



UNIVERSIDAD DE GRANADA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA

MÚSICA Y «PAIDEIA»

IL CORTEGIANO DE CASTIGLIONE EN LA FORMACIÓN DEL
ARQUETIPO MORAL EN EL HUMANISMO ESPAÑOL

Tesis de Doctorado

ELISA PRIETO CONCA

2015

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autora: Elisa Prieto Conca

ISBN: 978-84-9125-732-5

URI: <http://hdl.handle.net/10481/43354>

UNIVERSIDAD DE GRANADA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA

MÚSICA Y «PAIDEIA»

IL CORTEGIANO DE CASTIGLIONE EN LA FORMACIÓN DEL
ARQUETIPO MORAL EN EL HUMANISMO ESPAÑOL

Tesis de Doctorado

ELISA PRIETO CONCA

Francisco J. Giménez Rodríguez

Director

Francisco Martínez González

Director

La doctoranda ELISA PRIETO CONCA y los directores de la tesis Dr. FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ y Dr. FRANCISCO MARTÍNEZ GONZÁLEZ garantizamos que en la realización del trabajo, y hasta donde el conocimiento de los directores alcanza, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado los resultados de sus investigaciones o sus publicaciones.

Granada, 5 de noviembre de 2015

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Elis' followed by a horizontal line that ends in a small arrowhead pointing to the right.

Fdo.: Elisa Prieto Conca

Doctoranda

Fdo.: Francisco J. Giménez Rodríguez

Director

Fdo.: Francisco Martínez González

Director

ÍNDICE

PRELIMINAR	15
1. UNA INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA	23
2. EL EDÉN HUMANISTA, ENTRE EL PARAÍSO Y LA ARCADIA	49
2.1. El nacimiento del mundo moderno	49
2.2. La ciudad ideal, una propuesta de perfección	60
2.3. Hacia el Renacimiento: filosofía, filografía y música	72
2.4. Microcosmía y arquetipo humanista	91
3. CASTIGLIONE Y EL NUEVO CANON ANTROPOLÓGICO	105
3.1. Un español de Italia	105
3.2. <i>Il cortegiano</i> : construcción y proceso compositivo	120
3.3. La <i>casa del alegría</i> , un universo a escala	142
3.4. Irradiación europea de un modelo	153
4. NATURALIZACIÓN ESPAÑOLA DE UN DECHADO HUMANÍSTICO	163
4.1. Un marco hispánico para el paradigma cortesano	163
4.2. El traductor Boscán con Garcilaso al fondo	177
4.3. De Luis Milán a Gracián: derivas españolas del cortesano	198
5. CORTESANÍA Y PAIDEIA	217
5.1. Entre el razonamiento instrumental y la razón gnoseológica	217
5.2. Platón en Urbino: los rasgos del cortesano	229
5.3. La mujer, dama de corte	252
5.4. Libro IV: una pedagogía de la hermosura (y al final, el amor)	261
6. LA MÚSICA, UN ARTE EN EL CAMINO DE LA MORAL	277
6.1. De la música celestial a la humana	277
6.2. Renacimiento musical: ¿una imitación sin objeto?	306
6.3. Letra y música de la cortesanía	325
7. CONCLUSIONES	347
ANEXO (REFERENCIAS MUSICALES EN LA OBRA)	359
BIBLIOGRAFÍA	375

*El cielo
va conmigo.*

*Mi música
sube
hasta el cielo.*

CANCIÓN DE LOS INDIOS CHIPPEWA

*Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es de todas la primera.*

FRAY LUIS DE LEÓN,
«A FRANCISCO DE SALINAS»

*A mis maestros.
Y a mis alumnos.*

NOTA BENE

Dado que el tema de esta tesis está orientado a la incidencia de *Il libro del cortegiano* en España, donde se difundió principalmente a través de la traducción de Boscán, utilizaremos esta para las citas de la obra. El texto fuente para dichas citas es el fijado por A. González Palencia (Madrid, CSIC, 1942), en la edición moderna al cuidado de M. Pozzi (Madrid, Cátedra, 2011 [1994]). No obstante, y para cuando se hace preciso comentar la opción tomada por el traductor o simplemente considerarla, se ha tenido siempre a la vista el original italiano, con el que se coteja en todos los casos: *Il libro del Cortegiano del conte Baldesar Castiglione* (Venetia, Aldo Romano & Andrea d'Asola, 1528)¹. El editor moderno del texto castellano elimina los sumarios que se incorporaron a las ediciones de Boscán a partir de la tercera (1540), pues rompen la continuidad de la conversación. En cambio, y para una mayor comodidad en la lectura y localización, el editor ha considerado oportuno «insertar la división en párrafos consagrada por todas las ediciones del texto italiano y añadir numerosos puntos y aparte según el uso tipográfico moderno» («Introducción» a ed. cit., pp. 77-78). Párrafo no quiere decir aquí, pues, párrafo, sino más bien unidad de sentido; los párrafos los ha establecido generosa y discrecionalmente el editor moderno para facilitar la lectura. Para las citas por la edición de M. Pozzi, señalaré en el cuerpo de texto el «libro» al que corresponde en romanos (son cuatro: I, II, III o IV) o la dedicatoria [Ded.] cuando sea el caso, el párrafo en arábigos tras coma (§1, §2...), y el número de página(s) tras dos puntos. Así: I, §4: 107 (libro I, párrafo 4, página 107); Ded., §1: 91-92 (dedicatoria, párrafo 1, páginas 91-92). La numeración de los párrafos se reinicia en cada uno de los «libros».

¹ Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica, de la Biblioteca Nacional de España: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014652&page=1>> [consulta: 3 mayo 2015].

P R E L I M I N A R

Hace ya bastantes años, en una de las asignaturas de Historia y Ciencias de la Música que cursaba en la Universidad de Salamanca, se me propuso la realización de un trabajo sobre la música en Il cortegiano, de Castiglione. Me informé cuanto pude, leí el libro sobre el que tenía que trabajar y redacté mi composición. Probablemente no dije nada extraordinario, pero a mí me sirvió para entrar por la puerta de servicio en la corte de Urbino, donde la vida aparecía como un juego de salón en que un grupo de damas de corte y de «caballeros» —aunque este nombre se les había quedado desfasado, como se explica en algún lugar de esta tesis—, que hacían pasillos para prosperar en la curia vaticana o en los diversos principados italianos, entretenían sus ocios hablando de esto y de aquello como si estuvieran en una resucitada Academia Platónica: la de Platón, a la que creemos reconocer visualmente por el cuadro de Rafael Sanzio, o la que, tantos siglos más tarde y pretendidamente a imitación de aquella, fundó en Florencia Marsilio Ficino a mediados del Quattrocento. Una primera lección es que en aquel dominio papal de Urbino se hablaba sin solución de continuidad de lo divino y de lo humano. Lo divino: el amor al amor, que conduce desde la vista y el oído, los sentidos menos groseros según los grandes filósofos de la Antigüedad clásica, hasta la belleza ideal, ya sin soporte físico, y de esta a la contemplación de la Rosa mística. Lo humano: los torneos, los juegos, la caza, los modos de hablar y de comportarse, las lecturas, las técnicas del cortejo, las danzas, las canciones, los vestidos, los tocados. Me fijé especialmente en lo referido a la poesía y a la música, pues ese era el centro de mi interés académico.

Algún tiempo después, pensé que el tema tenía suficiente cuerpo y yo algunos pasos andados para el trabajo de investigación con que se coronaba el DEA (Diploma de Estudios Avanzados), que para entonces cursaba en la Universidad de Granada. En aquel proceso académico, la corte de Urbino fue creciendo en mi interior, y un tema que al comienzo me pareció curioso, pero también banal, fue adquiriendo importancia a medida que profundizaba en él. Pues es verdad que, en los primeros momentos, en ese minúsculo reino de juguete veía principalmente una especie de imitación de la vida, como si mi mente del siglo XXI encontrara allí un precedente de los actuales principados de opereta que viven de los casinos y de inconfesables operaciones financieras y que dejan sus reflejos en las revistas del cuché. Aquel principado era más ilustrado, incluso más ilustre, que los contemporáneos; pero no tan famoso. Poco a poco, sin embargo, fui venciendo mis prejuicios, según iba entendiendo que allí alentaba otra cosa. En aquel reducto y en aquellas reuniones que, por su convención litúrgica, parecían obedecer a la batuta de un director de orquesta, se estaba escenificando, a escala muy reducida, el tránsito a un mundo plenamente moderno: como si en un tablero de ajedrez se reprodujeran con toda precisión los movimientos de los ejércitos que libran una guerra universal. Al final, ya no quise salir nunca de Urbino, ciudad, palacio y entorno que visité físicamente no ya con la curiosidad de los turistas, sino con la entrega de los adeptos.

Aquellas élites de aristócratas desocupados, que vivían un paréntesis en sus guerras intestinas o en sus sinuosas diplomacias vaticanas, florentinas o milanesas, daban cuenta de un mundo que se iba, pero anunciaban otro que llegaba. En Italia, el primer Humanismo tocaba a su fin cuando se publicó el libro del cortegiano; que así se titula originalmente esta obra que consta, a su vez, de cuatro «libros» correspondientes a otras tantas sesiones. Tal vez por esa razón, la de retratar una despedida, la obra está teñida de melancolía. Pero en ese momento llamaba a la puerta un espíritu nuevo, que ya no se regía por el «orden y mando» de la tradición o del dogma, lo que hace que

este volumen, que a las primeras de cambio se nos presenta como un manual de cortesanía para saberse conducir en sociedad, esté teñido, además, de una extraña nota de fervor.

Los que hablaban allí eran, si lo miramos desde la perspectiva italiana, humanistas de otoño (en Italia el Humanismo había surgido mucho antes de que llegara a otros lugares). Aquellos cortesanos y damas de palacio se estaban replanteando el universo en las sesiones vespertinas que dedicaban, bajo los auspicios de Elisabetta Gonzaga, esposa del pobre duque Guidobaldo da Montefeltro y verdadero genio tutelar de esas reuniones, a hablar y hablar hasta que les vencía el sueño o se encendían las primeras luces diurnas. Posiblemente no haya leído muchas páginas más hermosas que aquellas en que Pietro Bembo perora sobre el amor, al principio sobre el amor sensible y poco a poco sobre el amor divino, en el que se va engolfando hasta perder pie, tan dentro de sí que está ya fuera de sí, arrebatado y ajeno, «tiniendo los ojos vueltos hacia el cielo como atónito». En la cima del éxtasis, primero Emilia Pio y luego la propia duquesa Elisabetta Gonzaga introducen alguna razón banal para poner el punto final a aquel deliquio, como el que carraspea delicadamente para sacar a alguien de su ensimismamiento. Entonces, cuando la duquesa propone dejar la conversación para mañana, Cesare Gonzaga le matiza que más bien querrá decir para esa misma tarde («[a]nzi a questa sera»); y, ante el asombro de la duquesa, le explica que ya es de día: «y en diciendo esto mostrole la claridad que comenzaba a entrar por las hendeduras de las ventanas». Maravillados todos de comprobar cómo había transcurrido la noche sin sentirlo —expone Castiglione casi para rematar la obra—, y sin que le pesasen los párpados a nadie, se levantaron y, abiertas las ventanas, «vieron en el oriente alborear el alba y mostrarse con toda su hermosura y con su color de rosas, con el cual todas las otras estrellas desaparecieron luego salvo la dulce gobernadora del cielo de Venus, que de la noche y del día tiene los confines».

Esa cuadrícula cortesana, donde no aparecen criados, ni existen preocupaciones económicas, ni apenas se oye el clamor de la vida que está más allá del palazzo ducal, estaba regida por un afán de armonizar el mundo de la Antigüedad clásica con el de la Biblia, el de la poetica theologia con el de la ciencia naciente, el de la música mundana e inaudible de los astros consonantes con el de la música auditiva que se produce mediante el canto o con la vihuela o el laúd: Atenas y Jerusalén (o sea: Roma), Platón y San Agustín, Orfeo y David el salmista, Alejandro y el emperador Carlos V, Boecio y Tintoris.

Todo esto vi, o creí ver, en la obra de Castiglione. Bajo su superficie de libro de buenas maneras para personas de alta sociedad, se me aparecían sugerencias merecedoras de un desarrollo que probablemente excediera mis capacidades; pero decidí intentarlo. A medida que iba consiguiendo información, se me abrían espacios de incertidumbre y de interés a un tiempo. Por eso, cuando me propuse abordar la tesis de doctorado, vi llegado el momento de profundizar en un tema que cada vez me atraía más, y sobre el que cada vez me sentía más necesitada de entenderlo globalmente. Quise, en fin, colarme en la conversación de aquellos hombres y mujeres de la aristocracia, y especialmente en sus ocasionales referencias a las artes musicales y poéticas, que van de la mano si es que no son originalmente lo mismo, al menos según las enseñanzas de Platón que allí estaban tan presentes a través de los diversos y sucesivos intérpretes y continuadores.

Analizar lo que allí se decía de la música, y, sobre todo, lo que se dejaba entrever de aquellas alusiones no demasiado abundantes, iba a constituir el núcleo íntimo de mi trabajo doctoral. No podía pretenderse que Castiglione, que tenía los conocimientos musicales justos, o sea, los propios de una persona informada, pero no de un músico, digamos, «profesional», diera cuenta precisa del estado de la música en Urbino, en Italia o en la Europa occidental. Pero precisamente porque tenía una sensibilidad musical y artística que le permitía recoger las opiniones y conocimientos de sus cultos

amigos con libertad intelectual y sin las ataduras gremiales de los que se dedican a ello, creí que ofrecería un panorama abarcador y desprejuiciado sobre la música en la conformación del nuevo modelo de hombre que se estaba fraguando por entonces. Y me refiero al anthropos global: el varón y la mujer; porque la mujer está específicamente presente, hasta el punto de que a ella y a su formación según las pautas del Humanismo se dedica uno de los cuatro «libros» de los que consta la obra.

*Ese núcleo era solo el corazón de un cuerpo considerablemente mayor. Alrededor de él, quise estudiar el proceso de formación de un arquetipo antropológico, y hacerlo desde una clara perspectiva «españolista»: después de todo, *Il cortegiano* había sido escrito por un italiano muy vinculado a España, a la que amó, a pesar de que sus afectos no siempre coincidieran con sus intereses diplomáticos, y donde ejerció como embajador papal ante el emperador Carlos. Uno es también de donde muere; y el conde Castiglione murió en Toledo, ciudad en la que fue inicialmente enterrado. Además, en Barcelona vio la luz la primera traducción de su obra a otra lengua, el castellano en concreto, y no por mano de cualquiera, sino del poeta catalán Juan Boscán, introductor de los modos y métricas italianistas en la lírica española, que abrió la puerta que habría de cruzar, galante y genial, su amigo del alma Garcilaso de la Vega, el princeps poetarum en la lengua de Cervantes. Si no parece exageración, Garcilaso es el ejemplo encarnado del verdadero y más perfecto cortesano. ¿O es que no da la impresión de que Castiglione estaba retratando precisamente a Garcilaso cuando escribía su libro? El propio Garcilaso que había puesto a Boscán en la pista de Castiglione lo acompañó en la tarea de la traducción y le ayudó en la labor de lima. El resultado fue tal que podemos decir hoy lo que con otras palabras escribió en su día Menéndez Pelayo: que *El cortesano* traducido por Boscán es una obra maestra de la prosa castellana del siglo XVI, y que los vestidos lingüísticos de la traducción no son inferiores a los de la lengua en que nació. La influencia de *Il cortegiano* en Europa fue muy grande, pero en España de singular modo, pues por muchos conceptos puede*

considerarse una obra también española. Tras la traducción de Boscán, en España hubo diversas imitaciones, contestaciones, derivaciones..., que iban incorporando lógicamente los signos de los nuevos tiempos. Y así fue a lo largo de todo el siglo, hasta que, en los claroscuros del Barroco, el modelo del «cortesano» hubo de dejar paso a otros modelos, más acordes con la cosmovisión seiscentista, tenebrista, pesimista y desengañada. De modo que no resulta extraño que mi propuesta incorporara la influencia que tuvo en España ese arquetipo humano que se construía en el libro.

Faltaba, claro, quien accediera a dirigir y orientar el trabajo, y a señalarme solventemente las desviaciones o los yerros que yo, quizá por demasiado involucrada o solo por desconocedora, no estaba en condiciones de ver. Para mi fortuna, encontré quien me ayudara en esta tarea. Quiero dejar constancia de mi gratitud por las facilidades y los consejos proporcionados por los Drs. Francisco J. Giménez Rodríguez y Francisco Martínez González, directores de esta tesis, que confiaron en mí y vieron factible mi propósito, y a quienes desearía vivamente no haber defraudado.

En la cercanía, Manuel Moreno ha hecho más llevadera mi labor en cuestiones de intendencia bibliográfica y, a estas alturas, conoce a Castiglione como si hubiera sido un asiduo en las tertulias del palacio ducal. También por cercanía familiar y afectiva quiero citar a mi madre, Virtudes Conca, y a Javier, mi hermano: no, esta tesis no les debe nada específico —sí otras muchas labores y tareas—, pero para mí es muy importante saber que siempre estarán ahí, igual que siempre lo han estado, tanto en las duras como en las maduras.

Mención aparte merece mi padre, Ángel Luis Prieto de Paula. Respecto a mi formación musical, mi padre ha ejercido como tal desde los primeros compases. Por citar solo un ejemplo, lo recuerdo oficiando de taxista en largos viajes para llevarme a mis clases particulares de violín, con el compromiso de regresar a tiempo a mi aula de Bachillerato nocturno, que era el modo que tenía de compatibilizar los estudios

musicales con los reglados de la Enseñanza Secundaria. Ha pasado inapelablemente el tiempo y todos hemos recorrido algunos miles de kilómetros. En esta ocasión, su labor ha sido muy distinta. Él me animó en su día a profundizar en el tema, me proporcionó datos y orientaciones bibliográficas, leyó mis borradores y, no pocas veces, me sugirió correcciones o mejoras. Conste que no lo cito para colocarme a su resguardo, pues al cabo soy yo la autora de estas páginas, errores incluidos; y ojalá no sean infinitos. Pero si, además de esos errores, esta tesis tiene también aciertos, fruto de los cuales mereciera algún beneplácito, es de pura justicia compartirlo con él.

Motril, a 1 de septiembre de 2015

1. UNA INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA

El trabajo que proponemos tiene un elemento vertebral o conductor —*Il libro del cortegiano*, de Castiglione— que va ensartando una serie de motivos que constituyen un organismo unitario: rasgos de un arquetipo antropológico que responde al Humanismo, *paideia* como sistema de construcción de ese hombre nuevo, música en cuanto elemento de formación de ese arquetipo, incidencia de este en la España del siglo XVI.

En este capítulo, y tras acotar ese elemento vertebral y los motivos que se vinculan a él, trataremos de desplegar lo que nuestro propósito pueda tener de original, y reconocer lo que tiene de heredado de la tradición historiográfica y crítica que se ha ocupado de cada uno de esos asuntos. Un análisis de todo ello en conjunto creemos que no se ha hecho todavía: de lo contrario, esta tesis carecería de sentido, salvo que asumiéramos que se trata de una tesis de acarreo: algo que, aunque lícito y en cierto modo útil, hemos rehuido expresamente. En todo caso, ningún trabajo de esta índole, ni aun los que se presentan como un producto adánico y descubridor de mediterráneos, parte de cero. De ahí que, además de diseñar temáticamente el perímetro de la tesis, pretendamos establecer un estado bibliográfico de la cuestión (limitándonos en este capítulo a indicar a pie de página aquellas referencias fundamentales). Este último es un empeño arduo, pues «nuestro tema», entendido como ese organismo articulado que se compone, a su vez, de temas más menudos o parciales, recibe información de áreas culturales y disciplinas diversas, con algunas

de las cuales tenemos menos familiaridad que con otras, lo que nos hace pisar el terreno con especial cuidado: la filosofía de la historia (y, claro, la historia de la filosofía), la teoría musical, la preceptiva literaria, la historia de las artes, la literatura comparada. Conseguiremos lo que nos hemos propuesto si, al final de la lectura, todos estos ingredientes constitutivos se diluyen convenientemente en un río central de pensamiento, después de haber identificado y atendido analíticamente cuantos afluentes han vertido en él. Precisamente para poder calibrarlo, cerraremos el capítulo con una descripción de dichos objetivos: tan someramente desglosados como nos sea posible, para que los árboles no nos impidan ver el bosque; pero tan detalladamente como sea necesario, a fin de que puedan cotejarse los propósitos iniciales con los resultados finales.

En 1528, solo un año antes de morir su autor en Toledo, apareció publicado en las prensas venecianas *Il libro del cortegiano* (en lo sucesivo, *Il cortegiano*), de Baldassare Castiglione, conde mantuano que en sus últimos años se había establecido en España como nuncio papal ante el emperador Carlos, cumpliendo unas funciones diplomáticas particularmente incómodas sobre todo a raíz del episodio del Saco de Roma (1527). Ese libro se encuentra en el origen de toda nuestra indagación; a partir de él, surge una serie de brotes hacia territorios distintos, que terminan colonizando un amplio y muy sugerente espacio cultural que es el del presente trabajo. La obra de Castiglione recreaba los discursos y diálogos que habían tenido lugar en el palacio ducal de Urbino, centro de una pequeña corte, a lo largo de cuatro sesiones vespertinas de un año de inicios del Quinientos. Durante el tiempo transcurrido entre 1504 y 1513, el autor fue un asiduo a tales reuniones, aunque circunstancialmente se encontraba fuera de Italia cuando tuvieron lugar aquellas de las que da cuenta, y de las que supo, según sus propias palabras, por uno de los concurrentes. Las cuatro sesiones, que el autor sitúa

ficcionalmente en 1506 a raíz de una visita a Urbino del papa Julio II, se recogieron en otros tantos «libros» que conforman el volumen en cuestión.

A dichas reuniones áulicas, celebradas en uno de los escasos paréntesis de paz dentro de las largas guerras italianas en las que derivó la invasión de Carlos VIII de Francia en 1494, asistían representantes muy distinguidos de la nobleza, el alto clero vaticano, la diplomacia o la milicia. Hacer una relación de los que habían asistido poco antes de la estancia de Castiglione (un solo nombre: Rafael Sanzio) o quienes lo hacían por entonces (Pietro Bembo acaso el más destacado) nos induce a pensar que hay algunos años y determinadas cosechas de hombres en que, de manera en apariencia inexplicable y casi milagrosa, se concitan como en un parto múltiple algunos de los más relumbrantes genios de la humanidad, en compensación de largos periodos de esterilidad y grisura. Amigo de aquellas gentes, Castiglione es la médula de esta propuesta, por su condición de habitual de esas reuniones y de narrador. Por su propia importancia en la constitución del Humanismo tardío y por el rendimiento que tuvo su obra en Europa, su figura está suficientemente estudiada desde diversos ángulos y perspectivas. No pretendemos, pues, realizar aquí un análisis exhaustivo de la escritura de Castiglione, y menos aún del autor; pero sí tomamos lo sustantivo de las principales monografías y aproximaciones a una y a otro². Súmense, además, las numerosas ediciones de *Il cortegiano* y de sus traducciones que compendian en sus respectivas introducciones lo más destacado de su autor.

El modelo de la cortesanía, aquí concretado espacialmente en el feudo papal de Urbino, es un estatuto social que desarrolla, en el ámbito colectivo, propuestas

² Entre los textos ya clásicos, cf. J. Cartwright, *B. Castiglione, the perfect Courtier, his life and letters: 1478-1529*, London, Murray, 1908; E. Bianco di San Secondo, *Baldassarre Castiglione nella vita e negli scritti*, Verona, L'Albero, 1941; M. Rossi, *Baldassar Castiglione: la sua personalità, la sua prosa*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1946; y V. Cian, *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento: Baldassar Castiglione*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1951.

individuales organizadas en un orden de convivencia que conecta con los códigos del poder en una época de tránsito: de las señorías, principados y repúblicas que remiten de lejos a la *polis* griega, a los estados absolutos que nacen durante el Renacimiento. Todo ello se dispone en un determinado sistema de cultura en el que participan fiestas y lecturas, música y relatos de caza, cuadros y conversaciones sobre los rituales de la seducción amorosa, juegos de mesa y poesía, *exempla* de la Antigüedad y liturgia del comportamiento. Son, los anteriores, elementos que trabajan en un proceso de socialización bien estudiado³. El principado de Urbino del que parte nuestro análisis es el punto de encuentro entre los ideales de la corte y del jardín, de la Atenas soñada y del *lugar ameno* en el que se confunden, a su vez, Edén pagano y Paraíso cristiano. En esa corte-jardín se recrea, en fin, la tensión entre Naturaleza y Arte que está en los cimientos de toda construcción socializadora⁴, enmarcada en la ciudad presidida por el *palazzo* ducal como almendra simbólica⁵, igual que la mandorla de un Pantocrátor bizantino. Ese modelo paradisiaco remite a los ideales utópicos —la *Utopía* de Moro apenas se adelantó unos años a la obra de Castiglione— en cuanto formulación de unas propuestas que dieran respuesta a los conflictos de convivencia europeos, sobre la base de la *República* de Platón: un *libro de horas* sobre el que asienta la construcción cultural del Humanismo. Resulta interesante observar cómo se efectúa la transposición de la utopía literaria a la realidad histórica de los territorios americanos⁶, sobre los que

³ N. Elias (1969), *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993; y N. Elias (1977-1979), *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

⁴ M. Castiñeira Ezquerro, «El principado de Urbino como corte-jardín: Castiglione y su tratado de cortesanía», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 12 (1999), pp. 11-46; M. Castiñeira Ezquerro, *El jardín del cortesano: en busca del ideal perdido*, Torres de la Alameda, Fugaz, 2002; y M. Castiñeira Ezquerro, *Jardín, paraíso, cielo. Una lectura del «Cortegiano» de Baldassare Castiglione*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2004 (1 CD-ROM).

⁵ L. Benevolo & P. Boninsegna, *Le città nella storia d'Italia: Urbino*, Roma / Bari, Laterza, 1986.

⁶ L. Báez Rubí, «*De harmonia mundi: ¿un reino de Saturno novohispano?*», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas [UAM]*, 20, 73 (1998), pp. 41-67.

puede actuar un imaginario bíblico previo⁷. Frente a la ficcionalidad de las propuestas de Platón o de los utopistas del Renacimiento, la corte de Urbino era una «utopía» históricamente existente, como andando el tiempo lo serían las reducciones guaraníicas, donde la música fue utilizada para convencer a los indios, si no para sojuzgarlos⁸. Ello obliga a efectuar su recreación literaria con cierto grado de realismo, a pesar de la lógica tendencia sublimadora; o sea, a hacerlo con los pies en el suelo.

En una primera instancia y visto superficialmente, *Il cortegiano* aparece como un tratado de buenas maneras, síntesis exquisita de la *civiltà*, que se resuelve en un conjunto de pautas para desenvolverse en la sociedad noble de un principado italiano. Esto es lo que se vio apenas publicada la obra, y a esto lo reducen algunas lecturas ligeras, cuando no ideológicamente sesgadas. Pero, sin necesidad de ahondar mucho, pronto se percibe que es también un código en que se cifran los aspectos ideales del humanista, en un orden moral (el bien como meta) y en un orden formativo, lo que implica el establecimiento de un mapa de los saberes de la época, con sus relaciones internas y las jerarquías implícitas entre ellos. Y al fondo de todo ello, se trata de la constitución de un modelo antropológico relacionado con los valores del Humanismo. En el cortesano no vemos solo la síntesis de los rasgos del antiguo caballero, a comienzos del siglo XVI ya hombre de corte, o de las antiguas damas cuya inaccesibilidad cantaban los trovadores provenzales o sublimaban los stilnovistas: más allá, en él y en ella se representan los valores a que aspira esa nueva humanidad que está conformándose y que marca distancia con modelos anteriores o aledaños. Así, se ha de tener en cuenta el tránsito del

⁷ T. Todorov, *La conquista de América: el problema del otro*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003 (1.ª ed. en español: 1987).

⁸ J. H. Preiss, *A música nas missões jesuíticas nos séculos XVII e XVIII*, Porto Alegre (Brasil), Martins Livreiro, 1988.

caballero al cortesano⁹, que se corresponde con el avance desde la Edad Media hasta el Renacimiento, pero también con la dialéctica entre las armas y las letras, que terminaría anclando en el *Quijote*: frente a la nuclearidad *guerrera* de uno, el cortesano incorpora los valores de la cultura, la música, la poesía¹⁰, pero remontándose a los ejemplos de la Antigüedad, frecuentemente pasados por el filtro del orador ciceroniano¹¹.

Pues el hecho de que en la obra de Castiglione asistamos a la construcción de un nuevo patrón antropológico no quiere decir que la novedad sea absoluta y que carezca de precedentes. Por el contrario, los precedentes griegos, tamizados en la latinidad, encuentran en Cicerón (*De oratore*), en mayor medida que en Quintiliano (*Institutio oratoria*), una función educativa precisa con vistas a conseguir la formulación del *homo novus* que se hallaría en proceso constituyente. El que apunta en *El cortesiano* es, así, la meta de un curso educativo: la *paideia*, sobre las bases ya asentadas por los antiguos griegos al menos desde Homero¹². No obstante, la presente función formativa desborda el sentido propedéutico de lo que entendemos por educación, para la que las respectivas disciplinas, celdas de la colmena del saber, son susceptibles de ser «aprendidas» e integradas en las taxonomías que derivan de la organización medieval del conocimiento. Su

⁹ A. del Río Noguerras, «Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías», en AA. VV., *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 73-80; y A. Álvarez-Ossorio Alvariño, «Del caballero al cortesano: la nobleza en la monarquía de los Austrias», en AA. VV., *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro*, [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, [2000], pp. 135-155.

¹⁰ S. Lorenzetti, «La parte della musica nella costruzione del gentiluomo. Tendenze e programmi della pedagogia umanistica seicentesca tra Francia e Italia», *Studi Musicali*, 25 (1996), pp. 17-40; y L. Robledo Estaire, «La música en el pensamiento humanista español», *Revista de Musicología*, 21, 2 (1998), pp. 385-429.

¹¹ C. Montes Serrano, *Cicerón y la cultura artística del Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006.

¹² W. Jaeger (1933), *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

importancia es mayor, pues pasa a ser una modalidad del *Bildung* premoderno¹³, predecesora de las expresiones que tendría en la literatura occidental a partir de Goethe (*Wilhelm Meister*). No es este sin más, pues, un proceso instrumental de aprendizaje, que se suele orientar prioritariamente a niños, sino un sistema de *creación del hombre* que, a comienzos del siglo XVI, pone en cuestión los valores heredados para erigir un paradigma moral de nuevo signo¹⁴, cuyos rasgos específicos pretendemos acotar aquí. Estos rasgos no se perfilan en la obra de Castiglione solo en las propuestas del *emisor*, sino, quizá más determinadamente, en las de aquellos a quienes se dirige: la sociedad emergente en el Quinientos, cuya representación aristocrática, con nutrida presencia de lo femenino, se da en la corte de Urbino.

Según corresponde al sistema holístico del saber propio del Humanismo, todas las facetas de este sistema formativo están conectadas entre sí en aras del hombre ejemplar (microcosmos) y del cosmos global (macrocosmos), según simboliza el *hombre de Vitruvio* (Leonardo de Vinci). En tal sentido, hombre y mundo se mueven a un mismo compás: uno se concreta en el otro, el otro remite al uno; el hombre es un mundo pequeño¹⁵, y en esa consonancia los latidos del ser humano responden al pulso de los astros.

Siendo esto así, la música se concibe como elemento fundamental en la constitución del arquetipo cortesano. En principio, pudiera parecer que no hay en ello novedad alguna respecto a otras épocas o modelos culturales, pues su importancia formativa

¹³ C. Vilanou, «De la *Paideia* a la *Bildung*: hacia una pedagogía hermenéutica», *Revista Portuguesa de Educação*, 14, 2 (2001): <<https://doaj.org/article/c8fecfe34d954b058c8ae7abdeo8665c>> [consulta: 30 abril 2015].

¹⁴ R. Roeder, *El hombre del Renacimiento: Savonarola, Maquiavelo, Castiglione, Aretino*, Buenos Aires, Sudamericana, 1946.

¹⁵ F. Rico (1970), *El pequeño mundo del hombre. Varía fortuna de una idea en la cultura española*, Barcelona, Destino, 2005.

está universalmente aceptada tanto en lo referido a la Edad Media, dominada por el cristianismo, como al Renacimiento, en que se intenta la armonización entre cristianismo y clasicidad. Sin embargo, y asumiendo las similitudes, existen también diferencias sustantivas. Quizá la más importante sea el desplazamiento de la música, aun de manera implícita, en el mapa de los saberes. En los estudios medievales, la música se entiende como un arte liberal dentro de la cadena del *Quadrivium* (con la aritmética, la geometría y la astronomía), lo que le confiere categoría de disciplina individualizada, frente a su condición educativamente transversal en el Humanismo, y de familia *numérica* o pitagórica. En el Renacimiento se subraya la entidad e importancia del *Trivium*¹⁶, en alguna medida depreciado durante los siglos oscuros, y en general de la retórica y las artes de la persuasión en aras de alcanzar la *areté* social¹⁷. Como un eco del origen divino atribuido por los griegos, en la nueva jerarquía de los saberes estas artes de la persuasión aparecen coronadas por la poesía y la música.

Parte central de este trabajo es la consideración de la música como elemento del universo humanista, en primer término, y, en segundo, como instrumento que contribuye a la formación *paideiética* del paradigma humano al que nos referimos. A estos fines podrían aplicarse aquí las pautas de otras artes y de sus categorías

¹⁶ Aunque *Trivium* y *Quadrivium* suelen presentarse como un sistema cerrado e inmutable, lo cierto es que admite algunas variaciones, tanto en el transcurrir del tiempo como en lo relativo a su asunción por parte de los padres de la Iglesia, renuentes muchos de ellos a la asimilación de los saberes provenientes de la Antigüedad pagana. Se admite su vigencia desde la codificación de Alcuino de York, dentro de la reforma educativa carolingia del siglo VIII bajo la bandera de la creación de una Atenas cristiana, hasta la constitución de los *studia generalia* que ocuparon el lugar de las escuelas palatinas y monásticas en el ámbito del renacimiento del siglo XII. Los *studia*, núcleo de las universidades, mantuvieron las disciplinas de la elocuencia (*Trivium*) y de la matemática (*Quadrivium*), pero ya no como materias que compendaban todo el saber y en un sentido menos riguroso que el que tuvieron en la Alta Edad Media.

¹⁷ P. Cherchi, «Enciclopedias y la organización del saber de la Antigüedad al Renacimiento», en AA. VV., *De las academias a la Enciclopedia*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1993, pp. 69-94; y L. Robledo [Estaire], «El lugar de la música en la educación del príncipe humanista», en V. Dumanoir (ed.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003, pp. 1-19.

estéticas; pero ello no es posible, por lo que se verá. Es verdad que la música puede teóricamente ponerse en la misma línea de partida que las demás artes, temporales como ella (literatura) o plásticas (pintura o escultura), a los efectos que aquí nos importan. Sin embargo, la música renacentista tiene una característica que, si por un lado puede considerarse como un déficit, por otro supone una ventaja muy notable. En la medida en que el Renacimiento es —no solo, pero también— una evocación retrospectiva de la Antigüedad grecolatina, las artes renacentistas, en aplicación de la *mímesis* aristotélica, fijan su mirada en el canon clasicista de griegos y romanos, considerado como cima estética; o, si se quiere, en el canon clasicista de los griegos recreados por los romanos (también miméticamente). Sin embargo, así como la literatura y la escultura han dejado numerosos testimonios, ya directamente (la *Odisea* de Homero, los *Epodos* de Horacio, el *Kouros* conservado en el Museo del Prado), ya a través de copias romanas o helenísticas (el *Discóbolo* de Mirón, la *Venus de Cnido* de Praxíteles), hasta el Renacimiento, momento en que se identificaron algunos himnos, la música griega no había dejado ni un solo ejemplo fáctico; solo referencias «literarias»¹⁸. Y aunque en lo relativo a Grecia, sobre todo en la época tardía, hoy la situación es levemente mejor, en lo concerniente a Roma no hay vestigios indiscutibles de música antigua. De otro modo: debido a la imposibilidad de ser registrada con vistas a su permanencia, la música de la Antigüedad solo ha pervivido muy precariamente en lo que de ella dijeron quienes pudieron escucharla en vivo. Ni existen muestras musicales de la Antigüedad ni, lógicamente, copias que remitan a ellas, de manera que la música antigua, y en correspondencia la teoría musical del Renacimiento que pretende conformarse sobre esa música de la que no tenemos —y no tenían— experiencia auditiva, «puede entenderse como un

¹⁸ M. J. Vega Ramos, «La teoría musical humanística y la poética del Renacimiento», en J. Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 217-240.

producto netamente filológico»¹⁹ consistente en la exégesis de un pequeño conjunto de textos clásicos que no eran tratados de música en general, sino que tenían desparramadas algunas nociones musicales pocas veces aisladas o sin mezcla.

Como consecuencia inevitable, en la reconstrucción ideal a que aspiran los humanistas lo *poiético* cobra preeminencia frente a lo *mimético*; pues, en rigor, la *mímesis* requiere de la existencia del objeto artístico digno de emulación. Si, en la parte negativa, dicha reconstrucción está muy escasamente vinculada a la fuente originaria, de la que apenas hay constancia, en la positiva la música representa el arte más estrictamente *propio* del Renacimiento, en cuanto que es el más creativo o *poiético*: aquel en que los aspectos idiosincrásicos prevalecen contra los debidos a la imitación.

Así las cosas, acaso lo más notable del Humanismo en relación con la música sea el encuentro de dos procesos en su esencia contrarios, y que pudieran constituir una paradoja. Por una parte, es indudable el progreso teórico y técnico de la música, en búsqueda de su autonomía y de liberarse de sus anclajes filosóficos y matemáticos; todo ello en una senda empirista que arranca de los peripatéticos Aristóteles y Aristoxeno²⁰ y llega hasta Zarlino, ya fuera del coto cronológico de nuestro estudio. Pero, en el sentido contrario, es también evidente la resurrección de un cierto platonismo, más inspirado en el helenista Plotino que en el propio Platón —en este sentido, más bien *neo-neoplatonismo* que *neoplatonismo* a secas—, que supone la actualización de las difusas teorías pitagórico-platónicas sobre la música sideral y las

¹⁹ *Ibid.*, p. 219.

²⁰ Para una exposición clásica, detallada y contextualizada de la música antigua, cf. L. Laloy, *Aristoxène de Tarente et la musique de l'Antiquité*, Paris, Lecène, 1904.

modulaciones armónicas de los cuerpos celestes²¹. Esta resurrección concede gran importancia a las concepciones sobre la *música inaudible* de Boecio, ciertamente extrañas en un tiempo de tan notables avances de la música como disciplina que pretende sacudirse sus adherencias órficas o pitagóricas. La pervivencia de una idea que pretendía explicar la música «mundana», «de las esferas» o «celestial», cuando habían cuajado ya excelentes frutos de la revolución polifónica, llevó a los humanistas a pergeñar teorías, solo pretendidamente inspiradas en la preceptiva grecorromana, sobre armonía, ritmo, instrumentos musicales, afinación, cromatismo, técnicas de ejecución.

Así como la Alta Edad Media había actualizado en un sentido cristiano los precedentes filosóficos de Platón y Aristóteles a propósito de la música, en el albor de la Edad Moderna resurgía un neoplatonismo con fuerte contaminación mística, que vinculaba música y moral, y cuyo concepto participaba de la idea de la *anamnesis* platónica: una forma reminiscente que entendía la música vocal o instrumental como la degeneración sonora de la armonía inaudible proveniente de un mundo superior. La exposición más decantada y paradigmática de esta concepción se encuentra en *Somnium Scipionis* de Macrobio, en la raya entre Antigüedad y Edad Media. Las ideas subyacentes a la visión de Escipión, que atraviesan el Medievo, penetran en el comentario del *Timeo* platónico por parte de

²¹ Sobre la música de las esferas y sus conexiones con el pitagorismo, cf. R. Molina Montes & D. Ranz Riera, *La idea del cosmos: cosmos y música en la antigüedad*, Barcelona, Paidós, 2000; y J. Godwin (ed.), *Armonía de las esferas*, Girona, Atalanta, 2009. Para una exposición relativa a su incidencia específica en el Renacimiento, cf. M. J. Vega Ramos, «Música y furor poético en el Renacimiento: la fantasía de los orígenes», *Res Publica Litterarum* [Documentos de trabajo del Grupo de Investigación «Nomos»] (2005): <<http://docubib.uc3m.es/workingpapers/IECSPA/iescpA050909.pdf>> [consulta: 30 abril 2015]. El mismo concepto aplicado a Fray Luis de León y su «Oda a Salinas», en A. Lumsden-Kouvel, «El gran citarista del cielo: el concepto renacentista de la “música mundana” en la “Oda a Francisco de Salinas” de Fray Luis de León», en AA. VV., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* [1983], II, Madrid, Istmo, 1986, pp. 219-228.

Marsilio Ficino, elucidación máxima del neoplatonismo musical en su tiempo²². Estas corrientes neoplatónicas, plagadas de misticismo, esoterismo y orfismo, terminan abocadas a una moral concreta que hace compatibles la ética de perfeccionamiento individual con la del triunfo social y colectivo: una suerte, en suma, de utilitarismo eudemonista plenamente moderno.

Quien lea *Il cortegiano* hasta su final (no siempre o no del todo quien quede a las puertas de su último «libro») podrá percibir esta propensión moralizadora: tal como se expone ahí, el objetivo último de este proceso de construcción antropológica no es el arte en sí, las letras o la filosofía en sí, la buena conversación o el ingenio agotados en su propio sentido. Todo ello tiene un interés instrumental, pues se dispone para conseguir el acceso a la intimidad del príncipe que permita orientarlo a la consecución del bien propio y, de este modo, a la del bien ajeno que de él depende²³. Al abordar la sección cuarta de la obra, el autor hubo de modificar muy probablemente los planteamientos iniciales para expresar el giro teleológico respecto a las tareas formativas que ocupan los tres primeros «libros» (aunque a su determinación de trascendencia coadyuvaran razones circunstanciales, como la evolución de la política italiana, los cambiantes intereses de los señores a quienes debía obediencia, o el progreso eclesiástico de algunos intervinientes en el lapso entre los hechos referidos y la conclusión de la escritura). Pero, al cabo y en síntesis, el bien termina figurando como único y verdadero fin de toda cortesanía.

Dada su larguísima evolución en el tramo de veinte siglos, desde el IV a. C. hasta el XVI d. C., y conocidas las numerosas y no siempre coincidentes ramificaciones modernas teóricas o creativas (Marsilio Ficino, León Hebreo, Pietro Bembo, Mario

²² M. J. Vega Ramos, «Música y furor poético en el Renacimiento: la fantasía de los orígenes», cit. [consulta: 30 abril 2015].

²³ C. Scarpati, *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987.

Equicola, Francisco de Aldana...), el neoplatonismo musical como escuela del *Bildung* en cuanto proceso formativo carece de una dogmática cerrada, y su ductilidad conceptual consiente interpretaciones divergentes y hasta contrarias. En todo caso su vertiente moral, a veces etérea o partícipe del furor poético, admite su aplicación a la construcción moral del arquetipo humano que estas páginas pretenden acotar. La centralidad de Marsilio Ficino en este proceso es incontestable²⁴, también en su específica relación con la música²⁵; pero para el caso concreto de *Il cortegiano* conviene no perder de vista a Bembo, una *auctoritas* lingüística y filosófica de su tiempo, particularmente valorable en su condición de personaje de la obra que nos ocupa²⁶.

El *iter* de perfeccionamiento neoplatónico está impregnado de categorías musicales; y estas son interdependientes de la concepción amorosa. La amplia producción filigráfica del Renacimiento, entre la que se encuentra de manera distinguida *Il cortegiano*, es un precipitado de una larga y muy rica tradición amorosa registrada en las diversas artes, y en especial en la simbiosis poético-musical. En los siglos precedentes se había producido un desplazamiento paulatino de los códigos amorosos cortes por los stilnovistas, primero, y enseguida por los instituidos en el *Canzoniere* de Petrarca, que se difundirían durante el Humanismo en las diversas cortes europeas, España incluida²⁷. Desde esta codificación de los tipos de amor y de la lírica (música-poesía) que los acompaña pueden percibirse las similitudes y las

²⁴ M. J. B. Allen, *The platonism of Marsilio Ficino*, Berkeley, University of California Press, 1984; y M. J. B. Allen, *Synoptic art. Marsilio Ficino on the history of platonic interpretation*, Firenze, Olschki, 1998.

²⁵ D. P. Walker, «Ficino's *spiritus* and music», *Annales Musicologiques*, 1 (1953), pp. 131-150.

²⁶ Para las conexiones entre Bembo y Castiglione, cf. P. Floriani, *Bembo e Castiglione: studi sul classicismo del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1976. Un estudio específico sobre Bembo, inserto como personaje en la obra de Castiglione, en G. Arbizzoni, *L'ordine e la persuasione: Pietro Bembo personaggio n'el «Cortegiano»*, Urbino, Quattro Venti, 1983.

²⁷ Un recorrido de este proceso filigráfico, constreñido al caso español, en A. A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.

diferencias entre el universo de los trovadores y el de la cortesanía²⁸: la cortesanía amorosa tal como se entiende en Urbino ya no es equiparable al amor cortés. A medida que avanza hasta el Siglo de Oro desde la mitología griega, el amor y los amantes viven un proceso metamórfico²⁹ que deja ver estas mutaciones, a veces muy tenues, y que termina posando en *Il cortegiano*. Su Libro IV acoge una exposición que supone una cima de la filosofía del amor en su vertiente más pedagógica³⁰, y que enhebra las ideas de *animus* y *anima*, donde la música y la vida van de la mano³¹, en el aire que se difunde e intercambia mediante el beso como transfusión de las almas³².

Al igual que música y filografía caminan juntas, también lo hacen la filosofía amorosa y el concepto de lo femenino. La correspondencia entre hombre y mujer es asunto recurrente en las tertulias de Urbino, o en las que derivan de ella o se parecen a ella, así como el arrastre evolutivo de la función de lo femenino desde la sociedad de los trovadores a la del Humanismo pleno³³. De manera habitual si no se especifica otra cosa, entendemos el término «hombre» como el *anthropos* griego, ‘ser humano’ (y

²⁸ C. Valcárcel, «Música y seducción: el tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI», en V. Dumanoir (ed.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y el Renacimiento*, cit., pp. 93-106. Cf. también M. Dufour, «El amor cortesano y la canción trovadoresca: ensayo de sociología de la música», *Política y Sociedad*, 32 (1999), pp. 207-230.

²⁹ G. Serés, *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

³⁰ A. de Colombí-Monguió, «El discurso del Cardenal Bembo en tres sonetos del Siglo de Oro», en Gilbert Paolini (ed.), *La Chispa '87: Selected Proceedings*, New Orleans, Tulane University, 1987, pp. 71-79.

³¹ D. P. Walker, *Music, spirit and language in the Renaissance*, London, Variorum Reprints, 1985.

³² De carácter compendioso en relación con el beso, cf. Ch. Nyrop, *The kiss and its history*, London, Sands & Co, 1901; también, A. Blue, *El beso: de lo metafísico a lo erótico*, Barcelona, Kairós, 1998. A propósito del beso y su tratamiento en la literatura petrarquista española —dentro de un espíritu predominantemente neoplatónico—, cf. F. Valencia, «“Acoged blandamente mi suspiro”: el beso de almas en la poesía petrarquista española del siglo XVI», *Dicenda*, 26 (2008), pp. 259-290. Para un análisis específico del mismo tema en *El cortesano*, cf. M. Cantos Casenave, «Una lectura de *El Cortesano* de Castiglione. A propósito del amor y del beso», en S. Montesa (ed.), *A zaga de tu huella. Homenaje al Prof. Cristóbal Cuevas*, I, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, pp. 635-650.

³³ I. Morant, *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Madrid, Cátedra, 2002; e I. Morant, «Mujeres y hombres en la sociedad cortesana. Identidades, funciones, relaciones», *Pedralbes*, 23 (2003), pp. 347-369.

no el *aner*, gen. *andrós*, ‘varón’); en latín, *homo* y no *vir*. Las categorías educativas y artísticas aparecen referidas en general e indistintamente a varones y mujeres, pero sus diferentes conformaciones antropológicas en la esfera cultural de la época obligan al autor a clarificar determinados puntos problemáticos. Del mismo modo que algunos aspectos educativos requieren un tratamiento específico cuando se habla de la formación del «príncipe cristiano» (Erasmus), y no de un cortesano sin más, así sucede cuando se habla de la instrucción de la «mujer cristiana» (Vives), o de la *dama di palazzo* (y no cortesana, pues tanto «cortegiana» en italiano como «cortesana» en castellano contienen las valoraciones peyorativas procedentes de una misoginia patente). Y lo mismo cabe decir si nos ceñimos a los aspectos musicales a los que antes se ha aludido: si la formación del príncipe precisa de un trato también específico en lo relativo a la música³⁴, con la de la mujer ocurre lo propio³⁵.

El tema de la mujer no es tangencial en la obra. Por el contrario, constituye un elemento primordial, como lo pueda ser el tema amoroso: así como al amor se dedica casi monográficamente el cuarto «libro» de *Il cortegiano*, a la formación de la mujer de corte se dedica otro, el tercero. Ello, sin embargo, no agota el ginocentrismo del texto³⁶, que hay que ver muy especialmente por la parte de la recepción, dado el éxito que cosechó entre un público de mujeres al que miraba con atención el autor. A lo largo de sus páginas, prevalece la idea de una formación esencialmente homogénea para mujeres y hombres. Siendo ello así, en consonancia con la nueva función de lo femenino en una sociedad más áulica que guerrera, sin

³⁴ L. Robledo [Estaire], «El lugar de la música en la educación del príncipe humanista», cit., pp. 1-19.

³⁵ S. Lorenzetti, «*Quel celeste cantar che mi disface*. Immagini della donna ed educazione alla musica nell’ ideale pedagógico del Rinascimento italiano», *Studi Musicali*, 23 (1994), pp. 241-261.

³⁶ A este respecto, cf. G. Saccaro Battisti, «La donna, le donne nel *Cortegiano*», en C. Ossola (ed.), *La corte e il cortegiano, I: La scena del testo*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 219-250; y M. Zancan, «La donna nel *Cortegiano* di B. Castiglione. Le funzioni del femminile nell’immagine di corte», en M. Zancan (ed.), *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 1983, p. 13-56.

embargo continúan asomando elementos de la misoginia medieval, que afectan no ya directamente a la mujer, o no solo a ella, sino a la consideración de tales o cuales artes o disciplinas que se relacionan con lo femenino.

Por ceñirnos a la música, esta se entiende a veces —cierto que solo por parte de algunos contertulios— como vanidad ornamental o accesorio, y en ese sentido *artificial*, precisamente por ello vinculada de una manera más directa a las mujeres, según una larga tradición en la línea del *Sendebär*³⁷. Para vencer este prejuicio no muy distinto en el fondo del que alentaban determinados padres de la Iglesia y moralistas cristianos, que veían con prevención los progresos contrapuntísticos en el severo canto llano, se insiste en la vocación musical de importantes varones (Aquiles, Alejandro) y pueblos guerreros de la Antigüedad (lacedemonios, cretenses): una forma de rebatir una idea subrayando enfáticamente las manifestaciones de lo contrario³⁸, lo que viene a confirmar tácitamente su vigencia.

Uno de los rasgos más interesantes de cuantos caracterizan a *Il cortegiano*, especialmente interesante por razón del tema de esta tesis en una de sus vertientes, es su condición de libro europeo, que, tanto en lo horizontal o geográfico como en lo vertical o cronológico, desborda por un sistema de irradiaciones sucesivas el círculo en el que nació: una señoría italiana en la región de Las Marcas, tercera década del *Cinquecento*. En su ensayo sobre la recepción de la obra, Peter Burke comenzaba con una referencia a la distancia cada vez mayor que se iba produciendo entre las lecturas historicistas y las lecturas pragmáticas; y aducía un

³⁷ El *Sendebär* o *Libro de los engaños e los asayamientos de las mujeres* es un ejemplo de literatura ejemplarizante castellana medieval cuyos *exempla*, como los del *Calila e Dimna*, hunden sus raíces en la literatura hindú que pasa por los filtros del árabe. Los rasgos que caracterizan a la mujer (capacidad de engaño, astucia, perspicacia) se asientan en la literatura occidental hasta el punto de convertirla en esencialmente misógina, lo que dificulta determinar si la misoginia de muchos productos de cultura tardomedieval y moderna se corresponde con la realidad social o es, fundamental aunque no exclusivamente, un componente tópico de raigambre literaria.

³⁸ J. Gomá Lanzón, *Aquiles en el gineceo, o aprender a ser mortal*, Valencia, Pre-Textos, 2007.

gracioso cotejo entre dos formas de leer: «Si los lectores modernos tienden a escribir notas marginales en los pasajes que aluden al modo de conducirse con gracia o al “hombre universal”, los del siglo XVI solían marcar las bromas y las instrucciones para practicar la equitación»³⁹. Y podríamos apurar la reflexión e incluso ir más allá: en el siglo XVI, unos lo leían para aprender modos y modales de comportamiento en aras de un proceso socializador, tomados de los cortesanos que les servían de referente (al modo en que actualmente se hojean revistas «de sociedad» con idéntico propósito: la baja burguesía imitando a la alta, y esta a la aristocracia); en tanto que otros más cultivados trataban de buscar en la obra no tanto los usos de sus coetáneos como los fundamentos y precedentes grecolatinos de tales usos.

La publicación y rápida difusión de la obra hizo de ella, como decimos, un fenómeno transnacional, que contribuyó a forjar, en el ámbito del occidente europeo, un vademécum de la *cortesanía* según se había interpretado en el marco de una *ciudad-corte* italiana. El que fuera traducida enseguida a numerosos idiomas, al castellano antes que a ningún otro, fue fundamental respecto a esta función. Las razones por las que prendió en España con singular intensidad son varias, y resulta difícil efectuar una síntesis abarcadora, no obstante lo cual existen algunos acercamientos que tratan de explicarlo⁴⁰. Pero, aunque no suela dársele tanta importancia como a otras, tiene que ver en ello el filohispanismo del nuncio Castiglione, al que en este trabajo nos referimos —atendiendo más a una pretensión sugeridora que al estricto rigor histórico— como «un español de Italia», o, si se quiere mayor precisión, un

³⁹ P. Burke, *Los avatares de «El cortesano»: lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 11.

⁴⁰ Además del libro citado de Burke, cf. R. Riccio, «Lettura e interpretazione estetica: la diffusione del Cortegiano nella Spagna di Carlo V», *Studi di Estetica*, 3-4 (1991), pp. 305-319; y Á. Gómez Moreno, «La recepción de *El cortesano* en España», en M. N. Muñiz Muñiz (ed.), *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*, Barcelona / Firenze, Universitat de Barcelona / Franco Cesati Editore, 2007, pp. 317-330.

italiano del que España efectuó una cierta apropiación cultural⁴¹. Aunque nada tan decisivo a este respecto como la muy temprana traducción de Boscán (1534), efectuada a instancias de su amigo Garcilaso de la Vega; sobre todo a partir del empuje proporcionado por la edición conjunta de sus obras en 1543, muertos ya ambos amigos. Y ello sin contar con que el libro también tuvo difusión en España en el original italiano.

Desde las consideraciones en el siglo XIX de Menéndez Pelayo, el primero que trató a Boscán atendiendo a su importancia intrínseca como traductor de Castiglione⁴², ha habido numerosas aportaciones sobre el tema: sobre Boscán en general⁴³, sobre su traducción de Castiglione⁴⁴, alguna vez fijándose en yerros o aspectos controvertidos⁴⁵,

⁴¹ Sobre la «españolización» de Castiglione, cf. J. Guidi, «L'Espagne dans la vie et dans l'oeuvre de B. Castiglione: de l'équilibre franco-hispanique au choix impérial», en André Rochon (ed.), *Présence et influence de l'Espagne dans la culture italienne de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1978, pp. 113-202; e I. Navarrete, «The Spanish appropriation of Castiglione», *Yearbook of Comparative and General Literature*, 39 (1990-1991), pp. 35-46. En lo referido a aspectos lingüísticos específicamente, cf. M. Lefèvre, «Baldassar Castiglione e gli "ispanismi" nel Cortegiano (I, xxxiv). Note su un episodio di autocoscienza linguistica, culturale e politica», *Philologia Hispalensis*, 18 (2004), pp. 95-107.

⁴² M. Menéndez Pelayo, «Juan Boscán», en *Antología de poetas líricos castellanos*, X; tomo XXVI de la Edición nacional de las obras completas de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, CSIC, 1945.

⁴³ J. Lorenzo, *Nuevos casos, nuevas artes: intertextualidad, autorrepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán*, New York, Peter Lang, 2007.

⁴⁴ Hay una bibliografía abundante sobre la traducción de Boscán. Citemos los siguientes títulos, de carácter general: E. Krebs, «El cortesano de Castiglione en España», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 8 (1940), pp. 93-146, 423-435; 9 (1941), pp. 135-142, 517-543; 10 (1942), pp. 53-118, 689-748; E. Krebs, «Boscán traductor del Cortesano de Castiglione», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 22 (1957), pp. 109-132, 231-329, 587-667; R. Hamilton, «Boscán traductor del Cortesano de Castiglione», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 22 (1957), pp. 109-132, 231-329, 587-667; J. A. Molinaro, «Boscán's translation of *Il Cortegiano* and his linguistic devices», *Quaderni Ibero-Americani*, 3 (1959), pp. 584-591; M. Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, 2 vols. (I: Estudio léxico-semántico; II: Apéndices), Madrid, Anejo I del BRAE, 1959; y K. D. Howard, «Translato studii in Joan Boscán's *Cortesano* and Charles V's performance of *sprezzatura*», *Comitatus*, 40 (2009), pp. 153-176.

⁴⁵ M. N. Muñiz Muñiz, «*Il libro del Cortegiano* tradotto da Boscán: nota su un lapsus maschile pro femminile», *Quaderns d'Italia*, 6 (2001), pp. 101-108; y J. A. Rico Ferrer, «The bonds of mis-reading: Gendered politics in Joan Boscán's Spanish translation of *Il Cortegiano*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 30, 3 (2006), pp. 427-447.

en lo relativo al marco constituido por las epístolas prologales⁴⁶, en diversos puntos de vista parciales⁴⁷ e incluso en su importancia como hito en la traductología española⁴⁸. Pero también en este punto Boscán resulta inseparable de Garcilaso: este, que nació y se crió en el Toledo donde murió Castiglione (quien se le adelantó solo siete años), parece el *speculum* que personaliza la imagen del cortesano en España, además de que tuvo estrecho contacto con el círculo pontaniano y aun con el cardenal Bembo⁴⁹; y damos por sentada y reconocida la importancia de las primeras ediciones con comentario del poeta, a cargo del Brocense, en 1574, y sobre todo de Herrera, en 1580⁵⁰.

Las traducciones de la obra hicieron que el modelo conversacional de personas cultas se difundiera por diversos países europeos mediante la institución de las academias que, a estas alturas, han sido bien estudiadas en el caso de España⁵¹. Inspiradas en las academias italianas —la *pontaniana*, la *fiorentina*...—, en España tuvieron una rara vigencia, y el proceso colonizador no paró en las ciudades y pueblos de la península ibérica, sino que saltó al Nuevo Mundo. La progresiva

⁴⁶ P. R. Piras, «Las epístolas dedicatorias de Boscán y Garcilaso en *El cortesano*: parámetros del reconocimiento de una identidad», en AA. VV., *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 1026-1037; y J. Lorenzo, «Traducción y cortesanía: la construcción de la identidad cortesana en los prólogos al libro de *El Cortesano* de Juan Boscán», *Modern Language Notes*, 120, 2 (2005), pp. 249-261.

⁴⁷ O. H. Green, «Boscán and *El cortegiano*: the *Historia de Hero y Leandro*», *Thesaurus*, 4, 1 (1948), pp. 90-101; y G. R. Sarolli, «Boscán as translator: St. Jerome or the Humanists?», *Modern Language Notes*, 77 (1962), pp. 187-191.

⁴⁸ E. Torre, «Garcilaso y Boscán en la historia de la traductología española», en J. C. Santoyo (ed.), *Fidus interpres*, I, León, Universidad de León, 1987, pp. 145-155.

⁴⁹ L. López Grigera, «Notas sobre las amistades italianas de Garcilaso: un nuevo manuscrito de Pietro Bembo», en AA. VV., *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 219-310.

⁵⁰ Tanto la poesía de Garcilaso como los comentarios más importantes a su obra —aquí interesan especialmente los del Brocense y Herrera— pueden leerse en A. Gallego Morell (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, 2.ª edición.

⁵¹ Entre los numerosos estudios dedicados al tema, cf. especialmente J. Sánchez, *Las academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961; W. F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejo X del BRAE, 1963; AA. VV., *De las academias a la Enciclopedia: el discurso del saber de la modernidad*, cit.; y J. M. Ferri Coll, *La poesía de la Academia de los Nocturnos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

ritualización terminó asfixiando la frescura filosófica del modelo. De todos modos, y como una nota coadyuvante para la explicación del éxito de Castiglione en España, el espíritu académico cayó en campo abonado, pues existían precedentes tardomedievales (Gaya Ciencia barcelonesa, *parlaments* valencianos...) que facilitaron su asimilación. Otro es el caso de los conciliábulos jesuíticos en cuyas escuelas se practicaba el arte del razonamiento y la disputa sofística sobre temas teológicos, pues estos acaecen una vez que la institución difundida por la obra de Castiglione estaba ya asentada, por lo que, a pesar de su interés formativo y retórico, a los efectos que aquí importan son solo un elemento concomitante.

Si en *Il cortegiano* la música es un factor fundamental, aun considerando el *dilettantismo* de Castiglione en este ámbito, el análisis de su incidencia en España desde esta perspectiva requiere un conocimiento específico de la situación musical peninsular. Resulta curiosa la abundancia de obras de literatura musical en el siglo XVI español, unas de orden especulativo y otras más enfocadas a la práctica, por contraste con la relativa escasez de materiales análogos en el campo de las artes plásticas⁵². Además de los trabajos que se ocupan de la música europea en general y de la española como una parte integrada en ella, la producción musical y sus rasgos fundamentales durante la época del emperador Carlos han merecido estudios solventes que se han tenido en consideración⁵³... Muy pertinentes por lo que toca a

⁵² A ello se refiere M. Menéndez Pelayo en el inicio del capítulo que dedica a los tratadistas de música de los siglos XVI y XVII en su *Historia de las ideas estéticas*: «La singular riqueza y exuberancia de la literatura musical española de los dos siglos de oro iguala, si no excede, a la de la preceptiva literaria, y contrasta de un modo ventajosísimo con la penuria de obras didácticas de las artes del dibujo impresas en nuestra patria durante esas dos centurias» (I, Madrid, CSIC, 1974, 4.ª ed., p. 939). Además de ello, destaca Menéndez Pelayo la originalidad relativa de tales trabajos musicales, cuyos autores, frente a los de las artes plásticas —que siguen servilmente la huella de antiguos y modernos italianos—, «se mueven en un círculo mucho más amplio, tienen más alta idea y estimación de su arte; y si bien en lo especulativo suelen permanecer aferrados a la doctrina de Boecio, la modifican y atenúan con notables interpretaciones, arrojándose algunos a sentar principios verdaderamente revolucionarios y de grande alcance para la estética musical» (p. 940).

⁵³ Entre ellos, cf. H. Anglés, *La música en la corte de Carlos V*, Madrid, CSIC, 1944; R. Perales de la Cal, Ramón, *Del ars antiqua al Renacimiento en España*, Madrid, Editora Nacional, 1979 (este

nuestro tema son los acercamientos a las conexiones entre música y literatura, o entre música y letra desde el punto de vista de la predominancia de una u otra⁵⁴; todo lo cual resulta enriquecido sobremanera a la luz de las preceptivas de época que recopila J. M. Reyes Cano⁵⁵.

Pero la incidencia de la obra en España no cuenta solo por la difusión de su traducción y los brotes culturales a partir del original; también por la saga de imitaciones expresas o solapadas, glosas, referencias indirectas... El caso más declaradamente fiel al modelo es el del valenciano Luis Milán (o Lluís del Milà), quien, a su importancia como imitador de *Il cortegiano*, añade la de ser compositor y tratadista de vihuela⁵⁶. Numerosos trabajos se ocupan de *El cortesano* de Milán, la obra que aquí nos interesa especialmente, en sus relaciones de dependencia con la fuente⁵⁷, de su inserción en el contexto sociocultural⁵⁸, de distintos aspectos

especialmente referido a la Edad Media); A. Martín Moreno, «La música», en V. García de la Concha (ed.), *La cultura del Renacimiento (1480-1580)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. 463-574; y A. Martín Moreno, «La música española en la época del emperador Carlos V (1516-1556)», en AA. VV., *La fiesta en la Europa de Carlos V*, [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

⁵⁴ A este respecto, cf. V. Dumanoir (ed.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, cit., donde hay diversas aportaciones de interés en este campo, entre ellas la de la propia V. Dumanoir («Melodía y texto», pp. 107-116) y la de J. V. González Valle («La relación entre música y lengua en las composiciones en castellano de los siglos XVI y XVII», pp. 117-124). Sobre la misma cuestión, cf. también C. Valcárcel, «La realización musical de la poesía renacentista», *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 143-160; M. J. Vega Ramos, «Poesía y música en el Quinientos: la fantasía aristocrática», *Res Publica Litterarum* [Documentos de trabajo del Grupo de Investigación «Nomos»] (2006): <<http://docubib.uc3m.es/WORKINGPAPERS/IECSPA/iescpA060303.pdf>> [consulta: 1 junio 2015]; y M. J. Vega Ramos, & C. Esteve (eds.), *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Barcelona, Mirabel, 2004.

⁵⁵ J. M. Reyes Cano (ed.), *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglos de Oro)*, Madrid, Cátedra, 2010.

⁵⁶ J. B. Trend, *Luis Milán and the vihuelistas*, Oxford, Humphrey Milford / Frederick Hall, 1925; y J. Griffiths, «Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada», *Edad de Oro*, 22 (2003), pp. 7-28.

⁵⁷ R. Palmieri, *Di una imitazione spagnuola del Cortegiano («El cortesano» di Luis Milán)*, Torino, Fratelli Bocca, 1915; y J. Solervicens, «El cortesano de Lluís del Milà i Il cortegiano de Castiglione: notes per a una reinterpretació», en *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*, [Barcelona], Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pp. 169-191.

⁵⁸ V. J. Escartí, «El cortesano i Lluís del Milà: notes al seu context», en Lluís del Milà, *El cortesano*, II, ed. V. J. Escartí, València, Biblioteca Valenciana / Ajuntament de València / Universitat de València, 2001, pp. 11-74.

relativos a la figuración cortesana o al proyecto político que alientan las reuniones⁵⁹, de las estrategias de la representación⁶⁰, de determinados ingredientes poéticos⁶¹ o de la dualidad hombre-mujer⁶². Lo femenino adquiere un tratamiento singular precisamente en la obra de Milán; de hecho, *El cortesano* se presenta como respuesta a la solicitud de las damas, que quieren que se les ofrezca una obra del tenor de *Il cortegiano* («...donde fuy mandado que pusiese por obra el Cortesano que las damas mandaron que hiziesse»)⁶³. También de Milán, *El libro de motes* recibe análisis como juego retórico⁶⁴, dentro de la importancia que en la España de los Austrias —pero, en general, en las diversas cortes europeas— tienen juegos, formulismos y liturgias socializadoras en la educación cortesana⁶⁵.

De cuantas analogías pueden considerarse entre el cortesano de Castiglione y otros modelos relacionados con él, en España la predominante es la que se establece entre un Baltasar (Castiglione) y otro (Gracián), o entre el cortesano y el discreto, a la que se han aplicado diversos autores desde perspectivas diversas aunque con

⁵⁹ I. Ravasini, «Crónica social y proyecto político en *El cortesano* de Luis Milán», *Studia Aurea*, 4 (2010), pp. 69-92; I. Ravasini, «Polifonía ed eclettismo ne *El cortesano* di Luis Milán», en N. de Benedetto & I. Ravasini (eds.), *Da Papa Borgia a «Borgia Papa»*. Letteratura, lingua e traduzione a Valencia, Lecce, Pensa Multimedia Editore, 2010, pp. 185-200; e I. López Alemany, *Ilusión áulica e imaginación caballeresca en «El cortesano» de Luis Milán*, Chapel Hill, University of North Carolina, 2013.

⁶⁰ A. Tordera, «Drama i estratègies escèniques en *El cortesano* [de Luis Milán]», en Lluís del Milà, *El cortesano*, II, cit., pp. 99-172.

⁶¹ I. Ravasini, «Poesía y vida de corte: los sonetos en *El Cortesano* de Luis Milán», *Revista de Poética Medieval*, 28 (2014), pp. 335-357.

⁶² M. Cozar, «Les relations hommes-femmes dans *El cortesano* de Luis Milán», en A. Redondo (ed.), *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 119-126.

⁶³ Luis Milán [Lluís del Milà], *El cortesano*, II, cit., p. 178.

⁶⁴ J. Battesti-Pelegrin, «Le *Libro de motes de damas y caballeros* de Luis Milán: le jeu rhétorique», en AA. VV., *La fête et l'écriture. Théâtre de Cour, Cour-Théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, pp. 94-118. Puede verse también la edición crítica a cargo de I. Vega Vázquez, «*El libro de motes de damas y caballeros*» de Luis de Milán. Edición crítica y estudio, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006.

⁶⁵ Ch. Orobítg, «L'épée, le pinceau, la langue et la plume: l'art de la formule dans les manuels d'éducation courtoise de l'Espagne du Siècle d'Or», en AA. VV., *Usages de la formule. Actes du Colloque International*, Orléans, Université d'Orléans, 1998, pp. 39-60; y P. M. Daly, «Games that people played in Early Modern Europa and the emblem», *Imago: Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 5 (2013), pp. 131-134.

frecuentes coincidencias en los resultados⁶⁶. Son muy interesantes otras conexiones; así la del *caballero* de Suárez de Figueroa como puente entre Castiglione y Gracián⁶⁷, o la que se tiende entre el cortesano y las figuras ulteriores que arrancan de él⁶⁸, en ocasiones siguiendo el hilo de un concepto, como el de la *sprezzatura* en Cervantes⁶⁹; sin desdeñar las que desembocan en el cortesano a partir de la idea medieval del caballero⁷⁰, o los remedos en un ámbito escolar como el que se debe a Cristóbal de Villalón⁷¹. En fin, las influencias no siempre lo son en clave de veneración: es cierto que en España no hay una tradición tan declaradamente anticortesana como la que en Italia representa Aretino con *La cortigiana*⁷², pero a veces las relaciones entre influyente e influido son notablemente

⁶⁶ El tema de las derivas de *Il cortegiano* en Gracián ha generado amplios frutos bibliográficos; entre ellos destacan: M. Morreale, «Castiglione y “El héroe”: Gracián y “Despejo”», en AA. VV., *Homenaje a Baltasar Gracián*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1958, pp. 137-143; B. Blanco González, *Del Cortesano al Discreto*, Madrid, Gredos, 1962; M. Hinz, «Castiglione und Gracián. Bemerkungen zur Strategie höfischer Sprache», en AA. VV., *El mundo de Gracián*, Berlín, Verlag, 1991, pp. 127-148; A. Álvarez-Ossorio Alvaríño, «El cortesano discreto: itinerario de una ciencia áulica (ss. XVI-XVII)», *Historia Social*, 28 (1997), pp. 73-94; L. Jiménez Moreno, «La filosofía cortesana de Gracián y El cortesano de Castiglione», en AA. VV., *Nuevos estudios sobre historia del pensamiento español*, Madrid, Fundación Larramendi / Asociación de Hispanismo Filosófico, 2005, pp. 93-108; y M. T. Ricci, *Du cortegiano au discreto: l’homme accompli chez Castiglione et Gracián. Pour une contribution à l’histoire de l’honnête homme*, Paris, Honoré Champion, 2009.

⁶⁷ E. Panizza, «El caballero de Suárez de Figueroa entre *Il cortegiano* y *El discreto*», *Criticón*, 39 (1987), pp. 5-62.

⁶⁸ C. Ossola, *Dal «Cortegiano» all’ «Uomo di mondo»*. *Storia di un libro e di un modello sociale*, Torino, Giulio Einaudi, 1987; y J. Cruz, «Del “cortesano” al “hombre fino”: una reflexión sobre la evolución de los ideales de conducta masculina en España desde el Renacimiento al siglo XIX», *Bulletin of Spanish Studies*, 86, 2 (2009), pp. 145-174.

⁶⁹ H. B. Wescott, «The Courtier and the Hero: “Sprezzatura” from Castiglione to Cervantes», en F. La Rubia Prado (ed.), *Cervantes for the 21st Century / Cervantes para el siglo XXI. Studies in honor of Edward Dudley*, Newark, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2000, pp. 221-228.

⁷⁰ A. del Río Noguerras, «Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías», cit.

⁷¹ R. Hamilton, «Villalón et Castiglione», *Bulletin Hispanique*, 54 (1952), pp. 200-202.

⁷² V. E. de Rubeis, «*La Cortigiana*» of Pietro Aretino is a satirical travesty of «*Il Cortegiano*» of Baldassare Castiglione, Boston, Boston College, 1941.

más complejas que las derivadas de la emulación admirativa, como sucede con el *Quijote*⁷³.

Analizar el qué, el cómo, el porqué y los efectos de la escritura y la publicación de la obra de Castiglione, específicamente en el ámbito español y con especial atención al universo de la música en cuanto elemento formativo, es el objeto de esta tesis. Descendiendo a la concreción de los objetivos a los que este trabajo apunta, quedan desglosados de este modo, concatenados entre sí pero con cierto grado de individuación:

- (i) Estudio de *Il cortegiano* como registro de la vida cultural de corte en los principados italianos del Renacimiento, sus códigos morales, sus pautas de conducta, sus conexiones con el mundo exterior, así como su analogía con las reuniones de humanistas en España que, inspiradas de lejos o de cerca en las sesiones de Urbino, constituyen un sistema de valores áulicos en los que se proyectan los modos de poder municipales o estatales.
- (ii) Análisis de los rasgos fundamentales del modelo humano que se propone en la obra, vertebrados por la *sprezzatura* (*cuidadoso descuido*, *facilidad desdeñosa...*), que articula otros caracteres como la nobleza de linaje, la gracia, las facciones hermosas, la valentía, la huida de la afectación, el cultivo de las letras y las artes, y en lugar destacado la música; y que, en correspondencia contraria, se aleja de lo obtenido por empeño de la voluntad en contra lo que parece dado por la naturaleza.

⁷³ J. G. Fucilla, «The role of the *Cortegiano* in the second part of the *Don Quijote*», *Hispania*, 33 (1950), pp. 291-296; y J. V. Ricapito, «*Don Quijote* y el *Cortegiano* de Castiglione: un ejercicio en la imitación, el rechazamiento y la parodia», en *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 349-362.

- (iii) Exposición de la filosofía neoplatónica que está en la base de *Il cortegiano*, con especificación de los cursos que desembocan en ella; y de la filografía como conducto que —en analogía con la capacidad de la música para suscitar la reminiscencia que permite la retrotracción hacia la fuente del bien— transporta el amor sensorial hacia el amor divino, cuya plasmación teórica se plantea por la boca de Bembo como el ápice didáctico-filosófico de la ciencia del amor y del *camino de perfección* en que consiste la obra.
- (iv) Formulación de la influencia de la música, que en el *Quadrivium* es una parte de las disciplinas matemáticas, en la constitución del humanista, como uno de los elementos de la *paideia* no en orden a la educación del niño, sino a la construcción de una personalidad (*Bildung*) de carácter coral en la que convergen idealmente las realizaciones de los *aristoi*.
- (v) Proyección de esa idea específica de *paideia* en la conformación antropológica de la mujer, en sus concomitancias y diferencias con el varón, y aplicación de los caracteres del arquetipo antropológico humanista al universo femenino.
- (vi) Mostración de las relaciones que, en el contexto referido, tienen lugar entre música y poesía, como representación de las artes discursivas relativas a los sentidos superiores (vista, oído), y entre estas y las artes plásticas, en el marco cultural de las poéticas clasicistas.
- (vii) Examen de la función de importantes poetas del primer Renacimiento español (Juan Boscán, Garcilaso de la Vega) en la traducción y difusión de *Il cortegiano*, en la construcción del modelo de la cortesanía, y en el establecimiento de relaciones entre este y la cultura española del siglo XVI; y despliegue de las derivas, continuaciones y emulaciones de la obra de Castiglione, adaptadas al avance del contrarreformismo que se pronuncia en la segunda mitad del siglo XVI y se consolida en el Barroco.

