TRANS-
Revue de littérature générale et comparée

11 | 2011
Trahisons

El divino y el fénix abofetean al bardo de Toledo: Aldana, Lope y Garcilaso

Pedro Larrea Rubio

Edición electrónica
URL: http://journals.openedition.org/trans/437
DOI: 10.4000/trans.437
ISSN: 1778-3887

Editor
Presses Sorbonne Nouvelle

Referencia electrónica
Pedro Larrea Rubio, « El divino y el fénix abofetean al bardo de Toledo: Aldana, Lope y Garcilaso », *TRANS-* [En línea], 11 | 2011, Publicado el 08 febrero 2011, consultado el 13 mayo 2019. URL : http://journals.openedition.org/trans/437 ; DOI : 10.4000/trans.437

Este documento fue generado automáticamente el 13 mayo 2019.

Tous droits réservés

El divino y el fénix abofetean al bardo de Toledo: Aldana, Lope y Garcilaso

Pedro Larrea Rubio

1 Es difícil rastrear los versos de Garcilaso de la Vega para encontrar, siquiera sugerido, un momento en que la voz poética se una efectivamente en contacto físico, carnal, y mucho menos violento, con ese otro, platónico e integrador, que es el objeto amado, siquiera por placer. Y digo objeto porque todo poema que incluye un "tú" (en especial los de índole amorosa) es una vía de comunicación que funciona en un solo sentido, esto es, del poeta a su objeto amado u odiado, ese "tú" y nunca viceversa, porque el segundo elemento de la interacción queda, si no completamente anulado, pasivizado. Se ejerce violencia sobre él, en el sentido derridiano de la palabra. Un poema de amor, o en sus aledaños temáticos, es casi siempre una imposición irrefutable ante la persona amada, que ni puede responder ni defenderse, ni siquiera asentir. Es una experiencia poética aislante, personal, hermética, no se espera (y el propio hecho de la escritura lo impide) una amonestación, un correctivo a las palabras, a la experiencia que pretende universalizar transmutándola en verdad, en realidad, mediante el "yo", el sujeto enunciador, que es violento. El "yo" amador se cura en salud escribiendo, mientras que el "tú" receptor sólo puede encajar el golpe. En Garcilaso encontramos al poeta rendido ante el objeto de su deseo, al gentilhombre renacentista que ha aprendido en Petrarca sólo la bondad amatoria para con su objeto adorado, que incluso se transfiere, ante la desaparición física de este, a sus objetos más literales, esas "dulces prendas" del famoso soneto, pero que nunca llega a la agresión más impune del bofetón, una violencia de índole distinta a la que emplea Apolo para perseguir a Dafne, o la de algún pastor díscolo de la Segunda Égloga, que se queda en intención.

2 Escribir justo después de Garcilaso tuvo que ser, durante al menos dos siglos, bastante difícil. Si adoptamos una perspectiva bloomeana, todos los poetas posteriores a él, al menos hasta los últimos culteranistas de finales del siglo XVII, en una lucha quimérica que ya nunca podrían ganar contra Garcilaso, tuvieron que lidiar con la influencia del gigante toledano, que era punto de partida para toda la enunciación lírica de los siglos de oro

españoles, incluso, o quizá sobre todo, para Góngora y sus seguidores. Pero si es difícil, como afirma Bloom[1], enfrentarse y matar al padre literario, o lo que es lo mismo, aceptar que tiene una sombra demasiado alargada, es todavía más espinoso pretender matar al abuelo literario, esto es, al escritor canonizado por todos los padres que median entre su generación y la de los nietos. Baltasar del Alcázar y Cristóbal Castillejo, hermanos de Garcilaso (matar al hermano literario siempre es más fácil que matar al padre o al abuelo) tuvieron su oportunidad de escribir otra historia literaria muy distinta, pero sus propuestas no triunfaron a la larga, y eso incluso contando con la ventaja de responder al horizonte de expectativas de su momento. ¿Cambia de la noche a la mañana ese horizonte de expectativas en una sociedad literaria, teniendo en cuenta el componente histórico de que hablaba Jauss? En absoluto. Es que ese horizonte de expectativas es dinamizado por varios motores, y uno de ellos es el cambio. Más claramente: el cambio, que no necesariamente se identifica con el concepto moderno de originalidad, es el horizonte de expectativas. Es una idea tan antigua como, al menos, Heráclito, y uno de sus mejores poetizadores fue Ovidio: *Mutas quies habitat*. Y la escritura, a pesar de los post-estructuralistas más deprimidos, es prolongación de lo vivo, siquiera hacia la muerte.

