

# LAS ASPEREZAS DE GARCILASO

---

Luis F. Avilés  
University of California-Irvine

---

En la sección titulada “*Vida de Garci Lasso de la Vega*” que forma parte de los preliminares de las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580), Fernando de Herrera escribe uno de los juicios más perdurables sobre la obra de su admirado autor: “I con aquella claridad suave i fácil, i con aquella limpieza i tersura i elegancia i fuerça de sentencias y afetos, se junta l’alteza de estilo a semejança de Virgilio, sin la cual claridad no puede la poesía mostrar su grandeza, porque donde no ai luz ni entendimiento, i donde faltan estas dos virtudes no se puede conocer ni entender cosa alguna, i aquel poema que siendo claro tendría grandeza, careciendo de claridad es *áspero i difícil*” (mi énfasis)<sup>1</sup>. La serie de calificativos asociados a la luz, la claridad y suavidad del verso, la elegancia, limpieza y tersura, fue punto de partida para la consolidación de una imagen del Garcilaso renacentista, el poeta que vino a rescatar la dignidad de una lengua que no se correspondía a la magnificencia imperial de España en su constante expansión mediterránea y transatlántica. La “rudeza” de la lengua no estaba a tono con la misión “civilizadora” de la reconquista y la creciente expansión de las fronteras. El maestro Francisco de Medina, en su prólogo a los lectores de las *Anotaciones*, explica que este estado deplorable del lenguaje se debía en gran medida a que hacía muy poco tiempo que los españoles “sacudimos de nuestras cervizes el yugo con que los bárbaros tenían opressa la España” (194; sobre el maestro Medina véase Pepe y Reyes 24-29).

La claridad, elegancia, dulzura y suavidad del verso representan una respuesta frente a los residuos “bárbaros” de la ocupación árabe, contra el esfuerzo militar que representó la reconquista, pero también contra la dificultad y la extrañeza<sup>2</sup>. La lucha por la lengua parece no poder desligarse de una óptica política, la cual rehúsa opinar sobre el sonido y la selección de palabras en un verso sin perder de vista la indisoluble unión entre la lengua y el imperio, entre un nosotros (los españoles que invoca Medina) y un otro extraño. Esto lo vuelve a confirmar Medina en una cita muy importante: “El último daño que los nuestros recibieron en esta *conquista* fue aver tan pocos autores los cuales, como caudillos, los guiassen por medio de l’aspereza de aquesta

*barbaria*, i si los avía, faltó quien se los diese a conocer” (196; mi énfasis). La conquista a la que se refiere es la del lenguaje, pero sin nunca olvidar los aspectos militares de la expansión del imperio. Los poetas soldados necesitan de caudillos que guíen y dirijan esta lucha en el ámbito mismo de la lengua. Asensio, al referirse a los gramáticos españoles que siguen muy de cerca a Lorenzo Valla, comenta que “Los guerreros están realizando el sueño de la reconquista” (401). En otras palabras, la gramática y la lengua poética son análogos al proceso de conquista imperial y “civilizadora” de una nación. El poeta es conquistador y soldado a la vez, pero su enemigo no es un otro distante, sino el lenguaje mismo, la casa del idioma habitada desde su nacimiento pero intervenida por sonidos de un otro más cercano y familiar (para Medina, las poblaciones árabes de España). En la lucha del poeta en el hogar de la lengua, sus armas son la dulzura, la blandura y la luz, y el enemigo un residuo bárbaro que cohabita en el seno mismo del lenguaje y que debe ser domesticado<sup>3</sup>.

El humanismo español del siglo XVI concibe así una doble articulación tanto de una estética de lo político como de una política de la estética, las cuales coexisten y se interrelacionan la una con la otra<sup>4</sup>. La primera proyecta el lenguaje como una especie de emblema de la grandeza imperial manifestado en la escritura clara de sus poetas soldados y emulando el ejemplo griego y romano. El lenguaje se transforma en un instrumento de grandeza, admirable, imitable y expansible al resto de la humanidad. La segunda entiende el lenguaje como una *terra incognita* que debe ser dominada y civilizada por el escritor caudillo, el auténtico soldado de la palabra representante de lo mejor de España. La misión del poeta, en este caso, es moldear un lenguaje que permanece todavía atrapado en una zona de barbarie, inaccesible, difícil de domesticar, donde se pierden los escritores sin guía. El intelecto humanista del imperio encontró en Garcilaso a su “príncipe de los poetas castellanos”, como lo designan tanto el maestro Medina (197) como el mismo Herrera (204), el caudillo por excelencia que guiará a los poetas perdidos en la maleza del lenguaje. La fuerza de Garcilaso como caudillo en la selva del lenguaje áspero consiste, de forma paradójica, en su dulzura y suavidad. Esta es sin duda una diferencia significativa entre la política de la estética cuando se compara con la rudeza del soldado conquistador en esas otras selvas españolas: la americana, el campo de batalla y la frontera árabe o turca.<sup>5</sup>

Explorar esta doble articulación de una estética y una política de la aspereza merecería un estudio mucho más amplio que no voy a emprender aquí. Mi intención es mucho más modesta. Mi propósito es explorar los usos de la palabra “aspereza”, sus derivados en la poesía de Garcilaso de la Vega y las posibles ramificaciones que pueda tener

con lo que yo llamaría una “estética de la aspereza” ligada estrechamente a lo político. ¿Podrían los usos de esta palabra justificar al menos la posibilidad de que pueda existir dicha estética? ¿Cuáles son los significados de la palabra “áspero” y sus derivados en Garcilaso y cómo ayudan a entender el paso de los textos poéticos hasta las lecturas propuestas por humanistas como Herrera? ¿Qué relaciones, contrastes y contradicciones podrían existir entre el uso del vocablo y la estética luminosa del caudillo de la luz y la suavidad? Estas son algunas de las preguntas que guían mi investigación y que sientan las bases para entender las transiciones entre las esferas de lo estético y lo político<sup>6</sup>.

### *Caminos de aspereza*

Para entender la particular productividad de la palabra “aspereza” y sus derivados, se hace necesario tener en cuenta los significados que poseía el vocablo en el siglo XVI. El primero tiene que ver con las capacidades receptoras de los sentidos. Lo áspero se define como “todo aquello que es insuave al sentido, sea gusto, tacto o oydo” (*Covarrubias* 159a), es decir, toda percepción sensible que produzca cierta violencia en el órgano receptor. La cualidad de la aspereza representa la vulnerabilidad de la recepción sensorial frente a percepciones fuertes. Los órganos receptores confrontan una violencia externa que articula de inmediato una resistencia por parte del cuerpo a estímulos excesivos. Aquí podríamos recordar ejemplos significativos tales como el efecto de la luz en los ocupantes liberados de la cueva platónica (*República*), o la desorientación sufrida por Dante cuando ve a Beatrice por vez primera (*Vita Nuova*). En este sentido, lo áspero representa la confrontación con un obstáculo o con un límite de las potencialidades del cuerpo y su capacidad de orientación (*sensus communis*)<sup>7</sup>. La sensación que no implica una violencia y que posee el atributo de la suavidad no es únicamente un estímulo acomodado a las capacidades sensoriales, sino que también participa de lo agradable y placentero. La suavidad en este sentido es lo contrario de la aspereza, tal y como documenta *Autoridades*, donde leemos que lo áspero es “todo lo que es contrario a la suavidad, afabilidad y mansedumbre” (I, 435b; mi énfasis)<sup>8</sup>. La percepción acompañada de suavidad ayuda a la orientación (no significa una violencia al *sensus communis*), consolida la comunicabilidad, propone la tranquilidad y la afabilidad, no produce un enigma en la mente del sujeto. Aunque no existen ejemplos específicos de la definición sensorial de la aspereza en la poesía de Garcilaso, es importante tenerla en cuenta ya que mantiene una estrecha

relación con los demás significados a los que me voy a referir a continuación.

Otro sentido, uno de los más productivos de la lírica garcilasiana, se refiere a la escabrosidad del camino, a zonas específicas donde el movimiento se dificulta, tales como el bosque o la selva. Esta acepción es de particular importancia para los textos que aluden a los pasos o el movimiento del yo poético afectado por el amor. La metáfora que está más ligada a la aspereza topográfica es la del camino. *Autoridades* define como áspero un “camino escabroso y desigual” (I, 435b), el cual aparece en varios poemas de Garcilaso como una proyección temporalizada del amante y su circunstancia<sup>9</sup>. Por ejemplo, en el Soneto VI encontramos un caso representativo: “Por ásperos caminos he llegado / a parte que de miedo no me muevo” (15.1-2). La localización del yo poético en una coordenada espacio temporal de este tipo implica una especie de parálisis ocasionada por la ininteligibilidad de la situación particular que se vive. En este sentido, la incapacidad de orientarse en el camino áspero muestra un paralelo interesante con la fuerza de los estímulos sensoriales a la que ya he aludido. Un particular estímulo sobrecoje al yo poético en el momento de detenerse y reflexionar sobre su contexto. La poesía amorosa se vale del espacio áspero para representar una especie de selva de la experiencia incomprensible donde el amante es incapaz de entender el excedente producido por su relación con la dama y, de paso, sufre de un inevitable extrañamiento de sí mismo. Esta zona ignota del amor es la que hace de la aspereza uno de los componentes más significativos de este movimiento perdido del amante representado en la poesía. De forma parecida, Fernando de Herrera se vale de la metáfora del camino áspero para contextualizar el intento poético a la vez valiente e insuficiente de Juan Boscán: “i no exercitado en aquellas disciplinas que le podían abrir el camino para la dificultad i aspereza en que se metía, i que aquella sazón no avía en la habla común de España a quien escoger por guía segura” (279-80). Se intuye de manera muy clara el uso de la metafórica de la aspereza en dos experiencias distintas y al mismo tiempo complementarias: la del poeta que en este caso no posee los instrumentos necesarios para convertirse en caudillo del lenguaje (carece de *tekné*, no está ejercitado en disciplinas para abrirse camino en la selva de la lengua ni tampoco tiene un guía) y la del amante cuya experiencia amorosa lo sobrecoje (no está preparado para absorber y manejar su experiencia: “de miedo no me muevo”). En ambos casos, el cronotopo del camino áspero tiene como resultado el cuestionamiento de la firmeza del sujeto representado, tanto en su posición de poeta como de amante.