Para cerrar estas páginas introductorias, convendrá decir que, metodológicamente, se ha tratado de compatibilizar la coherencia con la apertura de miras. Respecto a esta última, suele valorarse negativamente cualquier referencia al eclecticismo, como si ello supusiera una falta de fijeza en el método. Sin embargo, un análisis como el que proponemos, que necesita beber en fuentes heterogéneas, *debe ser*, si no exactamente ecléctico, sí comprensivo, integrador, compendioso en métodos y modos. En él participan áreas de conocimiento diversas, que confluyen en torno a la estética, la filosofía, la literatura y la historia de la música (cuya vertebración nuclear deberá poner de relieve las vinculaciones entre la música y las restantes disciplinas del espíritu). La historiografía positivista acota todo el estudio, con su pretensión denotativa; aun cuando sabemos las dosis de subjetividad que caben en los propósitos pretendidamente objetivos. Resultan indispensables las aportaciones de la teoría de las artes, específicamente para las consideraciones de la música y las preceptivas de aplicación, y de la literatura en particular. La historia de la filosofía, en su largo recorrido desde la Antigüedad helénica hasta la eclosión del Humanismo, es una compañía en todas estas páginas, con aportaciones de la temalogía (para lo concerniente a los motivos y temas recurrentes), la psicología del arte (para el conocimiento de los mecanismos creativos del autor) y la estilística (para el análisis literario de las obras referidas).

2. EL EDÉN HUMANISTA, ENTRE EL PARAÍSO Y LA ARCADIA

2.1. EL NACIMIENTO DEL MUNDO MODERNO

La publicación de *Il cortegiano* fue un signo entre tantos de lo que, en términos ambiciosos, podríamos denominar el nacimiento del mundo moderno. No fue el único, ni tampoco el más llamativo: por esos mismos años —década de los veinte del siglo XVI—, con la caída del Imperio azteca, tuvo lugar el verdadero descubrimiento cultural del Nuevo Mundo por parte de los europeos, que proyectaron simbólicamente en los territorios conquistados las ideaciones utópicas del viejo continente. En el arco cronológico que va desde ese momento hasta la última década del siglo tiene lugar la consolidación del universo de la razón, que supone la reconsideración crítica de tradición especulativa tomista, y la sustitución de las jerarquías y los mitos teocéntricos por el discurso del *logos*.

Si tendemos una línea imaginaria de Castiglione a Montaigne, cuyos *Essais* representan paradigmáticamente ese discurso del *logos*⁷⁴, convendríamos en las diferencias que se van pronunciando a lo largo de medio siglo y que, salvando distancias cronológicas en que tienen lugar los mismos movimientos culturales en

⁷⁴ Michel de Montaigne (1533-1592) inicia la escritura de los *Essais* hacia 1571, cuando se repliega a la *librairie* de su torre y, sin dar la espalda al mundo (llegó a ser alcalde de Burdeos y tuvo participación en la política de su tiempo), se ocupó de pasar los saberes heredados por el filtro de un conocimiento que provenía tanto de la Antigüedad clásica como de su propia experiencia de vida. La publicación de su obra tuvo lugar sucesivamente, a partir de 1580, y puede considerarse cerrada con la edición póstuma del texto, al cuidado de su *fille d'alliance* Marie de Gournay, en 1595.

unos países respecto de otros, van de la primera modernidad a la modernidad avanzada. Castiglione mira predominantemente hacia atrás: en su plasmación de la corte de Urbino, esta se nos aparece como el instituto filosófico de un mundo ideal y retrospectivo, vislumbrado con los ojos de la nostalgia; no nos fijemos, de momento, en que en esa mirada retrospectiva hay también una propuesta de futuro. En cambio Montaigne representa, acaso como nadie y en paridad a lo que en otro orden de cosas haría Descartes, el sentido neto de la modernidad avanzada. Entiéndase esta no ya solo como la sustitución de la fe ortodoxa por el racionalismo científico (o, si no así, la acomodación de aquella a este, pues el Renacimiento comporta ante todo un intento de integración), sino, sobre la superficie de los primeros entusiasmos racionalistas, la aparición progresiva de un escepticismo en el que apuntaba la desconfianza en la capacidad de la razón argumentativa. Uno y otro se apoyan firmemente en la autoridad de los antiguos: pero si en Castiglione los griegos constituyen el soporte en el que fundar los usos actuales, y en tal sentido actúan como argumento de autoridad, el bordelés pone en solfa el gran constructo de la filosofía griega⁷⁵.

En ese momento en que Europa se encamina hacia el racionalismo, distaba de poder ser considerada como un proyecto acabado ni en lo filosófico ni en lo político. No obstante, por debajo de las realidades aparentes, muchas de ellas discordantes entre sí, hay determinadas corrientes subterráneas que actúan como elementos de identidad, o como fuerzas centrípetas que conjuran el peligro de dispersión absoluta y contribuyen a delimitar un tanto esa tendencia teleológica. Entre ellas,

⁷⁵ Así que Montaigne, que hacía de su cristianismo una cuestión circunstancial y derivada de haber nacido en un lugar determinado, tampoco ejemplifica la veneración de la ciencia. De hecho, su actitud respecto a la entidad de la razón viene condensada en su repaso a los filósofos antiguos griegos, efectuado en la *Apologie de Raimond Sebond*, cuando, tras pasar revista a algunas de sus doctrinas más llamativas y cuya presentación sucesiva aparenta un baile de locos, remata: «¡Id a fiaros de vuestra filosofía! ¡Presumid de haber encontrado la figurita en el roscón, ante semejante algarabía de tantos cerebros filosóficos!» (*Ensayos*, edición bilingüe, ed. A. Tournon, trad. J. Yagüe Bosch, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2014, p. 1007).

destaca la pujanza de un relativismo de condición integradora que luchaba por hacerse sitio en un espacio dominado por los dogmas heredados. Aunque sin llegar a supeditar todo al punto de vista de quien juzga, en los bosquejos autobiográficos de los *Essais* Montaigne estaba enunciando una verdad sin credo: la nueva condición del hombre concebido a partir de una mirada al interior, en una postura intelectual y moral que recuerda la que adoptaron los sofistas helenos hacia los siglos VI y V a. C. La cultura europea se orientaba idealmente, bien hacia el territorio de una verdad científica que hacía tabla rasa de prejuicios y verdades recibidas, bien hacia un perspectivismo que convertía al sujeto de la percepción en tamiz subjetivo por el que se filtraba cualquier conocimiento del mundo: el hombre como medida de todas las cosas.

En el caso de España, tanto el racionalismo científico como el perspectivismo relativista chocaban con la ortodoxia febril y el dogmatismo religioso que aparecen ya en el reinado de Carlos V y se radicalizan en el de su hijo Felipe II. Ello implicó el divorcio, pronto muy acusado, entre racionalismo centroeuropeo y mesianismo hispánico: un conocido verso del soneto «Al rey nuestro señor», de Hernando de Acuña, compendiaba en sus once sílabas el pendón ideológico español relativo a la religión, al imperio y a los medios para imponerlos o defenderlos: «Un monarca, un imperio y una espada»⁷⁶. Se establecían así las bases de un absolutismo monárquico en el que la cruz de la espada era la del catolicismo militante, lo que no haría sino acentuarse con el amurallamiento doctrinal con que se trató de impedir el paso a la Reforma luterana⁷⁷. En todo caso, el universo humanista que aparece en la obra de

⁷⁶ [Hernando de Acuña], *Varias poesías compuestas por D. Hernando de Acuña* (Madrid, P. Madrigal, 1591); cito por la edición de A. Vilanova, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1954, p. 260.

⁷⁷ Todavía tres siglos después, el intelectual krausista Gumersindo de Azcárate se referiría a la postración intelectual de España como resultado de represión de la Iglesia iniciada con los Austrias mayores, en su pretensión de preservar el dogma católico de las perniciosas influencias del libre pensamiento y en concreto del protestantismo. Se iniciaba así la llamada «polémica de la ciencia española», en la que intervino, como defensor de la identidad entre españolidad y catolicismo,

Castiglione resultaba ya irreversiblemente rebatido en el llamado *Renacimiento cristiano* cuando, en la segunda mitad del siglo XVI, se produce la dicotomía entre una España oficial y otra heterodoxa, de la que la polémica referida dio cuenta tanto tiempo después y a la que Menéndez Pelayo aún habría de aportar su apasionada, documentadísima y sectaria *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882)⁷⁸.

En términos generales, el Renacimiento español puede explicarse en la encrucijada entre lo esencial o ahistórico, por un lado, y lo percibido como circunstancial o histórico, por otro; o, si se quiere, entre lo constitutivo y lo adquirido. La distancia que España cobra respecto de otros países, abandonando el programa racionalista y

Menéndez Pelayo, quien no solo afirmaba la importancia de España en el desarrollo intelectual europeo, sino la influencia positiva que en ello tuvo su fidelidad al dogma católico. A veces la historia dialoga con la historia; en el caso que nos ocupa, el siglo XIX dialoga con el XVI. La segunda mitad del Ochocientos estuvo ocupada por la querrela de la ciencia española, que trató de explicar el pasado filosófico y científico de España desde distintas perspectivas ideológicas. La polémica parecía centrarse en la cuestión que, ya en 1782, había planteado Masson de Morvilliers en la *Encyclopédie méthodique* («Quoi on doit à l'Espagne?»), sobre la muy escasa participación española en el progreso europeo y universal, y que un siglo después reverdecería a partir de un artículo de Gumersindo de Azcárate en la *Revista España* (1876), enseguida contestado por el jovencísimo Marcelino Menéndez Pelayo. En el debate, del que enseguida se retiró Azcárate, quien apenas había hecho otra cosa que encender la chispa al observar lo negativo que había sido para el despliegue de la ciencia española la sujeción a los dogmas religiosos, participaron krausistas, positivistas, modernistas y fuerzas de progreso en general, por un lado; y, por el otro, reaccionarios y «católicos a machamartillo», como a sí mismo se caracterizó Menéndez Pelayo. Unos y otros debatieron sobre si había habido en verdad una ciencia y una filosofía españolas: aquellos para negarlo, estos para afirmarlo. La polémica de la ciencia española permea, en fin, buena parte de la literatura de pensamiento de los siglos XIX y XX. Cf. la exposición sinóptica de J. L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, I, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, pp. 51-71. Una más demorada consideración histórica y crítica puede verse en E. y E. García Camarero, *La polémica de la ciencia española*, Madrid, Alianza, 1970.

⁷⁸ El planteamiento de la «polémica de la ciencia española» no nos interesa aquí tanto por la polémica en sí como por el hecho de que en el siglo XIX pudiera considerarse que las peculiaridades españolas —y, en la perspectiva del noventayochismo finisecular, los *males de la patria*— obedecían a procesos iniciados tres siglos atrás. Para que ello se diera fue necesaria la idea de la persistencia esencial de las naciones, al margen de las formas que adoptaran sus respectivas constituciones estatales, inscrita en el *alma de los pueblos* que puso en circulación el romanticismo alemán. La pujanza de los nacionalismos decimonónicos ha de entenderse como una forma de concreción de ese espíritu nacional, el *Volksgeist*, subyacente a las manifestaciones estatales; considérese que Alemania e Italia son países que se constituyen en el XIX. La filosofía de la historia se ha ocupado de esta idea del *continuo* de las naciones, como realidades o atemporales susceptibles de pasar, esencialmente idénticas a sí mismas, a través de las etapas históricas y de las formas concretas de organización política. Ahora bien, en ella se esconde una paradoja que puede verse a propósito del ejemplo aportado: si la constitución espiritual de España está inscrita en una suerte de realidad intrahistórica, no deja de ser curioso apelar a una serie de acontecimientos históricos del siglo XVI para explicar una forma de ser esencial y ahistórica.

encastillándose en una postura casticista y regida por la teología, tiene un componente eminentemente histórico (en el sentido de adventicio: algo que fue y pudo no haber sido); pero este componente se naturaliza, y de este modo *construye* su inherencia, hasta poder ser entendido tiempo después como un aspecto casi consustantivo de lo español. Lo que apareció como una circunstancia debida a las particularidades geopolíticas de los reinos peninsulares terminó anclándose en lo que, con términos ganivetianos, llamaremos *idearium español*⁷⁹.

Así entendido, en España el Renacimiento señala un tajo a partir del cual el hombre comienza a andar, orgullosa y precariamente, sin las muletas de un pensamiento modulado; pero un tajo que significa también el inicio de la escisión entre la cultura europea y la española, algo que se hace muy visible ya en la segunda mitad del siglo. A lo largo de esos años, determinados episodios concretaron el espíritu contrarreformista del pesimismo prebarroco, en el que se vive una regresión medievalizante frente al avance del racionalismo en los países situados al norte.

En el solar peninsular, el periodo de difusión de la obra de Castiglione coincidió con el empeño de frenar la Reforma luterana, con las armas al comienzo, y más tarde mediante la intensificación de los controles ideológicos y religiosos. De ello derivan las dificultades para el asentamiento del racionalismo, tanto como el proceso de aislamiento de España, cuya historia moderna está mediatizada por la clausura cultural impulsada por la política regia. La literatura, la teología y la filosofía son deudoras de este estado de cosas, en virtud del cual el modelo renacentista español conoció tensiones contrapuestas entre la modernidad europea, por un lado, y la retracción medievalizante, por otro. Ambos modos tuvieron ocasión de

⁷⁹ En *Idearium español* (1897), Ángel Ganivet (1865-1898) trató de desvelar lo que llamaba «misterio de nuestra alma nacional», como si esta fuera un cauce sobre el que discurren presentaciones históricas diferentes a lo largo de los siglos, sin dejar de ser esencialmente lo mismo. En su percepción, el alma española estaría conformada fundamentalmente por el estoicismo, como una forma de resistencia interior a los embates del mundo.

manifestarse en simultaneidad, con interferencias recíprocas, lo que hace muy difícil acotar conceptualmente la sustancia de ese mismo Renacimiento hispano, como es notorio sobre todo durante el reinado del Rey Prudente.

Lo anterior supone un replanteamiento del problema conceptual sobre la constitución netamente renacentista del llamado *Renacimiento cristiano*, que algunos estudiosos ven como una especie de contradicción de términos; pues hay quien entiende que esa rigidez dogmática, refractaria a buena parte de los formantes filosóficos del Renacimiento propiamente dicho, es incompatible con la condición renacentista del periodo. En cualquier caso, entre los años veinte y la muerte de Felipe II en 1598 se completa el trayecto que va desde la potencia (aquello que apuntó en diversas direcciones, y que se fue desplegando como un abanico de posibilidades numerosas) al acto: la conversión del Estado en un gigante con dificultades para subvenir a sus propias necesidades, y que termina asfixiado por su propio peso, tras haber echado sobre sus solas espaldas un plan inicialmente compartido por los países que vieron en el emperador Carlos el centro simbólico de un proyecto compartido. En un extremo de ese arco temporal, la incidencia cultural de la conquista americana que, con los viajes de circunnavegación, supuso un extraordinario estímulo para el avance de las humanidades y de las ciencias; en el otro extremo, la densificación del pesimismo nacional (evidenciada paradójicamente en el acartonamiento retórico del optimismo histórico) que anuncia ya la retracción barroca, y que tuvo su punto de inflexión en el desastre de la Armada Invencible (1588). La decadencia del proyecto imperial va pareja, pues, a la declinación del Humanismo canónicamente considerado.

Ello contribuye a explicar algo que, en el enfrentamiento entre España y otros países europeos, debe ser correctamente interpretada: la contrapuesta entidad de la realidad postrenacentista dependiendo de las culturas nacionales a que pretenda aplicarse. Así como, cuando hablamos de Renacimiento, entendemos una

cosmovisión cuyos rasgos intelectuales se prorrogan también en el ámbito de las artes —o sea, un pensamiento que se concreta en una determinada expresión artística—, y son sustancialmente idénticos al margen de los países en que pensemos, el Barroco es identificable sobre todo con una estética, pero no con una categoría de pensamiento. En este sentido, el Barroco aparece como una realidad intelectual mutante que, en el ámbito cosmovisionario, adquiere particularidades singulares en unos países respecto de otros. Si nos atenemos al pensamiento, y más allá de ciertos automatismos tópicos, el Barroco admite conceptualizaciones distintas, y aun divergentes, dependiendo de los ámbitos geopolíticos a que nos refiramos. En los países nórdicos de observancia protestante, es una invitación secularizadora a los modelos burgueses, ciudadanos y optimistas que habían comenzado a apuntar en Europa a partir del siglo XII. En cambio, en los países meridionales católicos como España o Italia, el Barroco supone una contracción del optimismo humanista, y en cierto modo una conexión retrospectiva con categorías medievales, así como, en el terreno del arte, la correspondiente adopción de patrones temáticos adecuados a la expresión del pesimismo existencial.

En esta dicotomía se enfrentan Reforma y Contrarreforma, *carpe diem* y retiro ascético, invitación a la vida y escenografías de la muerte, proyección urbana y *angor* religioso; o, avanzando el tiempo hasta la plena radicación en el Barroco, Vermeer y Valdés Leal. Esta dicotomía conceptual en que desembocarían las propensiones divergentes del primer Humanismo, tiene distinta resolución en unos países que en otros dependiendo de la salida que escogió cada uno de ellos a las incitaciones del Renacimiento, y el modo en que este terminó disolviéndose. Para unos, lo barroco —ahora no decimos «el Barroco»— surgiría como una forma de radicalización inarmónica del Renacimiento, pero a fin de cuentas prolongación de este adaptada a las nuevas circunstancias históricas; para otros, supondría la negación del Renacimiento, y en última instancia la reversión de los principios del

Humanismo, sustituidos parcialmente por los valores morales que el Renacimiento parecía haber dejado atrás. En un caso, hablaremos de avance hacia territorios no conquistados pero sí presentidos en el Renacimiento; en el otro, cercenamiento de aquellas expectativas ideológicas y religiosas que pudieran sentirse contrarias a la verdad revelada. De este modo, los países católicos se engolfaban en un universo claustral, de retroceso humanista, donde los principios estoicos se daban la mano con los modelos ascéticos (aun si ello implicaba una especie de matrimonio contra natura entre catolicismo y paganismo estoico, unidos por esta *negación de la vida*). En cambio, los países de observancia luterana avanzaban hacia una cultura urbana, en la que cedía la idea de la religión como modo de cercenamiento de los impulsos vitales. Con anterioridad a esta dicotomía, España y Europa caminaron de la mano y vivieron un feliz *estado de excepción* en su historia, corto pero intenso, en el que se confunden Paraíso y Arcadia, tradición y progreso, religión y razón, propensión a lo divino y goce de los sentidos.

La coincidencia cultural de los estímulos de la Antigüedad clásica, rescatados con la primavera humanista, y los provenientes del cristianismo propició una simbiosis que resultaría muy fructífera. Pues, frente a lo que pudiera entenderse a veces, el Renacimiento no es una vuelta a la clasicidad grecolatina en detrimento del cristianismo medievalizante; sino el proceso de convergencia y armonización de paganismo y cristianismo, y de naturalización por parte de la cultura cristiana de los elementos grecolatinos que se iban exhumando por obra de la pasión melancólica de los humanistas. Un solo ejemplo puede ilustrar esto, muy vinculado a la corte de Urbino en los momentos inmediatamente precedentes a los que refiere Castiglione: es la obra de Rafael Sanzio, en quien se percibe la conjunción, pero también la separación, entre lo pagano y lo cristiano, o entre Apolo y Jesús, según se observa en las estancias de Rafael del Vaticano. En él se observa, por otro lado, el tránsito de la ingenuidad natural a la consideración del objeto artístico como «producto», los

dos puntos en que se refleja la correspondencia que en las preceptivas clásicas tienen Naturaleza y Arte⁸⁰. Respecto de la ingenuidad espiritual de los primitivos italianos, puestos por los prerrafaelitas como modelo frente a la mercantilización del mundo moderno, Rafael supuso un alejamiento de la candidez de lo primigenio, y el avance hacia un territorio en que el arte aparecía desvinculado del universo de creencias medieval. El anhelo de armonización entre los elementos contrarios, ciencia y fe revelada con todos sus satélites, pocas veces se ha producido tan nítidamente como en el Renacimiento, cuyo misticismo descansa sobre la coincidencia de opósitos⁸¹ (en su núcleo, activismo cognoscitivo y dejación espiritual).

La pretensión de unificar contrarios, o de naturalizar una doctrina en el seno de otra, no es exclusiva del Renacimiento, aunque en él se convierta en rasgo dominante. Durante los siglos precedentes, el pensamiento aristotélico se había sometido a las cadenas de un credo religioso que aún no había tenido ocasión histórica de completarse, lo que obligó a una lectura del filósofo forzada por la determinación de hacer de su obra una premonición dogmática o de borrar de ella, si no, aquellos aspectos menos asimilables. Un Aristóteles como pauta de autoridad (*Magister dixit*), pasado por el filtro del ergotismo escolástico, había dado base a una moral en que la realización placentera de la existencia humana aparecía contrapuesta a la plenitud espiritual vinculada a la idea de la redención. El placer terrenal suponía transgresión, y en tal medida la negación de esa *ciudad eterna*

⁸⁰ A esta circunstancia se debió la reprobación de Rafael efectuada por los artistas y teóricos del Prerrafaelismo inglés, inflamados de un cristianismo estetizante, en la segunda mitad del XIX; en concreto de John Ruskin, para quien Rafael es la puerta a la cosificación mercantil del arte, cuyas derivaciones posteriores, en plena fiebre industrializadora, fueron el detonante para su rebelión espiritualista.

⁸¹ Cf. J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, III, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, p. 2355. Aunque la *docta ignorantia* no puede ceñirse al espacio de dominación católica, ni al cronológico del siglo XVI, como lo muestran los avances de los espirituales germánicos del XIII o las expresiones místicas de otras latitudes y credos religiosos, incluido el pensamiento no occidental, parece evidente que su sistematización orgánica se produce en el ámbito al que aquí nos referimos.

paradisiaca. En la teleología medieval, la *ciudad eterna* no podía ser otra que el Paraíso cristiano, del que Dante dio cuenta en su *Divina comedia*⁸². Virgilio, un cristiano *avant la lettre* en la percepción cultural del Medievo⁸³, organiza el viaje escatológico de Dante sobre la base de una nutrida tradición precristiana o paracristiana, de las leyendas célticas a la *Odisea*, o de la *Eneida* (con el *descensus ad inferos* del héroe tras su padre Anquises, canto VI) a la *Escala de Mahoma*... La propia topografía de los lugares ultraterrenales, donde está el Paraíso, reproduce conceptos de la astronomía ptolomeica; la contemplación de la sede del Altísimo remite a los cultos órficos; y, en el ámbito de las artes plásticas, el Pantocrátor de los templos tardomedievales recrea, a su vez, a Zeus. Así que no hace falta habilitar para el Renacimiento una característica especial relativa a esta capacidad sintética o de naturalización de los elementos extraños; aunque sí es preciso reconocer su vocación específicamente integradora. En este sentido, la corte de Urbino resulta paradigmática de este sincretismo filosófico y religioso.

Hasta llegar ahí, se había vivido un largo proceso en el que se pronunciaban cambios, evolucionaban modelos medievales y se cuestionaban valores convenidos, todo lo cual es perfectamente visible cuando apunta el primer Humanismo en la Toscana. Para entonces, las crisis del siglo XIV y la presencia, cada vez más pujante, de las pautas burguesas produjeron una inversión carnavalesca de los valores religiosos o simplemente intelectuales, visible en las manifestaciones populares de la fiesta; lo cual supuso una suspensión de ciertos elementos centrales del orden

⁸² Ello implicaba o requería la cristianización cultural de situaciones o personajes históricos ajenos —por previos— al cristianismo; es el caso de la absorción religiosa de la figura de Virgilio, el cicerone de Dante en el Infierno y en el Purgatorio; e incluso, ya sin la estricta imposibilidad cronológica, de su imitador Estacio, «convertido» al cristianismo en la Edad Media. La *Égloga IV* de Virgilio, leída por la posteridad en clave de profecía evangélica, había sufrido esa especie de asimilación cristiana que no fue suficiente para abrirle a su autor las puertas del Paraíso, pero sí para hacer de él una suerte de Moisés que conduce a otros a la tierra de promisión a la que él mismo no puede acceder.

⁸³ En el *Purgatorio* de su magna obra, Dante le hace decir a Estacio, refiriéndose a Virgilio: «per te poeta fui, per te cristiano» (XXII, 73).

bajomedieval que, con el progreso natural de otros, anunciaba ya la cosmovisión renacentista. Tal como expone Mijail Bajtin, en las *fiestas de locos* se subvierten los códigos estables, y la pautada sistematización religiosa resulta contestada por el individuo. El desdén o las cautelas con que la obra de Rabelais —sus libros sobre los gigantes Gargantúa y Pantagruel—, de la que se ocupó Bajtin, fue tratada desde el principio por el pensamiento dominante, a pesar de su aceptación por parte del lector común, obedece a que está adscrita a un género de escaso prestigio, pero también a que supone una alternativa grotesca y callejera a la cultura que *ejerce de culta*, subida sobre su pedestal. De hecho, lo que el mundo rabelaisiano aportaba a la idealización renacentista de origen petrarquista no era tanto un nuevo paradigma literario como la sustitución del dominio del arte por el de la vida.

Esta actitud planteaba batalla contra los arquetipos que habían tenido predominancia —el noble, el clérigo—, pero no combatiendo con sus mismas armas, sino mediante su deformación grotesca. Cuando Montaigne habla del carácter «entretenido» y «divertido» de la obra de Rabelais, cuarenta y un años mayor que él —y a la que pone en el mismo nivel del *Decameron* de Boccaccio, o de *Livre des baisers* de Jean Second—, tales adjetivos no tienen connotaciones negativas, pero significativamente la sitúan junto a los libros que ayudan a «pasar la vida», no a los que ayudan a comprenderla. Ello se debe, sin duda, a que, a partir de esa época, la cultura occidental establece unos mecanismos de segregación entre cuerpo y espíritu, lo jocoso y lo moral, lo placentero (identificado con lo pecaminoso) y lo purgativo (identificado con lo virtuoso), o, en fin, la parte inferior y la parte superior del cuerpo⁸⁴.

⁸⁴ Cf. M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987, *passim*. El análisis de Bajtin se centra en la visión carnavalesca, enfocada hacia la risa y la irreverencia, lo grotesco y el lenguaje popular. Todos estos elementos esenciales del carnaval comprenden el espíritu subversivo de este evento popular en la Europa de su tiempo. El carácter verdaderamente

La citada suspensión del orden bajomedieval supone, según aparece expuesta por Huizinga en *El otoño de la Edad Media*⁸⁵, una manifestación de la zozobra resultante del choque entre los valores establecidos por el pensamiento regular y la voluntad de realización personal del individuo, que no puede ya sentirse a gusto en los precedentes cauces doctrinales. A lo largo del Cuatrocientos, el modelo existencial que había producido dichas zozobras fue asentándose dentro de un nuevo marco dogmático y moral, conformado como una realidad espiritual en la que se erige el Humanismo.

2.2. LA CIUDAD IDEAL, UNA PROPUESTA DE PERFECCIÓN

Una tertulia, una academia filosófica o literaria, una reunión cortesana como la de Urbino, o cualquier otro modo de organización de la vida social, remiten al concepto de ciudad ideal. Los logros del Humanismo están ya vinculados a una nueva percepción de la *humanitas*, que activó diferentes modulaciones del edén en forma de *ciudades ideales* clásicas de muy variada índole, que recreaban el *locus* platónico de la verdad, la bondad y la belleza; cuando no la idea del «auténtico» Paraíso terrenal del Génesis. En tal sentido, la ciudad constituía, al modo de la República platónica, un sistema de convivencia en el que se plasmaba un determinado ideal filosófico. En realidad, Platón no es sino un eslabón, aunque muy importante, en la serie de modelos en los que el urbanismo se conjuga con un orden de moral

revolucionario de la obra de Rabelais depende directamente de la personalidad del personaje analizado, que no puede ser aprehendido con las pautas instituidas por la sociedad biempensante de cualquier época: «Si Rabelais es el más difícil de los autores clásicos es porque exige, para ser comprendido, la reformulación radical de todas las concepciones artísticas e ideológicas, la capacidad de rechazar muchas exigencias del gusto literario hondamente arraigadas, la revisión de una multitud de nociones y, sobre todo, una investigación profunda de los dominios de la literatura cómica popular que ha sido tan poco y tan superficialmente explorada» (p. 9).

⁸⁵ J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 2003.

colectiva que trata de crear las condiciones para que el hombre alcance la felicidad. Ello favorece en lo urbanístico y en lo organizativo las condiciones para el acceso a dicha felicidad. En la clasicidad grecorromana, lo propiamente urbanístico, o si se quiere la arquitectura de la ciudad, es mucho menos importante que la planimetría espiritual de esta. Vitruvio, redescubierto por Petrarca y el Humanismo como una forma de regresión al universo urbano del siglo I a. C. —la construcción *all'antica*—, es menos importante que Platón (con la formulación de la República) o que San Agustín (con su idea de las dos ciudades)⁸⁶.

Tanto la literatura clásica como el universo cristiano bíblico o histórico-medieval aportaban a los humanistas las formas extremas de proposición espiritual de la urbe: las utopías y las distopías; Jerusalén y Babilonia; el monasterio cluniacense y Sodoma. A lo largo del Medioevo, las concentraciones humanas que pretendían recrear la *ciudad de Dios* adoptan más a menudo los modos de la reducción o misión, un paréntesis claustral inserto en el mundo —el monasterio benedictino—, que los de la modalidad urbana, expansiva por su propia naturaleza y que se encuentra peligrosamente inclinada a la promiscuidad o la depravación. En este orden de cosas, prevalece la idea de la *ciudad-isla* frente a la de la *ciudad-mundo*⁸⁷. Por otro lado, la intensa ruralidad de la vida medieval, salvedad hecha de los burgos de la Baja Edad Media, terminó cuajando en el Renacimiento en una extraña simbiosis en la que el campo sublimado se puebla de pastores que tienen todas las virtudes urbanitas, sin ninguno de los defectos de las distopías⁸⁸.

⁸⁶ Para una visión compendiosa de Vitruvio, cf. D. Rodríguez, “Vitruvio y la piel del clasicismo”, prólogo a Marco Vitruvio Polión, *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 11-51.

⁸⁷ Sobre los conceptos de *ciudad amurallada*, *ciudad-isla* y *ciudad-mundo*, cf. S. Prieto Pérez, «La ciudad ideal», *Ars Medica*, 6, 2 (2007), pp. 215-234; especialmente 217-219. El balanceo entre la vida retirada (isla) y la vida de conexión (sociedad, mundo) es constante a lo largo de la historia, y llega a los tiempos modernos en las ensoñaciones del socialismo utópico con sus comunas y falansterios.

⁸⁸ Así puede apreciarse en las estampas arcádicas de Sannazaro o en las derivaciones pastoriles que tuvo su *Arcadia* en las *Dianas* españolas. Existen, no obstante, hitos intermedios de expresiones

Es muy larga la saga de estas reuniones que especifican el modelo de la perfección; un modelo que, en su organización obediente a un plan, contiene en cualquiera de sus concreciones un ingrediente totalitario. En todo caso, la vocación integradora e idealizadora del Renacimiento, y la orientación moral de su idea de la belleza, comportaron una auténtica fiebre de la ciudad, que, arrancando de la República de Platón, adquirió diversas presentaciones y cobró extraordinaria pujanza en la época de expansión colonial en el Nuevo Mundo. En los momentos de reacción e inseguridades, en que el universo se entendía como una invitación al desorden y la confusión caótica, cualquier reproducción de la *ciudad-isla* en sus diferentes formas —el jardín epicúreo, la academia platónica, la corte de gentes cultivadas— suponía una acotación del orden, el establecimiento de un territorio limitado y perfecto, fuera del cual se convulsionaba el mundo. La corte de los Montefeltro en Urbino, apenas una molécula en el mapa político europeo entre el siglo XV y el XVI, es un ejemplo entre otros de esta *ciudad-isla*, a la que Castiglione le da una proyección cultural que nunca le hubiera proporcionado su modesta relevancia política.

El Humanismo recogía así un afán de preservar los valores propios, sublimados hasta el cielo de la perfección, frente a las asechanzas de lo incógnito, que se percibe como amenazante; y así había sido en sus remotos precedentes. En el siglo de Pericles, los *barbaroi* personificaban la amenaza de lo desconocido, los extranjeros asediando los valores establecidos en la *polis*; en la República romana, la identidad del *civis romanus* distinguía a este frente a quienes se asentaban al otro lado del *limes*, como una amenaza que solo podía disminuir mediante la integración. Este afán de integrar al que ponía en peligro el *statu quo* fue muy evidente durante

pastoriles entre, digamos, Teócrito y las *Dianas*; es el caso de la *pastorela* trovadoresca, balada dramática que refiere el asedio amoroso de un caballero a una pastora; o su equivalente más rústico, relativo a las mujeres que habitaban en los pasos de montaña, que a veces abusaban, con algunos parecidos con antiguos mitos de la mujer diabólica, de los desprevenidos viajeros, o que simplemente recreaban los escauceos eróticos entre caballero y rústica (de ello da cuenta el *Libro de buen amor*, como también lo hacen, más refinadamente, las «serranillas» del Marqués de Santillana).

la época del Imperio, que en cierto modo se prolongó, aunque con una dirección distinta, durante el Medievo cristiano y el Renacimiento mediante la pretensión misional de sembrar las creencias propias *in partibus infidelium*: los bárbaros respecto de la *polis* se corresponden con los infieles respecto de Jerusalén. De manera que el Renacimiento condensa un afán que arranca de muy atrás, como se aprecia en el hecho de que muchas ciudades ideales provienen de la Antigüedad. Las concreciones arquitectónicamente reconocibles y organizativamente cerradas tienen precedentes mitológicos, que se sustancian como productos de la ensoñación humana en relación con las ideas de felicidad. Uno de los motivos más fructíferos respecto al ideal de absoluto es el de Cytera, «isla de los amores» a la que llegó Afrodita. Otras formulaciones fueron, en cambio, si no creadas *ex novo*, al menos (re)creadas como ideaciones diversas de la perfección correlativas del Paraíso terrenal bíblico; pues no en vano la construcción de tales ciudades permite, como obedientes a planificación que son, dotarlas de estas o las otras médulas ideológicas y religiosas. Entre ellas tenemos la Utopía de Moro, la *Civitas solis* de Campanella, o los diversos *Eldorados* reales, sublimados a partir de un territorio real o solo imaginados, en que quisieron ver la plenitud los expedicionarios españoles al incógnito y prometedor Nuevo Mundo⁸⁹; y ello por no extender la saga a épocas posteriores a la que aquí nos concierne (como Christianópolis de Andreae o la Nueva Atlántida de Francis Bacon).

⁸⁹ No es este el lugar de especificar la distinta actitud psicológica entre los diversos paraísos a que nos estamos refiriendo. Baste decir que algunos, como los de Moro o Campanella, responden a la voluntad de concretar en realizaciones políticas los modelos ideales; se trata en estos casos de lo que se ha llamado «paraísos míticos prospectivos». Otros, en cambio, son «paraísos míticos retrospectivos», pues, más que programas políticos, son recuperaciones nostálgicas de un pasado realmente ahistórico, como las formulaciones ideales de la Edad de Oro hesiódica. Por último, estarían los «paraísos exentos» del tipo de Arcadia o Cytera, que constituyen creaciones míticas sin inserción histórica, pese a que algunas tengan ciertos rasgos de una pretendida condición histórica (Bimini, Eldorado). Sobre estos distinguos, cf. Á. L. Prieto de Paula, «La construcción de la ciudad en la poesía española desde la Guerra Civil al medio siglo», en José Carlos Rovira (ed.), *Escrituras de la ciudad*, Madrid, Palas Atenea, 1999, pp. 159-193.

Es así como las agrupaciones cortesanas o las ciudades ideales se oponen al caos medieval, en que el hombre se presenta sometido a las fuerzas exteriores. Se erigen aquellas como un cosmos acotado, en el que se conjuntan modos de organización del sistema social, valores morales y canon antropológico. Ello supone la disolución de lo individual en lo colectivo, fruto del concierto de los afanes singulares de cada ser humano; y, en última instancia, la supeditación del modelo ético del individuo a una *moral de estado*, al modo de la codificada por Maquiavelo, que rige en los imaginarios urbanos de Utopía o *Civitas solis*. En el fondo de todo ello, pesaba la atracción por un estado ideal —el guerrero capaz de hazañas heroicas, el poeta que lo inscribe en el panteón de los inmortales— en que las acciones de los mejores se presentaban como referente al que volver los ojos en la pretensión de perfección. En aquel panteón se registraban los espejos de la conducta que constituían una figuración edénica, o, si se quiere, la plasmación de una agustiniana *ciudad de Dios* en el territorio de los hombres.

Se ha apuntado atrás el elemento totalitario subyacente a tales ideaciones, pues para su implantación práctica se requería o bien una capacidad coercitiva adecuada, o bien —a veces, *además*— una facultad educativa suficiente, que consiguieran imponer el modelo a quienes podrían no aceptarlo o simplemente resistirse por desconocimiento. Las idealizaciones de los poetas áulicos tratan de recrear sobre la cruz y la espada el sistema orgánico que había tenido una primera manifestación durante el renacimiento carolingio, y que pretendía aplicar consideraciones universalistas sobre las *repúblicas* aisladas o independientes al modo de las *polis* griegas. El modelo remitía inequívocamente a la vieja *pax augusta*, pues en él parecían conciliarse la tradición grecolatina y el idilio cristiano convergentes en la ciudad de Roma. Ese sistema cortesano requería no solo de la figura del *príncipe*, sino de la del poeta que pudiera establecer los valores del nuevo estado: es el caso del citado Hernando de Acuña durante el reinado de Felipe II. Son bien conocidos,

en general, los escritores que responden al paradigma del poeta-soldado, como Garcilaso de la Vega en la época de Carlos V o Francisco de Aldana en la de Felipe II⁹⁰.

La recreación a escala de la *polis*, tal como sucedía en las cortes renacentistas italianas, permite proponer el modelo de manera pacífica, y activar así el proceso educativo. En este caso, la corte es el anillo más breve de un sistema de aros concéntricos en que se dispone expansivamente el mundo; centro al que termina por remitir toda la sociedad humana. De ahí que el ideal colectivo tienda a recogerse en una realidad mensurable y constreñida a la medida de unos cuantos hombres y mujeres cultos, y cuya belleza adquiere su mayor pujanza en el pretendido recuerdo de los antecedentes pseudohistóricos o míticos.

De manera no comparable a cualquier otro ejemplo que quisiéramos aducir, la conquista americana en sus diversos momentos y niveles proporcionó al hombre los elementos que le permitían la actualización idílica del mito de la Edad de Oro, y que el cristianismo concretaría en la concepción paradisiaca. Aunque el proceso viene de antiguo y los intentos de llevarlo a cabo no escasean —en el fondo, el expansionismo de Alejandro no puede desvincularse de las ideaciones de su maestro Aristóteles—, la posibilidad *real* de concretarlo en la práctica se da en esta ocasión acaso por primera y única vez en la historia, de espaldas a la evidencia de que toda forma de organización social tiene que afrontar la satisfacción de las necesidades mediante la producción de bienes; o sea, mediante el trabajo. En este sentido, las tierras que metonímicamente podemos llamar Eldorado concretan

⁹⁰ Si ponemos los ojos en la paz histórica del emperador Augusto, esta exigió para su perfeccionamiento un alambicado proceso en virtud del cual un pueblo de campesinos, personificado en Augusto, quedó insertado en la cadena mítica de la guerra troyana y de sus héroes. Para ello, hubieron de confluír la voluntad de un emperador y el genio de un poeta al que aquel encargó la tarea: el resultado fue la *Eneida*.

aquellos mitos en que el trabajo no se hacía odiosamente necesario, como una actualización del maná de los israelitas en su búsqueda de la tierra de promisión:

Los mitos de la edad de oro o del paraíso perdido, así como el envidioso elogio de la indolencia de los indígenas de los mares del Sur ponen de manifiesto hasta qué punto está enraizada en la conciencia de los hombres la idea de que el trabajo es inútil allí donde la propia naturaleza satisface las necesidades [...] El «estado de naturaleza» de la humanidad puede ser definido como aquel en el que los hombres son capaces de subvenir a sus necesidades sin tener que trabajar, por lo que, desde muchos puntos de vista, el trabajo puede ser considerado como un fenómeno antinatural, puesto que tiene su origen en la «resistencia» de una naturaleza contra la que el hombre tiene que luchar a fin de arrancarle su subsistencia⁹¹.

Lo cual permite interpretar por elevación la avaricia de colonizadores y encomenderos como una restitución a ese pretendido *estado de naturaleza* en el que quedarían borradas las exigencias de la sociedad civilizada a efectos de la manutención: los paraísos encontrados o pendientes de encontrar, que explican muchas de las atrocidades cometidas, eran una procesión al origen mítico. El continente americano constituía un mundo en toda su plenitud, y no un juguete que remedaba el mundo, y la condición adánica de sus habitantes, tal como los percibían misioneros y conquistadores, permitía aplicar *in vivo* los modelos utópicos largamente cultivados por el intelecto humano. De hecho, los viajes de Colón estuvieron desde el principio alentados por la conciencia mítica aplicada al *paraíso perdido*, tal como correspondía a un hombre de formación medieval. De ahí que «solo conciba la realización utópica como un reencuentro en el tiempo con el antiguo y único espacio utópico para él concebible: el Paraíso Perdido. [...] Es evidente que él no lo sabía, pero tenía el presentimiento de que al final le esperaba

⁹¹ M. Gourinat, *Introducción al pensamiento filosófico*, Madrid, Istmo, 1974, pp. 54-55.

el reencuentro con el mismísimo Paraíso Terrenal de nuestros primeros padres»⁹². Los sucesivos viajes estuvieron alentados por la idea de Pierre d'Ailly sobre la ubicación del Edén bíblico en una región de clima templado, allende el ecuador. En su «Carta a los Reyes», de 31 de agosto de 1498, Colón explica que el mundo tiene forma de pera, y en su pezón («como una teta de muger allí puesta») está el lugar del Paraíso, por ser la parte «más alta y más propinca al cielo»; lo cual facilita una interpretación historiográficamente espuria, aunque conceptualmente pertinente, del descubrimiento y de la conquista americana como la realización temporal de la profecía cristiana. Toda la interpretación de Colón está, en este sentido, mediatizada por sus prejuicios, lo que le lleva a ver lo que sucede ante sus ojos en la forma y los modos en que se lo ha transmitido la cultura recibida. En palabras de Todorov, «Colón practica una estrategia “finalista” de la interpretación, al modo en que los padres de la iglesia interpretaban la Biblia: el sentido final está dado desde un principio (es la doctrina cristiana); lo que se busca es el camino que une el sentido inicial (la significación aparente de las palabras del texto bíblico) con este sentido último»⁹³.

El *locus* ideal que remitía a consideraciones utópicas del pasado lejano o incluso ahistórico como la materialización del añorado *reino de Saturno*⁹⁴, encontraba en la conquista americana una aspiración histórica realizable, lo que confería a los mitos

⁹² J. L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, II, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, p. 432.

⁹³ T. Todorov, *La conquista de América: el problema del otro*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003, p. 26.

⁹⁴ Las corrientes mesiánicas procedentes de la cultura oriental se terminaron fijando en la literatura romana del Imperio, y en concreto en la obra virgiliana. La *Égloga* IV de Virgilio, antes citada, abandona un momento las suavidades pastoriles para centrarse oracularmente en el pregón que anuncia el regreso del reino de Saturno («redeunt Saturnia regna») y se hace eco del niño que tantos identificaron con el Jesús evangélico. Al mismo tiempo, la escritura virgiliana tenía un sesgo que pudiéramos llamar compasivo, que la convierte en análoga a la literatura novotestamentaria. Continuación de Homero, Virgilio, sin embargo, se enfrenta a la ebriedad de la crueldad humana de la *Iliada*, del mismo modo que la piedad evangélica se enfrenta a los textos veterotestamentarios (de los que a su vez es continuación). En estas analogías entre paganismo y cristianismo se asienta la idea de Roma como *urbs aeterna*.

de base una forma sólida de enunciación temporal. La fábula fundacional adquiriría así entidad histórica ejemplar, y la retrospección mítica se convertía de este modo en una proyección humana, sometida a las vicisitudes de la historia. Justamente en los albores del XVI cabía esperar el renacimiento de la espiritualidad cristiana, a la sombra de una pretendida unidad religiosa, y el advenimiento de una primavera política que podía hacer soñar con el susodicho *reino de Saturno*:

La conversión de los infieles se sentía cerca, cuando no ya vuelta predicción, para fechas aproximadas; la recuperación de la Tierra Santa se convertía en una esperanza sólida, y con ella la unidad de la Iglesia se vislumbraba a la mano [...] bajo la égida de la *restitutio* de una espiritualidad más evangélica. En este sentido es como Bouvelles [humanista francés relacionado con el cardenal Cisneros] reconoce vislumbrar la influencia de los fenómenos celestes en el hombre: el retorno del reino de Saturno, bajo el cual el hombre por voluntad propia podía encaminar esos influjos hacia el bien, la belleza suprema, generada por el amor, o hacia su polo opuesto: el mal, la destrucción, el pecado. Si bien la imagen de Saturno en la Edad Media se vinculaba con las catástrofes y el sentido apocalíptico, en el Renacimiento, gracias a la conciencia del hombre de su libertad y voluntad, Saturno adquiere el carácter positivo clásico que poseía, [...] como señor de las revoluciones a través de los sucesos catastróficos, pero para preparar una mejor época⁹⁵.

En cuanto proyección humana, la conformación mental de ese estado de perfección y la pretensión de traducirlo en algún modo de organización social tienen un valor ético que presenta estrecha vinculación con la música, tal como lo entendieron los neoplatónicos, que en ese sentido siguen las doctrinas del maestro vinculando música y *ethos*, y correspondientemente música y *paideia*. Todo ello presupone y exige medida, según la idea pitagórica de la armonía como unión de contrarios y

⁹⁵ L. Báez Rubí, «*De harmonia mundi: ¿un reino de Saturno novohispano?*», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [UAM], 20, 73 (1998), pp. 48-49.

orden en movimiento (lo que se relaciona con la música mundana teorizada por Macrobio o por Boecio). Este sistema de correspondencias entre los elementos del cosmos, y entre este y el hombre, tal como expresa el *hombre de Vitruvio* (o *Canon de las perfecciones humanas*), de Leonardo da Vinci, está atenido a un equilibrio matemático que propicia el orden universal. En aquel estado ideal la música es algo consustancial a la poesía: una y otra son suma de saberes esotéricos, una especie de *poetica theologia* que tiene que ver con la procedencia divina de las artes cuyo eco podemos percibir en las bellezas terrenales mediante la vista y el oído.

En el modelo de convivencia concretado en una determinada configuración social y urbana, la música tiene claro fundamento neoplatónico: proveniente de un mundo superior, en el sentir de Porfirio, reproduce la armonía preexistente del cosmos (siempre que no incurra en la degradación sensorial, lo que comporta una serie de limitaciones y prohibiciones). Después de todo, estas construcciones ideales establecen correspondencias entre Tierra y Cielo, como hace la música al conectar lo audible sensorialmente con la melodía silente de las esferas astrales. En las *Enéadas* o *Novenas*, Plotino considera la música como una imagen terrenal de la música de ese reino ideal, hacia el que se dirige el mundo de los sentidos a partir de la percepción sensible (*Enéada I*, vi, 1-2)⁹⁶. Esta idea, que influye tanto en San Agustín, hace del arte musical un método de ascenso hacia el Bien supremo; un camino de retorno que permite la intuición de la plenitud en este mundo de recortes y precariedades, y cuya actualización más evidente en el terreno de las relaciones humanas sería la *ciudad ideal*: una ciudad que, en el ámbito cristiano, se sitúa en correspondencia con la agustiniana *ciudad de Dios*, según lo trata el de Hipona en *De civitate Dei*, transcripción teológica de la República platónica al marco de su tiempo.

⁹⁶ Cf. Porfirio / Plotino, *Vida de Plotino* [Porfirio]. *Enéadas I-II* [Plotino], ed. y trad. Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1992.

Lo dicho hasta aquí pone de manifiesto la capacidad de unas épocas de releer épocas anteriores, las cuales habilitaron modelos ideales que habrían de encontrar actualización pragmática en los tiempos venideros. En este sentido, el complejo proceso de la conquista americana aportaba los hechos prácticos que las luces teóricas de la Antigüedad solo habían conseguido alumbrar intelectualmente. Con el descubrimiento de la ingenuidad coral de los indios, el Humanismo encontraba el campo de pruebas del que nadie había dispuesto, del mismo modo que las corrientes ilustradas creyeron encontrar, en medio de la vorágine civilizatoria, un resto de la primitiva ingenuidad en el mito del *buen salvaje*. Y así como Dante Alighieri había encerrado en los cien cantos de su *Commedia*, como en un cartograma pitagórico, el universo medieval al completo —una *imago mundi*—, la ampliación del mundo conocido propiciaba el advenimiento de la *ciudad de Dios* en la tierra que pedía, a su vez, su poeta y su poema. Esta *ciudad de Dios* era susceptible de recrearse en cualquiera de las encomiendas o de las misiones donde podía plasmarse el modelo teológico correspondiente al tiempo de los descubrimientos.

Bastaría con acudir a ejemplificaciones ulteriores como las reducciones guaraníicas del Paraguay, entre otras posibilidades varias, para vislumbrar el modelo a que nos referimos. Ante el hombre se alzaba una posibilidad de *encarnar* el reino de Dios en las relaciones humanas, en conexión con lo cual ha de entenderse el problema del indio y, en suma, los pilares de la construcción del Derecho de Gentes al que contribuyó el Padre Vitoria en las aulas salmantinas. Al cabo, un modelo filosófico, puramente teórico, podía por fin cuajar en un marco histórico de convivencia cívica, acomodable a una formulación del Estado y a una red normativa de contrato social, en que se conciliaban ontología y ética.

Antes de que ese *locus amœnus* del imaginario del hombre europeo se concretara fuera de Europa, el viejo continente había ofrecido algunos ejemplos imperfectos de

la realización de ese ideal. Las relecturas platónicas que pudieran hacerse de las cortes de diversos principados y señorías de Italia habían tratado de conciliar los dos extremos del dilema entre Tierra y Cielo. La belleza específica y accesible, lejos de impedir al hombre la contemplación de Dios, podía aproximarle a ella, al constituir dicha belleza no un techo donde se detenía la propensión humana a su consecución, sino un trampolín desde el que aspirar al arquetipo de belleza. Pero todo ello había de chocar inevitablemente con la historia. El ámbito idílico que nos presenta Castiglione en las sesiones de Urbino era un oasis beatífico en medio de la guerra: con la invasión de Italia en 1494 por parte de los ejércitos franceses de Carlos VIII, que pretendía hacer valer sus derechos dinásticos sobre el Reino de Nápoles sin encontrar anuencia en el papa Alejandro VI, se había iniciado un proceso en el que quedó alterado durante largo tiempo el equilibrio político italiano, con consecuencias desastrosas para todos los territorios y las ciudades-estado. La política de alianzas o, en su caso, las luchas intestinas entre las diversas familias que gobernaban Florencia (los Medici), Milán (los Sforza), Ferrara (los Este)..., con la participación de las autoridades eclesiásticas provenientes de estas (cardenales o incluso papas), provocaron un estado de inseguridad que caracteriza todo el Renacimiento italiano, pero también un fermento para que las artes conocieran una época de esplendor. Primero Nápoles, pero Milán más tarde, pasaron a ser dominio español. La cultura italiana tuvo que ser a partir de entonces una cultura conformada en contacto con, o en resistencia a, las de las potencias bajo las que había de pronunciarse.

En este marco, la obra de Castiglione cabe interpretarse, según se verá, como una elegía a un *illud tempus* inestable y perecedero, si no como un afán de hacer valer el principado donde pasó años de su juventud, y un elogio a los Montefeltro frente a las familias que pretendía imponer el papado. La biografía de Castiglione, sobre todo en sus últimos años, es ejemplo vivo de la precariedad de esas repúblicas

urbanas ante la voracidad no ya de los Estados Pontificios, sino de las grandes potencias de la época, que eran las fuerzas verdaderamente peligrosas; en su caso concreto, España y Francia. He aquí cómo el *locus amœnus* es succionado por la historia: bajo la capa de bizantinismos y frivolidades sociales unas veces y de graves disquisiciones filosóficas otras, los diálogos de *Il cortegiano* dejan entrever a menudo una amarga ironía sobre la situación política del país, la destrucción de los antiguos valores militares y la situación de indefensión real ante los invasores extranjeros. El mito de la *ciudad ideal* quedaba confrontado así con la realidad inmediata, plagada de amenazas y peligros.

2.3. HACIA EL RENACIMIENTO: FILOSOFÍA, FILOGRAFÍA Y MÚSICA

El tránsito a una ideación propiamente renacentista de la belleza, a partir del escolasticismo medieval, tiene correspondencia adecuada en la evolución de los sistemas amorosos de la Baja Edad Media. Conectando momentos consecutivos, las corrientes amorosas de los siglos precedentes al XVI van eslabonando una sarta de concepciones cuyos hitos más importantes son el amor cortés, el stilnovismo y el petrarquismo con todas sus plurales derivaciones. La contigüidad cronológica entre ellos, el hecho de que su periodo de dominación en los diferentes lugares no sea simultáneo, y el contagio cultural debido a sus propias relaciones de familia, hace que resulte imposible formarse una idea absolutamente nítida de sus avances y sus asentamientos: por todos los lados encontramos solapamientos, ambigüedades, intersecciones. Y, sin embargo, pocas cosas proporcionan un rendimiento mayor para comprender la evolución del pensamiento en estos siglos, dado que las expresiones del amor en la literatura y en las artes en general constituyen un excipiente en el que obran en suspensión las relaciones de poder, las grandes líneas

filosóficas, los corrimientos estéticos en la música y la poesía, los paradigmas antropológicos dominantes.

El amor cortés tuvo una existencia continuada y sometida, pese a los cambios, a una esencial continuidad desde su implantación a partir de Guilhem de Poitiers, primer trovador conocido en lengua occitana, hasta el Renacimiento, cuando ya otras diversas formulaciones amorosas le habían robado el protagonismo de los comienzos. Su predominio fue claro en el siglo XII, pero desde mediados del XIII, tras la cruzada contra los cátaros, el declive de la cultura occitana era evidente, y en la centuria siguiente la poesía trovadoresca coexistiría en condiciones de progresiva desventaja con la pujante lírica italiana. Hay varios rebrotes trovadorescos en el entorno del Condado de Tolosa, que normalmente no añaden nada sustantivo al modelo ya agotado de la cortesanía; así, las *Flors del gay saber* que a mitad del XIV recogen Guilhem Molinier y Joan Castellnou, y que proporcionan un catálogo de recursos métricos y de normas de escritura; incluso en Castilla hay ecos de la lírica cortés, que llegan prácticamente al poeta «antiitalianista» Cristóbal de Castillejo en el siglo XVI y de los que no se libran Juan Boscán y, en mucha menor medida, Garcilaso de la Vega, los introductores del italianismo en la lírica castellana. Hacia la cuarta y quinta décadas del siglo termina por disolverse «esa civilización aristocrática, caracterizada, en el caso de la corte española, por la influencia persistente de Francia y Borgoña [...] y por la creciente presencia, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XV, de Italia»⁹⁷. Ello se hace singularmente notorio con el establecimiento de Alfonso el Magnánimo como rey de Nápoles, donde ejerció de príncipe renacentista bajo cuyos auspicios se produjo la última gran oleada de poesía cortesana. Podríamos decir que la muerte de esta se produce

⁹⁷ C. Valcárcel, «Música y seducción: el tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI», en V. Dumanoir (ed.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003, p. 93.

por asimilación de corrientes posteriores: ninguna la suplanta, sino que la absorbe; paradójicamente, su desaparición dentro de otras estéticas amorosas garantiza una suerte de supervivencia.

Para posibilitar una idea cabal de este proceso, debe considerarse que la descripción y el recreo en las bellezas femeninas no encuentran un caldo de cultivo favorable en un ámbito regido por la cultura teológica. A la inversa (descripción de bellezas masculinas por parte de un emisor femenino), menos aún: a las constricciones clericales se unen entonces las debidas a la misoginia cultural. De ahí que, a comienzos de la época bajomedieval, muchas referencias sensuales sean transposición, comentarios o glosa de aquellos textos bíblicos que se prestaban a ello; como ejemplo máximo, el *Cantar de los cantares*.

Ateniéndonos al primer paradigma de los señalados, el del amor cortés, las peregrinaciones jacobeanas propiciaron en las postrimerías del siglo XI la proliferación en Provenza y Aquitania de los trovadores, poetas-músicos que, en el caso de la península ibérica, se difundieron extraordinariamente por Cataluña —en parte debido a las grandes afinidades lingüísticas entre occitano y catalán—, y con menos intensidad por Castilla, Aragón o Galicia⁹⁸. Los trovadores componían sus propias obras, independientemente de que las ejecutasen personalmente o no. La tarea de la ejecución no se explica solo dependiendo de las destrezas del trovador, sino sobre todo del escaso aprecio en que se tenía al ejecutante musical durante el Medievo: un elemento de continuidad entre la Antigüedad y el Renacimiento, que actuó a redropelo del progreso musical. De ahí que lo que distingue a estos poetas de los juglares que se dedicaban a parecida tarea es, precisamente, su condición de compositores. Frente a juglares y juglaresas, los trovadores se ejercitaban tanto en

⁹⁸ Para una exposición documentada y sintética del mundo de los trovadores, cf. M. Gómez Muntané, *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger, 2001; concretamente el epígrafe «Los trovadores» (pp. 160-167), dentro del cap. IV («La monodía profana»).

la composición de la música como en la creación de la letra, obedientes a estrictas reglas métricas según modos de escansión radicalmente distintos a los del sistema cuantitativo grecolatino (algo que en los goliardos, por ejemplo, no se da de manera tan clara, debido a su formación clerical y por tanto latinizante). En sus obras se produce, pues, el reencuentro entre letra y música, o si se quiere la consumación de la *lírca* como la conjunción originaria de ambas vertientes. Las pautas eróticas a las que tan fielmente se ajustan sus composiciones obedecen a una ritualidad de extremada rigidez, lo que las hace asimilables en cierto modo a la liturgia de una religión positiva.

Si redujéramos a su esencia los elementos que aportan los trovadores a la historia de la lírica amorosa, concretaríamos dos. En primer término, el desplazamiento desde el latín a una lengua vulgar —lengua de oc, inicialmente; enseguida, diversas lenguas románicas donde prende la cultura trovadoresca, del catalán al galaicoportugués—, sin que ello signifique que la vulgarización lingüística se traduzca en una popularización de la alta cultura. Al contrario, el arte de los trovadores lleva a la lengua vulgar una sutileza sensitiva, una complejidad psíquica y un ordenamiento ritual en la disposición de las formas que lo sitúa más allá del terreno popular: de ahí que propenda a un *trobar clus*, trovar cerrado y aun enigmático, a resguardo del expansionismo vulgarizador. En este sentido, se trata de un arte alejado del juglaresco, aunque tantas veces aparezca formando pareja con él. En segundo término, y en cuanto arte culto, el desplazamiento desde lo religioso a lo profano, como parte de un proceso de secularización en el que debe inscribirse. Ello no obsta, sin embargo, para que haya de recurrir a los procedimientos y códigos religiosos como los más consolidados, y a falta de otros equivalentes en la cultura profana en la que se inserta.

Ambos rasgos, con sus apariencias de paradoja (arte culto en lengua vulgar; arte profano con codificación litúrgica), confluyen en una producción eminentemente

elitista y selectiva. Como preludio todavía lejano de la cortesanía en que se sitúa la obra de Castiglione y la sociedad a la que se dirige, sirve como elemento de concentración de los valores de quienes lo instan y favorecen, y adopta los ritos, *herméticos* en cierto modo, que facilitan su protección frente a la difusión popular, garantizando su custodia dentro del reducto de esa particular y precoz cortesanía, a la que solo puede ingresarse si se ha producido una depuración en las actitudes y se poseen las claves que convierten al pretendiente en un adepto. Así se pronuncia Michèle Dufour a este propósito:

Aunque tenga la enorme virtud de hablar en el idioma que casi todos entienden, la canción de amor trovadoresca no es un arte popular sino esencialmente dirigido a los ambientes elitistas de la alta aristocracia cortesana. Su único tema —el amor cortés— es profundamente contrario al espíritu y gustos populares de la época y su refinamiento lo hace inaccesible a los villanos, clase sobre la cual la corte pretendía constantemente asegurar su superioridad. La función de la canción cortés trovadoresca la convierte en portavoz de los valores morales y estéticos de los patronos y mecenas del cual depende y el hermetismo voluntario de su lenguaje que se aprendía entre las «artes de sociedad» —el *trovar* [sic] *clus*— se prestaba admirablemente a las pretensiones de las reuniones privadas de las primeras cortes medievales⁹⁹.

Se ha dicho que la poesía provenzal adoptaba ciertos rituales que pretendían acoplar una cultura nueva, de carácter profano, a los esquemas subyacentes propios de la religión con su habitual formulación litúrgica. Esta *religio amoris* establece una jerarquía en las relaciones eróticas entre hombre y mujer, vasallo y dama, que se corresponde con la estratificación feudal. La dama, remota y bien protegida, aparece como inexpugnable: ingrata y esquiva, indiferente e insensible, respecto a la que el arte poético y musical, que hizo caer las murallas de Jericó y

⁹⁹ M. Dufour, «El amor cortesano y la canción trovadoresca: ensayo de sociología de la música», *Política y Sociedad*, 32 (1999), p. 210.

humanizó con los llantos de Orfeo las entrañas de las divinidades infernales, pretende ablandar su corazón de piedra¹⁰⁰. Se trata, en cierto modo, de una mujer insular, muy a menudo separada del marido (si está casada), entregado este a los fervores de las guerras intestinas o de las cruzadas. Aunque los códigos litúrgicos deban ser asumidos ciegamente más allá de su a veces difícil explicación interpretativa, es probable que la ausencia del señor, efectiva en la existencia real o establecida por convención amorosa, propicie la transferencia de su situación jerárquica a la dama. Esta, la dama de la cortesanía, se convierte para el trovador en la «señor»; una dama con los atributos jerárquicos del señor feudal: *midons*, mi señor; o *la mía senhor* en las cantigas trovadorescas gallegas. Su perfección tanto en lo físico como en lo espiritual, y su condición de inalcanzable, hacen que el amante le rinda vasallaje y pleitesía¹⁰¹, y en muchas ocasiones aparezca sujeto a cadenas amorosas como cautivo o prisionero. Estas cadenas, de las que el amante no quiere

¹⁰⁰ La capacidad de la lírica de propiciar la *simpatía* de los objetos naturales inanimados (piedras), de los animados irracionales (bestias) y de los racionales insensibles al dolor ajeno (amada-enemiga) es una constante en la mitología griega (mitos de Arión y de Orfeo). La ajenidad espiritual de la dama, propia del amor trovadoresco, se mantiene como un vestigio cortés en la lírica posterior; así en el petrarquismo tal como llega a España. Sirva como ejemplo canónico la Égloga I de Garcilaso de la Vega, en que los pastores Salicio y Nemoroso lanzan al aire en sus respectivos parlamentos sus querellas, en el caso del primero debidas precisamente a la insensibilidad de la amada (Galatea): «¡Oh más dura que mármol a mis quejas, / y al encendido fuego en que me quemo / más helada que nieve, Galatea!» (en A. Gallego Morell [ed.], *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, p. 160). Siguiendo con Garcilaso, su soneto XV es una actualización desiderativa del mito de Orfeo («Si quejas y lamentos pueden tanto, / que el curso refrenaron de los ríos»...; *ibid.*, p. 114); y, en fin, la canción V, habitualmente conocida como «A la flor de Gnido», se inicia con una insistencia en el mismo motivo («Si de mi baja lira / tanto pudiese el son»...; *ibid.*, p. 138).

¹⁰¹ Aquí se da una visión sinóptica de la centralidad del amor trovadoresco. Sin embargo, existen numerosas formas de abordaje, como resume U. Eco de una manera compendiosa y didáctica: «Según otra interpretación, los trovadores se inspiraban en la herejía cátara, de la que procedía su actitud de desprecio de la carne; hay quienes dicen incluso que los trovadores estaban influidos por la poesía mística árabe y, finalmente, se interpreta la poesía cortés como manifestación de un ennoblecimiento de las costumbres entre una clase caballeresca y feudal cuyos hábitos eran fieros y violentos. En el siglo XX no han faltado interpretaciones psicoanalíticas sobre los desgarros internos del amor cortés, en el sentido de que la mujer es deseada y rechazada a la vez porque en ella se encarna una imagen materna, o bien que el caballero se enamora narcisísticamente de la propia imagen reflejada en la dama» (*Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2004, p. 163). Pero parece lo más lógico que, sin desdeñar otras explicaciones, la batalla de amor cortés deba explicarse como transferencia simbólica del feudalismo guerrero, sometido a un proceso de socialización acomodado a los cambios del momento histórico.

desprenderse, lo convierten en un condenado a vivir, que se regodea perennemente en un dolor que se retroalimenta: de ahí que la muerte aparezca como única salida deseable para el enamorado, parangonable en su inabarcabilidad conceptual al amor¹⁰².

Pese a la aparente inaccesibilidad de la dama, el amante puede alguna vez llegar a ella pasando por sucesivos escalones de aproximación; algo que se corresponde con las vías místicas —*purgatio* e *illuminatio*— que culminan en la *unio*, tal como se dan en los espirituales castellanos del siglo XVI. Esta escalera jerárquica obedece a un orden que, si solo excepcionalmente desemboca en la unión carnal plena, parte sistemáticamente de un rechazo inicial de la dama: a ese rechazo previsto y necesario debe esta su condición de «amada enemiga», un *topos* en la poesía trovadoresca y, por extensión, en la de toda la cultura occidental hasta la Edad Moderna. La improbable posesión de la amada se ve aplazada una vez y otra, y el deseo, incentivado así por las sucesivas moratorias, constituye el cuerpo pasional de la actuación del amante. Este representa la función vasallática que pretende escalar las alturas casi inabordables de la dama, gallardete que corona la torre del castillo y cima de la perfección anímica y corporal. La amada-enemiga es el símbolo de una meta que parece rehusar su propia consecución. Cuando por fin cede a los requerimientos amorosos del poeta y se produce la unión carnal, estamos ante el *amor mixtus* que, en su condición de tal, comporta el alejamiento del amor divino, y al cabo la negación del concepto platónico del amor: al contrario que en la filografía neoplatónica a la que luego nos referiremos, la dama no es el sucedáneo del amor

¹⁰² En 1492 Diego de San Pedro publica *Cárcel de amor*, novela sentimental de carácter alegórico cuyo título recoge esta idea del amor como prisión de la que los enamorados no puede escapar sino por la muerte. En «Música y seducción: el tratamiento del amor cortés...», cit., C. Valcárcel aporta varios ejemplos de villancicos y canciones del *Cancionero musical de Palacio* donde se recrea la idea del amor como prisión, y la dulce salida de una muerte que se percibe como deseable (pp. 96 ss.). Los ejemplos, en todo caso, sobreaman en dicho cancionero o en otros, como el de la Colombina.

divino, sino el camino equivocado que aleja de él¹⁰³. En la escatología cristiana que se despliega en *Divina commedia* se dedica un canto, el V del «Infierno», a describir el segundo círculo infernal donde aparecen quienes, reos de amor, no han podido refrenar sus deseos lujuriosos, entre quienes habrían de figurar los amantes afectados por el *amor mixtus*¹⁰⁴.

El que la dama pueda ser una mujer casada explica la dificultad del contacto amoroso, y también la obligación del secreto, constitutiva de la tónica del amor cortés (que a su vez está en la base del compromiso del amante de velar el nombre de la amada, oculto tras la *senhal* críptica a los ojos y oídos de la sociedad)¹⁰⁵.

En cuanto poetas-músicos, los trovadores contribuyeron a un enriquecimiento rítmico respecto al gregoriano, aportando algunas novedades, como la correspondencia entre la melodía y los estados anímicos del autor, y el habitual acompañamiento con instrumentos musicales. En este sentido, las formas de las composiciones trovadorescas (*rondó*, *virelai*, etc.) suponen un alejamiento de los primitivos modelos litúrgicos. A ello favorece especialmente la utilización del verso romance, cuyo ritmo no puede sostenerse ya en las cantidades estrictas

¹⁰³ El amor cortés se funda muy a menudo en la condición extramarital que, según expone Andrea Capellanus en *De amore*, implica el ejercicio de la voluntad libérrima de los amantes contra las normas humanas y divinas. Así las cosas, se trata de una unión que se opone a la ejercida por el proceso contractual del matrimonio, con lo que la negación del modelo platónico es, al mismo tiempo, negación del acercamiento a Dios.

¹⁰⁴ De hecho, figura Tristán, como también los amantes Paolo Malatesta y Francesca da Rimini, en cuya desgracia se recrea Dante, quien por boca de Francesca refiere el beso que se dieron mientras leían la historia amorosa de Lanzarote del Lago. Como Tristán, Lanzarote (*Lancelot*) es uno de los héroes centrales de la *materia de Bretaña*, y sus cuitas provienen del amor en que incurrieron él y Ginebra, la esposa de su señor y amigo el rey Arturo. Los códigos cortesanos contaminan ampliamente las leyendas referidas, que ya aparecían consolidadas en el siglo XII, y en las que se cruzan los ideales caballerescos con los místicos.

¹⁰⁵ El secreto al que se obliga el trovador responde, en cualquier caso, a dos elementos de distinto signo: la conveniencia de preservar ante la sociedad el buen nombre de la dama —en ocasiones adúltera, no se olvide—, y acaso también sus bienes, por un lado; y, por otro, la necesidad de no mancillar su nombre al tiempo en que es puesto en circulación, manifestación de un idealismo extremo que responde correlativamente a la prohibición religiosa de pronunciar el nombre de Dios en vano: si aquello a lo que rendimos adoración no puede ser dicho, lo que decimos queda mancillado en el momento de verbalizarlo.

grecolatinas (largas y breves)¹⁰⁶. Sin embargo, antes de desaparecer definitivamente, los pies rítmicos latinos, bisilábicos como el yambo o trisilábicos como el dáctilo, proyectaron sobre la música la estructura de sílabas largas y breves, sobre las que se basaban tales pies como unidades menores con las que se formaban los versos. El resultado fueron las figuras musicales *longa* y *brevis* que, por analogía con la métrica clásica, equivaldrían a 2 y 1 respectivamente, y en notación musical moderna se equipararían con negra y corchea. Este proceso, que durante un tiempo indeterminado supuso la coexistencia de sistemas de escansión de distinta naturaleza, incidió en el progreso musical y terminó repercutiendo en el nacimiento de la polifonía, más bien en la vía de los hechos prácticos que en la de su propuesta teórica, que fue a la zaga de aquella. No obstante, el seguimiento de esta evolución exigía unos conocimientos que no eran comunes a los trovadores, habitualmente músicos de afición más que técnicos profesionalizados, lo que hizo que en ellos dominaran las líneas monofónicas que seguían discursivamente el texto literario; y esto fue así incluso cuando el dominio de la polifonía era ya evidente e irreversible.

En realidad, todo el proceso amoroso según las pautas de la lírica trovadoresca responde a un *camino de perfección* personal adecuado a la pauta sociomoral en que se inscribe el amor cortés. El acceso a la prenda, plagado de dificultades casi siempre invencibles, es también una *via purgativa* al término de la cual el caballero, alcance o no su propósito, se ha hecho digno de él. Este camino, a un tiempo de renuncia —la persecución del ideal exige abrazar obstáculos y dificultades— y de rebeldía —no asume la inaccesibilidad de la amada—, supone una ruta de

¹⁰⁶ Con la fragmentación de la Romania y la vulgarización del latín, se fue produciendo la relativa indistinción de las cantidades silábicas sobre las que estaba fundada la lírica grecolatina. Debido a ello, hubo de recurrirse a otros factores rítmicos —por ejemplo, el acento de intensidad— en sustitución de los valores en regresión. En este proceso cobra su oportunidad la rima, como elemento que subraya la armonía musical en los finales de verso para reforzar el sentido unitario de la unidad versal que ya no podía apoyarse en los pies cuantitativos. Este estado transitorio se percibe ya en ciertos poemas latinos de autores goliárdicos.

espiritualidad que convierte la *religio amoris* de la cortesanía en anticipo del *dolce stil novo* de los poetas toscanos. Según se apuntó más atrás, este último es más una continuación modulada de sus precedentes que una negación de ellos. En este sentido, la fenomenología amorosa stilnovista no difiere radicalmente de la trovadoresca, y en ocasiones resulta fácil de confundir con ella, por esa relativamente amplia zona de solapamiento a que nos hemos referido; pero en sus matices diferenciadores deja asomar los rasgos de su riqueza.

Al margen de novedades formales y específicamente estróficas, muy importantes aunque laterales por lo que aquí nos interesa, el stilnovismo aporta principalmente, sobre las bases de la dama que se entiende inaccesible, un afinamiento de la sutileza espiritual en que se resuelve el deseo erótico, traducido habitualmente en la represión de la pasión carnal; una más declarada llamada a la perfección moral, por la capacidad purificadora del amor que enaltece a los amantes; una comunicación más directa con el bien supremo o divino, en línea con su conexión neoplatónica de la que estaban mucho más alejados los artistas occitanos; y una particular sensibilidad con la naturaleza de índole «franciscana», que hace de esta no solo el marco que acota a los amantes, sino la traducción plástica aunque todavía rudimentaria de los estados anímicos. La mujer de la que habla y a la que se dirige el poeta no es solo un objeto de amor, sino un sujeto que conoce y entiende de amor.

Ya en la segunda mitad del siglo XIII se torna perceptible la transición de la amada-enemiga del mundo trovadoresco (Cavalcanti), que unía amor ideal con amor sexual (*amor mixtus*), a la *donna angelicata* stilnovista (Guinizzelli, Dante), en cuya perfección sobrehumana puede vislumbrarse algo de la grandeza divina. Pues la *donna angelicata*, en la que convergen las actualizaciones amorosas de la Beatrice

dantesca y de la Laura de Petrarca¹⁰⁷, supone una desmaterialización de la mujer. Esta se presenta desprovista de las manifestaciones corporales que le son propias y que había subrayado la lírica cortesana de los trovadores —lo que suponía, por tanto, una continuada aunque no deseada por la dama incitación al pecado—, al tiempo que establece una continuidad nunca quebrada entre el anhelo del amante poeta y el objeto supremo del amor. El carácter angelical de dicha dama muestra, como expone la figuración escatológica de Dante en su *Commedia* —que adquiriría su apellido de *divina* muy pronto—, el espacio superior en cuya Rosa mística se encuentra el Altísimo, a cuyos dominios tiene acceso la Beatriz divinizada que constituye la llave para acceder al Paraíso. La evolución interior de la obra del propio Dante sirve para entender el avance desde el paradigma trovadoresco al stilnovista, a medida que su Beatriz pierde su nuclearidad pasional de objeto de pasión erótica, tal como aparece en *Vita nuova*, para convertirse en la *Divina commedia* en escala hacia el lugar de la inmediata contemplación de Dios¹⁰⁸.

En relación con este camino ascensional debe entenderse la función de la música en la obra dantesca. Es relevante el hecho de que la música esté ausente del Infierno, en cuanto que contraria a los dolores, sequedades y desabrimientos que han de padecer quienes han ingresado en los círculos del Averno: «Nell’Inferno non musica, non canti: nel regno delle tenebre eterne il canto o il suono di uno strumento

¹⁰⁷ Otro es el caso de la «Fiammetta» de Boccaccio, en la medida en que se trata de una mujer más *encarnada*, y contra cuyo desdén amoroso construyó el autor su novela psicológica *Elegia di Madonna Fiammetta*, en la que puede verse un episodio de venganza poética escasamente stilnovista: la literatura corrigiendo —o vengándose de— la vida.

¹⁰⁸ Cf. U. Eco, *Historia de la belleza*, cit., p. 174. Este carácter *descarnado* o limpio de las pasiones sensoriales de la Beatriz de la *Divina commedia* desaparece en numerosas recreaciones decimonónicas. La recreación del mito de Beatriz por parte de Dante Gabriel Rossetti, que asumirán más tarde compañeros prerrafaelitas, tiene que ver con su desgraciada historia amorosa con Elizabeth Siddal —la Ofelia de Millais—, que terminó en suicidio de la joven. La adicción psicotrópica del pintor y su progresiva inclinación hacia la hiperestesia neurasténica lo condujeron hacia un arte en el que los motivos cristianos y sus figuras fundantes —la Virgen María o Beatriz— se contaminan de decadentismo mórbido y languideciente, y de un erotismo apenas velado en el que la fuente de religiosidad termina convertida en incitación a la delectación erótica y misteriosa; y así puede verse en la Virgen de *Ecce ancilla Domini!* o en *Beata Beatrix*.

musicale sarebbe un balsamo per le anime in continuo tormento. Nomina soltanto pochi strumenti: le zampogne, le campane, il corno di Nembrod di cui ode il suono, l'unico suono che sente nell'Inferno e durante tutto il Viaggio»¹⁰⁹. En cambio, a pesar de que en el Purgatorio y en el Paraíso «non si odo suoni di strumenti musicali e raramente li nomina»¹¹⁰, sin embargo en el Purgatorio la música aparece activando la reminiscencia —el encuentro con Casella es importante en este punto—, para cobrar en el Paraíso, hasta donde ha ido incrementándose su presencia, la entidad de «música celestial». Pero esa música mundana, que tiene una tradición bien conocida, se propaga hasta los oídos, de manera que las formas celestiales se tornan, paradójicamente en la descripción del cielo, puramente terrenales según los artificios contrapuntísticos del *ars nova*¹¹¹. En tanto puede esta ser percibida por el peregrino itinerante, adquiere condición sensible al pasar a los oídos, para provocar, en la teofanía final —revelación del Ser Supremo—, la enajenación del yo consciente.