3 Los lectores contemporáneos no debemos creer que el aburrimiento comienza con Baudelaire. El Marqués de Santillana fracasa al adoptar el soneto porque sus lectores se aburren al oír cantar "al itálico modo", esto es, porque el dicho "modo" no corresponde a sus preferencias a la hora de cantar y oír cantar, al menos no en su momento. Por eso Garcilaso no siente esa agonía frente al Marqués: porque no es su padre, ni su abuelo, ni siquiera un familiar lejano. Más difícil lo tendrán Aldana, primero, y Lope después, con el abuelo de la Vega. Sea como fuere, ese acto violento del bofetón que van a acoger en su escritura rompe la cadena temática y escritural que les ataba férreamente a Garcilaso. Fijémonos en sus textos.

4 En el momento que recoge su soneto, Francisco de Aldana, el Divino, el santo, el místico, el brazo ejecutor y puro de San Sebastián de Portugal, acaba de soltarle un sopapo a su dama. Ni más, ni menos. Los estudiosos de la recepción quizá dijesen que esa es una deducción muy moderna, muy de nuestro horizonte, pero lo cierto es que ese tortazo va más allá de la anécdota culpable de Aldana y de la mofa encubierta de Lope (en su soneto, como veremos, no es él quien propina el manotazo.) Aldana, y que me perdonen algunas feministas, no abofetea a su señora, sino al abuelete Garcilaso. Quien golpea a su dama es otro, un culpable, alguien que no tiene la palabra. No Aldana, por supuesto. Y, obviamente, y siguiendo a Jauss, no podemos pensar que el efecto de violencia que crea este poema sobre la dama era percibido de igual modo que en nuestro siglo veintiuno. La magnitud de una agresión física, por leve que esta sea, inflingida en otro ser de nuestra especie, en concreto si es femenino, no podía ser la misma en los años de Aldana y Lope, y tampoco la percepción de la misma por terceros. En la época de estos poetas, dar una bofetada a una dama podía estar justificado socialmente por infinitas razones, las cuales, por fortuna, han quedado desautomatizadas, al menos en teoría, en el (mal) llamado "primer mundo". Así, la apreciación estética del poema no contaba con esta carga ante los lectores contemporáneos de Aldana. Para nosotros tiene una mayor trascendencia, porque el concepto de violencia de que tratamos no se limita a la física, sino a la escritural, a la poética de la *Gramatología* de Derrida[2].

5 Para probarlo regresemos al momento de composición del primer soneto que nos ocupa. Con esta bofetada del Divino, de repente todas las prendas del capitán toledano, los

sobrios coqueteos de Boscán y los ojos claros y serenos de Cetina se vienen abajo de un golpe. Centrémonos en el primer verso.

¡Oh mano convertida en duro hielo!

6 Primera estrategia, freudiana a rabiar, para descargarse la culpa de la autoría de lo violento: el responsable no es el caballero amante, ni su mano sino "una" mano, como la famosa mano cortada de *Un chien andalou* de Buñuel, o la mano de yeso, la mano del amor, que Cernuda había encontrado bajo el mar y que tampoco era la suya. No es la mano del enunciante poético, decíamos, sino "una" mano, y la cualidad que más va a destacar en este contexto es la de su dureza, pero tampoco es suya, sino del hielo, que es lo duro, a lo que se asemeja por la acción. En otras palabras, lo propio de la mano no es ser dura, pero en estos instantes adquiere ese rasgo junto a la frialdad, propia del hielo también. Es más que evidente que se produce aquí un doble extrañamiento por la voz poética: primero, de la mano; y segundo, de la dureza y frialdad de la mano, que se convierte, por necesidad, en un fetiche, en un objeto con vida propia e independiente, no controlada por la voz que poetiza: la mano que golpea no es la que escribe y, por tanto, no puede ser la del poeta, que es la que escribe. Además es, por todo ello, una mano ominosa, infamiliar, siniestra, desde el momento en que se concibe separada del cuerpo y la mente que conciben el castigo.

turbadora mortal de mi alegría!