Uno de los textos ilustrativos del camino difícil que recorre el amante se encuentra en la Canción IV, la cual comienza con una voluntad de aunar el lenguaje, el mal y la aspereza:

El aspereza de mis males quiero  
que se muestre también en mis razones,  
como ya en los efectos s'ha mostrado;  
lloraré de mi mal las ocasiones;  
sabrà el mundo la causa por que muero,  
y moriré a lo menos confesado,  
pues soy por los cabellos arrastrado  
de un tan desatinado pensamiento,  
que por agudas peñas peligrosas,  
por matas espinosas,  
corre con ligereza más que el viento,  
bañando de mi sangre la carrera. (76.1-12)

La clave de este fragmento reside en el deseo de que las razones manifiesten la aspereza de los males.<sup>10</sup> Esta asociación entre los sentimientos y la capacidad del lenguaje para mostrarlos implica de por sí un intento preliminar que nos permite intuir la posibilidad de la existencia de un lenguaje de la aspereza, o al menos una visibilidad de esa condición en las razones<sup>11</sup>. ¿Cómo podría mostrarse ese mal en el lenguaje para así reproducir la condición áspera del amante? En los versos citados, los efectos del mal ya han aparecido, pero el amante quiere mostrarlos también en su lenguaje, llorando sus males y confesándose antes de morir, dos situaciones extremas de dolor y muerte. Este dolor y muerte es inmediatamente transplantado a una esfera cronotópica donde el “desatinado pensamiento” corre por “agudas peñas peligrosas” y “por matas espinosas”, terminando con la alusión a la sangre<sup>12</sup>. La entrada en el lenguaje metafórico (las analogías entre un concepto y otro, las cuales van a mostrar el dolor en las razones) se anuncia como un paso de lo manifestado en los hechos a lo manifestado en el lenguaje poético. Esta transición depende en este caso de la aspereza como puente entre el dolor, el pensamiento y el resquebrajamiento del amante en un terreno de peñas y espinas. La capacidad ilustrativa de la violencia reside en la combinación efectiva de todos estos elementos, los cuales definen las pautas de una representación ligada a los aspectos relacionados a la aspereza: el camino difícil, una experiencia que sobrecoge al amante y lo desorienta, una violencia sensible.

Un ejemplo mucho más directo de estos procedimientos lo encontramos en lo que yo no vacilaría en denominar el texto

paradigmático de la aspereza como transmisión del dolor del alma en los Siglos de Oro: la *Canción de Grisóstomo* (la *Canción desesperada*) que aparece en el capítulo XIV de la primera parte del *Quijote*. Cito los versos iniciales para ilustrar esta analogía entre Garcilaso y Cervantes:

Ya que quieres, crüel, que se publique  
de lengua en lengua y de una en otra gente  
del áspero rigor tuyo la fuerza,  
haré que el mesmo infierno comunique  
al triste pecho mío un son doliente,  
con que el uso común de mi voz tuerza. (146.1-6)

La importancia de este fragmento, el cual mantiene una relación estrecha con el inicio de la Canción IV, reside en las referencias a la posibilidad de mostrar la aspereza, hacerla aparecer (en este caso, publicar). La canción recurre así no necesariamente a un nuevo lenguaje, sino a un “son doliente” que “tuerza” la voz común del amante. Cervantes amplía la exploración iniciada por Garcilaso al enfocarse no en los conceptos que acompañan las razones, sino aludiendo a la voz torcida del amante. Por ello, el resultado de esta comunicación infernal es “la espantable voz” (9) donde van mezclados “pedazos de las miserables entrañas” (11), afectando el sonido del verso (“presta atento oído, / no al concertado son, sino al ruido”, 12-13).<sup>13</sup> Debo destacar aquí que el componente fundamental de la aspereza en ambos ejemplos no tiene que ver solamente con una dificultad comunicativa, sino también con un torcimiento de la voz efectuado por medio de un acercamiento entre el sonido y el ruido. La aspereza significa entonces el retorno del poeta a zonas liminales del lenguaje, a una voluntad comunicativa que deja de tener como meta expresiva la suavidad, aún en el momento en que, como lectores, confrontamos la belleza poética de este desorden en el poema mismo. En efecto, tanto en Cervantes como en Garcilaso el ruido afecta el contenido temático pero deja intacta la belleza de la forma expresiva<sup>14</sup>. Ambos autores invocan el ruido sin necesariamente reproducirlo en la forma misma del poema. En otras palabras, Garcilaso y Cervantes no se valen del ruido como medio expresivo (Garcilaso, por ejemplo, no imita de forma gráfica el ruido del lloro). Grisóstomo alude a los sonidos de los animales, pero no los imita en el lenguaje que usa (no los expresa gráficamente en sus versos por medio de signos u onomatopeyas). La única analogía entre ruido, aspereza y lenguaje la percibimos en el uso casi onomatopéyico del sonido /r/, tal y como ocurre en la *Canción desesperada*<sup>15</sup>. Con la articulación reiterada de este sonido, el amante logra el efecto de aspereza que desea, pero lo que se imita no es el lenguaje animal, sino simplemente la característica del

ruido áspero que tuerce la voz poética con la acumulación de la consonante.

Existen otros momentos en que la aspereza tiene repercusiones claras en la forma poética. Tal es el caso del Soneto IV de Garcilaso, el cual reproduzco a continuación:

Un rato se levanta mi esperanza,  
mas, cansada d'haberse levantado,  
torna a caer, que deja, a mal mi grado,  
libre el lugar a la desconfianza.

¿Quién sufrirá tan áspera mudanza  
del bien al mal? ¡Oh corazón cansado,  
esfuerza en la miseria de tu estado,  
que tras fortuna suele haber bonanza!

Yo mesmo emprenderé a fuerza de brazos  
romper un monte que otro no rompiera  
de mil inconvenientes muy espeso;

muerte, prisión no pueden, ni embarazos,  
quitarme de ir a veros como quiera,  
desnudo 'spirtu o hombre en carne y hueso. (15)

En el debate entre la esperanza y la desconfianza el yo poético parece incapaz de sufrir esta "áspera mudanza" entre un estado anímico y otro. La alternancia entre ambos produce un nuevo e inusitado giro en la definición de la palabra "áspero". Garcilaso amplía las posibilidades del signo al relacionarlo con cambios bruscos y alternancias imprevisibles entre extremos psicológicos o pasiones del ánimo. Este traslado del significado produce en el poema mismo una repercusión notable en la organización de los versos, o al menos, una división muy clara e impactante para el lector. Esto ocurre con la transición que va de los cuartetos a los tercetos. La "áspera mudanza" no es solamente el sufrimiento de la alternancia entre esperanza y desconfianza, sino también un cambio que sufre el amante, una mudanza que lo lleva de la reflexión sobre su estado psíquico y los intentos de entenderse a sí mismo hacia una actitud diametralmente opuesta, dominada por la voluntad y la acción proyectada hacia el futuro. Los tercetos representan el paso de la reflexión estática a la voluntad activa. Esta es, a nivel formal, la manifestación de otra mudanza áspera, desde un extremo donde dominan el pensamiento y la reflexión a raíz de la desorientación (como ocurría en el soneto VI, "que de miedo no me muevo"), hasta los tercetos, donde encontramos el otro extremo del yo, dominado ahora por la voluntad, la actividad y la recuperación de una orientación

clara: el lugar de la dama como meta de su espíritu o de su cuerpo (“ir a veros como quiera, / desnudo ‘spirtu o hombre en carne y hueso”). El cambio entre una parte y otra del poema se muestra conforme con esta nueva definición que Garcilaso ha propuesto para la aspereza, la brusca transformación de un yo que lucha contra los efectos poderosos que sufre en su alma, invocando un poder y una fuerza que tratan de vencer la inestabilidad y el sufrimiento incontrolables de los estados de ánimo. Los tercetos son un intento de manejar su condición psicológica, manipularla por medio de una voluntad fuerte que va a dominar el espacio topográfico que, como ya indiqué, corresponde a la aspereza: el monte o selva impenetrable. En este caso, la voluntad desea conquistar esa topografía que se impone como obstáculo (“Yo mesmo emprenderé a fuerza de brazos / romper un monte que otro no rompiera / de mil inconvenientes muy espeso”). Rivers ha demostrado la preferencia de Garcilaso por dividir el soneto mediante “a syntactic break, at least a comma, at the end of the octave” (206). A esto yo añadiría que en el caso particular de este soneto la división entre cuartetos y tercetos y la intensa cesura que los distingue se explica como efecto de la manipulación hecha por Garcilaso del significado de la aspereza como “cambio brusco”. El resultado es una forma afectada y suplementada por esta exploración<sup>16</sup>.

