

Dos experimentos sobre la interpretación: Garcilaso tras el juego del holandés errante

Gaspar Garrote Bernal

(ggb@uma.es)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Resumen

Reflexión sobre el proceso de la interpretación, a partir de un juego que el autor utiliza al comenzar sus clases, y del soneto IV de Garcilaso.

Abstract

Reflection on the process of interpretation, from a game that the author uses to start his classes, and from Garcilaso's sonnet IV.

Palabras clave

Interpretación
Malentendido
Garcilaso de la Vega
Literatura sexual

Key words

Interpretation
Misunderstanding
Garcilaso de la Vega
Sexual literature

AnMal Electrónica 31 (2011)
ISSN 1697-4239

*A mis estudiantes ayer de Periodismo
y hoy de Filología Española,
para los que concebí el juego del holandés
errante, y con quienes fui puliéndolo.¹*

Muy bien se ajusta la semiología al estudio del código de la circulación y de otros sistemas industriales de información no polisémica e independiente del tiempo y del contexto. Por eso, su tan repetido diagrama en que la flecha que lanza el emisor hiere al mensaje y, con salida por el lateral de éste, termina –convirtiéndolo siempre en pasivo– por matar al receptor, es tan famoso como fallido cuando no se aplica a máquinas y artefactos. Más allá de ese dichoso esquema, podríamos

¹ El presente trabajo forma parte del Proyecto del Plan Nacional de Investigación (MICINN I+D+I) «La recepción y el canon de la literatura española del Siglo de Oro en los siglos XVIII, XIX y XX» (FFI2009-10616/FILO), cuyo investigador principal es José Lara Garrido.

plantearnos (o pensar) que primero debió de ser lo que el emisor de un mensaje pretendió decir; después, lo que dijo o inscribió; luego, lo que otros inmediatamente entendieron que dijo; más tarde, lo que se fue interpretando que, andando y saltando hacia delante y hacia atrás por azarosas cronologías, quiso manifestar; ¿finalmente?, lo que se entendió que se interpretó. A poco que se mire, un mensaje cualquiera y sus múltiples recepciones –pongamos el *Quijote* y las suyas, o la allí narrada sobre el *baciyelmo* (Garrote Bernal 1995: ix-xvii y lix-lxi)– ilustran este proceso, en que un discurrir temporal apenas rectilíneo es factor nada desdeñable y sobre el que quizá se basa la comunicación humana, esa corriente de dichos, entendidos, sobreentendidos y malentendidos que atraviesa la historia y que culmina en una cultura:

Hay que contar, en poesía más que en nada, con esa fuerza latente y misteriosa, acumulada en la palabra, debajo, disfrazada de palabra, contenida, pero explosiva. Hay que contar, sobre todo, con esa forma superior de interpretación que es *le malentendu* (Salinas 1932: 169).

La cultura, por basarse en tales incertidumbres, aparece como inestable, pero no por ello es efímera: permanecen las intercambiadas palabras. Inestabilidad permanente: nuestra enésima paradoja (cfr. [Garrote Bernal 2009](#)).

UN MODELO PARA REFLEXIONAR SOBRE LA INTERPRETACIÓN: EL JUEGO DEL HOLANDÉS ERRANTE

Ensayemos un modelo que nos permita observar el proceso de la interpretación. Sea el *juego del holandés errante*. En una de esas carreras de bólidos que contribuyen a conformar la actual, veloz y fragmentaria vida postmoderna, dos personas sostienen (¿o agarran o enarbolan?), por sus correspondientes palos, una tela prendida de estos. La tela presenta tres franjas horizontales (roja, amarilla y roja), sobre las que se ha escrito el siguiente lema:

C. Sainz - L. Moya [en la primera franja roja]

Lepe [en la franja amarilla]

con vosotros [en la segunda franja roja]

Este mensaje, en apariencia tan simple, ofrece una pluralidad de informaciones interconectadas, entre sí y con el resto de elementos de la situación descrita. Coloquemos a nuestros personajes, gritando junto con otros muchos, en los márgenes de una estrecha carretera de los Países Bajos. Hallemos ahora un receptor: por más señas, será holandés y caminará errante por los habitualmente tranquilos campos de su patria ganada al mar. Este holandés ni sabe español ni gusta de viajar, carece de afición al deporte y desconoce las banderas de los diversos países. Probablemente sea feliz. Para él, apenas tiene sentido la información contenida en la suma de personas (¿domingueros en algarada, manifestantes, espectadores, aficionados...?) y en el artilugio conformado por palos, sábana colorista y texto. Dadas sus condiciones, apenas interpreta que se halla ante un grupo de energúmenos que, al filo mismo de una carretera por la que discurren coches a bastante más de ochenta kilómetros por hora, van, como competentes novios de la muerte, en busca de ésta. Incomprensible le resulta que los policías que ululan y pululan por la zona no detengan a los que se juegan así el tipo, ni multan siquiera a los peligrosos automovilistas. Será —se dice— que aquellos son demasiados y a estos no hay manera de cogerlos.

El error de sucesivos holandeses y sus metamorfosis

Otro holandés igualmente errante (¿y errado?) desconoce, como el anterior, cualquier noción de lengua española y de geografía de otros países, y tampoco sabe —y por tanto no gusta de él— de un evento en que los espectadores apenas pueden ver nada, excepto un halo de velocidad y, con algo de paciencia, un vehículo estrellado en la cuneta. Pero sí comparte el código de las enseñas nacionales. Entonces transformará el artilugio de palos y sábana multicolor en una bandera, la española, y por tanto llamará *astas* a los antiguos palos. Asimismo, entenderá que los dos portadores de la sábana pintada y escrita son españoles. Sin embargo, no ha comprobado la nacionalidad de ambos —no entiende su idioma, no ha visto sus pasaportes—, a pesar de lo cual dará por válida su hipótesis, aun sin tener conciencia de que lo sea, para seguir *leyendo*: como la bandera se inserta realmente en una pancarta, pues el artilugio consta de dos astas y no sólo de una, deducirá que o protestan por tan curioso evento o que animan a algunos de sus participantes. Es que

las banderas admiten un silencio circundante, pero no las pancartas. Incluso el segundo holandés presumirá que los de la baciyélmica bandera-pancarta se dirigen precisamente a aquellos automovilistas que posean la nacionalidad española, o al menos el correspondiente documento acreditativo: en cuanto se ha despegado del *texto*, nuestro errabundo personaje ha avanzado bastante con respecto a la interpretación del primero, si bien ese avance se sustenta más en conjeturas que en hechos.

Admitamos ahora en el experimento a un tercer holandés errante que conoce, aún sin saber nada de español ni de España, las enseñas europeas, y que ama tanto la velocidad como Marinetti. Este nuevo receptor entendería que los supuestos españoles de la pancarta animan a [Carlos Sainz](#) y a [Luis Moya](#), insignes conductores que en un par de ocasiones lograron encabezar la lista mundial de aspirantes a suicidas autorizados al volante. El mensaje «C. Sainz - L. Moya», en efecto, es tan comprensible para un aficionado a los *rallies* que no sabe español, como el que dicta «V. Wolf» lo es para alguien que, sin conocer el inglés, gustase de la literatura: ‘Virginia Wolf’. Ciertos trechos lingüísticos dependen menos de la gramática que de la pragmática; se anclan más en la enciclopedia que en el diccionario. Por si fuera poco, este holandés sería capaz de descifrar cuál de los coches que pasan ante él es conducido por ambos ya *pilotos* —y no *energúmenos*, ni sólo *automovilistas*—, y todavía más: aunque no los viera a través de los cristales entintados del vehículo, podría situar a Sainz al volante y a Moya sentado, como *copiloto*, a su derecha. Otra conclusión derivada de su conocimiento de la enciclopedia «Campeonato mundial de rallies».