En todo caso, en el petrarquismo, donde cuaja y se madura en un sentido plenamente humano el *dolce stil novo*, hay una circulación espiritual entre los amantes, sujeto poético y término del amor respectivamente. Si el sujeto, trasunto del poeta, construye con su pluma un esbozo de la perfección de la dama, que de este modo aparece convertida en objeto artístico, la *donna* favorece el conocimiento de sí mismo por parte del amante, para quien el rosario amoroso se dispone como un recorrido introspectivo caracterizado por el psicologismo analítico. La historia del amor es, entonces, una peregrinación por las cavernas de la

¹⁰⁹ B. Andriani, «La musica nella *Divina commedia*», *La Zagaglia*, 32 (1966), pp. 414.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ E. Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2010, pp. 128-129. De hecho, Fubini atribuye a Dante, a quien algunos presuponen ciertos conocimientos musicales específicos y hasta la composición de algunas canciones, la ejemplificación más típica de los nuevos ideales del *ars nova* en el siglo XIV, de donde derivaría la gran conexión de la *Divina commedia* tanto con escritos de teóricos antiguos como con instrumentos y formas musicales de su época (p. 128).

intimidad del amante, como se percibe en el *Canzoniere* de Francesco Petrarca, que resonaría en el siglo XVI en toda Europa, en buena medida impulsado por ediciones como la de Bembo; además de constituir el punto de arranque, también subrayado por Bembo, de los estudios de sonoridad de la poesía, que numerosos compositores como Adrian Willaert, Cipriano de Rore y otros trasplantarían a la música sobre el cañamazo de los textos de Petrarca. El *Canzoniere*, y con él las numerosas obras que van a su zaga, constituye, en lo exterior, un hilo que ensarta la sucesión de encuentros y desencuentros, acontecimientos diversos en relación con la historia amorosa, vida y muerte de la amada (la muerte como gozne: hay poemas *in vita* y poemas *in morte di Madonna Laura*); en lo interior, todo ello tiene una extraordinaria incidencia en el espíritu del poeta, exultante por el amor, cauteloso por la duda, abatido por el dolor, o teorizador abstracto —y cada vez más alejado de la experiencia amorosa «real»— de un amor que se despoja de toda concreción y se deshace en un anhelo de perfección tendente a la divinidad. Así que el petrarquismo, sobre ser una fenomenología amorosa a la que llegan filtrados diversos afluentes de la Antigüedad y del Medievo, favorece por su parte una determinada *construcción de un personaje*, cuyos elementos se van disponiendo según los hitos sucesivos del devenir sentimental. Este es, sin duda, uno de los aspectos que respaldan su modernidad rigurosa.

Los cancioneros al modo petrarquista aparecen, en fin, como la constitución de una historia personal en la que las fintas y recodos psicológicos tienen como término no tanto la persona del objeto amado —la *madonna*, una transcripción cultural, a la esfera lingüística femenina, de *midons* o *mía senhor* de los trovadores— cuanto la propia personalidad el amante-artista.

Habría aún de producirse un desplazamiento hacia la construcción filosófica de una filografía; algo que solo se dio a partir de la explosión neoplatónica producida en Florencia, con el impulso de Marsilio Ficino y la Academia platónica que fundó en

1459, alentada también por Angelo Poliziano y Pico della Mirandola. Hasta allí llegan, convenientemente matizadas y rehechas, las teorías platónicas difundidas en la baja Antigüedad a través de Filón de Alejandría, Plotino y la Academia, que pervivió hasta el año 529, en que fue cerrada por orden del emperador bizantino Justiniano I. Estas influyeron en el cristianismo, como lo denotan las obras de Clemente de Alejandría, Orígenes y Agustín de Hipona, primeros exponentes cristianos de una perspectiva platónica, y penetran en el pensamiento islámico de la Edad Media, lo que explica la condición sincrética del neoplatonismo renacentista¹¹². En la realidad, Platón es irreductible a un cuerpo de doctrina estable, tanto por lo que supone de receptor de teorías precedentes que vierten en él, como por lo que tiene de filósofo recreado por otros filósofos. Paradójicamente, su idealismo no ha sido resguardado, sino al contrario, por las lecturas históricas y contingentes, cuestión esta de la que procede tanto su pervivencia a lo largo del tiempo como su falta de fijeza conceptual. A ello se refiere Werner Jaeger cuando trata del renacimiento que se produce con el Humanismo de las obras de Platón, buena parte de ellas desconocidas en Occidente durante la Edad Media. Para Jaeger, el hecho de que la escolástica medieval se hubiera prolongado en ramificaciones platónicas a partir del neoplatonismo agustiniano y de Dionisio Areopagita, hace que el Platón renacentista estuviera impregnado, en la percepción escolar, del cristianismo y neoplatonismo que habían pasado a Italia desde Constantinopla en tiempo de su caída bajo dominio turco¹¹³. Y remata su reflexión: «El Platón que el teólogo y místico bizantino Gemistos Plethon

¹¹² «La corriente neoplatónica no estuvo del todo ausente durante la época medieval: un hilillo subterráneo, que tiene su origen en Plotino y Proclo, va corriendo a través de san Agustín, Boecio, Escoto Erígena, las Escuelas de Chartres y San Víctor. Esta corriente se juntará después con otras: la de los filósofos musulmanes y judíos, por un lado, y la de los místicos y flamencos, por otro, poniendo así las bases de lo que será la filosofía neoplatónica en el Renacimiento. Este neoplatonismo renacentista es un verdadero sincretismo, donde se mezclan toda clase de influencias; a las anteriores habrá que añadir teorías de la época sobre medicina, astrología, la Cábala y otros elementos teosóficos» (J. L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, II, cit., p. 159).

¹¹³ Cf. W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 458.

transmitió a los italianos del *quattrocento* y cuyas doctrinas profesaba Marsilio Ficino en la Academia platónica de Lorenzo de Medici, en Florencia, era un Platón visto por los ojos de Plotino»¹¹⁴; estado de cosas que no varía sustancialmente hasta el final del Siglo de las Luces.

Con el plotinismo, convenientemente formulado para que pudiera producirse la simbiosis entre filosofía neoplatónica y cristianismo, se incorpora al pensamiento dominante la idea de una belleza que no era ya meramente suma de equilibrio y armonía, sino entidad suprasensible: más allá de la superficie de la realidad, y proceso de adquisición de la plenitud identificada con Dios. A partir de ahí, la línea que conecta a Ficino con Castiglione es fácil de seguir: de la Academia platónica a la corte de Urbino hay algunos pasos, pero ninguna ruptura reseñable de la continuidad.

Para precisar las cosas, y frente a la idea de la Edad Media como un desierto platónico, es más exacto pensar en el neoplatonismo como una constante en la historia del pensamiento occidental que informa y nutre otras corrientes filosóficas; y esta constancia se debe justamente a su carácter mutante. Conviene, a este propósito, sentar algunas bases sobre las que fundamentar la entidad del neoplatonismo del primer Renacimiento. En primer lugar, Plotino no debe superponerse sin más al neoplatonismo, pues en su pensamiento hay trazas nada desdeñables de Aristóteles, cuya *Metafísica* se cita de continuo en las *Enéadas*. Como afirman Santa Cruz y Crespo, «Plotino y sus sucesores no supieron que un día serían considerados neoplatónicos»¹¹⁵. En segundo lugar, el neoplatonismo de

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ M. I. Santa Cruz & I. Crespo, «Introducción» a Plotino, *Textos esenciales*, eds. M. I. Santa Cruz & I. Crespo, Buenos Aires, Colihue, 2007, p. VII. La propia consideración de «neoplatónico» referida a Plotino no deja de ser circunstancial y disputable: «el término “neoplatonismo” comenzó a usarse a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando los estudiosos lo acuñaron para indicar un

Plotino no es una adecuación para los tiempos tardíos del platonismo, pues constituye más bien un baño de orientalismo y de pitagorismo que puede llevar a la desviación de la senda platónica, al tiempo que supone un intento de simbiosis con el aristotelismo. En tercer lugar, no es una doctrina unitaria, sino que su constitución fundamental es de carácter proteico y sincrético, como lo muestra el caso de que, siendo de partida una filosofía en términos religiosos anticristiana, termina tratando de armonizar helenismo y cristianismo. De hecho, su capacidad de absorción es tanta que, en palabras de Ferrater Mora, «más que una síntesis y renovación del platonismo hay en Plotino una síntesis, una renovación y una recapitulación de la historia entera de la filosofía griega»¹¹⁶. Para concluir, la emergencia del neoplatonismo no se opuso frontalmente al aristotelismo, sino a la interpretación muy restrictiva de Aristóteles debida a Santo Tomás y, más en general, al escolasticismo tomista.

Desde las raíces de Plotino, Porfirio, Jámblico o Proclo, el neoplatonismo se salva en lo que podría parecer un cuerpo extraño, el agustinismo, que lo transporta por los siglos oscuros y le garantiza una silenciosa supervivencia en los momentos de dominio aristotélico (siglo XIII) hasta la eclosión de la Academia florentina de Ficino (1433-1499), comentador de las obras de Plotino¹¹⁷, Porfirio y Jámblico. El misticismo que permea toda la doctrina neoplatónica (acaso sería mejor decir las doctrinas neoplatónicas) aparece asentado en la idea del Uno que, en cuanto principio del ser, produce y explica los estratos de la realidad: en primera instancia *nous* (inteligencia pura, imagen de lo Uno), en segunda instancia alma universal que deriva de aquel, y por último almas inferiores de los humanos en que se concreta el alma universal. Del

desarrollo en la historia del platonismo y distinguir el pensamiento de Plotino y sus sucesores de esa forma más completa de platonismo que emerge de la obra de Platón» (*ibid.*).

¹¹⁶ J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, III, cit., p. 2601.

¹¹⁷ La primera edición latina de Plotino fue la de Ficino (Florencia, 1492), con reimpressiones en el siglo XVI. Cf. J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, III, cit., p. 2603.

nous deriva el alma universal, cuya actividad creadora origina las almas inferiores de los seres humanos. El alma humana ha de invertir el curso más cómodo de la sensorialidad animal y los placeres inferiores, trabajando «contra la corriente» que empuja a lo fácil. Para ello, y dada la oposición dualista platónica entre idea y materia, el alma debe columbrar lo Uno a través de aquellos estados de éxtasis que permiten trascender las limitaciones corporales: de ahí las vertientes misticistas del espiritualismo neoplatónico. Pero incluso si nos referimos a la materia corporal y sensible, aunque puede entenderse inmediatamente como el mal —opuesto a lo Uno—, también puede actuar como un camino instrumental para alcanzar lo inteligible, y en este sentido conseguir el éxtasis en que se expresaría la perfección.

El anhelo de los humanistas del Renacimiento era hacer compatibles la razón y la fe revelada, que paradójicamente respondía a una nostalgia por el saber *uno* según los modelos medievales, concretados en un sistema sintético y omnicompreensivo. El empeño se traducía, al menos en el ámbito de la voluntad, en un conocimiento enciclopédico o una «enseñanza en círculo» —adonde apunta la etimología de *enciclopedia*—, suma o compendio del saber universal, y espejo de un tiempo en que filosofía y religión iban de la mano¹¹⁸. A este espíritu integrador responde la primera traducción completa al latín de las obras de Platón realizada entre 1463 y 1469 por Ficino, estimulado por el banquero y estadista Cosme de Medici. Los comentarios de Ficino al *Banquete* platónico —*De amore*— constituyen una magna exposición de sus teorías amorosas, que no son solo registro de una indagación cognoscitiva; también lo son, y en modo muy importante, del *meliorismo* o «perfeccionabilidad» ética: una propensión hacia el orden eterno universal requiere

¹¹⁸ La condena del averroísmo y del aristotelismo radical de Sigerio de Brabante por parte de Tempier (1277) supuso la exclusión del tomismo de las universidades, donde se pronunció considerablemente la separación entre religión y filosofía. Cf. P. Cherchi, «Enciclopedias y organización del saber de la Antigüedad al Renacimiento», en AA. VV., *De las academias a la Enciclopedia*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1993, p. 86.

medidas purgativas o de purificación que comportan en sí mismas un ejercicio moral. De hecho, la *oratio* VII del *De amore*, al exponer la secuencia jerárquica de los cuatro *furores* (poético relacionado con las Musas, *mistérico* relacionado con Dionisos, *vaticinio* relacionado con Apolo, *amatorio* relacionado con Venus), establece la escala ascendente que llega al ápice de la Belleza divina. La tarea fundamental de Ficino y de la Academia florentina es, por un lado, haber hecho prevalecer, sobre la fijación conceptual de la doctrina, el propósito de armonizar las disensiones para conseguir el bien; y, por otro, haber conciliado el platonismo de ribetes pitagóricos con el cristianismo, sin más que algunas adaptaciones no demasiado rígidas. Del eclecticismo de Ficino y del énfasis que puso en la tarea de conciliación de lo distinto habla el que, además de traductor y comentarista de Platón, lo fuera también de San Pablo (*Epístola a los romanos*). Su *pax fidei*, concebida como la concordancia entre el pensamiento helénico y el cristianismo, le exige depurar a aquel de todo cuanto no pudiera concebirse como anunciación de este; todo ello adobado de cierta nebulosa teológica y aun teosófica, es posible que para sortear dificultades doctrinales.

En el ámbito español, de una incidencia pareja a la de Marsilio Ficino y mayor probablemente que la de Pico della Mirandola, es León Hebreo (o Judá León ben Isaac Abravanel) quien sirve de conducto para el neoplatonismo italianizante¹¹⁹. A caballo entre el siglo XV y el XVI, Hebreo —español solo por orígenes familiares y por residencia temporal; aunque tan italiano o portugués como español— escribe en los comienzos del Quinientos los *Dialoghi d'amore*, que aparecen como una metafísica del amor de cierta orientación panteísta, en la medida en que considera

¹¹⁹ Con encendidas palabras, M. Menéndez Pelayo llega a afirmar su superioridad respecto de Ficino: «sus obras encierran la más completa, original y profunda exposición de la Estética platónica, y tal que por mil razones oscurece y borra el célebre diálogo de Marsilio Ficino sobre el amor, que indudablemente le sirvió de ejemplar y de acicate» (*Historia de las ideas estéticas en España*, I, cit., p. 487).

el amor como el fluido que emana de la Divinidad hacia la Naturaleza, y que retorna desde esta a la Divinidad en un movimiento circular que convierte los opósitos (varón y mujer, cuerpo y alma, etc.) en miembros complementarios del Universo entendido como individuo. La obra, muy difundida en España, donde contó, entre otras, con la traducción de Garcilaso el Inca, es un auténtico *alcázar de la filografía* en expresión de Menéndez Pelayo. En ella, la pareja de dialogantes, Philón —símbolo del amor— y Sophía —símbolo de la sabiduría—, termina estableciendo una estratificación amorosa que conforma el mundo como una jerarquía escalonada a partir de la materia prima hasta el hombre —el superior del mundo inferior o material—, cuya alma enlaza con el mundo superior o espiritual, en cuyo vértice se halla Dios. El alma espiritual de los hombres, cuya importancia subraya el «giro antropológico» renacentista según observa Abellán¹²⁰, actúa así como elemento de comunicación entre los ámbitos material y espiritual, inferior y superior, corpóreo e intangible; y a esta comunicación favorece el éxtasis como *acto copulativo* en que, al apartarse la mente de la parte somática del individuo y recogerse en el entendimiento, se desampara el cuerpo en una forma de identidad con la muerte.

Por lo tocante al tema que aquí interesa, en la conceptualización estética de la belleza en Hebreo se subraya su identidad con la tendencia al amor, que se activa no en los sentidos del gusto, olfato o tacto, sino en los sentidos espirituales de la vista y el oído; pues aquellos tienen una contigüidad con la materia —manjares, bebidas, acto venéreo— que en estos no se da. Ello hace de la obra de Hebreo «el monumento más notable de la filosofía platónica en el siglo XVI, y aun lo más bello que esa filosofía produjo desde Plotino acá. Toda otra exposición antigua o moderna de las doctrinas del discípulo de Sócrates acerca del amor y la belleza, o es plagio y reminiscencia de esta, o parece breve arroyuelo al lado de este inmenso

¹²⁰ Cf. J. L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, II, cit., p. 167.

océano»¹²¹. Y ello en cuanto que, para Menéndez Pelayo, Hebreo representa un desprecio soberano de la materia, tal como no ha sido descrito en términos idealistas antes de Hegel.

La incidencia de estos autores en la filosofía amorosa, así como en la concepción de la música como arte formativo tendente al perfeccionamiento espiritual por su relación con aquella, es muy grande. De lo que, sobre esas bases, aportaría Castiglione —como hiciera, en sentido parejo y con evidentes conexiones con él, su coetáneo Mario Equicola y su *Libro de natura de amore*, más centrado en los aspectos poéticos y retóricos— se hablará después.

2.4. MICROCOSMÍA Y ARQUETIPO HUMANISTA

En el punto de convergencia entre lo terreno y lo celeste, pero también entre lo medieval y lo renacentista, se va fraguando un nuevo arquetipo humano, en el que se reproduce a escala el orden que deriva del desarrollo filosófico y los descubrimientos geográficos y astronómicos de la época, y en el que se proyectan al terreno de la moral los principios estéticos de la «áurea proporción». A finales del *Quattrocento*, Leonardo da Vinci trasladó a un canon anatómico las proporciones que Vitruvio, el arquitecto de la antigua Roma, había establecido en sus textos, base de un estilo arquitectónico y cultural que tan rápidamente se expandiría por Francia, los Países Bajos, España y, a su través, el Nuevo Mundo.

Ese *hombre de Vitruvio*, que encarnaba en un cuerpo de varón una armonía geométrica que pretendía concretar las proporciones divinas, era también la estampa de la conexión entre los dos mundos referidos: el de las esferas, atento al

¹²¹ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, I, cit., p. 520.

número platónico-pitagórico, y el de la pauta antropológica en que se reflejaba esa armonía y desde la que debía poder ascenderse a la idea de belleza contenida en la divinidad. En otras palabras: macrocosmos reflejado en el microcosmos. Esta idea, que ha sido rastreada en textos áureos por Francisco Rico¹²², adquiere en la obra de Nicolás de Cusa una relevancia excepcional. Sobre ella cabe entender su doctrina de la *docta ignorantia*, de tan probada raíz socrática, en la cual «el alma se desprende del conocimiento de los contrarios y se aproxima al conocimiento por la razón especulativa o intuición intelectual»¹²³. El reconocimiento de la propia ignorancia, y la disposición innata a la búsqueda de la verdad con la que el hombre se funde *amoroso amplexu*, en amoroso abrazo, permiten alcanzar el saber último en el que la complejidad del cosmos se hace abarcable en el hombre (pero resulta imposible de canalizar en las palabras del lenguaje usual, como una expresión de la inefabilidad última que acecha a los místicos). En el caso de las letras españolas, ello se ha expuesto admirablemente en *Introducción al símbolo de la fe*, del dominico Fray Luis de Granada, o en *De los nombres de Cristo*, del agustino Fray Luis de León. La correspondencia establecida en Nicolás de Cusa entre macrocosmía y microcosmía se recrea en los diálogos del Fray Luis de León, mantenidos por hombres de pensamiento y oración reunidos en La Flecha salmantina, remedo de academia campestre de muy vagos ecos platónicos. En *De los nombres de Cristo*, uno de los intervinientes, Marcelo, se refiere a la equivalencia entre la máquina del mundo y el yo personal en el que aparece reflejada la grandeza de Dios:

Consiste, pues, la perfección de las cosas en que cada uno de nosotros sea un mundo perfecto, para que por esta manera, estando todos en mí y yo en todos los otros, y teniendo yo su ser de todos ellos, y todos y cada uno de ellos teniendo el ser mío, se abrace y eslabone toda esta

¹²² Cf. F. Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Barcelona, Destino, 2005.

¹²³ J. Ferrarer Mora, *Diccionario de Filosofía*, III, cit., p. 2355.

máquina del universo, y se reduzca a unidad la muchedumbre de sus diferencias; y quedando no mezcladas, se mezclen; y permaneciendo muchas, no lo sean; y para que, extendiéndose y como desplegándose delante los ojos la variedad y diversidad, venza y reine y ponga su silla la unidad sobre todo. Lo cual es avvicinarse la criatura a Dios, de quien mana, que en tres personas es una esencia, y en infinito número de excelencias no comprensibles, una sola perfecta y sencilla excelencia¹²⁴.

Todo el texto luisiano está atravesado por la idea de la unidad —el Uno de tan claras resonancias plotinianas— en la que se disuelven las diferencias que proceden del mundo, estableciéndose así una corriente circular y autorremitente; pues en ese microcosmos en que consiste el hombre se reproduce, en afirmación de Rico, «la unidad cósmica, es decir, la armonía de la multiplicidad»¹²⁵. De este modo, la idea microcósmica-antropomórfica a que se refería en su dibujo Leonardo permite al hombre interpretar el universo mundo atendiendo al dibujo armónico de las cosas en que se refleja, ejemplo y concreción del *ordo universalis*.

Pues bien, la idea canónica del dechado humano, que en Leonardo da Vinci se había constituido como una estampa visual de anatomía cósmica, había dejado de ser la misma que unos siglos atrás. Las modificaciones que fue sufriendo en ese tiempo se corresponden, en un plano social más superficial, con la transformación que había afectado a la nobleza, el estamento que servía como modelo a los restantes. El noble que hasta entonces había sido eminentemente guerrero, sin abandonar la guerra como manera de reconducir el desorden del mundo, dejaba paulatinamente paso a un noble cortesano o áulico. El antiguo guerrero que había alcanzado título aristocrático en el campo de batalla, debía ahora plegarse a una reglamentación cortesana, donde los viejos comportamientos debidos a los instintos de la

¹²⁴ Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, ed. A. Sánchez Zamarreño, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 71.

¹²⁵ F. Rico, *El pequeño mundo del hombre*, cit., p. 141.

dominación y de la venganza habían de someterse a un complejo proceso de codificación, desde donde se observaba el antiguo estatus con cierta melancolía. Refiriéndose a *Curial e Güelfa* y a *Tirant lo Blanch*, dos obras de caballerías de mediados del XV en el ámbito de la Corona de Aragón, escribe Escartí que recogen la transformación del arte de la caballería «en un art merament decoratiu, esportiu, i, per tant, amb la pèrdua del valor que anteriorment se li atorgava»; y presupone que sus respectivos autores —anónimo en el caso de *Curial*— eran «uns nostàlgics d'una cavalleria més social que no ornamental»¹²⁶, sometida a la ritualización de las nuevas cortes a las puertas del Renacimiento. El pasado se presentaba así revestido de un halo de utopismo, y la vida campestre —el paisaje de su juventud cuando no había contiendas— se convirtió, según escribe Norbert Elías, «en el símbolo de la inocencia perdida, de la simplicidad y naturalidad sin cortapisas»¹²⁷.

Este desplazamiento social está acompañado de novedades relevantes, relativas por un lado a la función de la mujer, y por otro a la de los guerreros y clérigos. Pero estas vertientes —lo concerniente a la mujer, lo concerniente a los modelos de varón que ya declinan— aparecen apuntando solidariamente a una unidad canónica que se refleja en una época regida por pautas morales y antropológicas de nuevo signo.

En la sociedad altomedieval, y salvadas las excepciones de rigor, la mujer había tenido un papel social irrelevante, como corresponde a la tejedora odiseica que espera el retorno del varón de la campaña guerrera. A medida que discurren los siglos del Medioevo tardío, la de estamento elevado se va haciendo un sitio en el espacio de la corte, una reproducción diminuta y jerárquicamente sublimada del

¹²⁶ V. J. Escartí, «El cortesano i Lluís del Milà: notes al seu context», en Lluís del Milà, *El cortesano*, II, ed. V. J. Escartí, València, Biblioteca Valenciana / Ajuntament de València / Universitat de València, 2001, p. 21.

¹²⁷ N. Elías, *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 286.

conjunto de la sociedad. Aunque en esta dama de corte se expresa representativamente la función de la mujer en general dentro del escalón social que le corresponda, hay en ella peculiaridades relativas a esa cortesanía que lógicamente no son aplicables al resto de las mujeres. Sin embargo, existe una correspondencia con los varones de su mismo rango: con ellos comparte algunos comportamientos, actitudes y valores, si bien hay otros que son particulares y exclusivos de cada uno de los sexos. Lo cual evidencia un cambio en la valoración del papel social de la mujer y de su condición antropológica, por más que para la remanente misoginia de la época, según Isabel Morant, «este reconocimiento y poder cabía concederlo a alguna mujer como excepción, pero nunca al sexo entendido como genérico»¹²⁸. Y no cabe desdeñar las razones estrictamente misóginas que aparecen en *Il cortegiano*, que aunque no son las más descollantes, por cuanto responden a una poblada tradición literaria y filosófica —bien presente ya en el aristotélico *Historia animalium*—, señalan el peso de aquello que comienza tímidamente a ser impugnado. Nos referimos, por ejemplo, a las consideraciones de Ottaviano Fregoso (II, §91) al final del Libro II de *Il cortegiano*, donde tacha a las mujeres de animales imperfectísimos y muy por debajo del valor de los varones, o a las diversas afirmaciones algo más matizadas, pero fundadas en los mismos prejuicios antifemeninos, de Gaspare Pallavicino a lo largo del Libro III.

Es cierto que visiones como la que propone Morant a propósito de *El cortesano* que escribe Luis Milán a imitación del de Castiglione, en el contexto de la corte virreinal de Valencia en torno a Germana de Foix y Fernando de Aragón, resultan construcciones idealizadas respecto de la realidad social. No deben interpretarse, pues, como un retrato fidedigno y neutro de la realidad social, ya que en la recreación de aquel tiempo pasado domina un tono elegiaco propio de su carácter

¹²⁸ I. Morant, «Mujeres y hombres en la sociedad cortesana. Identidades, funciones, relaciones», *Pedralbes*, 23 (2003), p. 353.

de *paraíso retrospectivo*, por las razones que se expondrán en su momento. No obstante su carácter de literatura «no realista», se trata, sin embargo, de una escritura con voluntad de ahormar, educar y dirigir, presentando como ideal un tipo de comportamientos en los que la mujer aparece con una función renovada en el constructo social de hombres y mujeres. En fin, aunque irreales y sublimadores, en estos textos se refleja la vida que palpita fuera de ellos: «por más misóginos y alejados de la realidad que nos parezcan sus autores, nos permiten aprender muchas cosas sobre la vida de las mujeres y de los hombres, de sus deseos, sentimientos y aspiraciones»¹²⁹.

Las estampas a que aludimos en relación con la función de la mujer, en espacios cortesanos que se miran tanto en modelos literarios idealizados como en las pequeñas cortes italianas del tipo de las de Mantua o Urbino, provienen en sus principales rasgos del universo de los trovadores. En este sentido, asoma la vieja disputa entre feministas y misóginos en la que habían intervenido filósofos y padres de la Iglesia, y que si bien suele suponerse que estaba vencida del lado de los misóginos durante toda la Edad Media, muestra algunas versiones netamente feministas ya en la lírica trovadoresca a la que antes nos hemos referido. Tal como se plasma en las canciones de amor trovadorescas, el amor cortesano difundía de hecho, según propone Michèle Dufour, «una visión de la mujer completamente contraria a las costumbres medievales, es decir, una mujer elevada “por encima del hombre” y transformada en un ideal nostálgico inalcanzable»¹³⁰. Al margen de que, según antes se ha indicado, el tratamiento de lo femenino tenga que ver con una correspondencia en el terreno amoroso de la realidad feudal —la dama como correlato del señor, su anuencia erótica como ocupación de las almenas del castillo

¹²⁹ I. Morant, «Mujeres y hombres...», cit., p. 350.

¹³⁰ M. Dufour, «El amor cortesano y la canción trovadoresca...», cit. p. 211.

al que se pone asedio—, puede haber otra explicación complementaria. Se trata de entender este orden jerárquico del que participan amador y amada, asediador y asediada, como la metabolización de la violencia general en el seno de un *proceso civilizatorio* en virtud del cual la propensión natural de los instintos es reconducida mediante la formalización educativa y social; si se quiere, es canalizada en el seno de la *paideia*. En la evolución desde el momento de máxima vigencia trovadoresca hasta el siglo XVI, se producen cambios en este proceso que no ocultan, sin embargo, una línea de continuidad fundamental: la institucionalización en el vértice de la pirámide social de unas pautas socioculturales que responden al orden colectivo. Del campo de batalla a la sala de tertulias en el *piano nobile* del palacio ducal, estas pautas tienen una doble misión: de un lado, permiten el *reconocimiento*, esto es, favorecen la función en virtud de la cual cada miembro se sabe parte internamente solidaria con las restantes de un determinado ámbito; por otro lado, sirven para construir las identidades en el curso civilizatorio al que nos hemos referido: unas identidades cambiantes si las contemplamos desde fuera o desde lejos, pero prácticamente inmóviles si las observamos desde dentro o desde cerca. La identidad «social» establece los modos de conducta para ser aceptado en el círculo. Y aunque la literatura incorpora una buena dosis de sublimidad respecto a los funcionamientos reales de la sociedad y de sus miembros, ha de ser vista como la formalización de un ideal moral y estético al que se tiende, y que actúa incluso coercitivamente en el ámbito de los comportamientos:

No queremos decir con ello que las gentes de aquella sociedad y aquella época adoptaran a pies juntillas los modelos que les eran propuestos por la literatura, y se comportaran según los cánones allí establecidos. Como sabemos muy bien, una cosa son los discursos que pretenden ordenar las conductas y otra las prácticas de vida sociales, que no necesariamente deben reproducir los modelos. Estamos ante textos literarios que pretenden atrapar la imaginación y, si cabe, coaccionar las conductas. En la construcción de estos artefactos culturales se pone de

manifiesto la voluntad social de intervenir, organizar e influenciar la sociedad en un determinado sentido, al margen de la eficacia concreta que los textos tuvieran en la construcción de las conductas¹³¹.

Lo anterior tendría lugar, siglos después del renacimiento carolingio, a finales del siglo XI; justamente allí donde se va decantando un tipo de corte que ya no responde al modelo guerrero altomedieval sino a una corte *cortesana*, o balbuceantemente cortesana. En ella, las sangrientas escaramuzas y refriegas se transponen a menudo a los torneos y juegos de armas que dirimen la pujanza de los caballeros; las escenas cruentas y de representación coral de las gestas comienzan a ser sustituidas mentalmente por los avatares aventureros y legendarios al modo de los ciclos artúricos —luego lo serían por las cuitas amorosas de los caballeros andantes en pos de una dama perfecta—, donde se funden los ardores místicos con la conquista erótica, y donde los floreos amatorios sustituyen como construcción simbólica a las batallas derivadas de las viejas invasiones germánicas y el subsiguiente proceso de constitución del mapa europeo. Y aunque la función de lo femenino no ocupe el centro de este proceso, que es dilatado en el tiempo y conoce frenazos y vacilaciones, ejemplifica a la perfección el desplazamiento cultural desde un mundo de valores *viriles* hacia otro de valores cortesanos, claramente imbuidos del espíritu atribuido a lo femenino. En este orden de cosas, el papel de lo femenino señala un punto de inflexión en el que la violencia comienza a ser subyugada por nuevos códigos formativos:

Algunos autores interpretaron esta coyuntura social como la expresión de una verdadera «revolución psíquica», en la cual la redefinición de lo femenino en el orden del mundo coincide con un mayor autocontrol general de la violencia, aunque todavía en el ambiente limitado de las primeras cortes medievales. Esto quiere decir que el esquema innovador

¹³¹ I. Morant, «Mujeres y hombres...», cit., p. 350.

del amor cortesano induce paulatinamente a la renuncia de una visión del mundo en que toda la existencia se define en función de la fuerza física. Esta transformación de los comportamientos medievales forma parte de un largo proceso de cambio en la sociedad occidental que [Norbert] Elias llama «proceso civilizatorio», esto es, cuando las manifestaciones externas de violencia en la sociedad tienden a transformarse en una represión interna a través del aprendizaje de comportamientos formales (humildad / cortesía) que transforman el individuo en una especie de campo de batalla entre sus instintos y las prohibiciones sociales¹³².

Cabe pensar, incluso, que la propia configuración de las nuevas cortes, que cuajarán en el modelo que se reproduce en *Il cortegiano*, tiene que ver con este proceso de civilidad, o, si se quiere, con un adentramiento en el *furor artis*, las técnicas escenográficas y de representación, y las buenas maneras como sustitución de la ley de la fuerza:

en el panorama de la historiografía italiana sobresale una perspectiva estética de interpretación que propone la corte como un calculado «artificio de la representación» del poder, coesencial a la misma naturaleza artificial del estado italiano, tipo principado: en esta artificialidad recíproca reside la construcción de la corte y del Estado del Renacimiento como «obra de arte» y en relación con estas «buenas maneras»¹³³.

De modo que el ginocentrismo que se vive en las cortes italianas del *Quattrocento* tenía sus precedentes, como se ha pretendido apuntar al dejar patente la línea de continuidad entre el mundo trovadoresco y el stilnovista, y entre este y el netamente renacentista. Realmente, la cortesanía de ese universo bajomedieval «se distingue precisamente de toda otra cultura cortesana anterior, incluso de la de las

¹³² M. Dufour, «El amor cortesano y la canción trovadoresca...», cit. p. 211.

¹³³ M. Castiñeira Ezquerra, «El principado de Urbino como corte-jardín: Castiglione y su tratado de cortesanía», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 12 (1999), p. 45, nota.

cortes reales helenísticas ya fuertemente influidas por la mujer, en que es una cultura específicamente femenina»¹³⁴, algo perceptible no solo en la preponderancia de la mujer, sino en la *feminización de la mirada* con la que observan los poetas y músicos cortesanos la realidad exterior.

Más aún: ciertas actividades tocantes a la cortesanía, por ejemplo los juegos de entretenimiento, los emblemas, los acertijos, etc., están vinculadas a este proceso de sustitución de los usos guerreros por usos áulicos donde la guerra pasa a ser un pasatiempo susceptible de practicarse en el tablero del juego. Eso es precisamente el ajedrez —al que Alfonso el Sabio dedicó su *Libro de axedrez, dados e tablas*—, en el que se produce la aludida sustitución y la guerra se lleva a cabo por juego interpuesto. A este respecto escribe Peter M. Daly: «If we exclude card games and look only at board games, it would seem that some people have always played board games of one kind or another. That assumes that some people had sufficient leisure for games»¹³⁵. Los juegos de mesa, y especialmente los que reflejan las batallas que culturalmente estaban siendo absorbidas por las relaciones diplomáticas y las de cortesanía, son una muestra más de la presencia de esos valores propios del universo femenino.

Esta *mirada femenina* que se fue imponiendo está conectada a uno de los factores a que nos referíamos atrás: el de la función de los guerreros y de los clérigos. Guerreros y clérigos constituyen dos caras de conformación no solo de los modos de pronunciarse en sociedad, sino también de los modos de enfocar la escritura: las hazañas de unos (guerreros) ocupan gestas y cantinelas a las que dan curso oral los juglares; los otros (clérigos) actúan como registradores de la cultura jurídica o como miembros de las escuelas catedráticas. En Castilla se llegó a hablar de *mester de*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 217.

¹³⁵ P. M. Daly, «Games that people played in Early Modern Europa and the emblem», *Imago: Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 5 (2013), p. 132.

juglaría y *mester de clerecía*: una dicotomía en exceso simplista, consistente en colocar una realidad compleja en anaqueles muy estrechos. En todo caso, nos devuelve a la oposición entre guerreros, por un lado, y clérigos o gentes de letras, por otro. También a esta realidad dual se le irían difuminando sus contornos. Cuando, ya en el siglo XV, escribe el poeta castellano Jorge Manrique el poema funeral a su padre el maestre don Rodrigo, hizo tabla rasa de otras clasificaciones jerárquicas y redujo a sus contemporáneos a tan solo dos grupos: «los que viven por sus manos / y los ricos». Ricos aparte, las tareas del grupo de «los que viven por sus manos» estaban repartidas entre los oficios y las profesiones, estas últimas de mayor prestigio social que los oficios, y reducidas básicamente —y así ha sido sustancialmente a lo largo de la historia, sin que sea precisa más que una leve actualización en cada época— a los sacerdotes (aquí los clérigos o gentes de cultura), los gobernantes (inclúyanse los que dictan las leyes y quienes judicialmente las aplican) y los médicos.

La función asignada a la clerecía en el primer Renacimiento difiere notablemente de la que tuvo en los siglos pasados. El Humanismo terminó no exactamente prescindiendo de la función de los clérigos como depositarios de la sabiduría, pero sí de su exclusividad en esa tarea, que había comenzado a resquebrajarse con los primeros *studia generalia*. Los humanistas enlazaban con la Roma clásica, aunque sin desconectar con la Roma sede del papado. Antes de que la imprenta arrebatara definitivamente los conductos de la sabiduría a los clérigos en cuanto secta de iniciados, los humanistas vinieron a compartir el lugar en que los clérigos campaban a sus anchas, casi únicos fedatarios de la cultura de la Antigüedad (y los únicos respecto a la cultura bíblica y patrística).

Hasta ese momento, la estratificación social había ofrecido una literatura con correspondencias ajustadas a la categorización social: gestas relatadas por los juglares (en torno al personaje del guerrero), poemas hagiográficos o culturalistas

de los autores del mester de clerecía (cuyo modelo es el clérigo o persona sabia en latines), composiciones de amor cortés de trovadores pertenecientes generalmente a la nobleza (con el noble como núcleo simbólico). En la base de todo, y como manifestación más popular, los juglares eran personajes itinerantes siempre mal vistos por la Iglesia, que ejercían como saltimbanquis, imitadores, titiriteros... y también intérpretes que utilizaban la música como un modo entre otros muchos para entretener a un público habitualmente inculto. Cuando se trataba de juglares que visitaban las cortes, el número y la calidad de estos tenían relación directa con la categoría del señor a cuyo seno se acogían. Poder y prestigio iban unidos, y tanto el poeta como el historiador son elementos de la lucha por conseguir reputación: «En consecuencia, cuando un cantor cambiaba el servicio de un señor por el de otro, ello suponía, al mismo tiempo, un cambio completo de las convicciones políticas que manifestaba»¹³⁶; en tal sentido, el arte tenía una nada oculta función social y jerarquizadora, según corresponde a la idea del juglar-cantor como un publicista o un panegirista.

Una de las razones de que los juglares fueran observados con recelo por clérigos y gentes de orden, cuando no con animadversión, era la ambigüedad profesional de sus actividades, al punto de que el juglar Giraldo Riquier de Narbona escribe al rey Sabio una *Suplicatió al Rey de Castela per lo nom dels juglars* (1274), donde le requiere para que ponga coto terminológico y establezca las correspondientes categorías, con la intención, según Menéndez Pidal, de restringir el uso del término «juglar», por un lado, y de establecer la distinción entre juglares y trovadores, por otro. De la respuesta de Alfonso X cabe formarse una idea bastante precisa del papel que la música desempeñaba en el maremagno de las ocupaciones asimiladas a los juglares: «A los que tañen instrumentos les llaman *juglares*; a los que imitan, *remedadores*; a

¹³⁶ N. Elias, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 320.

los trovadores que van por todas las cortes les llaman *segrieres*, y al fin, a los faltos de buenas maneras, que recitan sin sentido o ejecutan su vil arte por calles y plazas, ganando deshonradamente el dinero, se les llama por desprecio *cazurros*»¹³⁷. Según el mismo rey, debía quedar restringido el uso del término «trovador» exclusivamente para «aquellos que saben trovar verso y tonada, y saben hacer danzas, coplas, baladas, albadas y serventesios»¹³⁸; o sea, a los poetas-músicos. La cosa no era nueva: ya un siglo antes, en 1170, el trovador Giraldo de Cabrera había establecido taxativamente los requisitos musicales para llevar a cabo una adecuada juglaría¹³⁹.

A los juglares se debe la transmisión de la música popular, aunque ha de hacerse constar la fusión entre juglaría y clerecía en las personas de los *clerici vagantes* o goliardos, cultos ajuglarados que utilizaban tanto el latín como el vulgar en sus cantos, en habituales parodias de la liturgia cristiana (al modo, por ejemplo, en que se produce en el Arcipreste de Hita y su *Libro de buen amor*). Lo atrevido, lo irreverente, incluso lo blasfematorio, además de anticipar los contravalores de Rabelais, por ejemplo¹⁴⁰, expresan después de todo una manifiesta familiaridad con

¹³⁷ En R. Perales de la Cal, *Del ars antiqua al Renacimiento en España*, Madrid, Editora Nacional, 1979, p. 32. Pero los «oficios» de los juglares eran muchos más y mucho más curiosos, como se observa en la continuación de la codificación del rey Sabio: «el Rey aconseja y declara que todos los que viven vilmente y no pueden presentarse en una corte de valía, como son aquellos que hacen saltar simios o machos cabríos o perros, los que muestran títeres o remedan pájaros, o tocan y cantan entre las gentes bajas por un poco de dinero, estos no deben llevar el nombre de juglares, ni los que en las cortes se fingen locos, sin vergüenza de nada, pues estos se llaman bufones» (*ibid.*).

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Cabrera critica acerbamente a cierto juglar «por no saber tocar la viola, ni usar las cadencias finales de los músicos bretones; por no estar instruido en el manejo de los dedos y del arco; por no saber bailar ni saltar a guisa de juglar gascón, ni recitar serventesios, ni baladas, ni buenos estribotes, retroenchas y tensiones, ni conocer los buenos versos nuevos de Rudel, de Marcabru de Alfonso y de Ebles» (*ibid.*, p. 39).

¹⁴⁰ Cf. M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, cit. Para integrar el fenómeno en un marco de comparatismo cultural, cf. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

lo sagrado, según señala Ricardo Arias¹⁴¹; pero también con la clasicidad. En estos peculiares personajes no solo se produce la mezcolanza lingüística (latín, lengua vulgar) y moral (ascetismo cristiano, *carpe diem* o invocación hedonista de índole pagana), sino también, y en última instancia, el cruce entre el mundo cristiano-medieval en declinación y el de un humanismo que propende a la secularización, que no termina de hacerse presente. A veces, los textos goliárdicos pasaron a la literatura por el procedimiento del injerto en textos posteriores, otras por el de la metabolización de su espíritu o por la imitación de temas y de estilos. Sin embargo, la música que formaba unidad estructural con tales textos, en un discurso monofónico, no solía ser de cosecha propia¹⁴², y no solió registrarse por escrito, o lo hizo sin las líneas que sirvieran de referencia para la altura de los sonidos, por lo que cualquier reproducción de la música de estos clérigos vagabundos adolece de escasa fiabilidad.

Pero el arquetipo antropológico del cortesano no venía a sustituir sin más a los del guerrero o el clérigo de los siglos medievales; o, para decirlo con más propiedad, los sustituye en la medida en que se conforma a partir de ellos. La contestación a un modelo arquetípico suele emanar de ese mismo modelo contestado o impugnado. Lo que comienza a configurarse ahora es un *homo novus* que no obedece a pauta fija y estable, sino que ha de construir su propia pauta, y que termina dando en el cortesano renacentista tal como se explicita en la obra del conde Castiglione.

¹⁴¹ Cf. Ricardo Arias y Arias, *La poesía de los goliardos*, Madrid, Gredos, 1970, *passim*.

¹⁴² «A sus textos, raras veces acompañaban músicas propias; más bien eran tomadas frecuentemente del acervo popular, cuyo repertorio conocían a la perfección, lo que les permitiría adaptar a la métrica de su latín macarrónico o a la lengua romana, la propia música» (R. Perales de la Cal, *Del ars antiqua al Renacimiento en España*, cit., pp. 36-37).

3. CASTIGLIONE Y EL NUEVO CANON ANTROPOLÓGICO

3.1. UN ESPAÑOL DE ITALIA

En medio de su polémica con el erasmista español Alfonso de Valdés, con quien Castiglione tuvo un apasionado encontronazo a propósito de la justificación que aquel hizo del Saco de Roma de 1527 (*Diálogo de Lactancio y un arcediano*, del mismo año), el italiano trató de sacudirse las sospechas de enemigo de España y del Emperador, a fin de presentar más fundadamente sus protestas. Para ello, pondera su país de acogida como «excelentísima nación», que le ha dispensado un trato tal que, escribe, «jamás me consideraré menos español que italiano»¹⁴³. Esta afirmación, que sería sensato atribuir a un interés diplomático, en realidad es expresión de un sentimiento que explica toda su trayectoria intelectual y que, en buena medida, le ocasionó dificultades constantes durante el tiempo en que ejerció en España la función de nuncio papal ante Carlos V. Dígase esto para situar al personaje en la encrucijada en que existencialmente estuvo: miembro de algunas cortes italianas cuya supervivencia la entendía ligada al pacto con el Emperador, residente unos años muy intensos y feraces en Roma, donde entra en contacto con los más importantes humanistas de su tiempo, y «español» por destino diplomático y por elección propia, obligado en tal condición a sostenerse en un delicado e

¹⁴³ B. Castiglione, *Il cortegiano con una scelta delle opere minori*, ed. B. Maier, Torino, Utet, 1955, p. 693.

inestable equilibrio entre el papado al que servía y el Imperio ante el que estaba acreditado.

Baldassare [también llamado Baldassarre, Baldassar o Baldesar] Castiglione (Casatico, Mantua, 1478-Toledo, 1529) tuvo una formación meticulosa tanto en latín como en griego, en Milán, donde frecuentó la corte de Ludovico Sforza. A la muerte de su padre Cristoforo en 1499, le tocó asistir a la ruina de la corte de Milán: un destino que amenazaba a diversos estados regionales y ciudades-estado, obligados a buscar protección en alguna de las potencias europeas beligerantes entre sí. La muerte del progenitor lo movió a regresar a su tierra y ponerse al servicio de Francesco Gonzaga, marqués de Mantua, quien, durante su etapa de mando de las tropas francesas de Luis XII en Italia, lo colocó en la tesitura de luchar en la batalla de Garigliano (1503) contra los españoles del *Gran Capitán*, con quienes se disputaban el Reino de Nápoles. Fue este uno de los varios episodios bélicos en que hubo de intervenir, muy a su pesar, sabedor de que el equilibrio político que había propiciado el progreso italiano estaba en trance de desaparecer ante la violencia de las guerras entre los grandes reinos.

Cuando el de Mantua regresó a su corte, él solicitó permiso del marqués para acogerse bajo protección del duque de Urbino, Guidobaldo da Montefeltro, estableciéndose en ese pequeño pero próspero feudo papal en 1504. A cambio de una cómoda contraprestación militar que le obligaba a poco, Castiglione pudo vivir en la corte unos años dulces, durante los que entró en contacto con poderosos e importantes humanistas, hizo sus pinitos de poeta (*Tirsi*, 1506) y frecuentó, cuando no organizó, veladas cortesanas aderezadas con música y literatura. El espíritu de Castiglione hubo de recibir, sin duda, un estímulo extraordinario para su consolidación humanística de los habituales de la corte de Urbino, donde por entonces pululaban personajes de las letras, la milicia o la curia como Pietro Bembo y Bernardo Bibbiena —ambos futuros cardenales—, Giuliano de Medici (*el*

Magnífico), Ludovico di Canossa o los hermanos Fregoso (Federico y Ottaviano), y que acababa de abandonar Rafael Sanzio (o «de Urbino»), quien mantuvo el contacto con ella y con sus cortesanos, con varios de los cuales se encontraría posteriormente en Roma. La estancia de Castiglione en Urbino, en fin, le permitió asistir a la formalización del espíritu sobre el que se instituyó el modelo dialogístico en otros países europeos, como reencarnación de los idealizados diálogos de la Escuela de Atenas.

Su permanencia en el esplendoroso palacio ducal que había ordenado construir el gran Federico, padre del entonces duque de Urbino Guidobaldo, fue intermitentemente interrumpida por tareas diplomáticas —en Inglaterra, en Milán...—, en las que se inició en esos años. A la muerte en 1508 de Guidobaldo, con quien había actuado fundamentalmente como diplomático, le sucedió en el ducado Francesco Maria della Rovere, a cuyo servicio participó en diversas campañas militares. 1513 fue un año importante en su vida, pues supuso el término —luego se vería que precario, pues a punto estuvo de tener que volver a ello a comienzos de la década del 20— de la actividad guerrera que tan poco le satisfacía, al ser enviado por el duque como embajador a Roma. Allí hubo de cumplir misiones diplomáticas ante la corte papal de León X, una vez que había concluido ya su periodo experiencial y se iniciaba el de la rumia y conformación de una de las obras más influyentes de ese periodo áureo. Como premio a sus servicios, Castiglione recibió el título de conde (específicamente de Novilara).

En Roma tuvo amplia participación en la vida cultural de su tiempo, preocupado específicamente por los problemas de preservación de las antigüedades arquitectónicas. El tema de la destrucción de los vestigios del pasado fue una constante en su vida, al extremo de que su oposición a las guerras entre las potencias europeas, a varias de las cuales habían de sumarse por interés las cortes italianas, se basaba fundamentalmente en que terminaban destruyendo el suelo

italiano y los restos de la civilización que se había formado allí; así lo manifiesta al menos en alguna de sus cartas. De hecho, Castiglione había compuesto en una estancia anterior el soneto «Superbi colli, e voi sacre ruine»¹⁴⁴, del que en buena medida arranca la rica poesía de ruinas en la España de los siglos XVI y XVII por la mediación de Gutierre de Cetina. En última instancia, el soneto desborda una actitud estrictamente arqueológica al establecer la circulación simbólica entre los significados de las dos Romas que se superponen en la mente de los humanistas: la de Augusto y la de San Pedro; la Roma pagana y la Roma cristiana. Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones* a la obra de Garcilaso (Sevilla, 1580), y a propósito del soneto de Garcilaso desde La Goleta («Boscán, las armas y el furor de Marte»), que le sirve para evocar a Cartago durante la campaña de Túnez, escribe que «[l]a imitación de este soneto parece que es de aquel tan celebrado que compuso el conde Baltasar Castellón, y tradujo en español Cetina con grande espíritu»¹⁴⁵. Por lo

¹⁴⁴ «Superbi colli, e voi sacre ruine, / che'l nome sol di Roma anchor tenete; / ahi che reliquie miserande havete, / de tante anime eccelse e pellegrine; // teatri, archi, colossi, opre divine, / trionfal pompe, gloriose e liete; / in poco cener pur converse sete, / e fatte al volgo vil favola al fine. // Così se ben un tempo al tempo guerra / fanno l'opre famose; a passo lento / e l'opre, e i nomi insieme il tempo atterra. // Vivró dunque fra miei martir contento, / che se'l tempo da fine a ciò ch'è in terra, / dara forse anchor fine al mio tormento». Gutierre de Cetina va más allá de una simple traducción, aunque mantiene el corolario tópico del final (si las grandes construcciones del pasado tuvieron fin, también lo tendrán afortunadamente los males propios), en un soneto donde efectúa una traslación de las ruinas visibles de Roma a las inexistentes de Cartago: «Excelso monte, do el romano estrago / eterna mostrará vuestra memoria; / soberbios edificios, do la gloria / aún resplandece de la gran Cartago; // desierta playa, que apacible lago / fuiste lleno de triunfos y vitoria, / despedazados mármoles, historia / en quien se lee cuál es del mundo el pago; // arcos, anfiteatros, baños, templo, / que fuistes edificios celebrados, / y ahora apena vemos las señales; // gran remedio a mi mal es vuestro ejemplo, / que si del tiempo fuistes derribados, / el tiempo derribar podrá mis males» (en A. Gallego Morell [ed.], *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 391).

¹⁴⁵ Por caminos acaso paralelos a los de Castiglione y Cetina, hay otra línea que explica la fundación del espíritu artístico arqueológico tanto en Italia como en otros países europeos. Se trata de una secuencia que se inicia con el poema del palermitano Giano Vitale (que firmaba con su apellido latinizado Vitalis), en una composición cuyos versos iniciales no dejan lugar a duda: «Qui Romam in media quaeris novus advena Roma, / et Romae in Roma nil reperis media», sobre la idea de que las realidades actuales —Roma—, en las que buscamos una confirmación de las realidades del pasado que nos han llegado por la vía evocatoria, no nos permiten ese reconocimiento: nada de lo de hoy remite a lo que fue ayer. De Vitalis el tópico paso a Joachim du Bellay, quien en *Les antiquités de Rome* incluye un soneto que comienza así: «Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome / et rien de Rome en Rome n'apperçois...»; extraordinariamente parecido, por cierto, al de Francisco de Quevedo cuyos dos primeros versos son: «Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!, / y en Roma

demás, el lema «Roma quanta fuit ipsa ruina docet» ('las propias ruinas muestran lo grande que fue Roma') se convierte en aforismo que refleja el dolor de los humanistas ante unas ruinas (*vestigia*) que servían a los ricos y patricios como sillares para construir sus quintas y casas de campo; y anticipa la consideración barroca de las grandezas del pasado, convertidas ya en despojos, como una invitación a la renuncia ascética del mundo.

Además de cultivar en Roma el contacto con importantes artistas (Rafael, por ejemplo, que le hizo el retrato por el que hoy le ponemos rostro a Castiglione), tuvo que defender la causa de su señor respecto a su legitimidad en un ducado del que se pensaba que el nuevo papa, León X, pudiera enajenarlo de la masa pontificia en favor de su propia familia (los Medici). Y así fue finalmente, cuando, después de tiras y aflojas diplomáticos que se prolongaron militarmente, el ducado que sirvió a Castiglione para su recreación de esa *ciudad ideal* en miniatura salió de las manos de Francesco Maria della Rovere en 1516 y fue a parar a las de Lorenzo de Medici, sobrino del Papa, que a tales efectos estaba en connivencia con el rey de Francia, Francisco I. En este punto, la actividad del autor en defensa de sus señores vivió un proceso muy intrincado: a la muerte de León X, Della Rovere recuperaría el ducado, pero Castiglione ya había virado en sus tareas diplomáticas; para entonces la corte de Urbino, de la que se había desconectado, en lo que aquí nos interesa era ya cosa del pasado. Así fue independientemente de que él se mantuviera formalmente

misma a Roma no la hallas». La conclusión de ambos es muy semejante: todo aquello que se hizo para durar ha quedado destruido, en tanto que el Tíber, que como río es emblema de la fugacidad, es lo único que remite hoy a la Roma que conocieron los antiguos; en Quevedo el soneto concluye así: «Murió lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura». Lógicamente, y luego de un primer momento en que las ruinas eran necesariamente romanas o vinculadas a la cultura romana (Cartago), cada país y cada cultura dio protagonismo a sus propias ruinas; en España, Sagunto, Numancia y, sobre todo, Itálica («Sevilla la vieja»). A este propósito, recuérdese la *Epístola moral a Fabio*, de Fernández de Andrada, donde se tejen los tópicos más importantes de la ética estoica, en algún caso a propósito de las ruinas de Itálica; pero, de manera absolutamente central, la *Canción a las ruinas de Itálica*, de Rodrigo Caro. Para lo concerniente al tema de las ruinas y su concreción en la lírica española de los siglos áureos, cf. J. M. Ferri Coll, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995.

vinculado a Della Rovere: pese a que, cuando este perdió su sitio en Urbino, lo había seguido a su exilio en Mantua, una vez recobrado el ducado Castiglione avanzaba ya por otros derroteros.

En 1519 Castiglione regresó a Roma, por disposición del nuevo marqués de Mantua, Federico Gonzaga, y allí se reencontró con los humanistas y artistas a quienes había conocido en la anterior estancia. De por entonces es la carta al papa León X, atribuida a Rafael por unos y a Castiglione por otros, aunque lo más probable es que fuera compuesta por este e inspirada por el pintor¹⁴⁶, a la sazón inspector de Excavaciones en Roma. En ella se expone la situación de la arquitectura romana y el expolio sufrido, así como una guía para la restauración. En la actividad diplomática desempeñada en Roma destaca la pretensión de aunar voluntades entre «eternidad» del papado y «universalidad» del Imperio, entre León X y Carlos V; y todo ello al servicio del marqués de Mantua y de su deseo de asegurar la pervivencia de las cortes septentrionales de la península itálica en un clima de coexistencia y colaboración con los poderes establecidos.

En esos breves años Castiglione conoció el matrimonio: casado en 1516 con Ippolita Torelli, de quien tuvo tres hijos, quedó viudo en 1520. Cuando, a comienzos de 1521, las circunstancias lo hicieron abandonar Roma y regresar a Mantua, de nuevo involucrado en el detestado oficio de la guerra, esta vez decidió dar un giro existencial a su vida, olvidarse de las armas e ingresar en la carrera eclesiástica, para lo que tomó las órdenes menores en 1521. Ese mismo año murió León X, que en los últimos tiempos había mantenido una postura vacilante entre los dos poderosos con los que debía guardar forzosas relaciones de equilibrio: Francisco I de Francia y Carlos I de España (emperador desde 1520 como Carlos V). El acceso a la silla papal

¹⁴⁶ Cf. V. Nieto Alcaide & F. Checa Cremades, *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, Istmo, 1980, p. 245.

de Adriano VI («de Utrecht»: último papa no italiano hasta finales del siglo XX con Juan Pablo II), que parecía desinteresado de ocupar la cátedra de San Pedro y se encontraba en España durante el cónclave que lo eligió, ejerciendo tareas políticas para el César Carlos de quien había sido preceptor durante una década, hizo suponer a todos que el papado se inclinaría del lado de Carlos. No fue exactamente así, aunque la temprana muerte de Adriano VI modificó la toma de posiciones de quienes, como Castiglione y su señor, el marqués de Mantua, tanto dependían de las alianzas papales. Con el nuevo papa Medici, Clemente VII, Castiglione se sintió en situación de ventaja y trató de recuperar su carrera eclesiástica tanto como su función diplomática, desempeñada como emisario del marqués de Mantua en Roma. Pero la política errática de Clemente respecto a las alianzas basculantes con Francia y con el Imperio incidieron en la situación diplomática de Castiglione: su pretensión de inclinar al papado al que servía a favor de Carlos, en ocasiones lo presenta ante la historia no se sabe bien si como un emisario del Papa ante el Emperador, o como un funcionario del Emperador ante el Papa.

Lo cierto es que en 1524 comenzó a estrecharse la relación de Castiglione con España, por el empeño del Papa de enviarlo ante el emperador Carlos V para favorecer «la paz universal entre los cristianos»¹⁴⁷; son palabras del conde a su madre, tan ingenuas como hinchadas de optimismo. De hecho, Castiglione partía hacia España convencido de la voluntad del Papa de acordar su política con el titular del Sacro Imperio Romano Germánico, a quien necesitaba, entre otras cosas, para frenar la expansión de la Reforma luterana; pero no había concluido aún su viaje cuando llegó a sus oídos, y no por las fuentes ordinarias por las que debiera haberlo sabido, de que el acuerdo se había producido con Francisco I. De la desastrosa

¹⁴⁷ Carta de 4 de agosto de 1524; en B. Castiglione, *Lettere inedite e rare*, ed. G. Gorni, Milano / Napoli, Ricciardi, 1969; lo tomo de M. Pozzi, «Introducción» a B. Castiglione, *El cortesano*, ed. M. Pozzi, Madrid, Cátedra, 2011, p. 15.

derrota francesa en Pavía (1525), que supondría el encarcelamiento del rey francés, la pérdida de muchos de sus generales y el abandono de sus pretensiones en Italia, Flandes y Borgoña, hubo de enterarse Castiglione antes de asentarse en Madrid, adonde llegó en marzo de ese año.

El emperador Carlos quedaba como fuerza principal en Italia, y Clemente VII en un papel de difícil justificación por parte del nuncio, obligado a respaldar la alianza del Papa con el francés a pesar de estar convencido de que la asociación con Carlos era fundamental para los intereses propios, sin otra contrapartida que el reconocimiento de los derechos de Carlos sobre el Milanésado. Durante este tiempo, Castiglione hubo de granjearse la confianza de las dos partes sin incomodar a ninguna: ante el Papa, haciéndole ver que la defensa de lo propio y la independencia de la corte papal exigía en ese punto histórico la alianza con Carlos, a quien presentaba cargado de buenas intenciones; y ante el emperador Carlos, tratando de excusar las alianzas con Francisco I de Clemente VII, quien, tras la derrota de Pavía y el subsiguiente Tratado de Madrid, volvió a apoyar en la Liga de Cognac al francés, que pretendía contrarrestar el dominio imperialista. Cabe pensar lo dificultoso de esa tarea, y, más aún, la perplejidad con que debió de atender a sus obligaciones, desgarrado entre su afinidad por razones distintas a dos fuerzas contrapuestas¹⁴⁸. Su aproximación a Carlos, por más que le supusiera que lo miraran con desconfianza quienes lo habían enviado allí, no dejaba, por otro lado, de levantar suspicacias en el entorno cortesano del Emperador, poblado de erasmistas, para quienes el ejercicio de poder del Papa, los intereses terrenales, la simonía, el nepotismo, las indulgencias que ricos podían conseguir y pobres no, y cuantos privilegios y abusos habían provocado la airada respuesta de Lutero, constituían una

¹⁴⁸ A este particular, cf. M. Lefèvre, «Baldassar Castiglione e gli “ispanismi” nel *Cortegiano* (I, xxxiv). Note su un episodio di autocoscienza linguistica, culturale e politica», *Philologia Hispalensis*, 18 (2004), pp. 95-107.

barrera que los buenos usos del nuncio papal no podían deshacer sin más: «Un síntoma muy claro de esta tensión es la carta de marzo de 1527 en la que Pedro Juan Olivar le cuenta a Erasmo que Castiglione, Andrea Navagero (embajador de la República de Venecia) y un no identificado Andrea Napoletano, habían criticado su estilo»¹⁴⁹, tachándolo de bárbaro y de menor valor que el de Pontano.

Los movimientos del Papa iban a contracorriente de los consejos del nuncio Castiglione, lo que se puso de manifiesto en los acontecimientos que lo condujeron al pacto antiimperialista, que habría de desembocar en el Saco de Roma de 1527: un episodio que explica el comportamiento ulterior de Castiglione hasta su muerte dos años después. Para dar contestación a las hostilidades de la Liga de Cognac, un ejército imperial formado por lansquenetes y españoles se dirigió a Roma, donde, muerto al comienzo del asalto el condestable de Borbón que mandaba las tropas y desasistidas estas de viáticos y medios, se lanzaron contra la ciudad entre los días 6 y 14 de mayo de 1527. Las tropas del Emperador, en buena parte mercenarias, se dedicaron con furor al pillaje y al saqueo de Roma, en la que provocaron enormes desastres, y retuvieron al Papa en el Castel Sant'Angelo:

Roma tenía entonces alrededor de cincuenta y tres mil habitantes y cerca de ocho mil morirían en los meses que duró la ocupación por las tropas imperiales. Las murallas de Roma no pudieron parar aquel ejército. Murió al asaltarlas su jefe máximo Carlos de Borbón, el único con carisma y autoridad suficiente para mantener la disciplina. [...] El 6 de mayo de 1526 [sic; por 1527] se consumó el asalto y progresivamente aquel ejército desordenado, compuesto en su mayoría por lansquenetes alemanes, de convicciones luteranas, españoles e italianos católicos, todos hartos de la larga marcha, que no habían recibido sus pagas desde

¹⁴⁹ M. Pozzi, «Introducción» a ed. cit., p. 20.

hacía meses y ofuscados por la convicción de que los tesoros romanos les compensarían de tantas fatigas, entró en Roma¹⁵⁰.

Como refiere Muñoz Machado, entre los múltiples testimonios, casi todos mediatizados por los intereses de los testigos, uno de los más curiosos es el del orfebre y escultor Benvenuto Cellini, refugiado junto al Papa y la mayoría de los cardenales vaticanos en Sant'Angelo. En sus *Memorias*, muy posteriores, no hace cuenta apenas «de lo que pasaba en la calle, de los asaltos a iglesias y palacios, de las vejaciones a eclesiásticos, de la sacrílega utilización de vasos y utensilios sagrados o de la apropiación de tesoros de la Iglesia, que tanto escándalo ocasionarían en toda Europa»¹⁵¹, sino, sobre todo, de sus propias acciones: se atribuye haber matado de un arcabuzazo al propio Carlos de Borbón —aunque lo nebuloso del día le hizo disparar casi al bulto— y haber puesto a buen recaudo, en tarea propia del orfebre que era, las piedras preciosas y el oro de las tiaras de los cardenales, desmontando unas y fundiendo el otro. El Papa solo pudo recuperar la libertad a finales de ese año, una vez que franceses e ingleses de Enrique VIII —que previamente se había retirado de la Liga antiimperialista— pactaron su liberación.

Ante esta situación, Castiglione hubo de sentirse zarandeado por sentimientos encontrados: el de la fidelidad que como nuncio debía al Papa; el de su simpatía hacia la figura del emperador Carlos y, en general, a la causa hispánica; y, acaso por encima de todo, el del horror ante las atrocidades cometidas en Roma, las humanas (la carnicería de los guardias suizos) y las relativas a los destrozos en el arte y el patrimonio, asunto este que desde antiguo le había preocupado. Y aún debió de sentir el embajador algo más, y es su incapacidad para conectar con Clemente VII, cuyas frivolidades en las alianzas, a las que finalmente cabía atribuir una parte de la

¹⁵⁰ S. Muñoz Machado, *Sepúlveda, cronista del emperador*, Barcelona, Edhasa, 2012; en línea [consulta: 30 abril 2015].

¹⁵¹ *Ibid.*

responsabilidad en lo ocurrido, parecían atender a otros consejeros en tanto desatendía o no escuchaba las razones de Castiglione. De hecho, abundan los testimonios donde Castiglione se queja, en los meses previos, de que se encontraba desasistido y sin noticias del papado, al que solicitaba sin éxito instrucciones de actuación. En una carta de 18 de marzo de 1527 al arzobispo de Capua confesaba, sintiéndose abandonado por su propio señor: «Yo escribo más por cumplir con la obligación y conciencia mía, que porque piense que mis cartas tengan importancia o peso alguno; y esto porque ya hace cinco meses que no recibo cartas ni aviso de Roma, lo cual, con todo, deseo ardientemente, si no para otra cosa, para consolarme al menos sabiendo la verdad»¹⁵².

Todo lo cual tenía lugar un año antes de la publicación de *Il cortegiano*, y dos antes de la muerte de su autor. Este no pudo sino afligirse con el desastroso saqueo en el que desembocaron las tensiones, soterradas o patentes, entre el Clemente VII y Carlos V. En este punto, el nuncio Castiglione fue el fiel de una balanza inclinado, para unos, demasiado a favor de los otros. En concreto, el Papa consideró que el diplomático había estado del lado del emperador Carlos, por lo que cayó en desgracia ante él, pese a los intentos de justificación de Castiglione, que en diciembre de 1527 trata de presentarle por carta un futuro más halagüeño para las relaciones entre ambos poderes (que darían, efectivamente, fruto en los acuerdos de Bolonia); en contraste, el emperador Carlos lo hace súbdito español y le ofrece por su cuenta el obispado de Ávila. Esta circunstancia, aun suponiendo un reconocimiento de los servicios a la paz entre el Vaticano y el Imperio, en cierto modo podía interpretarse como una confirmación de las suspicacias del Papa; y el propio Castiglione, cabe dudar de si para no dar pábulo a esas suspicacias o como muestra de que sus servicios por la paz no podían confundirse con ambigüedades

¹⁵² En M. Pozzi, «Introducción» a ed. cit., pp. 17-18.

respecto a quién era su verdadero señor, declinó el cargo en tanto no se hubiera producido la pacificación entre los enfrentados y no dispusiera de la expresa aprobación de Clemente VII.

Su afán de rebatir la acusación del Papa y de mostrar su oposición a lo sucedido lo llevó a protestar amargamente contra la versión de los hechos dada por Alfonso de Valdés en su *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* (1527)¹⁵³, conocido también como *Diálogo de Lactancio y un arcediano*. Se trata de una justificación providencialista del asalto de las tropas del Emperador, como si hubiesen sido enviadas por Dios para castigar los excesos terrenales de la corte papal. El argumento del diálogo es muy simple. El caballero Lactancio, a través del cual se vierten las opiniones del autor, se topa en Valladolid con el arcediano del Viso, sacerdote vestido de soldado. Ambos conversan en una iglesia sobre lo acaecido durante el Saco. A lo largo de dos partes, y en una prosa vivísima y llena de giros castizos, razones teológicas y un espíritu asombrosamente fresco y moderno, Lactancio va desmontando uno por uno todos los juicios que sostenía el arcediano, quien venía horrorizado de ver cómo soldados cristianos habían infligido a la Ciudad Eterna más violencias, daños, destrozos, humillaciones y muertes que el peor de los enemigos, turcos o protestantes. Lactancio, dominado por un espíritu erasmista que en la segunda parte le lleva a juzgar a Erasmo como hombre venerable destinado a depurar la cristiandad, explica los excesos de Lutero por los abusos y corruptelas del clero, y opone la doctrina de Cristo a las actuaciones de la Iglesia, propugnando la interiorización de la vida espiritual frente a la ostentación litúrgica y a las depravaciones temporales romanas que resultaba fácil achacar al papado.

¹⁵³ F. Calero propone otra autoría para el *Diálogo*: la del erasmista valenciano Luis Vives. A este respecto, cf. F. Calero, *Juan Luis Vives, autor del «Diálogo de las cosas acaecidas en Roma» y del «Diálogo de la lengua»*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2004.

La obra en cuestión, escrita en una espléndida prosa cuyo fervor combativo no rompe nunca la lógica discursiva, se difundió como la pólvora aun sin haber sido impresa y sin autoría explícita, dando cuerpo literario a la idea utópica de un imperio que acogiese a todas las naciones de la cristiandad bajo la égida del Emperador. Opiniones parecidas a las expuestas eran moneda corriente en círculos erasmistas, en los que se condenaban las intromisiones terrenales del Papa, así como su intervención política y decididamente beligerante en el contencioso entre España y Francia. No obstante, sorprende la radicalidad en la expresión, hasta el punto de que encontró algunas reservas en el propio entorno del Emperador, a pesar de que se le mantuviera su apoyo: no en balde era su secretario de cartas latinas¹⁵⁴.

Las razones por las que Valdés no dio a la imprenta su obra las expresa en carta a Erasmo (Barcelona, 15 de mayo de 1529), donde alude a que, a pesar de que muchos amigos le incitaron a publicarla —Luis Coronel, Sancho Carranza, Virués...—, «lo prohibí yo seriamente» en evitación de las calumnias de los pendencieros¹⁵⁵. Pero las razones más precisas y verdaderas, según explica Rivero Rodríguez, las deja entrever Pierantonio Serassi, compilador de las cartas de Castiglione¹⁵⁶:

a su juicio el diálogo se redactó para crear un estado de opinión favorable al emperador, dando argumentos a sus consejeros que debían responder a los reproches de una sociedad escandalizada y asombrada por las noticias que llegaban de Roma. La destrucción de imágenes y

¹⁵⁴ Aunque a menudo se le ha considerado «secretario del emperador», la función de Alfonso de Valdés fue bastante menos empinada de lo que suele pensarse: «El 8 de febrero de 1526 Carlos V extendió una cédula en Toledo que designaba a Alfonso de Valdés secretario de cartas latinas, el oficio no va más lejos que el de un escribiente que ha de trasladar al latín textos de otros y se asemeja a una renta proporcionada para su sustento, pero no un oficio de secretario propiamente dicho» (M. Rivero Rodríguez, «Alfonso de Valdés y el Gran Canciller Mercurino Arborio di Gattinara: el erasmismo en la Cancillería imperial [1527-1530]», *e-Spania* [en línea], 13 [2012]: <<http://e-spania.revues.org/21322>> [consulta: 1 mayo 2015]).

¹⁵⁵ En F. Caballero, *Conquenses ilustres, IV: Alonso y Juan de Valdés*, Madrid, Oficina Tipográfica del Hospicio, 1875, pp. 474-481.

¹⁵⁶ B. Castiglione, *Lettere ora per la prima volta date in luce e con annotazioni storiche illustrate dall'abate Pierantonio Serassi*, 2 vols., Padova, Presso G. Comino, 1769-1771.

reliquias, la profanación de lugares sagrados y venerados, la violencia ejercida contra la Santa Sede debía justificarse sin ruido pues llevar el diálogo a la imprenta más que proveer argumentos para justificar los reproches se transformaba en un acto de propaganda, de proclamación pública de una política decididamente dirigida a transformar el gobierno de la Iglesia desde la autoridad imperial y ese no era el propósito de Gattinara y los consejeros imperiales¹⁵⁷.

Castiglione tardó en hacerse con una copia del diálogo; de hecho, hasta 1528 no lo consiguió, y a finales de ese año inició su campaña contra Valdés, que por razones biográficas había de durar muy poco. La verdad es que no obró con la diplomacia que se supone a los de su oficio, sino que acusó infructuosamente ante el Emperador a Valdés —de quien tenía muy escaso conocimiento, como lo prueban sus errores y la confusión entre los hermanos Juan y Alfonso—, e hizo lo propio ante la Inquisición. Sus acusaciones daban cuenta de los ataques al Santo Padre, a la Iglesia y a sus ministros, además de la incitación que se hacía a los fieles al luteranismo, sin que ello bastara para conseguir la condena del Consejo de Castilla, que hubo finalmente de pronunciarse. Probablemente unos años después, cuando ya estaba encendida la cruzada contra el protestantismo y se habían subrayado las analogías doctrinales entre Erasmo y la Reforma, el caso hubiera tenido otro desenlace; pero en esta ocasión fue el nuncio papal quien llevó las de perder. Con todo, su violenta *Risposta* a Valdés (1528) evidencia que el desacuerdo absoluto con el erasmista español no suponía desdén ni enemistad con la cultura de España; por el contrario, al tiempo que mostraba su consternación por los acontecimientos del sacco, «si riferiva alla Spagna con parole che al di là della cautela diplomatica

¹⁵⁷ M. Rivero Rodríguez, «Alfonso de Valdés y el Gran Canciller Mercurino Arborio di Gattinara...», cit. [consulta: 1 mayo 2015].

dimostravano comunque ammirazione e gratitudine verso la nazione che ormai da vari anni lo ospitava»¹⁵⁸.

En la cresta de la polémica, Castiglione se autoimpuso el casi imposible acercamiento entre el Papa y el emperador Carlos. Ello le obligaba a atribuir el Saco ante Clemente VII no a Carlos, sino a la soldadesca, y en este punto terminaba coincidiendo con algunos erasmistas que, con el fin de no aparecer como impíos, exoneraban al Emperador de cualquier responsabilidad directa en los desafueros (aun sin enmendarse respecto de las culpas achacables a las pretensiones temporales del Papa)¹⁵⁹. Pero, en un sentido inverso, ello le obligaba asimismo a justificar ante Carlos las veleidades e infidelidades de Clemente VII. Su encendimiento contra Valdés, descendiendo a los insultos personales y a terribles imprecaciones, es también una muestra de su fidelidad al papado del que dependía, más allá de oportunismos y de convenciones.

Los malentendidos con el Papa, solo a medias aclarados, condicionaron sus últimos meses. Únicamente su muerte, el 8 de febrero de 1529, echó agua al fuego de la polémica. El nuncio se hallaba en Toledo cuando cayó víctima de «unas calenturas» pestilentes (lo cual no es mucho precisar; pero, en todo caso, no murió de remordimiento por los problemas referidos, como se hizo correr). Alfonso de Valdés fue a más cuando, en la carta a Erasmo ya citada, no ahorró puyas crueles contra su oponente, atribuyendo su muerte a castigo divino, lo mismo que la caída en

¹⁵⁸ M. Lefèvre, «Baldassar Castiglione e gli “ispanismi”...», cit., p. 105.

¹⁵⁹ El humanista Fernán Pérez de Oliva, autor de *Diálogo de la dignidad del hombre*, compuso una curiosa canción desde la perspectiva de Clemente VII, titulada «Lamentación al saqueo de Roma» (1527), en la que imita los motivos y el son apodíctico y funeral de las *Coplas* de Jorge Manrique (recurriendo, por ejemplo, al pie quebrado, aunque la estrofa es distinta, pues aquí los octosílabos y tetrasílabos se organizan en pareados). Resulta curiosa su utilización del Saco como ejemplo del *ubi sunt?* tratado poco antes por François Villon, Manrique y otros: «¿Dó están agora las manos / que domaron todo el mundo, / que nos libren del profundo / de los males? / Scipión, César y otros tales, / todo su bien es pasado, / y tu fin es ya llegado, / noble Roma» (*Las obras del maestro Fernan Perez de Oliva natural de Cordoua*, Córdoba, 1586, fol. 156r; tomo la cita de D. Suárez Quevedo, «Prólogo» a Andrea Palladio, *Las antigüedades de Roma*, ed. José Riello Velasco, Madrid, Akal, 2008, p. 5).

desgracia de Juan Alemán, primer secretario del Emperador y colaborador de Castiglione en las denuncias contra Valdés¹⁶⁰.

