

DE LA ESCRITURA DEL EXCESO A LA POÉTICA DEL JUSTO MEDIO: OTRA TRAYECTORIA

Christine Orobitg
Universidad de Aix-Marseille I

En consonancia con los tópicos de la navegación amorosa y del peregrino de amor, la poesía de Garcilaso deja amplia entrada a las imágenes de la errancia y del desplazamiento. Dotadas de un referente biográfico evidente (los numerosos viajes del soldado), estas imágenes también parecen impregnarse de un valor metatextual, indicando un itinerario en la escritura. Altamente polisémica y abierta a diversas lecturas, la trayectoria poética de Garcilaso ha sido notablemente analizada por Rafael Lapesa y por Nadine Ly. Se ha podido considerar también en la poesía garcilasiana un “orden”, una trayectoria que recuerda, para algunos, el *canzoniere* petrarquista, con un soneto-prólogo y una división de los poemas *in vita* e *in morte* de la amada. La primera edición de las poesías de Garcilaso —en el libro IV de las *Obras de Boscán y Garcilaso* impresas en Barcelona en casa de Carlos Amorós en 1543— presentaba, por su parte, una subdivisión en dos partes: petrarquista (sonetos y canciones) y clásica (oda, elegías, epístola y églogas) (Morros lxi).

El presente estudio pretende completar —si es posible— la trayectoria garcilasiana proponiendo considerar un nuevo recorrido: el que va de las primeras poesías, marcadas por cierta hinchazón e hiperbolismo expresivo, hacia el equilibrio, la contención, la expresión armónica y (aparentemente) “natural” de los últimos poemas. En este recorrido poético, el *Cortegiano* de Castiglione —que preconiza huir de la “afetación” y que expresa un ideal de equilibrio, de medida y de armonía— parece haber desempeñado un papel esencial que el presente estudio tratará de analizar.

Los primeros poemas: una poética del extremo

Recogida y emblematizada en el *Cancionero general*, publicado por Hernando del Castillo en Valencia, en 1511, la poesía cancioneril no es sólo una forma métrica —encarnada de manera privilegiada por el octosílabo, “instrumento expresivo . . . que brotaba con fluidez y se adaptaba con facilidad tanto a las exigencias de los distintos niveles

de lenguaje como a las conveniencias de los diversos géneros”, para citar las acertadas palabras de Rafael Lapesa —, sino también un tono, una “manera” caracterizados por cierta tendencia a la exageración expresiva (“Estudio preliminar” ix). Examinar la poesía cancioneril es adentrarse en un mundo poético ardiente y extremado, en el cual los poetas ponderan sus dolencias amorosas en una lengua hipérbolica, llena de alardes verbales y sentimentales. La acumulación de aparatosas alegorías, los continuos choques expresivos creados por la antítesis, la sucesión abrumadora de paradojas, la omnipresente hipérbole, los numerosos juegos fónicos, la abundancia de piruetas y sutilezas conceptistas, todo ello contribuía a hacer de esta lírica una poesía eficaz y densa, pero también, a veces, algo artificial y afectada.

Heredera de las tradiciones cancioneriles, la primera poesía de Garcilaso aparece ante todo situada bajo el signo del exceso, de la exageración, de la desmedida tanto temática como formal. Sus ocho coplas octosilábicas (excluidas de la primera edición de 1543) cultivan el “jugar del vocablo”, de acuerdo con los códigos de la lírica cortesana ilustrada por el *Cancionero general* de 1511. Paronomasia, políptoton, figura etimológica, paradoja y antítesis, todas estas figuras tan apreciadas por los poetas cancioneriles abundan en estas primeras composiciones, contribuyendo a crear toda clase de artificios conceptistas. Las coplas I y II cultivan la variación léxica (*culpa/culpado*), y juegan sobre los efectos de oposición y de eco entre *culpar* y *desculpar*. La copla III cultiva la paradoja *hablar/callar*. La copla IV, *A una partida*, juega insistentemente sobre el verbo *partir*, tomado en varios sentidos, y ofrece una compleja paradoja. La copla VI desarrolla el concepto del hilo y de la red, símbolos de la prisión amorosa. La VIII, por fin, convoca antítesis y repeticiones (*dichoso/desdichado*) y propone una nueva paradoja. Como bien se ve, estos primeros poemas muestran una escritura que hace alarde de su propia artificiosidad. Las paradojas asoman por doquier, antítesis y juegos sinonímicos se ordenan en simetrías demasiado visibles.

Los primeros sonetos —en los cuales, como bien mostró Lapesa, se aprecia una herencia clara de los temas y maneras del *cancionero*— se caracterizan por la misma exageración expresiva. Abundan las hipérbolos, signo de una escritura que ha perdido la medida, como en el soneto II—

En fin a vuestras manos he venido
do sé que he de morir tan apretado,
que aun aliviar con quejas mi cuidado
como remedio m’es ya defendido;
mi vida no sé en qué s’ha sostenido,
si no es en haber sido yo guardado

para que sólo en mí fuese probado
cuánto corta un'espada en un rendido. (1-8)

—y se retoman los consabidos artificios cancioneriles : políptoton, repeticiones, variaciones, paradojas, pródigamente empleados en el primer soneto:

sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.
Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme
si quisiere y aún sabrá querello. (7-11)

La expresión raya a veces en el expresionismo. Como las formas breves cultivadas por los poetas cancioneriles, el soneto permite una concentración de efectos en un espacio textual reducido. Su estructura se presta a la acumulación de antítesis, de paralelismos, a los juegos de sinonimia, las paradojas, los efectos de *suspense*. El último terceto permite toda clase de sorpresas y de efectos de revelación y, lleno de entusiasmo literario, el joven Garcilaso aprovecha al máximo todas las posibilidades de brillar que le ofrece esta forma poética.

Las primeras canciones (I, II y IV) repiten y glosan con intensidad unos pocos motivos: la crueldad de la *belle dame sans merci*, el dolor del enamorado, la fuerza del destino. Las imágenes son violentas:

Pues soy por los cabellos arrastrado
de un tan desatinado pensamiento,
que por agudas peñas peligrosas,
por matas espinosas,
corre con ligereza más que el viento. (Canción IV.7-11)

La expresión, apasionada y llena de sombría aspereza, describe un amor hecho de extremos:

Si a la región desierta, inhabitable,
por el hervor del sol demasiado
y sequedad d'aquella arena ardiente,
o a la que por el hielo congelado
y rigurosa nieve es intractable,
del todo inhabitada de la gente,
por algún accidente
o caso de fortuna desastrada,
me fuédeses llevada,
y supiese que allá vuestra dureza

estaba en su crüeza,
allá os iría a buscar, como perdido,
hasta morir a vuestros pies tendido. (Canción I.1-13)

Lapesa lo ha mostrado perfectamente: en este fragmento “no se busca la suavidad, sino la intensidad”: dominan el “tono exasperado”, la “expresión vehemente y nerviosa” (*Trayectoria poética* 71, 73, 76). Para Margot Arce, “los cambios bruscos, la falta de seguridad, el análisis psicológico detallista, que pone de relieve los encontrados sentimientos del poeta, hacen de esta canción un conjunto exagerado, tanto en la forma, como en el concepto” (128).

Paralelamente, las primeras canciones cultivan asiduamente los efectos de repetición, de amplificación y de condensación. La rima permite toda clase de juegos antitéticos o sinonímicos: “si supiese que allá vuestra dureza / estaba en su crüeza” (I.10-11). Las comparaciones y símiles son aparatosos, extremados. El resultado es un estilo relativamente afectado, que no le ahorra al lector ninguna repetición, ninguna variación estilística o semántica sobre la dolorosa situación sufrida por el yo lírico. En esta poesía, en que los sentimientos se expresan con intensidad y prodigalidad, la escritura parece animada por un intenso deseo de *decir* el dolor amoroso y de exhibir cierto *savoir-faire* literario.

En este campo de las primeras producciones, la poesía de Garcilaso aparece gemela de la de Boscán. En los textos de su amigo barcelonés encontramos la misma tendencia al exceso en la escritura del dolor amoroso. Bien lo dice el mismo yo poético: “amor no consiente / templança” (II.53.133-34). Muy lejos de la equilibrada contención de los últimos poemas de Garcilaso, la expresión del tema amoroso, vehemente e hiperbólica, se fragua en versos atormentados:

En dolor fuy criado y fuy nacido
dando d'un triste passo en otro amargo,
tanto que, si hay passo, es de la muerte (II.33.9-11)

Mi mal está en crecimiento;
comiença y es tan extremo
que no siento lo que siento
de temor de lo que temo (I.23.1-4)

Por el ancho camino por do fueren
todos verán mi triste monumento
y verán de mi muerte'l gran letrado.
Temblando quedarán en un momento
cuantos allí miraren y leyeren
un modo de morir tan lastimero (II.31.9-14)

Las imágenes son chocantes y extremas, como la que asimila el yo poético a un apestado que provoca el horror—

La pena que estoy sintiendo
 tiénela por tan dañosa
 que por ser empoñoñoosa
 veo las gentes huyendo
 como cosa contagiosa (I.13.411-15)

—o la que asimila la dama a un sanguinario cazador persiguiendo una presa ensangrentada :

Como el ventor que sigue al ciervo herido,
 su sangre y sus pisadas rastreando,
 y anda tras él, acá y allá ladrando,
 hasta velle en el suelo ya tendido ;
 assí, señora, vos m'havéys seguido,
 mi muerte y mi desonra procurando. (II.92.1-6)

A imagen de un yo poético hundido en el más hondo dolor, los paisajes literarios son adustos y violentos, reflejando en su esterilidad y en su desorden el caos interior de la voz lírica¹. Paralelamente, la abrumadora recurrencia de las construcciones enfáticas (“tan”, “tanto”, “tantos”) pone en evidencia la voluntad de decir un amor y un dolor sin par, expresados por un lenguaje no menos excesivo (énfasis mío):

Las llagas que, d'amor, son invisibles,
 quiero como visibles se presenten,
 porque aquellos que umanamente sienten
s'espanten d'acidentes tan terribles (I.30.1-4)

Yo traygo aquí la istoria de mis males,
 donde *hazañas d'amor han concurrido*,
tan fuertes, que no sé cómo contallas.
 Yo solo *en tantas guerras* fuy herido
 y son de mis heridas las señales
tan feas, que é vergüença de mostrallas. (II.30.9-14)

Natura en mí perdió sus movimientos;
 el alma ya a los pies del dolor s'écha ;
 tiene por bien, en regla *tan* estrecha,
 a *tantos* casos, *tantos* sufrimientos. (II.41.4-8)

Convencido de la excepcionalidad de su dolor y orgulloso de ella, el yo exhala rotundas declaraciones en las cuales, único entre todos,

afirma elevarse y descubrir secretos de amor vedados a los demás mortales:

Estoy en mi negocio tan contino,
que según sé d'amor grandes secretos,
ya no soy sabidor, sino adevino. (II.46.12-14)

Descubro aquellos milagros
que Amor me tuvo guardados. (I.28.16-17)

Quando mis males muy ciertos
me levantan mi memoria,
veo los cielos abiertos,
miro al amor en mi gloria
con milagrosos conciertos.
Subo a tan altos secretos
que de verdad yo contasse
por locura mis concettos,
si la causa no mirasse
quando miro los effetos. (I.28.31-40)