Pongámonos ahora en la piel de un cuarto y errante holandés que, pudiendo descodificar las banderas nacionales y siendo aficionado a las carreras de coches, algo supiera de español, aunque nada conociera de la geografía de España. Su interpretación confirmaría textualmente que un grupo de españoles anima («[estamos] con vosotros») a Carlos Sainz y a Luis Moya. Pero de *Lepe*, ¿qué podría pensar? Como mucho supondría que esa palabra fuera el verbo del que carece el texto de la bandera-pancarta; desde su muy escaso conocimiento del español, podría conjeturar, por ejemplo, que *lepe* está conjugado en ese modo verbal que la gramática parece haber generado para hacer la vida imposible a los aprendices de nuestro idioma: el subjuntivo. Sí, *lepe*, forma del subjuntivo de **lepar*, ‘animar’, con el que este cuarto intérprete ha suplido una ausencia en el texto.

Un quinto holandés de parecidas características, pero que, aún más errante y cada vez menos errado, hubiera asimismo visitado con cierto detenimiento España y Andalucía —para un extranjero, casi son lo mismo—, podría suponer que los aficionados son naturales de Lepe.

De momento nos hemos movido en un nivel de interpretación denotativa que pone en juego a la vez lo pragmático (aficionados con una pancarta-bandera en una carrera de coches), lo gramatical (texto escrito) y lo retórico (el espacio ofrecido por la pancarta predetermina la manera de *ocuparlo lingüísticamente*). Además, habremos ido otorgando el carácter de interpretación más correcta a la que seguía a las anteriores en la serie descrita, de donde puede concluirse que bastan dos lecturas diferentes de un mensaje para que enseguida adquiriera una el rango de estándar, admisible u ortodoxa: un seguro asidero. En cualquier caso, nuestros holandeses han tenido que apoyarse en indicios (la bandera, la nacionalidad de Sainz y Moya) para establecer la hipótesis de que quienes sostenían la pancarta eran españoles. Ninguno ha contrastado esa presuposición con documentación fiable.

Cabe añadir otro estrato de interpretación. Supongamos a un sexto holandés que domina perfectamente todos los *códigos* mencionados: banderas nacionales, *enciclopedia* de los *rallies*, idioma y geografía de España. Este receptor estaría en condiciones de descifrar en la información contenida en *Lepe* no sólo la estructural que se refiere a cierta ‘localidad de la provincia de Huelva’, sino también la coyuntural que atesora sobre sus habitantes una cada vez mayor cantidad de chistes que comparten el significado de que los leperos andan bastante despistados. Tras descodificar las informaciones interconectadas en todos los registros posibles de la situación comunicativa dada, ese sexto intérprete esbozaría —¿por qué no?— una sonrisa. El ánimo que *querían* transmitir los espectadores se ha transformado en ironía... ante *ese* concreto receptor que, aunque no al volante, erraba.

Conclusiones (provisionales, por supuesto)

Así pues, un mismo mensaje en una situación idéntica ha suscitado un haz de seis informaciones distintas, generadas por otras tantas ópticas progresivamente comprensivas. Y sólo porque el experimento ha contado con apenas seis holandeses y cuatro variables. Seis interpretaciones y veinticuatro matices para un

mismo mensaje. ¿Quién da más? Seguro que otros muchos dan más. Pero supongamos que todos y cada uno de los mensajes transmitidos en la esfera de las culturas humanas sólo dieran pie a seis *lecturas*. Ante esto cabría asumir que la humanidad se divide en otros tantos grupos, entre los que el establecimiento de la comunicación es cuando menos difícil; y preparar, de todos o de algunos de los sentidos generados en uno de los seis colectivos, cinco versiones distintas para los demás, con el objetivo de facilitar los trasvases comunicativos. Para esto último hay que formar a gentes osadas (traductores, lingüistas, filólogos, intérpretes, críticos —e incluso teóricos— literarios...) que intenten aproximar los mensajes de cada uno de esos grupos a los integrantes de los demás, bien estudiando (y enseñando luego) varios o todos los códigos ajenos a los miembros de cada conjunto, o a algunos en concreto, bien investigando las utilidades de crear un código común.

Se mire por donde se mire, las posibilidades ofrecidas por el modelo del juego del holandés errante parecen tender a un modesto tipo de infinito, sobre todo si pensamos que la humanidad no se divide sólo en seis grupos y que, aunque así fuera, estos, a su vez, admiten subdivisiones. No en vano, cada uno de nosotros forma parte de muy distintas minorías. Por ejemplo, apenas se ha tratado aquí de la reacción que la interpretación de un mensaje produce: ¿y si a alguno de los holandeses que tan amablemente han colaborado con nosotros no le gustan España o los españoles? ¿O si hay quien adora Lepe? ¿O si se la tiene jurada —y le ha echado mal de ojo— a Carlos Sainz? En fin, un embrollo. Que ahora complicaría si cayera en la vulgaridad de introducir las nociones de objetividad y subjetividad. El juego muestra cómo cada interpretación sucesiva salva las limitaciones de cada memoria mediante hipótesis coherentes con los hechos y puede ser comunicada de forma inteligible, también porque cada memoria individual resultaba ser, en el nivel connotativo, un fragmento del espejo fragmentado de la memoria colectiva. En todo caso, asumir y enseñar que todo es subjetivo, o practicar juegos de palabras memos como el de «No soy objetivo porque no soy un objeto», son actitudes que conllevan un error lógico sin salida (la paradoja del cretense) o que derivan en un error ético (todo vale).

Por ahora nos bastará con saber que la inestable tendencia al infinito de la comunicación humana conduce al malentendido.

UN CASO SOBRE Y PARA LA INTERPRETACIÓN: ESTRATOS DE SIGNIFICACIÓN EN EL SONETO IV DE GARCILASO

El modelo anterior contaba con una situación sincrónica en que, además, los intérpretes no se comunicaban entre sí. Veamos qué ocurre en otra dinámica: la relativa a un mensaje que comparece no ante una, sino ante sucesivas generaciones de receptores-emisores. Tal mensaje producirá una serie de interpretaciones que se suceden y amplían, pero también que se repiten, enquistan y presionan sobre la literalidad inicial. Una historia de malentendidos en que ni una ni otros se perciben como tales.

Según Whinnom, «we have no history of Spanish literature based on historical criteria» (1968: 106) por las tres distorsiones que otros tantos prejuicios imponen a nuestra historiografía literaria: en cuanto *española*, su objeto de estudio, «the vernacular literature», queda desconectada de otras, así de la latina en la Edad Media, aunque en esa época «an extraordinarily high proportion of the major works are freely adapted translations [...] and close imitations of medieval Latin (an in some cases medieval French or Arabic) works» (1968: 100 y 97); en cuanto *literatura*, no sólo «It is impossible objectively to define either literature or poetry», sino que una obra tan importante que acaba en clásica al situarse en «the beginning of a new tradition», suele rehacer la definición anterior de literatura (1968: 100 y 101); por fin, el puritanismo que se instala a finales del XV y eclosiona durante la Contrarreforma, apenas se ha relajado, excepto durante un breve período del siglo XIX, lo que mantiene olvidada «a whole tradition of writing, very nearly extinguished in the sixteenth century», la literatura obscena (1968: 104), que en la poesía cancioneril se expresó mediante el doble sentido (1968: 105-106). En consecuencia, con estas tres distorsiones transformamos en «a mirror in which we see only ourselves» lo que debería ser una experiencia liberadora: la comunicación con mentes conformadas por sus propias convenciones; también, el alzamiento de *vacas sagradas* («sacred cows»), por lo que «we must get rid of the “hero theory” of history in literary historiography: it is morally unhealthy» (1968: 106).

Desde tales prevenciones, examinemos, como segundo experimento sobre la interpretación y sus procesos, el soneto IV de Garcilaso de la Vega, en el texto dispuesto por Morros (1995: 15):

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.

La situación contemporánea transitada por los holandeses errantes se reduce ahora de manera notable, pues del contexto y la situación para este mensaje quedan apenas huellas: a) *Garcilaso*, un lema que cobra vida virtual con unas cuantas páginas de biografía más o menos documentada, esto es, con un texto que, alzado en el mejor de los casos sobre otros, convertirá al lema en protagonista de un relato que, destacando el carácter extraordinario del ya personaje —*histórico*, por supuesto—, lo apartará del camino de las comunes necesidades humanas; b) el desperdicio de márgenes, que con elocuente silencio nos habla de un discurso lujoso, ultra-elaborado sobre plantilla musical y que la liturgia cultural considerará como más excelente que la media de los que se construyen con las *palabras de la tribu*, también porque se presupondrá de partida que su mensaje ha de ser sabio, sublime o indescifrable; c) *soneto*, marca que predice unas restricciones espaciales o retóricas que se conservan en el museo del manual de literatura, y d) *IV*, una señal —romana o prestigiosa— que postula una serie.