Aunque parezca de ocasión, es reseñable la lamentación funeral que, al conocer la muerte del mantuano, hizo el propio emperador Carlos V («es muerto uno de los mejores caballeros del mundo»), quien envía carta de condolencia al Pontífice. Sepultado en la ciudad del Tajo, a los pocos meses se exhumó su cadáver para llevarlo a Italia, donde quedó enterrado (Mantua, 1530). No deja de tener alto valor simbólico el lugar de su fallecimiento: la ciudad de Garcilaso, el poeta-soldado tan vinculado por diversas razones a su memoria y a la obra de que nos ocupamos aquí.

3.2. *IL CORTEGIANO*: CONSTRUCCIÓN Y PROCESO COMPOSITIVO

Hombre de amplia cultura clásica, Baldassare Castiglione ha pasado a la posteridad como autor de obra única, de escritura eminentemente funcional, redactada en italiano y no en latín como aún era habitual entre humanistas. Sin embargo, compuso también poemas en latín e italiano, algunos de ellos muy estimables, y en su condición de nuncio de poderosos dio curso a un nutrido epistolario con el que resulta posible conformar una psicobiografía. Como resumen de otras opiniones, la de Mario Pozzi es tajante, aunque acaso cicatera con sus méritos literarios: «Discreto poeta en latín, en vulgar no fue un rimador notable ni por calidad ni por

¹⁶⁰ «Por de fuera me reía, pero interiormente deploraba la malicia de los hombres, y lo ponía todo en manos de Cristo, que conoce bien este mi corazón, y quien castigó poco después la maldad de aquellos obscurantistas; porque Juan Alemán fue preso como traidor y desterrado de esta corte, y el Nuncio del Pontífice murió acometido de una gravísima enfermedad. Y de esta suerte yo, hombrecillo, sin protector, sin respuesta, sin apología alguna, con solo el auxilio de Cristo nuestro Señor, vencí los conatos de tan grandes hombres. Te he escrito esto para que no te extrañes de que estos se levanten contra tí, hombre tan esclarecido, cuando contra mí, que más bien soy gusano que hombre, tenían proyectado un crimen tan atroz» (en F. Caballero, *Conquenses ilustres...*, cit.; tomo la cita de M. Rivero Rodríguez, «Alfonso de Valdés y el Gran Canciller Mercurino Arborio di Gattinara...», cit. [consulta: 1 mayo 2015]).

cantidad»¹⁶¹. No es asunto que atañe al centro del presente trabajo, pero, antes de tomar por buenas consideraciones como esta, convendrá señalar otras como la de Fernando de Herrera, poeta de primera fila, además de teórico muy versado en lírica italiana y española de su siglo. En las *Anotaciones* a la obra de Garcilaso, y a propósito del género de la elegía (se conservan dos del toledano), tras hacer recuento de los grandes elegíacos griegos y latinos salta hacia Castiglione sin transición, y escribe de su tarea como elegíaco:

Después de estos ningunos escritos han quedado en la memoria de los hombres que merezcan igualarse con los de Baltasar Castellón y del Molsa, y de Marco Antonio Flaminio, y otros algunos de su tiempo. Porque el Castellón dejó por prendas y arra de su ingenio algunas elegías dulcísimas y elegantes y tersas y graciosísimas, y que no reconocen deuda a las antiguas¹⁶².

En todo caso, *Il cortegiano* es la obra de su autor, aunque escribiera otras; una obra singular cuya redacción le ocupó en periodos intermitentes muchos años de su vida. Puede leerse como documento de un tiempo histórico cuya belleza última deriva de su condición de pasado irreversible: cuando aparece publicada, el Humanismo de los fundadores estaba derivando hacia formas y modos cada vez más distanciados de unos orígenes que necesariamente se percibirían lejanos e irrecuperables. Entendido el término en la acepción actual, estamos ante una escritura «elegíaca», que si propone un modelo de ser y de actuar es también un retrato de un mundo ido. Esta lectura contingente, atada a las circunstancias de su tiempo, es compatible con la que se hace de la obra como un *tratado de armonía* que se sostiene también sin los anclajes históricos en los que nació. Y aunque Castiglione no sea tenido como un *creador* en la acepción que dominaría a partir del Romanticismo, la valoración

¹⁶¹ M. Pozzi, «Introducción» a ed. cit., pp. 27-28.

¹⁶² Fernando de Herrera, *Anotaciones a Garcilaso*; en A. Gallego Morell (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 423.

que se haga de él en cuanto artista de la escritura debería considerar tres circunstancias. La primera concierne al hecho de que la sensibilidad lingüística y sus resortes creativos están atendidos instrumentalmente al propósito doctrinal de la obra, razón que desaconseja valorarla desde un punto de vista estrictamente «artístico» que resulta ajeno a la intención del autor. La segunda tiene que ver con la tendencia a atribuir automáticamente a los intervinientes de la obra, en la medida en que son personajes históricos, los juicios que emiten y el estilo en que lo hacen, siendo así que estos corresponden en gran medida a Castiglione, quien ni siquiera registra notarialmente lo escuchado por él —que confiesa no haber estado presente en las veladas recogidas en su obra—, sino lo escuchado por quien lo escuchó y se lo refirió a él. En este sentido, él es quien *habla* en todos los casos, aunque vaya dando voz y distribuyendo intervenciones y razones a los intervinientes ficcionales (si se procede por comparación, en los diálogos de Platón la *autoría* platónica de las ideas expuestas está más decantada, a pesar de que haya en ellos personajes como Sócrates con tanto peso «autorial»). La tercera es relativa al género literario al que la obra pertenece y a cuyas normas se somete el autor, lo que recorta mucho las posibilidades de disensión respecto del marco elegido. De este modo, nos encontramos ante unos diálogos *more platónico*, tal como atinó a resucitarlos el Renacimiento, con el propósito de señalar valores morales del comportamiento mediante el choque de los pareceres.

Antes de que se publicara, la obra tenía ya una presencia notable entre allegados al autor y gentes de cultura, que la pudieron leer en los diversos manuscritos circulantes. El autor decidió su publicación cuando se había ya trasladado a España y estaba urgido por ciertas prisas, para evitar la transmisión defectuosa, siempre acechante en la difusión manuscrita, pero mucho más en cuanto que obedecía a un proceso dilatado de composiciones sucesivas. Y no es que tardara mucho en concluirse, ni siquiera que sufriera varias revisiones de estilo a partir de una primera

redacción global, sino que es un trabajo cuyas primeras redacciones se rehacen orgánicamente, con incorporación de nuevos personajes y episodios, y con modificación de su esqueleto estructural. Ello supuso con toda seguridad la existencia, y por eso el peligro que pretendía conjurar, de diversos *Cortesanos*. Castiglione respondió blindando su texto mediante una publicación atendida a sus directrices, restableciéndose así su control sobre un libro que parcialmente se le había ido de su mano. Giovan Francesco Valerio se ocupó de las correcciones, prosiguiendo el arduo trabajo iniciado por Castiglione y unificando criterios ortográficos y morfológicos según las directrices establecidas por Pietro Bembo en *Prose della volgar lingua* (1525): libro este cuya escritura corrió pareja a la del de Castiglione, y que en no pocas cosas le sirvió de referencia (los de Bembo son diálogos vespertinos como los del palacio de Urbino, a lo largo de tres sesiones y no cuatro, y en los que comparte personajes con Castiglione)¹⁶³. Finalmente la impresión tuvo lugar en Venecia, en abril, en la casa de Aldo Romano y Andrea d'Asola.

Asumiendo este dilatado proceso de reescrituras y reelaboraciones, ¿cuándo y cómo se produce, entonces, la composición de *Il cortegiano*? En la dedicatoria de la edición impresa a Miguel de Silva, obispo de Viseo —que no fue la primera dedicatoria que se escribió, como se dirá luego—, el autor expone ciertas circunstancias que aportan alguna luz a esas cuestiones. Explica ahí Castiglione que determinó escribir la obra a raíz de la muerte del duque Guidobaldo, como recordatorio de las virtudes de aquel y del tiempo de felicidad que había vivido en

¹⁶³ Bembo trató de construir en forma dialogística una suerte de gramática italiana, partiendo de la dificultad resultante de la existencia de numerosos dialectos. Los dialogantes son Carlo Bembo, hermano del autor, Giuliano de Medici, Federico Fregoso y Ercole Strozzi; tanto Giuliano como Federico Fregoso son dialogantes también de *Il cortegiano*. Sus propuestas normativas, que pretenden dignificar el italiano para que pueda parangonarse con las lenguas clásicas, se atienen a la lengua de Florencia, y en concreto al canon lingüístico de Petrarca, en poesía, y al de Boccaccio, en prosa.

compañía de los cortesanos de Urbino. La rapidez de la redacción pensaba compensarla con futuras correcciones, pero sus múltiples y sostenidas ocupaciones le fueron impidiendo la lima. Estando ya en España, supo que Vittoria Colonna, marquesa de Pescara y sobrina de Guidobaldo, a la que él había dado el libro en custodia, había difundido una parte importante de él en Nápoles contra la promesa que le había hecho de no trasladarlo a nadie, y tuvo noticia incluso de que algunos pretendían imprimirlo por su cuenta. Temeroso del desaguisado que ello supondría, y contando con la falta de tiempo para una corrección como la que hubiera deseado debido a sus tareas diplomáticas, decidió efectuar de propia mano las correcciones imprescindibles y darlo a la imprenta, para adelantarse a esa amenaza¹⁶⁴.

Según los datos que proporciona en la dedicatoria el autor, pues, la obra se compuso en poco tiempo, después de la muerte del duque Guidobaldo (no se especifica cuánto después), y se revisa muchos años más tarde con vistas a su publicación inmediata. A lo largo de este dilatado camino que ocupa prácticamente dos décadas, *Il cortegiano* tendría una existencia semipública sin necesidad de haber pasado por la imprenta: no tanto en su realidad textual, pues serían pocos los que conocieran sus sucesivas versiones, como por la resonancia que los diálogos debieron de generar entre los mismos personajes que allí aparecían y en su círculo de allegados. Probablemente, la determinación de componer la obra tomada tras la muerte de Guidobaldo no fue seguida en lo inmediato de un proceso completo de escritura, quedándose acaso todo en proyecto o borrador. La parte nuclear, y muy

¹⁶⁴ Antes de salir para España, en septiembre de 1524 Castiglione le había pedido el manuscrito a la Colonna, y de nuevo volvió a reclamárselo en enero de 1525, en ambas ocasiones sin éxito. Cuando ya había tomado la decisión de publicarlo, y después de que la marquesa de Pescara se excusara por su negligencia, Castiglione le hizo saber que fue esa circunstancia la que hizo dar por acabado el libro, pues, de otro modo, hubiera proseguido trabajando en él y reformándolo, ya que tenía en mente nuevos materiales e ideas para incorporar. En la dedicatoria, y bajo los elogios debidos a la convención, así como a las probadas cultura y sensibilidad de Vittoria Colonna, «la virtud de la cual yo siempre he tenido en grande veneración, como a cosa divina», expresa una indisimulada queja por la difusión de lo que le había entregado para disfrute personal y exclusivo de ella, algo que solo pudo hacer «quebrándome su palabra» (Ded., §1: 90).

verosímilmente la escritura considerada en sentido estricto y no solo como esbozo o proyecto, se redactó entre 1513 y 1518; esto es, durante sus años romanos (con la salvedad del tiempo que pasó en Mantua, cuando León X asignó el ducado a su sobrino Lorenzo de Medici).

Ello convierte la pequeña corte en una realidad contemplada desde el tráfago del mundo (Roma) o desde los cuarteles de invierno (Mantua). En el curso cronológico extendido desde que entró en contacto con ese espacio hasta las vísperas de su muerte, pudieron irse depositando los aluviones de una vida, si no larga en años, sí muy rica en experiencias y en conocimiento estrecho de algunos de los ingenios mayores de un tiempo a su vez esplendoroso; tanto aquellos que pudo conocer en Urbino, con varios de los cuales se reencontró en Roma, como quienes habían dejado allí su sello cuando llegó él.

Resulta evidente que el sistema de crecimiento de la obra, por anexión de nuevos materiales o por ampliación y modificación de los ya existentes, se traduce en problemas a la hora de establecer *stemma* o árbol genealógico que concluiría en el volumen impreso de 1528, según las aportaciones de la crítica genética a través de los estados intermedios de los que ha quedado testimonio en borradores manuscritos. En este avance, tan importante como los materiales incorporados son los desdeñados, tanto como las correcciones son las tachaduras, lo que nos incita a considerar el texto de la edición veneciana como meta de un discurrir plagado de vacilaciones, progresos, rectificaciones, omisiones, adiciones¹⁶⁵. De este modo, las realizaciones provisionales que se dan durante la composición son otros tantos

¹⁶⁵ Si sirve la comparación, el árbol genealógico del texto vendría a ser el registro de la intervención autorial en sus expresiones documentadas, al modo en que, con los modernos procesadores de textos, pudiéramos disponer —como así sucede, cuando queremos que así suceda— de las realizaciones textuales en los diversos estratos de la composición y corrección, con las marcas señaladas de las tachaduras y de los añadidos; o, en el ámbito de la pintura, el registro de las intervenciones del artista, mediante análisis radiográfico que permite percibir el cuadro actual como la superposición de diversas intervenciones en el tiempo.

testimonios del proceso de la escritura y, a fin de cuentas, del espíritu autorial respecto de los contenidos y las expresiones estilísticas con que los aborda al convertirlos en texto; también de los cambiantes intereses políticos del autor.

Según resume en su edición Mario Pozzi, hay cinco manuscritos que documentan este desarrollo: uno (A), conjunto de hojas sueltas, conservado en Mantua por la familia Castiglione; tres (B, C, D) en la Biblioteca Apostólica Vaticana; y otro (L) en la Biblioteca Mediceo-laurenziana de Florencia¹⁶⁶. Tales manuscritos obedecerían, según las indagaciones de Ghino Ghinassi aducidas por el editor citado, a tres redacciones de carácter orgánico y no a meras revisiones de estilo¹⁶⁷. Lo cual plantea fundamentalmente un problema que no afecta solo a cuestiones de estricta crítica genética —atenuado por el hecho de que disponemos de la edición impresa al cuidado del autor, y por tanto testimonio de su última voluntad—, sino que tiene que ver con la modulación de la escritura atendiendo a la evolución del pensamiento del autor, a los intereses fluctuantes de su función como nuncio de un noble o de un Papa, y aun a los cambios casi tumultuosos que se viven durante esos años en Europa: desde luego en Italia; pero también en Francia y España, los dos polos principales de las tensiones en relación con el papado, y aun Inglaterra (con la «cuestión real» de Enrique VIII, que desembocaría en su segregación de Roma).

En este camino de formación textual, algunos elementos contribuyen a entender circunstancias e intereses del autor o de los personajes relacionados con la obra, sin los que sería difícil hacerse una idea cabal. De manera sucinta, recogemos

¹⁶⁶ M. Pozzi, «Introducción» a ed. cit., p. 28.

¹⁶⁷ G. Ghinassi, «Fasi dell'elaborazione del "Cortegiano"», *Studi di Filologia Italiana*, 25 (1967), pp. 155-196.

sinópticamente la explicación de Pozzi en su edición, cuyos pasos seguimos en este punto¹⁶⁸.

A la primera redacción responden los manuscritos A, B y C. El C la presenta completa, y corresponde a los años 1514-1515; el A es completamente autógrafo, y en él se incluye una *Defensa de las mujeres* exenta, de fecha de redacción desconocida —acaso anterior al resto—, pero que terminará nutriendo el Libro III (dedicado a la formación de la dama) de los cuatro de que consta la obra, al que pasan algunos ejemplos y diversas reflexiones que allí se hacen. La obra aparece dedicada a Francisco I, rey de Francia desde comienzos de 1515. Respecto al texto definitivo, cambian notoriamente los contenidos. El Libro I se dedicaba a los juegos, y en el II se iniciaban las consideraciones sobre los rasgos del perfecto cortesano; al final del III, sobre «motes y gracias», se iniciaba una polémica entre Bernardo Bibbiena y Ottaviano Fregoso acerca de las mujeres, tema que salta al diálogo del Libro IV —donde Camillo Paleotto y Ottaviano Fregoso se constituyen en defensor e impugnador respectivamente—, y en el que apenas aparecen las referencias a las obligaciones del cortesano con el príncipe y al amor espiritual. En realidad, podría pensarse que el asunto debatido en el «libro» final, en pro y en contra de las mujeres, quedaba al menos relativamente desvinculado del sistema general de la obra centrado en la idea del cortesano¹⁶⁹. Algunas peculiaridades de esta redacción responden al marco histórico en que se produce su escritura, en el que debe insertarse el propósito de Castiglione de enaltecer una saga familiar, la de los duques (primero Guidofredo da Montefeltro, luego su sucesor y sobrino Francesco

¹⁶⁸ M. Pozzi, «Introducción» a ed. cit., pp. 28 ss.

¹⁶⁹ Esta circunstancia obliga a entender que el Libro III de la versión definitiva e impresa, sobre la formación y condiciones de la dama de corte, no es un tema entre otros, a modo de añadido o complemento, sino la expresión de la voluntad del autor de hacer de la mujer núcleo de toda su obra, puesto que con tanto empeño integró el tema estructuralmente en ella.

Maria della Rovere), en relación con el ducado de Urbino que, con el acceso al solio papal de León X, corría el peligro de pasar a otras manos.

Una segunda redacción corresponde al manuscrito D. Debió de iniciarse a raíz de su retiro en Mantua tras la pérdida del ducado de Urbino por parte de Della Rovere, y estaba presuntamente concluida hacia 1520, aunque ya dos años atrás la consideraba cerrada, pues la envió como tal a Bembo y Sadoletto (a falta solamente de revisiones ocasionales de estilo y superficie). La dedicatoria a Francisco I desaparece, pues ya no procedía mostrar una afinidad expresa con el francés, y se imponía la equidistancia que aconsejaban los intereses papales respecto de los poderes temporales (aun cuando el filohispanismo de Castiglione resulta a veces muy evidente). Los dos «libros» iniciales se funden en uno, que concede importancia grande a las consideraciones sobre la lengua; quedan solo otros dos (II y III en este segundo estado redaccional), el último de los cuales incluye lo tocante a las relaciones entre cortesano y príncipe, y la disputa sobre la mujer, con una intervención de Bembo sobre el amor platónico que no alcanza la intensidad ni el consenso de los cortesanos que conseguirá en la versión publicada.

La tercera redacción fue iniciada en 1521, y el 23 de mayo de 1524 se concluyó la copia cuyo texto corresponde al remitido a Venecia para su impresión, tras sufrir aún algunas correcciones de detalle. Estructuralmente, el Libro III de la segunda redacción se desglosa en dos, por lo que esta versión definitiva tiene cuatro «libros». *Il cortegiano* queda descompensado en cuanto a intensidad y temas en favor del Libro IV, que termina siendo no solo el cierre, sino el cenit de toda la obra, y en buena medida un tratado con autonomía filosófica y moral que no desaparece sin más al subsumirse en la totalidad. Y ello, que estructuralmente comporta un cierto desdoro respecto a la organización, debe entenderse a la luz de una consideración importante: la novedad del Libro IV respecto a los rasgos del cortesano es más pronunciada de lo que figura, pues los aspectos innovadores (en

general, la sublimación del modelo) no lo parecen tanto porque el autor, en su función de revisor, fue limando y arreglando los tres primeros «libros» para que no se percibieran incongruencias de contenido y valoración en el conjunto. El empaque del cortesano va *in crescendo*, y la elevación final sobre las primeras secciones no supone una ruptura precisamente porque el autor preparó la escalada espiritualista del discurso de Bembo, respecto al que las intervenciones precedentes adquieren un sentido preparatorio.

El proceso referido muestra las vacilaciones y los cambios de interés —de «intereses», diríamos— que sufre el autor, a quien le resulta psíquicamente rentable ir contrapesando los platillos de la balanza según variaba su papel en la política italiana, los requerimientos del papado de quien depende, las conveniencias de los pactos establecidos o perseguidos con el Emperador, la cambiante relación con Francia, el progreso profesional de los intervinientes (algunos de los cuales harían importante carrera eclesiástica en el curso de las sucesivas redacciones, lo que hacía conveniente modular sus opiniones)... Vistas las cosas globalmente, las intervenciones de las mujeres en la obra se adelgazan considerablemente; se incrementa una presentación internacionalista en detrimento de la excesivamente local; crece el papel de España y aumentan los elogios a figuras y hábitos de la cultura española (extraordinarios en el caso de la reina Isabel, o incluso en el de su nieto el emperador Carlos), en detrimento de la francesa, como resultado de las nuevas políticas de alianzas¹⁷⁰.

¹⁷⁰ La simpatía por España no obedece solo a los intereses que hubieran propiciado una «simpatía a la fuerza». Más bien sucede que la simpatía *natural* no tiene ya que ser ocultada. Y respecto a ciertas oscuridades, ambigüedades o vacilaciones en la historia textual de *Il cortegiano*, P. Burke se ha referido a ello con palabras esclarecedoras: «En la revisión de la década de 1520, por ejemplo, cuando Castiglione había ingresado en una carrera semiclerical y se discutía la necesidad de una reforma moral, le dio a *El cortesano* un cariz más grave, sacando las partes jocosas y agregando un cuarto libro en el que se analizaba el amor espiritual y el deber del cortesano de aconsejar a su príncipe. También omitió la primitiva discusión sobre el divorcio, quizá porque consideraba una falta de tacto

Recapitulemos, pues. Los materiales de la obra quedan distribuidos en una dedicatoria y cuatro «libros», cada uno de los cuales se corresponde con una tertulia habida en una reunión vespertina. En la dedicatoria impresa, el dedicatario ya no es el rey francés Francisco, sino el portugués Miguel de Silva, obispo de Viseo, que en los años precedentes había sido embajador de Portugal en Roma. La sustitución de uno por otro debe explicarse como un intento de neutralidad, en consonancia con los propósitos del conde Castiglione, ya absolutamente convencido de que la prosperidad y libertad de las cortes italianas no podían preservarse sin el acuerdo con el Imperio.

De los tres párrafos de que consta la dedicatoria, el primero es el fundamental, pues nos da la pauta del origen del proceso compositivo, y de la idea bajo la que concibe no tanto la obra como su revisión. Refiere allí melancólico el conde que, nada más comenzar la lectura para dicha revisión, se fue percatando del conjunto de pérdidas, sin contar con que la primera, la del duque Guidobaldo (1508), se produjo *dentro* del marco de la acción recreada y constituye el confesado punto de arranque de la escritura. Además de los muertos de los que ya daba cuenta a comienzo del último «libro» (Gaspare Pallavicino, Cesare Gonzaga y Roberto da Bari; IV, §1: 447-448), la relación de ausencias desde entonces (cuando compone ese cuarto «libro») al momento en que redacta la dedicatoria definitiva constituye una cadena de rostros que parecen haber despoblado el mundo, convertido en «un desierto lleno de trabajos». Buena parte de este apartado es una sarta de nombres que, desde los tiempos evocados hasta los de la revisión para la imprenta, han ido dejando el mundo y acrecentando correlativamente la melancolía de Castiglione:

abordar el tema cuando Enrique VIII estaba tratando de abandonar a Catalina de Aragón. En una palabra, Castiglione se había adaptado a la nueva era como muchos de sus amigos retratados en el diálogo. Bernardo da Bibbiena, Federico Fregoso y Ludovico da Canossa se convirtieron en obispos, en tanto que Bibbiena y Bembo terminaron sus días en calidad de cardenales» (*Los avatares de «El cortesano»*, cit., p. 53).

muerto es el mismo miser Alfonso Ariosto [...]. Falleció asimismo el duque Julián de Medici [...]. Muerto es también miser Bernardo [Dovizi da Bibbiena] [...] y muerto es Otavián Fregoso [...]. Muertos son, en fin, muchos otros de los nombrados en este libro, a los cuales parecía que la natura les hubiese prometido y les debiese larga vida. Pero lo que más es de doler y que no debería decirse sin lágrimas, es que también la señora Duquesa es muerta (Ded., §1: 91-92).

Es muy intensa esta referencia a la duquesa Elisabetta Gonzaga, la esposa de Guidobaldo el duque y hermana del marqués de Mantua. Ello se debe tanto a que la muerte era muy reciente, pues se produjo en 1526, fecha inmediatamente antecedente a la de redacción de la dedicatoria, como a la circunstancia de que la dama constituyó para Castiglione el objeto de un afecto contemplativo y platónico. Así se muestra no solo en esta obra sino también en otras composiciones literarias que le dedicó.

En la dedicatoria (§2) se ocupa asimismo Castiglione de cuestiones lingüísticas, que en lo tocante a nuestro tema son de interés menor; y, sin embargo, tienen que ver con la *questione della lingua* que vuelve en otros momentos, en relación con «el prevalecer del toscano, o mejor dicho del florentín, ante las sucesivas, aunque nunca completas, abdicaciones del siciliano y del napolitano, del véneto y de las otras hablas del norte de Italia»¹⁷¹. El núcleo de la explicación es una justificación del autor acerca de por qué no ha seguido el modelo de Boccaccio, algo que debe inscribirse en la polémica lingüística de su tiempo y en las relaciones del toscano y de las otras derivaciones italianas de latín con la lengua madre; todo ello desde el espíritu clasicista que defiende Castiglione (y, desde luego, Pietro Bembo, la principal autoridad lingüística de los contertulios).

¹⁷¹ M. Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, I, Madrid, Anejo I del BRAE, 1959, p. 38.

El último apartado de la dedicatoria (§3) es la justificación de su pretensión de exponer los rasgos del cortesano perfecto frente a quienes arguyen que es algo inútil dado que tal perfección no existe; ante lo cual él se acoge a los modelos de Platón, Jenofonte y Marco Tulio (Cicerón), todos ellos conocidos por sus recreaciones de modelos ideales que no encuentra cobijo en la realidad: la República en el diálogo homónimo en el caso del primero, el soberano en *Ciropedia* del segundo, y el orador en *De oratore* del tercero. Y con gran ingenio y digna humildad se defiende, en fin, de quienes entienden que ha querido retratarse a sí mismo: y no porque no haya pretendido la perfección de la cortesanía, explica, sino porque desear saber algo no implica afirmar que se conoce.

Así como el escrito en su conjunto está dedicado a Miguel de Silva, los cuatro «libros» se dedican a Alfonso Ariosto, que había muerto en 1525. Alfonso, primo segundo de Ludovico Ariosto y gran amigo de Castiglione, había estado en la génesis de la obra, y se mantuvo como dedicatario de cada sección aun cuando ya había decaído como dedicatario general Francisco I (del cual Castiglione había dicho en el proemio de una de las versiones anteriores que lo había inducido a escribir la obra, a través de Alfonso Ariosto). Los intereses que, en 1528, tenía Castiglione como nuncio no se verían muy afectados con la inclusión de Ariosto, filofrancés declarado, al haberse borrado a Francisco I. De todos modos, si en las relaciones entre el Vaticano y el Imperio el nuncio papal Castiglione quería actuar como puente, respecto de las existentes entre el Imperio y Francia su pretensión de neutralidad no alcanza a ocultar una inclinación hacia el lado de Carlos V.

Cada uno de los «libros» aparece dedicado a unos temas específicos, dentro de la idea general. El Libro I se dedica al establecimiento de los caracteres que debe tener el cortesano, ejercicios del caballero, importancia de hablar y escribir

correctamente¹⁷², necesidad de la música —cantar y tañer algún instrumento— y de la pintura. La conversación tiene lugar, como es lo habitual, en ausencia del duque Guidobaldo, quien por razón de enfermedad se retira temprano a descansar. De entre los juegos que se proponen para ocupar el tiempo, Emilia Pio, encargada por la duquesa de dirigir la conversación, escoge el de la formación del perfecto cortesano, tarea que le encarga a Ludovico di Canossa. Aunque el tono digresivo y fluctuante, propio de estas conversaciones de cultos *dilettanti*, dificulta el establecimiento de una secuencia articulada de los temas en sus aspectos de detalle, básicamente se recorren los motivos fundamentales en los que el cortesano debe reparar: presencia, trato, vestido, dedicación a las letras y a las armas (cuya prioridad defiende Canossa, aunque Bembo pondera la importancia de las letras), modos de hablar y de escribir, referencias a las artes (música, pintura, escultura); y todo ello presidido por la gracia desdeñosa de la *sprezzatura* en que más tarde nos detendremos, dada la importancia absoluta que tiene como médula del psiquismo del cortesano.

El Libro II se ocupa de concretar lo anterior en los comportamientos y actitudes de los cortesanos. Federico Fregoso, encargado de la conducción, reprueba el que un espíritu como el tratado antes acerca de los rasgos del cortesano pueda traducirse en una casuística normativa. Más bien se establece, como cualidad transversal de todo lo considerado, la condena de la afectación tanto en ejercicios corporales como en las actividades relacionadas con la danza y el canto, o incluso en lo concerniente a los motes, gracias y burlas; esto es, a los diversos modos de despertar el ánimo, fomentar la curiosidad y producir alborozo, todo ello sin incurrir en exageraciones ni distorsiones y con especial cuidado en el tratamiento del

¹⁷² La oposición entre la lengua vulgar (el toscano) y la culta (el latín) tiene correspondencia en otros países; así en España, donde Fernando de Herrera, en las *Anotaciones* a la obra de Garcilaso, enfrenta el latín al castellano en cuanto a su calidad como lengua de cultura y específicamente de poesía; pero también hace lo propio entre el castellano y el toscano.

lenguaje para propiciar ambigüedades y dobles sentidos. Del desarrollo de este último apartado se encarga Bibbiena. Resulta curiosa la codificación de estos modos de placer y esparcimiento, con acotaciones acerca de la diferencia entre hombres y mujeres, jóvenes y viejos. La tradición de *iocus* y *facetiae* (para Castiglione, *iocus* y *facezie*) tiene noble raigambre entre los antiguos (Cicerón, *De oratore*; Quintiliano, *Institutio oratoria*) y los modernos (Giovanni Pontano, *De sermone*), como actitud del espíritu o, más a menudo, como instrumento para mover el ánimo a la risa en los discursos forenses. Las intervenciones son aquí cruzadas, en ciertos momentos inopinadas, conformándose un caleidoscopio de motivos plurales pero vinculados entre sí y también con las líneas generales trazadas en el «libro» anterior.

El Libro III se atiene a la formación de la dama, con sus virtudes establecidas en correspondencia con las del varón. Esta correspondencia, sostenida por Giuliano de Medici —el *donjuán* asumido del grupo, que residía en el palacio a expensas de la generosidad de los duques—, no implica la identidad de las funciones sociales de hombres y mujeres, toda vez que existen virtudes correlativas adecuadas de modo contrapuesto a unos y otras (gallardía vs. delicadeza). Si en el caballero la *mediocritas* constituye una armonización de opósitos en donde se encuentran la virtud personal y la social, en la dama es, además, un ingrediente moral que la sitúa equidistante entre el ensimismamiento, por un lado, y la verbosidad y las conversaciones ligeras, por el otro. Debe ser destacada la centralidad de lo femenino; una centralidad, de todos modos, atenuada y relativa, pues no cabe hacer de la obra una anacrónica afirmación feminista. De hecho, las virtudes de la dama no lo son tanto *en sí mismas* como para conseguir su aceptación social, en buena medida dependiente del varón. De ahí la insistencia en la discreción, la medida, la honestidad, y en una idea de cultura y familiaridad con las letras y las artes, en concreto la música y la danza, que se orienta más a lograr la aprobación ajena que a proponer, más a responder adecuadamente a las solicitudes de los

varones y entender lo que estos dicen que a exhibir su sabiduría o deslumbrar con sus opiniones. Aunque en algún momento el tema de la mujer adquiere entidad filosófica y abstracta (en las controversias entre Giuliano de Medici y Pallavicino), pronto, y precisamente a solicitud de una dama (Emilia Pio), se desciende a los *exempla*: mujeres de distintas épocas notables por sus virtudes. En conexión con el motivo de la mujer se produce una incursión en la temática amorosa que en cierto modo supone una preparación para el último «libro».

El Libro IV se conforma como una síntesis doctrinal que, tras diversos meandros y disquisiciones, concluye en un arrebatado discurso de Pietro Bembo acerca del amor platónico, en cuyo fervor oracional se terminan disolviendo las estrategias sociales. En cierto modo, este «libro» se sitúa fuera del marco de los otros tres: así se aprecia en el hecho de que en sus comienzos aparezca una referencia a aquellos intervinientes en las reuniones que ya no pueden participar en ellas, por haber muerto; y de que aluda a la prosperidad conseguida por otros. Esta tonalidad retrospectiva, que tiene que ver con el momento de su escritura, domina la revisión de toda la obra, concebida como la evocación de la plenitud desde un presente de pérdidas. Cronológicamente, también debe considerarse que la escritura de este «libro» se muestra distanciada de la de los restantes. La tardía incorporación de Ottaviano Fregoso, cuando parecía que el fuego de la conversación iba a apagarse, introduce una perspectiva inédita que complementa a las anteriores tanto como las rectifica. Si hasta entonces el cortesano figuraba como meta de una creación antropológica que concluía en sí misma, ahora, según Fregoso, su función se prolonga en la persona del príncipe. El desplazamiento desde la educación del cortesano a la educación del soberano se explica en tanto que las virtudes de aquel inciden en la virtud de este, y a su través en la felicidad de los súbditos que dependen de él. Al conectar así *Il cortegiano* con otros tratados sobre las

condiciones del príncipe, se convierte en una obra también política¹⁷³, en la que Fregoso dibuja una especie de isla utópica en el curso de la realidad dinámica de la época. En todo caso, el establecimiento de una tarea moral derivada de la contigüidad al príncipe, respecto al que los hombres de letras tenían una obligación en cierto modo *paideiética*, viene de antiguo: en este sentido, el género de los espejos encuentra precedentes explícitos en la antigua Grecia, por ejemplo en el *Discurso de Nicocles* de Isócrates (siglos IV-III a. C.)¹⁷⁴. Algún contertulio, incluso, observa la diferencia entre el modelo de cortesanía expuesto esa noche y el de noches anteriores; algo que se parece mucho a la incongruencia. Pero la parte cimera, también la prácticamente conclusiva, es la exposición sobre el amor, de un platonismo que llega a deshacerse en un arrebató místico. Aprovechando que, entre las condiciones del nuevo cortesano —el instituido ahora como «instructor» del príncipe—, se habló de la conveniencia de que fuera hombre de edad en cuanto que esta garantiza una mayor sabiduría, sale a la palestra la posibilidad de que ese cortesano entrado en años pueda amar, siendo así que el amor parece una condición inherente a la cortesanía. El discurso de Bembo establece las categorías del amor: el racional trasciende los límites del sensorial, y puede ascender a la idea

¹⁷³ La deriva de este Libro IV conecta la obra con el género de los *espejos de príncipes*, en cuanto conjunto de pautas para la instrucción de gobernantes; en una línea que coincide parcialmente con otros libros coetáneos en su composición, como *El príncipe* de Maquiavelo (aunque su publicación fuera unos años posterior) o *Institutio principis christiani* de Erasmo.

¹⁷⁴ En el Libro IV, capítulo IV («La educación del príncipe») de la magna obra de W. Jaeger (*Paideia: los ideales de la cultura griega*, cit.), se refiere el autor a los ejemplos de pedagogía sobre los poderosos que, hacia el siglo IV a. C., muestran la presencia antigua de esta actitud y del género de los espejos: Platón con el tirano Dionisio; Isócrates con diversos casos y obras, además del *Discurso a Nicocles*; Jenofonte con su novela pedagógica *Ciropeia*; Aristóteles con el tirano Hermias de Atarneo y, sobre todo, con el futuro dueño del mundo Alejandro. Y apostilla: «No todos los poetas que circulaban por las cortes de los tiranos del siglo IV eran simples parásitos y aduladores que luego, al caer los tiranos, se ponían a cantar la democracia, como Platón reprocha a los poetas de su tiempo. Los últimos grandes poemas de Píndaro a los nuevos autócratas de Sicilia, en los que abandonaba el estilo habitual de sus cantos de triunfo para pasar de las alabanzas tributadas a los vencedores agonales de origen burgués o noble a las exhortaciones dirigidas a los príncipes, son precursores de los discursos de Isócrates a los gobernantes de su tiempo. Y si nos remontamos más atrás nos encontraremos con la forma poética del *Espejo de los caballeros*, con la poesía gnómica de Teognis, impregnada de la ética de la antigua nobleza griega» (pp. 871-872).

abstracta de belleza y, a través de ella, a la belleza divina. Emilia Pio pincha el globo de la idealidad con una intervención voluntariamente banalizadora, y al final suscita la necesidad de proseguir otra noche que ya no va a tener lugar. La llegada del alba resulta como un advenimiento de la gracia sobre los abstraídos contertulios ante el fulgor del discurso de Pietro Bembo.

En su conjunto, los cuatro «libros» que constituyen la obra están escritos a modo de diálogo en que determinados personajes históricos del círculo de la corte de Urbino intercambian sus puntos de vista sobre diversas materias en aras de conseguir formar un perfecto cortesano; una cuestión propuesta como «juego» en la sesión primera, lo que la hace aparecer como un tema circunstancial que paulatinamente va cobrando centralidad. Los personajes intervinientes son la duquesa Elisabetta Gonzaga, Emilia Pio, Pietro Bembo, Ludovico di Canossa, Bernardo Bibbiena, Ottaviano Fregoso, Federico Fregoso, Cesare Gonzaga, Giuliano de Medici, Gaspare Pallavicino, Ludovico Pio... El autor, habitual de reuniones como las que retrata y por lo tanto conocedor de sus liturgias y funcionamiento, reconstruye una serie de conversaciones en las que confiesa no haber estado presente por razón de viaje diplomático; pero le fueron referidas, nos dice, con la máxima fidelidad: «En las cuales, aunque yo no haya sido presente, por hallarme entonces, cuando esto pasó, en Inglaterra, trabajaré agora, cuan puntualmente la memoria me sufriere, de acordallas según poco después que fui vuelto las supe de persona que muy fielmente me las contó» (I, §1: 102-103). Lo cual permite pensar que el grado de ficcionalización es alto, y que, según se ha apuntado antes como una cautela de lectura, Castiglione es en buena medida *autor* también de las opiniones vertidas, no porque las sostenga personalmente todas ellas a través de personajes interpuestos, sino a modo de dramaturgo cuya autoría y creatividad consisten en poner en pie una serie de *dramatis personæ* que hagan psíquicamente congruentes y *necesarios* sus respectivos parlamentos.

Aunque no aparezca como presidenta institucionalizada, la duquesa Elisabetta Gonzaga es la presidenta efectiva de las reuniones cortesanas, apoyada por su cuñada Emilia Pio, viuda del conde Antonio da Montefeltro, hermano natural del duque Guidobaldo; «la cual por ser de tan vivo ingenio y buen juicio, como sabéis, parecía maestra de todos en dar a cada uno el seso y el arte y el valor que convenía» (I, §4: 107). Guidobaldo da Montefeltro, el duque y señor de la pequeña corte, aparece velado por causa de una enfermedad reumática que le afectó desde joven y que le impedía llevar una vida activa, lo que le obligaba a retirarse temprano a sus aposentos sin tomar parte efectiva en las reuniones¹⁷⁵. De modo que la organización y el ritual de las tertulias nocturnas tienen un aire eminentemente femenino, aun cuando el peso de los discursos y debates recaiga en los hombres. Los intervinientes son principalmente varones: más de una veintena de poetas, diplomáticos, cortesanos y jefes de la Iglesia; pero la corte, en sus aspectos de entretenimiento y en los escarceos silogísticos e intelectuales, no deja de responder a un modelo que se adecua a las nuevas labores del cortesano frente a las antiguas del guerrero, y en el que las mujeres, ya que no elaboran los discursos, actúan a menudo como jueces.

La noche es el espacio temporal de las conversaciones, cuando la vida real se ha apagado y las disquisiciones y casuísticas semejan el juego de unos adultos ociosos que deciden establecer un remedo de la vida, con entretenimientos que parece que

¹⁷⁵ La ausencia de Guidobaldo (1472-1508), el jefe de la familia, tiñe de una extraña neblina el funcionamiento entero de la corte. Había heredado el ducado a la muerte en 1482 del *condottiero* Federico da Montefeltro, a quien se debe el esplendor áulico de Urbino y la construcción del *palazzo* ducal. Imposibilitado desde bien joven, Bembo y Castiglione dejaron de Guidobaldo espléndidas semblanzas necrológicas, más allá de lo que una *laudatio* mortuoria exige ritualmente. El mismo Castiglione, que inicia la escritura de la obra movido por la muerte del duque, apenas comenzada traza una etopeya de este: «Dexó [Federico] por sucesor suyo un solo hijo varón de diez años, que sin madre le había quedado, el cual se llamó Guidobaldo. [...] De suerte que todos concluían que ninguna cosa había hecho el duque Federico de mayor ecelencia que haber dado al mundo un tal hijo. Mas la fortuna, invidiosa de tanta virtud, con toda su fuerza se puso a contrastar a tan gran principio. De tal manera que, no habiendo aún llegado el duque Guido a edad de veinte años, cayó malo de gota, la cual con muy graves dolores, creciendo siempre, tanto en todos los miembros en breve tiempo le cargó, que ni estar en pie ni menearse podía; y así uno de los más hermosos y bien dispuestos cuerpos del mundo quedó en su verde edad desfigurado y perdido» (I, §3: 105).

tengan algo de infantil, y que codifican la práctica lúdica y sistematizan el ocio. Según Emilietta Panizza, la actitud de los interlocutores, al emplear constantemente un presente categórico, «explica que todos ellos no solo conciben como ortodoxos sus preceptos, sino que quieren atribuirles una intemporalidad absoluta, establecida por los propios hábitos paradigmáticos que posee su simbólico personaje»¹⁷⁶.

Conocemos la circunstancia concreta que motivó la composición del libro (volveremos a ella para tratar nuevos aspectos); y también conocemos, cierto que filtrada por el escritor en lo que pudiera ya ser un recurso compositivo, la que propició la organización de las tertulias, con algunos rasgos de ritualización que terminarían por consolidarse. A ello se refiere Castiglione al comienzo de su obra:

Así que habiendo papa Julio segundo con su presencia y con ayuda de franceses reducido Boloña a la obediencia de la Sede Apostólica en el año de mil y quinientos y seis, y volviéndose a Roma, pasó por Urbino, adonde, cuan honradamente y con cuan largo y manífico aparato se pudiera hacer en la más principal ciudad de Italia, fue recebido; de suerte que no solamente el Papa, mas todos los cardenales y los otros cortesanos quedaron en extremo satisfechos. Hubo algunos tan contentos de la conversación de aquellos caballeros que allí hallaron, que, partiéndose el Papa y la corte, se quedaron muchos días en Urbino. En este tiempo no solo se usaba el estilo acostumbrado de las fiestas y otros placeres ordinarios, mas cada uno tenía diligencia en añadir algo por su parte, en especial en los juegos, los cuales cada noche se trataban (I, §6: 111).

No obstante el reparto de los temas en cuatro secciones correspondientes a otras tantas sesiones, el sistema del diálogo va contra cualquier compartimentación; lo cual da indicio de que en la reconstrucción de Castiglione hay mucho de ejercicio literario. Sin embargo, este no ahoga la relativa naturalidad de las opiniones y

¹⁷⁶ E. Panizza, «El caballero de Suárez de Figueroa entre *Il cortegiano* y *El discreto*», *Criticón*, 39 (1987), p. 22.

reflexiones de los reunidos, encajadas a veces en largos discursos, otras veces presentadas de manera dinámica y más breve, con cruces de intervenciones. Aunque los dialogantes tienden a construir largos discursos de condición más o menos independiente y homogénea, tanto las contestaciones como la propia fluencia de los asuntos hacen que los temas sean recurrentes y con remisiones internas, los personajes se interrumpen en sus exposiciones, y los mismos asuntos vayan y vengan sin obedecer a orden preestablecido.

No podemos saber con absoluta precisión si el modelo dialogístico de la reunión renacentista, tal como se difundió en España a partir de *Il cortegiano*, es un remedo de la corte de Urbino u otras similares, o más bien un remedo de la ficción literaria de Castiglione; si se desprende de una realidad vivida, luego literaturizada, o es el producto de una invención literaria efectuada sobre una realidad desvaída y ya casi imperceptible¹⁷⁷. Después de todo, tanto monta. Esa sustancia elegiaca o añorante que está en la base de *Il cortegiano* concuerda con la espiritualidad que sintieron los humanistas en su conjunto, quienes revolvieron en los desvanes de la Antigüedad para adaptar aquellos usos a los tiempos que vivían. No cabe duda de que, entre todos aquellos modelos clásicos, es Cicerón el que ocupaba el centro simbólico y el que, por causa de los descubrimientos textuales, aparecía como el *lejano próximo*. De hecho, el esqueleto conceptual de este paradigma de Baldassare Castiglione que pasa del *saber estar* (liturgia social) al *saber ser* (arquetipo moral) obedece fundamentalmente al *orador* ciceroniano. El hombre de corte debía cubrir ciertos requisitos para conseguir situarse en el núcleo de los afectos del príncipe, como el

¹⁷⁷ El modelo dialogístico renacentista tiene un poderoso componente clásico que se filtró a través de diferentes obras de tránsito entre la Antigüedad grecorromana y la cultura medieval. Un ejemplo claro es *De consolatio[n]e philosophiæ* (o *Consolatio philosophiæ*), de Boecio, en que el pensamiento consolatorio de raíz estoica viene dado mediante una conversación entre el autor y Filosofía. Más que un personaje de caracteres arquetípicos, Filosofía es una entidad conceptual con presentación humana. El género literario de *De consolatio[n]e...* es de estirpe clásica, pero la sustancia del personaje alegórico que dialoga con Boecio tiene ya trazas medievales.

orador debía convencer a aquellos a quienes se dirigía. De ahí que el *De oratore* ciceroniano sirviera como cañamazo sobre el que asentar los modos retóricos, pero también los recursos psicológicos, para alcanzar el propósito social perseguido en cada caso¹⁷⁸, según expone Castiglione en la dedicatoria de su obra, aludiendo a los diversos cánones de perfección en distintas actividades:

[...] no se me dará nada de haber errado con Platón, con Xenofonte y con Marco Tulio. Y dexo de disputar agora, en respuesta desto, del mundo inteligible y de las ideas; entre las cuales, así como (según la opinión de estos sabios) hay idea de la perfeta república y del perfeto rey y del perfeto orador, así también la hay del perfeto cortesano: a la imagen de la cual, si yo no he podido llegarme mucho con mi estilo, tanto menor trabajo ternán los cortesanos de llegarse con las obras al término y raya que yo con mi escribir les habré puesto (Ded., §3: 96-97).

El propósito inmediato de Castiglione debió de estar más cerca del libro de cortesía que del tratado sobre la perfección humana, aunque la pretensión de lo primero y las revisiones de lo escrito inicialmente a la luz de una existencia ya casi cumplida terminarían conduciendo a lo segundo. E incluso si se quiso escribir este libro de cortesía, no era solo para pulir la etiqueta de los cortesanos, sino para hacer del cortesano ideal un *privado* que consiguiera penetrar en el ámbito social del príncipe, pero también en su corazón: así podrá desengañarlo y amonestarle

¹⁷⁸ «Entre las normas que se pueden deducir del texto de Cicerón, las que más trascendencia y aplicación futura tendrían serían las citadas a continuación (la mayoría vigentes en la actualidad): la importancia de la elección del estilo apropiado, la defensa del eclecticismo aunque respetando ciertas normas (*varietas*), la importancia del resultado y los objetivos frente a los medios, el consejo de evitar florituras innecesarias, adecuarse a las circunstancias (sentido del decoro, *decorum*), el saber transmitir sentimientos al espectador como un actor, evitar caer en la broma fácil pero sin aburrir al público, introducir el factor sorpresa, dejar partes (frases) a propósito sin terminar para dar la sensación de frescura y espontaneidad, disimular las dificultades y lo trabajado del texto (*negligentia diligens, facilitas*), mostrar soltura y naturalidad, la importancia de dar al público lo que quiere, o no agobiarse en busca de la perfección entre otras» (M. I. Carrasco, «*De oratore, Il cortegiano, The gentleman: una cuestión de imagen*», *Escritura e Imagen*, 4 [2008], p. 315). Se trata de una reseña a C. Montes Serrano, *Cicerón y la cultura artística del Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006.

enojoso. De este modo, en cuanto tratado de buenas maneras, el fin último era la creación de consejeros áulicos respecto de unos príncipes progresivamente más poderosos¹⁷⁹; en cuanto tratado de perfección moral, una llamada a ciertos rasgos de un pasado concluso para que nutrieran con su espíritu el futuro inquietante y esperanzador que estaba asomando.

3.3. LA CASA DEL ALEGRÍA, UN UNIVERSO A ESCALA

Según se ha expuesto atrás, la escritura de *Il cortegiano* fue inducida por la muerte del duque Guidobaldo, que remitía a su vez al tiempo fenecido en que el ducado estaba encarnado por su padre Federico II. Antes del fallecimiento del *condottiero* Federico da Montefeltro, el esplendor de la corte de Urbino había alcanzado alturas asombrosas. Se conjuntaban allí el brillo local, debido a los ingenios italianos o extranjeros que la visitaron o que residieron y trabajaron en ella (Paolo Uccello, Piero della Francesca, Pedro Berruguete, etc.), y la vertiente europea, por los viajes al exterior del jefe del principado. Tras la muerte de Federico en 1482 se alojaron en Urbino Luca Pacioli, Pietro Bembo, Bernardo Dovizi da Bibbiena, Baldassare Castiglione, etcétera. Aquel hecho marcó también el inicio de la decadencia, pues los conflictos que vivió el principado incidieron negativamente en su entidad como faro intelectual de primer orden; pero aún pudo la corte disfrutar de la presencia, habitual o esporádica, de artistas y humanistas que constituyen lo más granado de su tiempo. Durante el periodo en el que se enmarca la primera redacción de *Il cortegiano*, la corte de Urbino estuvo regida por el sobrino de Guidobaldo, Francesco Maria della Rovere.

¹⁷⁹ Cf., a este respecto, A. Feros, *El Duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2002. En lo relativo a este sistema de privanza y la obra de Castiglione, *vid.* especialmente p. 84.

El autor había anclado allí cuatro años antes de la muerte de Guidobaldo. Cuando hacia 1513, pasado un lustro desde esa muerte y durante aproximadamente otro lustro, desarrolló y matizó aquel primer intento creativo, hubo de hacerlo a la luz triste de otras pérdidas, a las que alude en el pórtico del Libro IV y ya hemos referido aquí. A punto de la publicación, y embebido en las tareas de la corrección del manuscrito, llovieron sobre el autor nuevas y muy numerosas muertes, que convirtieron la obra en el registro melancólico de aquel principado en el que el antes joven Castiglione se había aposentado en 1504, y de cuyos añorados resplandores solo llegaba hasta el presente un fulgor mortecino.

A los efectos del psiquismo autorial, pues, la obra se presenta como una apelación a la perfección cultural y política de un tiempo que, en el momento de comenzar a escribirla, había comenzado a dejar de ser, y cuando se concluye su redacción había quedado convertido en cementerio de nombres y de grandezas, como una muestra cultural del *ubi sunt?* De cuantas muertes inciden en el estado anímico del escritor cuando está rematando su obra, la que lo retrotrae dolorosamente a la idea de plenitud aliada con la de melancolía es, ya se ha dicho, la de la duquesa Elisabetta Gonzaga, primero esposa ejemplar de un hombre imposibilitado y luego viuda que se condujo admirablemente hasta su muerte. De hecho, *Il cortegiano* aparece en la imaginación del escritor como una obra artística que, al igual que los versos de Horacio, pretendía erigir un monumento *aere perennius*, más duradero que el bronce de los escultores, para dar cuenta a los vivos que no los conocieron de los rasgos de los muertos:

Y si mi corazón se altera por la pérdida de tantos amigos y señores míos que me han dexado en esta vida como en un desierto lleno de trabajos, razón es que mucho más gravemente sienta el dolor de la muerte de esta señora que de todos los otros; pues ella mucho más que todos los otros valía, y yo también más a ella que a los otros era en cargo. Así que por no tardarme en pagar lo que debo a la memoria de una señora tan

excelente y de los otros que fallecieron; movido también (como arriba dixe) por el peligro que a este libro comenzaba a recrecerse, he hecho imprimir y he publicado tal cual de la brevedad del tiempo me ha sido concedido (Ded., §1: 92).

Ante el desmoronamiento de la corte que había conocido, Castiglione se dispuso a salvar en formato literario el espíritu y las estelas humanas de sus componentes. Su actitud y sus pretensiones no eran distintas a las de los poetas arqueólogos que veían en las ruinas presentes señales y vestigios de grandezas pasadas. Las ruinas —aquí los muertos—, y en general el curso de las cosas, hacen que nos encontremos ante un texto impregnado de nostalgia, pese a su carácter primariamente celebratorio (o quizás por ello mismo). Y resulta curioso que, para no incurrir en los automatismos melancólicos debidos a la inercia de toda restrospección psíquica, el mismo autor avise contra el engaño, frecuente en los hombres experimentados o viejos, de considerar al modo manriqueño que el tiempo pasado es naturalmente mejor que el presente. El arranque del Libro II no deja lugar a dudas:

Maravillado me he muchas veces considerando de dónde proceda un error, el cual, por verse comúnmente en los viejos, podemos bien decir que les es propio y natural; y es que casi todos ellos alaban los tiempos pasados y reprehenden los presentes, vituperando nuestros hechos y costumbres y todo lo que ellos en su mocedad no hacían; y verdaderamente parece maravilla y una cosa muy fuera de razón que la edad ya madura, la cual con la larga experiencia suele hacer en las otras cosas perfectos los juicios de los hombres, en sola esta los estrague y dañe tanto que no entiendan que, si el mundo empeorara siempre y fueran los hijos generalmente peores que los padres, mucho ha ya que hubiéramos llegado al cabo del mal, y no tuviéramos adonde pasar más adelante (II, §1: 207).

Pero ello no lo libra de esa actitud que atribuye a la vejez, y que podemos asignarla sin más a los efectos del virgiliano *fugit irreparabile tempus*: el relato se nos ofrece a

través de un sutil velo de tristeza provocada por la pérdida del mundo que se proponía como digno de emulación.

Así pues, el carácter celebratorio y el elegiaco marchan unidos y dependientes recíprocamente el uno del otro. En efecto, la turbación que provocó el texto en los lectores contemporáneos de Castiglione, e incluso la que es capaz de suscitar en algunos lectores actuales, solo puede conseguirse mediante la tristeza y la felicidad ensambladas. Una y otra van de la mano en la evocación de una corte concebida literariamente como recreación del Edén o *casa del alegría*, tal como la recuerda Baldassare Castiglione, que hace de la conversación un modo superior de convergencia de discordancias y de opósitos: «Así que, juntados 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» (I, §4: 107).

Si la visión retrospectiva sostiene el tono lírico-elegiaco, la invitación prospectiva le da una determinación político-moral. El dechado antropológico que se erigía en la obra de Castiglione, concebida de principio como manual de buenas maneras y vademécum de la *civiltà*, según los caracteres de una *humanitas* procedentes de la Antigüedad que llegaban hasta los nuevos tiempos, ahora pretendía tener una aplicación en el marco de la *ciudad-corte*. Se establece así la dicotomía entre el *locus* idílico, especie de Arcadia venturosa y natural como un oasis al abrigo del mundo, y el *locus* habitado, ubicado en un territorio concreto y con una forma también concreta de organización política y administrativa. O, si se quiere, y según la planificación arquetípica de Marina Castiñeira, entre el «jardín» y la «corte-jardín», como modelos ligados a la cultura occidental que pretenden vincular naturaleza e

historia¹⁸⁰. El humanismo renacentista vive este tránsito de uno a la otra. El jardín es el primer hito en el proceso de domesticación del caos. La *selva selvaggia* a que se refiere la *Divina commedia* de Dante («Infierno», 5) se convierte en jardín ordenado, todavía surtido de los elementos naturales pero ya sometidos a las pautas debidas a la humanización. De hecho ese jardín, en el que a menudo se concitan sincréticamente distintos espacios de cultura —Arcadia y Paraíso como resumen—, supone un primer paso en la acción socializadora, en cuanto que «escenario cultural utópico de una sociedad colonizadora que progresa sobre el territorio virgen»¹⁸¹. Al constituirse como una acción práctica en la que el hombre proyecta sus modelos de convivencia, termina legitimando la organización política en la que se resuelve el poder. A partir de ese jardín como arranque de la colonización antropológica de la naturaleza desordenada o caótica, se avanza hacia la consolidación de pautas civiles en que se organiza la sociedad moderna; en la ciudad-estado, en la señoría, en la pequeña república. Y así asistimos a una segunda instancia de domesticación o civilización: si el jardín era una naturaleza *civil* o *civilizada*, la corte-jardín supone la plasmación de ese ideal armónico en estructuras políticas concretas, de índole absolutista. En este sentido, es un paso más en este camino de *construcción de la ciudad*; o, si se quiere, la reducción al orden de una previa reducción al orden.

¹⁸⁰ «El arquetipo “jardín” y su derivado “corte-jardín” se muestran, en definitiva, ligados íntimamente a la historia de la cultura occidental. El primero resulta un concepto ideal y antiguo que sigue vigente aún en la actualidad, persiste en mostrar su rostro tan atrayente como enigmático, y continúa así subyugándonos al pensar la búsqueda poética del lugar soñado: el lugar de la abundancia y del placer, de la amoralidad, de la evasión, ajeno a la agitación mundana, un oasis imaginario. Pero la idea del lugar habitado real, sobre la tierra, armonizado, que consiga el equilibrio entre campo y ciudad, entre orden natural y orden artificial, deseos resueltos en la utopía moderna de “corte-jardín”, seguirá persiguiendo contemporáneamente al urbanista y al político, aun a sabiendas de que entraña un mito imposible, un sueño irrealizable heredado del recuerdo de un momento histórico de esplendor y de optimismo urbanístico, definitivamente lejano para la realidad caótica y especulativa metropolitana» (M. Castiñeira Ezquerro, «El principado de Urbino como corte-jardín: Castiglione y su tratado de cortesanía», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 12 [1999], pp. 14-15).

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 13.

En este curso civilizatorio, cuyos hitos (jardín y corte-jardín) acotan el segmento histórico desde el primer humanismo hasta la resolución absolutista del siglo XVI (el Imperio de Carlos V como paradigma), hay un denominador común: se trata de concretar en una organización política el anhelo de armonía y belleza intrínsecamente «humano», como un ejercicio de *humanización* intelectual y sentimental de las instituciones en las que se formalizan los modos de convivencia. Esa proyección de lo humano a las estructura políticas, no importa si puramente utópicas o modelos efectivos de funcionamiento social, responde a lo que hoy llamaríamos falacia patética o antropomórfica¹⁸². El sistema civilizatorio de segundo grado (el caos natural reducido a jardín, el jardín a sistema cortesano) y la proyección psíquica de lo específicamente humano a los entes de organización social (la falacia patética como procedimiento de humanización de lo inanimado) favorecen, ensamblados, un sistema de convergencia armónica clasicista entre Natura y Ars, por un lado, y entre hombre y mundo, por otro. Además de esta convergencia, ello constituye también un modo de tratado político, con desplazamiento del feudalismo agrario medieval, en torno a nudos rurales de convivencia, hacia el principado renacentista en el que ese sistema de armonía pudiera darse en las relaciones ciudadanas. Urbino constituía un reducto lo

¹⁸² Se entiende por *falacia patética* la aplicación a entes inanimados —o, por extensión, a entes animados no humanos: animales— de sentimientos, ideas o percepciones exclusivos de los hombres. Aunque desde una sensibilidad decimonónica puede considerarse un defecto estético, porque atenta contra una mostración «realista» de lo real, esta humanización de lo no humano es absolutamente inherente al Humanismo y consecuencia inequívoca de su antropocentrismo esencial. En los primeros humanistas, la contemplación de la naturaleza está protagonizada por el absorto contemplador; es lo que sucede con el relato que hace Petrarca de su ascensión alpina al Mont Ventoux. Sin embargo, en los últimos representantes de ese humanismo se ha producido ya un trasvase («romántico», podríamos decir apelando a una formulación de la sensibilidad romántica varios siglos antes del Romanticismo) desde el contemplador al objeto de la contemplación: los elementos inanimados de la naturaleza o los animales «viven» las aflicciones del sujeto investidos de esa su condición humana. En la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega se aprecia con toda precisión esta falacia antropomórfica: «Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan; / los árboles parece que se inclinan; / las aves que me escuchan, cuando cantan, / con diferente voz se condolecen, / y mi morir cantando me adivinan. / Las fieras que reclinan / su cuerpo fatigado, / dejan el sosegado / sueño por escuchar mi llanto triste» (en A. Gallego Morell [ed.], *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 164).

suficientemente pequeño y abordable para servir de plasmación modélica de este orden macrocósmico. Después de todo, la sala de *palazzo* donde tenían lugar las conversaciones remitía, como *mundo a escala*, a la corte de Urbino, a su vez reproducción en miniatura del universo mundo al que se dirigía el humanista Castiglione para exportar a él los valores que presenta: reproducción de la reproducción, copia de una copia, *mise en abyme* en que las unidades menores evocan a las mayores. Y, en su vértice, el príncipe como personificación de la ideología autoritaria que sostenía el mundo y sus escalonadas representaciones:

El príncipe recrea en su territorio la Creación natural y consigue de igual manera un nuevo Jardín del Edén, sobre las bases imaginarias de la ideología autoritaria. La ciudad en general ha sido elevada conceptualmente a un ideal estético al mismo tiempo que simbólico-espiritual. Como, además, en la capital se ubica la corte, desde esta se dirigen las pautas políticas de construcción y transformación hacia todo el territorio del Estado. La ideología cortesana del «jardín» parte concéntricamente desde distintos niveles espaciales correspondientes a las distintas fases de la estructura política (palacio, ciudad, Estado): jardines de las villas urbanas, en particular el del palacio principesco; áreas cultivadas dependientes de la ciudad, que son tomadas por un campo idealizado; territorio del Estado o principado que es el jardín simbólico de la cultura cortesana¹⁸³.

La institucionalización del absolutismo está vista como el sometimiento endocéntrico de las tendencias centrífugas y disgregatorias¹⁸⁴. Es cierto que la

¹⁸³ M. Castiñeira Ezquerro, «El principado de Urbino como corte-jardín...», cit., p. 20.

¹⁸⁴ Nos referimos, por ejemplo, a algunos casos escogidos por Castiglione de la propia historia española, como el de la reina Isabel de Castilla, de quien en el Libro III traza un encendido y extenso panegírico Giuliano *el Magnífico* (ante el que se sitúa Pallavicino, quien defiende a su esposo Fernando). Resulta llamativo el elogio que hace de su persona: «no ha habido en nuestros tiempos en el mundo más glorioso ejemplo de verdadera bondad, de grandeza de ánimo, de prudencia, de temor de Dios, de honestidad, de cortesía, de liberalidad y de toda virtud» (III, §35: 388); pero no menos llamativa es la defensa de su función política, como eliminadora de los privilegios de los nobles y grandes, a los que se enfrenta para imponer la monarquía absoluta: «no hay quien no sepa que, cuando ella comenzó a reinar, halló la mayor parte de Castilla en poder de los Grandes; pero ella

construcción armonizadora tiene correspondencia filosófica en diversos autores neoplatónicos, pero la obra del mantuano los aventaja en este punto, debido a su aplicación al caso concreto. La general elevación teórica y doctrinal de las corrientes de pensamiento en que bebe Castiglione solo en su caso ofrece una vertiente práctica, todo lo sublimada e idealizada que se quiera, que la dota de aplicabilidad a la vida social de los nobles y, por irradiación, a una burguesía que usaba las costumbres de la nobleza como espejo. Al cabo, el curso educativo se estructura como la aplicación de un modelo comunitario en el que convergen los ideales de los *aristoi*, en este caso la nobleza, al individuo noble; modelo que termina desbordando su aplicabilidad hacia el individuo común¹⁸⁵. La filografía como vértebra del proceso ascensional, en el espíritu de la Academia florentina, encuentra en la obra de Castiglione una liturgia del comportamiento, un arsenal de modos y formas sociomorales que remiten, en lo político, a un modelo de principado.

Esta *casa del alegría* es, en fin, el centro del mundo: no ya como lo había sido algunos años antes de que parara allí Castiglione —un «centro del mundo» en sentido casi literal, toda vez que Urbino constituía uno de los focos más importantes

se dio tan buena maña y tuvo tal seso en cobrallo todo tan justamente que los mismos despojados de los estados que se habían usurpado y tenían ya por suyos le quedaron aficionados en todo extremo y muy contentos de dexar lo que poseían» (389). A tales efectos, la reina Isabel, que para entonces ya había muerto y a la que Castiglione no había conocido, se alza como modelo de una gobernanza a la que los súbditos sirven con acatamiento «mezclado con amor y con miedo» (390), y en la que se apuntan los nuevos modos absolutistas e imperiales que Castiglione veía personificados en su nieto, el emperador Carlos. A la reina Isabel tratada por Castiglione —al que considera un libro de formación del caballero, pero más aún de la dama— dedica Julián Marías «Una divina manera de gobernar», *ABC*, 1 de marzo de 2001.

¹⁸⁵ «Platón la comparó [la disciplina en la educación y la cultura] ya con el adiestramiento de los perros de raza noble. Al principio esta educación se hallaba reservada solo a una pequeña clase de la sociedad, a la de los nobles. El *Kalos Kagathos* griego de los tiempos clásicos revela este origen de un modo tan claro como el *gentleman* inglés. Ambas palabras proceden del tipo de la aristocracia caballeresca. Pero desde el momento en que la sociedad burguesa dominante adoptó aquellas formas, la idea que las inspira se convirtió en un bien universal y en una norma para todos» (W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, cit., pp. 19-20).

de la cultura europea¹⁸⁶—, sino como recreación cultural y sociopolítica de un modelo vigente en la mente de Castiglione, humanista que daba cuenta del nuevo mundo en el que se disolvía el viejo. En el propio Castiglione o en muchos de sus amigos se concitaban los rasgos del tipo humano que no terminaba de reconocerse: guerrero solo intermitentemente, habitual habitante áulico del espacio de un poderoso señor; hombre de cultura (y en su caso clérigo) liberado de las estrecheces monacales; diplomático; versado en las lenguas de la Antigüedad clásica; ducho en las artes de la cortesanía y de la *gentilezza*; teórico del amor... El ideal de hombre que se planteaba, y correlativamente el del mundo en que se integraba, no suponían una ruptura absoluta con los modelos precedentes, sobre los cuales habían uno y otro de construirse; más bien estos eran absorbidos por una realidad adecuada a las propuestas filosóficas de la actualidad. La guerra había dejado de ser el modo exclusivo o principal de dirimir los conflictos humanos, y se integraba ahora en una red social en tensión constante donde, con la guerra, aparecían otras formas de resolver las disensiones sociales. Como es propio de épocas en las que se produce una *transvaloración* —utilizamos libremente el concepto nietzscheano—, hay un momento en que la pujanza de los nuevos modelos no comporta desaparición de los anteriores, sino, más bien, la coexistencia con ellos, lo que puede provocar fricciones, como queda de manifiesto en los sinuosos diálogos del *palazzo* de Urbino.

Este cortesano —en un sentido abarcador: el cortesano y la dama de corte— al que Castiglione cede la capacidad de concentrar los valores de un mundo en la encrucijada, es una construcción conceptual arquetípica en que se concreta el canon para todos los dialogantes; y ello desde un punto de vista social, y no solamente individual, lo que hacía que el servicio al poderoso, y a través de él al bien

¹⁸⁶ Cf. L. Benevolo & P. Boninsegna, *Le città nella storia d'Italia: Urbino*, Roma / Bari, Laterza, 1986; *passim*.

público, se ennobleciera y perdiera su condición servil. Para Benedetto Croce, «[i]l principe non fu concepito semplicemente como una volontà privata, ma come volontà di publico bene; onde, correlativamente, nel cortegiano come tale, che serviva, attraverso il principe, el bene publico, la servitù in certa guisa si nobilitava e pertanto cessava di essere intera servitù»¹⁸⁷. Pero la sensibilidad plenamente moderna, alejada de las abstracciones y de las alegorías medievalizantes, hace que este modelo se cña a los ejemplos que de continuo están aportando los personajes dialogantes, de manera que, en vez de encontrarnos ante un «libro de lecciones», nos encontremos ante un «libro de ejemplos» o de modelos de vida, algunos clásicos (Sócrates, Alejandro, Ennio, Virgilio, Cicerón...), otros estrictamente contemporáneos. Si las referencias a los clásicos tienen un aire taxativo, como de cosa zanjada, las que se hacen a los personajes cercanos suelen tener un aire más zigzagueante y opinable, en ocasiones con alusiones ambiguas u oscuras, como es propio de quienes conocen a los aludidos y no necesitan especificar más detalles de los imprescindibles (al punto de que el lector actual no siempre tiene los datos necesarios para saber de quién se está hablando o qué se está insinuando en cada caso). Que el universo grande sea una proyección del universo pequeño es un *desideratum* de quienes se sienten concernidos por esa manera de ver el mundo, que quisieran instaurar; pero a fin de cuentas los cortesanos de Urbino son, todos ellos, reflejo de una casta de hombres y mujeres ejercientes de una compasión solo teórica en su pequeña isla. Como escribe La Bruyère en *Les caractères*, «[I]a cour est comme un édifice bâti de marbre, je veux dire qu'elle est composée d'hommes fort durs, mais fort polis» (10, vi). La hermosura del mármol y también su dureza; la belleza del microcosmos y también la lejanía respecto del mundo que pretende reflejar.

¹⁸⁷ B. Croce, «Libri sulle corti», en *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, II, Bari, Laterza, 1945, p. 205; tomo la cita de E. Panizza, «El caballero de Suárez de Figueroa entre *Il cortegiano* y *El discreto*», cit., p. 36.

La corte de Urbino, como cualquier tipo de corte de índole semejante, reproduce el mundo por un proceso de representación muy selectivo, pues solo se atiende a la cúspide de la pirámide social; otra cosa es que la corte y los habitantes de esa almendra áulica supusieran el modelo al que la nobleza rural o la alta burguesía ciudadana se remitieran con pretensiones de emulación. Si en el vértice superior se situaba el príncipe —aquí, el duque Guidobaldo, sustituido en las funciones sociales por su esposa—, el primer estrato contiguo serían los nobles que reciben el nombre, muy apropiado, de *cortegiani*, sin que tengan cabida literaria otros estamentos que, sin duda, figuraban también, pues alguien debía soportar la estructura en su conjunto. Ello no impide que los cortesanos fueran aumentando en número, por un proceso natural de atracción de los próximos: «Por la alcurnia de su nacimiento, el hombre de corte se distingue, por una parte, del *cittadino*; por otra, del labrador, aunque en la práctica la extensión de las cortes de príncipes y prelados tendiese a atraer grupos sociales más heterogéneos y el ideal de cortesanía se hiciese prenda de fusión entre la aristocracia y la burguesía culta»¹⁸⁸. Quienes viven simbólicamente extramuros del mundo aristocrático, aunque con sus brazos de menestrales contribuyan a hacerlo posible dentro de esos muros, figuran como entre paréntesis, o, por decirlo con Margherita Morreale, «están como sobreentendidos»¹⁸⁹. A ellos compete, desde los fogones o los huertos o las caballerizas, la función de las cariátides de un templo jónico: sostener el edificio en cuya representación verbal prácticamente no son aludidos¹⁹⁰.

¹⁸⁸ M. Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, I, cit., p. 109.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Toda excepcional alusión a los habitantes «no cortesanos» de la corte es perfectamente elusiva, subrayándose de este modo ese carácter de sobreentendimiento de los subalternos y, en general, del resto del mundo. Al final de la obra, tras el discurso amoroso de Bembo que les subyugó de tal modo que no se percataron de que ya había amanecido, todos se retiran a sus aposentos con las luces de la mañana, «senza lumi di torchi» ('sin luces de antorchas'), escribe Castiglione en el original italiano; siendo en ese punto donde Boscán introduce en su traducción la referencia a quienes se

3.4. IRRADIACIÓN EUROPEA DE UN MODELO

En páginas anteriores se ha venido señalando la nacionalidad «española» —en un sentido figurado— del tratado de Baldassare Castiglione, que acompaña ya que no sustituye a su italianidad. Como sucede con otras obras que trasvasan el ámbito cultural de su publicación, las condiciones de la recepción determinan el arraigo más o menos fuerte en las sociedades en las que se inicia la penetración: existencia de traducción y calidad de esta, analogía social entre el lugar de llegada y el de nacimiento, oportunidad del tema en relación con los problemas e intereses de las sociedades receptoras. Muy pronto *Il cortegiano* se convirtió en el tratado fundamental de comportamiento para los aristócratas, e influyó mucho en la nobleza y en los escritores del Renacimiento europeo, como *libro de horas* de la instrucción en orden a acercarse al nuevo arquetipo humano. Y no es que los dialogantes de la obra contribuyeran con sus escarceos intelectuales a modelar un prototipo de hombre de manera inconsciente; por el contrario, en todo momento aparecen sabedores de su función educativa. Es cierto que la recreación retrospectiva y por lo tanto artificiosa de aquellas tertulias nacidas, ellas sí, de manera natural, facilita esa presentación de los personajes: el autor sí conoce, avanzado el proceso de redacción, cuál es la incidencia social de aquellas sesiones, lo que se transfiere casi inevitablemente a los personajes a los que les presta su voz. Aunque los diálogos se producen en una metafórica *casa de muñecas*, los intervinientes hablan mirando al exterior, como si sus palabras tuvieran la capacidad de atravesar los muros del *palazzo* y salir al mundo que zozobra fuera del él.

ocupan de ellas: «no curando de las hachas que allí les tenían los pajes» (IV, §73: 537). Así asoman a la corte-jardín referencias a la ajenidad del mundo, precisamente para señalar dicha ajenidad.

Por el ámbito en el que pretende insertarse e incidir, restringido a los ambientes nobles y áulicos, *Il cortegiano* pertenecería a esa clase de obras que parecen renunciar a una acogida verdaderamente extensa, como si estuviera vedada a la gente del común. En las reuniones de las que se hace reflejo y de otras semejantes a las que antecede —las academias literarias entre el Renacimiento y el Barroco, por ejemplo— existen diversos modos de filtros, que van evolucionando con el tiempo según evoluciona también el sistema dialogístico, todos ellos indicativos de la voluntad de instituir marcas de pertenencia y, consecuentemente, de acotar el ámbito de su irradiación. Quizá el más curioso, una vez que esas tertulias se habían sometido al normativismo perceptible en las «instituciones» o estatutos de funcionamiento, era la existencia de pseudónimos solo aptos para las reuniones en cuestión y solo conocidos y utilizados por sus asistentes. Independientemente de los modos de expresar esa voluntad de selección, algo de esto ocurría con obras del género de los *espejos*, en que los códigos morales adecuados a un determinado estrato social —príncipes, cortesanos, caballeros, damas de corte...— quedaban delimitados pedagógicamente al primer receptor o al círculo de segundos receptores que tenían acceso educativo al primer receptor.

Entre los *specula principis*, ese primer receptor era específicamente el príncipe, por razones obvias el tipo de receptor más restringido y puede decirse que «monotipológico» cuando no unipersonal: así en *Institutio principis christiani* (1516) de Erasmo de Rotterdam, orientado a la formación de Carlos, el futuro Emperador; *Relox de príncipes* (1529), de fray Antonio de Guevara, también orientado a Carlos V; o *Il principe*, de Maquiavelo (1532; escrito en 1513): obras de índole distinta entre sí, pero en cualquier caso enfocadas, por razón de su tema y de los destinatarios que podrían concretar su utilidad, a un público muy reducido. No obstante el pequeño círculo de quienes se podían sentir concernidos por la obra de Castiglione, que por todos los rasgos parece estar compuesta para consumo interno de los personajes

intervinientes o aledaños a ellos, la capacidad de influir en quienes pretendían emular sus modos de comportamiento social fue grande. Como tantas veces sucede, los iconos de la aristocracia o de los estratos sociales superiores trascienden su breve reducto y proyectan su luz en las gentes del pueblo. A ello se refiere Juan de Lucena en su «Carta exhortatoria a las letras», cuando a Isabel la Católica le dio por aprender latín: «Lo que los reyes hacen, bueno o malo, todos ensayamos de hacer... Jugaba el Rey: éramos todos tahúres; estudia la Reina: somos agora estudiantes»¹⁹¹.

Aparte de su importancia como libro de protocolo, *Il cortegiano* es una fuente de primera mano de la historia social e intelectual de los albores del siglo XVI, así como puente necesario que transporta la cultura clasicista —Cicerón— a las artes y costumbres del Quinientos¹⁹². Otras obras en el ámbito italiano contribuyeron también, aunque con menor intensidad que la citada, a fundar el modelo del hombre renacentista, o, andando algunos años, a fijarlo literariamente. Así, por ejemplo, *Dialogo della bella creanza delle donne, o Raffaella* (1539), de Alessandro Piccolomini, miembro de la Accademia delli Intronati, se escribe al hilo de la creciente importancia del papel de la mujer establecido en la obra de Castiglione; *Galateo* (1558), de monseñor Giovanni della Casa, intenta situar los buenos modales en una amplia visión de la naturaleza humana, aunque queda muy lejos del vuelo intelectual de la obra de Castiglione¹⁹³, a quien imita sin referirse a él; *Ricordi ovvero amaestramenti* (1546; y sucesivas ediciones donde fue creciendo la obra), de Sabba

¹⁹¹ En F. Rico, *El sueño del humanismo: de Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 81-82.