7 Con sólo los dos primeros versos, la voz poética queda libre de cargos. El bofetón es inflingido por "una" mano que turba "su" alegría, no la de la pobre dama, que no va a contar absolutamente nada, sino la del poeta. Esa mano es la enemiga de los dos amantes, pero la alegría turbada es la del poeta. El fetiche en que se constituye la mano no es, como interpretaría Freud, una añoranza del pene inexistente de la madre, pero a partir de esta idea es fácil convenir en que el poeta impone su propio pene, esto es su propia masculinidad sobre la dama mediante el acto violento de la mano, que no es ni siquiera involuntario, sino que su voluntad es completamente independiente del designio del poeta. De ahí que el soneto se erija también en fetiche: esa misma mano, la que ha asestado el bofetón, es, cuando menos, hermana de la que está realizando el acto poético, de modo que ambos hechos, el violento y el poético, quedan entrelazados en un único momento de consciencia. La mano de Garcilaso escribía copiando del patrón que la dama había impreso en su alma. La mano de Aldana copia de esta mano, no de la dama. Es, sin duda, mediante esta violencia que el poeta, desafiando al mismo bardo toledano, toma posesión plena de su escritura, cuya fuente sólo en apariencia es su señora.

¿podistes, mano, escurecer mi día,
turbar mi paz, robar su luz al cielo?

8 La gratuidad de tal interrogación retórica es sangrante. El poeta se escandaliza ante el acto de la mano, a la que acusa de robarle su día y su paz, y la luz del cielo. El siguiente paso en el discurrir de su inconsciencia es la del total desplazamiento físico y mental de la dama, que no es dama, sino día, que no es dama, sino paz, que no es dama, sino luz del cielo, dos de estas entidades siendo poseídas por el poeta ("mi" día, "mi" paz.) En su inconsciencia, el poeta sabe del poderío de esa mano, que se asienta terriblemente sobre la dama, sobre el tiempo (día) sobre el paraíso (paz) y sobre lo sagrado (cielo), que también podría destrozarle la cara a él, pero el tono con que el poeta acusa a la mano es incluso más poderoso, porque le está pidiendo cuentas de su atrevimiento. El poeta está retando a su propio cuerpo, su propia mano, que sin duda para él no lo es, es extraña a su ser, como si fuera un enemigo.

El rubio dios que nos alumbra el suelo
corre con más placer que antes solía,
cubierta viendo a quien su luz vencía
de un mal causado, indino y turbio velo.

9 Sin que Aldana siga sin darse cuenta consciente, en este cuarteto se van a ver refutadas todas las acusaciones que él mismo ha vertido sobre la mano. Al mismo tiempo, ya comienza las disculpas encubiertas ante la dama. ¿Cómo? Halagándola, cómo si no. La poética garcilasiana de constatar sinceramente la belleza de su señora se ve trastocada por Aldana, que ahora emplea ese encomio de su dama de la forma más ladina posible: para disculpar a esa mano, que no es suya, seguirá repitiendo implícitamente en toda la composición, pero que será disculpada con mucha maña por el poeta. En este soneto nada es lo que parece. Si el rubio dios, el sol, que "nos" alumbra el suelo (a la dama y al poeta, esto es, al mismo bando, porque el poeta sufre, claro está, la afrenta de su dama) corre con más placer que antes solía es porque ese rubio dios es también masculino, y está haciendo mofa tanto de la dama abofeteada como del poeta intentando disculparse. Esto lo sabe Aldana, pero también sabe que su dama sólo será capaz de apreciar, porque así se espera de ella, que se la está comparando con un dios, nada menos que con Apolo, a quien es sin duda superior, Garcilaso dixit. De esto se venga Aldana. Así pues, el sol puede disfrutar de la pequeña tregua que le ha concedido la mano, que incluso resulta ser clemente con los dioses, porque gracias a ella el rubio dios puede descansar de la continua guerra sostenida entre él y la dama, que brilla más que él. Es obvio que la dama, aunque triunfante, no tiene más remedio que ser una constante luchadora, ora con el sol, ora con la mano de que recibe la afrenta, mientras que la paz y la alegría turbadas son las del poeta. No se pierda la noción de la mano como superior a la Divinidad, superior al sol, porque es la única que ha podido oscurecer su luz rival, superior a la dama, que ya era ella misma vencedora del sol. La mano es la deidad por excelencia, jerárquicamente dominante. Es, como decía antes, muy disculpable. En el breve espacio de seis endecasílabos, la mano ha pasado de ser un objeto duro y frío como el hielo a ser un velo. Sí, "mal causado", "indino" y "turbio", pero velo al fin y al cabo, y los velos no son, por regla general, ni duros ni fríos, sino lo opuesto, especialmente el de una dama. Hasta la disposición de la rima (hielo-velo) responde a la fetichización más escandalosa de la mano y contribuyen a su disculpa, porque el velo es la única palabra, la única materialidad, que puede contrarrestar al hielo en la idiosincrasia del fetiche. Por otra parte, pocos versos habrá más confusos que

cubierta viendo a quien su luz vencía.