El estrato erudito

Como en 1574 había hecho el Brocense, Herrera ligó el verso «desnudo espirtu o carne i hueso firme» (égloga II, 882) al 14 de este soneto, y señaló que ambos

derivaban de la canción «Si è debile il filo a cui s'attene...», de Petrarca: *O spirto ignudo od huom di carne, e d' ossa* (Herrera 1580: 306 y nn. 14-15, y 859, n. 219). Esto último, según Prieto, «no resta individualidad» al toledano (1982: 39). En todo caso, práctica comunitaria de poetas es incorporar sus lecturas a las nuevas composiciones: la intertextualidad es constituyente esencial de la textualidad poética. En lo cual abunda Lapesa cuando, siguiendo a Pagès, ve «la pregunta» del soneto IV, 5-6, como «procedente de Ausias», *Cant XI*, 2 y 4: «Cor malastruch, enfastijat de viure... / Com soferrás los mals qui't son devant?» (1948: 84 y 62-63)².

Así pues, Herrera gracias a la objetivación del Brocense, y Lapesa gracias a la de Pagès, constatan la procedencia ausiasmarquiana y petrarquista de tres de los catorce versos del soneto IV. Es más: Lapesa extiende la presencia de la canción «Si è debile il filo a cui s'attene...», 107-110 y 11-13, a todo el primer cuarteto y a los tres últimos versos del segundo (1948: 83-84). Desde sus *enciclopedias* sobre poesía que manejaron esos cuatro intérpretes, las voces de Ausias y Petrarca han ido aflorando como lo hacían los nombres de los pilotos a partir de sus iniciales inscritas en la pancarta del juego del holandés errante.

El texto ha activado la memoria del *receptor*, y éste le hace decir más de lo que aparentemente indicaba. El mensaje —lo estamos comprobando— va siendo reelaborado de continuo por un *receptor-emisor* que incluso llega a convocar a otros emisores anteriores inscritos en el texto. Mientras estas cosas suceden, el supuestamente único activo en este proceso, el emisor Garcilaso, ha dejado de hablar. O mejor: sigue reiterando su mensaje cien, mil veces, las que hagan falta, como en una letanía. Al menos, esa repetición impide que a sus palabras las lleve el viento.

² Pero «¿Quién sufrirá tan áspera mudanza / del bien al mal? ¡Oh corazón cansado, ...» no coincide plenamente con «[...] corazón desventurado, enojado de vivir? / [...] / ¿cómo sufrirás los males que te han de llegar?» (March 1982: I, 171). Si se admite que Garcilaso manejó este intertexto, podría también sondearse la posibilidad de que lo hiciera como *senhal* de relectura para receptores avisados, en cuanto el contexto ausiasmarchiano incluye (v. 5) un «Acuyta't, donchs, a la mort qui't espera» («Apresúrate, pues, a la muerte que te espera»), que maneja dos palabras, *muerte* y *espera*, que un ingenio cancioneril podría —como otros pasajes del *Cant XI*— con facilidad explotar. Lo digo por lo que iremos viendo.

El estrato filosófico-psicologista

Herrera no sólo focalizó su atención —y la de lectores posteriores de Garcilaso— en las fuentes del soneto IV: en la erudición poética. También lo hizo en las *pasiones del ánimo*, es decir, en la filosofía y la psicología. En cuanto al asunto o *sujeto* de esa composición, el comentarista sevillano parece haberlo prefijado para siempre: «El sugeto d' este soneto es la esperança, dilatado con las variaciones i mudanças d' ella», dice antes de recordar que «la esperança» es «uno de los quatro afetos o passiones del ánimo», «que son plazer i tristeza, temor i esperança» (Herrera 1580: 302). Lapesa terminó poniendo letra a esta música psicologista para el soneto IV: «La crisis espiritual de Garcilaso desemboca en el descubrimiento de sus propias energías morales» (1948: 83).

Las evidencias (fuertes o débiles) que brindaba el estrato erudito, al comparar hechos (textos con intertextos), se distancian de las conjeturas con que algunos holandeses errantes suponían —aunque basándose en indicios— la nacionalidad de quienes portaban la bandera-pancarta; también, de la lectura filosófico-psicologista de Herrera y, sobre todo, de la biografista de Lapesa. Es que Herrera presupone que *esperanza* (v. 1) ofrece el único sentido de «una de las passiones del apetito sensitivo, que son quatro: gozo y dolor, esperança y temor» (Covarrubias 1611: 555a). Pero este significado es sólo el que utilizan «los físicos» o médicos; es decir, que «Esperança se toma en muchas maneras», y no exclusivamente en la acepción manejada por Herrera. Así, disponía de una significación teológica, que el autor del *Tesoro* esboza, pero en la que apenas quiere entrar; en cambio, explicita otras acepciones *laicas* de esa voz: «el acto que es de esperar el bien ausente» y «el hábito o acto de esperar algún bien aprehendido» (Covarrubias 1611: 555a).

El estrato biografista y el lema *Isabel Freire*

Aún más que la de Herrera, resulta conjetural la lectura de Lapesa, que entiende *prisión* (v. 12) con el único sentido de «cárcel» (Covarrubias 1611: 880b, s. v. *prender*), aunque esa voz contaba con otras acepciones: «Término de caçadores para sinificar lo que mata el halcón» y, en plural, «los grillos y cadenas que echan al que está preso» (Covarrubias 1611: 888b, s. v. *prisión*). Pero mientras Herrera se

quedaba en el lexicón, Lapesa va más allá, porque vincula diccionario y enciclopedia (aquí, la biografía de Garcilaso) y concluye:

la frase «Muerte, prisión no puede, ni embarazos / privarme de ir a veros» alude al encarcelamiento de Tolosa (febrero de 1532) o, mejor aún, al confinamiento en la isla del Danubio (marzo-julio del mismo año) (1948: 186).

De nuevo, la *partitura* del texto se expresa a través de las relaciones de memoria del *intérprete*, que es quien la hace sonar. Pero la lectura biografista de Lapesa no ha sido contrastada con nada, salvo circularmente con la propia y autosegura interpretación: *prisión* significa sólo ‘cárcel’ y Garcilaso estuvo encarcelado dos veces en 1532, luego el soneto IV alude a esa circunstancia vital y, *por tanto*, ha de fecharse en torno a dicho año. En cursiva marco las inferencias que proceden no del mensaje poético de Garcilaso, sino de la interpretación de Lapesa: un receptor nada pasivo que ha transformado el soneto del ya apenas activo emisor, y lo ha convertido en autobiográfico y diríase que romántico.

Aceptando esa metamorfosis, Prieto indica que, «como certeramente señala Lapesa», *prisión* «permite situar este soneto entre febrero y julio de 1532, cuando el poeta sufre su destierro en la isla del Danubio». Y añade que del «soberbio terceto final» destaca «su reto de ir a ver a Isabel [Freire] cuando quiera, vivo o muerto» (1982: 39). El *os* del soneto IV es renombrado como *Isabel Freire*. Un lema-comodín con que se interpreta, desde la admitida biografía de Garcilaso, buena parte de su obra poética. Al tratar de otro soneto garcilasiano, Lapesa lo advierte: «Respetemos la interpretación tradicional, aunque nada obliga a ello» (1948: 128)³. Pero sin esa obligación al parecer voluntariamente aceptada, ni *prisión* ni *os* dan un sentido que supere al genérico que brinda el diccionario para cualquiera de sus acepciones. Y si el intérprete profesional se queda ahí, no puede construir historia literaria; al menos, la canónica que se basa en el biografismo o en el —documentado o presupuesto— tiempo externo al poema.