¹⁹² Cf. C. Montes Serrano, «Baldassar Castiglione y la cultura artística del Cinquecento», en *Cicerón y la cultura artística del Renacimiento*, cit.

¹⁹³ M. Menéndez Pelayo habla de *Galateo* como de mero «manual de urbanidad» para distinguirlo de la obra de Castiglione, que va mucho más allá del «frívolo repertorio de buenas maneras y trato cortesano». Tomo la cita del prólogo de R. Reyes Cano a B. Castiglione, *El cortesano*, ed. R. Reyes Cano, Madrid, Espasa Calpe, 2009, p. 11; 5.ª ed. de la 1.ª [1945]). La obra de Della Casa sería adaptada por Gracián Dantisco al castellano antes de finalizar el siglo (Lisboa, 1598).

da Castiglione, pretende conciliar los usos sociales del brillante Renacimiento que había conocido en su juventud con una moral cristiana de aire ya contrarreformista; o *La civil conversazione* (1574), de Stefano Guazzo, cuyo texto gozó de una extraordinaria difusión en los siglos siguientes. La raíz a partir de la cual crecen todos estos «tratados discursivos dialogales» es la obra del conde mantuario¹⁹⁴.

El que esto es así, más allá de la existencia de expresiones literarias de oposición, reserva o burla, lo indica el que muy pronto se prodigaron las traducciones a las lenguas más importantes: además de la más temprana de todas al castellano y de la amplia lista de imitaciones y recreaciones en esa lengua —asunto al que nos referiremos en el capítulo siguiente—, hubo traducciones al francés, al inglés, al alemán, al latín, al polaco, al holandés; ello sin contar las numerosas reediciones italianas y a menudo leídas en su lengua original en diversos países de Europa. Aunque Italia era políticamente dependiente de las estrategias de acuerdos entre los verdaderos núcleos de poder europeo, se trataba de un centro cultural de primer orden, desde donde irradiaban algunos fulgores tardíos del Humanismo. En este sentido, *Il cortegiano* se convirtió enseguida, y por encima de su nacionalidad específica, en un «libro europeo»¹⁹⁵, a la altura editorial de obras paradigmáticas de la cultura renacentista como *Il principe*, de Maquiavelo, *Orlando furioso*, de Ludovico

¹⁹⁴ E. Panizza, «El caballero de Suárez de Figueroa entre *Il cortegiano* y *El discreto*», cit., p. 14.

¹⁹⁵ «Al *Cortesano* le sonrió enseguida una extraordinaria fortuna. En Italia más de cuarenta ediciones se sucedieron hasta 1587. Ya en 1534 salió la traducción de Boscán y pronto el diálogo estuvo disponible también en otras lenguas. La traducción francesa de Jacques Colin d'Auxerre apareció en 1537 casi contemporáneamente en Lyon (imprensa de Le Long et de Harsy) y París (imprensa de V. Sertenas et J. Longis); más tarde, en 1580, en Lyon (imprensa de L. Cleoquemin) apareció la de Gabriel Chappuys en edición bilingüe. En Inglaterra fue introducido por la versión de sir Thomas Hoby, publicada en 1561 (Londres, W. Seres), y tuvo luego numerosas reediciones (digna de mención la de 1588 a tres columnas en traducción francesa e inglesa y texto original). Al alemán fue traducido en 1566 y 1593. Traducciones en latín aparecieron en 1569 (*Aulicus*, “in latinam linguam conversus ab Hioronimo Turlero, Wittebergae”), en 1571 y en 1606 en Francfort (*De curialis sive aulico libri quattuor*). Entre 1528 y 1619 se hicieron al menos 110 ediciones, de las que solamente 60 en italiano. En francés hubo aproximadamente 21, 13 en latín y 14 en español» (M. Pozzi, «Introducción» a ed. cit., pp. 56-57).

Ariosto, *Storia d'Italia*, de Francesco Guicciardini, o *I sette libri dell'architettura*, de Sebastiano Serlio¹⁹⁶.

Pero el culto a las buenas maneras, a la belleza y al refinamiento, generalmente entendidos como una creación artificiosa caracterizada por el alejamiento de las formas naturales, tuvo también su literatura crítica o burlesca, tal como sucedió en España con la novela picaresca en cuanto contestación a la narrativa idealista. No se trataba tanto de un ataque a dicho culto como a una sociedad plagada de convenciones hipócritas o inmorales, reflejadas en los modelos literarios en que se habían canalizado; y esto tiene su propia evolución histórica. En este sentido destaca Teofilo Folengo, quien en su épica burlesca *Baldus* (1517) lleva a cabo una parodia ácida y en ocasiones hasta vulgar del mundo de la caballería y las letras, que inspiró, entre otros muchos, al escritor francés François Rabelais y la serie de libros, ya citados en páginas anteriores, que conocemos como *Gargantua et Pantagruel* (¿1534?-1564), un contraespejo del mundo sublimado que tanto contribuyó a asentar culturalmente Castiglione.

Algo semejante cabe decir de Pietro Aretino, autor teatral y creador de libelos, dotado de un gran ingenio y una extraordinaria mordacidad, que consiguió con sus obras irreverentes establecer un refrescante contrapeso a la refinada cultura de su tiempo. De hecho, su comedia en prosa *La cortigiana*, que en primera instancia estaba ya compuesta en 1525 —antes, pues, de la publicación de la obra de Castiglione— y que fue reescrita para su impresión en 1534 —donde ya hace referencia al sacco de Roma—, ha sido entendida como envés caricaturesco del libro de Castiglione¹⁹⁷. En realidad, se escribe a rebufo de la obra del conde, de la que puede considerarse una contrafigura; pero más bien como burla que pone en

¹⁹⁶ Cf. P. Burke, *Los avatares de «El cortesano»*, cit., p. 74.

¹⁹⁷ Cf. V. E. de Rubeis, *«La Cortigiana» of Pietro Aretino is a satirical travesty of «Il Cortegiano» of Baldassare Castiglione*, Boston, Boston College, 1941.

candeleros las *virtudes viciosas* que enseña el modelo original para alcanzar la perfección de la cortesanía que como admonición moral sería situada en la orilla opuesta.

También existieron ejemplos de oposición al universo de la cortesanía de índole más específicamente moral: algo esperable dada la fácil identificación, de larguísima tradición medieval, entre la vida de corte y la perversión de las costumbres. En esa línea de reprobación de las vacuidades de la corte se había pronunciado Eneas Silvio Piccolomini, futuro Pío II, con un *Tractado de la miseria de los cortesanos* que vio la luz en España junto a un opúsculo de Erasmo en 1520 (la composición data de 1444); pero quizá la obra que tuvo más resonancia en el ámbito hispano, aunque ni mucho menos se ciñó solo a él, es *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), de Fray Antonio de Guevara, que presenta la determinación de escapar de la corte al campo en el marco ensoñador de un retorno utópico a la Edad de Oro que contrastaba con las pretensiones expansionistas del emperador Carlos.

Sin embargo, el contramodelo que estas obras proponen, como una forma de enfrentamiento a las nuevas pautas de la *humanitas* y a sus derivas artificiosas, termina contribuyendo a la organización del sistema que atacan o del que se burlan. Al igual que ocurrió con las reprobaciones del italianismo lírico de Garcilaso de la Vega, de la mano de Cristóbal de Castillejo —que eran mucho más que una serie de reticencias meramente formales y métricas—, la impugnación de un modelo lo consolidó como referente. A esas alturas, las burlas parecían asumir la inutilidad de su oposición: no trataban tanto de impedir el asentamiento de esos iconos culturales como de mostrar sus vergüenzas.

Y no debe desdeñarse otro tipo de oposición, inicialmente solapada o no muy explícita, que tiene que ver con los avances de la Reforma y, en un sentido contrapuesto, con los de la Contrarreforma. Si por el lado del luteranismo se

atacaba la simulación como sistema, y en general la cultura de la actuación y del trampantojo que iba tan a redropelo de la moral de la autenticidad y de la sinceridad severa, por el lado de la militancia contrarreformista, sobre todo a partir de Trento, se ponían en cuestión las relajaciones morales, las conversaciones sobre temas amorosos de hombres y mujeres, algunas picardías o bromas sobre estamentos eclesiásticos y, para resumir, un clima que cabía entender como licencioso. No es extraño, en fin, que hacia finales del XVI la difusión de *Il cortegiano* encontrara freno, que se finalmente terminó manifestándose en modo de prohibición tajante o mediante ediciones enmendadas.

A medida que las circunstancias históricas fueron cambiando, y terminó de calcificar el proyecto político de absolutización que encuentra su paradigma en la España de los Austrias menores y en la Francia de Luis XIV, las traducciones fueron sustituidas por —o acompañadas de— tratados prácticos de cortesanía. En estos, aquel modelo de la cortesanía fundamentalmente teórico, expresado al modo dialogístico y más caracterizado por el diletantismo especulativo y conversacional que por su instrumentalidad normativa, era suplantado por otro que se acoplaba mejor a los nuevos valores, donde el espíritu platónico quedaba escayolado en un ritual de jerarquía y etiqueta, y donde la voluntad del monarca determinaba «el destino, el rango, la manutención, la promoción y el descenso de todos esos hombres [los cortesanos], que se encontraban atados a un lugar, mediante coacciones peculiares que ellos y los de fuera ejercían unos sobre otros y sobre sí mismos»¹⁹⁸.

Así, la evolución política de Francia, que aparece reflejada en el libro del conde como prototipo de sociedad que desdeña las letras ante la supremacía de las

¹⁹⁸ N. Elias, *La sociedad cortesana*, cit., p. 53.

armas¹⁹⁹, hizo que el cortesano, pronto convertido en modelo académico, evolucionara hacia su rígida sistematización con la *Académie française* (1635) en la época de Richelieu, a partir de sus precedentes humanistas de índole italianizante²⁰⁰. Pues bien, uno de sus incitadores y de los miembros fundacionales, Nicolas Faret, escribió la que se ha considerado una imitación, con mucho de paráfrasis, de *Il cortegiano*, titulada *L'honnête homme ou l'art de plaire à la Cour* (1630), que tuvo un extraordinario éxito editorial²⁰¹. En ella, la figura de este nuevo «cortesano» respondía a una situación política en que a las cortes de las urbes italianas, que tanto recuerdan a las *polis* griegas, las había sucedido un estado centralizado y más jerarquizado, bajo el poder absoluto del monarca. De tal modo, la armonía cortesana y la *sprezzatura*, que expresaban valores pretendidamente derivados de la Antigüedad grecolatina, como la naturalidad y la gracia, son sustituidas por el buen sentido, la utilidad social y la racionalidad: valores estos que corresponden a una sociedad que no era ya la de los albores del Renacimiento, y donde el *gentilhomme* había terminado desplazando al cortesano tal como aparecía en la corte de Urbino: «C'est la Cour que fuyait M^{me} de Rambouillet, c'est a la Cour que Faret, à la suite de Castiglione, veu introduire son gentilhomme. Seulement, en Italie, la Cour et le monde étaient confondus; ils étaient séparés en France»²⁰². Lo que quiere decir que, en la Italia de la época que relató Castiglione, la corte tenía la pretensión de reproducir el mundo, como una verdad pequeña pero correlativa a la

¹⁹⁹ «[...] no embargante que los franceses tengan solamente las armas en mucho, de tal manera que no solo no estiman la doctrina, mas aun se aborrecen con ella y desprecian a los hombres letrados como a gente baxa» (I, §42: 178). En otros lugares de la obra se reitera esta misma consideración.

²⁰⁰ En 1570, Jean-Antoine de Baïf, miembro de *La Pléiade*, había organizado en Francia la primera academia según el modelo italiano. Entre sus propósitos destacaba el de la restauración de las leyes musicales para poesía y música de la Antigüedad grecolatina; lo cual implicaba la habilitación del sistema métrico cuantitativo del latín, que sí, en el discernimiento práctico, era difícil de mantener en el latín vulgar de los territorios romanizados, mucho más en las lenguas románicas de sistema métrico cualitativo.

²⁰¹ En 1634 fue traducida al español por Ambrosio de Salazar (Paris, chez Toussaint Quinet).

²⁰² M. Magendie, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle, de 1600 a 1660*, Genève, Slatkine, 1993, p. 355.

Verdad; mientras que en la Francia de 1630 ya se había producido el divorcio entre los juegos de corte, tolerados o incluso integrados como un paréntesis en la realidad, y el mundo, este sí «verdadero».

4. NATURALIZACIÓN ESPAÑOLA DE UN DECHADO HUMANÍSTICO

4.1. UN MARCO HISPÁNICO PARA EL PARADIGMA CORTESANO

Aunque parezca una afirmación demasiado contundente y hasta simplista, puede hacerse sin especial cuidado: el universo humanista, tal como quedó codificado en Italia con Francesco Petrarca (1304-1374), acaba plenamente instaurado en España en 1534. Ese fue el año en que apareció la traducción de *Il cortegiano*, de la mano del barcelonés Juan Boscán Almogáver, cuestión que después se comentará con detalle. Es cierto que no cabe establecer correspondencias biunívocas entre el Humanismo toscano y el que aparece en la península ibérica a comienzos del segundo tercio del siglo XVI, pues no existe una sincronía cultural entre Italia y España; ni siquiera puede considerarse que en España se viviera en ese momento lo que se vivió en Italia con antelación, pues cada marco cronológico tiene su especificidad cultural. En otros términos: el Humanismo que cuaja en España en tiempos de Boscán no era el mismo que vivió el Petrarca maduro casi dos siglos atrás; y tampoco el que representaban, en la relativa simultaneidad histórica, poetas y humanistas italianos como Jacopo Sannazaro, Ludovico Ariosto o Bernardo Tasso. Y ello porque lo que en Petrarca y otros humanistas coetáneos suyos fue un *descubrimiento* movido por la nostalgia de la Antigüedad —los textos en los que se fundaba el nuevo mundo—, en sus herederos era ya la constancia de una idea de plenitud que debía ser enseñada mediante la *paideia*: una educación que respondiera, más aún que a la letra, al espíritu de aquella clasicidad. Lo que se

pretendía vivir en la España del XVI era una nueva forma de estar en el mundo, al menos tan inspirada en los reconocibles precedentes petrarquistas, convertidos ya en clásicos, como en los valores de aquella Antigüedad en que a su vez se inspiró Petrarca.

La plenitud lírica de ese universo tardaría algo más en producirse públicamente: no lo hizo hasta la edición de las obras de Boscán y Garcilaso, una vez habían muerto ambos, llevada a cabo por la viuda de aquel en 1543, y, desde un punto de vista de la teoría poética —a la manera en que lo hizo Pietro Bembo con la fuente petrarquista—, hasta las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a la obra de Garcilaso (1580), quien ya había conocido una edición comentada en 1574, a cargo del gramático de la universidad salmantina Sánchez de las Brozas *el Brocense*²⁰³. Ello no

²⁰³ Para una edición moderna de las *Anotaciones* de Herrera a la obra garcilasista, cf. Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. I. Pepe Sarno & J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001; también en A. Gallego Morell (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit. Respecto a su importancia en el aspecto a que nos venimos refiriendo, cabe suscribir la siguiente afirmación de J. M. Reyes Cano: «Las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580) están consideradas la primera poética crítica de las letras hispánicas, y la repercusión que tuvieron en el conjunto de la literatura española las convierten en un clásico del Renacimiento europeo y el punto de arranque para la literatura moderna, pues comportaron la codificación de la lengua vulgar española en el vehículo para el intercambio erudito y el cultivo artístico, esto es, en la nueva lengua poética de España. Las *Anotaciones*, asimismo, están consideradas el manifiesto de las doctrinas de la imitación y de la teoría de la erudición poética de la España del siglo XVI; el cúmulo de teorías estéticas, lingüísticas e incluso ortográficas hacen de la obra exegética herreriana el más importante tratado de poética del siglo XVI, excediendo en mucho las meras anotaciones y la búsqueda de fuentes de carácter pedagógico de los *Comentarios del Brocense*. Herrera desarrollaría un extensísimo comentario a la obra poética de Garcilaso de la Vega, autor al que, a pesar de su contemporaneidad, da un tratamiento que lo convierte a partir de entonces en un clásico y uno de los modelos literarios que se deben seguir: el equivalente español a Petrarca» (en J. M. Reyes Cano [ed.], *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos [Edad Media y Siglos de Oro]*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 179-180). Desde el mismo momento de su aparición, la obra de Garcilaso marca efectivamente el proceso de asimilación del petrarquismo —lo que hace de él, en rigor, el *princeps poetarum*, no en el sentido del mejor, sino del primero: aquel del que proceden todos los demás en la saga poética desde el siglo XVI hasta el Romanticismo—; a más de lo anterior, contribuye secundariamente a fijar los hitos de la filología moderna y de la teoría poética, debido a los sucesivos comentarios que se hicieron de ella, y que convirtieron a Garcilaso en un clásico moderno, leído y estudiado con los mismo bagajes teóricos y la misma pasión filológica con que se abordaba a los escritores grecolatinos. En el proceso editorial de la obra del toledano, y luego de la edición en compañía de Boscán de 1543, tiene importancia la primera edición en solitario de su poesía (Salamanca, 1569), tras la que siguieron las obras con comentario, que pretendían una fijación en la cadena de la tradición desde griegos y latinos hasta toscanos: en 1574 la del *Brocense*, que señaló las deudas que Garcilaso había contraído con diversos clásicos griegos y latinos fundamentalmente (lo

obstante, 1534 aparece como una fecha fundacional: ese año fue, muy probablemente, el de la composición de la *Égloga II* de Garcilaso, que, a pesar del orden numérico, fue en realidad la primera de las tres suyas (entre 1534 y 1535 escribiría la *Égloga I*, editada con ese orden numérico; y algo posterior sería la *Égloga III*, escrita al filo de su muerte); lo cual contribuye al establecimiento de ese año, o de una estrecha zona cronológica que lo contenga, como el centro de la naturalización petrarquista en España, si tenemos en cuenta que la *Égloga I* es el cenit de la producción garcilasiana²⁰⁴. Y no nos referimos aquí a los aspectos más identificables y reconocibles de la métrica, ni siquiera a los temas; sino a algo mucho más importante aunque también más difuso: a un espíritu ya netamente renacentista en el que convergen filosofía, psicología y moral.

La naturalización española en la primera mitad del XVI de los moldes cortesanos, y en general de las propuestas humanistas y específicamente petrarquistas provenientes de Italia, es tanto un pronunciamiento moderno, que obedecía al clima político y cultural de la Italia renacentista y al de la España del emperador Carlos, como un intento de recuperación de la Antigüedad grecolatina; intento

que generó una polémica con quienes creían que señalar los influjos implicaba reducir su pretendida originalidad); y seis años después la citada de Fernando de Herrera *el Divino*. En siglos siguientes continuó editándose la obra de Garcilaso con comentarios: tras los ya dichos vendrían los de Tomás Tamayo de Vargas (1622) y José Nicolás de Azara (1765), todos los cuales pueden leerse, dispuestos entreveradamente según el orden editorial de los poemas de Garcilaso a los que proyectan luz, en la compilación citada de A. Gallego Morell.

²⁰⁴ En realidad, la serie de *églogas* de Garcilaso presenta la evolución no tanto de una historia amorosa, al modo del *Canzoniere* petrarquista, como de un proceso de «artistización», en el que los acontecimientos biográficos a los que el autor se refiere están progresivamente literaturizados, más dependientes de la voluntad artística que de las exigencias de los sentimientos reales del autor. En este sentido, la *Égloga II*, primera en el orden de la escritura, está sometida todavía a las tensiones entre vida y arte, autobiografismo y culturalismo mitológico, y sus abundantes elementos de diverso orden no encuentran una definición unitaria y perfectamente bucólica, como si se mantuviera algo de las antiguas torsiones de concepto, propias de la poesía de cancionero (y, en última instancia, de raíz trovadoresca), en los odres nuevos de la métrica y la intención italianistas. Otro es el caso, y en sentido prácticamente contrapuesto, de la *Égloga III*, armónica en grado sumo, donde los elementos biográficos del poeta quedan diluidos hasta casi desaparecer en la cultura mitológica de ninfas y de dioses. Evidentemente, esta *égloga* tiene zonas de belleza, de tintes en cierto modo manieristas, a las que no alcanzan otras composiciones del autor; pero el equilibrio más acabado de existencialidad y mitología, de vida y de cultura, se da en la *Égloga I*.

impregnado de un fervor melancólico de naturaleza en cierto modo romántica *avant la lettre*. Cuando Menéndez Pelayo analiza *El cortesano* en el tomo de su *Antología de poetas líricos castellanos* dedicado a Boscán, se dio cuenta de que la obra, de la que subrayaba su escasa originalidad, se caracterizaba por ser una «triumfal resurrección del mundo antiguo»²⁰⁵. La observación del polígrafo cántabro no carecía en absoluto de sentido: él vio a la perfección que esta *triumfal resurrección*, teñida de tristeza dado su carácter retrospectivo, era esencial en el entendimiento del modelo de Castiglione, según se ha pretendido explicar atrás en lo concerniente al tema de las ruinas.

Pero España no era un territorio baldío desde el punto de vista de la clasicidad cuando se produce la consolidación del Humanismo a través del modelo de Castiglione. Ya en el reinado de los Reyes Católicos se había producido una penetración importante del humanismo italiano, como evidencian los casos de los italianos españolizados Lucio Marineo Sículo o Pedro Mártir de Anglería; pero también el de los españoles que se reincorporaban a su país luego de una extensa formación italiana, como Nebrija. Dejando a un lado cuestiones causales de procedencia o meramente temporales —qué deriva de qué, qué obra pudo influir en otra teniendo en cuenta circunstancias de publicación, de traducción, de difusión mediante manuscritos—, el universo espiritual de Castiglione tiene evidentes analogías con el que, en géneros literarios diversos, supusieron numerosas creaciones literarias que forman parte del canon de la Edad de Oro española. Y ello porque, nacidas *ex novo* o conectadas a una tradición interior, constituyen la forma en que se concretó en España un aire platónico y sublimador que entendemos inherente al Humanismo renacentista. En el caso de *Il cortegiano*, su condición de

²⁰⁵ M. Menéndez Pelayo, «Juan Boscán», en *Antología de poetas líricos castellanos*, X; tomo XXVI de la *Edición nacional de las obras completas de Marcelino Menéndez Pelayo*, Madrid, CSIC, 1945, p. 87.

obra foránea no impide que debamos considerarla como un elemento entre otros de un paisaje cultural común.

Respecto a la naturalización del Humanismo a que nos venimos refiriendo, enriquece ese paisaje la obra de Fernán Pérez de Oliva, quien, en la línea de Pico della Mirandola, escribió un *Diálogo de la dignidad del hombre*, concluido antes de 1531 aunque no fue publicado hasta 1546 por su continuador Francisco Fernández de Salazar. En su idea de la dignidad se integra la creencia en la capacidad humana para gestar su propio destino, lejos de los rigores del *fatum* o del determinismo de cualquier signo²⁰⁶. Pero, dejando a un lado numerosas expresiones literarias contiguas espiritualmente a la obra de Castiglione, conviene señalar la aportación quizá más intensa en este sentido: la que, en las distintas formulaciones de género literario, se vincula a la literatura de pastores, que tuvo un reconocimiento temprano en las églogas de Garcilaso. Este se habría familiarizado con el espíritu pastoril en las academias napolitanas en que participó, durante el tiempo de su destierro. Pero la estela primordial es la saga de las *Dianas*, ahora predominantemente en prosa y no en verso como en Garcilaso. No obstante esta precisión, tanto la *Diana* inicial de Montemayor como sus continuaciones atenúan las fronteras de los géneros, pues el cañamazo narrativo es muy débil, en tanto que las demoradas descripciones líricas en prosa son habituales, y hay numerosos injertos de poesía estrictamente métrica, hasta el punto de que a veces se ha considerado que los relatos de pastores son, más bien que novelas, compilaciones

²⁰⁶ En *Diálogo de la dignidad del hombre*, pero también en *Discurso de las potencias del alma y del buen uso dellas*, recurre Pérez de Oliva a la equiparación de categorías morales con conceptos de la música instrumental: el hombre virtuoso es como una vihuela templada, el corrompido como una destemplada; el ejercicio sistemático de las potencias permite al hombre alcanzar la virtud, que solo ellas no garantizan, del modo en que un tañedor de cuerdas, cuando comienza a tocar, las hiere desacompadadamente y sin distinción, anticipando o dilatando los tiempos, mientras que con el ejercicio consigue la adecuada ligereza y armonía. Cf., a este particular, L. Robledo, «El lugar de la música en la educación del príncipe humanista», en V. Dumanoir (ed.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y el Renacimiento*, cit., pp. 7-8.

poéticas con una tenue ilación narrativa. Iniciada en España esta modalidad de ficción por el portugués Jorge Montemayor, Alonso Pérez y Gaspar Gil Polo nacionalizaron definitivamente el género en sendas continuaciones de la obra Montemayor; y así lo evidencian diversas obras de pastores en las que se prolongó el espíritu de églogas poéticas y novelas pastoriles, y a las que prestaron su concurso importantes autores: Cervantes —*La Galatea*—, Lope —*La Arcadia*— y otros varios, entre los que se cuentan Gálvez de Montalvo, Suárez de Figueroa o Bernardo de Balbuena.

Pero los pastores no viven sus cuitas amorosas de envoltura neoplatónica solo en ese género exclusivo y también muy limitado en sus posibilidades narrativas. La ficción pastoril, con sus lamentaciones amorosas, sus nostalgias incurables y una dedicación a la música y la poesía como actividades emanadas naturalmente de la propia sensibilidad, desbordó los cauces de los libros de pastores y penetró en los de caballería en que se había disuelto el espíritu coral de las viejas gestas guerreras. Así, en *Amadís de Grecia* (1539), de Feliciano de Silva, hay escenas de índole bucólica aún germinal. También en el *Quijote*, tantos años después, abundaría la ficción pastoril en relatos autónomos habituales en la obra, o en referencias tangenciales al argumento central; ello sin contar con lo que se apunta al final, tras la derrota del caballero: la dedicación como pastores del caballero y Sancho, una nueva locura que fue interrumpida por la cordura recuperada del hidalgo a las puertas ya de la muerte. No solo eso: en el *Quijote* se produce la colisión entre la mentalidad irónica y aun socarrona del narrador y las convenciones ideales cada vez más chocantes con la realidad seiscentista; así cuando el narrador expresa su admiración por los cantos y rimas que oyen el Cura y el Barbero a un Cardenio que aún no se ha mostrado y que lanza su voz *a capella* — «sin acompañarla son de algún otro instrumento»— cantando primero un ovillejo y luego un soneto: «Porque aunque suele decirse que por las selvas y campos se hallan pastores de voces extremadas, más son

encarecimientos de poetas que verdades; y más cuando advirtieron que lo que oían cantar eran versos, no de rústicos ganaderos, sino de discretos cortesanos» (I, xxvii). Desde las academias florentinas, la ficción pastoril pasa a los alrededores de Sierra Morena, y de *Actius Syncerus* —el pseudónimo que le propone Pontano a Jacopo Sannazaro, por razones filológicas que tienen que ver con sus *Eglogæ piscatoriæ* y su culto a la sinceridad—²⁰⁷ va rodando hasta Cervantes, conectada al platonismo que había tenido tanto predicamento en el *Quattrocento*, y que en los inicios del siglo XVII había quedado revestida de un anacronismo evidente.

En realidad, estas obras operaban sobre bases bucólicas muy lejanas, que se remontan a Teócrito o a Virgilio; pero sobre esos fundamentos se instaló un aire que terminó encarnándose en los pastores, nada costumbristas por cierto, convertidos en músicos que tocaban instrumentos por ciencia infusa o que emitían consideraciones amorosas que no disonaban de la alta filografía neoplatónica. Muchos siglos después de aquellos arranques, hay otra fuente inmediata de la filosofía amorosa que nutre los relatos de pastores, que es Sannazaro (*Arcadia*). Consideradas de manera analógica, las novelas pastoriles, como los poemas bucólicos garcilasistas, garantizaban un alto grado de abstracción que permitía que las consideraciones amorosas, recorridas por la filosofía neoplatónica y por el eticismo renacentista —sublimación espiritual tendente a la depuración ética—, quedaran desgajadas del anecdotario contemporáneo, del murmullo del mundo y de las incitaciones del presente. Estas eran precisamente las tentaciones contra las que arremetían los escritos doctrinales y muchos poetas, sobre todo en el Barroco (como máximo modelo en castellano, el capitán Fernández de Andrada y su *Epístola*

²⁰⁷ En latín, *acta* significa ‘playa’ o ‘costa’. La explicación del pseudónimo la ofrece el propio Sannazaro en una introducción a sus obras latinas (*Actii Synceri, Iacobi sive Sannazarii Poemata*). Sobre las *Eglogæ piscatoriæ* de Sannazaro, cf. A. Sotelo Álvarez, «Las *Eglogæ piscatoriæ* de J. Sannazaro [sic]. Evocación de la Casa de Aragón de Nápoles», *Archivo de Filología Aragonesa*, 54-55 (1998), pp. 337-366; para lo concerniente al pseudónimo, p. 338.

moral a Fabio, donde además se introducían las reservas contra el engañoso cuerno de la abundancia americano). En definitiva, las novelas pastoriles acotaban un espacio en que el amor estaba segregado del tiempo y de la historia; en esto difieren del motivo romántico del *buen salvaje*, que irrumpía en la historia proveniente de la naturaleza. Y aunque el universo pastoril, con sus formas de cortesanía en el marco bucólico, ofrecía peligros de lasitud y morbidez espirituales y de erotismo evanescente que no gustaban a los moralistas, sin embargo mostraba también los ingredientes para la autorreflexión y el alejamiento del mundo, en virtud de lo cual autores como Fray Luis de León lo defienden, y otros hacen literatura de pastores «a lo divino».

El actualizador de las cuitas pastoriles y refundador del género, Jacopo Sannazaro (1456-1530), contaba con la amistad de Giovanni Pontano, quien tras la muerte de Beccadelli dio su nombre a la Academia Napolitana, tan importante en la formación literaria del Garcilaso maduro, durante el destierro napolitano a que fue sometido por el emperador Carlos²⁰⁸. En *Arcadia*, Sannazaro integró la bucólica poética en una trama narrativa en prosa que tendría singular éxito en toda Europa, porque sustanciaba la propuesta del lugar paradisiaco (Arcadia, en la región del Peloponeso) donde encontrar la paz frente a las tribulaciones de la civilización (Nápoles, la ciudad en que el protagonista, trasunto del autor, había sufrido un desencanto amoroso). El espíritu arcádico sannazariano pasa directamente a Garcilaso y, por contagio, a su amigo Boscán, ambos involucrados de diverso modo

²⁰⁸ Giovanni Pontano (1426-1503) fue figura principalísima en la corte de Alfonso V de Aragón (*el Magnánimo*), rey de Nápoles. La Academia Pontaniana, que siguió las directrices del *Panormita* (Antonio Beccadelli, su fundador), fue uno de los cenáculos filosóficos y literarios que sirvieron de modelo a Castiglione y, a su través, a las academias españolas de la Edad de Oro. Tres décadas después de la muerte de Pontano, la academia que lleva su nombre sirvió a Garcilaso para imbuirse del espíritu que le permitiría componer su obra, así como entrar en contacto con algunas de sus figuras más ilustres. El soneto XXIV de Garcilaso («Ilustre honor del nombre de Cardona»), dedicado a doña María de Cardona, marquesa de Padula, cita en su verso 2 a algunos otros poetas y amigos de ese círculo: Luigi Tansillo, Antonio Minturno y Bernardo Tasso (padre, a su vez, del gran Torquato).

en la traducción de *Il cortegiano* (filosofía, modelos de comportamiento) y en la introducción del italianismo literario en la lengua castellana (métrica, sistemas filográficos). En realidad, la traducción castellana de la obra de Sannazaro, que podría garantizar un suficiente conocimiento por parte de los creadores españoles, solo apareció en 1547, algunos años después de muertos tanto Garcilaso de la Vega como Juan Boscán, y tres después de que se publicara la primera traducción a una lengua no italiana, el francés concretamente; pero la huella del napolitano en Garcilaso resulta evidente: era, como Boscán, excelente conocedor del italiano y de la literatura contemporánea, y en todo caso así lo muestra, si hacían falta evidencias palpables, «la temprana adaptación versificada de un extenso fragmento de la prosa VIII en su Égloga II (vv. 161-680)»²⁰⁹.

La actualización del modelo bucólico suponía, de un lado, la conexión con la Antigüedad en aquellos temas y actitudes más fáciles de asimilar a la modernidad; y, de otro, la vinculación con el mundo rural, convenientemente idealizado por la tradición literaria, que permitía suponer una cercanía a la naturaleza de la que dicha modernidad parecía haber expulsado a los hombres.

Ahora bien, si en lo artístico *Il cortegiano* guarda conexión con la literatura idealista, tanto en su versión de las églogas poéticas como en la de las novelas de pastores, sin embargo la conexión más intensa no se establece con obras literarias, sino con instituciones culturales que, aun existentes germinalmente en la España prerrenacentista, terminan cuajando con una formulación cerrada a partir de la difusión del modelo de cortesanía. Se trata —antes se ha aludido al paso— de las academias, instituciones muy pujantes en la Italia del *Quattrocento*, como la Napolitana fundada por Beccadelli *el Panormita* —luego «Pontaniana»—, la

²⁰⁹ C. Cañas Gallart, «La traducción de la *Arcadia* de Sannazaro por Jerónimo Jiménez de Urrea. Estudio y edición crítica de la égloga XII», *Studia Aurea*, 8 (2014), p. 456.

Florentina bajo auspicios de Cosme de Medici, etcétera. En realidad, los núcleos urbanos italianos tuvieron en su mayor parte sus academias, por causas que no es siempre fácil estipular. Para Ferri Coll, que las ha estudiado desde el punto de vista de su incidencia en la Academia de los Nocturnos vigente en la Valencia de finales del siglo XVI —y cuya importancia deriva en buena medida de que se han conservado las actas donde quedó registrada su actividad—, ese florecimiento se debe, entre otros motivos, a la llegada de sabios griegos para participar en los sucesivos concilios (Constanza, 1414; Basilea, 1431; Ferrara, 1438; Florencia, 1439), en los que colaboraron con sabios occidentales; una migración que se intensificó en 1453 tras la caída de Constantinopla en poder de los turcos y la subsiguiente salida de numerosos eruditos griegos²¹⁰. El lapso temporal que transcurre desde aquellas academias de principios del *Quattrocento* a la fecha de edición de *Il cortegiano* es el que va de los conciliábulo sin normas estables, obedientes a un modo natural de diálogo filosófico y sin temas prefijados, a una ritualización ya perceptible a partir de la constitución de los *Intronati* de Siena, a la altura de 1525²¹¹.

El modelo académico que se difunde en España tuvo en los comienzos, pues, un cariz filosófico, sin más liturgia normativa que la que se desprendía del estatus de los nobles protectores, de quienes últimamente dependía. Pero el propio hecho de su difusión, y la evolución que había sufrido en Italia, contribuyeron a una formalización paulatina que se tradujo en que, ya adentrados en el siglo XVI, las

²¹⁰ Cf. J. M. Ferri Coll, *La poesía de la Academia de los Nocturnos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001, pp. 43 ss.

²¹¹ «Los *Intronati* de Siena (1525) establecieron la primera de estas nuevas academias que ya funcionaban con reglas, aunque algunos estudiosos, siguiendo la opinión de Maylender, consideran que fue anterior la junta de los Rozzi, que, sin embargo, no empezaría a reunirse en la misma ciudad hasta 1531. Surgieron después la de los *Floridi* (1537) en Bolonia; la de los *Umidi* (1540) en Florencia, y otras muchas que acogen la costumbre de utilizar nombres simbólicos: *Accesi*, *Agitati*, *Animosi*, *Ardenti*, *Elevati*, *Occulti*, *Oscuri*, etc., que se asignaban a todos sus miembros, aunque cada académico contaba con un nombre propio, no siempre bien intencionado. [...] La academia de los *Umidi* (1540), protegida por Cosme de Medici, fue la heredera de la primera academia florentina. Se rebautizó como Academia Florentina y los esfuerzos de sus integrantes se concentraron en el cultivo del italiano» (*ibid.*, p. 46).

academias cobraron un aire más reglado, y más lúdico que filosófico respecto a los temas tratados, con sus cargos perfectamente establecidos (Presidente, Secretario, etc.), con sus rituales, con la sistematización de las lecciones, intervenciones y disputas, con el frecuente recurso a la pseudonimia de los participantes, y con una evidente propensión a la mimetización de los centros de poder: los principados italianos —a veces ellos mismos sede de las academias— o la monarquía absoluta en el caso del Imperio o en el de Francia.

A partir de que la lectura de *Il cortegiano* hiciera relativamente familiares en España las tertulias de aristócratas y humanistas, el espíritu académico fue tendiendo a su codificación institucional (de la que llega a reírse Cervantes en el *Quijote* a propósito de los académicos de Argamasilla). Así tenemos noticia del funcionamiento de numerosas academias y justas poéticas —«academias» normalmente organizadas para algún festejo o efeméride en concreto— ya tendentes al Barroco o plenamente barrocas, como la valenciana Academia de los Nocturnos, las aragonesas Pítima contra la Ociosidad y Academia de los Anhelantes, la madrileña Academia Selvaje, etc. Frente al espíritu humanista de los primeros modelos italianos, todas ellas denotan la socialización de las formas de la cultura y el arte, que terminó asfixiando la conversación dialógica que remitía al diálogo platónico. Pero si asumimos que fue la lectura de *El cortesano* en la traducción de Boscán la que produjo esta eclosión académica sin precedentes, parece que aceptamos que ese espíritu carece de conexión con la tradición española. Sin embargo, el espíritu académico que venía con *El cortesano* cuajó en España como lo hizo porque ya había modelos preacadémicos que allanaron su asentamiento; entre ellos, los talleres de Alfonso X el Sabio en el siglo XIII, la Gaya Ciencia barcelonesa a finales del XIV, los *parlaments* de la ciudad de Valencia en el XV (de los que da cuenta *Espill*, de Jaume Roig), y desde luego las tertulias hispanoitalianas de la corte de Alfonso el Magnánimo. Esos precedentes, excitados por la fuerza expansiva de la obra de

Castiglione, hicieron que muy pronto florecieran en las principales ciudades españolas agrupaciones que remedaban a la corte de Urbino, que, si no tuvieron en general un rendimiento artístico de alto relieve, sí fueron un elemento fundamental en el funcionamiento de las instituciones culturales y en la inflexión hacia el Barroco, muy evidente ya en las décadas finales del Quinientos. De ahí a su irradiación al Nuevo Mundo no había nada más que un paso.

Tanto en Italia como en España las instituciones académicas tenían una función de cariz sociopolítico, por un lado, y eminentemente educativo, por otro. Ambos aspectos, el sociopolítico y el educativo, se conectan en cuanto que estas cortes en miniatura, que reproducían culturalmente la organización estratificada de los estados, establecían el canon antropológico que era preciso asimilar para conseguir establecerse en los escalones superiores de una sociedad en la que la movilidad era reducida, aunque no inexistente:

Para competir en esta estructura histórica mutante era necesario estar bien preparado, poseer las armas de una buena Retórica y conocer los principios de la Poética. [...] [L]a aptitud lírica que debía poseer el cortesano de Castiglione o de Luis Milán no servía solo para granjearse los favores de una dama. El adiestramiento de los jóvenes nobles no se orientaba tanto a que fueran buenos poetas —hecho irrelevante para la clase dirigente—, como a que aprendieran los entresijos de la creación poética de modo que aquella retórica les fuera útil en el desarrollo de sus funciones públicas y privadas. Tal vez por eso, los manuales con que se formaban los nobles del Siglo de Oro recomendaban casi siempre a sus lectores que estos se empeñaran en gobernarse a sí mismos²¹².

Así las cosas, la cortesanía que se cultivaba en las academias, como modelo de un saber organizado *inter pares*, frente al de las Universidades que lo hacía de maestros a discípulos, atendía tanto al ascenso moral como al ascenso social: ello antes de

²¹² *Ibid.*, p. 18.

que, con la proximidad del Barroco, el sistema académico quedara reducido a una forma de *divertimento*, esclerotizada o meramente instrumental, incluso orientada principalmente en el mismo sentido que los futuros salones literarios, muy lejos en todo caso del dialogismo filosófico propio del Humanismo.

La propuesta de Castiglione no es ni solo suya, aunque fuera él quien la concretó literariamente, ni puede reducirse al ámbito italiano. En tal sentido Italia, y la corte de Urbino en especial, es el lugar donde cuaja el modelo áulico que propone el conde, dado que allí se había producido más temprano que en otros lugares la llamada de esa Antigüedad; pero no es el punto exclusivo donde cobra cuerpo dicha formulación, toda vez que el Humanismo supone una *patria del espíritu* que excede compartimentaciones geográficas. Por lo que toca a España, la inexistencia de capitalidad tal como hoy se entiende, que solo en el reinado de Felipe III hizo de Madrid la sede oficial de la corte —tras un breve periodo vallisoletano—, había propiciado que diversas ciudades de los diferentes reinos (Valencia, Salamanca, Alcalá, Zaragoza, Barcelona...) tuvieran una vida cultural relativamente autónoma, aunque también conectada con otros centros urbanos, en cada uno de los cuales crecieron estas instituciones académicas que mimetizaban el modelo de Urbino. Ya convertida Madrid en asentamiento de la corte, en los comienzos del siglo XVII, los ingenios españoles sintieron la necesidad de hacerse un hueco en la capital, lo que, como una reacción de sentido contrario, provocó la pérdida de autonomía de las restantes ciudades, convertidas en remedos de la sede de la corte²¹³.

Para los humanistas del siglo XVI, como antes para sus antecesores del XV, las urbes italianas, que habían florecido gracias a un modelo descentralizado y sin las cadenas que suponía la existencia de una corte como la de Toledo en España, les ofrecían un

²¹³ Sigo aquí a Á. L. Prieto de Paula, «El modelo italiano en la formación de las academias literarias españolas del primer Barroco: los “Nocturnos” como paradigma», en AA. VV., *Relaciones culturales entre Italia y España*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995, pp. 133-147.

recuerdo más vivo de la Antigüedad. Roma misma había sido la *capital* del Imperio Romano, y sería también la sede papal en que se establece la Iglesia cristiana, cuya tarea cultural vino a suplir el papel que antaño tenía la romanidad. En este sentido, Roma era la *caput mundi* —así se había referido a ella Alcuino en el siglo VIII—, y esa idea de capitalidad atravesó la Edad Media y llegó hasta el Renacimiento. Idea de capitalidad, pues, pero también de sucesividad o de continuidad: de ahí la consideración de ciudad *æterna* a que había aludido Francesco Petrarca en el *Trecento*, constituida en un continuo latente más allá de sus periódicas destrucciones. El concepto de la ciudad humanista como un *lugar común* de compatriotas del espíritu fue sucesivamente concretándose en las diferentes *capitales* en que se convirtieron las cortes regias, hasta ese momento meros lugares de asentamiento de los monarcas, y de las que las instituciones académicas eran reproducciones mínimas. No extraña, pues, que modelos cortesanos como el de Castiglione, fundados en la armonización de la idea de perfección estética y moral con la de un cierto hedonismo que reivindicaba los placeres moderados, encontraran allí su sede más propicia.

El protagonismo de España en este proceso es evidente, y no solo por los vínculos de Castiglione con lo español. Tras la llegada a España en 1517 del rey Carlos I, que enseguida sería titular del Sacro Imperio Romano Germánico como Carlos V, fue consolidándose un proyecto común que suponía la defensa de la ortodoxia frente a las disensiones luteranas, y que se ejemplifica en el Emperador, núcleo simbólico de las aspiraciones colectivas, y en el arquetipo del cortesano, encarnación de los ideales humanistas, por un lado, y de lo más vivo de los viejos modelos medievales, por otro. En general, dichos modelos medievales se vieron trascendidos por las aspiraciones de la pujante clase burguesa, más individualistas y menos corporativos, de una aristocracia más cortesana y menos específicamente guerrera, y con una

presencia creciente de los valores de una sociedad que, como se percibe en la obra de Castiglione, se solaza con la música, el amor y las disquisiciones humanísticas.

La corte carolina dejó de ser una reproducción de otras cortes europeas para convertirse en el principal referente de un modelo cultural que actuaba según un dibujo de círculos concéntricos, en el más pequeño de los cuales estaba el monarca. Las diferentes ciudades españolas de importancia recreaban, según se ha apuntado atrás, el sistema áulico de la corte real, con estrictas correspondencias entre los diferentes papeles reservados a reyes, nobles, poetas, pueblo llano.

4.2. EL TRADUCTOR BOSCÁN CON GARCILASO AL FONDO

En su *Antología de poetas líricos castellanos*, uno de los empeños mayores de Menéndez Pelayo, Boscán fue el último autor tratado. En cierto modo, representaba el final de un mundo y el inicio de otro, el de los modos y los temas del italianismo, que inmediatamente encontró, en la persona de Garcilaso de la Vega, quien condujera los intentos todavía en aquel balbuceantes hacia una plenitud temprana y en buena medida no superada. De manera que Boscán es mucho más que un ocasional traductor del conde Castiglione o «Castellón», como fue conocido en España, convertido casi en humanista connacional.

El poeta Boscán, que por muchos conceptos distaba de la idea de autor arrebatado o poseído por un furor báquico que el Romanticismo ha canonizado respecto a los mensajeros de las musas, no solo era el amigo del primer poeta de las Españas, sino que constituye con él una pareja cuyos componentes se retroalimentan en las dos tareas fundantes para la literatura y la cultura españolas del siglo XVI: la introducción del petrarquismo, y concretamente de los modos métricos del italianismo, y la traducción de *Il cortegiano*. Esta fue efectuada por Boscán, pero con

una importante intervención de Garcilaso, no solo en el empujón para hacerla sino más que probablemente en la revisión y última lima. Por lo demás, si las obras poéticas de los dos amigos caminaron juntas varias décadas desde que aparecieron en el mismo proyecto editorial dispuestas así por la viuda de Boscán, que en esto seguía los deseos de su marido fallecido, la traducción de *El cortesano* tuvo vida editorial propia y anterior: nueve años separan esta (1534) de aquellas (1543): los que van del inicio del proceso de italianización —en 1534 está Garcilaso dando los primeros frutos de su obra *italiana*, que es tanto como decir de su obra verdaderamente perenne— a la constatación del triunfo definitivo y ya irreversible de ese intento. Pero vayamos por partes y detengámonos en aquellas que lo requieran.

Detrás de las dos tareas con que se le vincula, y también detrás de Garcilaso de la Vega, cabe preguntar quién era Boscán²¹⁴. Nacido en torno a 1490, unos años antes o unos después, pasó su juventud como cortesano al servicio del rey Fernando de Aragón, que agradeció con prebendas diversas la asistencia que la familia de Boscán había prestado a la casa real, lo mismo que haría posteriormente Juan Boscán con Carlos, nieto de aquel.

La cercanía de Boscán al Emperador le permitió acudir a la boda real de este con Isabel de Portugal en Granada, circunstancia fundamental para la literatura española, pues allí entró en contacto con Castiglione, nuncio a la sazón del papa Clemente VII, y con el embajador veneciano Andrea Navagero. Si a la relación con el primero, que se encontraba ya considerando la próxima publicación de *Il cortegiano*, se debe en buena parte la naturalización castellana de la obra, a la que mantuvo con

²¹⁴ El estudio fuente de los posteriores, sobre todo a los efectos de su genealogía, cuestión que aquí no nos interesa, es el de M. Menéndez Pelayo «Juan Boscán», en *Antología de poetas líricos castellanos*, X; tomo XXVI de la *Edición nacional de las obras completas de Marcelino Menéndez Pelayo*, cit. También puede consultarse la edición crítica de M. de Riquer, A. Comas & J. Molas (*Juan Boscán, Obras poéticas*, Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona, 1957).

Navagero se debe la introducción del petrarquismo en España, según él mismo se encarga de contar con pormenor en la célebre carta a la duquesa de Soma, a la que nos referiremos después.

Los años de madurez los vivió Boscán predominantemente en Barcelona, con puntuales servicios a sus señores (duque de Alba y Emperador) que le obligaron a salir ocasionalmente de su ciudad. Garcilaso pasó por ella en 1529, siempre de acá para allá en viajes y campañas militares, y en ella hizo testamento, para el que le sirvió Boscán de testigo. En 1533 este se hallaba en Barcelona, mientras gestionaba los permisos para la impresión de su traducción de la obra de Castiglione, que saldría al año siguiente.

En el recuento panegírico que hace de la casa ducal de Alba, a la que sirvió Garcilaso de la Vega, este presenta a Boscán como preceptor de don Fernando en la *Égloga II* (vv. 1328 ss.)²¹⁵. En realidad, resulta muy difícil establecer una separación entre los dos amigos, Boscán y el algo más joven Garcilaso (Toledo, c. 1501-Niza, 1536). Ambos estuvieron al servicio de la casa de Alba y del Emperador. Con el joven duque don Fernando Álvarez de Toledo, del que era instructor Boscán, se había dirigido Garcilaso a Ratisbona en 1532, en la campaña del Emperador contra Solimán *el Magnífico*, cuando fue castigado por Carlos, que ordenó su confinamiento en una isla del Danubio (las causas del enfado de Carlos se deben a haber desobedecido el poeta las órdenes de la Emperatriz al ejercer como testigo en la boda de su sobrino, hijo de su hermano el antiguo comunero Pedro Laso). A pesar de la dureza de ese exilio, al que debemos la *Canción III* del toledano, no cedió el Emperador, que solo aceptó sustituirlo por otro mucho menos penoso en Nápoles. Allí pasó Garcilaso sus últimos años, sin que el

²¹⁵ «Después de conocido, leyó el nombre / Severo de aqueste hombre que se llama / Boscán, de cuya llama clara y pura / sale el fuego que apura sus escritos, / que en siglos infinitos tendrán vida» (vv. 1347-1351). Cito siempre a Garcilaso por la edición de A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 215.

Emperador terminara de apiadarse de él a pesar de los buenos oficios del duque y de su tío el virrey de Nápoles don Pedro de Toledo, a cuyo servicio estuvo el tramo final de su vida. Es este precisamente quien, en la que sería última visita de Garcilaso a España, lo envía junto al Emperador para informes relativos a Barbarroja; de regreso de este viaje, visitando en Avignon la tumba de Laura, la amada de Petrarca, escribe su Epístola a Boscán, una muestra entre otras de la intimidad de ambos, que firma el 12 el octubre (de 1534). Los versos blancos de la Epístola, que constituyen una novedad en la poesía castellana, son cauce de un estilo digresivo, en el que los pensamientos en relación con su amigo van y vienen sin control, según parece corresponder a quien, como Garcilaso, llevaba cabalgando cansadamente varios días («Alargo y suelto a su placer la rienda, / mucho más que al caballo, al pensamiento», vv. 17-18).

A los versos que dedica Garcilaso a Boscán en la Égloga II, y a la Epístola que le dirige al barcelonés, ha de añadirse la Elegía II. El nombre de elegía se debe probablemente al noble porte de los tercetos encadenados, que enlazan con la tradición elegíaca, y sobre todo a la temática amorosa contemplada desde el punto de vista de la pérdida: Garcilaso da cuenta a su amigo de unas cuitas, relativas a un amor napolitano, que lo tienen conturbado y lo hacen morir «diverso entre contrarios»; esto es, le hacen perder la armonía que comporta la unión de opósitos. Pero la realidad es que se trata de «otra» epístola, dirigida también a Boscán («Aquí, Boscán...», v. 1) como la única que lleva ese rótulo, y escrita en Sicilia, de regreso de la campaña de Túnez de donde venía de participar²¹⁶. Si llama la atención por algo

²¹⁶ La condición de epístola o elegía es cuestión lateral a nuestro tema, pero la traemos a colación como muestra de ciertos usos que la inercia ha consolidado a pesar de no estar respaldados ni por la precisión ni por la conveniencia, solo por la autoridad que se les confiere a los primeros editores (más arriba ya nos hemos referido al hecho chocante de que la numeración de las Églogas garcilasianas no siga el orden de su composición). En este caso, la «Elegía II» es eminentemente una epístola, y así se presenta desde el comienzo, donde, como es propio en las cartas, se refiere al destinatario y al lugar desde donde se escribe (otras veces se hace esto al final): «Aquí, Boscán, donde del buen troyano / Anquises con eterno nombre y vida / conserva la ceniza el Mantuano, // debajo de la seña esclarecida / de César Africano nos hallamos, / la vencedora gente recogida», vv. 1-6

esta epístola con nombre de elegía es por las quejas que le suponen su ajetreada vida militar (no sería la única vez que lo hiciera este poeta-soldado), pero sobre todo por razón del contraste con la vida mucho más asentada y burguesa de Boscán, a quien imagina en Barcelona, junto a la playa, con su amada, cuyos sentimientos compartidos le habrían de permitir labrarse nombre perenne como autor de las composiciones alentadas por ese amor²¹⁷. Esta alusión amorosa parece apuntar a su esposa doña Ana Girón de Rebolledo; pero lo cierto es que el matrimonio con esta tendría lugar más tarde, en 1539, año en que Boscán se asienta ya definitivamente en Barcelona con doña Ana, una dama noble y culta cuyos ancestros provenían de Valencia²¹⁸. Poco antes de morir en 1542 en su ciudad natal, Boscán viajó, no obstante, a Perpiñán acompañando al duque de Alba.

Por cuanto sabemos, tenemos una imagen de Boscán opuesta en diversos aspectos a la que presenta Garcilaso, a pesar de que se consideraran a tantos efectos como seres parejos y unidos por el destino. Mientras que Garcilaso es el ejemplo del poeta-soldado que vive, según especifica en los comienzos de la *Égloga III*, «tomando, ora la espada, ora la pluma» y robando a la guerra el tiempo que dedica a

(en A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 151); o sea: el redactor, que se dirige epistolamente a Boscán, se encuentra en Sicilia, donde la *Eneida* del mantuano Virgilio especifica que está enterrado Anquises, padre de Eneas y de fama inmortal; y se halla —el redactor Garcilaso— bajo las banderas del César Carlos, cuyo ejército está allí recogido tras combatir y resultar vencedor en África (Túnez). Para la introducción de la epístola horaciana en la literatura española, cf. E. L. Rivers, «The horatian epistle and his introduction into Spanish literature», *Hispanic Review*, 22 (1954), pp. 175-194.

²¹⁷ «Tú, que en la patria entre quien bien te quiere / la deleitosa playa estás mirando, / y oyendo el son del mar que en ella hiere, // y sin impedimento contemplando / la misma a quien tú vas eterna fama / en tus vivos escritos, procurando; // alégrate, que más hermosa llama / que aquella que el troyano encendimiento / pudo causar, el corazón te inflama. // No tienes que temer el movimiento / de la fortuna con soplar contrario, / que el puro resplandor serena el viento. // Yo, como conducido mercenario, / voy do fortuna a mi pesar me envía, / si no a morir, que aquesto es voluntario» (Garcilaso de la Vega, *Elegía II*, vv. 145-159; en A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 155).

²¹⁸ Doña Ana Girón era familia del hombre de letras Juan Ferrandis de Heredia, «que formaba parte del mismo círculo cortesano al que pertenecía don Luis Milán [autor de *El cortesano*], amigo suyo y por entonces ya un músico reputado y apreciado en Valencia» (I. Morant, «Mujeres y hombres...», cit., p. 348).

la poesía²¹⁹ o a la música (era músico de arpa, según refiere Gonzalo Fernández de Oviedo en *Batallas y quinquagenas*), a Boscán lo suponemos hombre cultivado, pero más bien poeta de salón que apasionado o lleno del divino furor; y más ocupado en buscarse un buen estar y en proporcionar (y proporcionarse) tranquilidad y afectos amables que dado a las tribulaciones de Marte o a las turbulencias amorosas. Es uno de los escasos poetas de su tiempo que alude al dinero positivamente, y no de manera burlesca o sedicentemente hedonista, como cabría suponer. Carlos Clavería lo fija del siguiente modo:

No fue un ejemplo de poeta soldado del Renacimiento y no tuvo la fama militar de Garcilaso o de Aldana, no despertó polémicas como Herrera, no fue un personaje influyente como Hurtado de Mendoza ni un sabio conocedor del pasado como *El Brocense*. Tampoco fue una persona gris: nacido en un ambiente urbano y de una familia acomodada, sus ambiciones no se colmaban con la gloria ni la fama, pero sus coplas eran celebradas en la corte de Carlos I. Marineo Sículo y Garcilaso lo tuvieron en indudable aprecio, gozó del favor del rey (con cuanto de contradictorio tiene, por lo servil), se reunió con intelectuales de la talla de Andrea Navagero, demostró una sensibilidad sin precedentes en la traducción de *El cortesano* y fue, por tanto, un gran prosista y un no menor ensayista, aunque aquí algo autocomplaciente, en la «Carta a la Duquesa de Soma»²²⁰.

Por lo demás, la relación de Boscán con la poesía italianista no debe confundirnos: gran parte de su obra poética es de circunstancias y responde tanto por el metro como por los temas y la retórica al modelo cancioneril, donde abunda mucho ese tipo de poesía; un modelo, por cierto, al que aportó poca cosa, al menos si hemos

²¹⁹ «Entre las armas del sangriento Marte, / do apenas hay quien su furor contraste, / hurté del tiempo aquesta breve suma, / tomando, ora la espada, ora la pluma» (Garcilaso de la Vega, *Égloga III*, vv. 37-40; en A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 231).

²²⁰ C. Clavería, «Introducción» a Juan Boscán, *Obra completa*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 14-15.

de atender a los juicios de valor que le dedicó Menéndez Pelayo en el tomo correspondiente de su *Antología de poetas líricos castellanos*.

Boscán y Garcilaso pueden considerarse el arquetipo epicúreo de la amistad, que en su caso y por avatares editoriales va más allá de la muerte, en concordancia con un fenómeno de trascendencia fundamental en la literatura española. Muerto Garcilaso en 1536, tras el asalto heroico a la fortaleza provenzal de Muy, habría de seguirle a la tumba poco después Boscán, que se había hecho depositario de la obra del amigo muerto con el encargo de ordenarla y darla a la luz. Como su muerte le privó de cumplir su propósito, fue su viuda, doña Ana Girón, quien se encargó de llevarlo a término. Y así lo hizo, editando las obras de ambos amigos en volumen único, constituido por tres «libros» de Boscán más un cuarto que recogía lo sustancial de la poesía conocida de Garcilaso de la Vega (en la que se había prescindido de sus textos latinos, pero se incorporaban, en cambio, algunas composiciones escritas en metros castellanos, de valor mediano y con todos los rasgos de la poesía de cancionero)²²¹.

La renovación italianista supuso una profunda transformación en lo concerniente a la métrica —básicamente consistente en el paso del octosilabismo tradicional al endecasilabismo—, al modelo eglógico adoptado —lo que implicó la sustitución del

²²¹ *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros*, Barcelona, Impr. Carles Amorós, 1543. Respecto al reparto de los contenidos en cada una de las secciones o «libros», así consta en la nota previa, titulada «A los lectores»: «En el primero las primeras cosas que compuso que son coplas españolas, y en el segundo canciones y sonetos a manera de los ytalianos, y en el tercero epístolas y capítulos y otras obras también a la Ytaliana, en el quarto quería poner las obras de Garcilasso de la Vega, de las cuales, se encargó Boscán por el amistad grande que entrambos mucho tiempo tuuieron, y porque después de la muerte de Garcilasso le entregaron a él sus obras para que las dexasse como deúan de estar, ya que ponía la mano en adereçar todo esto y querría después de muy bien limado y polido, como él sin falta, lo supiera hazer, dar este libro a la señora duquesa de Soma, y le tenía ya escrita la carta que va en el principio del segundo libro, plugo a Dios de llevárselo, al cielo y ansí huuo de parar todo con tan gran causa, después a parescido, passar adelante lo que él dexaua empeçado, digo la impresión que en la enmienda de sus obras y de las de Garcilasso, no es cosa que nadie la auía de osar emprender, y si algún yerro o falta se hallare en estos libros, duélase el que los leyera de la muerte de Boscán [...]» (sin foliar).

ruralismo pastoril, al modo en que todavía se aprecia en el Marqués de Santillana o en Juan del Enzina, por el bucolismo de pastores «cortesianos»—, a los temas y tonos —mediante la apropiación de una filosofía amorosa en que el neoplatonismo según los parámetros de Ficino, Bembo y Hebreo sucede a los sinuosos pasadizos amatorios del *amor cortés*—, y, en fin, a la habilitación de la lengua vulgar —el castellano en este caso, como lo había sido antes el toscano en Italia— para las sutilezas sentimentales de los precedentes en que había desembocado la poética stilnovista.

Todo ello está apuntado en la obra de Boscán, donde hay aún algunas asperezas musicales y de entonación en las que embarranca el discurso; pero alcanza la perfección en Garcilaso: un caso muy infrecuente de cómo el arranque y la cima están tan próximos. Ambos poetas continuaron caminando editorialmente juntos durante algunos años, en los que el aspecto innovador que los hacía compañeros prevalece sobre la singularidad estética de cada uno. Solo a partir de la edición de Salamanca en 1569, donde Garcilaso aparece con volumen propio y exclusivo, y desde luego de la del *Brocense* de 1574, se establece ese divorcio editorial que separa la innovación de la expresividad poética: para Boscán quedó lo primero, en tanto que Garcilaso se convirtió en el poeta en castellano del que derivan todos los que lo siguen. Desde entonces, los lógicos cambios de gusto no han afectado a Garcilaso. De muy pocos poetas en muy pocas lenguas y culturas se puede decir lo mismo: fueron ya clásicos en el momento de nacer, son rigurosamente actuales en cada nueva lectura.

Afirma Carlos Clavería que «[I]a reunión de Granada el año 1526 entre Boscán y Navagero quizá sea la cita más famosa de la poesía de Renacimiento español»²²². No es una exageración; y no porque pueda pensarse que, sin ella, los poetas españoles

²²² C. Clavería, «Introducción» a J. Boscán, *Obra completa*, cit., p. 17.

hubieran continuado entregados a la poesía cancioneril y octosilábica, con sus pasiones tortuosas y sus alambicados razonamientos amorosos, ajenos al espíritu petrarquista que se impuso en toda Europa, sino porque la introducción de ese estilo y esas pautas métricas —que de todos modos hubieran terminado entrando, como lo hicieron allí donde no estuvo Boscán— se hubiera hecho al margen del espíritu poroso y estéticamente cimero de Garcilaso, unido intelectual y sensitivamente a Boscán como no es frecuente que suceda. En suma, la importancia de esa conversación radica en que el italianismo entrara de la mano de quienes mejor podían naturalizar el espíritu petrarquista, y en que el innovador «secundario», Garcilaso de la Vega, fuera ante todo un poeta rigurosamente excepcional, cuyas pautas habían de imponerse inmediatamente debido a la intensidad y poderío estético de su escritura.

Sobre la conversación en cuestión de Boscán con el embajador Navagero, el propio barcelonés lo relata en la dedicatoria que hace de sus versos italianizantes a la duquesa de Soma (*Epístola a la duquesa de Soma*), compuesta según el canon fijado por Petrarca²²³. La citada epístola figura a modo de prólogo global al comienzo del «libro» segundo de la edición de las obras de Boscán y Garcilaso. De su importancia da razón el siguiente fragmento, fundamental en la historia de la cultura española del siglo XVI:

Porque estando vn día en Granada con el Nauagero (al qual, por hauer sido varón tan celebrado en nuestros días, he querido aquí nombralle a vuestra señoría) tratando con él en cosas de ingenio y de letras, y

²²³ «[R]etóricamente, responde al canon de la epístola renacentista, esto es, dirigida a un receptor ilustre y, a su vez, en espera de acogida universal, para lo cual sigue el esquema instaurado como emblemático por Petrarca en sus *Epístolas familiares* y que luego, por ejemplo, practicaron entre otros plumas tan dispares y contemporáneas como Erasmo, Aretino o fray Antonio de Guevara, uniendo la difusión doctrinal con el deleite humanista, entreverado a partes iguales de invención e ironía» (Á. García Galiano, «Poética implícita en Juan Boscán», en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* [Irvine, 1992], I, Irvine [California], University of California, 1994, p. 163).

especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dixo: por qué no prouaua en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos authores de italia: y no solamente me lo dixo assí liuiamente, más aun me rogó, que lo hiciesse. Partime pocos días después para mi casa: y con la largueza y soledad del camino discurriendo por diuersas cosas, fuy a dar muchas vezes en lo que el Nauagero me hauía dicho. Y assí comencé a tentar este género de verso. En el qual al principio hallé alguna dificultad: por ser muy artificioso, y tener muchas particularidades diferentes del nuestro. Pero después pareciéndome, quizá con el amor de las cosas propias, que esto començaua a sucederme bien, fui poco a poco metiéndome con calor en ello. Mas esto no bastara a hazerme passar muy adelante, si Garcilasso con su iuizio, el qual no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda. Y assí alabándome muchas vezes este mi propósito, y acabándomele de aprouar con su enxemplo, porque quiso él también llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente. Y después ya que con su persuasión tuue más abierto el iuizio, ocurriéronme cada día razones, para hazerme llevar adelante lo començado²²⁴.

Pocos testimonios pueden leerse en los siglos áureos tan precisos y ricos; también tan iluminadores respecto de un propósito que habría de revolucionar las letras castellanas, y sobre cuya capacidad innovadora tenía plena conciencia su autor. Y aunque no fuera él quien, por sus limitaciones expresivas y su recortada poeticidad, más dado a la *imitatio* que a la verdadera creación, habría de llevar a término este proceso, él fue quien abrió la puerta y allanó el camino a Garcilaso de la Vega. En todo caso, hoy no puede suscribirse sin más el juicio negativo que emitió Menéndez Pelayo en su obra ya clásica sobre la valía poética de Boscán, tanto en la parte cancioneril y tradicional como en la italianista. Respecto a lo cancioneril, subraya Menéndez Pelayo su futilidad, como es lo propio de una poesía dada a las retorsiones conceptuosas y a las agudezas palaciegas, pero refractaria por lo

²²⁴ Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega: repartidas en quatro libros, cit., fol. XXr-v.

general a la verdadera pasión y al genio poético. Con algunas excepciones, el juicio que le merece su producción italiana es también negativo, por problemas de ritmo, por otra parte normales en quien debe adaptar a otra lengua un sistema que se le hace extraño²²⁵. En realidad, la poesía cancioneril de Boscán peca de los defectos que son connaturales a la misma. El discreto conceptual, los devaneos formales y los tintineos de los versos de villancicos, coplas y otras composiciones hoy resultan ajenos a nuestra sensibilidad, casi independientemente de quién sea su autor, del mismo modo que entonces constituían una especie de *tour de force* en el que medir las habilidades versificatorias²²⁶. En este sentido, no parece que Boscán ceda en calidad a otros autores, atados todos ellos a las leyes estrictas de una convención donde apenas puede asomar el genio individual. Otra cosa sucede con la poesía italianista, en la que, alcanzando generalmente la corrección, Boscán adolece de falta de sintonía acústica, y en alguna medida también espiritual, con aquella. Solo en el Libro III del volumen que comparte con Garcilaso alcanza solvencia poética, probablemente debida a la influencia que la obra de Garcilaso, que él tan bien conocía, tuvo sobre la suya.

En buena medida puede decirse que el propio Garcilaso, mejor poeta que él, en una parte no desdeñable es una creación del buen Boscán, al que, por la parte de la teoría poética, queda en exclusividad la autoría de la *Epístola a la duquesa de Soma*,

²²⁵ Ya antes de Boscán se había ensayado por parte de otros autores la introducción del italianismo métrico, cierto que sin éxito. Nada se dice en los textos fundacionales —la *Epístola a la duquesa de Soma*— sobre esos precedentes, pero los hubo; sirvan de ejemplo, un siglo atrás, los 42 *Sonetos fechos al itálico modo* del Marqués de Santillana. En ellos se hace perceptible que un endecasílabo no es solo un verso de once sílabas, sino una línea ondulante con ciertas reglas acentuales y mecanismos de vertebración que no pueden desatenderse. La impericia acentual y la extrañeza respecto del espíritu petrarquista afectan a la calidad literaria de los «sonetos» de Santillana, no a su condición de precedentes de la idea de Boscán.

²²⁶ De hecho, el Boscán «tradicional» alcanzó reputación como versificador y su obra fue objeto de tratamiento musical por algunos autores; cf. *Las obras de Boscán de nuevo puestas al día...*, ed. C. Clavería, Barcelona, PPU, 1993, pp. xvii-lv.

por tantos conceptos, y en palabras de J. M. Reyes Cano, «el primer gran manifiesto del petrarquismo en España»²²⁷.

La traducción al castellano de *Il cortegiano* no es solo una cuestión accesoria, como correspondería a cualquier versión romanceada del texto original; y no nos referimos al hecho, importante en sí aunque no primordial al propósito que nos interesa, de que tuviera singular éxito entre los lectores españoles, hasta el punto de que conoció un total de catorce ediciones en el siglo XVI, según señala González Palencia²²⁸. Lo en verdad relevante, al margen de la recepción, es que el traductor fuera Juan Boscán, en una versión que constituye, según opinión fundada de Menéndez Pelayo, un ápice en la prosa castellana renacentista (sin parangón en su siglo, si se excluye acaso algún texto como el diálogo cristológico de Fray Luis de León *De los nombres de Cristo*). La referida relevancia viene dada por la personalidad del traductor —introducido también de los modos italianos en la literatura castellana—, por la comentada amistad de este con Garcilaso de la Vega, y por el azar que hizo que una serie de circunstancias casuales convergieran felizmente en el proceso cultural que tratamos. En suma, el que *Il cortegiano* entrara en España de la mano de Boscán, con la connivencia y colaboración activa de Garcilaso, como

²²⁷ Sobre la *Epístola a la duquesa de Soma*, que suele identificarse reductivamente con la confesión sobre la incorporación de los metros castellanos, cabe decir que es un manifiesto sintético del petrarquismo, el primero en términos cronológicos: «Es imposible decir más en menos espacio, de ahí que no se pueda interpretar la *Epístola* como un complejo texto preceptivo en el que Boscán nos descubra la idiosincrasia del nuevo arte poético italiano. Baste con que notemos su olfato para captar los nuevos vientos; ubicarlos en una breve historia de la literatura que contiene algunos errores, y su ferviente apuesta —no exenta de cierto tono despectivo hacia la literatura en que se formó— por una nueva forma métrica que acabaría dando nombre a todo un movimiento: la poesía del endecasílabo. Considerémosla, pues, como el primer gran manifiesto del petrarquismo en España» (en J. M. Reyes Cano [ed.], *La literatura española a través de sus poéticas...*, cit., p. 125).

²²⁸ En B. de Castiglione, *El cortesano*, trad. Juan Boscán, estudio preliminar M. Menéndez Pelayo, índice y notas A. González Palencia, Madrid, CSIC (Anejo XXV de *Revista de Filología Española*), 1942, p. 401. Basándose en tal información, C. Clavería escribe: «La traducción boscaniana de *Il libro del Cortegiano* se publicó en más de una docena de ocasiones durante el siglo XVI: 1534, 1539, 1540, ¿1541?, 1543, 1549, 1553, ¿1559?, 1561, 1569, 1573, 1581, 1588» («Introducción» a J. Boscán, *Obra completa*, cit., p. 16, nota). Mario Pozzi difiere en alguna fecha (ed. cit., p. 76).

veremos, supuso que se abriera la puerta ya no solo del italianismo lírico, sino de la filosofía moral que se había fraguado en diversas cortes italianas.

El 30 de agosto de 1533, el librero Monpezat (Petrus Montpesat) de Barcelona y su esposa Eulàlia firman la conformidad con las condiciones convenidas para la impresión de 600 ejemplares de *El cortesano*, y el libro terminó de imprimirse el 2 de abril de 1534, según consta en el colofón. Al tratar sobre la edición del volumen original de Castiglione, ya hicimos un recorrido por sus unidades estructurales, encabezadas por la dedicatoria a Miguel de Silva. En la edición de Boscán, esta dedicatoria está precedida de dos curiosas cartas-dedicatoria, una del propio Boscán y otra de Garcilaso de la Vega, ambas a la misma destinataria y con el mismo encabezamiento: «A la muy manífica señora doña Jerónima Palova de Almogávar», al parecer familia de Boscán (casada con un primo). En realidad, las dos dedicatorias aparecen tramadas tanto por la personalidad de sus respectivos redactores como por la de «doña Jerónima», a la que el traductor atribuye el haber vencido las dudas acerca de la pertinencia de traducir a Castiglione, y Garcilaso todo el mérito de haber iniciado el proceso que culminaba allí. Ella fue, según los amigos, la inductora de la traducción, y según Garcilaso, la responsable última de que Boscán no hiciese más dilaciones y, puesto manos a la obra, concluyese la traducción de un libro por el que ambos se veían estrechamente concernidos.

La dedicatoria firmada por Boscán señala, en primer término, a Garcilaso como punto de origen de su conocimiento de la obra en cuestión: «No ha muchos días que me envió Garcilaso de la Vega (como Vuestra Merced sabe) este libro llamado *El cortesano*, compuesto en lengua italiana por el conde Baltasar Castellón. Su título y

la autoridad de quien me le enviaba me movieron a leelle con diligencia»²²⁹. Y aunque ello no va en detrimento de la entidad del traductor, sitúa a Garcilaso en el centro de este propósito, haciendo de él en cierto modo coautor del trabajo versionado. Por los testimonios de Boscán no es improbable que, en su subconsciente, Garcilaso pudiera ser el *arquetipo encarnado*, el modelo descendido a la concreción que ejemplifica, como nadie en España, la cortesanía: un hermoso dechado humano cuya estela estético-moral terminó imponiéndose al correr de los siglos (muy pronto su muerte temprana, en una acción guerrera en que su heroicidad lo fue a despecho de la necesaria prudencia, terminaría por registrar para la posteridad esa escultura psíquica).

Tras esa primera referencia a Garcilaso, Boscán explica su intención de traducir la obra, a pesar de parecerle «vanidad baxa y de hombres de pocas letras andar romanzando libros»²³⁰, incluso si la traducción es buena, lo cual pocas veces sucede. El desdén con que se refiere a los «romancistas» —por quienes entiende lógicamente a quienes vierten un texto del latín a una lengua vulgar— no es, sin más, aplicable al caso presente: «aunque traducir este libro no es propriamente romanzalle, sino mudalle de una lengua vulgar en otra quizá tan buena»²³¹. El suscriptor de la dedicatoria afirma que ha sido doña Jerónima Palova la responsable última de la traducción, ordenándosela («mandándome que le traduxese»). Hay no pocas explicaciones que tienen que ver con la *captatio benevolentiae* o los ejercicios de humildad propios del género de las dedicatorias. No obstante, algo llama la atención en este escrito, y es su vocación ginocéntrica: Boscán alude a la suerte de la obra que, en Italia, gozó del aplauso y aprecio de la marquesa de Pescara

²²⁹ Usamos, también para las dedicatorias preliminares, la edición de M. Pozzi, cit., que resulta más fácil de leer que la *princeps* de 1543, con la que, de todos modos, la cotejamos siempre. En la edición de Pozzi, ambas cartas-dedicatoria figuran al final de la «Introducción» (pp. 71-76). Esta cita, en p. 71.

²³⁰ En M. Pozzi, ed. cit., p. 71.

²³¹ *Ibid.*

—Vittoria Colonna, a quien confió Castiglione el libro antes de su impresión—, y en España había alcanzado similar suerte al caer en manos de una dama de idénticas cualidades a aquella.

Tras tanta obsequiosidad, entra Boscán en las cuestiones puramente técnicas de la traducción; y bien puede reproducirse lo que a ese propósito escribe:

Yo no terné fin en la tradución de este libro a ser tan estrecho que me apriete a sacalle palabra por palabra; antes, si alguna cosa en él se ofreciere que en su lengua parezca bien y en la nuestra mal, no dexaré de mudarla o de callarla. Y aun con todo esto he miedo que según los términos de estas lenguas italiana y española y las costumbres de entrambas naciones son diferentes, no haya de quedar todavía algo que parezca menos bien en nuestro romance. Pero el sujeto del libro es tal, y su proceso tan bueno, que quien le leyere será muy delicado si entre tantas y tan buenas cosas no perdonare algunas pequeñas, compensando las unas con las otras. La materia de que trata, luego en el principio de la obra se verá, es hacer un cortesano perfeto y tal como Vuestra Merced le sabría hacer si quisiese. Y porque para un perfeto cortesano se requiere una perfeta dama, hácese también en este libro una dama tal que aun podrá ser que la conozcáis y le sepáis el nombre si la miráis mucho²³².