La metáfora del camino áspero tiene como una de sus bases principales la idea de que el lenguaje es algo a lo que se accede con cierta dificultad. A este acceso se le puede llamar una “entrada en el lenguaje”, un abrirse caminos por los medios de expresión. Los significados que se relacionan con la aspereza ilustran esta necesidad de entrar en zonas insospechadas del lenguaje que están íntimamente ligadas a sentimientos y estados anímicos, pero que tampoco dejan de tener contacto con la forma y también el sonido. La intención de hacer visibles los vaivenes emocionales del alma implica, tanto para Garcilaso como para Cervantes, una recuperación de “ruidos” y “sonidos”. Se invoca la violencia del lugar agreste, oscuro y apartado que produce confusión y dolor, opuesto a los lugares amenos de la literatura pastoril. En el caso del Soneto IV, el yo reacciona frente a esos espacios de aspereza (la prisión y los obstáculos) para reproducir una respuesta de la voluntad que desea abrirse camino y superar la confusión y el estatismo. Lo interesante de todo esto es que las relaciones entre la aspereza poética y la aspereza invocada por la estética imperial (la estética de la política) reproducen esta misma “entrada en el lenguaje” y, en ambos casos, las exploraciones implican de por sí una topografía y una voluntad de abrir el camino de la expansión y la expresión<sup>17</sup>. Los semas que explora Garcilaso en su poesía van a ser compartidos por el discurso humanista e imperial de la lengua. El camino que no pudo



construir Boscán es el que, en efecto, no llega muy lejos, mientras que el camino que abre la poesía de Garcilaso va a construirse como el lenguaje que llegará hasta los confines del imperio y la perfección estética. No sorprende entonces la transición entre los usos líricos de la palabra en Garcilaso y su posterior reapropiación por parte del pensamiento humanista sobre la poesía y el lenguaje en general. El lazo de unión reside en una constelación de sentidos que tiene como referentes la domesticación del lenguaje de las pasiones, la manipulación del desvío del camino claro y el dominio de lo áspero, reducido a la belleza de la forma poética.

### *Damas ásperas y sierpes cortesanas*

La aspereza como condición psicológica del amante afectado por el amor no es la única versión de esta palabra en la poesía de Garcilaso. No debe sorprender que también tenga sus efectos en las representaciones de la dama, con ramificaciones que nos remontan hasta la dama cruel de la literatura medieval (la *belle dame sans merci*). Uno de los significados importantes de la aspereza mantiene una estrecha relación con la teoría de los humores. Covarrubias, por ejemplo, dice que “la esterilidad viene de la falta de humor, y toda cosa seca tiene en sí aspereza”, para inmediatamente añadir que “La condición áspera es la del hombre seco y despegado, mal sufrido” (ambas definiciones en 159a). Un ejemplo del contenido humoral asociado a la aspereza aparece en el Soneto II de Garcilaso:

En fin a vuestras manos he venido,  
do sé que he de morir *tan apretado*,  
que aun aliviar con quejas mi cuidado  
como remedio m'es ya *defendido*;

mi vida no sé en qué s'ha sostenido,  
si no es en haber sido yo *guardado*  
para que sólo en mí fuese probado  
*cuánto corta un'espada en un rendido*.

Mis lágrimas han sido derramadas  
Donde *la sequedad y el aspereza*  
*Dieron mal fruto dellas*, y mi suerte.

¡Basten las que por vos tengo lloradas!  
¡No os *venguéis más de mí con mi flaqueza*;  
allá os *vengad*, señora, con mi muerte. (13; mi énfasis)

Este soneto alude a dos significados que se asocian a la palabra aspereza y que se expresan en las frases y palabras que he destacado. Por un lado, la relación estrecha que mantiene con el significante “riguroso”, tal y como aparece en *Autoridades*: “áspera penitencia, castigo áspero, vida áspera” (I, 435b). Por otro, la para mí clara referencia a los humores del cuerpo en el primer terceto, cuando se alude a la sequedad. Fernando de Herrera, en sus comentarios, interpreta correctamente la sequedad como una “traslación” o metáfora proveniente de la agricultura (290), la cual aparece en otros dos sonetos, el XIII (28) donde las lágrimas en este caso hacen crecer el tronco de Dafne metamorfoseada en laurel (“...con llorarla crezca cada día”), y el Soneto XXV (47), donde las lágrimas caen en la sepultura de su amada y no producen fruto (“aunque sin fruto allá te sean”). Pero lo que el humanista sevillano no intuye es que la condición áspera en la persona depende de la sequedad de su cerebro, lo cual define la *acerbitas* o aspereza de condición (la persona que exaspera). Me parece que la construcción misma del verso “donde la sequedad y el aspereza” relaciona de forma directa este significado, representando a la dama como si sufriera de un padecimiento corporal de excesiva sequedad que ocasiona exasperación, porque su forma de castigar al amante es totalmente desmesurada<sup>18</sup>. El fruto y la suerte han sido negativamente afectados porque las lágrimas se han derramado por causa de la dama, un cuerpo estéril que no escucha, no produce fruto y que castiga al rendido con severidad (“a vuestras manos he venido, / do sé que he de morir”). Ambas lecturas, tanto la agrícola como la humoral, hacen perfecto sentido en este soneto.

El ejemplo más significativo de esta representación de la dama áspera en la lírica amorosa de Garcilaso aparece en la Canción V, la *Oda a la flor de Gnido*. En ella, el poeta comienza con una alusión al poder órfico que tiene la poesía de controlar y suavizar la violencia de la naturaleza:

Si de mi baja lira  
tanto pudiese el son, que en un momento  
aplacase la ira  
del animoso viento  
y la furia del mar y el movimiento,

y en ásperas montañas  
con el süave canto enterneciese  
las fieras alimañas,  
los árboles moviese  
y al son confusamente los trujiese, (84-85.1-10)

El poder al que alude la voz poética, el cual no se posee (“si . . . pudiese”) pero se invoca como deseo de “civilizar” las fuerzas naturales y los espacios salvajes<sup>19</sup>, aparece al principio para inmediatamente dar paso a un tema del cual no se va a cantar:

no pienses que cantado  
sería de mí, hermosa flor de Gnido,  
el fiero Marte airado,  
a muerte convertido,  
de polvo y sangre y de sudor teñido,

ni aquellos capitanes  
en las sublimes ruedas colocados,  
por quien los alemanes,  
al fiero cuello atados,  
y los franceses van domesticados; (85-86.11-20)

Es muy reveladora la inclusión de la grandeza militar española en un poema de tema amoroso. He tratado de trazar una trayectoria argumental que nos permita ahora entender perfectamente que la inclusión de este contenido militar depende sustancialmente de una referencia a la aspereza. El poder de la poesía en las primeras estrofas de la lira son reacciones a esas zonas liminares y agrestes que ya he identificado con esta palabra: las “ásperas montañas”, las “fieras alimañas” y los árboles. El contenido imperial y militar no tarda en hacer acto de presencia como el tema *sine qua non* de la poesía y su función política. La expansión imperial aparece aquí relacionada con una especie de “desfile militar romano, en que los vencedores, situados en sus carros de guerra (. . .), arrastraban a los vencidos encadenados por el cuello” (Morros, en notas a su edición de Garcilaso, 86). Nos confrontamos con un poema que al explorar la aspereza no puede evadir un discurso autorreflexivo (los posibles usos de la poesía) ligado a un discurso representativo del poder militar español como objeto privilegiado de la poesía. La “entrada en el lenguaje” que se escenifica en la Canción V significa la unión indisoluble del lenguaje y el poder en tres aspectos fundamentales: el poder órfico de la poesía (que sirve para “civilizar”), la representación de la grandeza militar española (el estilo sublime de la épica según la *rota Virgilii*) y, finalmente, la capacidad que tiene la poesía de divulgar y dar noticia de un ejemplo (crear o destruir reputaciones; sobre este *topos* literario, véase Hermida Ruiz). La Canción V va a articular este último aspecto del poder, el de cantar y hacer notar las características sobresalientes de la dama, en este caso, Violante Sanseverino (la hermosa flor del Gnido):

mas solamente aquella  
 fuerza de tu beldad sería cantada,  
 y alguna vez con ella  
 también sería notada  
 el aspereza de que estás armada, (86.21-25)

