluso, hasta cierto punto, pudieran considerarse como simple redundancia el recordarlas, mientras que lo que es fruto de un resultado (“prado *florecido*”, “miembros *fatigados*”) o lo que no es naturalmente substancial (“cabellos *d’oro*”, “cuello *de marfil*”), lo pospone. Así, en “dorados cabellos” o en “marfileño cuello” se integraría lo artificial, dando como resultado algo abiertamente artificioso.

Añadamos que entre los elementos que contribuyen a crear en este paisaje una sensación de placentero rumor prolongado, figuran no sólo los elementos lexicales o el orden en el que éstos aparecen sino también diversos artificios mediante los cuales modela Garcilaso su expresión.

Así, con la diéresis, “ruido” (v. 13) extiende y suaviza a un tiempo el rumor sordo que surge y que insensiblemente va creciendo; así también, el infinitivo substantivado “el murmurar” (v. 13) amplía hacia el infinito el murmullo ($\rightarrow\infty$), del mismo modo que con el infinitivo substantivado “el mover” (v. 14) va prolongándose el movimiento. Señalemos que aquí ya ni es siquiera el aire el que se mueve, sino los árboles, que se exponen “al viento” como las velas de un navío (“el mover de los árboles al viento”).

El estallido de la vegetación resulta tanto más patente cuanto que el poeta no nos pinta tan sólo un prado “con flores”, sino un prado “florecido” (v. 15), con lo que vemos no un simple estado estático, sin *antes* ni *después*, como sería sencillamente el caso de “un campo con flores”; antes bien, al utilizar un participio percibimos el *resultado* del florecimiento, el despuntar de la primavera, la juventud recién adquirida de este prado, la adolescencia primaveral (“el suave olor del prado florecido”):



En efecto, un participio pasado supone un resultado, que sugiere e implica un proceso anterior.

En los versos 16 y 17, contribuyendo a la síntesis de los diversos elementos constitutivos, tenemos una estructura que se cierra sobre sí misma.

Por un lado, observamos que sin “alegre y sano” lo significado por ambos versos resultaría incompleto: mientras que “alegre y sano” no llega, permanecemos a la espera, sin saber aún en qué podría convertirse “cualquier pastor del mundo”. Efectivamente, con solo “podrían tomar” tendríamos algo así como unos puntos suspensivos (“podrían tomar...”); “d’enfermo y descontento” es simplemente un paréntesis aclarativo que no resuelve el suspense; como elemento completivo, tampoco basta “cualquier pastor del mundo”. Con la llegada al fin de “alegre y sano”, con el contrario, completándose la información necesaria para la comprensión de lo ya expresado, se cierra el todo:

“podrían tomar... (d’enfermo y descontento
[a] cualquier pastor) ...alegre y sano”.

Por otro lado, constatamos que contribuye fuertemente a la síntesis de los componentes de ambos versos el que los adjetivos que en ellos figuran formen, semánticamente hablando, como un quiasmo de oposiciones:

“enfermo” — “descontento”
“alegre” — “sano”.

Por último, vemos que, englobando a los dos versos anteriores, aparece el verso 18 que, tras referirse inicialmente al segundo verso del terceto —pues en “yo solo en tanto bien” resuena semánticamente el eco de “alegre y sano”—, vuelve finalmente con “morir me siento” hacia “enfermo y descontento” del primer verso.

En el siguiente terceto invocatorio (vs. 19-21), tenemos un amplio sistema de correspondencias.

Encontramos primeramente la anáfora, con los tres versos que empiezan por la misma palabra exclamativa: “¡Oh hermosura...”, “¡Oh claros...”, “¡Oh cuello...”. Pero no se limitan a las marcas iniciales las correspondencias fonéticas, sino que en los versos 20 y 21, en los que explicita y desarrolla el poeta lo expresado por él más escuetamente en el primer verso del terceto (“la hermosura sobre’l ser humano”), la repetición invocatoria se renueva ante cada calificativo consiguiéndose con todo ello acentuar la armonía del conjunto: “¡Oh claros...”, “¡Oh cabellos...”, “¡Oh cuello...”, “¡Oh blanca...”.

Vemos luego que la aliteración o repetición de consonantes y vocales, como una letanía, realza el carácter iterativo de la invocación contenida en el terceto.

Entre las aliteraciones consonánticas indiquemos que contribuye grandemente a enlazar entre sí los componentes del verso 19, verso que ondea en cabeza del terceto como una divisa sintética de los dos versos siguientes, el encabalgamiento de *r* y *s*:

“Oh hermosura sobre'l ser humano”
(r s r s r sr).

Pero tampoco faltan las aliteraciones consonánticas en los siguientes versos 20 y 21:

“¡Oh claros ojos! ¡Oh cabellos d'oro!
¡Oh cuello de marfil! ¡Oh blanca mano!”