³ La *interpretación tradicional* del soneto IV procede, en cuanto a la prisión en 1532, del comentario dispuesto por Tamayo de Vargas en 1622 y, para Isabel Freire (1503-h. 1534), de Menéndez Pelayo, que en 1908 catalizó anteriores suposiciones referidas a ella (Morros 1995: 366 y xxxii, n. 21).

Datos y conjeturas: la urdimbre de toda interpretación

La *interpretación tradicional* presiona sobre dos excelentes filólogos como Lapesa y Prieto, y sobre tantos otros; sin embargo, «todavía está por probar la realidad del amor entre Garcilaso e Isabel Freyre» y, además, algunos de los poemas del toledano fueron «dictados más por el juego retórico que por el sentimiento sincero» ([Rubio Árquez 2002: 282 y 283](#)). Una dicotomía (*retórica / sinceridad*) anacrónica si se aplica a textos anteriores a la Poética surgida y asentada en los siglos XVIII y XIX, y que empezó a encumbrar a la sinceridad como valor estético. Es decir, que con o sin Isabel Freire, Garcilaso no deja de ser presentado como poeta romántico.

Pero a lo que iba: la base para el empleo del lema que casi todo lo salva en el caso de la poesía garsilasiana, es muy tenue, pues se sustenta en la rúbrica que figura en el manuscrito que transmite la copla «Culpa debe ser quereros...»: «A Doña Ysabel Freyra, porque se caso con un hombre fuera de su condicion», Antonio de Fonseca ([Keniston 1922: 80-81](#)). Altolaguirre oscila, respecto al lema *Isabel Freire*, entre dos polos. Desde una Poética clásica que siempre se quiso universal, señaló: «La dama de los pensamientos de Garcilaso no era un ser real, sino un fantasma, al que enriquecía continuamente con perfecciones, a medida que iba viviendo. Por eso su amor no podía extinguirse» (1933: 61). Sin embargo, sobre el poeta y crítico Altolaguirre presionó aquel biografismo decimonónico que alzó el mal llamado *positivismo*, y que construyó y construye sus narraciones *historiográficas* menos con datos que con sobreentendidos, conjeturas y retóricas. De nada sirven las precauciones críticas de verdad positivistas: «Unfortunalety we have very little information as to the real nature of intimacy between Garcilaso and Isabel Freire» ([Keniston 1922: 82](#)). Que de nada sirven, lo confirma el giro radical que Altolaguirre efectúa sobre su propio argumento para sostener de «esa creación suya inexistente, pero tan verdadera», que

Isabel de Freyre vivía en el jardín de su alma [...]. ¡Cuán distinta sería la Isabel de Garcilaso a la de don Antonio de Fonseca! [...] Cuando Isabel de Freyre vio por primera vez a los dos hombres [...] Dudó un momento [...] y unió su vida a la de don Antonio [...]. No podía [Garcilaso] abrazarla con su cuerpo, ni besarla con labios de carne; pero cuando atravesó los dinteles de su espíritu, unos brazos interiores, que

eran como una brisa, y unos labios, que eran como nubes, acogieron aquel recuerdo para siempre (1933: 62).

Dicho y hecho. (Y ahora entienda el receptor de este artículo lo que con frase tan concisa –y por tanto muy inestable o dependiente del contexto– habré querido subrayar.)

Datos en el soneto IV

La dicotomía manejada por Altolaquirre (*espíritu / carne*) bien pudiera basarse en el verso final del soneto IV, pero en todo caso la aprovecharé en esta reflexión que voy conduciendo sobre la interpretación: *espíritu* o conjeturas / *carne* o hechos. ¿Cuál es la *carne* del soneto de Garcilaso en que íbamos? Sin tener en cuenta su constitución métrica e intertextual, que en sí misma brinda otra serie de datos, vayamos por su abecé argumental:

1. Un yo (*mi*) se anima apenas (*Un rato se levanta mi esperanza*), pero contra su voluntad termina deprimiéndose (*caer*) y deja desamparado *el lugar* feliz que hasta ese breve momento habitaba en su estado de bienestar (cuarteto 1).

2. Apenas soportando tan continuo vaivén entre el *bien* (*bonanza*) y el *mal* (*fortuna*), trata de reanimarse (cuarteto 2).

3. Así que el yo, ahora patente (*Yo mismo*), muestra su voluntad de vencer todos los *inconvenientes* que se le presentan (terceto 1),

4. porque ningún obstáculo (*muerte, prisión, embarazos*) podrá interponerse entre ese yo (*desnudo espíritu o hombre en carne y hueso*) y el tú al que aspira: *ir a veros* (terceto 2).

Conjeturas en el soneto IV

¿Y cuál es el *espíritu* desde el que se ha interpretado este poema? El conjunto de conjeturas que han generado sucesivos receptores suyos y que, sin el respaldo definitivo del texto, aunque sí de otro más elástico aún, la *interpretación tradicional*, son al menos las siguientes:

1. *Yo mesmo* (v. 9) = el Garcilaso histórico. Es una ecuación admitida por buena parte de la crítica, y que con toda honradez intelectual, esto es, sin ocultar ninguna carta, traza Prieto:

En abril de 1530 regresa Garcilaso a España y estará unos pocos meses en Toledo. Una canción (la III) y un soneto (el IV) reflejan desde el destierro (otra vez la distancia) la breve etapa española. La canción y el soneto están faltos de elementos que permitan una interpretación fríamente científica, pero tienen suficiente latido para aproximarse emotivamente a su sentido. La vida que importa [...]. Inmediatamente surge [en los tercetos del soneto IV] el hombre Garcilaso que supo de la herida del amor y de las armas, surge ese furor y vivir amor que siempre anida en su palabra (1975: 75 y 83).

2. *os* (v. 13) = Isabel Freire. Pero si *os* se refiriera a una mujer histórica, Garcilaso –como ha recordado Vaquero Serrano (2000 y 2005)– mantuvo relaciones con entre cuatro y seis damas, entre ellas Guiomar Carrillo (h. 1520-1525), que concibió a su primogénito:

¿es posible que aquellas *dulces prendas* recordadas por el poeta años después [en el soneto X] no tuvieran nada que ver con Isabel Freyre, la bella portuguesa, y sí mucho con aquella Guiomar toledana, que tanto amor sintió por Garcilaso? (Vaquero Serrano 2000: s. p.).

Si bien Garcilaso se casó en 1525 con Elena de Zúñiga (Vaquero Serrano 2007a), su esposa no es el objetivo –al parecer– de su poesía amorosa, aunque la mayor parte de ésta no tiene por qué haber estado dedicada a Isabel Freire o a Guiomar Carrillo, sino a una misteriosa dama napolitana para quien compondría entre 1533 y 1535, según expone Rubio Áquez (2002); pero tampoco este crítico consigue ir más allá de las conjeturas. Por lo demás, Garcilaso se habría referido en otros poemas a su bellísima cuñada Beatriz de Sá, la *Elisa* de sus églogas, fallecida de parto en una fecha situada entre 1527 y 1531, y a quien habían cantado varios poetas portugueses en el *Cancioneiro geral* (1516) de Garcia de Resende (Vaquero Serrano 2003)⁴, si bien Sá Fardilha (2004) discute que doña Beatriz fuera la *Elisa* del toledano. No sigamos:

⁴ En un trabajo de divulgación, Vaquero Serrano (2006) sintetiza sus anteriores aportaciones sobre Garcilaso, doña Guiomar y doña Beatriz.

ante saber mantenido y esgrimido con tantas inestabilidades, sorprende que el lema *Isabel Freire* mantenga tal poder explicativo. Es como si para entender el texto escrito en la pancarta, los holandeses errantes hubieran indagado, de oídas, en las vicisitudes vitales de quienes la sostenían: ¿serían parientes de alguno de los pilotos?

3. *prisión* (v. 12) = lugar donde se encontraba en 1532 el Garcilaso encarcelado por orden de Carlos V, según interpretan —con Lapesa y Prieto— Burell («Alude al confinamiento en la isla del Danubio» [1977²: 181, n. 1]) y Morros:

Debió de ser compuesto [el soneto IV] a raíz de su encarcelamiento en Tolosa (febrero de 1532) o de su destierro a la isla del Danubio (marzo-julio del mismo año), según parece inferirse de los «mil inconvenientes» que ha de afrontar el poeta, entre los cuales se menciona la «prisión» (1995: 15).