10 "Cubierta" es sin duda la dama, y el sol la que la está "viendo", pero ¿a cuya luz vencía, y quién vencía? Es imposible averiguar a quién se refiere ese "su". ¿"Su" luz de ella vencía a "su" luz del sol? ¿"Su" luz del sol vencía a "su" luz de ella? Simplemente irresoluble. En esta encrucijada, en ese "su", se muestra la "diferencia" de Derrida[3], la responsabilidad absoluta del lector de que hablaba Fish[4], el "umbral" que obsesionaba a Heidegger en el poema de Trakl[5]... En ese "su" está la gran ironía de la mano, la venganza de la mano sobre dama y poeta y sobre el sol, la violencia de la escritura de la Gramatología derrideana, la violencia del hombre sobre el hombre (de Aldana a Garcilaso) y en este caso, a la mujer (de Aldana a la dama del soneto). Y algo más. La mano, supremo fetiche, es la vencedora real: la que golpea a la dama, la que hace sombra a un dios, la que maltrata a Garcilaso, la que en la percepción del lector, si no en la de poeta, escribe el golpe, abofetea con el poema. Es el símbolo más alto de la creación, de la mano que queda culpable e inocente sin solución de continuidad.

¡Goza, invidiosa luz, goza de aquesto,
goza de aqueste daño, oh luz avara,
oh luz ante mi luz breve y escasa!;

11 En este terceto se profundiza en el extrañamiento de la mano, que ya ha sido desarticulada como peligro, ha sido redimida. Ahora ya no se habla de "mano" sino de "daño", esto es, se separa el efecto de la causa, dejando a esta impune en perjuicio de aquella. Este es sin duda uno de los mecanismos base de lo siniestro como lo identificó Freud: la ruptura de la causalidad. Desarrollada hasta el extremo, llegaría al surrealismo del siglo veinte. Y es que quizá la encarnación de lo ominoso sea el fetiche. Al menos, así se corresponden en este soneto. En este primer terceto, además, vamos a encontrar trazas de masoquismo. El poeta ahora ya no se dirige ni a la mano, como en los cuartetos, ni a la dama, a la que no prestará ninguna atención en todo el poema. Por el contrario, ahora lanza su perorata contra la luz, aparentemente la luz del "rubio dios", pero también esto es equívoco. La invita, en venganza, a gozar del mal que ha causado la mano, esto es, a aprovecharse del dominio de la mano sobre ambas luces, la de la dama y la del dios, mientras dura el ocaso de la luz de la dama. Y de nuevo una transposición: el poeta no cae en la debilidad de constatar con las palabras la corporeidad femenina del objeto de su violencia, sino que la trastoca para hacerla "luz", esto es, la materia más incorpórea, frente a aquel duro y frío hielo del primer cuarteto. La luz es "invidiosa", en una lectura superficial, de la otra luz, y así queda para oídos de la dama. Pero lo cierto es que lo que el poeta dice, su subconsciente hecho consciencia encubierta, es que la luz es "invidiosa" de la mano, pues es el único elemento físico que tiene la potestad de oscurecer a su competidora. El dios envidia al poeta, a su mano, al creador de tal milagro, el oscurecimiento, que también es la escritura. Por tres veces se repite la invitación al goce de este fenómeno, de este eclipse que en realidad es el bofetón, y se tacha a la luz del dios de invidiosa, avara, breve y escasa. Lo de invidiosa queda explicado. Lo de breve y escasa se comprende por la insignificancia de esta frente a la mano, incluso ante la luz de la dama. Pero ¿"avara"? Este adjetivo es el agujero negro del soneto, la nada, el blanco escritural del que hablará Maurice Blanchot. ¿Por qué "avara"? Porque la mano tiene dos caras, la palma y el dorso. Una de ellas ha abofeteado a la dama, y por su contacto ha recibido la luz. Pero la otra ha quedado expuesta a la luz del dios. Evidentemente, la parte de la mano que ha tocado el rostro de la dama ha sentido mayor calor, mientras que la que ha recibido la luz del día, del rubio dios, no ha experimentado la fuerza sensorial de la luz de la dama, más poderosa que la otra luz. Esta ambivalencia, esta luz y sombra que invaden la mano, es sin duda el tuétano del subconsciente del poeta, la destrucción de la bofetada y la creación del poema, la divinización de la mano. "Goza de aqueste daño" es sin duda la juntura entre el placer y el dolor, porque la mano también se duele, pero en ella es placentero, porque el calor de ese daño conforta su estado de frialdad y dureza, y aunque el mandato parece dirigido sólo a la luz del rubio dios, no nos engañemos: la mano está experimentando el cosquilleo agradable del bofetón.

que aún pienso ver, y créeme, luz, muy presto,
cual antes a mi luz serena y clara,
y entonces me dirás, luz, lo que pasa.