Establece ahí su pretensión de traducir no con un estricto criterio literal («tan estrecho que me apriete a sacalle palabra por palabra»), pese a lo cual no se podrán salvar todos los escollos derivados de las diferencias de lengua y costumbres entre ambos países. Pero, más importante acaso que ello, es la afirmación de cuál es el *sujeto* —el tema; también el propósito— de la obra: hacer un cortesano perfecto y, en correspondencia, una dama perfecta; y dejamos a un lado el tono oficioso del traductor en relación con la dama a quien se dirige, como ejemplo idóneo del

²³² *Ibid.*, p. 72.

modelo a cuya consecución se ha escrito el libro (un elogio acaso sincero, o solamente fruto de la convención cortesana: no tenemos modo de saberlo).

Esta actitud guía el propósito tanto del autor como, según vemos, del traductor; y hasta un punto que va más allá de lo acordado socialmente entre las gentes de letras y de corte, según lo entiende Boscán; el cual, a quienes pudiera parecer impropio que dedicara a la dama en cuestión la traducción de «un libro que, aunque su fin principal sea tratar de lo que es necesario para la perfición de un cortesano, todavía toque materias entricadas y más trabadas en honduras de ciencia de lo que pertenezca a una mujer y moza y tan dama»²³³, les responde tajantemente que la armonización de los temas y la propiedad y artificio de su escritura hacen que «a todo género de personas, así a mujeres como a hombres, convienen y han de parecer bien, sino a necios»²³⁴.

La dedicatoria de Garcilaso no es menos interesante, aunque sí menos justificada, pues su papel en la traducción es más difuso. También atendida a los códigos de la cortesanía, parece sincero cuando atribuye a doña Jerónima Paloma, en una buena medida, la autoría del libro (no de la traducción, sí del hecho de que se puede disponer de ella), «pues por vuestra causa le alcanzamos a tener en lengua que le entendemos»²³⁵. Alude a la opinión negativa de Boscán sobre «los que romanizan libros», y tanto en este punto como en la consideración de que «él a esto no lo llama romanizar, ni yo tampoco»²³⁶, entendemos que, cuando Garcilaso redactó la nota, conocía la de Boscán. Y alude también a lo determinante de la orden de «Vuestra Merced» para que el barcelonés prescindiera de excusas y se determinara a emprender la tarea.

²³³ *Ibid.*, pp. 72-73.

²³⁴ *Ibid.*, p. 73.

²³⁵ *Ibid.*, p. 74.

²³⁶ *Ibid.*

La buena opinión sobre el libro resultante abunda en la previa que sobre el original ya tenía Garcilaso, especifica él: en la obra se tratan aquellos rasgos que deben tener las personas principales, hombres y mujeres, y también aquellos otros incompatibles con esa condición²³⁷. Los sinuosos elogios a la dama a quien se dedica el libro y al propio libro tienen mucho de convención; menos convencionales son los elogios a la traducción de obras dignas de ser conocidas, pese a que exagera cuando afirma que «yo no sé qué desventura ha sido siempre la nuestra, que apenas ha nadie escrito en nuestra lengua sino lo que se pudiera muy bien escusar»²³⁸. Y, expresamente sobre las cualidades de la traducción de Boscán, se pronuncia Garcilaso con un detalle que muestra que no hablaba por compromiso, sino por convicción:

Y supo Vuestra Merced muy bien escoger persona por cuyo medio hiciédeses este bien a todos; que siendo a mi parecer tan dificultosa cosa traducir bien un libro como hacelle de nuevo, diose Boscán en esto tan buena maña que cada vez que me pongo a leer este su libro o (por mejor decir) vuestro, no me parece que le hay escrito en otra lengua. Y si alguna vez se me acuerda del que he visto y leído, luego el pensamiento se me vuelve al que tengo entre las manos. Guardó una cosa en la lengua castellana que muy pocos la han alcanzado, que fue huir del afetación sin dar consigo en ninguna sequedad, y con gran limpieza de estilo usó de términos muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos y no nuevos ni al parecer desusados de la gente. Fue, demás desto, muy fiel tradutor, porque no se ató al rigor de la letra, como hacen algunos, sino a la verdad de las sentencias y por diferentes caminos puso en esta lengua toda la fuerza y el ornamento de la otra, y así lo dexó todo tan en su punto como lo halló, y hallolo tal que con poco trabajo podrían los

²³⁷ Pues, aunque dirigido a nobles, el libro termina incidiendo en los modos de vida de quienes se fijan en los nobles con afán de emulación, pues, afirma Garcilaso, «puedese considerar en este libro que como las cosas muy acertadas siempre se estienden a más de lo que prometen, de tal manera escribió el conde Castellón lo que debía hacer un singular cortesano, que casi no dexó estado a quien no avisase de su oficio» (*ibid.*).

²³⁸ *Ibid.*

defensores de este libro responder a los que quisieren tachar alguna cosa dél²³⁹.

En unas líneas expone Garcilaso, por derecho o al sesgo, varias cosas: que fue la dedicataria la que eligió al traductor; que el libro parecía haber sido escrito originariamente en castellano, dada la naturalidad y pertinencia de la traducción; que la fidelidad de Boscán como traductor no lo ató a la literalidad (en línea con lo que confesaba el propio traductor); que la elegancia y ornato no le hicieron incurrir en la afectación; y que, después de la versión, dejó el libro como lo encontró (pero en otra lengua). Todo un curso de traductología en una píldora.

El pecado estético y moral para Garcilaso como para Boscán era la *afetación*, a la que se oponen persiguiendo y elogiando la naturalidad antiitalianizante —y antilatinizante—, con objeto de no incurrir en los excesos de los romanceadores o en las ridiculeces de las *hembrilatinas*, de las que tanta burla se haría en España en el siglo siguiente, en el contexto de la polémica culterana²⁴⁰.

Pero, por lo que concierne a nuestro tema, interesan sobremanera las últimas líneas de la dedicatoria de Garcilaso a doña Jerónima Palova. En ellas confiesa que había

²³⁹ *Ibid.*, pp. 74-75.

²⁴⁰ Aduce M. Morreale (*Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, I, cit., pp. 80-83) diversos ejemplos que concretan lo que Boscán pretendía evitar; a saber: «la afectación, la imitación indistinta de los autores, la mezcolanza del lenguaje poético con el de la prosa, la perversión del habla corriente» (p. 82). El que lo consiguió, y el que en esa consecución las gentes de cultura asociaron a Garcilaso, queda claro en las burlas que andando los años se hicieron de los excesos culteranos (los cultismos, los violentos hipérbatos, los hermetismos culturalistas, etc.), en las que a menudo ambos amigos representan el decir armonioso y ajeno a la afectación. La propia M. Morreale aduce el muy conocido soneto de Lope de Vega, en que una sirvienta de mesón aparece como la «culta latiniparla» frente al sentido común lingüístico de Garcilaso y Boscán (el primer cuarteto: «—Boscán, tarde llegamos. ¿Hay posada? / —Llamad desde la posta, Garcilaso. / —¿Quién es? —Dos caballeros del Parnaso. / —No hay donde nocturnar palestra armada»). Y añadimos por nuestra cuenta el poema «Alguacil del Parnaso, Gongorilla» (¿1625?), en que Quevedo, tras haber comprado, según se dice, la vivienda madrileña que ocupaba Góngora con objeto de precipitar su regreso a Córdoba, se refiere a que hubo de contrarrestar las emanaciones meffíticas del *Polifemo* y las *Soledades*, obras mayores de la estética culterana; de manera que Quevedo, quien habla de sí en tercera persona, «para perfumarla / y desengongorarla / de vapores tan crasos, / quemó como pastillas Garcilasos». Los ejemplos podrían multiplicarse.

pretendido involucrarse en la tarea de la traducción («me quise meter allá entre los renglones o como pudiese»)²⁴¹, apremiando a Boscán —y colaborando con él— para que publicara rápidamente la obra, antes de que otro carente de garantías se le anticipara: «Y porque hube miedo que alguno se quisiese meter en traducir este libro o (por mejor decir) dañalle, trabajé con Boscán que sin esperar otra cosa hiciese luego imprimille por atajar la presteza que los que escriben mal alguna cosa suelen tener en publicalla. [...] y él me hizo estar presente a la postrera lima, más como a hombre acogido a razón que como ayudador de ninguna enmienda»²⁴². En síntesis: además de instarle a publicar la traducción, Garcilaso ayudó efectivamente a Boscán en la tarea, a lo menos en la parte final de las correcciones, aprovechando un viaje desde Italia a Barcelona en 1533. Cabía pensar en esta intervención de Garcilaso por diversos indicios; pero vale más la confesión de Garcilaso, efectuada con el conocimiento y la anuencia del traductor.

En las palabras de Garcilaso alentaba el temor de que la obra de Castiglione pudiera ser abordada por algún *romanceador* a imitación de los que se esforzaban en verter al romance textos grecolatinos, y que ignoraban, sin embargo, el oficio intelectual de volcar lo sustantivo de los conceptos de una lengua a otra. En el afán tanto de Garcilaso como de Boscán debió de operar la sospecha de que un excesivo respeto por el original pudiera suponer una sujeción empobrecedora; el propio Pietro Bembo, en sus *Prose della volgar lingua*, daría fuste a un tipo de traducción formalista que hacía del modelo —sobre todos, Petrarca— una realidad lingüística petrificada, lo que incidía negativamente en la traducción. La asimilación del espíritu humanista, del que *Il cortegiano* constituía una expresión cimera, había llegado a

²⁴¹ En M. Pozzi, ed. cit., p. 76.

²⁴² *Ibid.*, p. 76.

afectar a la propia idea y práctica de la traducción de aquellos textos tenidos por *sagrados*.

El juicio del toledano en lo concerniente al estilo de la nueva prosa en vulgar no hacía sino confirmar la tarea de Boscán, en la misma dirección en que lo hicieran los petrarquistas italianos con el toscano. El prestigio que el latín tenía como lengua de cultura proyectó una sombra muy poderosa sobre los intentos de dignificación del vulgar. En este sentido, la traducción del barcelonés es una obra admirable. Margherita Morreale, que con tanto tino lingüístico ha estudiado la versión de Boscán cotejándola con el original de Castiglione, deja sentadas las virtudes del traductor:

el escritor barcelonés conocía a fondo la lengua del original. Las equivocaciones profundas son relativamente raras; muchas, en cambio, las expresiones poco corrientes que el traductor acierta a interpretar gracias a su familiaridad con el italiano y acaso también a sus estudios de latín. / Boscán [...] trasfunde el texto íntegro, pero dentro de esta fidelidad sustancial, ejerce sus derechos de libre traductor: omite, añade o cambia a su antojo²⁴³.

O sea: ejerce como un auténtico traductor que no solo vierte palabras, sino el mundo que se dice con las palabras del original. ¿Puede citarse la traducción de Boscán, como tenemos por costumbre hacer, dándola por fiel al libro original? La respuesta es sí, porque las infidelidades de detalle lo son casi siempre para mantener la fidelidad a lo sustantivo del original. Morreale explica las líneas de intervención de este traductor que supo volcar la obra en tan buen castellano: hispaniza locuciones o vierte a odres culturales castellanos costumbres locales (cabalgar «alla veneziana» se convierte en ir en la silla «a la valenciana»), deshinch

²⁴³ M. Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, I, cit., p. 27.

alusiones clásicas traduciendo la idea pero aligerándola de hermetismo erudito («quella severità catoniana» se torna «una severidad grave»), amplifica explicativamente referencias que pueden precisar lo (convierte «la laurea» en «corona de laurel»), sigue el curso argumentativo intercalando incisos, simplificando oraciones o acudiendo a un refrán castellano para volcar expresiones que a su juicio lo requieren...²⁴⁴ En los aspectos específicos de la traducción, su tarea es admirable, y su actitud suelta y no escayolada por la entidad de la tarea impuesta.

Los elogios de Garcilaso, sobre el hecho de que su prosa impide reconocer en el libro las señales de la traducción, fueron más tarde suscritos por diversos ingenios, que vieron en Boscán mucho más que la figura vicaria del traductor al uso (o demasiado constreñido por el autor traducido, o en extremo descuidado). Ambrosio de Morales, por ejemplo, en su *Discurso sobre la lengua castellana* (1546 y 1586) con que prologa la obra de Fernán Pérez de Oliva *Diálogo de la dignidad del hombre*, encarece el mérito del traductor en su consecución de una lengua poética nueva sobre la base de la lengua vulgar; y, a propósito de la difusión de la cortesanía, escribe, tajante, y en el mismo sentido en que lo hiciera antes Garcilaso: «El cortesano no habla mejor en Italia, donde nació, que en España, donde lo mostró Boscán por extremo bien [d]el castellano»²⁴⁵. Después de todo, y frente a lo que sucedía en las letras italianas por la presencia de imponentes modelos inatacables que constituían una referencia inexcusable, el castellano se presentaba como una lengua en que la ausencia de un Petrarca permitía mayor libertad tanto en la creación como en la traducción de los textos clásicos.

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 28 ss.

²⁴⁵ En J. M. Reyes Cano (ed.), *La literatura española a través de sus poéticas...*, cit., p. 154.

4.3. DE LUIS MILÁN A GRACIÁN: DERIVAS ESPAÑOLAS DEL CORTESANO

La traducción realizada por Boscán de la obra de Castiglione no se agota en sí misma, como el empeño aislado de un autor individual, sino que forma parte de un propósito cultural vagamente común y compendioso, en el que la introducción de la cortesanía es un elemento tan importante como, en el ámbito de la poesía lírica, lo fue la introducción de las fórmulas rítmicas, temáticas y estilísticas del petrarquismo. De hecho, como se ha anotado atrás, el ejemplo de Urbino no es el inicio absoluto de este proceso, a pesar de su importancia; más bien es un punto de inflexión, que si en alguna medida parece actuar como arranque, recoge afluencias de modelos anteriores, italianos y españoles (la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo reúne ambas vertientes). De ahí que no resulte extraño que, al igual que precedentes, existan en España numerosas prolongaciones del dechado de la cortesanía de Castiglione (y de Boscán), no siempre en línea recta respecto del modelo fundamental.

El asentamiento de la obra de Castiglione en España se hizo, antes que en las continuaciones más o menos fieles, en las numerosas reediciones que tuvieron lugar en el siglo XVI. Pero hay otras muchas obras de carácter didáctico-dialogal, escritas y publicadas en los años posteriores, que difundieron el modelo de la cortesanía, atendidas cada una de ellas a su específico contexto histórico-cultural. La evolución en el proceso de absolutismo monárquico, y el creciente casticismo y cerrazón dogmática española en la progresión hacia el Barroco, hacen que haya que diferenciar entre las propuestas durante el reinado del emperador Carlos, cercanas a la fuente, y las que tienen lugar avanzada la segunda mitad del Quinientos (y nada se diga de las escritas en el siglo XVII, con los Austrias menores). En todo caso, un análisis de las conexiones entre las obras literarias que erigen el modelo referido y la sociedad en que se insertan y a la que se dirigen muestra la inexistencia de una

correspondencia total: la literatura sublimadora, bien en su orientación retrospectiva y nostálgica, bien en la propositiva y utópica, se caracteriza por establecerse a despecho de la historia, y algunas veces contra la corriente de la historia. De ahí que la estructura literaria siga siendo válida aunque los valores difundidos en ella, dependientes del modelo del que proceden, vayan progresivamente desconectándose de la sociedad a medida que esta evoluciona. El punto de término de este desajuste cada vez más pronunciado puede situarse en 1588, fecha de la última edición en el Quinientos de *El cortesano* traducido por Boscán. Para entonces, la consunción del modelo, divorciado ya del contexto sociocultural, había provocado la extinción de esa fiebre editorial. Hubieron de pasar casi tres siglos hasta que se afrontara una nueva edición de la traducción boscaniana (la de Antonio María Fabié, Madrid, Librería de los Bibliófilos, 1873), entendida como el rescate de una reliquia de otro tiempo. Los *cortesanos*, llamados o no así, que a finales del XVI y durante el XVII vinieron a ocupar el hueco editorial dejado por *El cortesano* mantenían ciertos rasgos de la fuente, pero incorporaban otros que resultaban extraños a aquella: los mismos cauces recogían nuevos contenidos, acordes con una también nueva realidad social.

La secuencia editorial de *El cortesano* a lo largo del XVI iba, pues, señalando una divergencia progresiva entre el modelo original y la sociedad en que se recibían las sucesivas reimpresiones. De ahí que, al tiempo, fuesen apareciendo obras que, sujetas en lo fundamental a ese modelo, supusieron una forma de revitalización o de actualización. La más importante de ellas es *El cortesano* del valenciano Luis Milán (c. 1500-¿1559?), aparecida en la ciudad de Valencia en 1561. Esa obra no era la del estreno literario del autor: muchos años atrás había publicado dos títulos de relevancia y temas distintos, ambos relacionados tangencialmente con el asunto de

estas páginas. De 1535 es *Libro de motes de damas y caualleros*²⁴⁶, conjunto de preguntas y respuestas que se utilizaban entre caballeros y señoras como falsilla para el «juego de mandar». Se trata de la concreción de pasatiempos ingeniosos, donde los grabados, las trovas y los esguinces verbales mostraban ya un avance muy pronunciado desde las tertulias humanistas al modelo anquilosado de los juegos galantes, los ejercicios métricos y los procedimientos ritualizados de socialización que se intensificarían con el avance hacia el Barroco. También es importante ahí el papel concedido a la mujer: de hecho, el libro está «dirigido a las damas», que tienen la iniciativa en estos galanteos rimados, sobre bases octosilábicas (con algún verso de pie quebrado) y estrofas breves de sabor cancioneril (redondillas, quintillas, etc.). Un año después de esa obra, Milán publicaría *El maestro*²⁴⁷, un tratado sobre música de vihuela —la primera colección conservada de obras para el instrumento—, con la pretensión de acercar la música a personas sin fundamentos técnicos, donde mostraba sus composiciones: fantasías, «tentos» [tientos], pavanas, villancicos, romances, sonetos. Es de notar la utilización de varias lenguas (portugués, castellano, italiano) y la combinación de modelos tradicionales e italianistas: así, los villancicos y romances están en las lenguas ibéricas castellano y portugués, como corresponde a la tradición del cancionero popular; en cambio los sonetos están en italiano, pues en 1536, fecha de edición de la obra, aún faltaban siete años para el trasvase del italianismo a la lengua

²⁴⁶ Luis Milán, *Libro de motes de damas y caualleros: intitulado el juego de mandar*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1535.

²⁴⁷ Luis Milán, *Libro de mvsica de vihuela de mano intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008. Milán abre el camino para otros compositores o ejecutantes —o ambas cosas— de obras para vihuela. Por su interés en los aspectos didácticos, destaca Alonso Mudarra (c. 1510-1580), autor de *Tres libros de música en cifra para tañer vihuela* (1546), con obras propias y ajenas para vihuela sola, vihuela con voz y para otros instrumentos. Interesan sobremanera en Mudarra las referencias a los aspectos educativos de la música, a través de las obras y ejemplos proporcionados por los tratadistas más importantes, de Aristóteles a Cicerón o Quintiliano. Además del latín (Virgilio, Horacio) y del castellano (Garcilaso de la Vega), incorpora Mudarra letras de autores italianos (Petrarca, Sannazaro). Respecto a las estrofas, hay tanto ejemplos de fidelidad tradicional (romances, villancicos) como apertura a los moldes italianistas, ya nacionalizados por entonces.

castellana, con la publicación en Barcelona de los versos de Garcilaso en el volumen compartido con Boscán.

El mundo referenciado en *El cortesano* de Milán está encuadrado en el contexto de la corte virreinal valenciana del duque de Calabria (Fernando de Aragón, de procedencia italiana) y su esposa Germana de Foix (francesa, formada en la corte de los reyes de Francia). A la sazón, en Valencia se ubicaba, por primera vez de forma permanente, una corte donde se reproducía el esplendor y los fastos de las pequeñas cortes italianas, cierto que en otro marco histórico-cultural; y ello a pesar de que la primera función de los virreyes era extinguir los restos de los *agermanats*. Aunque hasta la muerte de Fernando, en 1550, se mantuvieron estables ciertos usos en dicha corte valenciana, los años centrales por lo que nos interesa aquí fueron los comprendidos entre 1526 y 1536, fecha de la muerte de doña Germana: este es el ámbito cronológico y cultural al que corresponde la ficción de su recreación de *El cortesano*, escrito o comenzado a escribir por entonces, sin que podamos precisar las razones de la demora de su publicación hasta un cuarto de siglo más tarde. En ese tramo se había producido una aceleración en el proceso de castellanización literaria, perceptible ya en esta obra, que parecía de difícil regresión.

Uno de los problemas que plantea *El cortesano* de Milán deriva precisamente de la distancia aludida entre la época probable de la escritura y la de publicación, que propicia las —llamémoslas así— «interpolaciones» que el autor inserta, próximo ya a darlo a las prensas y a su muerte, lo que provoca ciertos desajustes. Así, mientras que el cuerpo central de la obra se enclava, como se ha dicho, en los años de esplendor de la corte de Germana de Foix y el duque de Calabria, hacia la mitad del reinado de Carlos V, el prólogo y la impresión en 1561 emparedan anacrónicamente ese cuerpo anecdótico entre dos extremos coincidentes en la época de Felipe II, al que va dirigido el libro. Estas superposiciones cronológicas generan algunas zozobras en la interpretación.

Es cierto que, en cuanto obra literaria, *El cortesano* de Milán no debe concebirse como una interpretación estrictamente documental, sino más bien como una sublimación de un tiempo pasado —en este sentido, semejante al precedente de Castiglione—, al que corresponde el argumento y también la máxima pujanza del músico Luis Milán. Sin embargo, según señala Ines Ravasini, existen temas, personajes y elementos estructurales que impiden una pretensión sincrónica, y que potencian la condición ficcional del escrito, dada la condición retrospectiva que tiene el hilo argumental: «En 1561, cuando aparece el libro, aquel mundo ha desaparecido desde hace tiempo: en 1536 había muerto Germana de Foix, en 1550 el duque de Calabria, en 1549 el poeta Juan Fernández de Heredia que también desempeñaba un papel relevante en la obra»²⁴⁸. Más aún, no ya en el momento de su publicación, debido a la distancia cronológica con los hechos recreados, sino incluso en el de la concepción, hay un halo de nostalgia que puede deberse a un cierto espíritu tardomedieval perceptible en la obra, y que la sitúa idealmente muy en los inicios de la Edad Moderna. De manera que se venía a producir algo parecido a lo que, años atrás, había sucedido con la obra de Castiglione: esta se publicó a zaga de sus personajes, casi todos muertos, aunque aún en vida del autor; la de Milán cuando el grueso de los personajes había muerto y el autor acababa —muy probablemente— de hacerlo²⁴⁹.

En *El cortesano* de Milán sucede lo que en tantas obras literarias donde se proyectan la ideología del escritor y el contexto de la creación sobre la estampa y el tiempo de lo recreado: en este caso concreto, el contrarreformismo rampante de la época

²⁴⁸ I. Ravasini, «Crónica social y proyecto político en *El cortesano* de Luis Milán», *Studia Aurea*, 4 (2010), p. 72.

²⁴⁹ «Gracias a las más recientes investigaciones de archivo hechas por Vicent Josep Escartí, podemos fijar la fecha de la muerte de Milán en 1559 y establecer que *El Cortesano* vio la luz como obra póstuma, lo que no significa que Milán no tuvo la posibilidad de revisarlo como declara el colofón: “Fue impressa la presente obra en la insigne ciudad de Valencia, en casa de Joan de Arcos, corregida a voluntad y contentamiento del autor. Año MDLXI”» (*ibid.*, p. 79).

filipista en la que se publicó —y presuntamente en la que se terminó de escribir o se produjo la revisión final que precedió a su impresión— sobre el escenario protorrenacentista en el que había tenido lugar la anécdota referida en la obra. De ahí que el texto de Milán presente, no solo por imitación sino también por concordancia con el de Castiglione, semejante tono rememorante y elegíaco; y hasta más pronunciado que en aquel. De hecho, las zozobras cronológicas relativas al tiempo en el que escribe Milán no pueden obviar la percepción de que lo hace psíquicamente fuera del tiempo existencial, como si resonaran sones funerales apenas velados en lo que superficialmente es un canto jubiloso. La ciudad de Valencia, que hacia 1535 se había repuesto apenas del conflicto de los *agermanats*, estaba viviendo una época de un brillo crepuscular en la cual, iniciada la recesión del valenciano, el poder comenzaba a desplazarse hacia Castilla²⁵⁰. Cuando, unos años después, entra en imprenta el texto de Milán, Valencia estaba concentrando su vigor editorial en las obras de pastores, con las *Dianas* de Montemayor y de Gil Polo, en las que los ambientes bucólicos quedaban supeditados a una liturgia de cortesanía que, por diversos indicios, alguna vez tenía pretensiones reivindicativas respecto a la grandeza de la Valencia del pasado. De hecho, en ciertos momentos *El cortesano* de Milán tiene caracteres que no disuenan de las novelas de pastores, y el marco de la corte-jardín adquiere rasgos campestres de las novelas de tradición eglógica²⁵¹. Unos años más tarde, ya concluyendo el siglo, Valencia sería el escenario

²⁵⁰ Ese esplendor había dejado de serlo en la época de madurez de Milán, y desde luego en la de su muerte y publicación de *El cortesano*; de ahí el tono tan agudo de idealización: «De fet, aquella esplendor de la cort valenciana virregnal s'extingí pràcticament després de mort el duc de Calàbria, però segurament l'època més brillant fou la del seu maridatge amb la reina Germana, el moment immediat en què la noblesa regnícola es trobava vencedora de la revolta agermanada i s'agrupava al voltant de la representació de la figura reial, encarnada en els virreis, en una passa més en el camí cap a la seua "domesticació", en una passa més cap al seu paper de *cortesans* que tan bé s'encarrega de descriure Lluís del Milà» (V. J. Escartí, «*El cortesano* i Lluís del Milà: notes al seu context», en Lluís del Milà, *El cortesano*, II, cit., 37).

²⁵¹ Basta leer el arranque de la Jornada primera, tras la epístola dedicatoria a Felipe II, para notar, tanto en la adjetivación y fraseo de la escritura como en la tópica recreación del *locus amœnus*, los signos pastoriles a que nos referimos, ciertamente hibridados con rasgos de otras novelas idealistas:

de la codificación litúrgica de las reuniones de las que dieron cuenta estas obras de cortesanía, en las sesiones de la Academia de los Nocturnos en la casa señorial de don Diego Catalán de Valeriola²⁵²; pero, para entonces, el espíritu humanista perceptible en Castiglione estaba abocado a la centralización absolutista.

La dependencia de la obra de Milán respecto de la de Castiglione no resulta ni por un momento obviada. Al contrario, el autor hace confesión explícita de esa dependencia:

Hallándome con ciertas damas de Valencia que tenían entre manos el *Cortesano* del conde Balthasar Castellón, dixeron qué me parecía d'él. Yo dixi: «Más querría ser vos, conde, que no don Luys Milán, por estar en essas manos donde yo querría star». Respondieron las damas: «Pues hazed vos un otro para que halleguéys a veros en las manos que tanto os han dado de mano». Prové hazelle y á hallegado a tanto que no le han dado de mano, sinó la mano para levantalle²⁵³.

Lo cual revela dos cosas: la primera, relativa al carácter netamente ginocéntrico del texto, en el que, como sucede con Castiglione y con el mismo Boscán, es determinante la función de las mujeres nobles en la decisión y proceso de escritura o traducción, y también como valedoras de estas obras; la segunda, ya señalada, que *El cortesano* de Milán no nace como contestación, sino como remedo del de Castiglione, independientemente de que las circunstancias de su escritura y las condiciones del escritor sean diferentes, como así se evidencia en el resultado. Sin

«En el tiempo deleytoso de la hermosa primavera, quando todo el mundo para conservación de la vida humana, saliendo del extremo invierno entra en estos dos suaves hermanos abril y mayo, enrramados con guirnaldas de flores y frutos, se hizo una real caça de monte, de las damas y cavalleros que aquí se verán. Salió el real duque de Calabria y la reyna Germana muy ricamente vestidos de terciopelo carmesí, broslados de hilo de oro: por invinción, muchas matas de retama, que los granos d'ellas eran muy gruesas y finas perlas orientales de gran valor» (Luis Milán [Lluís del Milá], *El cortesano*, II, cit., p. 179).

²⁵² Cf. J. M. Ferri Coll, *La poesía de la Academia de los Nocturnos*, cit.

²⁵³ Luis Milán [Lluís del Milá], *El cortesano*, II, cit., pp. 177-178.

embargo, la obra de Milán no llega a cubrir el ámbito neoplatónico y espiritualista que sí está presente en la de Castiglione, sino que se queda restringida a su condición de descripción de maneras áulicas dirigida a la sociedad del dedicatario, Felipe II, pero atendida más bien a los rasgos de la de su antecesor, Carlos V, a los que responde el propósito inicial de la escritura.

Debe resaltarse que la faceta expositiva o mostrativa pesa más en la obra de Milán que la preceptiva o didáctica, lo que supone que no hay en ella, no al menos como en la de Castiglione, esa vertebración *paideiética* sustancial en el libro fuente. Por eso, más aún que un tratado o un estricto manual de cortesanía —faceta preceptiva—, *El cortesano* de Milán es un mural de costumbres de la nobleza cortesana, apretadamente recogido en las seis jornadas de que consta, más abigarrado que ordenado, más enumerativo que ponderativo. Por el escaparate del libro desfilan vestidos, ejercicios de caza, liturgias de la seducción, juegos caballerescos, querellas lingüísticas, hábitos gastronómicos... El coro que puebla el escenario artificial y galante de la obra, en el que abundan las damas, se reduce pronto a algunos personajes centrales: Francisco Fenollet, Diego Ladrón, Joan Fernández de Heredia y el propio Luis Milán, que en alguna ocasión aparece transmutado en un ficticio caballero.

Es muy importante el componente musical y literario, con referencias a cantos y trovas, y abundancia de versos aquí y allá en diversas lenguas: castellano ante todo, pero con muestras de catalán, latín, francés, portugués, italiano. El poliglotismo se corresponde con un hibridismo métrico-poético muy curioso, pues las alusiones e injertos del arte italiano del Renacimiento van de la mano de pervivencias trovadorescas, con abundancia de requiebros rimados, charadas y motes con rimas pareadas (que claramente provienen del mismo universo intelectual al que responde su *Libro de motes*). Incluso hay algún caso más curioso de sincretismo métrico, como una «octava rima» —así la llama el autor— en latín con que concluye

la obra, con versos dodecasílabos y no endecasílabos (aunque, dadas las características de la estrofa elegida, con atenuamiento al sistema de rima italiano o castellano, y no al cuantitativismo clásico)²⁵⁴.

Por lo demás, en la estructura compositiva de *El cortesano* de Milán, lejos de la organicidad de su modelo, no se han eliminado las marcas de heterogeneidad narrativa. Si la obra de Castiglione responde al género de los diálogos de reminiscencias platónicas, la de Milán va descubriendo su nicho genérico a medida que avanza; al carecer de un argumento con la ilación adecuada, y depender este menos del soporte clasicista sobre el que se fundamenta su fuente, el libro desborda el género del diálogo, adquiere en ocasiones formas dramáticas, y no acaba de acomodarse claramente a un marco preexistente.

Hay otras varias obras que tienen que ver, explícitamente o no, con *Il cortegiano* de Castiglione, por lo general a través del filtro de la traducción de Boscán. Avanzado ya el siglo XVI, Alonso de Barros es autor de *Filosofía cortesana moralizada*, muchas veces tomado por una revisión de su *Perla de proverbios morales*, obra más conocida; pero, a pesar del título con su referencia difusa a Castiglione, se trata de un juego de mesa (el de la oca) en que sesenta y tres casillas del tablero representan el largo y laberíntico camino para alcanzar una pretensión áulica. La corte, que en los libros fuente era la organización del jardín según los requerimientos de la sociedad humanista, aparece aquí como suma de peligros donde es fácil al hombre naufragar: algo propio ya de la cultura contrarreformista.

El anterior es un ejemplo de cómo, a medida que evoluciona la sociedad, las propuestas de cortesanía tal como constan en la obra de Milán, que remiten a cierta

²⁵⁴ Y, por lo referido a la rima, tampoco es una *octava rima* u *octava real* al uso, según el esquema métrico de la *ottava rima* establecido por Boccaccio (ABABABCC) y adoptado al castellano por Juan Boscán en su extensísimo poema *Octava rima*. La rima de estos versos latinos es ABBACDDC, con lo que, más bien, se trata de dos cuartetos de rima distinta.

distancia a la de Castiglione, van adoptando modos cada vez más distanciados de los originales, aun cuando mantengan sus envoltorios formales. Es el caso de las presentaciones que se hacen ya en época barroca, como la de Jerónimo Alonso Salas Barbadillo en *El caballero perfecto* (1620). Cuando Salas establece las virtudes de un joven caballero, a cada paso va efectuando recortes según la mayor o menor adecuación al dogma religioso; así, de la filosofía moral conoce «lo más prouechoso y menos impertinente, que muchas cosas dixerón sobradas, a aquellos ídolos de la sabiduría antigua»; de la ciencia política «la parte que se abraça con la religión»; de la historia, «quanto de diuino y humano hasta su tiempo halló escrito»... Además, matemáticas (lo necesario para la guerra y navegación), oratoria y poética, destreza en las armas, gentileza en el danzar, gracia sin afectación en el vestir («sin ser en el seguillas [las novedades que traen otros] de los primeros ni de los vltimos por no hazerse singular en lo que tan poco importa»)²⁵⁵. En suma, se establece con un criterio de utilidad la pauta a la que se ha de acomodar el caballero para destacar en sociedad; cuando es el caso, la religión sirve para acotar aquella parte que ha de saberse de determinadas disciplinas. El sentido de utilidad, por un lado, el de exhaustividad «profesional», por otro («quanto de diuino y humano...»), y, por último, el de encaje en el dogma religioso contrarreformista²⁵⁶, acaban derrocando aquella pauta humanista basada en la armonización de los saberes dentro de un *iter perfectionis*. Que en este tránsito del caballero medieval al «católico caballero» de Salas Barbadillo se omita el eslabón del cortesano, resulta lógico teniendo en cuenta el universo barroco que cerraba la puerta al espíritu al que responde el modelo de Castiglione²⁵⁷.

²⁵⁵ Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *El caullero perfecto*, Madrid, Impr. Juan de la Cuesta, 1620, fol. 3r-v.

²⁵⁶ Cf. M. Morreale, «El mundo del cortesano», *Revista de Filología Española*, 42 (1958-1959), p. 242.

²⁵⁷ Cf. M. Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, I, cit., p. 125.

En esta línea, hay numerosas obras específicamente destinadas a proporcionar a los receptores los instrumentos de unos saberes especializados para la construcción de cierto tipo humano que ya no es el del cortesano renacentista; así, Antonio López Vega, *El perfecto señor* (Madrid, 1626); Diego de Gurrea, *Arte de enseñar hijos de príncipes* (Lérida, 1627); Fernández de Otero, *El maestro de príncipes* (Madrid, 1633); Baños de Velasco, *Libro del ayo y maestro de príncipes* (Madrid, 1680)²⁵⁸... Otras veces, lo que se nos brinda no obedece a la propuesta de construcción de un arquetipo, pero nos permite deducirlo a partir de los frescos vivísimos que se nos presentan. Es el caso de *El pasajero* (1617), de Cristóbal Suárez de Figueroa. Se trata de un compendio de la vida cotidiana a comienzos del XVII, y tiene, por ello, más de retrato de costumbres que de tratado de un paradigma humano. En todo caso, el sistema didáctico remite indudablemente a la obra de Castiglione, aun siendo muy distinto el universo moral en que se inscribe esta. Estructurado el libro como suma de diálogos que mantienen sobre diversos temas cuatro personajes (un doctor, un maestro de Artes y Teología, un militar y un orífice) que caminan de Madrid a Barcelona, donde se disponen a embarcar a Italia, alguna de sus secciones es adecuada a la forma de que nos ocupamos aquí: en concreto, la serie de consejos que el personaje principal, el doctor, tras el que percibimos la personalidad del propio autor, da al platero Isidro, un aspirante a caballero, en los dos últimos «alivios» o apartados de los diez de que consta *El pasajero*.

Pero lo que en *Il cortegiano* es una filosofía moral que ocasionalmente desciende a los detalles de la convención áulica, en *El pasajero* es más bien una retahíla de modos de comportamiento en cuyo menudeo se pierde la idea general. Por otro lado, aquellos diálogos de Castiglione quedan reducidos aquí a largos monólogos en los que impera la exposición propia —habitualmente de las opiniones del doctor—

²⁵⁸ A estos efectos, cf. E. Panizza, «El caballero de Suárez de Figueroa entre *Il cortegiano* y *El discreto*», cit., p. 16.

sobre el contraste de las ideas. Y, en fin, lo que en *El cortegiano* es una sala palaciega donde estos adultos en la tranquilidad de la noche *juegan* a ponerse en determinadas situaciones —como sucede en una representación—²⁵⁹, se torna en *El pasajero* en una posada sin brocados ni murales en la que recalán estos cuatro andariegos. De ahí que, dada la realidad grosera a la que se refiere el doctor, «las advertencias de Suárez de Figueroa se enuncian a cencerros tapados, en la venta, porque sería todavía peligroso arengar a un discípulo en descubierto»²⁶⁰. En la aludida retahíla temática, se discurrea sobre lo que ha de comerse y lo que no, lo que procede en lo tocante a la higiene y al adorno del cuerpo, la inconveniencia de la excesiva camaradería con los poderosos, los pleitos como fuentes de disgusto... A modo de ejemplo sobre lo que se señala, una general observación acerca de cómo ha de hablarse («Alivio X») se acaba convirtiendo en un casi risible aviso sobre la improcedencia de soplar mientras se habla, o de dar pasos breves y constantes cuando se anda con la pretensión de gastar menos tiempo²⁶¹. En todo caso, hay

²⁵⁹ Se ha tratado ya sobre el carácter de *juego* de la obra original, y también de su condición de *representación*, que hace que estas tertulias aparezcan como remedo de la vida. Y así se da a entender en diversas oportunidades: «Proseguía más adelante en esto miser Federico, pero Emilia le atajó diciendo: “Ese juego (si la señora Duquesa fuere servida) ha de ser por agora el nuestro”. Respondió la Duquesa que le placía. Entonces todos, los unos como entre sí y los otros alto, dixeron que aquel era el mejor juego que se pudiese en el mundo hallar» (*El cortesano*, I, §12: 120).

²⁶⁰ E. Panizza, «El caballero de Suárez de Figueroa entre *El cortegiano* y *El discreto*», cit., p. 24.

²⁶¹ «Causan abominación algunos mozuelos (tan ignorantes como presumidos) que tienen por caso de honra no ceder en cosa de cuantas se proponen en la conversación. Son sus respuestas arrogantes, impetuosas, vacías de discurso y entendimiento y llenas de engañosa afición. No las fundan en razón, sino en antojo. Quisiera yo el hablar y responder, ni tardo, ni veloz en demasía. Las palabras, elegantes y limpias; requisitos por quien serán oídas de mejor gana, ocasionando el dueño singular respeto y decoro. Tienen algunos por costumbre soplar mientras hablan, juzgando este defeto por especie de gravedad; mas cuán bestial sea podrá conocer quien menos supiere. Los gestos, en que dan muchos, es falta donosísima, haciéndose voluntariamente espiritados y figuras. Muchas veces son los pasos indicios del juicio. Tengo por eso de mejor linaje los que guardan una medianía: ni apresurados, ni perezosos. Por la mayor parte, los pies de hombres pequeños parecen taravillas: tan azogadamente los mueven; mas yo de tales no fiaría el gobierno de diez pulgas. Alegan se granjea por este camino la pérdida de tiempo que resulta de andar despacio, prenda, entre todas las de la vida, la más amada y de más valor, que no se puede recuperar si una vez escapa de la mano. Tuvieran razón, a no desperdiciarle por otras vías, siendo flojísimos gastadores dél cuando más importa. Pasa velocísimo, y así, con la misma velocidad conviene dispensarle. Hace más irreparable su pérdida nuestra negligencia; mas no la moderación de los pasos» (Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*, II, ed. M. I. López Bascañana, Barcelona, PPU, 1988, pp. 624-625).

elementos en *El pasajero* que disuenan estrepitosamente del espíritu «fundacional» de estos tratados estético-morales ejemplificados por el libro de Castiglione. Citaremos, entre otros varios que podrían aportarse, uno especialmente relevante: la soez misoginia de la obra, perceptible en su idea de la mujer como objeto, tendente al vicio, inferior al varón e inepta para las tareas del intelecto.

Pero quizá el escritor que representa la continuación más interesante de Castiglione sea el jesuita aragonés Baltasar Gracián, varios de cuyos títulos tienen conexión con *El cortesano*. A propósito de uno de ellos, *El héroe*, escribe la hispanista Margherita Morreale un artículo cuyo arranque es taxativo:

Del *Héroe* dijo su autor que el Conde le formó cortesano. La primera obrita de Gracián, traducida luego con el título de *Aulicus* y de *Homme de Cour*, al difundirse por Europa, sirvió de epítome y suplemento al *Libro del Cortegiano*. En las dos obras hay desde luego un inconfundible elemento de continuidad, junto con otros muchos de decidido contraste, que hoy pueden apreciarse mejor gracias a la perspectiva histórica y a una más aguda discreción estilística. / La relación Castiglione-Gracián se nos presenta revestida de un tríplice interés por el contraste de dos personalidades, dos naciones, dos movimientos tan universales, y fecundos en consecuencias, como lo fueron el Renacimiento y el Barroco²⁶².

Continuidad y contraste; deriva y contestación. De la continuidad o la deriva hablan los títulos de las traducciones citadas —en el mismo siglo XVII conoció singular fortuna editorial, con traducciones al francés, al inglés y al portugués—, ambos referidos a la condición cortesana del héroe gracianesco, que permite vincularlo, fuera del ámbito ensimismado de su autor, con el espíritu procedente de Castiglione; del contraste o la contestación habla el modo en que debe leerse esta

²⁶² M. Morreale, «Castiglione y “El héroe”: Gracián y “Despejo”», en AA. VV., *Homenaje a Baltasar Gracián*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1958, p. 137.

propuesta moral, tanto por lo que tiene de decididamente barroca como por lo que tiene de decididamente «gracianesca». Respecto a lo que tiene de barroca, considérese que Gracián es el prosista barroco por excelencia en cuanto al mundo referenciado, pero también en cuanto al lenguaje. Y respecto a lo que tiene de «gracianesca», aunque es una obra relativamente juvenil, muy alejada por tanto del pesimismo feroz y de la sabia retracción mundana de la madurez tal como aparecen en la tercera parte de *El criticón*, de 1657, sin embargo hay en ella noticias de una sabiduría práctica obtenida de la reserva, la experiencia de vida y la desconfianza: señas de identidad todas ellas de uno de los autores españoles en quienes diversos pensadores europeos, desde su contemporáneo La Rochefoucauld hasta Schopenhauer y el propio Nietzsche, vieron lo más potente del pensamiento moral de su tiempo.

Publicado *El héroe* en 1637 bajo el nombre de Lorenzo Gracián, hermano del autor, iniciaba así un procedimiento de ocultación que mantendría en casi toda su producción, mayoritariamente impresa sin permiso de la Compañía de Jesús a la que pertenecía. La obra es la primera publicada por Baltasar Gracián, y, aunque pertenece a la saga moral que estudiamos, se incardina ya en pleno universo barroco. Su género es el de los *espejos*, en general de príncipes —*de regimine principum*— como es propio de la otra línea genealógica, la de *Il principe* de Maquiavelo. Expresa el autor su pretensión de conseguir un «varón máximo». No es este exactamente el *príncipe cristiano* de Saavedra Fajardo (*Idea de un príncipe político cristiano*, 1640)²⁶³ —la otra cima del laconismo preñado de significado del Barroco, junto a Gracián—, que se opone al *príncipe* de Maquiavelo a propósito de la «razón de Estado», intentando cohonestar esta con las virtudes cristianas; algo

²⁶³ *Idea de un príncipe político cristiano*, representada en cien empresas está estructurado como colección de emblemas, a la manera de los *Emblemata* de Alciato, aunque informado más de cerca por los *Emblemata politica* (1618) de Jacobo Bruck Angermunt.

que no siempre es fácil de lograr, si se considera que la mentira, el disimulo, etcétera, aparecen como virtudes instrumentales. Gracián persigue un varón que, recogiendo sinópticamente el mundo de la *areté* helénica —la *virtus* latina, conectada a la condición del *vir*, ‘varón’, y por tanto a una visión masculinista de índole estoica—, incorpora con respecto al modelo de Castiglione la reserva, la astucia y la desconfianza en cuanto aportaciones barrocas al universo clásico. Esas virtudes tienen correspondencia con el sistema dual de las poéticas clasicistas: a la *Natura* corresponden aquellas cualidades que pertenecen a lo innato, como la inteligencia; y al *Ars* aquellas otras que forman parte de lo adquirido o educado, y que se suman a las anteriores para realzar el término antropológico al que unas y otras apuntan (y que dan sentido a la *paideia*, en tanto que modifican la estructura moral y psíquica que cada individuo tiene de manera natural). Así, al final del «Primor III» especifica Gracián: «Hasta aquí fauores de la naturaleza, desde aquí realces del arte. Aquella engendra la agudeza; esta la alimenta ya de agenas sales, ya de la preuenida aduertencia»²⁶⁴.

Otras obras del mismo autor en esta línea son *El político* (1640), *El discreto* (1646) y *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647). Todas ellas corresponden a la serie de *manuales del vivir*, si bien existen algunas diferencias reseñables entre unas y otras. *El político* es una pseudobiografía de Fernando el Católico, que aparece como la encarnación de los valores de otro tiempo que el autor querría que impregnaran al rey del suyo, Felipe IV. En este manual se invierte el procedimiento del género de los *espejos*: en vez de exponer una serie de virtudes para que cuajen en el personaje

²⁶⁴ Cito por la segunda edición (no se conservan ejemplares de la primera) de Lorenzo Gracián Infanzón [Baltasar Gracián], *El héroe*, Madrid, Diego Díaz, 1639, fol. 11v. En *Oráculo manual y arte de prudencia* insiste sobre esta misma escisión entre lo natural y lo adquirido: «Naturaleza y arte; materia y obra. No ai velleza sin ayuda, ni perfección que no dé en bárbara sin el realçe del artificio: a lo malo socorre y lo bueno lo perficiona. Déxanos comúnmente a lo mejor la naturaleza, acojámonos al arte. El mejor natural es inculto sin ella, y les falta la mitad a las perfecciones si les falta la cultura. Todo hombre sabe a tosco sin el artificio, y ha menester pulirse en todo orden de perfección» (Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1995, p. 107).

hacia el que directa o indirectamente se mira, o incluso en el personaje desconocido al que se dirige, aquí se presenta un personaje real, ya desaparecido pero todavía bien fijado en la memoria de los lectores, para extraer un zumo moral de aplicación no universal —en este sentido, es una obra que predica las virtudes del gobernante máximo, como *Il principe*—, sino acotada a quienes tienen encomendadas esas altas tareas. Por su parte, *El discreto* se inserta más naturalmente en la saga que inició *El héroe*; pero con la crecida pesimista del autor, que traslada a su obra los conflictos que iba acumulando relativos muy especialmente a sus relaciones con la orden a que pertenecía, ya no pretende disponer un sistema de conducción existencial para conseguir ser hombre de perfección suprema, sino simplemente alguien que destaque entre los del entorno y sepa ordenar su vida en la sociedad en que ha de vivir. Las características de este hombre discreto son la prudencia, la sagacidad, la virtud, el cultivo de la inteligencia y del trato con los otros; en síntesis, un modelo de perfección limitado a las expectativas del hombre común que ya no persigue la excelsitud del héroe²⁶⁵.

El universo moral gracianesco, tal como se desgrana en las obras referidas, se compendia en *Oráculo manual y arte de prudencia*, conjunto de trescientos aforismos o máximas morales que trata de ofrecer en píldoras las normas de la supervivencia en el piélago conflictivo y plagado de escollos de la sociedad de su momento. El *Oráculo* supone una novedad importante en el ámbito de la aforística. La susodicha novedad consiste en que se glosan en él apotegmas propios, procedentes de sus obras previas, lo que empuja a entenderlo como una antología

²⁶⁵ Para E. Panizza, *El pasajero* de Suárez de Figueroa, del que algo se ha dicho aquí, es un puente entre Castiglione y Gracián: «Fuera de dudas queda el que Isidro puede considerarse anticipación bien trazada de *El Discreto*, en el que, obsesivamente, se profundizarían los rasgos oportunistas. Así considerado, el tratadillo que le dedica el Doctor [...] se revela mediador legítimo entre Renacimiento y Barroco, mereciendo situarse, por los reflejos de la época que en él se reproduce, entre los textos más famosos y célebres de los dos Baldasares: *Il libro del Cortegiano* de Castiglione y *El Discreto* de Gracián» («El caballero de Suárez de Figueroa entre *Il cortegiano* y *El discreto*», cit., p. 62).

de aquellas; de hecho, el título se desarrolla específicamente en una aclaración: «Sacada de los aforismos que se discurren en las obras de Lorenzo Gracián», un pseudónimo este último que, a tales alturas, ya no ocultaba nada. El universo en que se sitúa Gracián aquí es el de los emblemas —aun sin el apoyo visual—, epigramas, aforismos, sentencias, apotegmas, proverbios. Como epítome de toda su escritura —aunque faltaba la traca de *El criticón*, que se sale del ámbito de la *paideia* en que nos centramos aquí²⁶⁶—, este universo está guiado por la idea barroca del desencanto: tanto pesimismo moral como *amargo optimismo cognoscitivo*; pues el desencanto es, primeramente, salida del engaño y adquisición de la verdad, y en segundo término desolación proveniente de esa verdad recién adquirida.

Por lo demás, el canon gracianesco no se trata ya de imponer o siquiera ofrecer al hombre social, lo que supondría un resto de optimismo respecto a las expectativas teleológicas de la humanidad; sino al hombre individual, como si se asumiera tácitamente que en el mar infestado de peligros las normas ofrecidas son un cabo que se lanza para que se aferre a él quien pueda o atine. Frente a la idea renacentista de la salvación colectiva, mediante la propuesta de un canon antropológico hacia el que tender, ahora se instala en el imaginario de los hombres la receta del «sálvese quien pueda». Frente al optimismo jubiloso de *El cortesano* de Castiglione, no importa que también nostálgico por esa idea crepuscular que ya se adivinaba, se impone ahora la noción de una brújula para el hombre desorientado que asiste al final de un tiempo histórico. Puede que fuera esta imagen de

²⁶⁶ No obstante lo cual, y a efectos de sus vínculos con el modelo del cortesano, en *El criticón* de Gracián «culmina toda una serie de obras dedicadas a trazar un paradigma de la persona que se desenvuelve en un medio cortesano, que ha pasado a representar el conjunto de la sociedad» (C. Vaíllo, «Introducción» a Baltasar Gracián, *El criticón*, ed. C. Vaíllo, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000, p. 43). La precisión final no debe interpretarse como que la sociedad se mueve según paradigmas áulicos al modo de los que reproduce Castiglione, cuyo tratado de cortesanía se publicó casi un siglo y cuarto antes que la primera entrega de *El criticón* (1651), sino que en el tránsito del Renacimiento al Barroco hay un desplazamiento de los modelos ideales basados en el optimismo jubiloso humanista a los basados en el pesimismo estoico contrarreformista, para el que las formas urbanas —y, en tal sentido, *cortesanas*— constituyen la degradación de la vida natural y armónica.

continuación, por un lado, y de réplica por otro, la que hiciera que el *Oráculo* terminara sustituyendo en el mapa ideológico del europeo culto a la obra de Castiglione, con numerosas traducciones a las lenguas más importantes: francés, holandés, inglés, alemán, italiano, latín, ruso, húngaro. Refiriéndose a ello, Peter Burke ha mostrado su extrañeza, y, citando a Paul Hazard («Hay cosas que desafían toda explicación»), ensaya una elucidación: «A mi criterio, Baltasar pudo desplazar a Baldassare gracias a la ayuda de los jesuitas, cuyos colegios, diseminados por toda Europa, desempeñaron un importante papel en la educación de la nobleza católica desde fines del siglo XVI hasta fines del siglo XVIII»²⁶⁷. Claro que esa explicación parece obviar los problemas no solo relativos al comportamiento, sino también doctrinales, que tuvo el aragonés con la Compañía: publicó el grueso de su obra sin el permiso de esta (salvo *El comulgatorio*); fue objeto de condenas, castigos y reprobaciones; solicitó infructuosamente al final de sus días el ingreso en otra orden; y, en fin, la prudencia le hizo recurrir habitualmente a un pseudónimo para la publicación de sus obras.

Puede que la base del éxito de Gracián esté, más bien, en que es el ejemplo más radical y lúcido de *des-engaño* barroco: un desengaño que andando el tiempo se vería enfrentado a la ilusión eudemonista que pondría en boga la Ilustración en relación con el progreso, y que precisamente por ello encontró, sobre todo en el ámbito cultural alemán, seguidores de un pesimismo ontológico (Schopenhauer, por ejemplo) que mantuvieron su vigencia cuando *El cortegiano* aparecía ya como un «libro de época». Aunque, como él, el *Oráculo* de Gracián sufrió también la reducción empobrecedora que supone la conversión de un sistema moral en un recetario de consejos para prosperar en un determinado medio social.

²⁶⁷ P. Burke, *Los avatares de «El cortesano»*, cit., p. 143.

5. CORTESANÍA Y PAIDEIA

5.1. ENTRE EL RAZONAMIENTO INSTRUMENTAL Y LA RAZÓN GNOSEOLÓGICA

Contemplado sin un conocimiento profundo del marco cultural en el que se inscribe, un lector indeterminado consideraría que *Il cortegiano* es, sobre todas las cosas, un manual de comportamiento; o, más concretamente, un sistema de pautas de actuación entre nobles establecidas por la convención, y a las que se atiene el *proceso civilizatorio* (Norbert Elias) en el estadio en que se encontraba cuando Castiglione comienza a escribir su obra.

Así entendido, la particularidad de la obra es su carácter «social», convenido y colectivamente asumido: las pautas tienen mayor poder de imposición cuanto mayor sea el grado de su difusión y general acatamiento, y por lo tanto cuantos menos aspectos discutibles o simplemente novedosos presenten. En esta dirección, la aceptación universal de tales normas se acentúa en la medida en que el listado de reglas y de valores no es muy concreto. Por lo demás, los valores según aparecen en la obra —o, mejor, según hemos de leerlos nosotros— no se exponen de manera prescriptiva, lo que los ataría a los cánones en que cristaliza una moral determinada, sino que se elevan sobre esa acotación en una entonación descriptiva. Todo ello subraya su condición común, y por ello previsible. Y lo mismo que se entiende sobre su aceptación general puede entenderse sobre su vigencia cronológica, mayor cuanto menor sea el detalle en que dichas normas se concretan.

Sin desdeñar esa condición de manual de comportamiento —relativamente inconcreto, pues, al menos si comparamos la obra con otras semejantes más enfocadas a la utilidad práctica—, la de Castiglione es también, y acaso sobre todo, una reflexión general sobre la formación de un tipo específico de hombre sin parangón con los precedentes, y para cuya maduración hace falta señalar los nuevos fines y marcar los procedimientos; esto es, una reflexión sobre la *paideia* y sobre el fin al que esa *paideia* se dirige. En otras palabras, se trata de una obra que establece, mediante el procedimiento dialogístico, el sistema formativo para la constitución y la consecución del cortesano perfecto, e igualmente de la dama de corte, en un marco determinado; en ese marco determinado establecido en la corte de Urbino en un momento que avista ya el crepúsculo del Humanismo italiano. Ambas laderas, la educativa relativa a la *paideia* y la antropológica relativa al modelo humano que se pretende conseguir, convergen en el vértice de una excelencia personal a la que apuntan todos los estímulos que se dan cita en el libro; y esta convergencia obliga a una consideración conjunta y no segregada de ambas.

Hablar de *paideia* a propósito de *Il cortegiano* puede suponer una cierta confusión, toda vez que el término en cuestión tiene que ver con *pais*, *paidós* (con la transliteración latina), ‘niño’. Ello va en consonancia con el hecho de que la *paideia* supone habitualmente un modo de conformar educativamente a los niños, en orden a convertirlos, primero, en conocedores de aquellas materias exigibles en un ciudadano formado, y, segundo, en ciudadanos adultos que responden a un tipo por lo común estable y previsto; así como cuando se discute sobre el método más provechoso para el aprendizaje de determinada materia (pero no sobre el contenido epistémico de esa materia).

Sin embargo, aquí no se dilucida principalmente un modelo de aprendizaje o enseñanza que tiene como receptor al niño, sino algo más ampliamente formativo, que ni se dirige verticalmente —de arriba abajo— al niño al que se debe enseñar (*in-*

signare: grabar o inocular en él conocimientos o modos de entender la realidad), ni se reduce a conseguir un acúmulo de saberes en orden a lograr ese tipo estable, socialmente acordado y previamente conocido. Así como, en la contemporaneidad, los relatos que siguieron el modelo de *Wilhelm Meister* de Goethe, en cuanto obra sobre la formación de un carácter, trascendían la historia concreta de la educación a la manera rousseauiana, para convertirse en la consecución de un proyecto existencial según las cláusulas teóricas de la novela autoformativa (*Bildungsroman*), de modo parecido *Il cortegiano* sobrepasa el ámbito de la educación infantil para precisar no solo cómo acceder hasta un modelo de hombre, sino la propia entidad de ese modelo. Lo sustantivo no es tanto —pero desde luego no es solo— especificar cómo llegar a una determinada meta, cuanto precisar esa meta, a la que respondería la quintaesencia cultural de toda una época.

El modelo humano a que nos referimos se sitúa en un ámbito urbano concreto, que tiene similitudes con la *polis* en cuanto sistema cerrado y organizado, con una concordancia entre los estratos sociales y los oficios y tareas en que se ocupan sus habitantes. Es curioso el alejamiento de ciertos tópicos renacentistas, de raíz entre estoica y epicúrea, relativos al *menosprecio de corte* o a la *aurea mediocritas*, pues de lo que se trata aquí es de conseguir un *locus amœnus* en el ámbito de la corte-jardín²⁶⁸: una recreación de la armonía paradisiaca en un reducto palaciego dentro de un reducto urbano mayor. Y si la referencia infantil es habitual cuando se trata de la *paideia*, una obra como la que nos concierne tiene carácter educativo aunque no se ocupe de niños, pues la sociedad a la que se dirige en esas primeras décadas del siglo XVI está en fase de decantación antropológica.

²⁶⁸ Cf. M. Castiñeira Ezquerro, «El principado de Urbino como corte-jardín: Castiglione y su tratado de cortesanía», cit., *passim*.

El origen de ese universo *paideiético* es antiguo, y descansa en los pilares griegos sobre los que se soporta la civilización europea. Las diferentes doctrinas morales de la Antigüedad se ocuparon de precisar el concepto de *paideia*, puesto por los griegos al servicio de una idea de hombre caracterizado por la *areté*. En las obras fundantes de esa cultura, *Iliada* y *Odisea*, se origina una relación de virtudes tendentes a la dignificación del ser humano, inicialmente dirigidas a los *aristoi* o selectos, pero luego recogidas por la ley para romper el cerco de las minorías y aplicarse a la ciudadanía en general. Y aunque no cabe interpretar ambas epopeyas, por lo demás tan distintas, como un compendio o «enciclopedia» de ideas artísticas, los eruditos posteriores sí valoraron la función que en ellas tenía el arte, y específicamente la música, sin la que no cabe entender ningún proceso formativo: unos diez siglos después, Pseudo-Plutarco se refiere en *De musica* a la importancia que esta cobra en Homero en cuanto a la formación de los *aristoi*.

Andando el tiempo, la filosofía sustituyó a las viejas epopeyas para construir el modelo humano, al modo en que lo hace Aristóteles en *Ética a Nicómaco*, Jenofonte en *Ciropedia*, o en las obras citadas de Cicerón o Quintiliano. Después de todo, los dos tratados de la Antigüedad en los que se fundamentan las ideas musicales que nos han sido transmitidas son, ambos, dedicados a la sistematización de modos de convivencia política, a cuyo servicio se pone la música como elemento educador de primer orden: *República* de Platón y *Política* de Aristóteles; y no cabe entender el funcionamiento de las *polis* griegas en el momento de pleno apogeo —también Esparta, a la que parece que se ha querido arrebatarse el sentido del arte musical como parte de su *paideia*— sin darle a la música la importancia que tiene en el proceso de aglutinación cívica en actos corales, y por ello en la enseñanza y formación de los niños para su futura condición de ciudadanos, en el mismo nivel de la tragedia o las competiciones atléticas.

En este orden de cosas, según sostiene Conrad Vilanou, «[l]a filosofía asimiló este concepto de virtud con la idea de bien desarrollándose la figura del sabio clásico —personificado en la figura de Sócrates— que se esfuerza por vivir y morir conforme a un planteamiento racional de la conducta humana que surge, por lo común, de una escrupulosa observancia de las leyes de la polis que son un reflejo de las leyes que rigen el universo»²⁶⁹. Con la irrupción del cristianismo se produce una oposición entre Atenas y Jerusalén, entre helenismo y cristianismo, a los efectos de precisar la entidad de tales leyes. Uno, el helenismo, apela a la *kalokagathia*, armonización entre belleza y bondad establecida en la ley (*nomos*) sobre las bases homéricas afinadas por Sócrates y sus herederos. El otro, el cristianismo, apela a una ley revelada, respecto a la que el proceso autoformativo se concibe como expresión egocéntrica que debe dejar su lugar a un vacío en que se asiente Dios.

A lo largo de la Edad Media se establece una *paideia Christi* que se impuso sobre los tablones del naufragio de la cultura griega estudiada por W. Jaeger²⁷⁰, pero que, paradójicamente, salvó algo de aquel espíritu pagano a través de los puentes contruidos por San Agustín, primero, y Santo Tomás, más tarde (no por casualidad ambos son autores de sendos tratados llamados *De magistro*, el de Santo Tomás como un recorrido exegético sobre el de San Agustín)²⁷¹. En todo caso, el *nomos* tal como aparecía en Platón se centraliza en el concepto de Dios, de manera que la ley deja de ser una entidad independiente para ser succionada por esa idea divina, en una teonomía en la que el hombre pierde la consideración de centro absoluto del proceso educativo.

²⁶⁹ C. Vilanou, «De la *Paideia* a la *Bildung*: hacia una pedagogía hermenéutica», *Revista Portuguesa de Educação*, 14, 2 (2001): <<https://doaj.org/article/c8fecfe34d954b058c8ae7abdeo8665c>> [consulta: 26 mayo 2015].

²⁷⁰ Cf. W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, cit.

²⁷¹ C. Vilanou, «De la *Paideia* a la *Bildung*: hacia una pedagogía hermenéutica», cit.

En este proceso antitético de cristianismo frente a helenismo, la resolución sintética del Humanismo sitúa en la encrucijada de las preocupaciones renacentistas el asunto *de hominis dignitate*, desarrollado por Pico della Mirandola como nudo de la reflexión humanista. Para llegar hasta ese punto donde se sitúa Castiglione, había debido asimilarse el arrastre moral proveniente de la cultura romana, no contaminada por el cristianismo, sino conglutinada con él; este, a su vez, profundamente impregnado del estoicismo senequista en el que se filtran los precedentes griegos, hasta constituirse en la *humanitas*, de orden relevante en el Renacimiento.

La formulación humanista de esta idea educativa derivada de la *paideia* engloba en el Humanismo los saberes necesarios —filosóficos, científicos, culturales en general— para convertir al hombre en ciudadano. Ello hace de aquella *paideia* clásica así reconvertida no una formulación educativa orientada al ser humano en cuanto individuo aislado, sino con un innegable componente colectivo: el que la entiende como pieza de un mecanismo en que lo singular del individuo adquiere su plenitud en la consideración de la globalidad social. Ejemplo de este modelo educacional, a la altura del año 1450, nos lo presenta Enea Silvio Piccolomini, el futuro papa Pío II, quien, siendo obispo de Trieste, expone en *De liberorum educatione*, carta a un jovencísimo príncipe, un programa educativo completo sobre modelos antecedentes de Quintiliano y Plutarco. En parecida línea han de considerarse obras como *De studiis et litteris* (1424), de Leonardo Bruni, o la *Epistula* (c. 1440) de Alonso de Cartagena sobre la educación de los nobles.

Si la *paideia* nos remonta a la significación más noble de la cultura, según lo vieron los griegos, entonces adquiere una elevación que trasciende lo meramente educativo o «pedagógico», lo puramente instrumental, para convertirse en lo que Werner Jaeger entendía como la formación de un *alto tipo de hombre*. Ello tiene que percibirse a la luz de los ciclos antropológicos de las culturas, muy desiguales en su

vigencia; pues mientras que en unos casos tales modelos tienen una persistencia de siglos, en otros están sometidos a mutaciones rápidas (si sirviera el ejemplo, nos remitiríamos a la actualidad en que escribimos, caracterizada por el dinamismo de los cambios).

El contraste entre la cultura precedente y la humanista que cuaja en el Renacimiento y, en definitiva, en el mundo de Castiglione, es muy perceptible apenas nos fijemos en algunos rasgos relativos precisamente a sus tipos antropológicos y a los modos de *paideia* con que tratan de conformarse. La literatura medieval de los *exempla* proponía un modelo de hombre según principios que se daban por estables, en cuanto que su duración sobrepasaba la existencia de varias generaciones humanas. En sintonía con ello, la formulación gnómica o aforística habitual intentaba presentar un modelo constituido y cerrado, no en el proceso de dicha constitución. Si entendemos la *paideia* como ese proceso, tiene mucha menos cabida en la Edad Media, en que el punto de término está fijado, y la *paideia* aparece no tanto como un *camino de perfección* cuanto como un sistema de imposición de, o de identificación con, el modelo preestablecido (dentro, según se ha dicho, de un mundo teonómico). No encajan, pues, los *exempla* en obras predominantemente formativas o autoformativas, de fuerte contenido psicológico, sino en otras lapidarias y parenéticas, de tintes dogmáticos y denso contenido moral. La literatura que pudiera corresponderse en el Humanismo a los *exempla* medievales atiende más al proceso que al resultado; lo que hace de ella una literatura de formación en el sentido más amplio del término; también de formación de sí misma. El hecho de que fuera predominantemente dialogística, según los modelos platónicos, tiene que ver con un procedimiento mayéutico y no dogmático, en cierto modo socrático, de acercamiento a la verdad a través del encuentro y desencuentro de las opiniones de diversos dialogantes.

Pero, siendo lo anterior cierto en lo referente al sistema socrático, o a su sustanciación dialogística según la propensión platónica de acercamiento a la verdad *una*, también están presentes los recursos sofísticos. En estos a menudo impera el *tour de force* dialogístico antes que el afán de verdad absoluta, la retórica en aras de la maquiavélica *razón de Estado* (ni moral ni inmoral en sí misma) sobre la dialéctica en aras de la razón desnuda, el combate intelectual para lograr imponer las opiniones propias sobre las propuestas ajenas. En otras palabras, existe una oscilación entre el razonamiento instrumental (modos y maneras del discurso lógico para imponer nuestra opinión) y la razón gnoseológica (punto de llegada de un proceso que, sin prejuicios ni apriorismos dogmáticos ni de interés personal o social, pretende acceder a la verdad). Y esto es así porque, en el sistema humanista, la polémica —en el sentido etimológico de ‘guerra’ o ‘batalla’— se convierte en un orden de implantación y difusión de ideas en ebullición y no en cristalización estable, que serían excitadas por los descubrimientos geográficos y científicos propios del Renacimiento.

Todo ello implica que, al final, el método de aprendizaje termine en ocasiones sobreponiéndose al interés cognoscitivo. Y si, en el sistema platónico, la verdad como término regía el orden de la disputa o del diálogo, las liturgias de las palabras y los silencios, la *paideia* exigió trasplantar a la educación esa disposición dialogística: una disposición ya no principalmente orientada al descubrimiento de la verdad como a la formación de los dialogantes o contendientes. De modo que si, en un sistema platónico puro —entiéndase socrático—, lo que preside es la búsqueda de la verdad, como se corresponde con el modelo dialogístico, en un sistema mixto, en el que se combina la epistemología platónica con el ejercicio retórico de imposición de la *verdad* propia o predeterminada a los otros contendientes verbales, cobra importancia también el arte del razonamiento y el curso del convencimiento: la presencia de las razones sobre el absolutismo de la razón.

Este proceso nos permite asistir a la progresiva conversión de la *academia* platónica —nos referimos ahora al concepto, no a la institución que recibe el nombre— en una academia reglada, según ya se ha explicado. El avance es muy perceptible en España a finales del siglo XVI y a lo largo del XVII, donde poco a poco las reuniones académicas que inicialmente remitían a las habidas en los salones de los Montefeltro terminaron por convertirse en acartonadas tertulias donde primaba el chisporroteo intelectual, el *furor ingenii* y el sistema de contienda verbal²⁷².

De lo expresado hasta aquí, es posible deducir que el ejercicio dialogístico acabó cultivando la disputa filosófica en cuanto mera técnica desvinculada de cualquier compromiso con la verdad o de una moral estable; y otro tanto sucedería con el ejercicio literario. Bastante de eso hay, en efecto; aunque la explicación no ha de buscarse en un cinismo consustantivo a los asistentes a estas reuniones, sino en la determinación de los ciudadanos cultos y nobles que se reunían en estas tertulias para entrenarse en una amplia casuística de disputas conceptuales. Esa es la razón de que a menudo, con más frecuencia a medida que se avanza en este proceso, se dieran *ejercicios de simulación*: no debates en pos de un concepto verdadero, sino meros remedos en los que es el ejercicio en sí lo que se convierte en núcleo del diálogo. En ellos podía defenderse una idea o la contraria, al margen de cualquier *verdad*, o abogarse con toda suerte de razonamientos por una causa indefendible

²⁷² Pero también hay un modelo académico de raíz italiana que no se orientó hacia los juegos de ingenio o a las contiendas formalizadas, sino a las tareas filológicas. Es el caso de la Accademia della Crusca o «*furfuratorium*», florentina, fundada en 1582, espejo en que se fijarían los creadores de la *Académie* en Francia, en el siglo XVII, o de la Real Academia Española, en el XVIII. En estas academias, no obstante, se había producido la convergencia de dos tendencias presentes en determinadas reuniones italianas: la filológica a que acabamos de referirnos, que tanta importancia tendría en la fijación ecdótica de los textos, en la composición de diccionarios y en la elaboración de gramáticas; y la institucionalizada o burocrática. En Francia, el proceso de estatalización cultural representada por la *Académie française* conoció, no obstante, una deriva menos reglamentista en la figura del *salon*, en que el interés estrictamente intelectual queda por debajo del que tiene como medio de reconocimiento y jerarquización social.

de principio: lo importante era crear «soldados de la inteligencia», entrenados y capaces en las tareas en que habrían de librar sus batallas intelectuales.

No es extraño, en fin, que ya a mediados del siglo XVI, cuando se abren al público los colegios de jesuitas, la Compañía de Jesús adoptara como modelo este género de disputa, pues en su ideal formativo estaba la pretensión de crear polemistas en aras de defender la doctrina católica frente a la Reforma, y difundirla en la palestra del Nuevo Mundo²⁷³. Artísticamente, la consideración de estos menesteres como ejercicios de esgrima mental y, en su caso, literaria, termina provocando la conversión de la Poética en una Retórica, favoreciendo los rizos de la forma, los bucles metafóricos, el calambur, las charadas, el acertijo conceptual...: en una palabra, el adentramiento en la estética manierista que habría de desembocar en el Barroco. De ahí que pueda establecerse una relación directa entre el asentamiento y proliferación de instituciones académicas y la entidad de los diferentes barrocos nacionales; pues así como el Barroco es una categoría extendida por los países europeos, solo en algunos —Italia, Portugal, España...— cobra una importancia intrínseca y autónoma; precisamente donde estas instituciones tuvieron una mayor presencia cultural. En ellos, «lo barroco», entendido como deformación de las líneas armónicas del Renacimiento, dio en «el Barroco», al que se deben algunas de las manifestaciones artísticas de mayor enjundia y calidad de toda su historia²⁷⁴.

²⁷³ W. F. King se opone a la idea defendida por L. Pfandl de que las academias españolas de los siglos XVI y XVII tienen origen en los colegios jesuíticos con que se fomentaba la práctica escolástica de la discusión metódica. Para King, al margen de que pueda haber alguna contaminación del modelo eclesiástico a las tertulias laicas españolas, es mucho más probable que hubiera un origen común para ambas realidades: el italiano. Deben añadirse a ello razones de puro orden cronológico para desechar esta relación de causa-efecto, ya que las primeras academias españolas son bastante anteriores a 1564, fecha en que se abren al público en general los colegios jesuíticos. A tal efecto, cf. W. F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejo X del BRAE, 1963, pp. 11-12, nota.

²⁷⁴ Fue Eugenio d'Ors quien, en su original ensayo *Du Baroque* (1935), donde se recoge su participación de 1931 en las conversaciones que venían manteniéndose cada verano por parte de ilustres intelectuales europeos en la abadía de Pontigny, rompió con la idea denigratoria neoclásica

Todo lo cual viene a subrayar el avance de ese relativismo moral al que nos estamos refiriendo, como muestra del nudo sofístico subsistente bajo la apariencia de platonismo puro. Esto conduce a la acomodación de la pretendida verdad a los intereses de cada uno, según una transitada línea de la tradición (por ejemplo, el episodio del doctor griego y el ribaldo romano en los inicios de *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, sobre la polisemia de los gestos humanos, y en última instancia sobre el perspectivismo gnoseológico). Y de este modo se percibe en *Il cortegiano*, un ejemplo continuado de esta bifurcación del sistema dialogístico entre la propensión cognoscitiva y el ejercicio retórico cuyo término es la victoria en la disputa.

Así sucede cuando Emilia Pio debe escoger a quien inicie el juego —«il nostro ioco», en el original italiano— consistente en determinar los requisitos del perfecto cortesano. Para ello, señala al conde Ludovico di Canossa, familiar del autor y pronto obispo al servicio diplomático de León X. En realidad, Emilia había tratado de zafarse del compromiso de elegir quién debía llevar la voz cantante en esos primeros compases, devolviendo a la duquesa Elisabetta Gonzaga la decisión de seleccionar a la persona adecuada, dado que «ella no quería en esto dar su sentencia, por no mostrar cuál tenía por más suficiente en aquello, de manera que los otros quedasen injuriados» (I, §12: 121); pero la duquesa impone su autoridad y le exige obediencia, en evitación de que otros hagan lo mismo en lo sucesivo. Y como cada quien, dentro del ámbito de su decisión, establece sus propias condiciones que han de aceptar los demás, Emilia no solo escoge al conde Ludovico, sino que establece la obligación a los otros concurrentes de rebatir las razones que arguya

que concebía el Barroco como una muestra abominable de la retorsión clásica, entendiendo por tal algo susceptible de producirse en distintos tiempos de la civilización. Para D'Ors, lo barroco era un eón obediente a la espontaneidad de la naturaleza, frente al eón clasicista vinculado a los procedimientos del espíritu. Así como en las épocas clasicistas la música es poética, la pintura plástica y la escultura arquitectónica, en las épocas barrocas la tendencia es la inversa, de manera que el arquitecto se hace escultor, el escultor pintor, y la pintura y la poesía se hacen musicales, pues toman de la música sus formas dinámicas, que vuelan. Cf. E. d'Ors, *Lo barroco*, pról. A. E. Pérez Sánchez, ed. Á. d'Ors Lois & A. García Navarro de d'Ors, Madrid, Tecnos, 2013.

Canossa, exponiendo burlescamente que, dado que es esperable en el conde que diga lo contrario de lo que quepa decir sobre el particular, el juego será más entretenido porque de ese modo «será forzado que cada uno os responda contradiciéndose», pues, de lo contrario, «el juego sería frío» (I, §13: 121).

Desde el comienzo parece claro que el contraste de opiniones viene exigido por estos ejercicios catalogados como «juegos»: un rasgo que subraya el carácter también sofisticado e instrumental de estas tertulias. Y es Canossa el que, ya en su intervención, que va a vertebrar todo el Libro I y la parte conceptualmente programática de *Il cortegiano*, da por sentada la tendencia a acomodar la verdad a los intereses de cada uno, según aquí se viene exponiendo:

Y así cada uno alaba o desalaba lo que se le antoja, encubriendo siempre la tacha con el nombre de la virtud que le está más junta o la virtud con el nombre de la más junta tacha. De suerte que del descarado y soberbio dicen que es libre y valeroso; del templado, que es seco; del necio, que es bueno; del malicioso, que es sabio, y así de todos los otros. No embargante esto, yo tengo por cierto que cualquier cosa tiene su perfición; la cual podrá con razonables argumentos ser conocida por quien de aquella tal cosa tuviere noticia. Y porque (como he dicho) la verdad muchas veces está encubierta, y yo no presumo de tener el conocimiento necesario para conocella siempre, yo no puedo alabar sino aquella suerte de cortesanos que tengo en más, y aprobar lo que según mi poco juicio me parece más conforme a verdadero. Mi opinión seguilla heis, si os pareciere bien, y si no, aterneis a la vuestra si fuere diferente de la mía. Y en tal caso no defenderé yo mi razón porfiándola mucho, porque no solamente a vosotros os puede parecer una cosa y a mí otra, mas yo mismo puedo tener sobre un mismo caso, en diversos tiempos, diferentes juicios (I, §13: 122-123).