Diríase apresuradamente que, como el poeta no podía estar muerto ni embarazado al componer su soneto, parece lógico concluir que del verso 12 sólo *prisión* aporta información relevante. Y todo el resto es literatura...

4. Cada una de las palabras y expresiones con que se construye el mensaje que es el soneto IV tiene un significado, y sólo uno: así, Rivers (1972: 40; 2001: 73) o Morros (1995: 15-16) anotan *a mal mi grado* (v. 3), «contra mi voluntad» («puede ser un italianismo») o «a pesar mío»; *fortuna* (v. 8), «tormenta marítima»; *como quiera* (v. 13), «de cualquier modo» o «de una u otra manera», y *'spirtu* (v. 14), «espíritu (italianismo)» o «parece una influencia del italiano». Asimismo, Morros parafrasea *esfuerza* (v. 7) como «ánimate» y *embarazos* (v. 12) como «obstáculos, impedimentos, dificultades». Ya Herrera había visto en *embarazos* un cuasi-sinónimo de *muerte* y de *prisión*, y toda esa serie con el significado de 'obstáculos organizados de más a menos': «La dificultad de la consonancia compelió a Garci Lasso que pudiese al fin lo que sin comparación era menos», es decir, y como aclaran los editores de Herrera: «Se refiere a cómo la gradación inversa (*muerte, prisión, embaraços*) viene obligada por la rima» (1580: 306 y n. 13). Una versión que, sin mencionar al sevillano, pero presionado por la tradición de su comentario —que libera de buscar pruebas—, acepta Morros: «las exigencias de la rima obligaron a Garcilaso a invertir los términos de la comparación de más a menos» (1995: 16).

Notemos que, frente a la interpretación que de *prisión* como referencia al encarcelamiento real de Garcilaso en 1532 se ha venido dando por buena desde Lapesa hasta Morros, Herrera entendía la palabra con el sentido figurado de

‘inconveniente’, también porque en su «Vida de Garci Lasso de la Vega» (1580: 204-259) no da muestras de conocer que el poeta hubiera estado encarcelado. Además, en el horizonte intelectual del comentarista sevillano y los de su tiempo, la biografía del autor estudiado era un aspecto muy secundario. De hecho, y contra lo anunciado por su título, apenas cuatro páginas de ese apartado dedica Herrera a reconstruir la vida del toledano; las otras recopilan los elogios que le dispensaron varios autores. Significativo es el desapego por el estudio biográfico que desde el inicio de esa sección muestra el comentarista: «No es mi intento en esta memoria que yo hago de Garci Lasso [...] tratar las cosas que le sucedieron en el discurso de su vida, porque para ello requería un ingenio más desocupado que el mío». Y añade que «este género de escribir» es «poco usado en España» (1580: 204). Pero si el género biográfico apenas interesaba a los españoles y al Herrera ocupado en asuntos de más calado, ¿por qué presuponer que los poetas de aquel tiempo, como Garcilaso, sí pretendían trasladar sus vivencias a sus versos? ¿Por qué hacerlos románticos?

Otro estrato en el soneto IV

Un mensaje cifrado en una lengua natural es dependiente del contexto y tiende –también por esa razón– a la polisemia. Por tanto, conjeturar la ausencia de ésta en el soneto IV –conjetura que, como hemos visto, comparten sin apenas fisuras sus lectores, de Herrera a Morros–, podría conducir a una interpretación insuficiente. Para profundizar en su estratificación, tal vez no quepa perder de vista «La sensualidad de Garcilaso» (Díez Fernández 2003: 84-92). Es que

quizás falten todavía lecturas valientes, atentas y abiertas de aspectos como el sensualismo erótico en Garcilaso para comprender en una dimensión crítica más matizada e integrada un posible erotismo sugerido o sencillamente (omni)presente en su obra, que en absoluto disientiría con lo que Garcilaso fue: un experimentador, un renovador temático y formal (Llosa Sanz 2009: 415, n. 2).

Al margen de que la nueva lectura sea *valiente* o de que *disienta* o no respecto de la visión canonizada –como se dice ahora– o tradicional de Garcilaso, lo importante es que sea *atenta* o no apriorística y que venga respaldada por los tres tiempos relevantes de una consideración auténticamente histórica de la literatura: el

pasado que repercute en la conformación del mensaje (la poética), el presente (la configuración textual y retórica) y el futuro inmediato que aguarda como destino del texto: sus lectores coetáneos.

«The trouble is that we write our histories of literature with an almost total disregard for history» (Whinnom 1968: 103). ¿Y si la poética del soneto IV de Garcilaso no obedece a la del petrarquismo neoplatónico? ¿Y si sus palabras y expresiones hubieran sido manejadas en otros sentidos por sus contemporáneos? A cuento de su verso inicial y de la trayectoria poética que desde la Edad Media operó con los signos *muerte*, ‘coito, orgasmo’, y *prisión*, ‘vagina, útero’, no hace mucho propuse ([Garrote Bernal 2010: 217-218 y 224](#)) que Garcilaso pudo haber ensayado una codificación bífida de su soneto IV. Éste dispondría una lectura A patente —la que sanciona la tradición crítica, con mayor o menor acierto, en sus estratos de erudición filológica, psicologismo contrarreformista y pseudobiografismo positivista— y una simultánea lectura B latente, de sentido sexual y oculta para nosotros, que no para sus contemporáneos⁵.

Estos sí estaban entrenados en una poética que no es la que los comentaristas de Garcilaso presentan como dominante en su práctica lírica: el petrarquismo neoplatónico. Porque conviene no olvidar que el toledano se formó en la escuela castellana de ingenio cortesano del XV⁶. Tras estudiar las 220 canciones incluidas en el *Cancionero general* de 1511, Whinnom llamó la atención sobre su «muy restringido vocabulario de términos abstractos», sobre todo referidos «a estados emocionales y facultades de la mente» (1968-1969: 370 y 366 y n. 9), en que «perdices, rosas y limones» resultan «anomalías llamativas» (1968-1969: 370). Tal «vocabulario profundamente abstracto» se condensa en «un reducido número de ítems utilizados con frecuencia», lo que «diluye» el «contenido semántico» de esta poesía y lleva a «la mente moderna» «a deslizarse por estos poemas sin destacar nada de interés»,

⁵ El caso de los cancioneros del XV ilustra la distorsión historiográfica que se produce al no prestar atención a la recepción coetánea de los textos: «One criterion which the modern critic almost consistently ignores and which he ought never to neglect to apply is the esteem in which a writer was held by his contemporaries» (Whinnom 1968: 101).

⁶ Al jugar en su soneto XXVIII con la sílaba *sa*, que ocultaría / revelaría el nombre de Beatriz de Sá, Garcilaso imitaría a los poetas portugueses del *Cancioneiro geral* de 1516, que habían utilizado el mismo recurso de ingenio cancioneril ([Vaquero Serrano 2007b: 39](#)).

por lo que, frente a ellos, resulta «inútil para el lector moderno atenerse a su moderna sensibilidad» (1968-1969: 372 y 369)⁷.

Sin embargo, «la restricción métrica» de la canción, «acompañada de una restricción de vocabulario», «parece conducir a la dispersión del contenido semántico; y, en consecuencia, no sería injustificado sospechar la presencia de eufemismos en esta poesía» (1968-1969: 381). Según Whinnom, confirman este «posible doble sentido de muchos versos de la poesía cancioneril» «numerosísimos lugares» donde «se emplean, con inequívoco sentido sexual, palabras eufemísticas que también abundan en los poemas amorosos cortesianos: gloria, muerte, perder, merecer, etc.» (1982: 1049). Por tanto, la cuestión estriba en «educarnos a nosotros mismos para responder a la canción típica» (1968-1969: 370)⁸. Una reeducación posterior a Whinnom ha llevado a descubrir en la poesía del XV códigos conceptistas que determinan la doble lectura de tantos de sus poemas (MacPherson 1985) y a saber que, mediante dichos códigos, fue explotada la polisemia de la voz *pasión* (Tillier 1985). La situación se comprende mejor si se cuenta con que, además de encriptado, el léxico sexual circulaba abiertamente por los cancioneros del XV (Urbán Fernández y López Quero 2001).