12 Qué afirmación de fuerza y preponderancia tan rotunda. Y eso que el poeta está mintiendo, aunque no lo sepa. Después de ese golpe, la voz poética predice que todo va a volver a su cauce, el sol a su sombra, la dama a su luz dominante y el verso al dulce garcilasismo. Pero nada más lejos de la realidad. Gutierre de Cetina, uno de los hijos preclaros de Garcilaso, acaba de ser asesinado. Los "ojos claros, serenos" de su famoso

madrigal son la misma "luz serena y clara" de este último terceto. Aldana desea y predice, pero sólo de boquilla subconsciente, que esos ojos, ese rostro, van a volver a su estado anterior. Sed mutas quies habitat, y aquí está Lope que lo ratificará. Aldana el místico, Aldana el hijo-nieto de Garcilaso acaba de matar a toda la familia, Edipo, quizá involuntario, del Parnaso neoplatónico, que ya no lo será. Y si aún se guarda el respeto debido a la señora, sólo sucederá en las palabras. Y no por mucho tiempo. Enseguida llegarán Góngora y Quevedo. Y Lope.

13 "Quejósele una dama de un bofetón que le había dado su galán" es mucho menos escandaloso que "Por un bofetón dado a una dama", y esto es así porque Aldana tuvo que batallar con un Garcilaso mucho más poderoso que el que se encontró el Fénix. Y aún así, Lope fracasa en su intento por salvarse mediante la escritura. Es fama la pasión que sintió por Elena Osorio, mujer casada, que parece corresponderse con esta dama del soneto lopesco. Aquí está claro que el que propina el bofetón no es el poeta, sino el galán, porque ya lo tiene, de la dama. Ante tal hecho, a Lope, impotente, no le queda más remedio que la venganza verbal, y de ahí que la trascendencia poética de su soneto sea mucho menor que la de Aldana. Aquí el poeta nombra a la dama, Filis, y se dirige a ella. Ese punto de partida le deja en desventaja, porque acepta su existencia, cuenta con que su presencia es de naturaleza significadora, está en el mundo como consciencia. En otras palabras, es mucho más condescendiente que Aldana. Ahora bien, su auténtico mérito es haber hecho un chiste del fetiche, mediante la inversión de algunos de los fetiches más prestigiosos del neoplatonismo petrarquista. Desde el punto de vista del horizonte histórico de expectativa literaria, este poema no nos debería resultar tan chocante como el del Divino, porque muchos de esos fetiches ya están desarticulados en nuestro imaginario.

> Para que no compréis artificiales
> rosas, señora Filis, Fabio os puso
> las naturales, si el calor infuso
> las puede conservar por naturales.

14 Obviamente, la burla es doble. Por un lado, se juega con la típica comparación de las mejillas como rosas, y al mismo tiempo se ataca la belleza de la dama al sugerir que el color rosado de sus mejillas no es natural, sino efecto del maquillaje de la época. Fabio, el galán de la dama, que no es el poeta, abofetea las mejillas de esta hasta que alcanzan su grado natural de color. O lo que es lo mismo, la belleza, el efecto estético, aunque aquí parodiado, es fruto de una violencia, también una violencia escrita, pero no, como en el soneto de Aldana, una escritura poética, porque la mano que escribe no es en este caso la mano que golpea. El poeta padece aquí una frustración: ni es suya la dama, ni es suyo el bofetón, ni posee la facultad de agraviar o desagraviar a la señora. Este es el rasgo que diferencia a ambos sonetos, aunque en Lope el hecho no es revolucionario. Pero volvamos a esas "rosas naturales". ¿Qué significa que el calor es "infuso"? "Infuso" es "infundido", esto es, el calor es proporcionado por la mano, su fuente, y el poeta da una pirueta para hacer de la bofetada ajena una fuente de hermosura femenina, esto es, para justificarla y hacer mofa de ella. O lo que es igual: unificar los dos polos petrarquistas, el calor y el frío, para crear la belleza, el calor de la mano y el golpe, y el frío de las mejillas de la dama. Y reírse de ello. Como puede comprobarse, el proceso es inverso al que ocurría en Aldana, en que la mano ominosa era fría, y aquí la mano del galán es origen del calor. El abuelo Garcilaso se revuelve en la tumba por lo díscolo de la ocurrencia. El trastrueque será más exagerado. "Si el calor infuso las puede conservar por naturales" es una condición cruel para el mantenimiento de la belleza, pues esta ha sido fruto del bofetón, pero al darles belleza por la violencia también las ha matado, porque no es este su estado natural, es