Los primeros poemas de Garcilaso y buena parte de los de Boscán revelan un impetuoso deseo de *lucirse*. En una orgullosa exhibición de maestría técnica, la escritura cultiva el virtuosismo verbal, haciendo coincidir la vehemencia e intensidad expresiva, el exceso en el manejo de los temas e imágenes con una verdadera avalancha de efectos formales. Como bien lo subrayó Lapesa:

Rasgo sobresaliente de toda la producción de Boscán en metros tradicionales es su intenso conceptismo; el autor se complace en continuos juegos de ingenio, afilando antítesis y haciendo que la agudeza triunfe, burlándolo, del contrasentido. (. . .) La contraposición de ideas va acompañada frecuentemente de repeticiones de una misma palabra o de palabras emparentadas. Este recurso, tan usual en los cancioneros, es muy grato a Boscán, que lo prodiga no sólo en poemas de su primera época, sino también muy abundantemente en los de métrica italiana. (*Trayectoria poética* 45-46)

Tanto en Boscán como en las primeras producciones de Garcilaso, esta tendencia a la exhibición de habilidad y agudeza verbal se traduce en una verdadera bulimia de efectos, una hubris expresiva perceptible tanto en el plano cuantitativo como en el cualitativo. En el plano cuantitativo, ambas escrituras acumulan las figuras más variadas: repeticiones, paradojas, paronomasias, oxímoros, antítesis reforzadas por efectos de eco interno que se amontonan en el verso sin demasiada

selección. En el *Mar de amor*, el *Ospital de amor* y en la *Conversión* de Boscán abundan las prosopopeyas y alegorías aparatosas, así como en el soneto XXVII y en la *Canción IV* de Garcilaso, que describe, en una verdadera psicomaquia, el enfrentamiento de Razón y Deseo. En el plano cualitativo, ambas escrituras revelan una clara preferencia por las figuras más espectaculares, en particular por aquéllas que —como la paradoja, el oxímoro o la antítesis, generalmente reforzada con paralelismos— cultivan el choque de conceptos, de palabras o de sonidos. Se trata de una poesía efectista, que busca lo inaudito, lo contundente, lo sorprendente, que cultiva una verdadera poética del estremo y de la proeza literaria. El conjunto produce una poesía de acrobacia verbal, una escritura de alarde técnico cuyo gusto por los malabarismos expresivos tiene algo común —salvando las distancias— con la “jonglerie généralisée” que Paul Zumthor distinguía en la poesía de los *Grands Rhétoriciens* (46).

Apasionada, extremada, brillante, la poesía de Boscán y de Garcilaso, en sus primeras realizaciones, parece proponer un ideal amoroso heroico cuya proyección ética y estética es, indudablemente, doble. En el plano ético, los poemas describen y ensalzan los sentimientos más extremos y más enormes, los más alejados de la medianía y de la normalidad: el sufrimiento más indescriptible, la fidelidad absoluta, el silencio a pesar del dolor extremo y de los celos devoradores. En esta situación, el yo poético se convierte en un verdadero héroe del amor: sumido en las tribulaciones y los tormentos, sufre los crueles desdenes de la dama; protagonista y al mismo tiempo soporte de encarnizadas batallas interiores (como la descrita en la *Canción IV* de Garcilaso), ama en las más dificultosas y cruentas circunstancias.

A esta heroicidad amorosa se superpone una heroicidad expresiva en la cual la escritura aparece animada por la búsqueda de la hazaña verbal, del *coup d'éclat*. Como el amor, el lenguaje se convierte en campo abierto a las proezas del yo. A un amor excepcional, que ignora la medida, que derrumba las normas establecidas por el sentido común, la prudencia y el buen gusto, corresponde una escritura que se sale de los moldes impuestos por las costumbres de expresión y de pensamiento: de allí el pródigo uso de la hipérbole, de la paradoja (que, como lo indica su etimología, supera la *doxa*, la opinión común, para alcanzar una verdad superior y sorprendente), así como la abundancia de deflagraciones verbales creadas por las antítesis y oxímoros (que reflejan una chocante coincidencia de opósitos). No menos revelador, el empleo de los superlativos traduce también un amor extraordinario, marcado por el exceso, la admirable anormalidad. Tanto en el plano del amor como en el de la escritura, ambas poesías

parecen querer superar las reglas, en una heroica tensión hacia el territorio de lo sublime, hacia una cumbre verbal y sentimental inalcanzable para los demás amadores y poetas.

Ambas escrituras parecen ilustrar, de esta manera, una concepción heroica de la vida y de la literatura, heredada del antiguo *ethos* militar-caballeresco (que, precisamente en aquellos años, despide sus últimos fulgores) o quizás de una vida cortesana concebida como una batalla de motes y de proezas tanto intelectuales como artísticas. En todo caso, el lector se halla confrontado a unos textos marcados por la audacia, el exceso, la búsqueda de un grado extremo e inaudito en el sentir y en el decir, la ardiente tensión hacia una doble *fama*, sentimental y literaria.

Nada más alejado de los primeros poemas de Garcilaso y de la poética boscaniana que la armonía, la medida, la distancia, la modestia, la obediencia a una serie de reglas temáticas o formales, a un orden sentimental o poético. Sin embargo, semejante ruptura de las normas se inscribe también, paradójicamente, en una norma, la de la poesía cancioneril aficionada a los artificios literarios más vistosos y extremados. En su misma pretensión de romper los moldes amorosos y expresivos, Garcilaso y Boscán se insertan en una tradición cancioneril rica en excesos verbales y sentimentales de toda índole.

“Huir del afetación”: medida y dulzura

Sin embargo, los poemas más tardíos de Garcilaso, redactados tras la primera estancia en Italia, revelan una evolución hacia una mayor contención y una mayor selección, plasmadas en un estilo más despojado y, en apariencia, más sencillo. Tras los primeros entusiasmos juveniles, el poeta abandona una escritura rebosante de efectos a favor de una poesía refinada y exigente, que selecciona y que disimula su uso. Rafael Lapesa ve en esta segunda fase de la poesía garcilasiana una “sobria elegancia natural”, una “superior contención” y resalta una clara voluntad de simplificación en la utilización del modelo sannazariano: Garcilaso “resume las enumeraciones del italiano”, y evita “la acumulación de pormenores como rasgo contrario a la sencillez natural” (*Trayectoria poética* 91, 92). Margot Arce señala, por su parte, que “lo característico de Garcilaso [frente a Petrarca] es la sobriedad y el afán de dominar su sentimiento y esconderlo bajo un disfraz” (Arce 98-99).

La evolución de los sonetos garcilasianos es, desde este punto de vista, sumamente reveladora. Caracterizados por una gran densidad de ornatos destinados a ilustrar la habilidad literaria de su autor, los primeros sonetos recogen, en su brevedad, la mayoría de las estrategias

formales cancioneriles — antítesis, paronomasias, juegos sinonímicos, paradojas y otras maneras de “jugar del vocablo” —, presentándose como verdaderas hazañas verbales, en perfecta continuidad —excepto en el campo de la métrica— con la poesía cortesana del siglo anterior. En cambio, los sonetos más tardíos suprimen el exceso de antítesis y paradojas, y seleccionan cuidadosamente los adornos verbales, creando la seductora impresión de fluidez subrayada por tantos críticos. Dedicado a la metamorfosis de Dafne, el soneto XIII —en eco directo con la tela de la *Egloga III*— es, sin duda, uno de los mejores exponentes de esta nueva técnica.

El mismo Garcilaso muestra conciencia de semejante opción estética. Considerada como una forma de “autorreseña” o como el “posible manifiesto ideológico de la nueva escuela” (Castiglione 34, 61²), la carta-dedicatoria a Doña Jerónima Palova de Almogávar, redactada en 1533 como introducción a la traducción del *Cortegiano* por Boscán, afirma la absoluta necesidad de “huir del afetación”.

El campo lingüístico constituye el primer dominio de aplicación de semejante imperativo: como lo han señalado diversos críticos, Garcilaso trata de forjar una lengua en correspondencia con la norma cortesana y toledana, pero adaptada a las exigencias de la escritura. La inclusión de vocablos del habla popular junto con los cultismos léxicos y sintácticos estudiados por Lapesa y E. de Bustos³ ilustra bien la puesta en obra de un proyecto lingüístico dominado por un ideal de proporción y de equilibrio. El mismo empleo de cultismos se revela — como lo señalan los críticos antes citados— sumamente prudente y mesurado, ya que Garcilaso emplea pocos cultismos léxicos, dando además la preferencia a aquéllos que ya habían sido introducidos en el habla castellana (Bustos 133-34). De esta manera, el poeta combina el deseo de evitar los “vocablos no nuevos ni al parecer desusados de la gente” con el necesario refinamiento exigido por la escritura poética.

Pero el “huir de la afetación” no tiene únicamente la significación lingüística señalada por los críticos, sino que afecta, más generalmente, la estrategia general de la escritura garcilasiana. En efecto, la “afetación” denunciada por Garcilaso en su carta-prólogo a doña Jerónima tiene, ante todo, una significación retórica. Al denunciar los excesos verbales y formales, Garcilaso se muestra, una vez más, buen conocedor de los clásicos, insertándose en una antigua tradición retórica que condena la *mala affectatio* (en griego, *kakozelon*), el artificio exagerado, demasiado abundante y evidente, insuficientemente escondido. En el *De Oratore* ya se afirmaba semejante exigencia de moderación y de selección. Los ornatos verbales (las “flores” del discurso) —recuerda Cicerón— deben usarse con medida y habilidad,

no deben sembrarse por doquier, sino sólo en algunos lugares cuidadosamente escogidos:

Ut porro conspersa sit quasi verborum sententiarumque floribus, id non debet esse fusum aequabiliter per omnem orationem, sed ita distinctum ut sint quasi in ornatu disposita quaedam insignia et lumina (*De Oratore* III.24.96).

En cuanto a las flores de la expresión que decoran el discurso, éstas no deben aparecer con igual abundancia en todas partes, sino que deben repartirse aquí y allá, como se va distribuyendo en la decoración [de un edificio] lo que le prestará belleza y brillo.

El *De Oratore* afirma, por lo tanto, la absoluta necesidad de huir de los excesos y de la afectación: “Atque eo citius in oratoris aut in poetae cincinnis ac fuco offenditur” (“En el orador y en el poeta, la afectación y los ornatos chocan aún más”, III.25.100). Hay que deleitar pero sin saciar, ni empachar: “Genus igitur dicendi est eligendum, quod maxime teneat eos qui audiant, et quod non solum delectet, sed etiam sine satietate delectet” (*De Oratore* III.24.97). Cicerón dedica por lo tanto un extenso párrafo al arte de seleccionar y repartir hábilmente los ornatos (*De Oratore* III.25.98), imprescindible para evitar el hastío del destinatario, y cierra su texto con un elogio de la moderación y de la delicadeza: “Quis potione uti aut cibo dulci diutius potest? Cum utroque in genere ea, quae leviter sensum voluptate moveant, facillime fugiant satietatem” (“¿Quién aguantará cada día una comida o una bebida dulce? Todo lo que seduce con delicadeza el paladar escapa con más facilidad a la saciedad”, III.25.99). De manera análoga, Quintiliano denuncia en su *Institutio oratoria* (XI.3.10) la ostentación, el exceso, la afectación, (los “*affectata et parum naturalia*”), afirmando al contrario la necesidad de la *moderatio*, del equilibrio. *Temperantia* (I, *prohoemium*, XII; XII.2, XVII), *continentia* (III.7, 15; V.10, 57), *frugalitas* (XII.2.29-30): las virtudes que Quintiliano atribuye al orador se insertan en la línea estoica de la modestia y de la sabia moderación.