Desvelados el empleo de la codificación conceptista y su anexa polisemia, manejando la hipótesis eufemística y recordando que la poesía cancioneril trataba muchos más temas –incluyendo el sexual– que la petrarquista, es posible adquirir la «sensibilidad» para apreciar «las posibles connotaciones sexuales e inferencias de *esperança, remedio, galardón, desseo, voluntad, gloria, servicio, morir, etc.*» en «las canciones del *Can. gen.*», que así reaparecen «impregnadas de sensualidad» (Whinnom 1968-1969: 379).

⁷ Whinnom da esas «elevadas frecuencias de un número restringido de palabras abstractas»: 297 sustantivos aparecen en 1630 ocasiones, pero la mayor parte de esas ocurrencias (1142) lo son de sólo 51 sustantivos, y apenas 25 concentran algo más de la mitad (882 de 1630) de esas apariciones: *vida* (98 veces), *mal* (80), *dolor* (74), *muerte* (58), *amor* y *pena* (52), *razón* (43), *pasión* y *gloria* (41)... (1968-1969: 367).

⁸ Tal reeducación consiste en el esfuerzo que permite entender por qué dos generaciones de poetas inteligentes y sensibles, durante unos treinta o cuarenta años, se dedicaron a reducir la libertad métrica y el vocabulario para alcanzar un alto grado de concentración conceptual, lo que nuestras convenciones rechazan como algo artificioso (Whinnom 1968: 101-102).

¿*Esperança*? ¿Gozaba esta voz de «connotaciones sexuales» en los cancioneros del XV? ¿Y en el Siglo de Oro? El glosario de *PESO* no lo advierte, pero registra *esperar*, ‘en el coito, aguardar a la pareja para conseguir la simultaneidad de orgasmos’, significado que extraigo de estos dos contextos: «y si ella acaba antes, detenella, / y si él acabase antes, esperándola»; «Y al momento desatina, / y pica de tal manera, / que a nadie aguarda, ni espera / hasta el fin de la jornada» (1984: 39 y 198). Y en el *Diálogo entre el autor y su pluma* –en que Cristóbal de Castillejo se las ingenia para mantener constante un doble sentido, desde la clave *pluma*, ‘objeto escriptuario’ y ‘pene’ (Garrote Bernal 2008)—, uno de sus numerosos pasajes *anfíbios* hace aflorar *esperanza*, ‘pene’, junto a los también eufemísticos *tierra*, ‘vagina’ y *tomar*, ‘cubrir sexualmente’:

La tierra toda tomada
y ninguna guarda cierta,
la *esperança* casi muerta,
yo [el autor] rendido y vos [la pluma = ‘el pene’] cansada,
y la vejez a la puerta.
(Castillejo 1926-1928: III, 31)

El trecho «la *esperanza* casi muerta, / yo rendido y vos cansada» de Castillejo no disuena mucho del garcilasiano «Un rato se levanta mi *esperanza*, / mas, cansada d’haberse levantado, / torna a caer». Quiero decir que los usos cancioneriles y coetáneos pudieran, en la frase *se levanta mi esperanza* (soneto IV, 1), haber resemantizado *esperanza* con el sentido de ‘pene’. Apoya esa resemantización el reduplicado verbo *levantar* (vv. 1 y 2), ‘tener una erección’: «y sólo cuando quiero nunca puedo / hacer que se levante mi carajo»; «Sepa que no quiero / porque es como un acero. / [...] / por que se levante, / le daré otro beso»; «Con Marfisa en la estacada / entrastes tan mal guarnido, / que su escudo, aunque hendido, / no le rajó vuestra espada. / ¿Qué mucho, si levantada / no se vio en trance tan crudo [...]?» (*PESO* 1984: 242, 127 y 242). Por supuesto, «cansada d’haberse levantado, / torna a caer» (vv. 2-3) amplifica el contexto garcilasiano con *caer*, ‘volver el pene a la flacidez’: «una dama apacentaba / un caracol que adoraba, / gozosa de su ventura: / él pació en su verdura / y en su concha se escondió [...]. // De un punto muy entonado, / caracol, te me has caído» (*PESO* 1984: 161-162). Además, *lugar* (soneto IV, 4) era otro eufemismo que significaba ‘sexo femenino’, según muestra «Dentro de

un santo templo, un hombre honrado...» (*PESO* 1984: 43-44; [Garrote Bernal 2010: 234-235](#)). ¿Cabe entonces añadir un simultáneo sentido B al principio del soneto IV?:

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.

Por otra parte, el soneto IV, 12 presenta en enumeración los términos *muerte*, *prisión* y *embarazos*. Ya indiqué antes que la primera de esas palabras decía también 'coito' y 'orgasmo' (Whinnom 1968-1969: 374; [Garrote Bernal 2010: 210, 222-224 y 231](#)), como en la frase actual *Aquí te pillo, aquí te mato*; en «Cíñeme esos brazos y aprieta fuerte, / que me toma la rabia de la muerte», y en la *Justa* que empieza «Pues por vos crece mi pena...»: «Volverá a resucitar / con su lanza entera y sana; / [...] // Vos, como mantenidora / tan valerosa y tan fuerte, / mil veces le daréis muerte, / dándole el mayor favor» (*PESO* 1984: 271 y 8). En este segundo contexto, el opuesto *resucitar* permite apreciar que *morir*, *muerto* y *muerte* llevaban aparejados asimismo los matices semánticos de 'perder la erección' y 'flácido' ([McGrady 1984: 107](#)), que son los que, en unión de *torna a caer* (v. 3), presentaría la voz *muerte* en el soneto IV.

En cuanto a *embarazo*, es «la cosa que impide y retarda» y *embarazarse* significa «ocuparse, empacharse y detenerse en alguna cosa» (Covarrubias 1611: 504a, s. v. *embaraçar*). Para *embarazada*, «la mugér que está en cinta y preñada», hay que esperar a *Autoridades* (Real Academia Española 1732: 381a), y para *embarazo*, «el preñado de la muger», al último diccionario del XVIII dispuesto por la Academia (1791: 353c). Pero Hurtado de Mendoza (2007: 24) en *A la zanahoria*, vv. 46-48, al jugar con el signo *zanahoria*, 'pene', parece mostrar que *embarazo* ya tenía en el siglo XVI esa acepción: «Tomando de la fresca y de la a[ñ]eja, / en el cuerpo a ninguna da embarazo, / niña, moza, mujer [casada] o vieja»⁹.

Entre 1400 y 1600, según revela el CORDE, fue dominante *embarazo*, 'impedimento'. Pero ciertos contextos, tardíos y en verso, apuntan a que *embarazo*

⁹ Cfr. también los dobles sentidos de la carta II, 181-188, de Hurtado de Mendoza (2007: 243), contexto donde recurren, como en el soneto IV de Garcilaso, *embarazo*, *la fuerza de él [tu brazo]* y *mataste*.

empezaba a adquirir el sentido de ‘preñez’, como quizá en Garcilaso y Hurtado: en la segunda jornada de *El trato de Argel* (hacia 1580), vv. 871-873 y 883-884, un pregonero entra en escena «con el PADRE y la MADRE y los dos MUCHACHOS y un NIÑO DE TETA a los pechos» (Cervantes 1987: 868-869). El vendedor de esclavos cristianos llama *embarazo* al *niño de teta*, se supone que un recién nacido:

PREGONERO. ¿Hay quien compre los perritos,
y el viejo, que es el perrazo,
y la vieja y su embarazo?
[...]
PREGONERO. ¿Hay quien a comprar acierte
el niño y la madre junto?