decir, su estado vivo. Aquí la escritura no es una violencia, sino el retrato burlesco de una violencia, así que desde un punto de vista derrideano no es escritura. El poeta ni se salva, ni se condena, ni salva ni condena (efectivamente, se entiende) a otros porque tanto el galán de su señora y esta no sienten ningún complejo frente a él, no le consideran, desconocen su escritura y por tanto no sufren los efectos de esta. Es un ser impotente el que escribe.

> Ya que no os da regalos, da señales
> de que os los ha de dar, galán al uso,
> puesto que en la venganza estoy confuso,
> viendo perlas en vos sobre corales.

15 Aquí, en este cuarteto, es donde está la más ominosa fetichización de todo el poema. El galán no da regalos pero da bofetadas, primicias de los regalos. O sea, que el regalo será mucho peor, pero esto no es más que una chicota que precede al meollo del poema, que empieza en el tercer y cuarto versos de este cuarteto. El poeta vacila al aceptar la petición de venganza de la dama, porque ve "perlas en vos sobre corales." En Garcilaso y en su escuela, y en el petrarquismo, y en la poesía hispano-árabe, las perlas son los dientes, y los corales son los labios. Pero ¿y aquí? ¿Cómo pueden estar los dientes sobre los labios? ¿Mordiendo? No parece convincente. ¿Serán lágrimas sobre las mejillas? No sólo es que esta imagen no se ajusta al horizonte del lector, sino que la confusión del poeta no sería tal si se tratara de los dientes de la señora que muerden sus propios labios, quizá de ira ante el bofetón recién recibido. Pero el poeta sí está confundido ante cómo actuar, y existe otra explicación para ello: los corales sí son los labios, y las perlas es la saliva humedeciendo los labios. Se trata de un desplazamiento tal como lo describe Freud, pero no en la subconsciencia del poeta, sino en su inconsciencia, de los dientes a la saliva, ambos herramientas y componentes de la masticación. ¿Y por qué duda el poeta si realizar la venganza que se le implora sobre el galán de la dama? Porque aquí es donde la dama es realmente cosificada, fetichizada, ya que es un objeto que se ha embellecido por la acción del hombre que, en teoría, debe ser castigado, pero que incluso para el poeta, que parece amar a la señora, es fuente de la belleza salvajizada de esta. Es una imagen tremendamente sexual: los labios deseados, dejando mostrar los dientes y ligeramente húmedos por la salivación. Hay algo de animal en esta visión del poeta, que duda que la creación de la belleza, a pesar de ser causada por la violencia, pueda ser vengada. De nuevo, como en el soneto de Aldana, contemplamos una ruptura del hilo que une a la causa con la consecuencia, proceso que no hubiera tolerado el bardo del Tajo. La belleza es la belleza, sea violenta o producto de una conducta animal. Góngora lo entenderá muy bien. Sin esta lucha de Lope con el padre literario de todos los poetas españoles del siglo de oro, el cordobés lo hubiera tenido más fácil. Y es que no es sólo, como dice Bloom, que los poetas luchen con sus mayores, sino que tienen que atenerse a las consecuencias de las luchas que otros han sostenido antes. Góngora no lucharía del mismo modo con Garcilaso sin la lucha previa de Aldana, y sin la de San Juan, y sin la Herrera, y sin la de Lope.

> ¿Herir al sol en medio de su esfera?
> ¡Cruel temeridad! ¡Matad a Fabio!
> Mas ¡ay, que vuestros brazos Fabio espera.

16 De nuevo, como en Aldana, tenemos al sol como participante. Pero aquí es distinto, porque ni el sol es un dios, ni compite con la señora: es la señora, es lo que se ha herido y, por supuesto, contribuye a despersonalizar a esta, objetivizándola mucho menos sutilmente, aunque con mayor ingenuidad, que el Divino en su soneto. Y sobre todo, desplazando el total del daño sufrido por la dama desde su mejilla hasta la mano del

galán, que ha cometido una "temeridad", porque ha podido quemarse. Así, queda completa la transmutación de la señora en el sol, inerte, mortal, ardiente, peligroso... fetiche. Además, "vuestros brazos Fabio espera." En otras palabras, el propósito de la violencia ejercida no es rechazar, sino atraer, porque el poeta opina que la señora va a volver con su galán, que se va a reconciliar. Es una violencia vana, estéril, no está tras la escritura de Lope, y eso es lo que realmente envidia el Fénix del galán. De ahí que estuviera confuso en la venganza, porque ya intuía la futilidad del acto de escritura de su soneto, que no ha sabido estar a la altura de la violencia del bofetón del galán. De ahí que sintamos el soneto de Aldana como más siniestramente sublime.