Garcilaso se inscribe también en una línea de textos que celebran el estilo “sencillo” o “ático,” la *subtilis oratio* cuyo aparente despojamiento —nos recuerda Cicerón— no revela una ausencia de elocuencia, sino que es el fruto de un sabio cálculo:

Ac primum informandus est ille nobis quem solum quidam vocant Atticum. Summissus est et humilis, consuetudinem imitans, ab indisertis re plus quam opinione differens. (*Orator* XXIII.75)

Y primero nos toca describir el estilo que algunos llaman ático. Humilde y sencillo, imita el uso, pero se aleja mucho más de lo que parece de la ausencia de elocuencia.

Los que pretenden imitar este estilo creen que la empresa resultará fácil pero, en realidad, nada es más difícil que parecer sencillo. Hábilmente calculadas, la sencillez y la naturalidad constituyen el colmo de la elocuencia y del artificio:

Itaque eum qui audiunt quamvis ipsi infantes sint, tamen illo modo confidunt se posse dicere. Nam orationis subtilitas imitabilis illa quidem videtur esse existimanti, sed nihil est experienti minus. (*Orator* XXIII.76)

Por ello, los que lo oyen, aunque sean incapaces de hablar, se imaginan que pueden expresarse de esta manera. Porque la sutileza de este estilo parece imitable, pero nada es en realidad más difícil.

Diversos textos clásicos dedicados a la retórica, al arte topiaria o al arte de amar teorizan esta exigencia estética a través del tema de la “elaborada negligencia”, de la “naturalidad fingida”, acumulando en sus discursos toda clase de oxímoros destinados a caracterizar esa sabia y misteriosa “negligencia diligente”, ese “cuidadoso descuido”. El *Ars amatoria* de Ovidio insiste sobre la necesidad de esconder los artificios cosméticos de que se vale la belleza femenina:

Non tamen expositas mensa deprendat amator pyxidas ; ars faciem dissimulata iuvat. (*Ars amatoria* III.209-10)

Pero que vuestro amante no os sorprenda con las cajitas de maquillaje abiertas; el arte sólo embellece la cara cuando permanece disimulado.

En el *Orator*, Cicerón emplea abundantemente el tema del “cuidadoso descuido”, afirmando las ventajas de una hábil y calculada “soltura”:

Solutum quiddam sit nec vagum tamen, ut ingredi libere, non ut licenter videatur errare. Verba etiam verbis quasi coagmentare neglegat. Habet enim ille tanquam hiatus et concursus vocalium molle quiddam et quod indicet non ingrati neglegentiam de re hominis magis quam de verbis laborantis. (*Orator* 23, 77)

Que muestre cierta soltura, que no sea dejadez, de manera que parezca avanzar libremente sin perderse caprichosamente. Que incluso deje de ajustar las palabras. Porque la especie de hiato que resulta del encuentro de las vocales tiene cierta suavidad y flexibilidad, revelando una negligencia que no desagrada al hombre más preocupado por las cosas que por las palabras.

Y describe el estilo “ático” o sencillo a través de una comparación con la belleza femenina que solicita, precisamente, el tema del *négligé savant*:

. . . sed quaedam etiam neglegentia est diligens. Nam ut mulieres pulchriores esse dicuntur nonnullae inornatae quas id ipsum deceat, sic haec subtilis oratio etiam incompta delectat ; fit enim quiddam in utroque, quo sit venustius, sed non ut appareat. (*Orator* 23, 78)

. . . pero hay también cierto cuidadoso descuido. En efecto, así como se afirma, acerca de ciertas mujeres, que son bellas sin ornato, de la misma manera este estilo sencillo seduce sin alhajas : en ambos casos se hace algo para tener más encanto, pero sin que se note.

“Ut non appareat”, “sin que se note”, sin que el artificio se revele: como la mujer que prepara cuidadosamente un sabio *négligé*, el trabajo del poeta debe hacerse imperceptible para que el lector tenga la ilusión de la naturalidad y de la sencillez. Preparada y estudiada, la sencillez tiene más encanto (“quo sit venustius”) que el artificio expuesto.

Armonía y dulzura : una refinada mediocrità

La escritura garcilasiana ilustra una exigencia de medida en la cual tanto Rafael Lapesa como María Rosa Lida vieron una característica renacentista, un signo de la compleja evolución que conduce de la Edad Media al Renacimiento (Malkiel 197, 462, 534-35; Lapesa, “De la Edad Media” 154). Si los primeros poemas demuestran todavía cierta aspereza heredada del cancionero, los textos posteriores a 1532 revelan una verdadera búsqueda de la armonía, de la musicalidad y de la fluidez lírica. Por su parte, en un artículo particularmente agudo, Benito Pelegrín vio en la dulzura una de las claves de la poesía garcilasiana: dulzura en el plano semántico (los adjetivos *dulce*, *suave*, *tierno*, *blando*, *manso*; y los sustantivos *dulzura*, *mansedumbre* son particularmente abundantes en el texto de Garcilaso), dulzura en el paisaje ameno escenificado por el poeta toledano, dulzura en el empleo de los colores (verde, blanco y oro, siempre suavemente matizados), en el delicado equilibrio de las luces y sombras, o en la utilización de las líneas, mansamente difuminadas. En todos sus recursos expresivos — ritmos, imágenes, vocabulario —, la escritura de Garcilaso parece obedecer a una estética de la dulzura bien percibida por Gracián, que califica al poeta toledano de “dulcísimo” (192-207).

Semejante armonía y dulzura suponen a su vez, todo un arte de la composición, un esmerado trabajo sobre la disposición de las palabras y de los acentos así como una constante y delicada labor de matización con vistas a crear una impresión de equilibrio y lisura. Incesantemente, el poeta elige, coloca, coordina y matiza en función del conjunto. Y, una vez más, Garcilaso se sitúa en una línea estética heredada de la retórica clásica: como lo recuerda Cicerón, el discurso saca su belleza de las palabras tomadas aisladamente pero también y sobre todo de

su conjunción armónica en una oración (*De Oratore* III.37, 149). En el *Orator*, Cicerón dedica por lo tanto amplios desarrollos al arte de la composición, a la colocación de las palabras y a su organización en un ritmo lleno de gracia (*Orator* III.43.171-212).

Semejante opción poética remite también a un ideal clásico de equilibrio y al tema —recurrente en toda la cultura humanista— de la dorada *mediocrità*. El rechazo de la afectación se inscribe en efecto en un proyecto más amplio, en una búsqueda ética y estética de la mesura y del equilibrio. Para Garcilaso como para los tratadistas clásicos, el estilo —como el comportamiento humano— puede pecar por falta o por exceso de artificio. En el primer caso, el individuo y la escritura caen en el descuido, la rusticidad, la grosería. Pero la opción opuesta —el exceso de aliño y de artificio— no es menos reprehensible, y la afectación constituye un defecto igual que el desaliño. En ambos casos, se trata de un vicio (*vitium*) moral y literario por alejamiento del justo medio, del equilibrio entre los extremos. Tanto en el plano estético como en el plano ético, rechazo de la afectación y búsqueda de la mesura corren, pues, parejas.

“Esconder la mano”: naturalidad y *dissimulatio artis*

De acuerdo con esta nueva exigencia estética que va emergiendo del texto, el artificio sigue presente, pero se hace menos visible, y la poesía de la madurez parece querer recrear ese “descuido suelto y puro” reivindicado en la *Epístola a Boscán*:

Entre muy grandes bienes que consigo
el amistad perfeta nos concede
es aqueste descuido suelto y puro,
lejos de la curiosa pesadumbre. (8-11)

El trabajo del poeta, la elaboración poética son, más que nunca, imprescindibles, pero se esconden para dejar la impresión de una armonía espontánea, de un “arte natural.” Disimulando las huellas de su trabajo y de sus lecturas, Garcilaso rehúye la exposición directa y evidente de cultismos y de fuentes eruditas. Su poesía se nutre indudablemente de múltiples fuentes: repleta de alusiones, de influencias y de préstamos literarios, se vale de todos los tesoros de la retórica y de la cultura clásica, pero su empleo se disimula más que en los primeros poemas, habitados por el juvenil deseo de exhibir un *savoir-faire* literario.

Una vez más, Rafael Lapesa abrió el camino. En su estudio sobre el cultismo semántico de la poesía de Garcilaso escribía estas agudas palabras:

la introducción de la poesía ítalo-clásica en las letras españolas por Boscán y Garcilaso se hizo bajo el signo de la naturalidad. El verso garcilasiano discurre suavemente: su sintaxis parece fluir con la sencillez de la frase hablada, y su léxico no ofrece alardes latinistas; pero bajo esta simplicidad se oculta una elaboración cuya máxima elegancia consiste en no hacerse notar. Sólo el estudio detenido advierte la continua elección operada, la habilísima introducción de novedades que son atrevidas y no lo parecen, la maestría con que emplea la técnica — tan apreciada de entonces — de incorporar reminiscencias de otros autores, la acuñación de expresiones que nuestros poetas habían de repetir durante siglos. (239)

En un excelente artículo la profesora Nadine Ly intentó explorar la impresión de naturalidad producida por la poesía de Garcilaso, tratando, en primer lugar, de definirla ¿En qué consiste, precisamente, esa “naturalidad” que la mayoría de los críticos, tanto antiguos como modernos, han percibido en la escritura del poeta toledano? Para Nadine Ly,

l'impression de naturel, en poésie, tient à plusieurs conditions : celle d'une profonde unité de l'expression liée à une totale intégration de ses éléments; celle de l'absolue nécessité de cette expression, au point que jamais on n'éprouve le besoin de la 'traduire' en termes autres, aucun autre discours ne semblant plus naturel; celle, enfin, d'une adéquation parfaite de l'expression non à l'objet, mais à la manière dont soi-même on croit s'être toujours représenté l'objet. Il s'ensuit, en l'absence d'une culture partagée, un partage absolu de la subjectivité et, s'il y a partage de la culture, une adhésion entière à l'ordre familier et supposé "naturel" du discours poétique. Il s'ensuit donc ce retournement instantané et spectaculaire de la prise de conscience d'une perfection en reconnaissance immédiate de cette perfection, comme si la poésie de Garcilaso devenait le lieu commun de toutes les représentations, lieu où tout et tous se retrouvent et (s'y retrouvent), tant cette poésie semble donner la mesure stable, commune et belle des choses⁴. (139)

La poesía garcilasiana suscita una impresión de reconocimiento inmediato. Incluso las figuras y conceptos dejan una impresión de inmediata adecuación a la realidad, y parecen imponerse por sí mismos:

Pourtant, face à l'écriture de Garcilaso, quoiqu'il en ait et pour critique et soucieux de bonne tenue analytique qu'il soit, le lecteur confond tout: les mots et les êtres, les objets, les émotions et les faits de vie; le poète — le masque — et la personne, dont il sait si peu et qu'il reconnaît partout; la technique et une musique qu'il lui semble avoir entendue de tous temps; une topographie topique et les paysages qui lui semblent plus vrais que nature; les figures de rhétorique et l'ordre naturel des mots. L'ingéniosité conceptiste ne lui paraît pas travailler ou tenailler la langue: elle en devient l'émanation libre et nécessaire, l'analogie mythologique, transparente, explicite, semble être la pensée elle-même et dans les citations il reconnaît le fonds commun de la poésie universelle. (Ly 155)