Y en *Nacimiento de Ursón y Valentín* (hacia 1588-1595), de [Lope de Vega \(1604\)](#), *embarazo* parece permitir el juego con el doble sentido de «barriga rota» y el obstáculo que es llevar una «cota»:

VIEJO. ¿Qué traéis? ¿Qué habéis medrado?
[SOLDADO 1]. Traer sanos los vestidos
y el cuerpo estropeado.
SOLDADO 2. Yo traigo pasado un brazo.
MUJER. Y yo, de un esmeralazo
traigo la barriga rota.
VIEJO. Hija, pusiéste cota.
MUJER. ¿Cota? Donoso embarazo.

Por lo que se refiere a *prisión* (cfr. [Garrote Bernal 2010: 218](#)), su sinónimo *cárcel* tenía, como advirtió McGrady, el significado de ‘coño’ ([1984: 105](#)); así («cárcel muy honda y obscura»), en el decimoquinto de los enigmas eróticos de 1581 que publica, y que en sentido A se refiere al cazador:

Por bosques y breñas, por montes y llanos
anda un traidor, con la cruz acuestas [*sic*].
Las rodillas y las manos puestas,
deshace lo hecho de más de diez años,
con cuatro elementos que trae en unos paños,

y puestos en cárcel muy honda y obscura,
acaba la vida de la criatura,
con voz temerosa y gritos estraños.

([McGrady 1984: 101-102](#))

Saber que *traidor*, ‘pene’, y que *vida*, ‘erección’ ([McGrady 1984: 107 y 108](#)), ayuda a entender que la parte final de este enigma 15 trata, en su plano B, del coito y el orgasmo. Más curioso es que ese poema comparta el paisaje agreste con el soneto IV, 9-11:

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

Morros indica que *romper un monte* «conserva, secundariamente, el sentido traslaticio de ‘superar un obstáculo’», como en el soneto XXVI, 11 del propio Garcilaso (1995: 16). Por fin una expresión que escapa a la generalizada hipótesis del significado único de los componentes léxicos del soneto IV, pues ofrece un sentido literal y otro *traslaticio*, aunque *secundario*. Por su parte, Rivers había anotado: «Siendo *espesso* el *monte*, debe de significar más bien “bosque” que “montaña”; pero en el Son. XXVI. 11 (“que un monte encima rompería”) parece tener más bien este significado que aquél. Cfr. “monte espeso” (El. II. 28)» (2001: 74). Morros se distancia de tal disquisición: «No parece tener demasiada importancia si se trata de un *monte alto* (con muchos árboles) o de un *monte bajo* (con mucha maleza)» (1995: 367). Pero quizá ahora, a la luz del enigma 15 de McGrady, sí la tenga, aunque lo relevante del *monte espeso* de Garcilaso no es que fuera bajo, sino que contara «con mucha maleza»; el del XXVI no sería distinto, a pesar del dubitativo parecer de Rivers, seguramente guiado por el adverbio *encima*, que en cualquier caso designa no la forma o la altura del monte –como entendería este crítico–, sino la posición en que se halla: sobre el yo poético.

¿Puede arrimarse el *monte espeso* de Garcilaso al *bosque* y al *monte* –ambos indicando ‘monte de Venus o pubis femenino’– de los textos publicados por [McGrady](#)

(1984: 105 y 107)? De hecho, un *testigo de época*¹⁰, Fernando de Herrera, entendió *un monte* de la siguiente manera: «Metáfora del ímpetu i encendimiento del desseo» (1580: 446). Lo hizo al comentar el primer terceto del soneto XXVI de Garcilaso:

Las más veces me entrego, otras resisto
con tal furor, con una fuerza nueva,
que un monte puesto encima rompería (Morros 1995: 49).

Importa subrayar que la lectura sensualista de *monte* destaca precisamente en un contrarreformista Herrera, siempre bastante preocupado por limar aspectos poéticos que se ligaran a lo sexual. Así, censuró en Catulo que «lo que trató de amor particularmente, que fue poco i deviera ser menos, fue bestial, o ínfimo y vil» (1580: 482); pasó de puntillas sobre pasajes garcilasistas como el de la *concha de Venus*: «Fingen que Venus va en concha por el mar, dexando la causa principal, que no es tan onesta que la permita nuestra lengua; porque el mantenimiento d' este género comueve el incentivo de la luxuria» (1580: 535), o estalló contra un verso que aludía a la noche de bodas, «ardiendo y deseando estar ya echado» (égloga II, 1416), que condenó como «Baxíssimo i torpe» y «muy ageno» de la «modestia i pureza» de Garcilaso (1580: 889). Es que, según Herrera, la poesía ha de evitar «las palabras» «luxuriosas» (1580: 561), aunque también —como de privilegiado testigo de época que son— sus comentarios pueden avisar de algún pasaje en que Garcilaso se refiere a «La sensualidad» (1580: 517) con una codificación que, a tenor de lo que llevo dicho, calificaré de interesante...¹¹

El soneto XXVI comparte con el IV casi la misma serie de *conmutadores*, situados además en prácticamente las mismas posiciones: *tierra* (= *lugar*), *bien*, *esperanza*, *fuerza*, *romper un monte*, *ver*. Quede para otra ocasión su examen conjunto, distinto del que ya Lapesa, para otros fines, ensayó (1948: 83-86). Pero adelantemos que Herrera extiende sólo a *monte* su *metáfora* erótica, aunque ésta abarcaría *romper un monte* (sonetos XXVI, 11 y IV, 10). Es que también operó el signo

¹⁰ Para los conceptos de *testigo de época* y, más abajo, de *conmutador*, cfr. [Garrote Bernal \(2010\)](#).

¹¹ Asimismo, los comentarios de Herrera a los sonetos XXII (cfr. Díez Fernández 2003: 86-88) y XX muestran que el sevillano vislumbró una intención comunicativa de índole sexual en ambos.

romper, ‘desvirgar’, «acepción» que mantiene su «uso frecuente en algunos países de América» (Cela 1988: II, 789): «que de mi dolor crecido / será la tela el remedio, / mirando, señora, el medio / que no esté nada rompido»; «A la res de Olalla, / sin tener remedio, / la rompió por medio, / aunque ella lo calla» (PESO 1984: 7 y 68).

Finalmente, sobre el sentido erótico de *ver* (v. 13), Llosa Sanz explica que, sin salir del neoplatonismo, la *vista pura y excelente* del soneto VIII plantea la «situación de un amor ausente o no correspondido sin idealización», así como «una relación erótica exclusivamente física entre los amantes», «en la que el poeta, en ausencia, se identifica además como amante que no busca trascender a la amada, sino disfrutar sensiblemente de ella, exigiendo su figura ante la vista» (2009: 418).

Propuesta de lectura sexual del soneto IV

Dicho todo lo cual, si Garcilaso empleó *levantarse*, *esperanza*, *caer*, *lugar*, *romper*, *monte espeso*, *muerte*, *prisión*, *embarazo* y *ver* como eufemismos, estaríamos ante una amplia serie de conmutadores: aquellos elementos léxicos que permiten el paso a una codificación sobreentendida (o B) que funcionaría en simultaneidad –como en todo conceptismo ingenioso– con la codificación superficial (o A) del soneto IV. Esa que, antes de Whinnom, podía suponerse única. Tal estrato B podría parafrasearse así:

1. Un yo (*mi*) experimenta de pronto una erección (*Un rato se levanta mi esperanza*), pero contra su voluntad termina flácido (*caer*) y deja desamparada la vagina (*el lugar*) que hasta ese momento tanto placer le había dado (cuarteto 1).

2. Apenas soportando tan continuo vaivén entre erección (*bien, bonanza*) y flacidez (*mal, fortuna*), trata de reanimarse (cuarteto 2).

3. Así que el yo, ahora patente (*Yo mismo*), muestra su voluntad de vencer todos los *inconvenientes* sexuales que se le presentan (terceto 1),

4. porque ningún obstáculo –ni la flacidez (*muerte*), ni una vagina distinta (*prisión*), ni cualquier otro, incluida quizá la preñez (*embarazos*)– podrá interponerse entre ese yo que, sea como sea, se presenta siempre desnudo (*desnudo ‘spirtu o hombre en carne y hueso*), y el tú con el que aspira a unirse sexualmente: *ir a veros* (terceto 2).