> Y si amistades son el desagravio,
> tantos celos me dais, que más quisiera
> vengar las amistades que el agravio.

17 Efectivamente, el galán y la señora se han reconciliado. Esas "amistades" son entre ellos, no atañen ni se le dispensan al poeta. De ahí que este se sienta celoso, y desee castigar la reconciliación, la paz, en lugar del bofetón, esto es, siente el deseo de ejercer la violencia, que queda apuntada y en suspenso en el último verso. Y los celos, "el mayor monstruo" de Calderón, la enfermedad de amor más mortíferamente de todas para los sabios Tirsi y Damón de La Galatea cervantina, es el acicate más violento que puede tener la escritura. Al final, sólo al final, nos damos cuenta de la asombrosa tensión que ocultaban estos catorce versos de Lope. Tras la burla superficial del primer cuarteto, la mofa y la paradoja del segundo, el triste caer en la cuenta de la futilidad de sus muecas en el primer terceto, y la furia que comienza en el segundo terceto, es cuando realmente el poeta se inflama, porque prepara, siquiera en su voluntad, una acción violenta, que no escribe. La escritura no es violenta, como en Aldana, sino que engendra violencia, la deja apuntada, es el blanco que le queda al lector al finalizar la lectura del soneto, como si Lope fuera a dejar la pluma para coger la espada y vengar ese agravio. Porque el agravio, efímero, que era aparentemente del galán a su dama, lo es, mucho más duradero, tanto como los celos, de los amantes al poeta.

18 Tres maneras de violencia poética. La de Aldana, violenta en sí, ejemplo máximo del nervio creador, de la devastación del otro, del ser amado, que sufre la escritura, de la fetichización a muerte del objeto en que se encarna, por la poesía, una realidad viviente, la dama, que muere en el proceso, que se anula, que desaparece en holocausto necesario para el surgimiento de la palabra. La de Lope, mucho más apuntada, más impotente porque es totalmente reprimida, sin fruto, yerma, pero brutal en su intención, en su amenaza, porque en él la violencia está en la palabra escrita y sugerida, no en la misma entraña del proceso escritural del Divino, sino en el margen, en el porvenir de lo no escrito. La de ambos frente a Garcilaso y sus primeros discípulos, como Gutierre de Cetina, porque tanto Aldana como Lope deben sacrificar todo el amor cortés escribiendo un par de bofetadas para poder sobrevivir ante el patriarca de su tradición, ante el Cronos que les hubiera devorado, porque antes ya había engullido a unos cuantos cientos de poetas de cancionero, había dado el puntillazo final a la Edad Media en la poesía peninsular (con plena salud, sólo sobreviviría Jorge Manrique) y se erigía como la figura más influyente, la de mayor potencial agónico sobre sus descendientes, de toda la creación poética española. Lo sería efectivamente durante casi doscientos años, pero se supo defender después. San Juan y Aldana lo radicalizaron hacia lo sagrado; Lope y Quevedo lo bajaron al barro de la cotidianidad; Góngora lo paganizó, que es otra manera de sacralización; Calderón lo reinventó en sus laberintos, y aun así Garcilaso no acabaría de morir. Sigue vivo, aunque

quizá ya muy achacoso, porque sigue siendo quizá el poeta más violento de todo el canon español, incluso a pesar de las grandes batallas que en el siglo veinte le dieron guerreros de la talla de Rubén Darío, que desempolvó las partituras del toledano, César Vallejo y sus "golpes como de la mano de Dios", Luis Cernuda, el hechizado de la mano de yeso, Pablo Neruda y el socavar de sus Veinte poemas, Nicanor Parra, el desendecasilabador por antonomasia, y tantos otros.

BIBLIOGRAFÍA

Aldana, Francisco de. *Poesías castellanas completas*. Madrid: Cátedra, 1985.

Blanchot, Maurice. *The book to come*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

Bloom, Harold. *The Western Canon: the books and school of the ages*. New York: Harcourt Brace, 1994.