La profesora Ly analiza luego algunos de los mecanismos que producen esta impresión de naturalidad. El primero de ellos reside en el uso particular del cultismo semántico, empleado por Garcilaso con particular mesura y comedimiento. En efecto, como bien demuestra Ly, la mayoría de los versos que solicitan este recurso — que “presta a palabras ya incorporadas al idioma acepciones que tenían en latín, pero no en castellano” —, adquieren sentido aún cuando el lector desconoce el latín e ignora, por lo tanto, la presencia del cultismo (Lapesa “Cultismo semántico” 239). Éste opera como una pequeña joya insertada en el texto, visible para unos *happy few*, pero cuya omisión no compromete la comprensión global del fragmento. El segundo recurso textual que, según Ly, contribuye a crear la impresión de naturalidad reside en la rima: observando que Garcilaso da la preferencia a las rimas “naturales”, que parecen adecuarse perfectamente al objeto evocado, Ly demuestra que el uso de la rima en el poeta toledano no se inscribe en una búsqueda de dificultad ni de originalidad. Al contrario, Garcilaso cultiva las rimas “fáciles” y “comunes”, que presentan —según Herrera— la ventaja de “desatar el verso”, prestándole fluidez y naturalidad. Por último la profesora Ly subraya en Garcilaso una tendencia a la expresión literal, despojada de aliños verbales: huyendo de recargadas ornamentaciones, la lengua garcilasiana se caracteriza por una tendencia a la oronimia (154). Se podría añadir a esta lista de efectos al servicio de la *dissimulatio artis* la mezcla de reminiscencias culturales, tan bien estudiada por Rafael Lapesa. Al fundir las tradiciones y las fuentes de inspiración, Garcilaso las disimula: libando influencias de Virgilio, Horacio, Ovidio, Petrarca o Sannazaro, elabora una miel en la cual los préstamos de unos y otros se hacen casi invisibles. Como bien se ve, lejos de ser desmañada espontaneidad, la “naturalidad” garcilasiana proviene de una compleja labor de reflexión y de selección, destinada a encontrar la expresión

“justa,” la que suscita una impresión de perfecta y mágica adecuación entre la palabra y su referente.

“Huyr del afetación” escribía Garcilaso en su carta-prólogo a Doña Jerónima: para el poeta toledano, el mejor artificio es el artificio escondido. Heredera de una corriente estética que propugna el ideal del “arte natural”, la escritura garcilasiana realiza un extraordinario trabajo sobre las formas, pero en el texto el esfuerzo permanece inaparente, dejando, en cambio, una impresión de naturalidad, de transparencia, de espontaneidad (Rivers 144-49). Siguiendo la tradición retórica de la *dissimulatio artis* evocada por Aristóteles (*Rhetorica* 1404 b 18), Cicerón (*De inventione* I.25, 98 ; *De oratore* II.4, 5 , 156, 177 ; *Brutus* 139), Séneca, (*Epist.* 100, 4-5), Ovidio (*Ars amatoria* II.313, III.155) y Quintiliano (*Institutio oratoria* I.11.3; II.5.7; IV.1.8-9; IV.1, 54, 56-58; IV.2.126-127; IV.4.44; XI.2, 47; XII.9,5)⁵, la labor del poeta se oculta para crear una ilusión de facilidad y soltura, el artificio se hace invisible y una hábil estrategia de disimulación rige la escritura.

Parecida exigencia de *dissimulatio artis* guía asimismo, para Garcilaso, toda empresa de traducción. En la carta a Doña Jerónima, el poeta toledano menciona en efecto la necesidad de esconder la intervención del traductor: “que siendo a mi parecer tan dificultosa cosa traducir bien un libro como hazelle de nuevo, dióse Boscán en esto tan buena maña, que cada vez que me pongo a leer este su libro, o por mejor dezir, vuestro, no me parece que le ay escripto en otra lengua” (Morell 252). El buen traductor disimula su labor bajo la apariencia de la espontaneidad y de la naturalidad, creando y cultivando en el lector la impresión de que el texto fue escrito en su idioma. Una vez más se invita al autor —o, más exactamente, en el presente caso, al traductor— a disimular su labor bajo la apariencia de la espontaneidad y de la naturalidad.

Este mismo imperativo estético —encubrir el arte— aparece por fin, de modo implícito, en los ataques que los partidarios de la poesía cancioneril formularon contra las nuevas formas poéticas introducidas por Garcilaso y Boscán. Como lo recuerda Boscán en su *Carta a la Duquesa de Soma*, los defensores de las formas tradicionales castellanas le reprochan precisamente a la nueva poesía el *encubrir* demasiado los artificios, los efectos de ritmo y de musicalidad: “los unos se quejavan que en las trovas desta arte los consonantes no andaban tan descubiertos, ni sonaban tanto como en las castellanas. Otros decían que este verso no se sabía si era verso o prosa.”

La influencia del Cortegiano

En la elección de esta nueva estética y, más generalmente, en la evolución de la escritura poética de Garcilaso fue determinante la influencia del *Cortegiano* de Baldassare de Castiglione. Diversos críticos han estudiado este aspecto recalcando, ante todo, los parentescos que unen a los dos autores en el ámbito lingüístico, en la teoría de imitación literaria y en la filosofía del amor⁶. Pero el legado del *Cortegiano* es mucho más amplio y global: combinando estrechamente las dimensiones ética y estética, constituye un campo en el cual Garcilaso toma sus distancias respecto a la poesía anterior y respecto a la de su amigo Boscán para trazar su propio camino.

Los vínculos de intertextualidad que se establecen entre *Il Cortegiano* y la poesía garcilasiana tienen una base biográfica. Garcilaso conoció muy probablemente a Castiglione cuando éste residió en la corte española, en calidad de nuncio del Papa, entre 1525 y 1529. En 1526 Garcilaso viajó posiblemente hacia Sevilla con Castiglione y Andrea Navagero para asistir a las bodas del Emperador con Isabel de Portugal, celebradas en marzo de este mismo año. La corte se trasladó luego a Granada, donde permaneció seis meses, y en los jardines del Generalife tuvo lugar la famosa conversación entre Boscán y Navagero, referida por el poeta barcelonés en su carta a la duquesa de Soma. Las circunstancias que relacionan a Garcilaso y Boscán con la difusión del *Cortegiano* en España son sobradamente conocidas. En 1528, Castiglione autorizó, desde España, la publicación del texto. Garcilaso pudo tener conocimiento de él durante la estancia de su autor en la corte de Carlos Quinto o, con mayor seguridad, en el momento de su primer viaje a Italia, en 1529. Ferviente admirador del libro de Castiglione, Garcilaso instó a su amigo Boscán a que lo tradujera, y el texto en castellano se publicó en 1534, en Barcelona, bajo el título *Los Quatro libros del Cortesano compuestos en italiano por el conde Baltasar Castellón traduzidos en lengua Castellana por Boscán*, con sendas epístolas dedicatorias firmadas respectivamente por Boscán y Garcilaso.

“Sprezzatura,” arte natural e imperativo de la disimulación

El ideal del “arte natural” es común al poeta y al cortesano. Como el poeta, el cortesano debe *esconder la mano*, dejando la impresión de un hallazgo espontáneo. Sólo la disimulación del artificio, que elimina las huellas del esfuerzo realizado creando una ilusión de naturalidad y de espontaneidad, permite alcanzar la “gracia” tan necesaria al cortesano como al poeta: “el cortesano ha de dar lustre a todas sus obras y palabras y ademanes y, en fin, a todos sus movimientos con la

buena gracia. Esta queréis que sea la sal que se haya de echar en todas las cosas para que tengan gusto y sean estimadas”(*El Cortesano* I.24, 140). Concepto fundamental del texto de Castiglione, la “gracia” es objeto, durante el Renacimiento, de numerosas discusiones en torno a su aplicación artística⁷. Tanto en el dominio estético como en el campo teológico, político o judicial, la gracia —como bien lo subraya Alain Pons, editor de la traducción francesa del *Cortegiano*— se define siempre en relación con una alteridad (xxi): cualidad que hace a un individuo o a un objeto amable a ojos de otra persona, la gracia no constituye por lo tanto una propiedad intrínseca, sino que sólo existe en la relación que mantiene con el otro, con el receptor.

¿Cómo definir la gracia, que muchos autores de la época caracterizan, precisamente, como un misterioso *no sé qué* que conquista maravillosamente los corazones? El autor del *Cortegiano* tiene el mérito de haber intentado responder a esta pregunta determinando, si no la esencia de la gracia, por lo menos sus condiciones de aparición. Para Castiglione, la gracia se consigue cuando se huye de la afectación y se busca cierta naturalidad, escondiendo el arte:

Pero pensando yo mucho tiempo entre mí de dónde pueda proceder la gracia, no curando agora de aquella que viene de la influencia de las estrellas, hallo una regla generalísima, la cual pienso que más que otra ninguna aprovecha acerca desto en todas las cosas humanas que se hagan o se digan ; y es huir cuanto sea posible el vicio que de los latinos es llamado *afetación* ; nosotros, aunque en esto no tenemos vocablo propio, podremos llamarle *curiosidad* o *demasiada diligencia* y *codicia de parecer mejor que todos*. Esta tacha es aquella que suele ser odiosa a todo el mundo ; de la cual nos hemos de guardar con todas nuestras fuerzas, usando en toda cosa un cierto desprecio o descuido, con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado. (I.26, 143-44)

Y Castiglione prosigue, afirmando:

De esto creo yo que nace harta parte de la gracia; porque comúnmente suele haber dificultad en todas las cosas bien hechas y no comunes; y así en éstas la facilidad trae gran maravilla, y, por el contrario, la fuerza y el ir cuesta arriba no puede ser sin mucha pesadumbre y desgracia y hácelas ser tenidas en poco por grandes que ellas sean; por eso se puede muy bien decir que la mejor y más verdadera arte es la que no parece ser arte. Así que en encubrilla se ha de poner mayor diligencia que en ninguna otra cosa; porque, en el punto que se descubre, quita todo el crédito y hace que el hombre sea de menos autoridad. (I.26, 144)

La “gracia” supone por lo tanto la presencia de cierto “descuido” o de cierto “desprecio,” concebido por Castiglione como el verdadero antónimo de la reprensible “afetación”:

Así que aquella virtud contraria a la afetación, la cual por agora nosotros llamaremos desprecio, demás de ser el verdadero principio de donde nace la buena gracia, trae consigo otro ornamento, con el cual toda obra nuestra si se acompaña, por pequeña que sea, no sólo descubre luego el saber de quien la hace, mas aún hartas veces parece mucho más de lo que es realmente. Porque en la misma hora creen los que están presentes que quien tan descuidadamente y tan sin pena hace lo que hace, podría hacer mucho más si quisiese y que le quedan dentro grandes secretos y que no es nada todo aquello para con lo que haría, si en ello pusiese diligencia o cuidado. (I.28, 148)

Como bien se ve, la definición de la *sprezzatura* solicita abundantemente el oxímoro: la *sprezzatura* es un cuidadoso descuido, una artificiosa naturalidad, una calculada llaneza. Semejante definición de la *sprezzatura* contiene varios rasgos interesantes por las afinidades que presentan con la escritura garcilasiana:

1) El primero es indudablemente la prioridad concedida a la naturalidad. Poco más adelante, Castiglione afirma que la naturalidad —auténtica o aparente— es mucho más seductora y graciosa que todos los afeites, e ilustra sus decires con el ejemplo de la belleza femenina:

Pues ¿cuánto más que todas las otras agrada la que muestra su color limpio y natural, sin mistura de artificio, aunque no sea muy blanca ni muy colorada, sino que parezca con su cara propia agora algo amarilla por alguna alteración, agora por un poco de color por vergüenza o por otro algún accidente, con sus cabellos acaso descompuestos, con el rostro claro y puro, sin mostrar diligencia y codicia de parecer bien? Ésta es aquella descuidada pureza que tanto suele contentar a nuestros ojos y a nuestro espíritu. (I.40, 176)

2) El segundo rasgo de interés es la identificación de la gracia con el justo medio. En un sistema de pensamiento en el cual todo exceso se convierte en “vicio”⁸, la *sprezzatura* consiste en saber huir tanto de la “demasiada diligencia y codicia de parecer mejor que todos” como de la excesiva llaneza: es saber actuar con mesura, en particular en el uso de los ornatos. La “afetación” es desmedida, excesiva, indicando la ruptura de un equilibrio, de una *ratio*; varios fragmentos del *Cortegiano*

confirman, *a contrario*, la identificación de la *sprezzatura* con el equilibrio y la medianía: “Por eso tengo yo por determinado que esta tacha de la afetación o desordenado deseo de parecer bien no está menos en el descuido que en el cuidado, si entrambas cosas eceden y pasan el medio” (I.27.146). La *sprezzatura* es una forma de *mediocrità*, un equilibrio entre dos “estremos” de los cuales hay que huir por igual, la grosería y la afectación:

Ya veis que el desprecio es en sí loable; mas si llega la cosa a dexaros caer la capa, reírse han de ello. Asimismo la diligencia y el atavio son cosas que merecen ser alabadas, mas, si están ya tanto en el extremo que no oséis menear la cabeza por no desconcertar el cabello o traigáis siempre con vos el peine y el espejo o mandéis que un paje os ande a cada paso rodeando con la escobilla, vosotros mismos podéis juzgar si serán tachas. Todos éstos son puros extremos, los cuales, demás de ser viciosos, son contrarios de aquella pura y gentil llaneza que suele naturalmente asentarse en nuestros corazones. (I.27, 146)

3) El tercer elemento de interés es la común referencia de ambos autores a la noción de *dissimulatio artis*. El texto de Castiglione formula un verdadero elogio del aderezo escondido, ilustrado con el ejemplo de la belleza femenina:

¿No habéis vosotros mirado cuando acaso acontece que yendo una dama por la calle, o estando en otro lugar burlando, se le descubre un poco el pie o el chapín descuidadamente, si entonces se vee bien aderezado lo que muestra, cuán bien parece? De mí os digo que huelgo mucho de vello y creo que vosotros también; porque cada uno agradece más el aderezo en parte así ascondida que donde siempre se vee. (I.40, 176-77)

Para Garcilaso como para Castiglione, el mejor arte es el arte que borra sus propias huellas, el arte que adopta la apariencia de la espontaneidad, ocultando los esfuerzos que permitieron su propia realización. Como la poesía de Garcilaso, la conducta del cortesano — tal y como la describe Castiglione— aparece regida por una sabia y hábil disimulación, destinada a crear una impresión de armonía natural, de sencillez y de transparencia. Castiglione ilustra sus decires mediante dos ejemplos. En el primero, que remite a la oratoria, el autor del *Cortegiano* formula un ideal de aparente y calculada sencillez:

Acuérdome sobre esto haber leído que ya hubo algunos excelentes oradores antiguos que artificiosamente se esforzaban a dar a entender que no tenían letras y, disimulando el saber, mostraban sus oraciones ser hechas simplemente, según la natura y la verdad los guiaban, no con estudio ni con arte; la cual, si fuera conocida, pusiera sospecha de algún engaño en los oyentes. Veis luego cómo descubrir el arte y mostrar un cuidado demasiado atento en las cosas destruya toda la gracia. (I.26, 144-45)

El segundo remite a la pintura. Como el cortesano y el orador, el pintor debe guardarse del artificio excesivo y, sobre todo, indisimulado:

“Luego bien veis” respondió el Conde, “que en esto también daña la afetación como en las otras cosas. Y así hubo algunos grandes pintores que (según se dice) tuvieron por refrán la mucha diligencia ser dañosa. Y por esto Apeles reprehendió a Protógenes, porque cuando pintaba, de nunca satisfacerse, jamás sabía quitar la mano de la tabla”. (. . .)

“Páreceme que Apeles quería en eso mostrar a Protógenes que no sabía parar ni conocer lo que bastaba; lo cual todo le venía de este vicio de ser curioso y más diligente en procurar de hacer sus obras perfetas que era menester”. (I.28, 148)

Y en una cultura que cultiva el tópico del *Ut pictura poesis*, la comparación con el pintor conduce directamente a la poesía.

“Artificiosamente se esforzaban”, escribe Castiglione: el artificio está en el corazón del pensamiento de Castiglione y dista mucho de entrar en contradicción con la sencillez, la naturalidad, la “pura y gentil llaneza” (I.27, 146) que Castiglione recalca en el buen cortesano y que los primeros comentadores tanto alabarán en Garcilaso. Para Castiglione y para Garcilaso, actuar con naturalidad, parecer natural no es —ni mucho menos— ser natural. Muchos críticos han opuesto el supuesto “idealismo” de Castiglione al “realismo” o al “pragmatismo” de Maquiavelo. Pero, lejos de oponerse, ambos autores coinciden en la importancia concedida a la disimulación, al artificio, a la apariencia. La *sprezzatura* es un artificio, una hábil imitación de la naturalidad, y el cortesano es, en su conjunto, una forma bella y seductora, un “estilo” lleno de gracia y de encanto, una construcción ficticia más perfecta y más convincente que la misma realidad. El pensamiento de Castiglione establece entre *ars* y *natura* una sutil dialéctica en la cual las relaciones entre ambos conceptos distan mucho de reducirse a una esquemática antítesis. Imitando la naturaleza hasta en sus más ínfimos detalles, el arte la perfecciona y acaba superando su modelo, creando una *altera natura* más bella, más armónica, más “natural” incluso que la naturaleza misma.

4) Por fin, para Castiglione, los imperativos enunciados —*dissimulatio artis*, exigencia de naturalidad y absoluta necesidad de huir de la “afetación” — se aplican preferentemente al manejo de la palabra, como lo expresan detalladamente los párrafos 28 a 39 del primer libro :

Así que nuestro cortesano será tenido por ecelente y en todo terná gracia, especialmente en hablar, si huyere la afetación. (I.28, 149)
 . . . tenga entonces habilidad para mover las pasiones y sentimientos que hay en nuestros corazones, y sea para encendellos y transtornallos, segun fuere la necesidad del negocio, y algunas veces los enternezca y casi los emborrache de dulzura con aquella pureza de las buenas entrañas que haga parecer que la misma naturaleza habla. Todo esto se haga tan sin trabajo, que el que escuchare piense que aquello no es nada de hacer. . . pero después cuando venga a proballo, se halle muy lejos de poder hacello. (I.34, 161)

El arte de la composición

Cabe recalcar, en la traducción boscaniana del Cortegiano, la importancia de las palabras *orden*, *concordancia*, *armonía*; del verbo *convenir*; de los adjetivos y participios *proporcionado*, *conforme*, *compuesto*, *concertado*. La voz del cortesano, por ejemplo, debe ir acompañada de “ademanos que convengan con lo que se dice”, de un “semblante conforme y un menear de ojos que traiga consigo gracia y ande concertado con las palabras” (I.33, 160). Sus palabras deben ir “bien compuestas” (159), y el cortesano “dándoles a su placer forma como a cera, las pone en tal parte y con tal orden que luego en representándose den a conocer su lustre y autoridad, como las pinturas puestas a su proporcionada y natural claridad” (I.33, 160).

De la misma manera que el orador “compone” un discurso, aplicando las reglas retóricas que garantizan belleza formal, elegancia y *concinnitas*, el cortesano debe ofrecer a los demás una forma bella y coherente, debe —en suma— “componerse” a sí mismo. Para Castiglione, la *dispositio*, la organización de las cualidades en un conjunto armónico importa tanto o más que las mismas cualidades, como lo resalta, en el texto, la importancia concedida a las palabras *orden*, *ordenar*:

y no sólo ponga cuidado en tener partes y condiciones ecelentes, mas ordene el tenor de su vida con tal orden que el todo responda a estas partes, de manera que siempre se muestre uno y tal en toda cosa que nunca discorde de sí mismo, sino que de todas sus buenas calidades componga un solo cuerpo, de tal arte que cualquier obra suya salga hecha y compuesta de todas las virtudes juntas, conforme

al oficio (según dicen los estoicos) del hombre sabio. . . . Por eso cumple tener manera en aprovecharse bien dellas y hacellas más lucir compasándolas y asentándolas de arte que casi por la oposición o contrariedad de la una salga y se conozca más claramente la otra. (II.7, 217)

El pensamiento de Castiglione funde en un mismo crisol un conjunto de ideas procedentes de la tradición retórica y filosófica que insisten en la importancia de la composición, de la concordancia entre las partes. Heredero del estoicismo —que define la sabiduría como una paz interior, como un acuerdo del individuo consigo mismo— y de una serie de doctrinas estéticas que afirman que la belleza y la gracia residen ante todo en la armonía, el texto de Castiglione invita al cortesano a realizar sobre su persona un delicado trabajo de “composición” que le permitirá llegar a “acordarse” consigo mismo.

En este sistema de representación, toda afectación es, finalmente, una forma de discordancia. Como lo hará más adelante Bergson, Castiglione sugiere que el ridículo nace precisamente de la falta de correspondencia entre las partes que componen un discurso o un comportamiento. Y el autor del *Cortegiano* ilustra su teoría mediante una comparación con el pintor que “compone” sabiamente un cuadro, creando una delicada armonía entre luces y sombras:

. . . como acaece en los buenos pintores; los cuales con las sombras hacen que se parezcan y se muestren más los resplandores de los relevados, y también con los resplandores abaxan y ponen en lo hondo las sombras de los llanos y mezclan así las colores y matizanlas con tal modo que por la diversidad de todas cada una se muestra mejor; y también el asentar de las figuras, la una al contrario de la otra, les ayuda a hazer su oficio conforme a su intinción. (II.7, 217-18)

Para el cortesano y el poeta, como para el pintor o el músico (evocado en I.28), la *dispositio*, la organización (de los sonidos, de los colores, del verso o de la apariencia) es arte esencial. Por ello insiste tanto Castiglione en la obligación de adaptar los dichos y hechos a las circunstancias: ya anunciada en el capítulo 33 del primer libro (que afirmaba la conveniencia de acoplar lo que se dice a “la materia, el lugar y el tiempo”), esta idea se ve ampliamente desarrollada en II.8 y II.9, dos capítulos que afirman repetidamente la absoluta necesidad de tener en cuenta las circunstancias, la disposición general de las cosas, el efecto de conjunto, ilustrando, una vez más, la operatividad, en el seno del texto de Castiglione, de las nociones de templanza, proporción, concordancia, compás y medida.