La ambivalencia del conceptismo sexual de los cancioneros del XV era asunto ligado al ingenio tanto como al buen humor. ¿Tenía Garcilaso sentido del humor? Diríase que interrogarse sobre esto es como cuestionarse si era inteligente: preguntas que sólo nuestras conjeturas responderán. De todas formas, cuando salió del reduccionismo temático y tonal del petrarquismo, Garcilaso dio muestras de ese sentido del humor, canalizado desde el molde horacianista: el par de referencias eróticas en la canción V o ciertos comentarios de la *Epístola a Boscán*. En todo caso, lo que sabemos con certeza es que la mayor parte de su vida poética, compartió Garcilaso los usos cortesanos enraizados en el XV y prolongados en el XVI, que exigían ejercicios de ingenio a los poetas. Por eso se descubre el empleo de un lenguaje ambivalente en su copla VI, «De la red y del hilado...» (quede para otro rato revisarla). Por eso, más que probablemente, vertió el ingenio bífido del conceptismo cancioneril en el nuevo molde del soneto (IV y XXVI) o recontextualizó a Ausias y a Petrarca para hacer decir a las fuentes cosas distintas de las que expresaron en su momento (soneto IV).

La anfibología de prácticamente cualquier signo lingüístico, incrementada por el tabú sobre la sexualidad, potente fuerza generadora y motriz de eufemismos, haría el resto, tanto en la composición como en la lectura ante el cómplice y nunca pasivo auditorio. A nosotros nos queda distanciarnos de nuestra educación, por ver si alcanzamos a escuchar –siquiera tenuemente– la voz histórica o poliédrica de Garcilaso, entre los ecos del formalismo semiológico del siglo XX y del poeta canónico y romántico que fue reconstruido por la academia decimonónica.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- M. ALTOLAGUIRRE (1933), *Garcilaso de la Vega*, en *Obras completas, II*, ed. J. Valender, Madrid, Istmo, 1989, pp. 15-149.
- P. ALZIEU, R. JAMMES e Y. LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- C. BURELL (1977²), ed., *Garcilaso de la Vega, Poesía castellana completa*, Madrid, Cátedra.
- C. de CASTILLEJO (1926-1928), *Obras*, ed. J. Domínguez Bordona, Madrid, La Lectura, 3 vols.
- C. J. CELA (1988), *Diccionario del erotismo*, Barcelona, Grijalbo, 2 vols.

- M. de CERVANTES (1987), *Teatro completo*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Barcelona, Planeta.
- CORDE = [Real Academia Española](#), *Corpus Diacrónico del Español*.
- S. de COVARRUBIAS (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1987.
- J. I. DÍEZ FERNÁNDEZ (2003), *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto.
- G. GARROTE BERNAL (1995), «La verdad, fragmentada», *Cervantes. Quijote versus Sancho. Dos visiones del mundo*, Madrid, Temas de Hoy, pp. ix-lxv.
- G. GARROTE BERNAL (2008), «A pelo y a pluma: algoritmos de conceptos en Castillejo y *La pícara Justina*. (Con una digresión para uso de cervantistas)», en *Cervantes y su tiempo*, ed. J. Matas Caballero *et al.*, León, Universidad, II, pp. 207-231.
- G. GARROTE BERNAL (2009), «[Hacia una teoría filológica de la temporalidad reversible. \(Con un soneto plurifuncional de Lope y otros casos de la historia literaria española\)](#)», *AnMal Electrónica*, 27, pp. 19-68.
- G. GARROTE BERNAL (2010), «[Del placer textual. Códigos literario-sexuales abierto y cerrado en la Variedad de sonetos del Antequerano](#)», *eHumanista*, 15, pp. 209-239.
- F. de HERRERA (1580), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- D. HURTADO DE MENDOZA (2007), *Poesía completa*, ed. J. I. Díez Fernández, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- H. KENISTON (1922), [Garcilaso de la Vega. A Critical Study of his Life and Works](#), New York, Hispanic Society of America.
- R. LAPESA (1948), *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Istmo, 1968².
- Á. LLOSA SANZ (2009), «El tacto invisible. Relectura erótica del soneto VIII de Garcilaso: del eros fantástico a la fantasía erótica», *Hispanic Review*, 74.4, pp. 413-425.
- LOPE DE VEGA (1604), [Nacimiento de Ursón y Valentín](#), ed. facs., Madrid-Alicante, Biblioteca Nacional-Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- A. MARCH (1982), *Obra poética completa*, ed. biling. R. Ferreres, Madrid, Castalia, 2 vols.
- I. MACPHERSON (1985), «Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes», *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, pp. 51-63.
- D. MCGRADY (1984), «[Notas sobre el enigma erótico, con especial referencia a los Cuarenta enigmas en lengua española](#)», *Criticón*, 27, pp. 71-108.

- B. MORROS (1995), ed., Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, pról. R. Lapesa, Barcelona, Crítica.
- PESO (1984) = Alzieu *et al.* (1984).
- A. PRIETO (1975), *Garcilaso de la Vega*, Madrid, SGEL.
- A. PRIETO (1982), ed., Garcilaso de la Vega, *Cancionero (Poesías castellanas completas)*, Barcelona, Bruguera.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1732 y 1791), [Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española](#).
- E. L. RIVERS (1972), ed., Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Castalia, 1981².
- E. L. RIVERS (2001), ed., Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, Madrid, Castalia.
- M. RUBIO ÁRQUEZ (2002), [«Allí mi corazón tuvo su nido»: El amor napolitano de Garcilaso](#), en *Associazione Ispanisti Italiani [...] Atti del XX Convegno [...]*, Messina, Andrea Lippolis, pp. 277-286.
- L. de SÁ FARDILHA (2004), [«Beatriz de Sá: a improvável Elisa de Garcilaso»](#), *Península*, 1, pp. 97-105.
- P. SALINAS (1932), «Poética», en G. Diego, ed., *Poesía española. Antología 1915-1931*, ed. facs., Madrid, Visor, 2002, pp. 168-170.
- J. Y. TILLIER (1985), «Passion Poetry in the *Cancioneros*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, pp. 65-78.
- Á. URBÁN FERNÁNDEZ y S. LÓPEZ QUERO (2001), «Léxico sexual en el *Cancionero de Baena*», en *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena [...]*, ed. J. L. Serrano Reyes y J. Fernández Jiménez, Baena (Córdoba), Ayuntamiento, pp. 373-392.
- M. C. VAQUERO SERRANO (2000), [«Doña Guiomar Carrillo: la desconocida amante de Garcilaso»](#), *Lemir*, 4, s. p.
- M. C. VAQUERO SERRANO (2003), [«Doña Beatriz de Sá, la Elisa posible de Garcilaso. Su genealogía»](#), *Lemir*, 7, s. p.
- M. C. VAQUERO SERRANO (2005), [«Homónimos, vecinos y contemporáneos. El hijo ilegítimo de Garcilaso y Lorenzo Suárez de Figueroa, caballero de San Juan. Otros casos de homonimia»](#), *Lemir*, 9, s. p.
- M. C. VAQUERO SERRANO (2006), [«Dos mujeres en la vida de Garcilaso: Guiomar Carrillo y Beatriz de Sá»](#), *Per Abbat*, 1, pp. 103-112.

- M. C. VAQUERO SERRANO (2007a), [«El mayorazgo de doña Elena de Zúñiga y la casa matrimonial de Garcilaso de la Vega»](#), *Lemir*, 11, pp. 135-177.
- M. C. VAQUERO SERRANO (2007b), [«Dos sonetos para dos Sás: Garcilaso y Góngora»](#), *Lemir*, 11, pp. 37-44.
- K. WHINNOM (1968), «Spanish Literature Historiography: Three Forms of Distorsion», *Medieval and Renaissance Spanish Literature. Selected Essays*, ed. A. Deyermond *et al.*, Exeter, University, pp. 96-113.
- K. WHINNOM (1968-1969), «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511», *Filología*, 13, pp. 361-381.
- K. WHINNOM (1982), [«La defraudación del lector: un recurso desatendido de la poesía cancioneril»](#), en *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas [...]*, Roma, Bulzoni, pp. 1047-1052.