De nuevo, la poesía tiene como meta el hacer visible la aspereza (“sería notada”)<sup>20</sup>. Hay que recalcar aquí que no es la hermosura (beldad) lo que se va a cantar, sino “aquella fuerza” con la que está armada (fuerza que se asocia a los capitanes y a Marte), es decir, la violencia (o aspereza) que se hace a la voluntad del otro, capturado y sometido por la belleza. En la Canción V, la aspereza significa insensibilidad ante el mal ocasionado al amado (“de quien tener se debe más cuidado”; 32), la violencia que se ejecuta en él, convertido en viola, en cautivo, el que está “muriendo vivo” por permanecer “al remo condenado / en la concha de Venus amarrado”, situación paralela a la de los alemanes y franceses sometidos al yugo español y que recuerda el castigo excesivo del Soneto II. La transición que promete el poeta de pasar de los temas guerreros y violentos al hacer notar la beldad y la aspereza de la dama no implica una desaparición de las referencias militares. Todo lo contrario, se sigue insistiendo en articular dichas referencias. La estrecha relación entre aspereza y guerra, a la cual ya he aludido en la nota 5 del presente estudio, aparece también en *El Cortesano* de Castiglione, quien comenta que el cortesano deberá ser “áspero y fiero [*fierissimo, acerbo*] solamente cuando viere los enemigos (. . .) pero en cualquier otro lugar parezca manso y templado [*modesto e ritenuto*]” (130.I.17). Esta es una cita importante porque es un intento de negociar modos de actuar diseñados para desenvolverse en contextos muy distintos. La necesidad de la aspereza en el soldado tiene que cohabitar con la mansedumbre y la templanza como modelo de la masculinidad de las élites cortesanas de esta época.

Es precisamente el balance entre estos dos aspectos del cortesano y el guerrero lo que ha sido destruido en Galeota, gracias al efecto devastador de la fuerza de la beldad de la flor del Gnido. Además de las referencias a su cautiverio y estar condenado a remar como los galeotes, ha perdido su capacidad para ser un buen guerrero y un excelente cortesano, tal y como se desprende de las siguientes estrofas:

Por ti como solía,  
 del áspero caballo no corrige  
 la furia y gallardía,  
 ni con freno la rige,

ni con vivas espuelas ya l'aflige.

Por ti con diestra mano  
no revuelve la espada presurosa,  
y en el dudoso llano  
huye la polvorosa  
palestra como sierpe ponzoñosa.

Por ti su blanda musa,  
en lugar de la cíthera sonante,  
tristes querellas usa,  
que con llanto abundante  
hacen bañar el rostro del amante.

Por ti el mayor amigo  
l'es importuno, grave y enojoso:  
yo puedo ser testigo,  
que ya del peligroso  
naufragio fui su puerto y su reposo;

y agora en tal manera  
vence el dolor a la razón perdida,  
que ponzoñosa fiera  
nunca fue aborrecida  
tanto como yo dél, ni tan temida. (87-88.36-60)

En estas cinco estrofas se concentran las referencias a los efectos de la aspereza de la amada en Galeota<sup>21</sup>. Las incapacidades guerreras (no poder cabalgar, no usar bien la espada y huir de la palestra) se combinan con la pérdida de los atributos cortesanos, tales como la blanda musa convertida en querella y “ruido”, lo cual se conjuga con el otro sentido de palestra como lucha o competencia poética (donde se disputan los ingenios, en *Autoridades* III, 90a). Otro estrago cortesano es la incapacidad de conservar a los amigos, tan importante para la vida de la corte<sup>22</sup>. De hecho, la representación de Galeota enfatiza su condición salvaje y animal, descrito como sierpe que huye de la palestra pero que también considera a su mejor amigo una fiera con ponzoña (“que ponzoñosa fiera / nunca fue aborrecida / tanto como yo dél, ni tan temida”). Aparte de la insistencia del tema guerrero, las relaciones entre la sierpe y la aspereza son muy importantes y las explora Garcilaso en otros poemas, tales como la *Égloga* III, cuando la ninfa Filódoce labra el paisaje en la ribera del río Estrimón, donde será mordida Eurídice por la sierpe: “de una parte el verde llano / y d’otra el monte d’aspereza fiera” (230.124-25).

Todas estas alusiones a la violencia de Violante y sus efectos en Galeota representan el fracaso absoluto del deseo órfico de la poesía, una especie de reconocimiento de las limitaciones del poder de la lírica, un camino utópico de la palabra por el cual no se debe seguir. Sin ese poder órfico, lo que le queda a la poesía es una amenaza a la verdadera fiera, la dama, a quien la poesía intentará recuperar y traer hacia el lado “civilizado”, con el potencial de un castigo infligido directamente a su reputación y la consolidación de su fama negativa (“No quieras tú, señora, / de Némesis airada las saetas/ probar . . .”, 90.101-03). El poema termina siendo una representación de cómo la rudeza y la aspereza dominan tanto a su amigo Galeota como a la dama del Gnido, y su arma literaria viene a ser la divulgación de un *exemplum* (a la manera del de Anaxárete) cuyo propósito será la diseminación de una fama negativa.

¿Qué significa entonces la dama áspera? Para responder más cabalmente a esta pregunta, habría que recurrir a un pasaje de *El Cortesano* de Castiglione, donde contamos con una de las más completas definiciones de la “dama áspera” en la traducción de Boscán, fácilmente aplicable a la Canción V:

Yo querría ser juez con autoridad de poder con todo género de tormentos sacar la verdad de los malhechores. Y esto por descubrir los engaños de una *señora harto desabrida y ingrata*, la cuál con *los ojos de ángel y con el corazón de serpiente nunca trae la lengua conforme con el ánimo*; antes con *fengida y engañosa blandura* en ninguna cosa entiende, sino en *hacer notomía de corazones*, tanto que en aquella parte de *Africa arenosa* [Libia] no se halla tan *ponzoñosa sierpe* que tanto desee siempre *henchirse de humana sangre* como esta *falsa y áspera mujer*; la cual no solamente con su *dulce voz y blandas palabras*, mas con los ojos, con la risa, con el semblante y con otras mil maneras trae asidos cuantos la oyen y la veen, y *todo esto no para más de matallos luego* (115-16.I.9; mi énfasis).

Este discurso de Unico Aretino, aunque de intención jocosa, resume perfectamente los atributos de la dama armada de aspereza. Curiosamente, la palabra “áspera” no aparece en el original italiano, sino que es un adjetivo añadido por Boscán a la frase *questa falsa*. Es de notar que esta dama posee dos extremos que se pueden resumir en la frase “ojos de ángel y corazón de serpiente”, una especie de mezcla de la *donna angelicata* con la *belle dame sans merci*. Pero más importante aún, esta dama tiene que poseer por necesidad atributos opuestos a la aspereza, los cuales aparecen en la cita como lo blando y lo dulce, duplicidad que, como he mencionado, es también requisito del cortesano (la mansedumbre cortesana ligada a la aspereza del

soldado)<sup>23</sup>. Esta mezcla volverá a ser mencionada por el propio Unico Aretino en el Libro III, esta vez con respecto a las damas cortesanias: “Y es lo bueno que casi todas tienen por tema que *no vale nada la hermosura si no es acompañada de mucha aspereza* [crudeltá] y *desagradecimiento* contra los que con mejores entrañas se pierden por ellas y merecen con su valor y virtud ser pagados de sus fatigas” (426.III.60)<sup>24</sup>. La correspondencia en el amor se representa como parte de la economía de beneficios y reciprocidad compulsoria que domina las relaciones cortesanias. Los amantes merecen mejor pago por la virtud, el valor y sus fatigas, consideraciones que competen más a los nobles soldados cuyo buen servicio a la corona debería ser recompensado.

Es interesante también la postura que defiende Unico Aretino para contrarrestar a esta dama, asumiendo la posición del juez torturador, la cual es distinta pero a la vez cercana a la postura del yo poético en la Canción V, amenazando no con controlar la fiereza de esta sierpe salvaje del Africa con el poder órfico de la poesía (ni tampoco con la tortura), sino por medio de un *exemplum*, una historia “d’algún caso notable” (109) que corre el peligro de ser celebrada “en verso lamentable” (107). Aquí son evidentes las connotaciones legales de la palabra “caso” junto con los significados de “notar” que ya he señalado (véase nota 20). El juez torturador sería un paso más allá que Garcilaso, contrario a Unico Aretino, no parece estar dispuesto a dar.

Resultan muy reveladores estos aspectos de la aspereza en la representación de Galeota y de la flor del Gnido. La dama armada de aspereza en Garcilaso, definida como peor que una sierpe de Africa en Castiglione, produce a su vez otra sierpe ponzoñosa en la corte, un excelente cortesano convertido en amigo inoportuno. Esta no va a ser la única vez que Garcilaso explore la amistad ligada a la aspereza. En uno de sus poemas tardíos, el Soneto XXVIII, vuelve a aparecer dicha relación:

Boscán, vengado estáis, con mengua mía,  
de mi rigor pasado y mi aspereza,  
con que reprehenderos la terneza  
de vuestro blando corazón solía;

agora me castigo cada día  
de tal selvaticuez y tal torpeza,  
mas es a tiempo que de mi bajeza  
correrme y castigarme bien podría.

Sabed qu’én mi perfeta edad y armado,  
con mis ojos abiertos, m’he rendido

al niño que sabéis, ciego y desnudo.