De modo que no solo lo que a unos les parece una cosa a otros les parece otra; sino que rasgos caracteriológicos parecidos pueden ser entendidos como virtud y vicio respectivamente, siempre que estén próximos en esa especie de escala cromática de lo semántico; y, más aún, la misma persona puede pensar distinto del mismo

caso con solo que haya de emitir su juicio en dos momentos diferentes. Este carácter poliédrico de la realidad, que habla de la arbitrariedad y relativismo de los juicios humanos, viene atenuado o enmarcado por lo que el mismo conde explica, y es que, debido a la ausencia de reflexión previa y a la necesidad de repentizar su discurso, debe improvisar razones sobre lo que se le ha encomendado. Pero la misma explicación de ese relativismo de la verdad abona el carácter circunstancial de esta.

5.2. PLATÓN EN URBINO: LOS RASGOS DEL CORTESANO

Aunque la base sobre la que se construye la obra de Castiglione es el platonismo y sus diversas actualizaciones históricas, sin embargo algunos rasgos específicos o más «técnicos» del cortesano, en lo relativo a su formación, proceden de Cicerón, en concreto de la primera parte de su trilogía retórica, *De oratore* (55 a. C.; las otras dos son *Brutus* y *Orator*, del 46 a. C.), tanto por la organización formal como por el marco cultural y educativo. Pero la figura del cortesano perfecto no aparece «terminada» en una obra, da lo mismo cuál sea esta y cuáles sean sus orígenes, puesto que se trata de una figura *in progress*, proyectiva, cuya constitución histórica es continuativa. A lo largo de ese camino se van disponiendo sucesivos hitos que forman una larga saga humana caracterizada por una fijeza psíquica y moral en la tenue línea fundamental, pero susceptible de modulaciones y variantes en las que se concreta el paradigma de cada época, y que terminan suponiendo realizaciones diversas bajo la presentación común. Algunos componentes de esa galería dinámica son el caballero, el prudente, el héroe, el discreto... Respecto de la saga arquetípica, el modelo del conde Castiglione es «il tronco di questo *arbor textualis*, lo stelo de

questa rigogliosa efflorescenza di trattati»²⁷⁵: fundamento y vertebración de cuantos otros paradigmas de la perfección vieron la luz en los años anteriores y siguientes.

Si nos detenemos en el hito específico de Castiglione, nudo al que, por su intensidad, calidad literaria y capacidad de irradiación remiten las otras propuestas y desde el que expanden hacia el exterior y hacia la historia los rasgos de la suya, es preciso detallar los caracteres identificadores del modelo del cortesano. Dígase, de entrada, que sus peculiaridades aparecen diseminadas a lo largo de la obra y de cada uno de sus cuatro «libros», planteándose en este punto un problema no menor: aunque el que expone de una manera más organizada los rasgos a que aludimos, por boca del conde Ludovico di Canossa, es el primer «libro», en el cuarto esa figura adquiere otra relevancia y aun otra dimensión, como si en la parte final se desbordaran los planteamientos del comienzo, sostenidos sin demasiadas desviaciones en las tres primeras secciones.

La pretensión confesa es «formar con parole un perfetto cortegiano». Desde el principio aparece esta idea de la verbalización —«con parole», mediante palabras— que tiene algo de logomaquia de nobles desocupados, que se han recogido en un reducto adonde apenas llega el tremor del mundo exterior, para elucidar un asunto que solo a unos pocos podría interesar. Respecto a ese primer «libro», los que le siguen vuelven una y otra vez a ello, pero casi siempre de una manera menos ordenada, y en no pocos casos para redundar en —o solo completar— las características que se exponen en aquel. La escritura en diversas fases provoca estos desajustes, que según hemos señalado afectan sobre todo al Libro IV. Por lo demás, los rasgos del cortesano, tal como se especifican en el Libro I, luego solo

²⁷⁵ A. Quondam, «La forma del vivere. Schede per l'analisi del discorso cortigiano», en AA. VV., *La corte e il «Cortegiano»*, II, Roma, Bulzoni, 1980, p. 19.

resultan concretados (Libro II, en el que hay un propósito de catalogar y hacer descender al detalle lo que se expone en el Libro I), aplicados a la mujer (Libro III) o reexpuestos sinópticamente, con un colofón doctrinal (Libro IV). Así las cosas, el Libro I tiene vaivenes expositivos que si, por un lado, son una marca de la naturalidad de las intervenciones, más atentas a la fluencia de las ideas que se enlazan espontáneamente que sujetas a las prescripciones del conductor, por otro lado dificultan la construcción de un «sistema» referido a las condiciones que debe cumplir el perfecto cortesano.

Sean cuales sean las particularidades a que nos refiramos sobre el cortesano perfecto, en todas hay un denominador común: la armonía en que deben presentarse; la ley del término medio. La sujeción a la medida, y el consiguiente alejamiento de los extremos, son notas que afectan a los rasgos concretos que a continuación referiremos. De ahí que los principios morales vinculados al estoicismo, que tan cómodamente fueron absorbidos por el pensamiento cristiano medieval, decaen en la consideración de los dialogantes, para quienes cualquier modelo de perfección debe alejarse del empecinamiento humano por alcanzarlo. Aquí radica su novedad: en que se establece un ideal de equilibrio frente al imperio de la rigidez moral vigente en los siglos oscuros, y antes en la Antigüedad clásica. Señal esencial que peculiariza la contextura psíquica del modelo que propone, la marca del cortesano según aparece una y otra vez a lo largo de la obra es la *sprezzatura*: un concepto vertebral de *Il cortegiano*, probablemente el más determinante en lo referente a su concepción estética; también el más difícil de explicar. En la traducción de Boscán, queda expuesto así:

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 alguna aprovecha acerca desto en todas las cosas humanas que se hagan o se digan; y es huir quanto 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. 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 estas 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 (I, §26: 143-144).

Aduce a continuación el conde Ludovico di Canossa haber leído que algunos oradores antiguos se esmeraban en parecer poco letrados y ocultar su cultura, entendiendo que de ese modo se producía más fácilmente la *captatio benevolentiae* de los receptores; un ejemplo que proviene, por cierto, de Cicerón en *De oratore* (II, i, 4). Pues la *sprezzatura*, que traduce aquí Boscán como *desprecio* o *descuido*, es lo que podemos entender como la *negligentia diligens* del *Orator* ciceroniano, el *ars est celare artem* de *Institutio oratoria* de Quintiliano: en suma, la *dissimulatio artis* o el encubrimiento del artificio.

Esta displicencia fingida se oponía al ciego voluntarismo de raíces senequistas o paulinas que se ramificaron con diversas presentaciones durante el Medioevo: un voluntarismo en virtud del cual el hombre alcanza el ápice de su dignidad cuando dispone su vida entera en aras de conseguir aquello que se le muestra casi inaccesible, incluso si la pierde contra el muro de lo imposible²⁷⁶. El prestigio de esa

²⁷⁶ En Séneca aparece «flecti non potest, frangi potest» (*Tiestes*, 200), expresión que ha cuajado en el aforismo *frangar, non flectar* ('me romperé, pero no me doblegaré'), perfecto resumen de esta idea estoica. Por su parte, San Pablo se muestra como versión cristiana de esa forma de empecinamiento,

virtus estoica, asimilada por el ascetismo cristiano con modificaciones de no demasiado bulto, terminó sublimando en la cultura medieval, y por extensión en toda la cultura occidental hasta hoy, en el *divino fracaso* de la derrota tras batallas que sin embargo es necesario afrontar.

Frente a tal pretensión desesperada, el ámbito cortesano-renacentista alienta la ética y la estética del desdén, absolutamente originales en su aclimatación humanista, por más que tengan precedentes clásicos (ya hemos dicho que en Cicerón). En palabras de Allan W. Atlas referidas a la música, pero aplicables a cualquier arte e incluso a la conducta moral, «[e]l más importante de los atributos de la etiqueta de la corte era la idea de *sprezzatura*, que requería que el cortesano exhibiera sus talentos con una naturalidad suelta, agradable, graciosa, para ser superior sin la tosquedad del profesionalismo abierto»²⁷⁷. Esta idea presente en Cicerón y en Quintiliano, y verbalizada por Castiglione como *sprezzatura* —una palabra que el propio autor da por neologismo: «e, per dir forse una nova parola...»²⁷⁸—, es contraria en todo a la *afetación* (en italiano: *affettazione*). En su largo camino pasa de Boscán, su intuitivo y atinado traductor, al Cervantes de *Pedro de Urdemalas* como *descuido cuidadoso* —en la encrucijada de la contradicción de términos—, o incluso al del *Quijote* en el célebre consejo de Maese Pedro a su trujamán («Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala»; II, xxvi); y así como en Gracián se convierte en *despejo*, en otros autores lo hace en

aplicado en su caso a la predicación y difusión doctrinal (II Tim 4, 2): «Praedica verbum, insta opportune, importune, argue, increpa, obsecra in omni longanimitate et doctrina» ('Predica la palabra, insiste a tiempo y a destiempo, reprende, vitupera, exhorta con toda longanimitad y doctrina').

²⁷⁷ A. W. Atlas, *La música del Renacimiento*, Madrid, Akal, 2002, p. 380.

²⁷⁸ Entiéndase esto en el sentido de 'acepción semántica' más bien que estrictamente de 'palabra'. Expone Peter Burke que «[s]prezzatura no es, literalmente hablando, una palabra nueva sino un nuevo sentido dado a un antiguo vocablo cuyo significado original era 'aquello a lo que no se puede poner precio'. El autor emplea a veces un término más tradicional para reemplazar *sprezzatura*: *disinvoltura* (I, §26), la versión italiana de la «desenvoltura» [en castellano en el original] atribuida al caballeroso héroe Amadís de Gaula» (*Los avatares de «El cortesano»*, cit., p. 47).

donaire o en *liviandad*. En todo caso, y con los matices oportunos, indica la *facilitas*, el alejamiento tanto del esfuerzo como del alambicamiento ostentoso.

Y a este mismo concepto que Castiglione llama *sprezzatura* se refiere Pietro Bembo como *negligentia*, una actitud «quæ interdum ut in muliere non fucata facies, sic in scribente gratior est» ('que a veces resulta más agradable en el escritor, del mismo modo que el rostro sin maquillar de una mujer')²⁷⁹. Incluso cuando explícitamente señalan los dialogantes de la obra, guiados por el conde Ludovico, a las mujeres, *naturalmente artificiosas* cuando tratan de ocultar sus imperfecciones o potenciar las gracias naturales, se propone que, «ya que se afeite, lo haga tan moderadamente que los que la vean estén en duda si va afeitada o no» (I, §40: 175), y no como otras que van enjalbegadas como una pared o una máscara, o andan tiesas para no quebrar la tez, o no muestran variación alguna de color en el rostro a lo largo del día²⁸⁰.

Ello mismo es aplicable, en general, a todos los órdenes de la vida, y muy específicamente al musical, al que luego nos referiremos con más detalle; pues también en el ámbito musical la *sprezzatura* aparece como una condición de la buena crianza en cuanto que supone alejamiento del esfuerzo del ejecutante o del virtuoso. En realidad, el desdén de los humanistas por la ejecución musical como algo para lo que se requiere extraordinario ejercicio y entrenamiento, arrastra

²⁷⁹ P. Bembo, *De imitatione libellus*, en *Opera*, Basileæ, 1556, p. 28.

²⁸⁰ El propio Ludovico di Canossa, de quien son las consideraciones anteriores, formula una interrogación retórica sobre los afeites femeninos y pone luego las cosas en su justo centro: «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 propria agora algo amarilla por alguna alteración, agora con 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 ni codicia de parecer bien? *Esta es aquella descuidada pureza que tanto suele contentar a nuestros ojos y a nuestro espíritu*; el cual siempre anda recelándose de donde quiera que haya artificio, porque allí sospecha que hay engaño» (I, §40: 176; cursiva mía).

ciertas ideas precedentes que arrancan de muy atrás²⁸¹, estaban plenamente instaladas en Guido d'Arezzo, y se mantienen mucho más matizadamente, ya en el siglo XIII, en Franco de Colonia, sobre la pauta de la superioridad de la razón rectora sobre los sentidos corruptores. De modo que la oposición entre ejecutantes y oyentes que se expresa en el Renacimiento, y en la que encajan estas nociones relativas a la *sprezzatura*, no partía de cero²⁸². Las deseables frescura y espontaneidad se consiguen, en fin, mediante la búsqueda de la graciosa imperfección, que al orador ciceroniano le facilitará abducir a los oyentes y convencer a los jueces, y al cortesano entretener placenteramente al príncipe para incidir sobre su conducta con arreglo a lo razonable²⁸³.

Bajo esa superficie late siempre la idea de la *gracia*, elemento sustantivo de la belleza²⁸⁴; y, parejamente, late también el prejuicio contra lo *perfecto* y acabado, lo cual lleva implícita la idea del esfuerzo y del empecinamiento que, ya se ha dicho, están en los antípodas del modelo de la cortesanía. La gracia es elemento que en

²⁸¹ Cf. S. Corbin, «Musica spéculative et “cantus” pratique: le rôle de saint Augustin dans la transmission des sciences musicales», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 5, 17 (1962), pp. 1-12.

²⁸² Sobre la base de determinados prejuicios tanto estéticos como religiosos, la Reforma de Lutero propugnaba la participación de todos los fieles en los cantos litúrgicos, lo que contribuyó a atenuar el desequilibrio valorativo entre oyentes y ejecutantes. No obstante, la función de la música en los diversos ámbitos de la Reforma no es ni mucho menos homogénea. El impulso decidido de Lutero contrasta con la exclusión de la música en los oficios religiosos allí donde se impusieron los seguidores de Zwinglio, y, sin llegar a tanto, también Calvino tuvo una influencia negativa. Curiosamente, en el *Salterio de Ginebra* (edición de 1543; fue sucesivamente reelaborado), Calvino condena la música apoyándose nada menos que en Platón, pero deja ver en su condena las virtudes de la música, capaz mover el corazón del hombre en el sentido que sea. Cf., a este particular, A. W. Atlas, *La música del Renacimiento*, cit., cap. XXXIII.

²⁸³ Hay también una raíz aristotélica en la voluntad de moderar el entusiasmo musical, sobre todo en lo referente a la ejecución por parte de nobles y príncipes, que se acompaña del prejuicio contra el «oficio» que exige larga práctica. En *Libro de la buena educación y enseñanza de los nobles* (1595), Pedro López de Montoya escribe: «Así como es bien que los príncipes gusten de la música a sus tiempos, así me parece escusado el ocuparse en aprender el uso della para exercitarla» (en L. Robledo, «El lugar de la música en la educación del príncipe humanista», cit., p. 11). Y hay tratadistas más severos, que no solo desaconsejan el aprendizaje de los instrumentos, sino el mero disfrute de la audición.

²⁸⁴ Cf. W. Tartakiewi, *Historia de la Estética*, III: *La Estética moderna (1400-1700)*, Madrid, Akal, 2009, pp. 146 ss.

Castiglione cobra gran importancia. Se encuentra en relación analógica con la *sprezzatura*, y en oposición absoluta a la *afetación*, artificio o falta de naturalidad. Así como debe rehuirse el excesivo empeño en hacer las cosas y la determinación ciega de conseguir los propósitos a toda costa, la gracia subraya lo que viene dado. Una cierta displicencia o descuido en actuar, como sería propio de quien obra al desgaire, es seña máxima de la elegancia; pero tal descuido debe tener sus propios límites, pues un descuido excesivo terminaría cayendo paradójicamente en su contrario; algo que va contra el exigible decoro (esto es, contra la *gracia*, que, aun sin estar nutrida de las notas religiosas del cristianismo, se vincula a la semántica de la *gratia* clásica y sus adláteres: *pulchritudo, forma, venustas*)²⁸⁵. De hecho, una intervención de Bernardo Bibbiena trata de bromear con este elogio del descuido, llevándolo al extremo cuando habla de alguien que, dice, «danza mejor que todos, pues por mostrarse muy descuidado se deja caer la capa y los pantuflos», a lo que responde Canossa, para restablecer el elogio del justo medio:

¿Y cómo vos no sabéis que eso que [...] llamáis descuido es el mayor cuidado y (por usar del vocablo propio) la más verdadera *afetación* de todas? ¿No veis vos claramente la demasiada diligencia que él pone en mostrarse descuidado? Y ese su no pensar en lo que hace es un pensar muy grande. Y por eso hemos de decir que aquel su desprecio, porque pasa ya los términos de la buena medianía, es vicio y muestra más aína curiosidad que otra cosa, y así no puede sino parecer mal y salirle al revés de su intinción, pues, por desear demasiadamente encubrir el arte, la descubre (I, §27: 146).

Respecto a la suposición lógica de que la gracia nos viene dada *por gracia*, y no se consigue con la mera voluntad —el conde Ludovico recoge la opinión común de que «la gracia no se puede aprender»—, se establece un equilibrio entre la pasividad que

²⁸⁵ Cf. M. Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, I, cit., pp. 160 ss.

se explicaría por el carácter de la gracia como don, y la *paideia*, que obedece a la necesidad de que se actúe tempranamente sobre las facultades innatas del ser humano. En otros términos, en el supuesto de que la naturaleza no sea opuesta, deben activarse las medidas para enseñar aquellos usos que hacen que se afinen y terminen resplandeciendo las propensiones naturales:

Pero todavía, por satisfacer cuanto posible me fuere a vuestra pregunta, puesto que vulgarmente se diga que la gracia no se puede aprender, digo que el que quisiere tratar los ejercicios corporales con gracia, prosuponiendo con todo que no sea naturalmente inhábil, debe comenzar temprano y tener desde el comienzo los mejores maestros que pudiere. Esto cuán importante cosa sea, bien lo dio a entender Filipo, Rey de Macedonia, pues quiso que Alexandre, su hijo, tuviese por maestro desde el a, b, c, a Aristótil, tan famoso filósofo, y quizá el mayor que haya jamás habido en el mundo (I, §25: 142).

El recurso a Aristóteles como educador de Alejandro desde las primeras letras lo toma Castiglione de *Institutio oratoria* de Quintiliano, cuyo libro I encarece la importancia de estos aspectos educativos: el belicoso Filipo, rey de los macedonios y padre de Alejandro, era muy consciente de la importancia de la educación, razón por la que nombra al mayor filósofo de su tiempo, Aristóteles, como encargado de enseñar a su hijo los rudimentos de las letras. En esta ocasión, le sirve Quintiliano de base: «An Philippus Macedonum rex Alexandro filio suo prima litterarum elementa tradi ab Aristotele summo eius aetatis philosopho voluisset, aut ille suscepisset hoc officium, si non studiorum initia et a perfectissimo quoque optime tractari et pertinere ad summam credidisset?»²⁸⁶.

²⁸⁶ ‘¿Acaso Filipo, rey de los macedonios, hubiese deseado que los primeros rudimentos de las letras le fueran enseñados a su hijo Alejandro por Aristóteles, el mayor filósofo de su tiempo, o habría él aceptado tal encargo, de no haber creído que los inicios de los estudios corresponde tratarlos del mejor modo por alguien muy experto, además de que tienen que ver con la perfección?’ (Quintiliano, *Institutio oratoria*, I, I, 23).

De lo dicho se colige que, pese a la condición tautológicamente graciosa de la gracia, el camino mejor para estimularla o cultivarla es la educación y el libar de aquí y de allá, y en especial de quienes estén adornados de ella: «como las abejas andan por los verdes prados entre las yerbas cogiendo flores, así nuestro cortesano ha de tomar la gracia de aquellos que a él le pareciere que la tienen y de cada uno llevar la mejor parte» (I, §26: 143); pero ello solo en aquello que deba ser emulado. La observación que a este propósito realiza el conde Ludovico es muy curiosa, pues la emulación por sí sola no produce el fruto deseado, sino que debe ir acompañada del escrutinio, para discernir lo digno de ella: «Pero de tal manera que no lo haga como un amigo nuestro a quien todos vosotros conocéis, el cual pensaba parecerse mucho al rey Don Fernando menor de Aragón, y en lo que más había siempre trabajado de parecelle, era en alzar de rato en rato la cabeza, torciendo la una parte de la boca; la cual costumbre había el Rey cobrado de una dolencia» (I, §26: 143). Y no hace falta subrayar que en la pequeña malicia («un amigo nuestro a quien todos vosotros conocéis») hay un guiño de complicidad que, como los pseudónimos académicos y otros usos semejantes, acota la intimidad del grupo y deja fuera a quienes no forman parte de esta especie de *conjurados* culturales.

Esto por lo que hace a la general actitud de quien desea ser perfecto cortesano. En lo tocante a cuestiones de detalle, se producen exposiciones prolijas, suspensiones del discurso, avances que anticipan asuntos por venir, interpelaciones sobre temas ya tratados para matizarlos o contradecirlos..., de manera que cualquier secuencia recapitulativa que se haga no puede ajustarse en todos los casos al curso de las intervenciones, sino que ha de agrupar las argumentaciones atendiendo a un latente orden lógico, por encima de los saltos, las digresiones o las discontinuidades de la exposición literaria original.

La primera condición del cortesano que plantea el conde Ludovico es la de tener un buen linaje. Para el autor del discurso, la nobleza de los antepasados procurará un

mayor deseo de emularlos con hechos elevados, y una mayor vergüenza de no hacerlo; algo que, según él, no sucede con los de baja extracción, que no se sienten empujados a alcanzar a quienes les precedieron. Esta idea de que *nobleza obliga* está muy asentada en el imaginario de los hombres del Renacimiento, aunque pronto un autor como Cervantes la sustituiría por la más burguesa del hombre como hijo de sus obras: un proyecto de futuro, y no una deuda respecto a sus antecedentes. Y aunque, algo más adelante, Pallavicino se muestra en desacuerdo con esa correspondencia casi necesaria entre el buen linaje y la nobleza de los actos —muestra del punto de inflexión histórico y cultural respecto a esta cuestión—, en el momento en que se despliega el tema Canossa insiste con nuevos argumentos que subrayan ese requisito del cortesano.

Dentro del planteamiento general del Libro I, que según se ha indicado surte de motivos a los restantes, se entienden también como necesarias la buena conformación del cuerpo y del rostro, y una gracia de los gestos que incite al aprecio a primera vista. En suma: una atractiva presencia física. Con los vaivenes y oscilaciones de una conversación no regida, esta característica, que constituye una de las partes más tipificadas en el imaginario de los dialogantes a tenor de la literatura precedente, regresa en otros momentos, dando ocasión a precisiones sobre la belleza del cuerpo, que debe ser varonil y no afeminada ni blanda (la blandura o la afectación son deleitosas en las damas, pero reprobables en los varones), y las proporciones del cuerpo (conviene huir de los extremos, pues el tamaño moderado es el más apto para la habilidad corporal y el manejo de las armas con destreza y maña, condición inexcusable en el cortesano).

Más importantes, y con un impresionante arrastre cultural en la línea de la escritura desde la Antigüedad clásica hasta el mismo siglo XVI, son las consideraciones sobre el oficio de la guerra, tanto en un sentido cuantitativo e intensivo como en uno antitético. Por sentido cuantitativo e intensivo entendemos aquel que se refiere a la

misma actividad guerrera en diferentes escalones: de más a menos, la guerra, el ejercicio caballeresco de las armas según liturgias pactadas (justas, torneos, juegos de cañas...), los remedos lúdicos y de salón (ajedrez). Y entendemos por un sentido antitético la presentación de la guerra enfrentada a su opuesto natural: las letras de modo inespecífico, que de continuo aparecen referidas biunívocamente a las armas. De manera que, aunque el ejercicio de la guerra sea el núcleo al que se dedica un buen número de páginas en los diálogos de estos contertulios, muchos de los cuales habían participado en contiendas bélicas de diversos signo, en bastantes zonas del diálogo el motivo de las armas se presenta conjuntamente con el de las letras, en una relación de competencia.

En principio se entiende que el cortesano ha de ser persona dispuesta al oficio de las armas, tanto en las grandes ocasiones —las guerras— como en las muchas pequeñas que asaltan en la vida. De hecho, el conde Ludovico entiende que el de las armas es «el principal y más propio oficio del cortesano» (I, §17: 128), y la caída en descrédito por alguna acción cobarde u omisión culposa es de efectos tan persistentes como la pérdida de la honestidad en una dama. Tan taxativa afirmación respecto de las armas debe, sin embargo, atemperarse por su previsibilidad, debido al arrastre de la tradición feudal y caballeresca en el ámbito de la cortesanía, que aún no ha terminado de generar sus propios tópicos. Por eso no es enteramente sorprendente que el mismo Ludovico que ha afirmado lo anterior comience enseguida a hacer distintos y reservas a su propio aserto, pues apostilla enseguida: «Aunque, a la verdad, yo agora no entiendo de afirmar ser necesario en él aquel perfeto conocimiento de la guerra y aquellas otras calidades que en un capitán se requieren» (I, §17: 129). La impresión que producen las tornadizas opiniones de Canossa, bien argumentadas aunque con corolarios contradictorios, es que, concediéndole a las armas el lugar primordial en la jerarquía de valores del cortesano, está haciendo una concesión a un juicio heredado y suficientemente

anclado en el imaginario de aquellas personas, de manera que sería poco procedente iniciar de otro modo las consideraciones sobre las armas. Es esta una de las ocasiones en que las gradaciones de opinión de uno de los intervinientes parecen responder a la fluctuación entre lo que viene dado por la tradición, en cierto modo inerte, y el pensamiento propio, aún sin decantarse definitivamente en este punto.

En este apartado liminar de la obra, las consideraciones sobre el oficio militar tienen corto recorrido (aunque luego las retomará el mismo Ludovico di Canossa que habla aquí, y entonces con gran despliegue de razones por su parte y de réplicas). Concluye esta sección de su intervención con otra restricción al elogio de las armas, burlándose del bravo profesional, una especie de *miles gloriosus* que hace de la gestualidad de su bravura la nota más relevante de su personalidad, y cuyos visajes parecen no tener otro propósito de atemorizar al mundo; y reproduce las burlas de una dama a propósito de uno de estos caballeros que no querían danzar ni oír música y encarecían solo su vocación por las batallas: «Pues luego agora que no hay guerra ni hay para qué seáis, yo sería de parecer que os concertasen y os untasen bien y, puesto en vuestra funda, os guardasen con los otros arneses para cuando fuédeses menester» (I, §17: 130). Así que, frente al caballero dispuesto a provocar temor incluso cuando no existe el momento propicio, se propone al que solo es «áspero y fiero» cuando las circunstancias lo exigen, en tanto que se muestra «manso y templado» en todas las demás.

Cuando el conde Ludovico retoma el tema, entonces su postura es más equilibrada al establecer los dos opósitos, incluso se diría que más escorada al lado de las letras, en una actitud innovadora que rompe con esas valoraciones heredadas. De hecho, una nueva afirmación parece contradecir el juicio ya referido (cierto que ya ha quedado muy atrás): pues si antes afirmó tajantemente que «el principal y más propio oficio del cortesano sea el de las armas», ahora establece correlativamente

que, si se deja la bondad aparte, «el sustancial y principal aderezo del alma pienso yo que sean las letras» (I, §42: 178). Lo cual no es óbice para que, más adelante, y ante una decidida opinión de Pietro Bembo en defensa de las letras como muy superiores a las armas, el conde Ludovico retuerza en sentido contrario lo que ya había retorcido, y ahora diga, para zanjar esa disputa en la que afirma no querer entrar como si perdiera pie, abrumado por la estirpe intelectual de quienes se han pronunciado sobre ello desde antiguo: «aunque yo realmente la tengo por determinada [la disputa] en favor de las armas» (I, §45: 185). No es extraño que Bembo le acuse de haber cambiado de opinión.

Defender en ese brete la supremacía de las armas era lo fácil, pues solo requería apropiarse de las razones asentadas en la mente social; lo contrario implicaba proceder a una revisión de todo ello. La imagen del soldado estaba tan fijada en el imaginario de aquellos hombres, que lo inmediato era considerar las actividades humanísticas como un descanso del guerrero, tarea en última instancia complementaria. Todas las disquisiciones sobre armas y letras, y sobre la discutida supremacía de unas sobre otras, derivarán en una pretendida síntesis en que se trata de «la doctrina» y las artes diversas, por un lado, y el arrojo y la valentía, por otro. Frente al *vir* clásico, el nuevo *vir* —que responde a una nueva *virtus*— atiende al cuerpo y al espíritu; de ahí que, junto a la postura más cómoda que defendía la primacía de las armas, relativas al cuerpo, fuera cobrando fuerza una visión equilibrada, que requería la defensa activa de las actividades del espíritu.

La atracción por las letras, en cuanto elemento constituyente del arquetipo en construcción, se impuso con alguna dificultad y hubo de vencer ciertas resistencias. Téngase en cuenta que, en la Edad Media tardía, la combinación de las actividades guerreras y las artístico-literarias no estaba todavía muy bien vista, lo que obedecía a una estratificación rígida y sin apenas posibilidad de circulación interior de las castas humanas, a cada una de las cuales incumbía una tarea perfectamente

delimitada. En este sentido, la fórmula ya citada de Garcilaso de la Vega de pasar sin dificultad de las armas a las letras («tomando, ora la espada, ora la pluma») expresaba el modelo ensamblador del cortesano, «a man of the sword and book»²⁸⁷ en palabras de Peter M. Daly; pero aún no estaba suficientemente asentada en las primeras décadas del XVI. En *Il cortegiano*, en contestación a una intervención de Bembo, responde Canossa: «Yo condeno [...] los franceses, porque piensan que las letras estorban las armas, y tengo por cierto que a nadie conviene más la doctrina que a un caballero que ande en cosas de guerra, y por eso estas dos calidades, asidas y ayudadas la una con la otra, quiero que se hallen en nuestro cortesano» (I, §46: 186).

Precisamente en este punto, la clave es el tránsito del caballero, que comporta una idea medievalizante de sumisión o servidumbre, al cortesano; una evolución que tardó un tiempo en aposentarse en la mente y aún más en penetrar en el lenguaje, al punto de afectar incluso a la propia traducción de Boscán, según ejemplifica Nieves Muñiz²⁸⁸. Y no debe ignorarse, en fin, que en la exaltación de las letras por

²⁸⁷ «Readers will already know that *The Courtier* describes the perfect courtier, who ideally was experienced in the arts of war and peace: in short a man of the sword and book» (P. M. Daly, «Games that people played in Early Modern Europa and the emblem», cit., p. 132). Estudia el autor en este artículo la transferencia de los hechos de la guerra a los juegos de la paz que remiten a aquella.

²⁸⁸ Cf. M. N. Muñiz Muñiz, «*Il libro del Cortegiano* tradotto da Boscán: nota su un lapsus maschile pro femminile», *Quaderns d'Italia*, 6 (2001), pp. 101-108. Se ocupa la autora de la imperfecta asimilación del modelo cortesano por parte de quienes, como Boscán, estaban muy preocupados aún por los usos precedentes, a propósito, por ejemplo, de la función de la mujer; lo que se percibe en algún error gramatical en la traducción. Para ejemplificarlo, alude a la frase con la que se refiere el emperador Carlos a la muerte de Castiglione: «In realtà egli sapeva di aver importato un modello antropologico difforme dalla tradizione cavalleresca spagnola, che rischiava di mimetizzarsi subdolamente pervertendone il significato. Lo dimostrò l'equivoco in cui era incorso Carlo V quando, volendo celebrare Castiglione alla sua morte, lo fece passare per un perfetto «cavaliere» con la conseguente idea annessa del perfetto vassallaggio: “Yo os digo que es muerto uno de los mejores caballeros del mundo”. I tempi necessari all'assimilazione del nuovo erano, infatti, più lunghi del previsto; tant'è vero che il superamento ideologico del retroterra medievale avvenne solo con la crisi dell'Impero e si espresse nell'ironico linguaggio di Cervantes» (p. 103). Más atrás nos hemos referido a la omisión del término y concepto del «cortesano» en el tránsito del «caballero» medieval al «católico caballero» del Barroco contrarreformista, a propósito de Salas Barbadillo, uno de los continuadores, cierto que con un espíritu distinto, del modelo de Castiglione (cf. M. Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, I, cit., p. 125). Y, aunque sin hablar

las gentes de armas existe también un aspecto relativo a las modas que afectan, antes que a nadie, precisamente a las gentes de armas: «de Nápoles a Milán, costó relativamente poco que príncipes, grandes señores, magnates entendieran los *studia humanitatis* como un elemento propio del vivir aristocrático y fueran mirándolos con creciente benevolencia, porque no había nadie más sensible al prurito de estar *à la page*»²⁸⁹.

La construcción de todo el discurso sobre armas y letras, con las diversas intervenciones y los razonamientos que arriman la pauta a uno u otro lado, la dispone Ludovico di Canossa tratando de establecer equilibrio entre los extremos, lo cual le exige poner el énfasis en la importancia de las letras, por arrancar de una situación precedente claramente inclinada hacia las armas. En un punto dado, en la opinión del conde Ludovico el principal aderezo del alma ha de ser la bondad, y, tras ella, las letras; y aunque algunos pueblos, como los franceses, las tienen en menos, al punto de que «cuando quieren decir a alguno una recia lástima, llámanle

de desliz o de lapsus, como hace Muñiz Muñiz, P. Burke también se refiere a la frase del Emperador cuando atribuye a Castiglione condición de «caballero», tal que si le hubiera aplicado moldes cronológica y culturalmente pertenecientes al pasado: «Carlos V pagó tributo a Castiglione definiéndolo como “uno de los mejores caballeros del mundo”, una expresión que, además de remanida, podría haber salido de las páginas del *Amadís de Gaula*, en el cual el caballero Arcalaus es descrito por un eremita como “el mejor caballero del mundo”» (*Los avatares de «El cortesano»*, cit., p. 40).

²⁸⁹ F. Rico, *El sueño del humanismo*, cit., p. 82. Sobre el toma y daca psíquico que representaban los elogios de las letras por parte de humanistas que se dirigían a sus patronos, herederos de la belicosa nobleza medieval, escribe Rico: «La nobleza medieval había saboreado siempre las crónicas y prestado especial atención a la variada literatura *de regimine principum*, porque las entendía como una genealogía y una teoría del poder que era suyo. En ese sentido se dejaba llevar sin excesivo problema una buena parte, y no solo en la historiografía, de las aportaciones de los humanistas, quienes, en cualquier caso, anduvieron con pies de plomo para no desmentir la interpretación de sus más constantes patronos. Leonardo Bruni tenía óptimas razones cívicas para proclamar, y en toscano, que “de todos los ejercicios humanos... ninguno se halla de mayor peso ni de mayor estima que el de las armas [...] Ni ciencia, ni literatura, ni elocuencia son pares o iguales a la gloria de las armas...”. Pero también las tenía para dejar que su *De militia* pudiera entenderse, con el sentido de la palabra más ordinario en la Edad Media, como ‘tratado de la caballería’: porque la profesión de *miles*, la pertenencia al superior estamento de la caballería, seguía siendo el mayor orgullo de aficionados a las buenas letras de quienes podía esperar tanto como Alfonso el Magnánimo o el Duque de Gloucester» (pp. 82-83).

estudiante»²⁹⁰ (I, §42: 178), han sido celebradas desde la Antigüedad precisamente por aquellos que alcanzaron fama como hombres de acción.

Lo anterior hace pensar que, sobre ese soporte de la tradición, para Ludovico la exaltación de las letras no podría hacerse en detrimento de las armas, sino glorificándolas; de modo que los ejemplos que aduce el conde para el elogio de las letras son de quienes alcanzaron nombradía precisamente como guerreros: una fórmula que no podría ser desdeñada por los defensores de la milicia. Y así se refiere a Alejandro, que veneró a Homero y tuvo a Aristóteles por maestro; a Alcibíades, que gozó de la compañía de Sócrates; a César, de cuya afición por las letras hablan por sí solos sus *Comentarios*; a Escipión Africano, frecuentador de Jenofonte; y, entre otros varios, sobre todo a Aníbal, cuya nación bárbara y cuya condición feroz —«ajeno de toda humanidad, sin fe ni ley, despreciador de los hombres y de los dioses» (I, §43: 180)— no impidieron que valorara las letras y tuviera noticia de lo griego. Pues piensa Canossa que la verdadera espuela que excita a los hombres a la guerra no es el dinero ni cualquier otra cosa que produzca provecho material, en cuyo caso los caballeros quedarían reducidos a la condición de ruines mercaderes, sino la gloria; y la gloria, aun cuando exija la realización de gestas guerreras, solo se registra en la memoria de los hombres encomendándose a la escritura. Esta, por una parte, enciende el afán de quienes leen las ajenas hazañas a imitar a aquellos guerreros (y, por tanto, no es lo que se enfrenta a las armas, sino su acicate), y, por otra, perpetúa en la vida de la fama los logros que, de otro modo, quedarían reducidos a «la edad de un hombre o de dos», que es adonde puede alcanzar nuestra frágil memoria:

²⁹⁰ «[...] lo chiamano clero» en el original; lo que remite a la clerecía como oficio o *mester* de gentes de estudio; una codificación claramente medieval.

Tras esto, que la verdadera gloria sea aquella que se encomienda a la memoria de las letras, todos lo saben, sino aquellos cuitados que las ignoran. ¿Qué hombre hay en el mundo tan baxo y de tan vil espíritu que, leyendo los hechos de César, de Alexandre, de Scipión, de Aníbal y de otros muchos, no se encienda en un estraño deseo de parecerles y no tenga en poco esta nuestra breve vida de dos días por alcanzar la otra de fama perpetua, la cual, a pesar de la muerte, nos hace vivir mientras más va con más honra? (I, §43: 180-181).

He aquí una encendida apelación a la vida de la fama, que, como sucede en precedentes tan determinantes como las *Coplas* manriqueñas, establece nítidamente una nueva proyección teleológica, plenamente renacentista, en la disposición existencial de los humanos. De resultas de todo lo cual, para Canossa las letras aparecen consideradas como el alimento del alma; de modo que el cortesano ha de ser ducho en latín, incluso en griego, y ha de escribir con soltura en verso y en prosa.

Se ha anticipado antes el matizado enfrentamiento de Pietro Bembo, que difiere de la tibieza de Ludovico di Canossa con una defensa sin ambages ni complejos de la neta superioridad de las letras sobre las armas:

Yo no sé, señor Conde, por qué queréis que este nuestro cortesano, teniendo letras y tantas otras buenas cualidades, tenga todas estas cosas por ornamento de las armas y no las armas con todo lo demás por ornamento de las letras; las cuales, por sí solas, sin otra compañía, llevan tanta ventaja a las cosas de la guerra cuanta es la que el alma lleva al cuerpo. Porque el ejercicio dellas así pertenece propriamente al alma, como el otro de las armas pertenece al cuerpo (I, §45: 184).

De tal manera, la discusión entre el conde Ludovico y Bembo se asienta en que la defensa que el primero hace de la importancia de las letras resulta, sin embargo, desactivada, en opinión de Bembo, en cuanto que las letras serían para aquel mero acompañamiento embellecedor de la dedicación a las armas —siendo así que las

letras llevan tanta ventaja a las armas como el alma le lleva al cuerpo—. Bembo, que de todos los presentes es el que alcanza mayor elevación en las disquisiciones de la cortesanía, lleva la correspondencia entre armas y letras a la existente entre cuerpo y alma; y, citando un cuarteto del soneto CLXXXVII del *Canzoniere* de Petrarca, tocante a la llegada de Alejandro junto a la tumba del fiero Aquiles, a quien considera afortunado por haber hallado quien escribiera de él, concluye:

Pues si Alexandre, teniendo invidia a Achiles, no se la tuvo de sus hechos, sino de su buena fortuna, que le hubiese dado un tan gran autor como Homero para que escribiese sus cosas y se las levantase hasta el cielo, claro está que preciaba más el saber de Homero que el pelear de Achiles. Pues luego, ¿qué otro juez o qué otra sentencia queréis sobre esto sino esta que dio uno de los mayores capitanes del mundo? (I, §45: 185-186)

Pero Bembo es, bien lo aduce el conde, una parte concernida por las letras, de manera que su consideración de la superioridad de estas es previsible, y en tal medida carece de la fuerza adecuada. Frente a la ecuación establecida por Bembo entre armas y cuerpo, por un lado, y letras y alma, por otro, el conde entiende que ambas atañen al cuerpo y al alma. Un eco de esta correspondencia llega hasta el *Quijote*, en el muy glosado Discurso de las Armas y las Letras (I, xxxvii-xxxviii; aunque es el segundo de estos dos capítulos el que lleva en el título referencia a dicho discurso). En la opinión de Don Quijote, quienes hablan de la primacía de las letras, no saben lo que dicen: «Porque la razón que los tales suelen decir y a lo que ellos más se atienen es que los trabajos del espíritu exceden a los del cuerpo y que las armas solo con el cuerpo se ejercitan, como si fuese su ejercicio oficio de ganapanes» (I, xxxii); siendo lo cierto que las acciones de armas precisan del entendimiento, y que, en suma, «las armas requieren espíritu como las letras» (*ibid.*). Volviendo a Castiglione, queda clara la importancia que en la formación del cortesano renacentista tiene esta cuestión referida a las armas y las letras: una

dualidad que cobra, en el caso simbólico de Garcilaso de la Vega o posteriormente en el de Francisco de Aldana, una importancia absoluta²⁹¹.

En algún momento de la conversación se repara en la función que, en los tiempos de paz, cumplen aquellos rasgos «guerreros» del cortesano, orientados entonces a ejercicios que aparecen como sucedáneos de la guerra, unos más próximos que otros; así, se habla de la participación del cortesano en justas y ejercicios de armas, de su condición de buen jinete y de nadador, y de otras actividades físicas como saltar, correr, jugar a la pelota... Tanto de las referencias del Libro I como del ambiente general que impera en toda la obra puede deducirse lo que se ha apuntado ya, relativo al carácter de *representación* social que tiene el reducto de la corte de Urbino.

En el Libro I, compendio de temas y rasgos que se ejemplificarán y expandirán en los restantes «libros», hay un amplio tratamiento de cuestiones lingüísticas de alto interés en el estudio de la formación del lenguaje literario italiano, pero relativamente tangenciales consideradas desde fuera y desde hoy. En muchos momentos el tema se centra en si es adecuado utilizar en toscano (y, por analogía, en otras lenguas, aunque en el caso de las clásicas las consideraciones son algo diferentes) los términos en desuso que habían utilizado autores renombrados de otros tiempos, incluso tan recientes aún como Petrarca y Boccaccio.

²⁹¹ La dualidad armas vs. letras, en la que resultaba difícil aplicar pensamiento propio al estar tan lastrada por el peso de su tradición, despliega ahora una larga saga de manifestaciones en la literatura española, en las que no siempre queda clara la valoración que se hace de cada una de ambas dedicaciones; y, ya lo hemos visto, llega a Cervantes a comienzos del XVII. Un poeta como Francisco de Aldana es, acaso, el que con más énfasis establece dicha dicotomía con sus valoraciones encontradas. Baste leer *Carta a Galanio*, cuyas descripciones bélicas, de una belleza abrupta, alcanzan el techo de la expresividad en el Renacimiento español. Sin embargo, no puede atribuirse a la *Carta*, y por extensión a la poética de Aldana, una reprobación de la vida militar como podría superficialmente parecer. El soneto «Otro aquí no se ve que, frente a frente», del que se han hecho diversas y opuestas interpretaciones, concluye en un endecasílabo («¡Oh solo de hombres dino y noble estado!») del que cabe deducir tanto la exaltación castrense como su descalificación; aunque lo más lógico es entender que el poema está vertebrado por un tono de sarcasmo sobre la vida militar.

El hilo de los razonamientos es llevado por el conde Ludovico di Canossa, a quien corresponde establecer la opinión canónica en este como en otros puntos del Libro I. Sin embargo, en lo relativo a un mayor o menor purismo lingüístico es contestado por Federico Fregoso, hermano de Ottaviano y estampa de la cortesanía, cuya autoridad le viene dada, entre otras cosas, por ser interviniente en los diálogos de las *Prose della volgar lingua* donde Pietro Bembo había tratado de normativizar un italiano formado del aluvión de tantas lenguas.

El conde Ludovico propone la utilización de aquellas palabras en uso e inteligibles, tanto para el habla como para la escritura, y sin ceñirse a un pretendido purismo toscano, ya que admite términos de otras lenguas de Italia e incluso de fuera de Italia, siempre que sean apropiados y comprensibles. En cambio, Federico Fregoso tiene un concepto más restrictivo y purista: para él, las palabras antiguas proporcionan autoridad, y si dificultan un poco la intelección ello es bien admisible en la escritura, que consiente alguna oscuridad que en el habla sería impertinente, porque las palabras no entendidas caen en el vacío. También propone Federico Fregoso la imitación de modelos: si se habla de lengua vulgar, estos deben ser Petrarca y Boccaccio.

Más transigente y menos obediente a las rigideces de los antiguos y de los modelos toscanos, el conde Ludovico asume la lengua de Toscana como pauta referencial, pero entendiendo que es connatural a las lenguas una *constante mudanza* (valga el oxímoron), que afectaba al toscano entonces como antes lo hizo al latín y al griego. En este sentido, es rigurosamente moderna la propuesta del conde sobre la imitación de los antiguos —que recuerda mucho a la del creacionista Vicente Huidobro cuando pedía a los poetas imitar a la naturaleza no en sus productos, lo cual es un estéril mimetismo, sino en sus actitudes creadoras («Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol»)—; y así, afirma Canossa: «De manera que si

nosotros quisiéremos seguir los antiguos, no los seguiremos. Y Virgilio, que vosotros decís que siguió a Homero, no le siguió en la lengua» (I, §32: 158).

Respecto de la cuestión de si ha de seguirse la costumbre o debe imitarse a determinados modelos, la idea más conciliadora aconseja atenerse al uso común, y, si está bien imitar a aquellos autores dignos de emulación —Petrarca y Boccaccio en opinión de Federico Fregoso—, ello no debe hacerse en contra de la inclinación del imitador; idea esta recurrente en la obra, para la que se busca apoyo en Cicerón. La imitación, pues, debe estar limitada por la correspondencia entre las virtudes que pretenden emularse y la natural tendencia de quien emula, pues «cada uno me parece que se debe aplicar a su natural instinto; y desto pienso que hablaba Cicerón cuando decía que los maestros habían de tener respeto a la naturaleza de los discípulos, por no hacer como los ruines labradores que siembran trigo en la tierra que no es buena sino para viñas» (I, §38: 171-172). Lo cual tiene que ver con una acotación a la actuación de la *paideia*, que no debe proceder contra la naturaleza de las cosas; sino contra los obstáculos que dificultan o entorpecen el desarrollo de las condiciones naturales. Estas ideas aparecen integradas en el pensamiento del propio autor, tal como expresa en la dedicatoria sin necesidad ahora de personaje interpuesto:

Y ya que todas estas cosas faltaran, no pudiera yo en el sujeto seguir al Bocacio, no habiendo él escrito jamás cosa de materia semejante a estos libros del *Cortesano*; y en la lengua (a mi parecer) tampoco debía seguille, porque la fuerza y verdadera regla de hablar bien, consiste más en el uso que en otra cosa, y siempre es tacha usar palabras que no se usen; por esto no convenía usar yo muchas de las del Bocacio, las cuales en su tiempo se usaban, mas agora ya andan desechadas aun por los mismos toscanos (Ded., §2: 94).

En suma, Ludovico di Canossa —y, a través de él, Castiglione— entiende que tanto para hablar como para escribir hay que atenerse a la costumbre y al uso; y si admite

modelos de la Antigüedad es porque no podemos absorber las costumbres de los usuarios de las lenguas clásicas sino en los textos que de ellos se han conservado (que son, añadimos, textos “de escritores”, unos usuarios nada habituales). Tal cosa, sin embargo, no sucede con la lengua vulgar, para la que no es hasta ese punto imprescindible guiarse por modelos, y desde luego ello no debe ir en menoscabo de los valores actuales, pues «locura sería darse al hablar antiguo, solamente por deseo de hablar como se hablaba y no como se habla» (I, §37: 166).

El monólogo de Ludovico di Canossa en el Libro I, solo a veces interrumpido para darle pie dialogístico a los contrastes de la discusión, en realidad lo que hace es aplicar al habla y a la escritura la idea nuclear de la obra, relativa a la gracia y la huida de la *afetación*. Además de alguna disquisición filológica lateral, el discurso termina proponiendo las mismas normas para el habla que para la escritura; sin obviar que en el habla intervienen, además, la voz, la pronunciación y el gesto. En la opinión del conde —que en todo el Libro I, y salvo oposición explícita de algún interviniente, representa la opinión canónica de los asistentes—, lo sustantivo se resuelve en la importancia del *qué* (solo quien sabe mucho, y tiene de qué hablar, puede hacerse acreedor a que lo escuchen, orillando otras consideraciones de estilo u ornamentales), y, para lo demás, en el discurso ordenado y la propiedad verbal.

Incrustadas en las consideraciones lingüísticas, hay algunas alusiones a la música, en las que no entraremos ahora, y a la pintura, tenida en alta estima por los grandes de la Antigüedad, así como a la escultura y al cotejo entre ambas artes visuales, tendente a establecer la superioridad de una de ellas frente a la otra. Pero el discurso, que amenaza con enredarse en las réplicas y contrarréplicas entre Ludovico di Canossa y Federico Fregoso principalmente, se había alargado demasiado y Emilia Pio así lo hace saber, cortando decididamente los intentos de prolongarlo. La tardía irrupción de Francesco Maria della Rovere —como sucede en

el *Banquete* platónico con Alcibiades, según puntualiza Burke²⁹² — precipita el final de la velada referida en el Libro I, ya casi vencida la noche.

5.3. LA MUJER, DAMA DE CORTE

Como sucede con el varón, del que solo se ocupa Castiglione en aquella delgada capa social a la que corresponde el cortesano, tampoco lo hace en general de la mujer salvo en lo que concierne específicamente a la *dama di palazzo* o dama de corte; y no decimos *cortesana* porque, en italiano como en español, el término *cortegiana* (o *cortesana*) significa principalmente otra cosa²⁹³. O sea, los aspectos de la mujer que interesan al autor son aquellos que intervienen en el establecimiento de las virtudes de la dama de corte, despreocupándose de los que son comunes con otras mujeres o no privativos de ella con vistas a la constitución del arquetipo perseguido. Cuestión esta, la de desatender cuanto no sea exclusivo de la cortesanía, sobre la que acaso no se haya hecho suficiente hincapié a pesar de su importancia: algún crítico se ha preguntado por qué no suele plantearse la razón de que en *Il cortegiano* no se hable de dinero (del modo en que Don Quijote tampoco se ocupó de ello en su primera salida, a imitación de sus libros de caballería, que obvian esos asuntos).

Lo anterior indica que el mundo de la corte se nos presenta literariamente como una construcción intelectual en la que rigen ciertas normas, se siguen determinadas pautas y se omiten tales o cuales temas, simplemente porque de lo contrario se alteraría la ficción en que consiste esa creación, centrada en el vértice superior de la

²⁹² Cf. P. Burke, *Los avatares de «El cortesano»*, cit., p. 42.

²⁹³ Pietro Aretino, autor de *La cortigiana* por los mismos años en que publica Castiglione su obra, aludía descaradamente a su condición de hijo de prostituta con el marbete de *figlio di cortigiana*.

pirámide social, aunque sus modelos de conducta imanten y atraigan a quienes están lejos de dicho vértice. Por la misma razón de obediencia a los códigos sociales y de género literario que rigen para este tipo de *espejos*, la mujer de la que se ocupa el autor no tiene vínculo alguno con los aspectos de servidumbre doméstica o de gobernación e intendencia de la casa, aquellos que tradicionalmente se asignan a lo femenino, sino que corresponde al mismo estrato social de los cortesanos varones²⁹⁴.

Hechas las anteriores salvedades, la importancia que el tema de la mujer tiene en *Il cortegiano*, manifestada en el hecho de que se le dedique todo el tercer «libro», puede inducir a pensar que la obra ofrece contestación, desde los cambios sociales de comienzos del Quinientos, a la amplísima tradición misógina de la Edad Media (una tradición que en España puede ejemplificarse en obras como *El Corbacho*, del Arcipreste de Talavera); o incluso a la consolidada costumbre de renunciar a tratar la instrucción de las niñas²⁹⁵. En realidad, un análisis de la función de la mujer en la

²⁹⁴ Sin embargo, alguna obra que se inspiran argumentalmente en la corte de Urbino o prolonga sus motivos, establece el contraste entre aldea y corte para lanzar su doctrina moral, que sí, en apariencia, es la del *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, en la realidad supone una confirmación de la rigidez estamental. Es el caso de la comedia palatina de Lope de Vega, ya de su última época, titulada *La boba para los otros y discreta para sí*. Diana, bella campesina que proviene de un mundo rústico sugerido con caracteres de beatitud bucólica, resulta ser hija natural del duque de Urbino —que forzó a su madre, la condesa Hortensia—, quien la reconoce en su testamento y nombra heredera única. Desde el comienzo la joven Diana tiene la sospecha de proceder de un linaje superior al oficialmente suyo, lo que le basta para rechazar las solicitudes amorosas de un rústico; de ahí que la obra no sea una reprobación de la impermeabilidad estamental, sino solo una confirmación feminista del papel de la mujer en un mundo hostil, y de la *anagnórisis* o reconocimiento de cada cual: los rústicos, en su rincón; los nobles, en la corte. Mediante el recurso de hacerse la simple, como la rústica que ha sido, consigue su propósito: proclamarse legítima duquesa de Urbino y casar con Alejandro de Médicis —que se ha hecho pasar por Octavio Farnesio para mejor lograr su propósito—, hermano del duque de Florencia, quien la ha ayudado desde el comienzo y acaba convertido de este modo en duque de Urbino.

²⁹⁵ Aunque se atiende fundamentalmente a las consideraciones musicales, asunto aquí nuclear, lo que afirma M. J. Vega Ramos a propósito de la educación musical de las niñas y las mujeres es de aplicación general a otras disciplinas formativas: «En los tratados pedagógicos del humanismo, la formación musical del niño, que suele trazarse sobre las líneas maestras de la política aristotélica, se refiere únicamente al aprendizaje del varón. El ocio honesto y libre [...] no parece aplicarse a niñas y mujeres. En este punto, la música ocupa, en el discurso educativo, un lugar no desemejante a la retórica: en ambos casos, las laudes de las disciplinas no predicán la universal bondad del arte, sino

obra debe hacerse partiendo de la tradición literaria: no ya de la tradición misógina, la más conocida y conectada a la función social de lo femenino en la Baja Edad Media, sino la vinculada a la tradición trovadoresca, primero, y petrarquista, más tarde, que en esa misma época testimonian el emergente papel de la mujer en la vía de la sublimación feudal y de la sacralización neoplatónica. De ahí que mucho de lo que puede decirse a propósito del tema corresponda al tratamiento del amor, asunto al que se dedica el apartado siguiente. De hecho, la conexión entre el Libro III y el Libro IV presenta ciertos problemas en la sutura de los respectivos diálogos. El primero se cierra con un enfrentamiento entre las razones en pro y en contra de las mujeres, en tanto que el segundo, tras el lamento elegíaco de Castiglione por la muerte de tantos dialogantes aparecidos en los tres primeros «libros», toma ese cabo de la disputa sobre las mujeres para derivar, de manera un tanto forzada —que hace pensar que se están fundiendo dos cuerpos textuales que inicialmente formaban parte de proyectos distintos—, hacia el núcleo de la virtud de la cortesanía: la formación de una persona que pueda ganar la confianza del príncipe (y de ahí habrá otra deriva hacia el tema del amor, como se verá luego)²⁹⁶.

Que la mujer no queda reducida a asunto o motivo de la obra en cuestión, sino que adquiere una entidad más amplia conectada a la propia escritura y a la recepción del texto, resulta evidente apenas se repare en algo ya señalado: el traductor al castellano Juan Boscán se refiere, tanto a propósito del original como de su traducción, a sendas

solo su excelencia en la construcción de un ánimo viril» («Poesía y música en el Quinientos: la fantasía aristocrática», *Res Publica Litterarum* [Documentos de trabajo del Grupo de Investigación «Nomos»] (2006): <<http://docubib.uc3m.es/WORKINGPAPERS/IECSPA/iescpA060303.pdf>> [consulta: 28 mayo 2015]).

²⁹⁶ Desde un punto de vista estrictamente temático, puede pensarse que el texto *ajeno* al inicial pergeño de la obra sería el correspondiente al Libro III, que introduce un tratado específico de *defensa de las mujeres* con dificultades de encaje en el plan (y que obliga a ocuparse de ellas a la luz de las virtudes del cortesano varón, explicando qué es lo específicamente femenino y no un mero desdoble de lo ya tratado a propósito de aquel); pero, estructuralmente, el libro *ajeno* es el IV, que se resuelve en la cuestión amorosa desplegada en la fervorosa intervención de Bembo, en tanto que los tres anteriores siguen más obedientemente el modelo formativo del *De oratore* de Cicerón.

damas, la marquesa de Pescara (Vittoria Colonna) en un caso y doña Jerónima Palova en el otro, como responsables de las obras, en una suerte de curiosa *coautoría*. Y algo semejante sucede con *El cortesano* de Luis Milán, donde el autor atribuye su determinación de escribir la obra a «ciertas damas de Valencia» que así se lo pidieron para que pudiera gozar de verse entre las manos de tales señoras, en las que en ese momento se hallaba el libro de Castiglione: literatura unida a las artes del galanteo. Lo cual establece un elemento de centralidad en este trato con las mujeres: independientemente de lo que se diga acerca de ellas, los autores de este tipo de literatura piensan que las primeras receptores de sus obras son las damas de su entorno, a cuya intimidad amorosa querrán acceder los cortesanos (en diversos momentos se alude a la pretensión más inmediata de los candidatos a cortesanos perfectos: conquistar los corazones de las damas, algo menos explícito, pero no menos presente, que la de afectar con consejos al príncipe).

Los elogios a las damas quedan en buena medida contrarrestados por las exigencias y convenciones del género²⁹⁷, convertidos a menudo en juegos cortesanos de salón entre caballero y dama, servidor y dueña, que remiten de lejos a la estratificación acordada en la lírica trovadoresca y que, en aras de salvar la formalización y la previsibilidad, conducen al alambicamiento retórico a cuyo final se encuentra la estética barroquizante. Ello supone, por parte del varón, reproducir las fórmulas del servilismo, y, por parte de la dama, asumir cierta pasividad mayestática que la sitúa en una especie de hornacina desde donde despierta admiración pero no puede conducirse personalmente²⁹⁸.

²⁹⁷ En muchos casos los elogios terminan convertidos en retahíla ingeniosa de retórica manierista; así sucede, por ejemplo, en el *Libro de motes de damas y caualleros* del citado Luis Milán, cuyo prólogo arranca así: «Señoras damas. Resplandeciente virtud. Estrellas relumbrantes. Gloria de los caualleros. Espejo de gala. Celestial hermosura. Exemplo de criança. Graciosa conuersación. Leyes y mando en la tierra para dar vida y muerte y fama de inmortal memoria» (cit., sin foliar).

²⁹⁸ Cf. M. Dufour, «El amor cortesano y la canción trovadoresca...», cit., p. 218.

Las consideraciones que el Libro III presenta sobre las damas están de principio encomendadas a Giuliano *el Magnífico* («Manífico Julián»), hijo de Lorenzo de Medici, quien discrepa abiertamente de la precedente afirmación de Gaspare Pallavicino de que las condiciones de la dama son las mismas que las del cortesano. Un rasgo del discurso de Giuliano, frente al que sostiene el conde Ludovico di Canossa en el Libro I, es su prurito de buscar el punto centrado en cualquier afirmación sobre la mujer, contrarrestando con matices y precisiones los excesos a que pudiera conducir la interpretación ajena de sus propios juicios. En opinión de Giuliano, numerosas virtudes del alma son compartibles por hombre y mujer; aunque, a medida que avanza en la relación de virtudes, poco a poco va escorándose a aquellas que convienen más específicamente a la dama:

y así lo son también la nobleza del linaje, el huir de la afetación, el tener gracia natural en todas sus cosas, el ser de buenas costumbres, ser avisada, prudente, no soberbia, no invidiosa, no maldiciente, no vana, no revoltosa ni porfiada, no desdonada, poniendo las cosas fuera de su tiempo, saber ganar y conservar el amor de su señora y de todos los otros, y hacer bien y con buena gracia los ejercicios que convienen a las mujeres (III, §4: 349-350).

No se queda corto, desde luego, en las exigencias a las mujeres. Pero si, en su conjunto, estas cualidades podrían considerarse comunes para mujeres y hombres, Giuliano concreta cuáles otras son exclusivas o al menos específicas de las mujeres: la dulzura y delicadeza de ademanes (en los hombres conviene la gallardía), la hermosura y, fundamental, la cautela para proteger su honra incluso de las meras sospechas. Y si el conde Ludovico, a quien le correspondió en su momento canalizar el discurso sobre las condiciones del cortesano, había establecido como propio de él el ejercicio de las armas, Giuliano establece como virtud de las mujeres «una cierta afabilidad graciosa, con la cual sepa tratar y tener correa con toda suerte de

hombres honrados, teniendo con ellos una conversación dulce y honesta y conforme al tiempo y al lugar y a la calidad de aquella persona con quien hablare» (III, §5: 350).

En la particularización de esa gracia, que presenta tantas exigencias que es forzoso preguntarse si habrá alguien que las cumpla todas, lo fundamental es la medianía «casi compuesta de contrarios»: honesta, pero no demasiado recogida a fin de no parecer fingidora; graciosa, pero no en exceso desenvuelta a fin de no parecer mala siendo buena. Y, según nos adentramos en el juego de disputa entre el joven Giuliano y el aún más joven Pallavicino, a quien parece haberle correspondido la tarea de opositor, se especifica qué saberes son los propios de la dama para que pueda alternar adecuadamente con aquellos «hombres honrados»: algo de lo que debe el cortesano conocer (para poder tener juicio sobre ello), incluso sobre aquellos ejercicios que a ella le están vedados (para poder juzgar también sobre lo que no se sabe hacer). Pues la mujer, en opinión de Giuliano, debe cultivar rasgos y perseguir virtudes que atañen privativamente a su sexo, además de los que comparte con el varón; y en cambio ha de evitar ejercicios que son privativos del varón, pues «no convenía a una mujer ejercitarse en cosas de armas, ni menear un caballo, ni jugar a la pelota, ni luchar, ni hacer muchas otras cosas que son propias solamente para los hombres» (III, §7: 353).

Y aun respecto a los ejercicios y disciplinas que sí son adecuados para la dama, expone Giuliano la conveniencia de que «los trate mansamente con aquella delicadeza blanda que (según ya hemos dicho) le pertenece» (III, §8: 354): y alude a la danza —que, igual que el canto, debe practicar como vergonzosamente y solo tras alguna insistencia—, y especifica y pormenorizadamente a cantar y a tañer, cuestiones estas sobre las que nos extenderemos en lugar oportuno, pero a las que se aplican restricciones y cautelas que afectan incluso a los instrumentos que corresponden a las damas (no, por ejemplo, tambores o pífanos).

Estas limitaciones musicales a las mujeres tienen que ver con el prejuicio de que la música es una tarea de seducción, y, como la retórica, solo puede plantearse con el propósito de atraer otras voluntades hacia sí; algo que una mujer casta debe rehuir en todo caso. Así se aprecia, por ejemplo, en las consideraciones que se hacen en *De educatione liberorum* (1491) de Maffeo Vegio, donde se insta a los muchachos a aprender música, y simultáneamente se desaconseja que las muchachas hagan lo mismo, pues, al ser mecanismo de seducción, la música es contraria a las exigencias de la virtud.

Respecto de las opiniones del *Magnífico*, a quien corresponde articular los valores que, de manera relativamente novedosa, se aplican a la mujer, Pallavicino se ocupa de mantener la sustancia de la misoginia tradicional. Ciertamente no siempre está carente de razón cuanto se opone al anterior, a quien le recrimina que exija tanto a las mujeres que parece casi una burla pretender alcanzar ese estado de perfección. Sin embargo, pronto concreta la latente misoginia cultural, estableciendo socarronamente la correspondencia entre mujeres que protagonizan la vida política y militar, y hombres con la rueca y las cazuelas: «que pues dais a las mujeres las letras, la continencia, la grandeza del ánimo y la templanza, no queráis también que ellas gobiernen las ciudades y hagan las leyes y traigan los ejércitos y que los hombres se estén quedos hilando o en la cocina» (III, §10: 356). Lo cual no es sino la espuma de alguna afirmación antecedente de Ottaviano Fregoso, en el Libro II, como lanzadera del tema que va a ocupar todo el Libro III y se rehace en el IV para derivar hacia otros derroteros. Allí había resumido Ottaviano expresamente la médula del pensamiento antifemenino ya presente en Aristóteles y que había atravesado toda la Edad Media, al hablar de las mujeres como «animales imperfetísimos y de poco o de ningún valor en comparación de los hombres» (II, §91: 330); a tal punto que hasta la propia virtud que les es más exigida, la continencia, viene dada por la necesidad de ponerle un freno a su propensión a no hacer nada

virtuosamente salvo por el temor de la infamia. En el regreso de las razones misogínicas por parte de Pallavicino en el Libro III, hay una afirmación aberrante de la inferioridad de la mujer, considerada un error de la naturaleza:

Seos bien decir que hombres sabios y muy dotos han dexado escrito que la natura, por quanto siempre entiende y es su propósito hacer las cosas más perfetas, haría, si pudiese, continamente hombres; y así cuando nace una mujer, es falta y yerro de natura y contra su intinción; como acaece en uno que nace ciego o coxo o con algún otro defecto; lo mismo se vee en aquellos árboles en los cuales suele haber mucha fruta que nunca madura; y por eso podemos decir que la mujer es una animal producida a caso» (III, §11: 357-358).

Lo cual, por cierto, le da pie al *Magnífico* a exponer razones filosóficas que subrayan la igualdad sustancial de los sexos, por más que haya diferencias circunstanciales. Y si es cierto que las mujeres muchas veces querrían ser hombres, algo que Pallavicino atribuye a la natural tendencia a la perfección y que cabe, por tanto, entenderse como una prueba de la superioridad del varón, aquel contesta que más bien se debe a que quieren ser más libres (no más perfectas), dada su situación de supeditación a los hombres: una razón no natural, sino solamente histórica y por tanto corregible. Pero hay un momento, antes de entrar en el prolijo muestrario de mujeres heroicas, virtuosas o sabias (y en algún caso también al contrario), en que la propia conductora de las reuniones, Emilia Pio, termina dando una razón factual para evidenciar la inferioridad de las mujeres; pues, pretendiendo oponerse a las consideraciones antifemeninas de Ottaviano Fregoso y Gaspare Pallavicino, pide a su defensor Giuliano de Medici que no utilice distingos filosóficos —aristotélicos en este caso— como los de materia y forma que no van a ser comprendidos por las mujeres:

Dexá agora (por me hacer merced) esos vuestros términos de *materia* y *forma* y de *macho* y *hembra*, y hablá de manera que os entendamos,

porque os hago saber que todas hemos oído y muy bien entendido el mal que de nosotras han dicho el señor Otavián y el señor Gaspar y agora, a vos que nos defendéis, no os entendemos ni alcanzamos las razones que traéis por nuestra parte; así que esto me parece que es casi un saliros de lo que conviene a nuestra defensión y no abonarnos contra los argumentos de nuestros enemigos (III, §17: 363).

En la realidad de las cosas, la mujer aparece generalmente en la obra de Castiglione como un reflejo desvaído del varón, y la dama de corte como una réplica del cortesano. Resulta curioso cómo el proceso de difuminación de los rasgos varoniles al ser aplicados a la mujer se mantiene cuando se considera que esos rasgos ya en el propio varón han de aparecer atenuados. Así, en Libro II se habla de que, en lo tocante a las artes musicales, el varón debe limitarse a *tener noticia* o a aparentarlo —cuando fuera un excelente cantante o instrumentista—, en aplicación de la *sprezzatura* como supremo arte del elegante descuido: «El cantar asienta muy bien en todos estos instrumentos [«vihuelas de arco»; en original italiano «uiole da arco»: ‘violas’]; de los cuales bástele al cortesano tener noticia» (II, §13: 225). Pues bien, en correspondencia decreciente, la dama deberá *tener noticia* de aquello de lo que el cortesano solo debe *tener noticia*; conocer por fuera lo que el cortesano no debe mostrar conocer en exceso: «digo que yo quiero que esta dama alcance algún conocimiento de aquello que estos caballeros han querido que sepa el cortesano» (III, §9: 355).

Aunque las consideraciones sobre la mujer se despliegan en muchas otras páginas del Libro III, en realidad la sustancia está ya recogida. El resto se halla ocupado en buena medida por razones «de academia», en que los juguetes de la discusión se sitúan en una centralidad que se le hurta a los temas; y también por los abundantes *exempla*, que constituían una especie de enciclopedia de anécdotas muy apropiadas para la ilustración de la persona culta.

Hay aún un elogio absoluto de «Isabel de España», la reina *Católica*, de quien el joven Giuliano afirma que, en opinión unánime, «no ha habido en nuestros tiempos en el mundo más glorioso ejemplo de verdadera bondad, de grandeza de ánimo, de prudencia, de temor de Dios, de honestidad, de cortesía, de liberalidad y de toda virtud, en fin, que esta gloriosa Reina» (III, §35: 388). El elogio, que se dilata con detalles de su actuación, es mucho más que una concesión a los españoles, aunque, acaso atendiendo a su conveniencia, el autor lo añadió una vez que ejercía ya como nuncio en España.

Por lo demás, las razones no desglosadas aquí sobre la mujer son en su mayoría superponibles a las que se hacen sobre el cortesano en general. Aquellas que se ajustan más específicamente al género femenino, poco a poco se van escorando hacia el territorio del amor, que vertebrará el último «libro» de la obra.

5.4. LIBRO IV: UNA PEDAGOGÍA DE LA HERMOSURA (Y AL FINAL, EL AMOR)

Así como al tema de la mujer, aunque se reparta por todos los rincones de *Il cortegiano*, se le dedica monográficamente el Libro III, el tema del amor tiene también su propia y específica ubicación: el Libro IV. Y no se trata ahora de las abundantes consideraciones referidas a escarceos eróticos y procesos de seducción, que están en el nudo de la actividad del cortesano y se desparraman a lo largo de la obra; sino al discurso de Pietro Bembo con que esta remata, en el cual se delinea todo un sistema filográfico que sube desde el amor sensorial hasta el amor ideal, y que concluye en el amor divino. El discurso comienza ya muy avanzada la sesión, y muere cuando las luces del día sorprenden a los reunidos, embebidos en las palabras de Bembo. Reaparece entonces el marco que se había difuminado hasta desvanecerse durante la invocación hímica, del modo en que se encienden las

luces del patio de butacas tras la magia de la representación. Van resurgiendo así las formas de ese pequeño mundo: las ventanas del palacio que dan hacia el monte de Catri («le finestre da quella banda del palazzo che riguarda l'alta cima del monte di Catri»), la sala de las reuniones («camera»), las hachas luminosas («torchi»), las habitaciones para el descanso («stantie»). En ese punto en que la aurora se cuele ya con su color rosicler a través de las ventanas abiertas, los asistentes se retiran a sus dormitorios, desentendidos de los hachones luminosos que les permitían ver en la noche.

Se ha dicho que la exposición filográfica de Bembo comienza tarde, como si el Libro IV fuera un toma y daca de razonamientos oportunos, pero no centrales, para colocar en situación a los asistentes, pero también a los lectores. La ocasión parece requerirlo. Las consideraciones de Bembo, en su organización ascensional y progresivamente alejadas de su arranque anecdótico hasta desconectarse de él, constituyen la exposición neoplatónica acerca del amor y de la hermosura con más predicamento en la España del siglo XVI, equidistante como ninguna otra con la que se pueda comparar del didactismo ramplón y de la elevación intransitiva. En este sentido concreto, la obra de Castiglione está más lograda que la de su «personaje» Bembo (*Gli Asolani*), pero también que las de Marsilio Ficino, Pico della Mirandola o León Hebreo. Para su correcto entendimiento, el núcleo duro del discurso debe situarse en el espacio contextual que lo acoge, al que nos referiremos con algún detalle, igual que a aquellos terrenos estructurales que acotan la comprensión del conjunto, y a los temáticos aunque no tengan que ver directamente con el amor.

Por razones estructurales que se han expuesto atrás, el Libro IV se singulariza de los anteriores, y, aunque supone la plenitud expresiva del conjunto de la obra, que en este orden de cosas se dispone para coronarse en él, sin embargo admitiría una lectura independiente sin perder por ello demasiadas esencias. La última corrección de *Il cortegiano*, mirando ya a la imprenta, debió de proceder a la construcción de un

sentido: organización de los materiales, compuestos en diferentes fases, con vistas a un fin intencional que solo aparece perfectamente delimitado al final del proceso. Ello propicia que en el Libro IV se planteen varios propósitos a los que nos referiremos ahora, que han de ser tenidos en cuenta no solo para su comprensión seccional, sino para la comprensión compendiosa de la obra completa.

En primer lugar, pretende trazar una síntesis de lo anterior —caracteres del perfecto cortesano— y, en alguna medida, efectuar también una corrección de las desviaciones inducidas por la escritura o en todo caso posibles en la lectura. Lo que en otros momentos constituía la vértebra de la obra, con las instrucciones que se brindan ahora pasa a ser algo instrumental o de importancia subsidiaria. Así sucede cuando se establece que todas las pretendidas virtudes e ingredientes de la cortesanía, la danza y el canto, la conversación agradable y los ejercicios lúdicos, «los aderezos y fiestas y burlas y otras semejantes cosas que son necesarias para tratar con damas y para andar de amores con ellas» (IV, §4: 451), o sea, todos aquellos motivos de los que se han ocupado principalmente los anteriores «libros», enflaquecen el corazón y pueden reblandecer el espíritu, despistándolo de lo verdaderamente importante. Sobre qué cosa sea lo verdaderamente importante, se especifica con nitidez: lejos de agotarse en la formación de un perfecto cortesano, el punto de llegada definitivo es «ganar por medio de las calidades en él puestas de tal manera la voluntad del príncipe a quien sirviere, que pueda decille la verdad y de hecho se la diga en toda cosa y le desengañe sin miedo ni peligro de selle cargado» (IV, §5: 452). Esto es, el cortesano debe actuar no como es propio de un adulator áulico, sino incluso ásperamente si fuere preciso, sin mostrar miedo a la reacción del príncipe.

Al conducir a la mejora moral del gobernante, una actuación de este modo rompe la cáscara individual y se convierte en un empeño colectivo, pues finalmente redundará en beneficio de los gobernados. Aquellos ejercicios y entretenimientos, chanzas,

risas y juegos no quedan desautorizados, pero tienen como meta el bien común. En suma, pese a su importancia no son asunto absolutamente fundamental, puesto que su desconocimiento o su ausencia no provocan grandes males, como sí lo hace el mal gobierno: «la inorancia en la música o en el danzar o en el menear bien un caballo no daña a nadie [...]; pero de no saber gobernar a los pueblos nacen tantos males, muertes, destrucciones, abrasamientos y sacos de casas y de lugares que se puede bien decir que es la más mortal pestilencia que se halle sobre la tierra» (IV, §8: 455). De pronto, la obra que, por sus contenidos materiales y argumentales, aparecía como un tratado de buenos hábitos para adquirir la condición perseguida de cortesano perfecto en una corte renacentista, se rectifica a sí misma, o a la lectura restringida que de ella se pudiera haber hecho, para convertirse —no «en vez de» lo anterior, sino «además» de ello— en un *espejo de príncipes*; o, por decirlo más exactamente, en un *espejo de cortesanos* para que sirvan como educadores de príncipes. Y añádase la consideración de la guerra como un medio de resolver a sangre y fuego lo que las maneras de la diplomacia, el buen gobierno y la virtud del príncipe pueden conseguir sin los desastrosos efectos de aquella.

En segundo lugar, dado el carácter de *solucionario* de la obra toda, el Libro IV se ocupa de precisar un tanto, y más que ningún otro, cuáles son y desde dónde hablan las voces emisoras intermedias o interpuestas, que a su vez remiten a la del conde Castiglione, que es quien da paso y curso a los diferentes intervinientes. ¿Es Castiglione un autor externo a la acción —constreñida esta prácticamente solo a las conversaciones de personajes reclusos en una habitación— o es un autor-personaje? ¿Está presente Castiglione en su obra como tal personaje o, si no así, como conocido y amigo de los que allí hablan? ¿Establece el lugar psíquico desde el que compone su obra y el tiempo desde el que la refiere?

Estas cuestiones pueden plantearse en cualquier otra sección de *Il cortegiano*, pero cuando lo hacemos tenemos una cierta sensación de circunstancialidad: unos

personajes dicen una cosa, otros asienten o discrepan, como si ello fuera parte de la liturgia de las tertulias, y aun como si los papeles pudieran haberse cambiado por simple determinación autorial. En el Libro IV ello es muy distinto: Castiglione ordena lecciones y diálogos, pero en el discurso Bembo lo vemos preponderantemente a él —a Bembo—, y no entenderíamos que lo que él dice fuera expuesto por otro contertulio. O, si se quiere, nunca como en este «libro» pasa el autor a la retaguardia, exactamente como se exigiría en una obra dramática en la que el psiquismo del creador debe desaparecer para activar el de los personajes, dotados de un alma personal y no meramente vicaria.