Un ideal de claridad, transparencia y propiedad

El rechazo del la “afetación” es también un rechazo de la oscuridad. El ideal formulado por el *Cortegiano* es un ideal de claridad, naturalidad y llaneza aplicable a todos los campos y en particular, al manejo de la palabra. Los capítulos 29 a 39 del primer libro denuncian en efecto la afectación en el habla y, más precisamente, el empleo de palabras o de construcciones desusadas, rebuscadas y oscuras. Al contrario, Castiglione recomienda la “facilidad y llaneza”, indisociables —para él— de la elegancia⁹. El cortesano deberá ser comprensible por todos y hará siempre lo posible para ser entendido, apoyando e ilustrando su discurso con gestos y ademanes¹⁰. Si trata una materia intrincada, lo hará con la mayor claridad posible, quitando sombras, levantando dudas y explicando sus palabras: “Y si le acaciere hablar en alguna materia oscura o difícil, conviene que, con las palabras y sentencias bien distintas, declare sotilmente su intinción y con una cierta manera diligente y no pesada desembarace y dexé llana toda forma de hablar dudosa” (I.34, 161). En el campo lingüístico, Castiglione condena las oscuridades y afectaciones de sus contemporáneos, y aboga a favor de una lengua clara y natural, accesible a todos:

todos los buenos antiguos continuamente abominaron mucho los vocablos hallados fuera de la común costumbre. (I.35, 164)

Pero nosotros, más estrechos y rigurosos que los antiguos, cargámonos de nuevas leyes sin ningún propósito, y tiniendo delante nuestros ojos el camino trillado, buscamos los rodeos o (por mejor hablar) los despeñaderos. Porque en nuestra natural lengua, el oficio de la cual (como de todas las otras), es bien y distintamente declarar los concetos del alma, nos holgamos con la escuridad, y es bueno que llamándola *lengua vulgar* queremos en ella usar palabras que ni del vulgo ni de los hombres principales y doctos son entendidas. (I.35, 164)

Aunque se aplique en prioridad al lenguaje, el ideal de claridad y transparencia propuesto por el *Cortegiano* se inserta en una visión más amplia del mundo y supone una verdadera filosofía ética: en el pensamiento de Castiglione, el lenguaje no es una trampa, ni un escudo tras el cual guarecerse, sacando partido de sus oscuridades, porque la corte —tal y como la describe el texto— es ante todo un lugar ameno en que reina la concordia. En este espacio de perfecta paz y civilidad, el lenguaje no es un arma ofensiva o defensiva, sino un instrumento de seducción y de comunicación.

Por fin, es interesante recalcar la insistencia con la cual Castiglione aconseja el uso de palabras “propias” (I.33, 161-162). Semejante

recomendación ilustra una concepción platónica, cratilista, del lenguaje, que apuesta por la existencia de una perfecta adecuación entre la palabra y su referente, entre el significante y su significado. Transmitidas a la poesía de Garcilaso, estas concepciones contribuyen a crear esta ilusión de naturalidad y de evidencia, esta impresión –que tanto sedujo (y seduce) a sus lectores y que, hasta cierto punto, constituye la característica esencial de toda su poesía– de que el poeta ha encontrado la palabra justa y de que las cosas no pueden ser dichas de otra manera. Trasparencia, naturalidad, efecto de evidencia creado por unas palabras que se imponen por sí solas para decir lo que tienen que decir: al recomendarle al cortesano “figurar las cosas tan a lo propio que no nos pareciese oíllas sino vellas y tocallas” (I.34,162), Castiglione no sugiere otra cosa.

Equilibrio, juicio y moderación: un modelo de armonía ética y estética

Sabido es que el *Cortegiano* se escribió en tres fases: la primera, situada entre 1513 y 1515; la segunda, hacia 1521, y la tercera, en mayo de 1524 (Ghinassi). El libro empezó a circular bajo forma manuscrita a partir de esta fecha. En 1527, Castiglione realizó una última revisión del texto, enviándolo a Venecia, donde se publicó el año siguiente, en la imprenta de Aldo y Andrea d’Asolo. Pocos meses más tarde, el texto se imprimía en Florencia, en casa de los herederos de Filippo di Giunta. Redactado en su mayor parte antes del saco de Roma de 1527, es decir en un momento en que Castiglione todavía creía en un posible triunfo de la cultura y de la paz, el texto parece formular un ideal de armonía aplicable tanto al plano estético (el de la gracia y de la belleza) como al plano ético-político.

En efecto, la “gracia” tan necesaria al cortesano sólo se alcanza en el equilibrio, la moderación y la medida. El primer capítulo del *Cortegiano* alaba la maravillosa “templanza” de los cortesanos de la corte de Urbino (I.4, 108) y, en cierta medida, el libro en su conjunto no hace más que ilustrar este ideal de perfecto equilibrio sugerido en sus primeras páginas. Un adjetivo, *demasiadola*, califica, repetidamente, en el texto de Castiglione, la esfera de la afectación¹¹. A las demasías de la “afetación” se opone un universo (y un léxico) del equilibrio y de la medida ilustrado por el verbo *moderar* y sus derivados. El cortesano debe actuar como la mujer que se adereza “*tan moderadamente* que los que la vean estén en duda si va afeitada o no” (I.39, 175); más adelante (II.27, 246) se le recomienda “una *moderada diligencia* en aderezarse”.

El ideal de equilibrio, templanza y proporción formulado por el *Cortegiano* se aplica a todos los campos y en primer lugar, a la misma voz del cortesano:

... la buena voz, no muy delgada ni muy blanda como de mujer, ni tampoco tan recia ni tan áspera que sea grosera ; pero sonora, clara, suave y bien asentada, con la pronunciación suelta y con el gesto y ademanes que convengan con lo que se dice, los cuales (a mi parecer) consisten en ciertos movimientos del cuerpo no forzados ni curiosos, mas templados. (I.33, 160)

Parecida exigencia de equilibrio y medianía se aplica también a la vestimenta, en la cual Castiglione aconseja, una vez más, huir de las estridencias buscando un justo medio: “Verdad es que yo querría que no siguiesen los extremos, echando demasidamente a la una parte o a la otra, como el hábito francés que ecede en ser muy ancho y el tudesco en ser muy angosto” (II.27, 244). La misma recomendación rige la conversación: “Es . . . lo más seguro en el modo de vivir y en la conversación ordinaria regirse siempre con templanza y tomar una buena medianía” (II.41, 265). Por fin, frente a los que cultivan en exceso la armonía, obteniendo un resultado excesivamente artificial y afectado, Castiglione celebra los encantos de una composición que sabe resistir a la tentación de la perfección y que “modera” la armonía mediante algunas disonancias juiciosamente repartidas¹².

Esta armonía y este equilibrio tan deseables apelan igualmente a la discreción del cortesano. Tacto, prudencia y buen gusto rigen su conducta; la abundancia, en el *Cortesano*, de las palabras *seso*, *juicio*, *templanza*, *temperancia*, *prudencia* revela el papel fundamental que Castiglione concede a estas nociones. El “juicio” —es decir la capacidad que permite evaluar una situación y escoger la solución equilibrada, huyendo de los extremos— constituye, para el cortesano, una cualidad esencial, y Castiglione expresa su importancia poblando su texto de palabras que remiten a este concepto: “tomá agora aquí *un hombre de buen juicio*” (I.29, 150); “*con mucho aviso* se guardara de usar aquellas palabras antiguas de los toscanos” (I.29,151) ; “en todo tenga continamente *buen seso*” (I.34, 161); “que nuestro cortesano *sea de tan buen juicio* que no consienta que le hagan de lo blanco prieto, ni presuma de sí sino lo que manifiestamente conociere ser verdad” (I.44, 184); “*tenga también aviso* en las fiestas públicas” (II.8, 219), “*el mismo seso* quiero que tenga [el cortesano] en lo de la música” (II.12, 224). Al “buen juicio” del cortesano se oponen las “necedades” y las “locuras” de los que caen en la vana afectación: “que él se rija siempre con tan buen juicio, que no haga necedades ni locuras, sino que burle, ría, sepa estar falso, dance y se muestre en todo de tan buen arte, que parezca avisado y discreto, y en nada le falte buena gracia” (I.22, 139).

La prudencia —y una de sus variantes, la cautela— también es virtud fundamental en el cortesano: “En todo sea prudente y más aína temeroso que atrevido” (I.44, 183), a lo que Castiglione añade: “sea

cauteloso y que todo lo que hiciere y dixere sea dicho y hecho con prudencia” (II.7, 217). Definida como “un cierto juicio de saber bien elegir” (IV.19, 468), la prudencia constituye, a ojos de Castiglione, una cualidad esencial para la conducta moral, pues ella es la que marca el rumbo que seguir, determinando la elevación hacia la virtud o la caída en el vicio. La misma virtud es, por lo tanto, definida como una forma de “prudencia”, y el vicio como una “imprudencia”: “Y así la virtud se puede casi decir que no es sino una prudencia y un saber elegir el bien; y el vicio que no es sino una imprudencia y una inorancia que nos hace juzgar falsamente las cosas” (IV.13, 462).

El cortesano debe manifestar moderación y templanza en todas circunstancias, como por ejemplo, cuando recibe elogios: “los reciba *con templanza* y no los sufra así puramente sin más, ni los confiese sin alguna contradicción, sino que *moderadamente* casi los niegue” (I.44, 184). De acuerdo con estas concepciones, el cuarto libro del *Cortegiano*, emprende un vibrante elogio de la “temperancia,” de clara inspiración estoica. La temperancia —expone Castiglione— es una forma de mesura y de equilibrio, de paz y armonía, es un “sosiego,” una equilibrada “composición,” una perfecta “conformidad” en la cual el individuo entra en concordancia consigo mismo:

[La temperancia] da el mando y el señorío entero a la razón, y no forzando a nuestro sentido, sino infundiéndonos sabrosamente una fuerte y firme persuasión que nos inclina al bien, hácenos estar sosegados y llenos de reposo iguales en todo y bien medidos y por donde quiera compuestos de una cierta concordia con nosotros mismos que nos mejora y nos da lustre con una bonanza tan clara que jamás nos anublamos ni nos turbamos, sino que somos hechos en todo conformes con la razón y prestos y aparejados a enderezar hacia ella todos nuestros movimientos. (IV.17, 466)

Verdadera emanación de la razón, la temperancia modera las pasiones y encamina al individuo hacia la virtud: “aquello que en nuestros movimientos interiores es malo y porfía a no dexarse domar de lo bueno, esta virtud [la temperancia] lo sojuzga y lo trae hasta ponerlo debaxo de los pies de la razón. . . . Desta manera los movimientos de nuestra alma, moderados y corregidos por la temperancia ayudan mucho a la virtud” (IV.18, 467). Para el cortesano, la temperancia, que permite al alma “estar templada y concorde”, es por lo tanto, la reina y madre de las virtudes:

Por eso no os maravilléis . . . que yo haya dicho que de la temperancia procedan otras muchas virtudes . . . y cuando todas están juntas, si el alma ayudada de la razón llega a estar templada y concorde con

el armonía dellas fácilmente después recibe aquel verdadero esfuerzo, con el cual se halla firme y constante en los peligros y casi señora de todas las pasiones humanas; alcanza también la justicia pura, virgen y entera, amiga de la humildad y templanza y del bien y, en fin, reina de todas las otras virtudes, pues muestra de hacer lo que se debe hacer y de huir lo que se debe huir. (IV.18, 467).

Como bien se ve en estas líneas, armonía y moderación corren parejas: sólo la prudencia y la temperancia permiten conseguir la paz consigo mismo, la íntima concordancia que permitirá domar las pasiones y llevar a la virtud.