De tan hermoso fuego consumido  
 nunca fue corazón; si preguntado  
 soy lo demás, en lo demás soy mudo. (52)

La “terneza” y el “blando corazón” de Boscán han sido objeto del “rigor” y la “aspereza” del amigo. En el pasado, el Garcilaso soldado era incapaz de aceptar la experiencia amorosa de su amigo, debido a que esos sentimientos exacerban las cualidades blandas y dulces del cortesano enamorado. Sin embargo, el yo poético ha cambiado de opinión, puesto que ha sido vencido en su “perfeta edad y armado”, con los “ojos abiertos”, por el niño “ciego y desnudo”, el amor. Lo interesante aquí es que el rigor y la aspereza siguen articulando relaciones estrechas con espacios topográficos liminares. El rigor pasado se convierte en una “selvatiquez”, “torpeza” y “bajeza”. Elias Rivers comenta acertadamente que la palabra selvatiquez, italianismo adoptado por Garcilaso, tiene como referente al “hombre rústico o salvaje” el cual se distingue del “culto amante cortesano”<sup>25</sup>. La interpretación de Rivers, suscrita por Morros, podría ser suplementada con la figura del soldado, ampliando la necesaria referencia al salvaje. Conviene aquí citar un pasaje ilustrativo del *Cortesano*, donde encontramos una referencia al carácter fiero del soldado que puede iluminar los sentidos del soneto en discusión: “no queremos que [el cortesano] se muestre tan fiero que continuamente traiga braveza en el rostro y en las palabras, haciéndose un león (. . .) y amenazando al mundo con aquella ferocidad con que suelen amenazar los soldados” (129-30.I.17). El conflicto que se materializa en el soneto de Garcilaso es, por un lado, la doble necesidad de la blandura y suavidad del amante cortesano con, por otro, la rudeza y tosquedad requerida del soldado, distinción que se pierde en Galeota por el desdén de la dama hecha de piedra (insensible). La dualidad suavidad/aspereza mantiene así relaciones muy estrechas con la combinación en la dama de la belleza y la aspereza que ya he señalado en la traducción que hace Boscán del *Cortesano* (el ángel y la serpiente). Así se entienden mejor las alusiones a la edad perfecta, estar armado, tener los ojos bien abiertos y rendirse finalmente al niño. Es la derrota de la selvatiquez del soldado por la ternura y blandura del niño alado lo que permite entender y aceptar al amigo tal cual es. De hecho, el poema puede ser interpretado como un retorno a la amistad basado en la experiencia compartida, el amigo como ese “otro yo” que ahora es mucho más parecido porque ha sufrido también los efectos del amor (ha experimentado lo mismo que el otro y se parece mucho más a él)<sup>26</sup>. Incluso yo añadiría que el soneto marca



el momento en que se reconoce un uso inapropiado del lenguaje áspero en el contexto de la amistad cortesana, lo cual implicaría nuevamente la articulación de una reflexión sobre la lengua a raíz de la aspereza y la pertinencia de ciertos modos de expresión respecto a contextos específicos (en este caso, el cortesano). La reprehensión del amigo, función capital de la amistad para Antonio de Guevara (1984, 215), dará paso al reconocimiento de la ternura del amor como un estado psicológico admisible que desemboca no solamente en la escritura del poema como mensaje dirigido al amigo, sino también en el silencio como práctica indispensable del amante (no revelar el nombre de la dama, ni siquiera al amigo: “en lo demás soy mudo”). El soneto delinea una trayectoria que va de la selvaticidad del lenguaje al silencio discreto, de la burla que se le hace al amigo al reconocimiento del error y la nueva experiencia del yo que lo hace reconocerse en el otro. Contrario a otros textos de Garcilaso, el amor aparece aquí como esa fuerza “civilizadora” que ocasiona cambios en el soldado feroz y que es peculiar al amor cortés<sup>27</sup>. El soneto nos revela el paso desde la reprehensión inapropiada y la selvaticidad del soldado hasta el discreto silencio del cortesano enamorado y vencido, el otro espectro del poder de derribar reputaciones y diseminar una fama negativa propios de la Canción V.

### *Estéticas de la aspereza*

La mezcla de hermosura y aspereza en la dama y de ferocidad y mansedumbre en el cortesano reproduce una dualidad que existe en las nociones estéticas ligadas a la palabra áspero. De vuelta al *Cortesano* y como parte de la discusión tan importante concerniente a los modos de evitar la afectación y el excesivo afán de perfección, comenta el magnífico Julián, expandiendo la discusión en curso:

Todo eso también se puede ver en la música; en la cual es muy defendido hacerse dos consonancias perfectas, la una luego después de la otra, tanto *que nuestro mismo sentido se aborrece naturalmente con ellas* y se huelga muchas veces con una segunda o con una séptima que en sí son *ásperas y intolerables disonancias [dissonanzia aspera ed intollerabile]*. Esto es porque continuar aquellas perfectas *enhada, y señala una demasiada y curiosa armonía; la cual con mezclar algunas imperfectas se modera; y también lo bueno puesto cabe lo malo parece muy mejor* y hace estar nuestros oídos más atentos y gustar de lo perfecto con mayor gana, *holgándose con aquella disonancia como con cosa descuidada [sprezzata]*. (147.I.28; mi énfasis)<sup>28</sup>

La estética que conjuga lo perfecto con lo imperfecto ve una necesidad de mantener vivos los elementos de aspereza que, en el momento oportuno, se convierten en los salvadores de la monotonía, el enfado y la regularidad. Esta cita representaría una especie de cuestionamiento deconstructivo de la batalla por eliminar la aspereza, haciendo de ella un componente necesario de la belleza. Pero en los textos que he estudiado, si tomamos en cuenta este pasaje de Castiglione y lo comparamos con los requisitos duales del cortesano y la dama en Garcilaso, entonces todo esto suena a una defensa, a nivel estético, de la doble naturaleza de la dama y del cortesano, recordando también esa experiencia dual y antitética del amor como un dolor suave o una dulce enfermedad. Haciendo eco de esta estética, Fernando de Herrera, en sus *Comentarios*, amonesta a aquellos demasiado aficionados a las oraciones suaves que carecen de cierto grado de aspereza:

Mas la oración suave, aunque deleita mucho i merece grande alabança, haze a los que la siguen sin derecha consideración i claridad de juizio *quebrantados i sin fuerça*. Porque *huyendo el concurso áspero i órrido de las diciones* i *el encuentro de las vocales* (. . .) vienen a caer en otro extremo igualmente vituperable, haziéndose *desmayados*. I la oración parece que *no tiene niervos i espíritu*, que no sólo no regala ni da contento, pero *engendra fastidio*. (399-400; mi énfasis)

Si comparamos esta cita de las *Anotaciones* con la primera cita de Herrera que aparece al comienzo de este estudio, se podrá captar perfectamente que ambas presentan serias contradicciones. La excesiva suavidad puede caer entonces en otro extremo, el de la debilidad<sup>29</sup>. Ferguson propone acertadamente en su artículo que para Herrera “lo intencionalmente *áspero*, en manos de buen poeta, puede tener más poder expresivo que lo meramente *suave*” (95). El poeta caudillo, si es demasiado suave, podría perder las fuerzas que necesita para abrirse paso por la maleza del lenguaje y convertirse en guía efectivo para otros. El humanista Herrera parece encontrar en su metáfora imperial de suavidad una aporía que intenta resolver por medio de la fuerza de la aspereza, un medio camino en el que se tienen que negociar ambos aspectos (dureza y suavidad) para así evitar la excesiva debilidad y el desmayo lírico. Al parecer las fuerzas de expansión imperial y la necesidad de la energía que proveen los soldados que luchan en la frontera va a afectar el vocabulario crítico que se va a utilizar para describir la “fuerza” y el “ímpetu” del lenguaje poético. La aspereza deja de ser un obstáculo que hay que conquistar y se convierte en una destreza que hay que saber manejar con cuidado a la hora de forjar un lenguaje grandioso y con fuerza expresiva.