_____, *The anxiety of influence: a theory of poetry*. New York: Oxford University Press,1997.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press,1998.

Freud, Sigmund. *The Uncanny*. New York: Penguin, 2003.

Jauss, Hans Robert. *Toward an aesthetic of reception.* Minneapolis: University of Minnesota Press,1982.

Leicht, Vincent B., CAIN, William E., FINKE Laurie A., JOHNSON Barbara E., MCGOWAN John, WILLIAMS Jeffrey J. (éd.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York & London, Norton & Company, 2001.

Vega, Lope de. *Lírica*. Madrid: Castalia.1981.

ANEXOS

APÉNDICE: Textos de Francisco de Aldana y Lope de Vega

FRANCISCO DE ALDANA

Por un bofetón dado a una dama.

¡Oh mano convertida en duro hielo,
turbadora mortal de mi alegría!,
¿podistes, mano, escurecer mi día,
turbar mi paz, robar su luz al cielo?
El rubio dios que nos alumbra el suelo
Corre con más placer que antes solía,
Cubierta viendo a quien su luz vencía
De un mal causado, indino y turbio velo.
¡Goza, invidiosa luz, goza de aquesto,
goza de aqueste daño, oh luz avara,
oh luz ante mi luz breve y escasa!;

que aún pienso ver, y créeme, luz, muy presto,
cual antes a mi luz serena y clara,
y entonces me dirás, luz, lo que pasa.

LOPE DE VEGA

Quejósele una dama de un bofetón que le había dado su galán.

Para que no compréis artificiales
rosas, señora Filis, Fabio os puso
las naturales, si el calor infuso
las puede conservar por naturales.
Ya que no os da regalos, da señales
de que os los ha de dar, galán al uso,
puesto que en la venganza estoy confuso,
viendo perlas en vos sobre corales.
¿Herir al sol en medio de su esfera?
¡Cruel temeridad! ¡Matad a Fabio!
Mas ¡ay, que vuestros brazos Fabio espera.
Y si amistades son el desagravio,
tantos celos me dais, que más quisiera
vengar las amistades que el agravio.

NOTAS

1. Vid. Harold Bloom, *The anxiety of influence: a theory of poetry*, New York, Oxford University Press,1997, p. 24 y ss.

2. Vincent B. Leitch, William E. Cain, Laurie A. Finke , Barbara E. Johnson , John McGowan, Jeffrey J. Williams (éd.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York & London, Norton & Company, 2001, p.1822-1830.

3. *Ibid.*, p. 1815-1876.

4. *Ibid.*, p. 2067-2089.

5. *Ibid.*, p. 1118-1134.

RESÚMENES

Tomando como punto de partida conceptos como la angustia de la influencia de Bloom, el horizonte de expectativas de Jauss, ideas sobre lo ominoso de Freud y la Gramatología de Derrida, desarrollo un análisis de dos sonetos de Francisco de Aldana y Lope de Vega que presentan el tema del "bofetón dado a la dama", relacionándolos con la obra de Garcilaso de la Vega y trasponiendo la idea de carnalidad y contacto físico entre amantes del poeta toledano con el hecho escritural mismo de los dos sonetos.

Employing such concepts as Bloom's "anxiety of influence", Jauss' "horizon of expectations", Freud's "unheimlich" and Derrida's "grammatology", I develop an analysis of two sonnets by Francisco de Aldana and Lope de Vega that deploy the theme of the "slap to the lady," relating

them to the works of Garcilaso de la Vega, and transposing the Toledan poet's idea of carnality and physical contact amongst lovers to the moment of writing in these two sonnets.

AUTOR

PEDRO LARREA RUBIO

Pedro Larrea (Madrid, 1981) se licenció en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Complutense de Madrid y obtuvo su Master in Spanish por la Universidad de Virginia (EE.UU.) donde prosigue sus estudios de doctorado en poesía y ejerce como profesor de literaturas hispánicas. También para la Universidad de Virginia ha dirigido la Casa Hispánica Bolívar y enseñado en varios programas como UVA in Valencia y Semester at Sea. Ha publicado poemas y reseñas en las revistas ABCD, Cuadernos de Valverde, Nayagua, Calidoscopio, Lateral, Generación XXI, Deriva y Fósforo. Es autor de los libros de poemas La orilla libre y La tribu y la llama, ambos inéditos. Ha traducido a EE Cummings. Sus intereses académicos abarcan poesía de todos los períodos, siglo XIX peninsular y siglo XX peninsular e hispanoamericano