Entre las aliteraciones vocálicas, señalemos sobre todo cómo la *a* y la *o* se hacen coro, particularmente en el verso 21, tendiendo a uniformar monótona y monorrítmicamente la sonoridad:

“¡Oh claros ojos! Oh cabellos d'oro!”
(o a o o o o a o o o) ?.

Por fin, en cuanto al orden de aparición de los elementos adjetivales, observemos, correspondiendo con lo ya expuesto más arriba, que, por poder tratarse de factores naturales en la blonda amada del poeta, los adjetivos “claros” y “blanca” se anteponen, respectivamente, a los sustantivos “ojos” y “mano”, pasando a formar cuerpo con ellos, mientras que “d'oro” y “de marfil”, por tratarse de factores francamente artificiales, se posponen a los sustantivos “cabellos” y “cuello”, con lo que permanecen libres.

Constatamos, pues, cómo lo que en otro contexto pudiera parecer un simple tópico (“claros ojos”, “cabellos d'oro”, “cuello de marfil”, “blanca mano”) resulta aquí perfectamente lírico. La musicalidad, la armonía, reinan en cada estrofa, en cada verso, en cada palabra. Cada detalle forma parte irremplazable del cántico, cada sonido es una insoslayable nota musical de la composición, y su ausencia o su substitución por otro sonido haría que el todo sonase a falso en nuestros oídos, en nuestras almas.

En los versos 22, 23 y 24, el orden de aparición de los sustantivos muestra cómo es el presente, con su “triste lloro” y su “pobreza”, lo que se opone a la “alegre vida” y al “tesoro” del ayer.

Quiere el poeta pensar que le “dejará parte del daño” (v. 26), mas sabe que ni esto es ya posible; sus “quizá” (vs. 26 y 35) desesperanzados reflejan, el uno como el otro, las últimas ilusiones a las que él intenta aún asirse. El irse, en efecto, no le

devolverá su ayer perdido. Por eso, sí “mudará” (v. 25) de “lugar” (v. 25), pero su alma no abandonará el perenne manantial.

En el terceto compuesto por los versos 28, 29 y 30, las dos exclamaciones paralelas del primer verso, sin conjunción de enlace, expresan, yuxtaponiéndose, la rápida vuelta del poeta a la realidad:

“¡cuán vano imaginar, cuán claro engaño!”

Ya de por sí, imaginar es concebir ideas, crearse imágenes, forjarse ilusiones; mas la inconsistencia de lo imaginado, cuya *vitalidad* viene indicada por la utilización de un infinitivo substantivado, “imaginar”, se refuerza con el adjetivo “vano”, antepuesto. Por fin, el engaño máximo, esto es, el “claro engaño”, suprime todo engaño abriéndole con su luz los ojos al poeta. Ciertamente que aquí, contra lo que ocurre con los anteriores adjetivos antepuestos, la cualidad indicada por el adjetivo “claro” sí se opone a la esencia del “engaño”, pero es precisamente el contraste provocado por esta oposición lo que sacude a Albanio en sus ilusiones, recordándole la cruda realidad.

Toda esperanza pues perdida, sólo dos soluciones se le ofrecen al pastor: o bien “velando” ($\infty \rightarrow \infty$)⁸ soportará un dolor que se prolonga hacia el futuro desde lo pasado, o bien, “dormiendo” ($\infty \rightarrow \infty$), prolongará el descanso placentero que el olvido del sueño proporciona.

Y así, como eco místico de las santas palabras de Jesús en la cruz, “¡Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu!”, exclama Garcilaso al fin, penetrando en el reino de lo onírico: “en tus manos ¡oh sueño! m’ encomiendo”.

Notas

1. Traducido por el autor del artículo.
2. Véanse, en la página 126, las líneas 18-27.
3. Traducido por el autor del artículo.
4. “Quaeris quare te fuga ista non adjuvet? Tecum fugis” (“¿Preguntas que por qué tu huida no te concede el sosiego? Es que huyes contigo.”) (Séneca: *A Lucilius*, Carta 28, 2) (traducido por el autor del artículo).
5. Véase, a este respecto, nuestra tesis sobre la creación de nuevos sufijos que lleva por título *Étude sur la Formation des Suffixes dans les Langues Indo-Européennes*, actualmente en vías de publicación (depositada en la biblioteca de la Sorbona, en París).
6. El signo de infinito tras la flecha señala que el infinitivo marca un proceso que se prolonga indefinidamente, esto es, sin indicación de punto final.
7. Sin extendernos más sobre este tema, señalemos que la aliteración no es esporádica en Garcilaso: utilizada con fines similares, la hallaremos todo a lo largo de su introducción a la égloga II, particularmente en los tercetos compuestos por los versos 25 a 27 y 28 a 30.
8. Los dos signos de infinito enlazados por una flecha señalan, sencillamente, que el gerundio marca un proceso en pleno desarrollo sin indicación de principio ni de fin.