La pregunta crucial entonces sería cómo es posible la correlación metafórica entre lenguaje, imperio, y la dualidad aspereza/blandura. ¿Cuáles son los factores que permiten estas analogías? Me parece que existen varios lazos de tipo cultural y político que permiten consolidar estos circuitos de significación. Primero que nada, el lenguaje y la guerra están indisolublemente relacionados con el *ethos* del poeta soldado y con la cultura de las elites cortesanas que he identificado a lo largo de este trabajo. Por consiguiente, el manejo de la dualidad cortesano/soldado, junto con la figura del poeta, incluyó desde un principio una continua negociación de los términos blandura y dureza, lo agradable y suave conjugado a lo áspero y duro. Esta especie de estructura abierta también funcionaba con la dama, quien debía ser áspera en sus tratos con pretendientes pero dulce y hermosa para así atraerlos. Segundo, fue necesario que el soldado hidalgo que conquistó a América diera cuenta de una nueva geografía inimaginable y sublime, poblada de animales nunca vistos y de seres humanos diversos y distintos. La narrativa triunfalista del imperio vio en el lenguaje la forma de traducir y, de paso, someter a poblaciones enteras que eran descritas (y concebidas) por medio de un lenguaje que muchas veces tenía que reinventarse a sí mismo. Pero desde el centro mismo del imperio se manejaban nociones de barbarie y espacios naturales impenetrables y hostiles que de pronto servían para entender las insuficiencias de ese mismo centro político: por un lado, una cultura incapaz de proyectar un alto sentido estético del calibre de la latina e italiana y, por otro, una expansión tan grande como la de Grecia y Roma pero sin el lenguaje ni las finas artes que correspondiesen a esa misión de una monarquía universalista y religiosa. Finalmente, las nociones civilizadoras y armónicas de la poesía y del lenguaje en general estuvieron acompañadas de un elemento indeseable en esa época pero a la vez necesario, al cual podríamos llamar el efecto áspero que existe en el seno mismo del idioma. Para los humanistas, la aspereza no sólo es un elemento visible en los resabios de la ocupación árabe, en la geografía americana, en el soldado frente a su enemigo, o en la dama cortesana como sierpe, sino también es un elemento constitutivo del lenguaje ligado a nociones de dureza y fuerza. La “militarización” metafórica del concepto del lenguaje se corresponde de forma muy clara al *ethos* masculino de las élites de esa época y nos permite entender las difíciles negociaciones que confrontaron la política y el arte como medios de conquista. Dicha militarización del discurso sobre la lengua, la cual propone como paradigma al poeta caudillo en la selva del lenguaje, logra explicar las barreras tan fuertes que confrontaron las poetas y el sujeto femenino en los Siglos de Oro y su difícil entrada a su propio idioma, a la poética y la poesía, aparte de los muchos otros obstáculos

materiales y simbólicos que no puedo mencionar aquí. Si el lenguaje necesitaba de fuerza, la mujer escritora tendría que ir en contra de su misma naturaleza para poder participar en él, tal y como sucede en el caso de Sor Juana, para dar sólo un ejemplo.

En el caso específico de la palabra “aspereza”, no cabe duda de que existen en las *Anotaciones* de Herrera los elementos necesarios que han consolidado una estética de lo áspero que forma parte del comentario crítico sobre el lenguaje y la belleza. Las raíces de dicho pensamiento se encontraban en *El cortesano* de Castiglione, en los cambios efectuados por Boscán en su traducción y, como es de esperarse, en los usos diversos de la palabra en la poesía de Garcilaso. La coexistencia de elementos dispares y contradictorios en la dama y el cortesano, los cuales deben seguir una medianía entre los extremos de la suavidad y la dureza, de la blandura y la aspereza, también forman parte del discurso crítico que va forjando el humanismo mediante su concepción del lenguaje y, más tarde, a raíz de la lectura de Garcilaso de la Vega. Navegar ambos extremos no es cosa fácil en todos estos casos, como lo demuestra el ejemplo de la voz del cortesano, la cual no puede ser “ni muy delgada ni muy blanda como de mujer, ni tampoco tan recia ni tan áspera que sea grosera” (Castiglione 160. I.33). Por otro lado, el Único Aretino diría que la aspereza es el arma más potente que tiene la dama sobre un caballero, como lo demuestra la Canción V y los efectos en Galeota. Resulta obvio que las reglas de comportamiento asignadas a la mujer en el cortejo áulico dependían de un grado conveniente y necesario de aspereza, para así mantener a raya el exceso libidinal de los pretendientes, la estrategia más segura para encender los corazones y a la vez refrenarlos. En el caso de la expresión poética, como en todos estos ejemplos, la dualidad entre aspereza y suavidad se postula en el comentario de Herrera como una estructura que no se consolida como tal, ya que no puede cancelar del todo sus elementos dispares y contradictorios. Lo mismo ocurre con su defensa del lenguaje español, la cual tiene que esgrimirse frente a los críticos italianos pero sin dejar de admitir la falta de escritores (pero nunca la falta de los valientes soldados del imperio; véase nota 3 del presente estudio). La multiplicidad de significados que se le asignan a la palabra “aspereza” parece dar paso y promover la movilidad y trans migración del signo por sus variadas articulaciones. Como espacio salvaje y agreste, como percepción peligrosa que desorienta al amante, como agresividad excesiva de una condición humoral, como lenguaje inapropiado del imperio, como resabios de la ocupación árabe, como una exploración de sonidos y ruidos, como militarización de las ideas lingüísticas, en toda esta gama de significados la aspereza se presenta como un signifiante privilegiado donde confluyen fuerzas tanto

estéticas como culturales y políticas. Queda por relatarse la historia de esas transformaciones y sus usos a lo largo del barroco, en especial al definir la dificultad metafórica como condición áspera del discurso<sup>30</sup>.

### Notas

<sup>1</sup>Cito de la edición de Inoria Pepe y José María Reyes (210). Todas las citas del texto de las *Anotaciones* serán seguidas por el número de página entre paréntesis correspondiente a esta edición. Nótese de inmediato cómo Herrera contrapone la palabra áspero (en este caso con el significado de difícil) al estilo poético de Garcilaso. La claridad es el vehículo expresivo de la "grandeza", eso que deberían compartir tanto el lenguaje (con la ayuda de la poesía) como el imperio. Para la definición de los términos más importantes utilizados por Herrera, consultar el artículo de Cuevas (en especial 167-71) y el artículo de Luján Atienza. Sobre las definiciones de *aspereza* y *suavidad* en Herrera, consultar el artículo y, también, el libro de Ferguson (32-33).

<sup>2</sup>Algo muy parecido comenta Alejo Venegas del Busto en 1553: "De manera que no es otra la lengua Castellana, que la Latina: sino fuera de jarretada de su natural proporcion por las gentes barbaras que despues vinieron a España: las quales assi como assolaron las poblaciones antiguas: assi no perdonaron a la virginidad de la lengua sin que con su Babilonica barbería la corrompiesen" (cit. en Pastor 20). Micer Gonzalo García de Santa María, jurisperito del rey Fernando el Católico, rechaza la lengua andaluza "infestada de términos moriscos" (Asensio 404), actitud que, como expresa Asensio, "se acentúa en los días de los Reyes Católicos" (406). La postura de Juan de Valdés con respecto al contacto con la lengua árabe es mucho más conciliatoria, aunque sin dejar de celebrar la conquista de Granada: "los Reyes Católicos de gloriosa memoria, echaron del todo la tiranía de los moros de toda España. En este medio tiempo no pudieron tanto conservar los españoles la pureza de su lengua, que no se mezclase con ella mucho de la aráviga" (138). Para la compleja evolución de estas ideas y otras versiones más positivas del castellano, véase el excelente artículo de Ruiz Pérez.

<sup>3</sup>Herrera también se queja de la falta de escritores que den cuenta de la grandeza de las figuras militares en España (904). Esto lo dice a pesar de su defensa de los escritores españoles frente a los ataques de los italianos: "No son los españoles tan inhumanos i apartados de la policía i del trato de las gentes que merescan este apellido [bárbaro] por aspereza i orror de costumbres; ni se criaron tanto en las entrañas de la inorancia que carezcan de la noticia de las buenas letras, pues nunca faltan ni faltaron en España ombres dotos i de singular erudición y eloquencia por todas las edades" (900). Se podría citar aquí la tan conocida frase de Nebrija en el prólogo a su *Gramática*, donde el Obispo de Avila propone a la lengua como vehículo para dominar a los bárbaros vencidos. Lapesa, en su famoso libro, reproduce y da continuidad al valor "civilizador" del imperio por medio de su lengua (véase 289-97; en especial su apartado glorificante y triunfalista titulado "El español, lengua universal"). La lucha contra los bárbaros gramáticos ha sido documentada en el libro de Francisco Rico. El artículo de Asensio es todavía

fundamental, ya que rastrea la evolución de la relación lenguaje/imperio. Recomiendo también el artículo de Ruiz Pérez (en especial 120-33).

<sup>4</sup>Ruiz Pérez analiza los fuertes vínculos entre estética y política en su ensayo, en el cual da cuenta de la compleja evolución de las ideas estéticas de varios autores del siglo XV y XVI.

<sup>5</sup>La asociación de lo áspero con la guerra aparece en la Égloga II de Garcilaso, cuando Venus evita que don Fernando, hijo del segundo Duque de Alba, se acoja únicamente a los ejercicios bélicos: “Venus aquel hermoso rostro mira, / y luego le retira por un rato / d’aquel áspero trato y son de hierro; / mostráble ser yerro y ser mal hecho / armar contino el pecho de dureza, / no dando a la terneza alguna puerta” (202.1363-368). Véase también Elegía II (110.94-99). Cito de la edición de Bienvenida Morros. Todas las citas de la poesía de Garcilaso las tomo de esta edición, indicando la página y número de verso entre paréntesis.