Prudencia, templanza y buen juicio son naturalmente imprescindibles en el uso del lenguaje, en el cual el cortesano se ve invitado a elegir con discreción y cordura palabras claras y adecuadas, huyendo de vocablos rebuscados y preciosistas:

Tras esto cumple asentar con buena orden lo que se dice o se escribe, después exprímillo distintamente con palabras que sean propias, escogidas, llenas, bien compuestas y sobre todo usadas hasta del vulgo, porque éstas son las que hacen la grandeza y majestad del hablar, *si quien habla tiene buen juicio y diligencia*. (I.33, 159)

La buena costumbre de hablar no es ésa, sino la que nace de los hombres de ingenio, los cuales con la dotrina y esperiencia *han alcanzado a tener buen juicio* y con él concurren y consienten todos a una mano en acetar los vocablos que les parecen buenos, los cuales se conocen por *una cierta estimativa natural*, no por arte o regla alguna. (I.35, 164-65)

Fundamental para Castiglione, la noción de *juicio* se muestra asimismo singularmente aplicable a la poesía de Garcilaso, sobre todo si se consideran sus relaciones con la anterior tradición poética. Repleta de piruetas intelectuales y verbales, de juegos sutiles, de paradojas, la poesía cancioneril constituye, indudablemente, el reino del ingenio. Nutrida de otras opciones estéticas, la poesía de Garcilaso parece, en cambio, conceder la primacía al juicio, encargado de encuadrar, ordenar y regular las exuberantes creaciones del ingenio.

Aviso, prudencia y buen juicio participan en otra de las cualidades cortesanas: el sentido de la oportunidad, el saber elegir la circunstancia adecuada, tema que muestra la estrecha solidaridad que existe, en el pensamiento de Castiglione, entre las nociones de *prudencia*, *juicio*, *concordancia*, *armonía* y arte de la *dispositio*. En efecto, para el cortesano no basta con saber brillar, sino que hay que saber elegir con prudencia el momento adecuado para hacerlo, evitando cualquier discordancia, cualquier falsa nota:

Así que el regirse bien en esto paréceme que consiste en *una cierta prudencia y juicio de buena elección*, y en conocer lo más y lo menos que en las cosas se añade o se quita haciéndolas a su tiempo o fuera dél. Y puesto que el cortesano sea *tan avisado y discreto que sepa juzgar y pesar* estas diferencias, no dexará por eso de hallar más fácilmente lo que en todo esto buscare, si se le abriere el juicio con algún preceto y le fuere mostrado el camino y casi el lugar donde fundarse deba. (II.6, 216)

Parecida exhortación se repite acerca de la conversación: “Por eso quien ha de aplicarse a la conversación de tantos, es necesario que se rija con su propio juicio y, conociendo las diferencias de los unos y de los otros, cada día y cada hora mude estilo y manera conforme al punto y a la calidad de aquéllos con quien trataré” (II.17, 230).

El ideal de armonía propugnado por Castiglione se afirma también en el campo ético (el de los comportamientos individuales y colectivos), y se ilustra perfectamente en la descripción idealizada que Castiglione ofrece de las tertulias en la corte de Urbino. Aunque no excluya la competición, la corte —tal y como aparece en el *Cortegiano*— no es un espacio de guerra despiadada, sino un lugar de exquisita civilidad en el que reina una perfecta concordia o, incluso, un “amor de hermanos”:

Así que, juntados allí los unos y los otros, nunca faltaba buena conversación entre ellos, así en cosas de seso como en burlas, y cada uno en su semblante venía lozano y alegre, de tal manera que por cierto aquella casa se pudiera llamar la propia casa del alegría. Yo no creo que jamás en otro lugar tan perfectamente como éste se viese cuán grande fuese el deleite que se recibe de una tan dulce y amada compañía. Porque dexando aparte la honra que era para cada uno de nosotros servir a tal señor como el que arriba dixé, a todos en nuestros corazones nació un extraño contentamiento cada vez que delante de la Duquesa veníamos, y parecía que ella era la que a todos nos tenía en una conformidad de amor juntos y atados, de suerte que nunca concordia de voluntad o amor de hermanos fue mayor que el que allí era entre nosotros. (I.4, 107)

De Castiglione a Gracián: otra trayectoria

Estas afirmaciones permiten medir la distancia que separa el cortesano de Castiglione del ideal humano descrito en el siglo siguiente por Gracián, en textos como *El Héroe*, *El Cortesano*, *Oráculo manual y arte de prudencia*. Aunque —es evidente— ambos modelos se hallan relacionados por una serie de hilos conceptuales —como la importancia concedida al ingenio, a la palabra, a la apariencia, la disimulación y la

prudencia— otros aspectos los separan y reflejan el recorrido efectuado por la figura del cortesano en poco más de un siglo.

El cortesano de Castiglione se sitúa en un universo de medida y tiende hacia un ideal de armonía aplicable tanto a la composición de su propia persona como a sus relaciones con la alteridad. Prueba de ello es la atmósfera de cordialidad que reina en el palacio de Urbino, nostálgicamente descrito por Castiglione: las relaciones entre los cortesanos son de una exquisita urbanidad, nadie pretende desbancar a nadie, no se respira el clima de difusa violencia perceptible en los escritos de Gracián y, aunque haya competición en el campo del ingenio, el enfrentamiento es caballeresco y cortés, siempre regido por la medida y la urbanidad.

En cambio, el cortesano de Gracián tiende hacia la desmedida, hacia el heroísmo, hacia la hazaña (esencialmente intelectual y verbal), y se inserta en una concepción polémica de la existencia. El universo de civilidad de Castiglione ha sido reemplazado por un mundo implacable. Al equilibrio, a la armonía y a la sabia “naturalidad” propugnados por Castiglione, Gracián prefiere los juegos polisémicos de una lengua intrincada y elitista, y opta por un “estilo”—de comportamiento y de escritura— marcado por la oscuridad y el artificio. Si Castiglione se inserta en cierto clasicismo, Gracián pertenece definitivamente al barroco¹³. La elección de un “estilo” determinado—que no se resume a una pura envoltura, sino que constituye la “forma” misma de la persona o de la escritura— refleja las opciones éticas y estéticas adoptadas por Gracián. Publicada en 1642, la *Agudeza y arte de ingenio* distinguía cuatro categorías de estilo, redundante y lacónico, natural y artificial: “descendiendo a los estilos en su hermosa variedad, dos son los capitales, redundante el uno, y conciso el otro, según su esencia; asiático y lacónico, según la autoridad . . . Otros dos géneros de estilo hay célebres, muy altercados de los valientes gustos, y son el natural y el artificial (Gracián 235-36, 242). En la *Agudeza*, cada estilo—asiático y lacónico, natural y artificial— tiene sus correspondientes cualidades y valedores, integrándose en una visión plural del mundo y de la escritura: Gracián no afirma, rotundamente, preferencia alguna, presentando argumentos y justificaciones para cada uno. Pero en sus obras más tardías—como el *El Criticón*— Gracián desarrolla perspectivas menos sincretistas, evidenciándose su predilección por el estilo lapidario y artificial. En el *Criticón*, las implícitas preferencias éticas y estéticas formuladas en la *Agudeza* se han acrisolado y afirmado, y Gracián proclama más que nunca, la necesidad de un estilo breve y ofensivo, secreto y elitista.

Oscuridad, artificio, condensación extrema, rayana en el hermetismo (observable en algunas de las máximas de *El Héroe*, *El*

Discreto o *El Oráculo Manual*), coinciden con una visión desengañada del mundo y de la existencia. En efecto, donde Castiglione ve un universo de enfrentamientos caballerescos, llenos de buen gusto, Gracián percibe un mundo de máscaras en el cual las individualidades libran un combate sin piedad. Esencialmente hostil, el mundo circundante se configura como un perpetuo enfrentamiento de fuerzas antagónicas. En *El Criticón*, la brutalidad y la violencia del mundo se evidencian en las múltiples ocurrencias del tema de la maldad humana: el parlamento de Critilo a Andrenio, en la crisis *Entrada en el mundo* (I.5), es esencialmente un discurso de advertencia ante la multiforme perversidad humana, y sus enseñanzas son, ante todo, lecciones de prudencia y recelo. En el texto de Gracián, la figura del educador (Critilo) orienta constantemente la visión del mundo en un sentido pesimista: su papel consiste en desengañar al personaje a educar (Andrenio). La temática de la ocultación, del fingimiento, de las falsas apariencias, ampliamente expuesta en el *Criticón* —en que toda forma agradable se degrada en realidad monstruosa y decepcionante—, es fundamental en una escritura que desarrolla un amplio léxico de la simulación y del engaño. El retrato de la humanidad que emerge del *Criticón* es sumamente severo. En Gracián, el pesimismo, vinculado con un contexto histórico de crisis, deriva de una inspiración teológica fundamental: adulterado por el pecado original, el hombre se inclina hacia el mal y la agresividad. El Creador elaboró un mundo perfecto, pero éste, pervertido por el hombre, no es sino un valle de lágrimas en que se enfrentan con violencia una multitud de fuerzas hostiles. La felicidad, alegórica Felisinda, está siempre ausente: sólo perdura su búsqueda, en una existencia concebida como perpetuo combate.

En este universo despiadado, el ideal de naturalidad y equilibrio propugnado por Castiglione y aplicado por Garcilaso parece definitivamente caduco. Publicado cinco años tras la *Agudeza y arte de ingenio*, el *Oráculo* (1647) afirma la necesidad del artificio en un mundo lleno de engaños y de peligros: “La sinceridad no dé en extremo de simplicidad . . . Floreció en el siglo de oro la llaneza; en éste de yerro, la malicia” (447). En la edad de hierro descrita por el *Criticón*, la “buena medianía,” la “pura y gentil llaneza” (I.27) encarnadas por Castiglione han dejado definitivamente de convenir.

Equilibrio, armonía, moderación, juicio, prudencia, buen gusto, discreción y absoluto rechazo de la afectación: todos los valores propugnados por Castiglione y transmitidos a Garcilaso reflejan el nacimiento de un nuevo clasicismo, elevado luego a nivel de modelo por los comentaristas del poeta toledano. El brío, la hazaña, el lujo ornamental, los estrepitosos choques de ideas, palabras y temas — todo lo que constituye la *maniera* barroca— quedan desechados. Los

atavíos sólo se admiten cuando no amenazan el equilibrio general, y cada ornato es objeto de un delicado trabajo de engarzamiento que tiene como meta la armonía del conjunto.

Heredera de la poesía cancioneril, la escritura de Boscán, con sus “estremos”, sus oxímoros, sus aparatosas alegorías, su desmedida, se incluye en el universo del brío y del *panache* propio del barroco. Es sintomático, por lo demás, que la poesía cancioneril —cuyo prestigio se vio oscurecido por el éxito de Garcilaso y sus seguidores— fuera redescubierta y nuevamente apreciada en el barroco, en particular por Quevedo y Gracián, que encontraron en sus proezas verbales algo muy próximo a sus sensibilidades conceptistas (Battesti-Pelegrin 40-41). Pero sus lujos y su estética —intelectualizante, habitada por la búsqueda de la hazaña verbal— no son los de Castiglione y Garcilaso.