<sup>6</sup>Recientemente se han publicado dos artículos, el de Rodríguez García y el de Graf, donde se sustentan lecturas en las que se propone a un Garcilaso muy crítico de la política imperial de Carlos V, comunero, que logra escapar los límites de un llamado sujeto imperial monolítico. Pese al carácter controvertido de estas posturas (véase en relación al artículo de Graf las respuestas de Anne Cruz y Elias Rivers en *Forum*), esto no impide que se siga explorando este tema. A mi modo de ver, existe un claro componente político en la poesía de Garcilaso, y mi interés aquí es explorar las relaciones entre el lenguaje poético y la política. Dichas relaciones dependen de una concepción muy compleja y diversa de un sujeto que no es abarcable tildándolo de amoroso o político. Entran en juego tantas variantes (la cortesanía, el *ethos* del soldado, las relaciones de amistad, el origen familiar, la religión, la creación artística, ideas sobre otros pueblos y civilizaciones), que es imposible reducirlas a una versión específica. Cada una de estas fuerzas puede ser contradictoria en sí misma, complicando aún más cualquier modelización unidimensional del sujeto en cuestión.

<sup>7</sup>Herrera define el concepto aristotélico del *sensus communis* como la “parte de l’ánima en la cual está la potestad del juzgar las diferencias de todo lo que es sensil” (405). Una perturbación del sentido común implica una desorientación, puesto que repercute en el poder que tiene el cuerpo de localizarse y situarse en el mundo, o de tener un “sentido de los sentidos”.

<sup>8</sup>La suavidad es un término fundamental para Herrera, en especial cuando hace referencia a la poesía de Garcilaso. A ello volveré en su momento. Aristóteles considera el estímulo armonioso como parte de una “proporción” que tiene que existir en los sentidos. Los excesos pueden “destruir” el órgano receptor (*Acerca del alma* III, 426a-b).

<sup>9</sup>Para la densidad de este significado del camino en el Soneto I de Garcilaso y la cantidad de variantes que generó, véanse los estudios de Glaser, Piras, Strother, Avilés, Ly, y Venier.

<sup>10</sup>Hay que entender “razones” siguiendo una de las definiciones de “razón” que aparece en Covarrubias: “concepto declarado con palabras” (893b). *Autoridades* nos puede ayudar también: “la misma expresión, voz o palabra que explica el concepto” (III, 500b), o sea, la manera en que el lenguaje comunica una idea o imagen del entendimiento. Mas importante aún es el

hecho de que existen “razones ásperas, las injuriosas y coléricas”, como aparece en Covarrubias (159a). Sobre la aspereza y la teoría de los humores hablaré más adelante.

<sup>11</sup>Daniel Heiple ha notado acertadamente la importancia de la manifestación de la aspereza en las razones: “This poem has the intent of making manifest in his writing that which had only been seen in his person. ‘Aspereza’ is the theme of the poem” (291).

<sup>12</sup>Morros (2000) interpreta que la Canción IV “tiene como punto de partida la equiparación lucreciana entre las penas del infierno y los dolores de la vida humana” (44). Es un paisaje que se asocia también al *locus* donde “los caballeros medievales habían decidido practicar su penitencia de amor” (24). En el *Quijote*, por ejemplo, existen continuas referencias a Sierra Morena como lugar de “soledades y asperezas” (251.I.23).

<sup>13</sup>Nótese cómo la referencia a las miserables entrañas incluye en el sonido aspectos del tacto y del cuerpo. Esto concuerda con el deslizamiento metafórico común al uso de la palabra aspereza. La alusión al infierno también remite a la interpretación que propone Morros de la Canción IV.

<sup>14</sup>El mismo Herrera comenta sobre la belleza de la Canción IV: “va templada la gravedad con tanta dulçura i belleza de lengua i suavidad de números, que alcança todo lo que se puede dessear en este género” (514).

<sup>15</sup>Algunas de las palabras que se utilizan son: rugir, fiero, temeroso, horrendo, serpiente, agorero, graznar, bramido, estruendo, arrullar, infernal, cuadrilla (*Quijote* 147). Este sonido es la indicación de una cualidad áspera asociada a la letra /r/, dictada por la acumulación de esta consonante y su repetición. Se puede contrastar con la definición de una oración suave que hace Herrera y que incluyo en la nota 29 del presente trabajo.

<sup>16</sup>Existe otro caso en que un ejemplo de aspereza en Garcilaso fue analizado por Herrera como una manifestación de la relación directa entre un procedimiento formal y el contenido mismo del soneto. Me refiero al Soneto XIII (28), donde el hiato “de áspera” del cuarto verso se lee como expresión del contenido del soneto: “I con esta diéresis denota Garcí Lasso, apartando aquellas vocales, l’aspereza de los miembros, i la repunancia de la transformación [de Dafne en laurel]. I sin duda que estas divisiones hechas artificiosamente dan grande resplandor a la poesía i la retiran de la comunidad de los que sólo hazen versos” (367). Véase la nota 9 de los editores de las *Anotaciones* y el artículo de Ferguson (94). La aspereza del hiato forma un paralelo con la aspereza de la transformación de Dafne en “corteza” que cubre los “tiernos miembros”.

<sup>17</sup>Eugenio Asensio, en la última nota de su artículo, hace referencia a esta comparación entre lenguaje y conquista al citar un pasaje significativo de la *Historia general* de Oviedo y el problema de los neologismos: “Si algunos vocablos extraños o bárbaros aquí se hallaren, la causa es la novedad de que se trata, y no se pongan a la cuenta de mi romance: quen Madrid nascí, y en la casa real me crié, y con gente noble he conversado e algo he leído, para que se sospeche que avré entendido mi lengua castellana, la qual de las vulgares se tiene por mejor de todas” (413, en nota). Harto conocidos son los conflictos con el lenguaje que confrontaron los cronistas de Indias. La entrada

a los nuevos territorios implicaba entonces una correspondiente experiencia de los límites y potencialidades del lenguaje.

<sup>18</sup>Este excesivo castigo que aparece en el Soneto II lo corrobora la lectura que hace Morros del soneto en su nota a la palabra *rendido* (vencido, sometido): “Parece haber una referencia a la costumbre de acuchillar los cadáveres de los enemigos, bien para probar el filo de las espadas, bien como venganza de la muerte de un amigo” (13).

<sup>19</sup>Comparto la lectura que hace Heiple de este aspecto de la oda: “From the description of the song of Orpheus to the moral conclusion of the story of Anaxarete, the distinction between the hard and the soft, the wild and the civilized is evident” (360).

<sup>20</sup>Covarrubias define “notar” como “advertir y señalar; también significa dictar a otro que va escribiendo” (831a). Bajo “nota”, Covarrubias incluye un significado importante: “También significa infamia en alguna persona”. Esto casa perfectamente con la construcción de la fama negativa de Violante y su carácter infame.

<sup>21</sup>Ignacio Navarrete (142-45) y Hermida Ruiz (91) ven en Galeota a un afeminado. Sin embargo, prefiero seguir las pautas de la definición de afeminado como un “hombre de condición mugeril, inclinado a ocuparse en lo que ellas tratan y hablar su lenguaje y en su tono delicado”, o alguien que es “delicado de miembros y flaco de complexión” (Covarrubias 46b). No me parece que haya indicaciones de que Galeota tenga estos atributos. Mas bien padece los efectos de amor, corrientes en las descripciones de la enfermedad del enamorado no correspondido que sufre de melancolía (véase comentario de Morros en sus notas a la edición). La inactividad y torpeza del melancólico amante no se corresponde, por ejemplo, con la agresiva reacción del yo poético en el Soneto IV.

<sup>22</sup>Morros menciona la discusión sobre la amistad en *El cortesano* (I, IV). Para Antonio de Guevara, una de las “grandes felicidades de esta vida es tener amigos con quien nos recrear” (1984, 237). Véase también el prólogo de Guevara al *Aviso de privados* (en especial 21-29) donde se propone a la amistad como medio necesario para sobrevivir en la corte. Sobre el tema en Garcilaso, véase el artículo de Wyszynski.

<sup>23</sup>En el caso de la dama áspera, el lenguaje vuelve a surgir como problema, pero en este caso ligado a una disociación entre lo que dice la amada y sus intenciones (“nunca trae la lengua conforme con el ánimo”). Su blandura es “fengida y engañosa”. Esta característica la distancia de los modelos de la *donna angelicata* y la dama *sans merci*, puesto que dichos modelos no contemplaban esta incongruencia entre exterioridad e interioridad. En este sentido la dama áspera se aleja del neoplatonismo, puesto que detrás de la belleza no existe una bondad ni un bien, sino un engaño.

<sup>24</sup>Tal y como ocurre con la cita anterior que define a la dama áspera, Boscán decide incluir la palabra “aspereza” aún cuando esta palabra no aparece en la versión en italiano. El texto de Castiglione lee “accompagnano la lor bellezza con la crudeltá ed ingratitudine verso quelli che più fidelmente le serveno” (340-41). Véase a este respecto Lázaro Carreter (119).

<sup>25</sup>En su edición *Obras completas* (140). Citado también por Morros en sus “Notas Complementarias” a la edición de Garcilaso. En *Autoridades* se define



“selvatiquez” como “tosquedad, rusticidad, y falta de urbanidad, y policía”, citando el ejemplo del soneto XXVIII (III, 71a). Sobre el salvaje en Garcilaso, véase Mccaw.

<sup>26</sup>Sobre el concepto aristotélico de la amistad como un “otro yo”, véase la *Ética eudemia* (15-18.1238b) y la *Ética nicomáquea* (4-5.1169b). Sobre el concepto de la amistad del Estagirita, consultar Laín Entralgo (37-42).

<sup>27</sup>Uno de los ejemplos de este aspecto civilizador del amor aparece, por ejemplo, en el famoso libro de Capellanus: “Love causes a rough and uncouth man to be distinguished for his handsomeness; it can endow a man even of the humblest birth with nobility of character” (31).

<sup>28</sup>La palabra “consonancia” que es tan fundamental para esta cita se define como “harmonía que resulta de la unión acordada de dos o más voces, u del instrumento o instrumentos bien templados, cuyos sonidos agradables divierten y deleitan” (*Autoridades* 532b).

<sup>29</sup>Para Herrera, una oración suave “es donde no ai muchas consonantes i se evitan los elementos ásperos”, comentario a los 8 primeros versos del Soneto XXVI. La suavidad tiene que evadir la monotonía y el peligro de siempre tener el mismo sonido (véase las *Anotaciones* 564).

<sup>30</sup>Quisiera agradecer los comentarios y sugerencias que recibí durante la presentación de una versión preliminar de este trabajo en la reunión de la SRBHP en Boston (Otoño 2003). Doy también las gracias a Sonia Velázquez, Iliana Villanueva, y a Ivette Hernández por sus lecturas cuidadosas de este trabajo.

### Obras Citadas

- Aristóteles. *Acerca del alma*. Traducción y edición de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Ética nicomáquea. Ética Eudemia*. Trad. Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos, 1985.
- Asensio, Eugenio. “La lengua compañera del imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal”. *Revista de Filología Española* 43(1960): 399-413.
- Avilés, Luis F. “Contemplar mi ‘stado: las posibilidades del yo en el soneto I de Garcilaso”. *Calíope* 2(1996): 58-78.
- Capellanus, Andreas. *The Art of Courtly Love*. Ed. John Jay Parry. New York: Columbia UP, 1990.
- Castiglione, Baldassare. *El cortesano*. Trad. Juan Boscán. Ed. Mario Pozzi. Madrid: Cátedra, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Il libro del Cortegiano*. Milán: Garzanti, 1981.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Ed. Instituto Cervantes. Barcelona: Crítica, 1998.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Ad Litteram, 1998.
- Cuevas, Cristóbal. “Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera”. *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera. Doce estudios*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997. 157-172.

- Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil. 3 vols. Madrid: Gredos, 1990.
- Ferguson, William. "De lo suave a lo áspero: notas sobre la estética de Herrera". *Revista de Estudios Hispánicos* 8(1981): 89-96.
- \_\_\_\_\_. *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*. London: Tamesis, 1981.
- "Forum". *PMLA* 117.2 (2002): 324-28.
- Garcilaso de la Vega. *Obra poética y textos en prosa*. Ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas con comentario*. Ed. Elias L. Rivers. Columbus: Ohio State UP, 1974.
- Glaser, Edward. "Cuando me paro a contemplar mi estado. Trayectoria de un rechenschafts-sonett". *Estudios hispano-portugueses*. Valencia: Castalia, 1957. 59-95.
- Graf, E. C. "From Scipio to Nero to the Self: The Exemplary Politics of Stoicism in Garcilaso de la Vega's Elegies". *PMLA* 116.5(2001): 1316-1333.
- Guevara, Antonio de. *Aviso de privados o despertador de cortesanos*. Ed. A. Alvarez de la Villa. Paris: Louis Michaud, 1912.
- \_\_\_\_\_. *Menosprecio de corte y alabanza de aldea. El arte de marear*. Ed. Asunción Rallo. Madrid: Cátedra, 1984.
- Heiple, Daniel. *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*. University Park: The Pennsylvania State UP, 1994.
- Hermida Ruiz, Aurora. "Silent Subtexts and Cancionero Codes: On Garcilaso de la Vega's Revolutionary Love". *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the "Cancionero de Baena" to the "Cancionero General"*. Eds. E. Michael Gerli & Julian Weiss. Tempe, Arizona: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1998. 79-92.
- Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Eds. Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Cátedra, 2001.
- Lain Entralgo, Pedro. *Sobre la amistad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.
- Lapesa, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos, 1981.
- Lázaro Carreter, Fernando. "La 'Ode ad florem Gnidi' de Garcilaso de la Vega". *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*. Ed. Víctor García de la Concha. Salamanca: U de Salamanca, 1986. 109-26.
- Luján Atienza, Angel Luis. "Las Anotaciones de Herrera y las formas estilísticas de la tradición hermogeneana". *Hispanic Review* 68(2000): 359-80.
- Ly, Nadine. "La rescritura del soneto primero de Garcilaso". *Criticón* 74(1998): 9-29.
- Mccaw, R. John. "The Wild Man Reads Castiglione: Garcilaso, Courtly Love, and the Civilizing Function of Poetry". *Convergencias Hispánicas: Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American Literature, Film, and Linguistics*. Eds. Elizabeth Scarlett and Howard B. Wescott. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2001. 261-69.
- Morros, Bienvenido. "La canción IV de Garcilaso como un infierno de amor: de Garci Sánchez de Badajoz y el Cariteo a Bernardo Tasso". *Criticón* 80(2000): 19-47.
- Navarrete, Ignacio. *Los huérfanos de Petrarca*. Trad. Antonio Cortijo Ocaña. Madrid: Gredos, 1994.

- Pastor, José Francisco. *Las apologías de la lengua castellana en el Siglo de Oro*. Madrid: Los Clásicos Olvidados (Nueva Biblioteca de Autores Españoles), 1929.
- Pepe, Inoria, y José María Reyes, eds. "Introducción". *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Madrid: Cátedra, 2001. 17-163.
- Piras, Pina Rosa. "'Yo' tra metáfora e letteralita: Lettura del sonetto 'Quando me paro a contemplar mi 'stado' di Garcilaso de la Vega'". *Annali Istituto Universitario Orientale, Napoli, Sezione Romanza* 24(1982): 427-32.
- Rico, Francisco. *Nebrija frente a los bárbaros*. Salamanca: U de Salamanca, 1978.
- Rivers, Elias L. "Interplay of Syntax and Metrics in Garcilaso's Sonnets". *Calíope* 6(2000): 199-215.
- Rodríguez García, José María. "Epos Delendum Est: The Subject of Carthage in Garcilaso's *A Boscán desde la Goleta*". *Hispanic Review* 66(1998): 151-170.
- Ruiz Pérez, Pedro. "La cuestión de la lengua castellana: aspectos literarios y estéticos en los siglos XV y XVI". *Gramática y humanismo: perspectivas del Renacimiento español*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Libertarias, 1993. 119-43.
- Strother, Darci L. "'Cuando me paro a contemplar mi estado': El concepto de 'género' en tres sonetos del Siglo de Oro español". *Romance Notes* 34(1993): 61-69.
- Valdés, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Ed. Cristina Barbolani. Madrid, Cátedra, 1990.
- Venier, Martha Elena. "Lectura (sintáctica) del primer soneto de Garcilaso". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 47(1999): 363-68.
- Wyszynski, Matthew A. "Friendship in Garcilaso's Second Eclogue: Thematic Unity and Philosophical Inquiry". *Hispanic Review* 68(2000): 397-414.

CALÍOPE

Vol. 10 2004 No. 1

JOURNAL OF THE SOCIETY FOR RENAISSANCE & BAROQUE HISPANIC POETRY

GARCILASO STUDIES  
A NEW TRAJECTORY

Edited by

Ignacio Navarrete & Aurora Hermida-Ruiz



*Para Rafael Lapesa*

A DECENNIAL CELEBRATION, The Editor; INTRODUCTION, Ignacio Navarrete & Aurora Hermida-Ruiz; DE LA ESCRITURA DEL EXCESO A LA POÉTICA DEL JUSTO MEDIO: OTRA TRAYECTORIA, Christine Orobitg; FROM GARCILASO TO ARGENSOLA: THE COSMOS REORDERED, Howard Wescott; FERNANDO DE HERRERA CREADOR DEL PETRARCA ESPAÑO, Inoria Pepe Sarno; IMAGES OF GARCILASO: HIS VERSE AND HIS FIGURE IN MODERN SPANISH POETRY FROM THE 1920s TO THE POSTWAR PERIOD; Andrew P. Debicki; BEYOND PETRARCH: GARCILASO'S THOROUGHLY MODERN GALATEA; Edward Dudley; RELACIONES HOMOSOCIALES, DISCURSO ANTIBELICISTA Y ANSIEDADES MASCULINAS EN GARCILASO DE LA VEGA, Mar Martínez-Góngora.

One-year **membership**: \$25/25 euros; For USA send membership fee to: Elizabeth Wright [wrighte@uga.edu], Romance Languages, Univ. of Georgia, Athens GA 30601-1815; for Europe, to Pedro Ruiz Pérez [fe1rupep@uco.es], by electronic transfer, to: caixa,/cSRBHP-Calíope, Nº 2100-1708-11-020007935. Send **submissions** (English, Portuguese, Spanish) to: Julián Olivares, Ed. *Calíope*, MCL, Univ. of Houston, Houston TX 77204-3006. Submit 2 copies, double-spaced (30pp./8000 words max), one copy w/o name of author and affiliation. MLA style. [www.class.uh.edu/mcl](http://www.class.uh.edu/mcl)