Este breve examen de la evolución de la escritura de Garcilaso y de sus relaciones con el *Cortegiano* pone en evidencia la importancia de los fenómenos de intertextualidad y de permeabilidad entre los discursos en la España del Renacimiento. En todo caso, es importante considerar que estos fenómenos de intertextualidad no se limitan al campo literario —como tendía a hacerlo creer la clásica crítica de las “fuentes”— sino que engloban toda clase de textos entre los cuales destaca notablemente la literatura dedicada al comportamiento cortesano.

En la Europa del Renacimiento, la poesía se desarrolla de manera privilegiada en las cortes. La influencia de la vida áulica, de sus prácticas y costumbres, en la creación poética ha sido notablemente señalada, para la España del siglo XV, por F. Rico y, para la Inglaterra del Renacimiento, por D. Javitch. Si poesía y corte confluyen y coinciden, no es de extrañar, por lo tanto, que los textos que codifican el comportamiento cortesano hayan podido influir en la escritura poética. En la España del siglo XVI, la nueva poesía inaugurada por Garcilaso y Boscán parece encontrar algunas de sus pautas y bases teóricas en los textos sobre el cortesano.

Tal vez por su temprana muerte, Garcilaso no teorizó la nueva escritura poética que había contribuido a introducir en España. Aunque muriera más tarde, su amigo Boscán tampoco encontró el momento o no tuvo el deseo de llevar a cabo esta empresa de teorización. Semejante silencio quizás se explique —muy parcialmente— porque el texto del *Cortegiano*, traducido por Boscán a instancias de Garcilaso, ya les parecía contener—por lo menos en germen— algunos de los principios que rigen la escritura garcilasiana. De Castiglione, Garcilaso no sólo recogió unas perfectas maneras cortesanas o ciertas opciones lingüísticas sino, también, toda una estética.

Notas

¹Véase por ejemplo: Boscán, *Obras* II.35; II.40; II.65; II.10.

²En adelante, todas las citas de la obra referirán a la edición de Mario Pozzi.

³Rafael Lapesa, "El cultismo semántico en la poesía de Garcilaso", 239-54. E. de Bustos, "Cultismos en el léxico de Garcilaso", 127-63. Sobre los latinismos en la *Oda al Flor de Gnido*: Fernando Lázaro Carreter, "La *Ode ad Florem Gnidi* de Garcilaso de la Vega", 117-18. Sobre los latinismos sintácticos: Morros xcii-xciii.

⁴Tanto aquí como en el resto del artículo, la cursiva es mía.

⁵Sobre la *dissimulatio artis* en la retórica clásica, ver Perrine Galand Hallyn, *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance* 180, n. 56 y los comentarios de J. Cousin en su ed. de Quintiliano, *Institution oratoire* 1.184-85. Todas las referencias proceden de aquí.

⁶F. J. Avila, *El texto de Garcilaso: contexto literario, métrica y poética* 579: "En suma, Garcilaso encontró en la obra de Castiglione una base que hubo de serle muy útil. En *El Cortesano* se abre paso a la posibilidad de escribir utilizando el uso hablado de la lengua, cosa especialmente necesaria para un escritor que no contaba con tradición literaria válida de la que partir. Por otra parte, Castiglione relativiza la teoría de la imitación poética, la flexibiliza, pone de relieve la importancia del juicio y del ingenio; plantea cuestiones tan interesantes para Garcilaso como la de a quien siguieron aquéllos que fueron primeros en lograr un alto nivel en el uso escrito de su lengua" (579); Pina Rosa Piras, "Il Cortegiano in Spagna: Juan Boscán e Garcilaso de la Vega", y "Las epístolas dedicatorias de Boscán y Garcilaso en el *Cortesano*: parámetros de reconocimiento de una identidad." Sobre la influencia del *Cortegiano* en el pensamiento lingüístico renacentista: Margherita Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español* y Lore Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*. Sobre la teoría de la imitación garcilasiana y su deuda con el *Cortegiano*: Ann J. Cruz, *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. En el campo de la filosofía del amor, varios críticos han visto en ciertos fragmentos garcilasianos y, más específicamente, en el soneto VIII, un eco o incluso un resumen de las teorías del amor expuestas en el *Cortegiano* (sobre el tema, ver por ejemplo: Elias L. Rivers, "The sources of Garcilaso's sonnet VIII"; Alberto Blecua, *En el texto de Garcilaso* 36; Antonio Gargano, *Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso* 58-59; Guillermo Serés, "El concepto de fantasía desde la estética clásica hasta la dieciochesca", 216; ver también Garcilaso, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Morros lxiv, y las notas al soneto VIII, 22-23.

⁷Sobre la operatividad de la noción de "gracia" en las teorías del arte en Italia entre 1450 y 1600, Anthony Blunt, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, 160-69.

⁸"Y por eso hemos de decir que aquel su desprecio, porque pasa ya los términos de la buena medianía, es vicio . . . y así no puede sino parecer mal y salirle al revés de su intinción" (*El Cortesano* 146).

⁹Baltasar Castiglione: "Antes le entenderán todos . . . porque la facilidad y la llaneza siempre andan con la elegancia" (161).

¹⁰Castiglione: "cuanto más sea posible, sinifique hasta con el gesto la intención y el sentimiento del que habla" (160).

¹¹Por ejemplo: "¿No ves vos claramente la *demasiada* diligencia que él pone en mostrarse descuidado"? ; "y así no puede sino parecer mal y salir al revés de su intención, pues por desear *demasiadamente* encubrir el arte, la descubre" ; "Esto es porque continuar aquellas perfectas enfada, y señala *una demasiada y curiosa armonía*" (1.27, 146-47).

¹²"la cual con mezclar algunas imperfetos se modera, y también lo bueno puesto cabe lo malo parece muy mejor y hace estar nuestros oídos más atentos y gustar de lo perfeto con mayor gana, holgándose con aquella disonancia como con cosa descuidada" (1.27, 147).

13Sobre la oposición clasicismo/barroco aplicada a Gracián, ver las acertadísimas páginas de Benito Pelegrin, *Ethique et esthétique du baroque* 42, 45-46, 146 y ss., 157, 164-65, 173-74.

Obras citadas

- Arce, Margot. *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*. Madrid: Anejos de la Revista de Filología Española, 1930.
- Avila, F. J. *El texto de Garcilaso: contexto literario, métrica y poética*. Tesis doctoral. 2 vols. Nueva York: 1992.
- Battesti-Pelegrin, Jeanne. "La lyrique du XVe siècle à travers le conceptisme de Gracián". *Cahiers d'Etudes Romanes* 10 (1985): 33-55.
- Blecuá, Alberto. *En el texto de Garcilaso*. Madrid: Ínsula, 1970.
- Blunt, Anthony. *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*. Paris: Gallimard, 1966.
- Boscán, Juan. *Obras*. Ed. Carlos Clavería. Barcelona: PPU, 1991.
- Bustos, E. de. "Cultismos en el léxico de Garcilaso". *García de la Concha* 127-63.
- Carreter, Fernando Lázaro. "La *Ode ad Florem Gnidi* de Garcilaso de la Vega". *García de la Concha* 109-26.
- Castiglione, Baldassare. *El Cortesano*. Trad. Juan Boscán. Ed. Mario Pozzi. Madrid: Cátedra, 1994.
- Cicerone. *De Oratore*. Vols. 1 and 2. Trans. H. Rackham. Cambridge: Harvard UP, 1942.
- _____. *Orator*. Trans. H. M. Hubbell. Cambridge: Harvard UP, 1997.
- Cruz, Ann J. *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam-Filadelfia: John Benjamins, 1988.
- Garcilaso de la Vega. *Obra poética y textos en prosa*. Ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica, 1995.
- Gargano, Antonio. *Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso*. Nápoles: Liguori, 1988.
- Ghinassi, Gino. "Fasi d'elaborazione del Cortegiano". *Studi di filologia italiana* 25 (1967): 155-96.
- García de la Concha, Víctor. "La oficina poética de Garcilaso." *García de la Concha* 83-108.
- _____, ed. *Garcilaso de la Vega. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista 2-4 de marzo 1986*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986.

- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. 2 vols. Madrid: Castalia, 1969.
- _____. *El Héroe. El Político. El Discreto. Oráculo Manual y arte de prudencia*. Ed. Arturo del Hoyo. Bilbao: Plaza y Janés, 1986.
- Hallyn, Perrine Galand. *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*. Genève: Droz, 1994.
- Javitch, D. *Poetry and Courtliness in Renaissance England*. Princeton: Princeton UP, 1978.
- Lapesa, Rafael. *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid: Gredos, 1967.
- _____. "El cultismo semántico en la poesía de Garcilaso". *La trayectoria poética de Garcilaso: Estudios completos*. Madrid: Istmo, 1985. 239-54.
- _____. Estudio Preliminar. *Obra poética y textos en prosa*. De Garcilaso de la Vega. Barcelona: Crítica, 1995. (ix-xxi).
- _____. *La trayectoria poética de Garcilaso. Garcilaso. Estudios completos*. Madrid: Istmo, 1985.
- Ly, Nadine. "Garcilaso: l'effet de naturel. Pour une poétique du plaisir mimétique". *Les Langues Néolatines* 303-304 (1997-1998): 135-60.
- Malkiel, María Rosa Lida de. *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*. México: El Colegio de México, 1950.
- Morreale, Margherita. *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*. Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1959.
- Morell, Antonio Gallego. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, 1972.
- Morros, Bienvenido. "Introducción". *Obra poética y textos en prosa*. De Garcilaso de la Vega. Barcelona: Crítica, 1995. (xxv-cxiv).
- Ovid. *The Art of Love and other Poems*. Vols. 1-6. Trans. J. H. Mozley. Cambridge: Harvard UP, 1979.
- Pelegrín, Benito. "El dulcísimo Garcilaso: Garcilaso au prisme de Gracián". *La poésie castillane de la fin du Moyen Age au début du Siècle d'Or*. Ed. Jeanne Battesti-Pelegrin. Paris: Editions du Temps, 1997. 192-207.
- _____. *Ethique et esthétique du baroque*. Arles: Actes Sud, 1985.
- Piras, Pina Rosa. "Il Cortegiano in Spagna: Juan Boscán e Garcilaso de la Vega". *Italia-Spagna tra '400 e '500*. Eds. P. R. Piras y G. Saporì. Roma: Aracne, 1999. 95-133.
- _____. "Las epístolas dedicatorias de Boscán y Garcilaso en el Cortesano: parámetros de reconocimiento de una identidad". *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Münster, 1999). Ed. Christoph Strosetzki. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2001. 1026-1037.
- Pons, Alain. "Introducción". *Le livre du courtisan*. De Baldassare Castiglione. Paris: GF, 1987.
- Quintilian. *The Orator's Education*. Vol. 1-5. Ed. and trans. Donald A. Russell. Cambridge: Harvard UP, 2001.
- Quintiliano. *Institution oratoire*. Ed. J. Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1975.
- Rico, Francisco. *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*. Barcelona: Crítica, 1990.
- Rivers, Elias L. "La Egloga III y la paradoja del arte natural". *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*. Estudios reunidos por Francisco Rico y Francisco López Estrada. Barcelona: Crítica, 1980. 144-49.

-
- _____. "The sources of Garcilaso's sonnet VIII". *Romance Notes* 2 (1960-1961): 98.
- Serés, Guillermo. "El concepto de la fantasía desde la estética clásica hasta la dieciochesca". *Anales de la literatura española* 10 (1994): 207-36.
- Terracini, Lore. *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*. Torino: Stampatori, 1979.
- Zumthor, Paul. *Langue, texte, énigme*. Paris: Seuil, 1976.