Por lo demás, y respecto a su condición de *personaje ausente*, al lugar psíquico y al tiempo en el que se sitúa en cuanto autor de la obra, él mismo había especificado que estas reuniones nocturnas tuvieron lugar en un momento en que se encontraba en Inglaterra, y que a su regreso fue fielmente informado de las conversaciones habidas (I, §1). Y aunque esto bien puede resultar una ficción de lugar y de tiempo, así determina que sea (pese a que en una redacción anterior alude a que ya ha regresado de Inglaterra); por eso un personaje, Ottaviano Fregoso, al exponer como ejemplos de virtud a tres futuros monarcas europeos (los que serían poco después Enrique VIII de Inglaterra, Carlos I de España y Francisco I de Francia), a propósito de Enrique (príncipe de Gales o «Uuaglia», como traduce Boscán), apostilla lo siguiente en este Libro IV: «como desde allá nos escribe el nuestro Castellón y más largamente promete decírnoslo después de vuelto» (IV, §38: 492); única ocasión en toda la obra en que aparece nombrado por alguno de los contertulios Castiglione, que en realidad ya había vuelto de Inglaterra en el momento en que ficcionalmente sitúa la conversación. Pero ahora conviene que Castiglione esté asistiendo «desde fuera» al desarrollo de las sesiones.

En todo este pasaje hay un juego interesado de fechas, pues si los reyes eran aún futuros, cuando se concluye la corrección y el conjunto de la obra son todos ellos

reinantes: Enrique VIII desde 1509; Francisco I desde 1515; Carlos I desde 1516 (y como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, ya Carlos V, desde 1520). Y, al comienzo del Libro IV, se da cuenta de los que ya han desaparecido en el momento de la evocación literaria: Pallavicino, Cesare Gonzaga y Roberto da Bari. Si se considera que Pallavicino murió en 1511, cuando esto escribe ya era rey al menos Enrique VIII (que figura como príncipe de Gales, «el cual agora debaxo de los mandamientos de su famoso padre [Enrique VII] crece en todo género de virtud» [IV, §38: 492]). El futuro Francisco I aparece aún como duque de Angulema, y sobre el príncipe Carlos se pronostica un futuro esplendoroso como monarca que, en el momento de cierre, ya era presente, pese a que se diga de él que, «no siendo aún de edad de diez años, muestra ya tan gran ingenio y tan ciertos indicios de bondad [...] que, si el imperio de la cristiandad viniere (como se espera) en sus manos, creerse puede que con su fama porná silencio en la de muchos emperadores antiguos y se igualará con los que más famosos han sido en el mundo» (*ibid.*). Es importante entender que aquellas muertes que confieren —esto se ha comentado suficientemente— un tono de fervor elegiaco a todo el Libro IV, se han producido no ya cuando se inicia la redacción, sino en alguna de las redacciones ulteriores (y tampoco exactamente cuando se ultima para la imprenta, que es el momento de composición de la dedicatoria, pues es entonces cuando se informa de nuevas muertes, singularmente la de la duquesa Elisabetta Gonzaga, producida en 1526: término *a quo* de esa dedicatoria). Algo parecido cabe decir de muchos de los personajes aún vivos, cuyos cargos alcanzados en el presente de la escritura señalan la grandeza de la corte cuyo funcionamiento se reproduce en los diálogos:

Desto mismo dieron testimonio casi todos los otros que allí se criaron, porque verdaderamente nunca del caballo troyano salieron tantos señores y capitanes, cuantos desta casa caballeros en virtud escogidos, y en toda cosa estimados, han salido. Que (como sabéis) miser Federico Fregoso fue hecho Arzobispo de Salerno; el conde Ludovico, Obispo de

Bayous; Otavián Fregoso, Duque de Génova; miser Bernardo Bibiena, Cardenal de Santa María in Pórtico; miser Pietro Bembo, secretario del papa León; el manífico Julián, Duque de Nemours, y puesto en aquella grandeza en que agora se halla; el señor Francisco María Rovere, Prefeto de Roma y después Duque de Urbino... (IV, §2: 448-449).

Si tomamos el nombramiento de Ludovico como obispo de Bayona, producido en 1516 y posterior a las dignidades que alcanzan los otros citados en esa misma secuencia, tendremos el término *a quo* de la que parece redacción definitiva del Libro IV, antes, claro, de la revisión general a que antes hemos hecho referencia.

Todo lo anterior indica la voluntad del autor de situarse como miembro del conciliábulo de Urbino, pero con independencia tal que le permita verlo y juzgarlo desde fuera; y de ubicar cronológicamente las cuatro sesiones en un tiempo más o menos preciso, al que alude en su propia obra, pero construido con retazos de tiempos diversos, a lo largo de los cuales se produce la configuración general de esta ficción formada con ingredientes de la realidad.

Dicho lo cual, la cuarta sesión enlaza con la anterior en la oposición entre ginéfilos y misóginos (con todas las reservas del caso: los misóginos protestan cuando alguien, Emilia Pio o algún otro asistente, se refiere a ellos como adversarios de las mujeres). En el vaivén de las ideas, aparece un dilema que va a enhebrar muchas de las que vayan surgiendo posteriormente: el carácter inherente o adquirido de las virtudes, y correspondientemente de los vicios. Ottaviano Fregoso, que es quien articula principalmente la primera parte de la sesión hasta que se inicia la intervención de Bembo, se inclina hacia el concepto de virtud como algo que, aun presente de manera natural, necesita ser excitado —según preconiza la filosofía platónica—, abonando, en definitiva, la necesidad de un aprendizaje o una *paideia*, y consecuentemente de un maestro, «el cual con su doctrina y buenos consejos despierte y levante en nosotros aquellas virtudes morales, de las cuales tenemos la

simiente enterrada en nuestras almas» (IV, §13: 461). Pero sobre todo se extienden los asistentes en largas intervenciones a propósito de las formas de gobierno, las condiciones de un buen príncipe, las referencias a la guerra y a la paz..., hasta que la duquesa Elisabetta considera llegado el fin de la sesión, con el broche del tema sobre las características del cortesano y su función en la formación del príncipe.

Después de la intervención de la duquesa, la sesión entra en una fase de desmadejamiento. Llegados aquí, un quiebro en el discurso introduce el asunto fundamental de esta cuarta parte de la obra y de toda ella: el que provoca Gaspare Pallavicino cuando, considerando que la sabiduría que se requiere en el perfecto cortesano suele llegar a su culmen con la edad avanzada, y entendiendo al mismo tiempo que cuando han hablado del cortesano y sus principales rasgos se han referido a su estado por lo común enamorado, plantea si es posible compatibilizar ambas cosas, o si, por el contrario, el cortesano viejo debe renunciar al amor. El encargado de exponer el tema planteado es Pietro Bembo, a quien se lo encomienda la duquesa tras una intervención ocasional de aquel, que se resiste cuanto puede, pero finalmente se ve empujado a elaborar su discurso. Frente a otros, este se organiza casi sin interrupciones, y constituye una pieza prácticamente independiente, sin otras marcas de conexión internas que las exigidas por el género dialogístico. Hay, incluso, una señal que determina el inicio: el silencio en que entra Bembo antes de iniciar su parlamento, y su solicitud de atención.

La filografía neoplatónica de Bembo había sido ya expuesta en su diálogo *Gli Asolani*²⁹⁹. En ella, la superior armonía celeste aparece replicada a modo de eco en escenas cortesanas, donde los convenidos actos sociales —saludos y estratificaciones

²⁹⁹ La obra se publicó en 1505, y es una serie de diálogos que tienen lugar en Asolo sobre una pitagórica triada: tres días de sesiones, tres mujeres y tres hombres intervinientes. Los tres hombres exponen conceptos distintos sobre el amor, y valoraciones también distintas, desde la condena del amor sensual al elogio del amor que nos hace ascender de lo telúrico a las regiones invisibles (lo cual se atribuye a la opinión de un eremita que es glosada por Lavinello, uno de los reunidos).

jerárquicas, rituales del comportamiento, elogios y protestas— se entretajan con los cantos y tañidos instrumentales. En su teoría amorosa hay una inicial identificación del amor con la hermosura: el hombre, dotado de razón, puede efectuar una elección que lo vincula, mediante los sentidos, a los apetitos (algo que comparte con los animales), o, en la zona superior, mediante el entendimiento, a la voluntad (algo que comparte con los ángeles). El proceso del enamoramiento consiste en la infusión del amor, que procede de Dios, en un cuerpo y un rostro hermosísimos, como el sol en un vaso de oro, imprimiéndose en los ojos del que contempla, a quien se le hincha el alma, que queda presa del deseo. En esa tesitura, el hombre puede guiarse por los sentidos o por el entendimiento.

Si se guía por los sentidos, entonces se abalanza al goce del cuerpo, tras cuyo disfrute, o bien se satura hasta el hastío o el aborrecimiento, o bien se retroalimenta excitando las pasiones que no encuentran nunca satisfacción, «como aquellos que aún no han llegado al verdadero fin que buscaban» (IV, §52: 510). Resulta curiosa en este punto la similitud con los efectos del amor tal como los expone Lucrecio en *De rerum natura*, donde entiende que el amor es la única pasión cuya satisfacción no cubre el deseo, sino que lo estimula. Para ello usa Lucrecio el ejemplo del sediento que, en sueños, imagina que bebe en ríos caudalosos, pero al tratarse de un espejismo el fuego de la sed no se apaga, sino al contrario; así Bembo habla de idéntico engaño sufrido por quienes «sueñan beber en alguna fuente clara, [y] no por eso se contentan ni quedan sosegados» (*ibid.*)³⁰⁰. Y más curioso aún resulta el parecido que tiene la descripción de los efectos de este amor sensual en Bembo

³⁰⁰ Los versos de Lucrecio (IV, 1097-1100): «Vt bibere in somnis sitiens quom quaerit et umor / non datur, ardorem qui membris stingere possit, / sed laticum simulacra petit frustra laborat / in medioque sitit torrenti flumine potans...» ('Como un sediento que, en sueños, anhela beber y no halla agua que pueda apaciguar el ardor de sus miembros, y no obstante persigue simulacros de agua y se fatiga en vano, y siente sed aun bebiendo de un río turbulento...'). Un análisis contrastivo de los versos de Lucrecio en toda la descripción del amor, su origen, sus efectos..., y del texto de Castiglione, permite ver similitudes sorprendentes.

«personaje» (en la pluma de Castiglione) y en Lucrecio (*De rerum natura*, IV, 1121-1140), un autor prácticamente desaparecido en el Renacimiento por su crudo materialismo epicureísta, a pesar del redescubrimiento de su obra en 1417 por parte de Poggio Bracciolini. De modo que, tanto si alcanzan lo que persiguen como si no lo alcanzan, el resultado es lamentable:

Así que estos tales enamorados aman pasando vida congoxosa y miserable; porque o nunca alcanzan lo que desean, que no puede ser mayor trabajo, o verdaderamente, si lo alcanzan, hállanse haber alcanzado su mal y acaban su miseria con otra mayor miseria; porque no solamente en el cabo mas aun en el principio y en el medio deste amor, nunca otra cosa se siente sino afanes, tormentos, dolores, adversidades, sobresaltos y fatigas; de manera que el andar ordinariamente amarillo y afligido en continas lágrimas y sospiros, el estar triste, el callar siempre o quejarse, el desear la muerte y, en fin, el vivir en extrema miseria y desventura, son las puras calidades que se dicen ser propias de los enamorados (IV, §52: 511).

En ambos casos, el así afectado no encuentra serenidad y contento, lo que evidencia que se trata de un amor negativo, muy habitual en los jóvenes, cuyos sentidos están en todo su vigor y en quienes, por ello mismo, es perdonable; y menos habitual en los viejos, cuyos sentidos se han refrenado ya (pero en quienes, cuando se da, es mucho más condenable por más embrutecedor).

La identificación que establece Bembo entre hermosura y bondad no decae, en su criterio, por la existencia de mujeres hermosísimas y, sin embargo, malas, algo que aduce algún asistente para rebatirlo. En ese punto se muestra Bembo tajante, en concordancia, por cierto, con el espíritu de Plotino en su idea de que lo bello es la plasmación de lo divino en la naturaleza³⁰¹: la hermosura nace de Dios, y en el centro del círculo que forma está la bondad, de manera que toda la belleza que se asienta

³⁰¹ Así se expresa en *Enéadas*, V, viii, donde trata de la hermosura inteligible.

en el exterior (el rostro) refleja la bondad del interior. (Este punto no ha sido siempre aceptado por la doctrina de la Iglesia, por lo que requiere de un mínimo paréntesis explicativo: en su desnudez del cuerpo, muchos padres de la Iglesia —San Justino, Orígenes, Clemente de Alejandría...— llegaron a negar la belleza corporal del propio Cristo³⁰²; cierto que para el Quinientos esa apreciación, basada en interpretaciones defectuosas de los textos originales, estaba mayoritariamente desestimada). Esa hermosura a la que hemos aludido es perceptible en el universo (sol, estrellas, luna) y en el microcosmos en que consiste el hombre, «el cual se puede llamar pequeño mundo» (IV, §58: 517) —algo sobre lo que ya hemos tratado en estas páginas—. Y si hay mujeres hermosas moralmente malas, no lo son por hermosas, sino a pesar de ello, o incluso son falsas hermosas que engañan a los necios. De todo lo cual deduce Bembo que los viejos están más preparados que los jóvenes para el amor no estrictamente sensual. Pero el razonamiento ha quedado truncado, como bien le indica Ludovico, razón por la cual la duquesa le insta a continuar, aunque él había tratado de zafarse del compromiso. Se inicia así la parte más elevada de la obra por la altura de su razonamiento y por el encendimiento poético con que lo aborda.

Se sitúa ahora Bembo en el tema del amor de los hombres maduros, que deben evitar caer en la sensualidad grosera, y usar el camino del entendimiento para adentrarse en el amor. Aun así, la puerta de acceso a la hermosura que se posa en los cuerpos es de carácter sensorial, si bien no todos los sentidos son válidos. Del mismo modo que, expone Bembo, no puede oírse con el paladar ni olerse con los oídos, así dicha hermosura no puede gozarse con el tacto y satisfacer por ese procedimiento los deseos movidos en el alma; pero sí con otros sentidos que son

³⁰² En *Contra Celsum*, VI, afirma Orígenes: «Constat quidem Scripturis Iesu corpus fuisse aspectu deforme» ('Ciertamente está establecido en las Escrituras que el cuerpo de Jesús era de aspecto deforme') (en M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, I, cit., pp. 147-148, nota).

ministros de la razón y tienen menos relación con lo corporal, a saber: la vista —aquellas centellas de amor que salen de los ojos amados van a clavarse en los ojos propios, comunicándose así entre ellos³⁰³— y el oído —la voz y, en el caso de que la amada sea música, la dulzura del tañer y del cantar—. Ese tipo de amor implica honrar a la dama, sembrando virtudes en ella, y ser alimentado espiritualmente por ella; de lo cual se deriva hondo deleite: «y este será el verdadero engendrar y juntar y exprimir la hermosura en la hermosura, lo cual (según opinión de algunos) es el sustancial fin del amor» (IV, §62: 522). Este tipo de amor virtuoso, basado fundamentalmente en el entendimiento, se opone al amor vicioso, basado en los sentidos. Por ello en el primero llega a admitir, frente al amor vicioso, lo que en este resulta inadmisibile, como tomarse de la mano para comunicarse el amor, o el propio beso como comunión de las almas:

[la dama virtuosa] puede llegar sin caer en culpa por este camino de la razón hasta a besalle, lo cual en el amor vicioso (según las reglas del

³⁰³ A lo largo de la exposición de Bembo se concreta este proceso: las centellas salen de los ojos, donde pasan al corazón que los recibe, y desde allí suben hacia los ojos otras centellas que se disparan al encuentro de los ojos primeros, comunicándose así los rayos en un ir y venir amoroso que se retroalimenta. Esta idea coincide con la de los *vivos espíritus* que expone Giuliano *el Magnífico* en el Libro III: «porque aquellos vivos espíritus que salen por los ojos, por ser engendrados cerca del corazón, también cuando entran en los ojos donde son enderezados como saeta al blanco, naturalmente se van derechos al corazón y hasta allí no paran, y allí se asientan como en su casa, y allí se mezclan con los otros que ya estaban dentro [...]. Y así, poco a poco, yendo y viniendo estos mensajeros por el camino que va de los ojos al corazón, y llevando la yesca y el pedernal de la hermosura y de la gracia, encienden con el viento del deseo aquel fuego que tanto arde y nunca se acaba, porque siempre le traen mantenimiento de esperanza para mantenerle» (III, §66: 430-431). A ello se refiere Garcilaso de la Vega en el soneto 8, que constituye una sorprendente conjunción de teoría amorosa y de lirismo: «De aquella vista pura y ecelente / salen espirtus vivos y encendidos, / y siendo por mis ojos recibidos, / me pasan hasta donde el mal se siente. // Encuéntranse al camino fácilmente, / con los míos, que de tal calor movidos / salen fuera de mí como perdidos, / llamados de aquel bien que está presente. // Ausente, en la memoria la imagino; / mis espirtus, pensando que la vían, / se mueven y se encienden sin medida; // mas no hallando fácil el camino, / que los suyos entrando derretían, / revientan por salir do no hay salida» (en A. Gallego Morell [ed.], *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 111). En su edición de la poesía de Garcilaso, el *Brocense* relaciona este soneto con uno de Pietro Bembo; concretamente con el que comienza «Usato di mirar forma terrena» (*ibid.*, p. 267; se trata del soneto X de *Rime*). El propio Fernando de Herrera expone en sus *Anotaciones* la teoría de los *espirtus* como mensajeros del corazón: «Extiéndense los poros o vías y pasos desde los ojos a las venas esparcidas en torno del cerebro, las cuales contienen purísima sangre; de donde saliendo espíritus purísimos perfeccionan el sentido del ver» (*ibid.*, p. 335).

señor Manífico) no es lícito, porque siendo el beso un ayuntamiento del cuerpo y del alma, es peligro que quien ama viciosamente no se incline más a la parte del cuerpo que a la del alma. Pero el enamorado que ama teniendo la razón por fundamento, conoce que, aunque la boca sea parte del cuerpo, todavía por ella salen las palabras que son mensajeras del alma y sale asimismo aquel intrínseco aliento que se llama también alma; y por eso se deleita de juntar su boca con la de la mujer a quien ama, besándola no por moverse a deseo deshonesto alguno, sino porque siente que aquel ayuntamiento es un abrir la puerta a las almas de entrambos, las cuales, traídas por el deseo la una de la otra, se traspasan y se trasportan por sus conformes veces la una también en el cuerpo de la otra, y de tal manera se envuelven en uno, que cada cuerpo de entrambos queda con dos almas y una sola compuesta de las dos rige casi dos cuerpos. Y por eso el beso se puede más aún decir ayuntamiento de alma que de cuerpo; porque tiene sobre ella tanta fuerza que la trae a sí y casi la aparta del cuerpo; por esta causa todos los enamorados castos desean el beso como un ayuntamiento espiritual. Y así aquel gran Platón, divinamente enamorado, dice que, besando una vez a su amiga, le vino el alma a los dientes para salirse ya del cuerpo. Y porque el separarse el alma de las cosas sensibles y bajas y el juntarse totalmente con las inteligibles y altas puede ser significado por el beso, dice Salomón en aquel su divino libro de los *Cánticos*: «Béseme con el beso de su boca», por mostrar deseo grande que su alma sea arrebatada por el amor divino a la contemplación de la hermosura celestial, de tal manera que juntándose con ella entrañablemente desampare al cuerpo (IV, §64: 524-525).

Hermosas palabras de Bembo que expresan, en el aliento que exhala la boca que besa, el *animus* y el *anima*, las facultades intelectivas de índole superior y el principio pneumático de la vida física, algo que, a lo largo de toda la obra, aparece muy precisamente discernido en el original italiano aunque las diferencias se diluyen en la traducción de Boscán (donde el *animus* latino, *animo* italiano, se traduce pocas veces como *animo* en castellano, y aun así ceñido generalmente a un sentido de

‘esfuerzo’ o ‘magnanimidad’)³⁰⁴. Diluida la pasión interior en un hálito que lleva en sus alas la vida, su recíproca transfusión es un intercambio de las almas de los enamorados³⁰⁵. Así que como la boca es la puerta, el beso es la ósmosis de las almas o espíritus, y emblema al fin de la fusión de estos. Se situaba así Bembo en línea con lo que había defendido en *Gli Asolani*, una obra que parece glosar en este discurso. El neoplatonismo conseguía enlazar mundos escindidos mediante un proceso de armonización anímica que suturaba las divisiones, establecía concordancias entre elementos diversos, y sustituía el viejo *amor mixtus* (amor intelectual con mezcla de amor carnal) por el amor platónico, alejado de los cuerpos y puramente espiritualizado. De ahí que el beso no suponga entregarse a la pasión de los cuerpos, sino abrir las compuertas para que puedan fundirse las almas encerradas en ellos, en una comunión aérea solo levísimamente propiciada por el cuerpo. Mediante el beso del amor espiritualizado no se busca la fusión con «la otra mitad» para restaurar la antigua naturaleza, como quería Aristófanes en el *Banquete* platónico, donde expone la teoría de las personas esféricas³⁰⁶, sino ascender un

³⁰⁴ Cf. M. Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, I, cit., pp. 229-235.

³⁰⁵ Para el significado del beso en los diversos tratados filográficos de estirpe platónica, cf. F. Valencia, «“Acoged blandamente mi suspiro”: el beso de almas en la poesía petrarquista española del siglo XVI», *Dicenda*, 26 (2008), pp. 259-290.

³⁰⁶ Según la cual (*Banquete*, 189d-190b), las personas podían responder a tres sexos: masculino-masculino, femenino-femenino, masculino-femenino (andrógino). De resultas de la escisión, cada ser (la mitad del ser esférico con dos rostros, cuatro brazos, cuatro pies y dos sexos: ambos masculinos, ambos femeninos, o uno masculino y otro femenino) busca a su otra mitad, tratando de rehacer la unidad de los orígenes. Los que proceden de un ser andrógino buscan a la persona de distinto sexo; los otros, a las de su mismo sexo. Ficino se hace eco de esta teoría, que está también en León Hebreo, quien admite que a Platón le llega el mito de la Biblia (en este sentido, Adán sería hombre como ‘ser humano’, no como varón; esto es, andrógino); y Bembo, en *Gli Asolani*, expone la teoría del cuerpo segmentado. En la literatura española, el poeta Francisco de Aldana se ocupa de la angustia producida por el afán de los cuerpos de ser uno, en consonancia con la unidad de las almas (la *unio* mística); tal como puede percibirse en algunos de sus sonetos («¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando...?») o en la *Carta a Galanio* («¡Donosa conversión de dos que buscan / los cuerpos convertir, como las almas, / uno en el otro y ser nuevo androgino!», vv. 431-432); pero los cuerpos solo pueden penetrarse (son materiales), no hacerse uno. A este respecto, cf. Ángel L. Prieto de Paula, «Filografía y razón dialógica en los sonetos amorosos de Aldana», en J. M. Ferri & J. C. Rovira (eds.), *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2010, pp. 271-289.

escalón hacia la divinidad, en sintonía con la idea amorosa de Diotima, por boca de Sócrates, en el *Banquete* (202e): una ascensión que busca, al cabo, una suerte de inmortalidad.

Un amor así perseguido, alejado de las ataduras del cuerpo, no sufrirá ni hará sufrir, no padecerá de celos ni de angustia, no se dolerá de las ausencias ni agraviará al marido o a los parientes de la mujer así amada. Lo contrario sucede a quienes se dan al amor sensorial y contemplan la hermosura solamente en el cuerpo, pues entonces la ausencia del ser amado les deja con los ojos sin la luz de los *espíritus*: «y así aquellas vías por donde los espíritus y los amores van y vienen, quedan entonces agotadas y secas» (IV, §66: 526).

Pero el amor del entendimiento aún admite elevación, que se produce cuando no se constriñe a la hermosura de un cuerpo solamente, sino que ama la hermosura abstraída de él, la hermosura general. Y como aun esta está «manchada» de cuerpo, de las imágenes de la representación que remiten a él, el escalón definitivo y superior será el que conduzca a volver los ojos del exterior hacia sí, en un estadio contemplativo en que el alma, como en la *noche oscura* sanjuanista, «ya no más ciega con la oscura noche de las cosas terrenales, ve la hermosura divina» (IV, §68: 530), y arde como ebria y enajenada en esa llama, yendo del entendimiento particular al entendimiento universal, desamparados ya todos los sentidos y unida el alma al alma angélica donde se goza la suprema bienaventuranza.

Hay un momento en que la exposición filigráfica da paso a un himno amoroso (IV, §70: 532-533) que tiene todos los rasgos de la oración. Ahí imperan la impetración, el énfasis, las letanías anafóricas: «Tú, hermosísimo, bonísimo, sapientísimo», «Tú, suavísima atadura del mundo»; o «Tú pones paz y concordia en los elementos», «Tú las cosas apartadas vuelves en uno», «Tú eres padre de verdaderos placeres, de las gracias, de la beninidad y bien querer»... Y a veces lo hacen conjuntamente con los

paralelismos, antítesis y quiasmos propios de la literatura salmódica: «a las [cosas] imperfectas desde la perfección; a las diferentes la semejanza; a las enemigas la amistad»... En este momento, el eslabonamiento lógico termina disolviéndose en un delirio oracional, y los contenidos homiléticos del discurso de Bembo también se diluyen en un fervor que le hace poner los ojos en blanco («tiniendo los ojos vueltos hacia el cielo como atónito») y solo puede ser interrumpido por una intervención de la conductora de las conversaciones, Emilia Pio. Esta, tirándole de los ropajes, trata de que abandone el estado de trance y vuelva en sí: «Guardá, miser Pietro, que a vos también con esos pensamientos no se os aparte el alma del cuerpo» (IV, §71: 534). Pero la broma y su buscado prosaísmo apenas pueden sacudir el pasmo que la intervención de Bembo había producido.

6. LA MÚSICA, UN ARTE EN EL CAMINO DE LA MORAL

6.1. DE LA MÚSICA CELESTIAL A LA HUMANA

Aun siendo cierto que la cortesañase muestra fundamentalmente como un ejercicio encaminado a la socialización áulica y al discreteo amoroso entre cortesanos y damas de corte, sin embargo en su expresión más profunda se dirige a una conjunción de varios fines: el gnosológico (discernir el bien y el mal), el moral (amar al primero y aborrecer al segundo) y el político-social (inducir a quien ostenta el poder a la actuación justa y benevolente con respecto a los súbditos de su principado). De tal modo esto es así, que el elemento más visible y superficial, como es el aprendizaje de unas normas que facilitan el esperable comportamiento del cortesano y de la mujer de corte según una codificación litúrgica, termina convirtiéndose en un instrumento para la consecución de dichos fines identificables con el bien. Dado que *Il cortegiano* no presenta este objetivo en sus comienzos, sino que se manifiesta ya hacia su término, cualquier aproximación a la cultura de la obra debe tender a explicar el modo en que los medios instrumentales se encaminan al logro de ese propósito sobrevenido en el curso de la escritura.

Al lector desprevenido, o que se haya quedado anclado en la noción que prevalece en sus compases iniciales, puede resultarle engañosa la primera impresión de la lectura, en tanto que potencia la idea de la obra como un tratado de buenas maneras que se agota en sí mismo y que atiende a una casuística de etiqueta social.

Sin embargo, una percepción más abierta, que tenga en cuenta su desarrollo, entenderá que el centro íntimo aparece expuesto en el Libro IV, en el que confluyen las líneas de pensamiento y de procedimientos que han ido mostrándose en los anteriores. Alumbrados bajo estos focos, es más fácil entender que los diálogos y los discursos monologados de *Il cortegiano* establecen un concepto de la cultura y del arte puesto al servicio de la perfección moral.

En esa desembocadura de todo el proceso, el protagonismo absoluto no lo tienen ya las artes, el ingenio o las letras en sí, pues todo ello constituye mera herramienta que posibilita, según ya se indicó, el acceso a los territorios de la intimidad del príncipe, a fin de poder exponerle la verdad grata o desagradable de las cosas, *conduciendo al que conduce*, e instarlo así a la consecución del bien con los consejos regidos por la verdad y no por el afán de adularlo. El bien es, pues, el verdadero término de toda cortesanía. De tal manera, la ordenación taxonómica de las formas de comportamiento, entre las que se encuentra también el despliegue de las artes, acaba orientándose hacia la moral, según expone Ottaviano Fregoso:

Por eso yo tengo por opinión que como la música, las fiestas, las burlas y las otras cosas para holgar son casi la flor, así el inclinar y traer su príncipe al bien y apartalle del mal sea el verdadero fruto desta cortesanía. Y porque la perfición de las buenas obras consiste principalmente en dos cosas, la una de las cuales es escoger un fin que sea realmente bueno, hacia el cual nuestra intinción se enderece; y la otra el saber hallar los medios oportunos para poder con ellos llegar a este buen fin trazado en nuestro pensamiento, hemos de decir que el que entiende de hacer que su príncipe no sea engañado por ninguno, ni escuche los lisonjeros ni los maldicientes y mentirosos, sino que tenga firme conocimiento del bien y del mal, y al uno ame y al otro aborrezca, tiene ojo a fin singularísimo (IV, §5: 452-453; cursiva mía).

Resumamos, pues, y demos un paso adelante: todo propósito se orienta al conocimiento y a la práctica del bien; y las artes y prácticas lúdicas («la música, las

fiestas, las burlas...») constituyen la senda para su consecución, o la flor que cuajará en fruto. Pero esas artes, entre ellas la música, son también concreción sensitiva de ese bien, como enseguida se verá.

Al asentarse el Renacimiento en la nostalgia de una Edad de Oro que se entiende radicada cronológica y culturalmente en la Antigüedad grecolatina, el Humanismo está movido por un afán de retrotracción espiritual que, en lo que atañe a las artes, pretende remontarse hacia la cima —o, mejor, hacia la fuente— en que el artista contemporáneo situaba la plenitud; cabe decir la Belleza suma. La tarea del artista era, pues, una tarea de restitución. Ello afectaba a la consideración de las artes plásticas, de la literatura y de la música como escalas que, partiendo de la materialidad sensorial, permitían y propiciaban al alma humana alcanzar la sede donde esa Belleza tiene asiento.

Pero no todas las disciplinas artísticas son iguales, pues no lo son los sentidos que actúan como puertas del acceso a cada una de ellas. En la jerarquía de los sentidos, vista y oído son los menos mancillados por la corporeidad, según el platonismo tan presente, muy a menudo trufado de un aristotelismo que había subsistido fundamentalmente a través de la *Poética*, largo tiempo perdida o desatendida, pero perviviente en la *Epistula ad Pisones* de Horacio: para mayores precisiones, el oído tiene la primacía en Aristóteles (*De sensu*, 1, 437a5), en tanto que en Platón es la vista la que goza de primacía (*República*, 508b; *Banquete*, 219a). Aquella plenitud perseguida comportaba la reducción de las dicotomías y contradicciones en unión de contrarios: cosmos y caos, proporción y cambio, estatismo parmenídeo y dinamismo heraclitáneo. Para alcanzarla, la música aparecía, casi desde la noche de los tiempos, como una tarea humana que permitiría completar el camino ascensional a las moradas del Ser: una música que, por ejemplo, tiene tratamiento

en toda la obra de Platón³⁰⁷, en la que se recoge buena parte del pensamiento musical precedente, aunque sus consideraciones musicales sean de difícil sistematización por su dispersión y por estar mezcladas con otras ajenas a la música.

Precisamente la veneración con que los humanistas miran a la Antigüedad, cuyas ideas musicales son difíciles de reconstruir a partir de los textos, incide en uno de los problemas más incómodos al estudiar la música del Renacimiento. Se trata de los obstáculos que se le presentan a la teoría musical, muy atada a la filosofía antigua, para caminar en simultaneidad con una práctica musical liberada de esas ataduras «clasicistas», y cuyos avances técnicos durante la Baja Edad Media habían sido muy pronunciados tanto en la música estrictamente sacra como en la que fue naciendo de la inserción de lo profano en los cauces de la música religiosa o de la metamorfosis de esta en un sentido profano (sirva la evolución del motete como ejemplo). Pero la inexistencia de tales ataduras no quiere decir que no hubiera reservas y a veces oposición a esa progresión innovadora; unas reservas de cariz predominantemente musical unas veces (la postura de Jacobo de Lieja ante el *ars nova*) y otras de tipo doctrinal (que cederían notablemente con el papado de Clemente VI, quien dio singular relieve artístico a la corte papal de Aviñón).

Lo cierto es que, por razones estrictamente musicales o ampliamente doctrinales, el progreso y la difusión de la polifonía, que ya en la época de los Reyes Católicos anuncia la excelente floración del Quinientos que habría de llegar escalonadamente —Morales, Guerrero, Victoria—, se situaban en el centro de una polémica que presenta al menos dos importantes facetas, que aquí solo se apuntan. Por un lado, la que tiene que ver con la moral del arte, toda vez que había quien juzgaba que los

³⁰⁷ «No hay diálogo platónico en el que el problema musical no se deje entrever por un sitio o por otro, resultando significativo que alcance definitivamente un relieve muy singular en los diálogos más importantes: *La República*, *Las Leyes*, *Fedón*, *Fedro*» (E. Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, cit. p. 65).

escarceos polifónicos eran algo antinatural (y, en casos extremos, incluso diabólico: hasta Trento llegaron estos intentos de reprobación). Por otro lado, y al cabo la que termina concitando la mayor atención de los teóricos por cuanto manifiesta un problema realmente importante, la que debe analizarse a la luz del *matrimonio* entre música y poesía: para unos oídos todavía acomodados a la prelación del texto sobre la música propia de la sobriedad lineal del canto llano, la polifonía suponía una alteración de esa jerarquía, que en casos extremos derivaba en ininteligibilidad del texto literario y su supeditación a la condición de soporte sin autonomía³⁰⁸.

A lo largo del siglo XVI las conexiones entre poesía —letra— y música, de las que tanto se ocupó Zarlino como luego se verá, habían conducido a un cruce entre la necesidad de conferir al texto su entidad semántica, que debía sobrevivir al acompañamiento instrumental o a las voces del canto, y la consideración de la música no como añadido ornamental, sino como sustancia artística generadora de un sentido propio. En palabras de González Valle, ello podría entenderse como un proceso, doble e interactivo, de «musicalización del lenguaje» y de «idiomatización de la música»³⁰⁹. En diversos cancioneros aparecen numerosísimos textos de la lírica castellana tradicional o cancioneril, por supuesto, como los villancicos o los romances³¹⁰, pero no faltan otros correspondientes a la nueva línea italianista, como madrigales (el conocidísimo de Gutierre de Cetina «Ojos claros, serenos», musicalizado por Francisco Guerrero en el *Cancionero de Medinaceli*), sonetos de Garcilaso, etc.

³⁰⁸ C. Valcárcel («Música y seducción: el tratamiento del amor cortés...», cit., p. 104) se refiere con ejemplos a la necesidad de que la música no perturbe la inteligibilidad del texto; un requisito que, hacia finales del XVI, establecía Francisco Guerrero (*Canciones y villanescas espirituales*, 1589).

³⁰⁹ J. V. González Valle, «La relación entre música y lengua en las composiciones en castellano de los siglos XVI y XVII», en V. Dumanoir (ed.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y el Renacimiento*, cit., p. 120.

³¹⁰ Para que pueda ponderarse la importancia cuantitativa de villancicos y romances en estas colectas, de las 458 canciones que recoge el *Cancionero musical de Palacio*, hay más de 300 villancicos y unos 40 romances (cf. A. W. Atlas, *La música del Renacimiento*, cit., pp. 409-410.)

La fusión entre música y poesía no era ya una cuestión de orígenes o de filosofía artística, sino que cuajaba en una tarea donde poetas y músicos —cuando no se trataba de la misma persona— se retroalimentaban incesantemente, según una primacía que no siempre podemos distinguir³¹¹. En diversos escritos sobre música entre los siglos XVI y XVII, ampliamente influidos por categorías estéticas canalizadas en la obra de Castiglione, el problema de la inteligibilidad y comprensión del texto actuaba como freno para la aceptación sin más de los virtuosismos y manierismos formales, incluso recurriendo para fundamentar las opiniones al concepto de la *sprezzatura* acotado en *Il cortegiano*. Esta aparecía como justificante «para describir y también para legitimar el nuevo estilo de canto en el cual la polifonía fue suplantada por la monodia y se consideró más importante la inteligibilidad de las palabras que la demostración de un virtuosismo meramente decorativo», aduciéndose ejemplos como los de Giulio Caccini, adelantado de la ópera, que «definió su método de componer como *una certa sprezzatura*», y Marco da Gagliano, que cuidaba de que los cantantes pudieran mostrar esa condición³¹².

Pese a que lo anterior pueda entenderse como un asunto excluyentemente contemporáneo —esto es, solo renacentista—, sin embargo remite a estadios antiguos de la música, en los que el Humanismo situaba un presunto estado de perfección. En él, poesía y música no constaban como entidades independientes, y ni siquiera como una entidad de dos rostros para el mismo cuerpo, sino como emanaciones una y otra de una sabiduría de sustancia pitagórica a la que la mentalidad nostálgica del hombre renacentista propendía como desiderátum. El marco referencial para la música renacentista debe compatibilizar esta visión

³¹¹ A propósito de Juan del Encina, señala Ricardo Senabre la importancia del «modo en que sus composiciones se ajustan a una melodía que nunca sabremos si nace antes o después del texto» (R. Senabre, «Poesía y poética en Juan del Encina», en J. Guijarro Ceballos [ed.], *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, cit., p. 216).

³¹² P. Burke, *Los avatares de «El cortesano»*, cit., p. 70.

hermética, eminentemente pitagórico-platónica, con otra de sustancia racionalista, que podemos considerar de raíces aristotélicas, muy contaminada por la primera. En alguna medida, la progresiva autonomía musical en la línea de esta última implicaba un alejamiento fáctico de su propia y prestigiosa cuna de origen, que, no obstante, seguía instilando sus influjos en la teoría musical.

La antiquísima tradición hermética, revigorizada en el Humanismo, se correspondía con la idea de los orígenes divinos de la música, que con la poesía y la retórica abría el sagrario de la sabiduría. Hasta él se llegaba pasando por los hitos de la *prisca theologia*: «el fabuloso Hermes Trismegisto y al que seguían Orfeo (el músico-poeta por excelencia que con el poder persuasorio de su discurso obraba prodigios en el hombre y en la Naturaleza), Pitágoras (pilar del concepto de orden cósmico como armonía musical), y cuya culminación era Platón»³¹³. Las dos actitudes psíquicas que en el ámbito mágico-religioso se hacen acompañar de manifestaciones musicales tienen que ver con el embeleso y el furor, el arrobó y la locura, o, si se quiere, Apolo y Dionisos, *lyra* y *aulós*.

Si contemplamos esto estrictamente desde el punto de vista de la progresión de la música en cuanto disciplina exenta, suponía una cierta vuelta atrás. Se ponía así el acento en la relación de las artes, y específicamente en el maridaje de texto y música, que muchos teóricos hacían remitir a sus orígenes grecolatinos, donde se consideraba que la poesía, ineludiblemente unida a la música —y el término utilizado, *lírca*, alude precisamente a esa condición musical del arte poética—, vertebraba un tipo de conocimiento superior y de naturaleza religiosa, que enlazaba con concepciones órficas. El propio Zarlino señalaba en sus *Istitutioni harmoniche*

³¹³ L. Robledo, «El lugar de la música en la educación del príncipe humanista», cit., pp. 2-3.

(1558) esa identidad esencial de poesía y música, bajo la cúpula de un saber de naturaleza adivinatoria³¹⁴.

Además de con la idea integradora de las artes poéticas y musicales, el referido orfismo tiene que ver con el *rapto* que se vincula a ese estado originario en que la producción estética era una emanación de la divinidad, que así se expresaba a través de los hombres poseídos por el fervor. La evolución artística supondría la adquisición paulatina de los fundamentos técnicos que venían a suplir, con su artificio y su complejidad, aquel fervor que venía dado por su origen superior. Y si en aquellos momentos aurales la música conectaba sin solución de continuidad con el orfismo, lo oracular, la capacidad de transportar el fuego de los dioses hasta el espíritu de los humanos, el proceso degradatorio consistiría, entendido desde los presupuestos neoplatónicos, en tratar de acomodarla a los anaqueles mentales de la lógica, primero con los romanos, «que habrían llenado de libros el universo y de peso las bibliotecas», y luego con quienes coadyuvan en el proceso de desacralización y de obediencia a las cadenas discursivas del *logos*, «cuando la poesía se convierte en *mestier* y deja de ser *ravissement*, cuando se ve reducida a arte desmembrada, separada en sus componentes originarios, cuando se convierte,

³¹⁴ Cf., a este respecto, M. J. Vega Ramos, «Música y furor poético en el Renacimiento: la fantasía de los orígenes», *Res Publica Litterarum* [Documentos de trabajo del Grupo de Investigación «Nomos»] (2005): <<http://docubib.uc3m.es/workingpapers/IECSPA/iescpA050909.pdf>> [consulta: 28 mayo 2015]. Expone Vega Ramos que en el Renacimiento hay dos maneras de entender la evolución histórica poético-musical a partir de los orígenes: una (neo)platónica, a través de los comentarios de Ficino, según la cual al arte auroral y de naturaleza divina sucedería una poesía progresivamente alejada de aquel, que suple con esfuerzo y trabajo la feliz facilidad de ese arte inspirado y celeste; y otra (neo)aristotélica, que la explicaba como un proceso de perfeccionamiento a partir de la *mimesis* y mediando el instinto humano, sin recurrir al concurso divino o a la teoría del *rapto*. En suma, y aunque ambas teorías coinciden en la fusión de poesía y música y su despliegue evolutivo, una es degenerativa (producto *artificioso* y desmembrado del *rapto* inicial y divino), en tanto que la otra es *meliorista* (producto conseguido por el hombre a partir de las primeras improvisaciones).

en fin, en un *art penible et misérable*, porque se ha dividido en misterio, en amor, en música y en versos»³¹⁵.

Por un lado el fervor, por otro el oficio; por uno la inspiración, por otro el aprendizaje. Así que al mismo tiempo que el oficio y la técnica podían presumir de avances notabilísimos a las alturas del Quinientos, se producía una cierta reserva respecto a tales avances por parte de algunos teóricos, en cuanto que suponían un distanciamiento del principio original, como cosa de ejecutantes desconectados de la médula intelectual y de la fuente divina de donde todo procedía. Lo cual cabe relacionarlo con la escisión que se establece entre un universo *moderno* de alegorizaciones, de correspondencias, de conexiones biunívocas, frente al *uni-verso*, el mundo cuyas múltiples facetas se vuelven o convergen hacia lo *uno*; y al que por causa de la melancolía de los humanistas parecía tenderse regresivamente, cerrando, de paso, los ojos al innegable progreso al que el propio Humanismo había contribuido el primero.

En tal sentido, la idea del fervor se compadece mal con la noción de aprendizaje y de transmisión; si se quiere, con la de *paideia*, al menos como medio para alcanzar determinados fines. En Platón, que a todos los efectos es un conservador que asiste con recelo a las innovaciones musicales de su tiempo, las alternancias entre el elogio y los denuestos a la música nos impiden formar una idea homogénea y relativamente estable; al menos en sus principales diálogos. Si nos atenemos al libro X de la *República*, junto a los encomios a Homero —«el más grande poeta y el primero de los trágicos» (607a)— por su condición de educador de la Hélade, están las arremetidas contra la Musa dulzona, y la justificación de la expulsión de la poesía del Estado, apostillando: «Y digámosle, además, para que no nos acuse de duros y torpes, que la desavenencia entre la filosofía y la poesía viene de antiguo» (607b).

³¹⁵ *Ibid.* [consulta: 28 mayo 2015].

Esta difusa ideación artística se concreta y *humaniza*, si cabe decirlo así, en Aristóteles, cuyo «idealismo *realista*»³¹⁶ ha sido a veces interpretado torcidamente en lo tocante a la estética, no solo por el carácter fragmentario y desordenado de la *Poética*, sino porque a menudo, y con el objeto del mejor discernimiento de sus aspectos singulares, se han subrayado antes aquellos en que difiere del platonismo que los muy abundantes que concuerdan con él o que derivan directamente de él. Ante todo, cabe considerar que la idea musical de los peripatéticos pretende, es difícil precisar con qué grado de conciencia, sustituir el orfismo pitagórico, asentado sobre las bases de las proporciones matemáticas, por las experiencias auditivas, asentadas en la naturaleza imitativa del hombre, y oponiéndose en todo caso a la supeditación de la música a la filosofía: algo que puede apreciarse, más que en el propio Aristóteles, en su continuador Aristóxeno, quien pronuncia el *non serviam* de quien no parece aceptar la condición vicaria de la música respecto del pensamiento abstracto, desviando la mirada desde él hacia lo sensible.

Esta dicotomía —pitagorismo-platonismo vs. peripatetismo— había pasado al Renacimiento en buena medida encarnada en la teoría y en la práctica musical, respectivamente. De hecho, en la época de Castiglione se estaba produciendo un enfrentamiento de dos corrientes procedentes ambas de la Antigüedad clásica, y que, al tiempo que cada una recibía los cursos de las precedentes por el habitual sistema de la tradición, se activaban recíprocamente. Se trata del enfrentamiento de un tipo de música que parecía pertenecer —ya que no estar anclada, pues lo impide su resurgencia en diversos momentos de la historia, incluido el Renacimiento— al ámbito cultural de la Antigüedad, y otro que resultaba el

³¹⁶ Cf. M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, I, cit. En lo relativo al discutido *ideal* aristotélico, escribe: «A mi entender, Max Schasler es quien más rectamente le ha interpretado, alejándose lo mismo del exclusivo punto de vista hegeliano que de la interpretación formalista, y remontándose al principio capital y armónico de la metafísica aristotélica, que es un idealismo *realista*» (p. 73) en que la energía se une a la materia, comunicándole la forma.

producto de una evolución a partir de una idea también antigua, pero desde el comienzo vinculada a la experiencia sensorial. Resumámoslo: música *matemática* por una parte, música *acústica* por la otra; o músicos de número y armonía, herederos de Pitágoras y Damón, y músicos de oído, herederos de Aristóxeno en cuanto cuestionador de la subordinación de la teoría musical a la filosofía: «Quatre cents ans avant J.-C., comme ils divergeaient sur ce point, on avait baptisé les disciples d'Aristoxène de Tarente et de Pythagore “harmonistes par oreille” et “harmonistes par calcule”»³¹⁷. Aristóxeno frente a Pitágoras, la armonía estrictamente auditiva frente al decir *numeroso* (y, al fondo, Aristóteles frente a Platón).

Pues, en efecto, entre las doctrinas platónicas y las de Aristóteles, en quien de todos modos hay tantas subsistencias pitagóricas, existe una notable zona de contagio respecto de la música; por más que en el Estagirita —cuya *Política*, VIII, donde se establece un programa educativo para niños y jóvenes, puede considerarse el primer tratado orgánico sobre la música— todo se ordene en torno a la tragedia, y en Platón más bien alrededor de lo himnico. Como en Platón, la música aparece en Aristóteles vinculada a la educación y orientada hacia la moral, si bien en este la música está referida expresamente a los valores hedonistas del ocio, e incluso a la curación de la enfermedad (pues su poder catártico actúa como medicina); de donde se infiere que en Aristóteles se concede mayor importancia al placer de la recepción musical que al «trabajo» de su ejecución. De tal manera, se desaconseja el virtuosismo, resultado de un ejercicio fatigoso, así como los instrumentos que exigen una destreza especial en la parte referida al «oficio» de la ejecución (flauta, cítara), lo que convierte a sus cultivadores en trabajadores que se alejan de la idea

³¹⁷ L. Martin, «L'oral et l'écrit en musique», en V. Dumanoir (ed.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y el Renacimiento*, cit., 2003, p. 129. Y aduce la autora, en este sentido, una opinión de Arístides Quintiliano: «On parvient mieux à la connaissance de la musique par l'esprit à travers les nombres que par l'oreille à travers les sons» (*ibid.*).

placentera de la percepción musical. Los ejecutantes que se esmeran en alcanzar la perfección se hacen acreedores a la acusación de que son «peones de albañil», de lo que se deriva que la ejecución musical está enfocada a lograr la mejor disposición para escuchar. Conocer los rudimentos del oficio nos permite apreciar las bellezas cuando somos receptores, y no esforzados productores, de ellas.

Resulta curioso que, tantos siglos más tarde y en línea con la *sprezzatura*, Castiglione trajera a colación esos mismos prejuicios contra los ejecutantes «técnicos»; unos prejuicios que de todos modos se habían ido arrastrando durante la Edad Media (y que se expresan en la distinta valoración que se hacía de los trovadores, en cuanto creadores de poemas y músicas, y los juglares, eminentemente difusores). Es solo un ejemplo, pero Federico Fregoso aconseja, a propósito de cualquier dedicación que no sea la de las armas, que «haga nuestro cortesano como cosa fuera de su oficio y de la cual no muestre querer ni esperar honra; y no parezca que ponga en ello mucho tiempo ni diligencia, aunque lo haga a maravilla bien; y no le acaezca como a algunos que, porque son inclinados a música y saben dos puntos en ella, en hablando con alguno, quienquiera que sea, luego, por poco que cese la plática, comienzan con un falsete a cantar entre dientes» (II, §10: 222). Más adelante, el mismo personaje avisa contra quienes no se hacen de rogar y, en lo tocante a música, se aprestan a practicar lo que saben y aun lo que ignoran; y exhorta del siguiente modo: «Taña luego y cante el cortesano solamente como por un pasatiempo, y aun esto casi forzado, no en presencia de genta baxa ni de mucho pueblo; [...] disimule el estudio que hubiere puesto en ello y la fatiga, la cual es necesaria en toda cosa para hacerse bien» (II, §12: 224-225), despreciando las mañas que solo puede haber conseguido mediante el esfuerzo.

En el fondo, todo ello se propone así porque cantar o tañer como si se estuviera practicando un oficio supone, a modo de eco de las doctrinas pitagórico-platónicas, segregar la música de su *origo celestis*, como escribió Ficino, aquel que la hace

habitar el ámbito numérico de la sapiencia superior y de la profecía. También subyacía en ello la idea opositiva de Natura frente a Ars, lo inherente frente lo adquirido: así como el arte exigía el esfuerzo humano para la consecución de la obra, la naturaleza confería un don que se plasmaba en ella, y que, en tal sentido, provenía directamente de la fuente del ser. Y, entre las artes, la música aparece como la más pura de todas, por cuanto es la más inconcreta y la más difícil de convertir en una representación figurativa o «naturalista» que la pondría en relación con la corporeidad de los sentidos *bajos*.

En ese orden de cosas, la fuente de la que procede, y a la que se vincula antes de iniciar su degradación por el uso de los oficiantes, es la misma que la de la poesía. Yendo a redropelo de su evolución descendente, mediante la cual el divino *pneuma* se aposenta en la tierra de los hombres a través de los transmisores hieráticos u oraculares —a quienes por ello mismo es fácil imaginar arrebatados o en trance—, es posible recordar aquel origen y remontarse hasta la *fons vitæ*. Incluso un pensador cristiano como San Agustín, en *De musica libri sex*, alude a esa idea platónica del origen como *secretissimus penetrabilibus*, un secreto recinto o tabernáculo de donde mana la música, y al que puede accederse a partir de los vestigios que podemos encontrar en nuestro interior³¹⁸.

La capacidad de propiciar el acceso a la fuente mediante la *anámnesis* o ejercicio recordatorio no le ha sido dada, o no del mismo modo, a las creaciones artísticas visuales —la pintura, la escultura— y mucho menos a las groseramente funcionales —la arquitectura—, que tienen anclajes más poderosos con el aquí y ahora, y que son por ello mismo menos espirituales. Después de todo, afirma W. Jaeger que «a ningún griego se le ocurrió jamás asignar un lugar en la *paideia* a las artes plásticas y

³¹⁸ Cf. J. R. Ortega Trillo, «Los seis libros sobre la música de San Agustín: guía para una lectura actualizada», *Religión y Cultura*, 50 (2004), p. 743.

a su contemplación, al paso que la poesía, la música y la rítmica dominaron siempre en el pensamiento educativo de este pueblo»³¹⁹; y todo ello frecuentemente bajo un término, *música* (de *musa*), esencialmente ambiguo y comprensivo, respecto al que la música tal como la entendemos hoy solo es una parte; otras son la poesía, la aritmética, la astronomía..., según aparece expresado o sugerido, de varios modos y en distintas ocasiones, en el *Timeo* platónico o en la *República*.

Independientemente de las concomitancias y divergencias entre corrientes de pensamiento que tienen su manantial en la Antigüedad clásica y afloran en el Renacimiento, en el seno de todas ellas el concepto de la música está conectado a la ética, probablemente por el contagio de pitagorismo. De tal modo, lo que el Humanismo recoge de la doctrina aristotélica en relación con la música tiene una raíz también ética, que de manera simplificada puede orientarse bien hacia la calmosidad apolínea (lira), bien hacia el entusiasmo dionisiaco (flauta). Para el aristotelismo, al estar la música basada en la imitación reproduce con sus ritmos y melodías determinadas disposiciones anímicas, vicios o virtudes, que subrayan su valor educativo, puesto que cada tipo se corresponde con un *ethos* o estado espiritual (cuyo elemento común es el movimiento). Todo lo cual reposa en la idea de la música como ejercicio imitativo (*mímesis*) cuyo beneficio moral se realiza mediante la *catarsis*; aunque el Estagirita no se para a explicar con pormenor cuáles son los elementos constituyentes de esta purificación catártica, más allá de que, al igual que sucede en la medicina homeopática, la imitación establecida de determinadas pasiones o emociones atormentadoras puede actuar liberando al hombre de ellas. En todo caso lo relevante es que se haga prevalecer en la música su capacidad de producir placer estético (lo que le da alguna autonomía respecto a su vinculación con la moral); de manera que no cabe hablar estrictamente de

³¹⁹ W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, cit., p. 621.

músicas *malas*, ni se repudian determinados ritmos o melodías, que dependen a fin de cuentas de su analogía con el objeto imitado.

Esta ponderación de la música cala en el Renacimiento en cuantos, desentendidos de la conexión con la inspiración divina o con el *furor poeticus*, ponen el acento ante todo en el disfrute que proporciona; pero resulta difícil, por la ósmosis a la que nos hemos referido entre las diferentes fuentes de procedencia, que esto no se vea afectado en mayor o menor medida por la profunda impregnación neoplatónica. En las consideraciones sobre la música en los cortesanos de Urbino y en los de otras cortes italianas de la época, el espíritu dominante tiene que ver con las ideas presentes en *De amore*, el comentario del Banquete platónico en que Marsilio Ficino levanta el magno edificio de sincretismo entre neoplatonismo y cristianismo; pero antes se ha surtido indudablemente de las primeras expresiones neoplatónicas en relación con la armonía de las esferas: hablamos de Macrobio (siglos IV-V) en su comentario al libro VI de la obra ciceroniana *De Republica*, que trata sobre las formas de gobierno, prácticamente desgajado como escrito exento con el título de *Somnium Scipionis*.

En el sueño que glosa Macrobio, Escipión Africano (*el Viejo*) se aparece a su nieto de adopción Escipión Emiliano (*el Joven*) y le informa acerca de su destino personal y colectivo, sobre el sustrato platónico de la inmortalidad de las almas. El comentario de Macrobio es más prolijo que el texto que le sirve de referente: este le da el cabo para una exposición de calado neoplatónico sobre las ideas pitagóricas acerca de los números, la situación del hombre en el cosmos, la música como armonía de las esferas. Determinados aspectos del sueño pueden ser conciliados sin violencia con el cristianismo: así, la inanidad de lo terreno y la promesa del premio de la inmortalidad a quienes obren de acuerdo con los principios morales. Para que el alma pueda atravesar las puertas que le den acceso a ese estado de plenitud, es preciso que «*deus is, cuius hoc templum est omne quod conspicias, istis te corporis*

custodiis liberaverit» (‘ese dios, cuyo templo es todo cuanto contemplas, te libere de las cadenas del cuerpo’); una concordancia valorativa con el ascetismo cristiano-medieval, y luego contrarreformista, acerca de la futilidad del cuerpo y de lo terrenal. En síntesis, Macrobio expone una especie de cosmología neoplatónica que incorpora también una antropología filosófica: el alma procede de la esfera estrellada, y paulatinamente va descendiendo por las siete esferas errantes a medida que se va lastrando con corporeidad, hasta concluir en la vida terrenal, donde yace olvidada de sus orígenes. El recuerdo —la *anámnesis* platónica—, que es excitado con la música, puede producir una conexión con la divinidad de la que procede el alma. Las esferas obedecen a un *nomos* armónico que produce una música en sus movimientos combinatorios, atendiendo a proporciones matemáticas, y todo ello bajo la batuta de Apolo, «mens mundi» o razón universal para Cicerón. Esa música resuena en el interior de los hombres, como un eco de la música celeste que una vez conoció el ser racional.

El citarista o rector de toda la música de la esfera estrellada y las siete esferas consonantes constituye, junto a ellas, una unidad pitagórica de nueve seres —que acaso podrían corresponder a las nueve Musas— cuyos efectos culturales perviven bajo presentaciones diversas, sobreviven acantonadamente incluso en quienes no reconocerían fácilmente esa paternidad y, desde luego, son muy perceptibles en San Alberto Magno y San Agustín, desde los que penetran toda la Edad Media hasta llegar a Marsilio Ficino, cuyo comentario al *Timeo* recoge el espíritu de la exposición de Macrobio³²⁰.

³²⁰ «Los comentarios ficinianos al *Timeo* son quizá la mejor fuente para el neoplatonismo musical del Renacimiento, y, sobre todo, para historiar el curso de las ideas sobre la composición musical del cosmos, para la organización del mundo mediante las proporciones de las consonancias —como un monocordio— y para la ordenación musical del alma humana, análoga a la del universo. El texto está en deuda con los comentarios de Macrobio al *Somnium Scipionis* de Cicerón, que constituyó, durante la Edad Media, una de las fuentes más relevantes sobre la armonía de las esferas» (M. J. Vega Ramos,

La difusión helenística de las teorías filosóficas de la Antigüedad había supuesto, junto a la posibilidad de subsistencia, un notable grado de hibridación y de impureza que les hicieron mezclar sus respectivos perímetros conceptuales y terminaron provocando importantes confusiones: ya se ha anotado cuánto de platonismo hay en los peripatéticos. Los neoaristotélicos habían propugnado la conversión de la música en un arte segregado en la medida de lo posible de las elucubraciones abstractas, en un proceso que implicaba, si no la sustitución de los diversos neoplatonismos, sí un contrapeso a sus ideas sobre la música alejadas de la fisicidad y de la sensorialidad.

Es ahí donde se sitúan Aristóxeno y, más intensamente, Teofrasto y Cleónides; y en algún caso como el de Filodemo esta pretensión llega a suponer que el arte musical, entendido como una sensación pura, se desvincule de los valores del espíritu y en última instancia de la ética. A lo largo de la Alta Edad Media, en las plumas de San Jerónimo y San Agustín, y en general de pensadores cristianos de más o menos reconocible filiación neoplatónica o neoaristotélica, fueron actualizándose en un sentido cristiano las teorías filosóficas de los maestros. No pocas veces los padres de la Iglesia negaron las virtudes de la música; y ello generalmente lo hicieron en lo que tenía de arte frutivo, principalmente enfocado para producir satisfacción sensorial³²¹.

Cuando no fue así, procuraron hacer de ella un arte instrumental al servicio de la redención, lo que les exigía la nada fácil tarea de transplantar los mitos y arquetipos de la Antigüedad clásica a la nueva situación, en la medida en que ello pudiera

«Música y furor poético en el Renacimiento: la fantasía de los orígenes», cit. [consulta: 28 mayo 2015]).

³²¹ En *Confesiones*, X, 33, San Agustín expresa la tensión entre dos movimientos contrarios: el placer que le proporciona la música cantada en los templos, y que por sí mismo lo entiende pecaminoso (salvo si va regido por la razón y no arrastra al alma), y la utilidad de esa misma música en cuanto que excita la piedad. Este dilema no termina de resolverse en él, y adquiere en ocasiones una entonación patética.

hacerse sin desvirtuar el mensaje paulino. Así, aplicado a las conexiones entre música y dogma, el horaciano *utile dulci* se entiende como la apoyatura auditiva que pueda hacer más agradable la asimilación de la doctrina. Todos los esfuerzos en esta labor de asimilación por parte del cristianismo fueron necesarios, aunque no resultaran suficientes para vencer definitivamente las reservas frente a la música, que, pese a todo y especialmente pese al prestigio del platonismo, había seguido un curso de emancipación epistémica y de progreso técnico, y había ido desbastando su naturaleza de las adherencias filosóficas. En esta tesitura, no puede obviarse un hecho que actuaba en contra de la música recibida de la Antigüedad, como era el afán de las comunidades cristianas por cortar el cordón umbilical con el pasado pagano. De ahí que la metabolización cultural que hace el cristianismo pueda concebirse como sucedáneo de ese tajo que no siempre era posible dar; o, si se quiere, como un mal menor: si no cabía destruir la sede de Orfeo, lo inmediato era situar en la hornacina simbólica de Orfeo al rey David el salmista.

En este orden de cosas, San Agustín es uno de los escasos puentes tendidos entre la música de la Antigüedad y la del Medievo, y por tanto puerta por la que pasa el pensamiento musical antiguo hasta el Renacimiento. En su concepción de la música, que trata de fijar estrictamente como ciencia, llega a conjuntar, de una manera original aunque no tan desarrollada como pretendía, el neoplatonismo y las doctrinas cristianas: los cantos religiosos propician la elevación de las almas, aunque él mismo expresa resistencias contra ellos en *Confesiones*, donde se plantea los límites al placer proporcionado por el arte. Muestra de esas reticencias, por la capacidad de la música de arrastrar al alma hacia un deleite que se detiene en sí mismo, expone el caso de Atanasio, obispo de Alejandría, que quiso que el cantor de los Salmos los musitara más que los cantara, para que constituyeran antes un rezo que un canto (*Confesiones*, X, 33). Las ideas agustinianas sobre la música no tienen una entidad sistemática, pues están desperdigadas por diversos textos, y en

el más específico, los seis libros *De musica*, se ocupa de la teoría musical solo en el libro sexto (y algo en el primero; los restantes son un manual pedagógico y atienden sobre todo al ritmo sobre pautas cuantitativas grecolatinas: duración de sonidos, pies métricos en la formación de los versos, etc.). Contra lo que se había propuesto, no compuso desgraciadamente el complemento «melódico» a estos seis libros dedicados a la rítmica. El Libro VI, que supone una recopilación intencional de los precedentes, escritos —manifiesta— para conseguir el ascenso a la divinidad a partir de lo sensible, canaliza un espíritu básicamente platónico, que propende de la belleza sensible a la inteligible, y trata de encontrar en el producto artístico, aun cuando haya sido gestado por el trabajo del artista, el origen divino al que en todo caso remite. Es este un proceso reminiscente al mismo tiempo que analógico (la eufonía perceptible sensorialmente se vincula a una permanente y sustantiva): «Al escuchar alguien con placer la igualdad en los ritmos puede llegar a reconocer que las cosas superiores son aquellas en las que la igualdad permanece soberana, inmovible, inmutable y eterna»³²².

Por lo que respecta a la tarea de San Agustín como puente hacia el futuro, ha de resaltarse la jerarquización de las disciplinas musicales: arriba, la teoría estrictamente especulativa, debida a la razón y sin conexión necesaria con la ejecución; abajo, el canto de quien actúa sin atenuamiento a reglas (y, en el centro, los practicantes de lo que el Estagirita denominaba la aulética y la citarística, que requerían ciertas aplicaciones de la norma artística): algo que, dentro de la fidelidad a la cultura antigua, se mantuvo en Boecio y pasó tal cual a la cultura cristiana altomedieval.

³²² J. R. Ortega Trillo, «Los seis libros sobre la música de San Agustín: guía para una lectura actualizada», cit., p. 747.

Importantísimo conducto por el que los humanistas recibieron las corrientes musicales de la filosofía clásica fue el tomismo, al que pasarían a través de Boecio, quien, además del fundamental *De consolazione philosophiæ*, es autor de *De institutione musica*, donde retoma la idea de la música como una realidad de fuerte componente ético. En realidad, Boecio es el eslabón más consistente entre el gran pensamiento grecorromano y la cultura tardomedieval, toda vez que, aunque no llevó a término su propósito de traducir el cuerpo de doctrina de Platón y Aristóteles, hasta el siglo XIII es un referente aristotélico fiable, que cuenta con la ventaja de no presentar excesivos problemas con el tronco cristiano, dado el soporte estoico de su obra principal³²³.

En Boecio la música está conectada tanto a la especulación filosófica como al *ethos*, y aparece dotada, además, de un fuerte componente educativo con efectos benéficos o maléficos aplicables a enfermedades. Aunque en él cobran importancia superior a la que tenían en San Agustín los sentidos perceptores de la música, deben estos, como en el de Hipona, estar sometidos a la razón, estableciéndose así la diferencia entre la ciencia de la música y la mera ejecución instrumental: un denominador común en las consideraciones sobre música que atraviesa los siglos y recalca en las reuniones del *palazzo* de Urbino. Por lo demás, en su concepción muy jerarquizada, la música se estratifica en tres escalones de distinta altura (otro denominador común no menos vigente en el tiempo que el primero, lo que subraya la extraordinaria importancia de Boecio): en el lugar supremo, la música mundana o de la esferas, producida por el movimiento de los astros y los ciclos de las estaciones, que si no se escucha es debido a la imperfección de los humanos; en un

³²³ La presencia de Boecio en el tránsito de la Antigüedad al Renacimiento a veces se hace a través de exégesis o recreaciones. Entre ellas destaca la del monje Oliva, del monasterio de Ripoll (siglo XI), autor de un diagrama clasificatorio de la música en el que sigue a Boecio (*mundana, humana e instrumentalis*), cuyo *De institutione musica* incluye en un código en que ofrece curiosas noticias métricas.

lugar menos elevado estaría la música humana, en cuya entidad físico-psíquica se refleja la música superior; y, en el lugar más bajo, estaría la música instrumental, más próxima a las labores manuales, cuyos ejecutantes no tienen por qué dominar la ciencia superior del canto³²⁴.

Este desdén por cantores y ejecutantes tuvo un especial predicamento en los monasterios y abadías, donde la idea del *cantor* estaba desprestigiada como corresponde a un oficio servil, que no precisa de entendimiento, frente a la idea del *musicus* teórico y conocedor de la disciplina y sus normas. Pero, en ámbitos profanos o religiosos del Medievo, en este punto no hay otras diferencias que las de intensidad o circunstancia. En su *Lucidarium* (1317-1318), Marchetto de Padua se refiere al compositor —«músico» para él, siguiendo la línea de Boecio— como alguien que aplica un saber teórico del que carecería el cantante, un mero ejecutante de lo que aquel compone. Y si la relación entre uno y otro es, para Marchetto, la de un juez y un pregonero, todavía en 1496 Juan del Enzina, en *Arte de poesía*, volviendo a la esencial unidad de poesía y música, para cotejar a los «poetas», meros ejecutantes, con los «trovadores» o músicos, habla de una relación comparable a la existente entre un pedrero y un geómetra, un esclavo y un señor, un soldado y un capitán a cuyo mando queda sujeto aquel; y ello acogiéndose a la autoridad de Boecio:

Según es común uso de hablar en nuestra lengua, al trovador llaman poeta y al poeta, trovador, ora guarde la ley de los metros, ora no. Mas a mí me parece que quanta diferencia ay entre músico y cantor, entre geómetra y pedrero, tanta deve aver entre poeta y trovador. Quanta diferencia aya del músico al cantor y del geómetra al pedrero, Boecio nos lo enseña: que el músico contempla en la especulación de la música, y el cantor es oficial della. [...] Assí que quanta diferencia ay de señor a

³²⁴ F. Rico establece una saga de teóricos españoles que admiten esta estratificación; entre ellos, Gil de Zamora, Guillermo Puig o Domingo Marcos Durán (*El pequeño mundo del hombre*, cit., p. 145).

esclavo, de capitán a hombre de armas sugeto a su capitanía, tanta a mi ver ay de trovador a poeta³²⁵.

Esta distinción llega al Renacimiento, donde la dignificación de la música instrumental provoca una alteración de la estratificación valorativa de los tipos musicales.

Por lo demás, y aunque hoy nos resulte poco operativo, a más de inexacto, entender la Edad Media como un túnel de oscurantismo, lo cierto es que la teoría estética y musical no tiene exacta correspondencia con la práctica, más variada y rica al estar más libre de las rémoras prestigiosas de la Antigüedad. Los progresos de la polifonía fueron poco a poco concentrando la atención de tratadistas musicales, que correlativamente iban desatendiendo, en cambio, el nebuloso pensamiento metafísico y matemático: puede decirse que, hacia el siglo XIII, los tratadistas de música habían adoptado una postura “musicológica”, aunque contuviera numerosas adherencias *numéricas* de proveniencia pitagórica. En España, entiende Menéndez Pelayo que la filosofía del arte y los estudios técnicos derivados de ella carecen casi del todo de cultivadores, o, cuando los tienen, sus obras son meros extractos o breves fragmentos «de las Instituciones de Quintiliano y del tratado de música de Boecio, el cual, a su vez, había extractado a Aristóxeno y a los peripatéticos griegos»³²⁶. Los tratados musicales o de la metafísica de lo bello, en obras de distinta temática, pueden darnos cuenta aproximada de la música que

³²⁵ En J. M. Reyes Cano (ed.), *La literatura española a través de sus poéticas...*, cit., p. 80. Como se aprecia, conceptos sustancialmente idénticos se corresponden con términos denotativos distintos según el contexto cultural y el momento histórico. Abriendo el campo de la observación, en los siglos de la Baja Edad Media pueden considerarse verdaderamente músicos los poetas clérigos —en el ámbito de la cultura grecolatina o hagiográfica principalmente— y los trovadores —en el de la lírica predominantemente amorosa y cortesana—, al margen de los distintos motivos de sus respectivas obras, pues tenían en común su condición de creadores, frente a quienes, como los juglares, son meros ejecutantes. En su conjunto, y a modo de resumen, a los profesionales en la ejecución, histrionismo o rapsodia apenas se les concede otro mérito que el que tienen los oficiantes de cualquier otro *mester*; todo lo contrario de los teorizadores, creadores y tratadistas.

³²⁶ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, I, cit., p. 445.

sirve de transición entre la Antigüedad y el periodo en que se gestan los avances de la Baja Edad Media que recogerían las cortes del Humanismo, pero en determinados aspectos nuestro conocimiento de estos depende más de lo que *dicen* los documentos, a pesar de la imposibilidad de una percepción exacta, que de lo que *explican* las teorizaciones. El ritmo homogéneo de las producciones monofónicas de la música altomedieval, con textos cantados al unísono, nos resulta de impreciso conocimiento, no obstante lo cual la notación neumática sugiere el adecuado fraseo dibujando la andadura melódica. En realidad, los neumas mejor que una sugerencia provocan un recuerdo (y entiéndase como estrategia mnemotécnica funcional, no como referencia a la *anamnesis*), dado que, aunque no indican ni la duración de cada sonido ni la altura de estos, sirven como recordatorio de unas melodías que eran perfectamente conocidas por quienes habían dedicado muchos años de su vida al aprendizaje de los repertorios litúrgicos. Esto iría modificándose paulatinamente, pero ya sin retorno. La primitiva simplicidad interválica —con intervalos consonantes de quintas justas y octavas; más tarde de cuartas justas— poco a poco comenzaría a ser registrada por escrito.

En el ámbito religioso, el cristianismo al que se vinculaba la monodia del canto llano actuó como fuerza centrípeta que impedía la fragmentación en la evolución musical. De hecho, la estandarización que se produjo en la iglesia católica romana, tímidamente con la reforma carolingia, y más decididamente a comienzos del siglo XI, pudo propiciar la fusión de los cantos litúrgicos romanos y los galicanos en el canto gregoriano. Este proceso constitutivo supuso la práctica absorción de los cantos locales por la sistematización gregoriana; pero la desaparición de esos cantos se contrapesa por la preservación de algunas de sus características en el nuevo cuerpo. La importancia de esto solo puede calibrarse atendiendo a que el gregoriano —que a estos efectos funciona como el formol en que se conservan ciertos rasgos de los cantos desaparecidos— es la única manifestación musical

recogida documentalmente en Occidente con anterioridad al siglo XI, y que constituye un importante núcleo de irradiación musical hacia las siguientes centurias. Si se tienen en cuenta algunas de sus características nucleares, como la monodia, los ritmos fluctuantes y poco reglados, la línea melódica «llana», la escasez o ausencia de adornos y de saltos pronunciados (suele moverse por segundas, terceras... hasta quintas generalmente), la habitual interpretación *a capella* y solo masculina..., no es de extrañar que las complejidades polifónicas y los rizos ornamentales que están al final de un larguísimo camino fueran entendidos como atropellos de una modernidad caracterizada por la liviandad y los manierismos frente a la pureza y la severidad varonil del punto de partida.

En todo caso, incluso desde el punto de vista procedimental, el gregoriano es el único hilo aproximadamente rastreable desde la música de la Antigüedad hasta la eclosión musical renacentista (en sus mil cristalizaciones: el motete en el que se encarna la polifonía imitativa, el madrigal como un universo él mismo, la música litúrgica con el género de la misa a la cabeza, la expansión extraordinaria de la música instrumental...). Las formas primitivas de aquel, tanto en su originaria simplicidad silábica como en la mayor complejidad melismática, dieron pie a su complementación en el *organum* que admitía que se sostuvieran otras voces sobre la voz principal. El recurso ya aparece descrito en el siglo IX en el anónimo *Musica enchiriadis* y en su correspondiente *Scolica enchiriadis*, pero solo se menciona, dos siglos después, por Guido d'Arezzo.

El despunte polifónico europeo producido, respecto del cual apenas existe en sus orígenes constancia documental, fue adquiriendo cuerpo en detrimento del gregoriano: de hecho, inicialmente la polifonía mostró reservas a la aplicación sobre textos gregorianos antiguos, y frecuentemente se recurrió a tropos de nueva creación. Pero ni ello supuso la sustitución de un sistema por otro, ni tampoco los progresos polifónicos que se centralizarían en la escuela francesa de Notre Dame lo

hicieron sobre el vacío de la monofonía, sino coexistiendo con ella. Lo importante del proceso polifónico en las formas del *ars antiqua* es el asentamiento de las bases de un proceso musical cuyas derivas a medio plazo no habían hecho sino iniciarse. De momento, la decaída en importancia de la voz que sostenía la melodía litúrgica —*principalis*— ante la relevancia creciente que comporta la melodía añadida y se sitúa en las zonas más agudas —*organalis*—, y la libertad melismática ya presente en Leonin, son contribuciones que tienden a la flexibilización del canto y a su riqueza articulatoria, preparando las grandes innovaciones que se producirían en el Trescientos.

De una forma u otra, la Edad Media asumió la correspondencia proveniente de la Antigüedad entre armonía celestial (música mundana o de los astros) y musical (música humana o de las notas de la escala); y mantuvo el desdén respecto a la música práctica o debida a la ejecución laboriosa (que, siguiendo con la estratificación de Boecio, correspondería a la *musica instrumentalis*). Esta diferencia en la valoración se percibe a comienzos del siglo XI en *Regulæ rhythmicæ* de Guido d'Arezzo³²⁷, a quien se le conoce sobre todo por su contribución a la solmisación que deja atrás la notación neumática y supone un avance fundamental en la fijación de la altura del sonido. El sistema en que trabajó el benedictino para el canto llano rebasaría andando el tiempo sus pretensiones iniciales, acomodándose a otros tipos de música. Al cabo, lo perseguido —y en buena medida conseguido— por Guido d'Arezzo era la siempre insatisfactoria cristalización de la música en moldes que permitieran su lectura interpretativa, su transmisión pedagógica y su liberación de las ataduras de la memoria y la oralidad: algo que fue tan trascendental para la

³²⁷ «Musicorum et cantorum magna est distantia. Isti dicunt illi sciunt quæ componit musica. Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia» ('Hay una enorme diferencia entre músicos y cantantes. Estos se limitan a cantar, mientras que aquellos conocen de qué consta la música. Al que hace lo que desconoce se le puede definir como bestia'); en M. Gerbert (ed.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum...*, II, St. Blaise, 1784, p. 25.

música en Occidente como la invención de la escritura para la historia de la lengua³²⁸.

El anhelo al que respondía la fijación musical era muy antiguo, y alentaba en diversos teóricos medievales. Ya en el siglo VII se había referido a ello San Isidoro de Sevilla cuando, en la parte correspondiente a la música de *Etimologías* (u *Originum sive etymologiarum libri viginti*), había expresado que los sonidos mueren al no poderse registrar por escrito; y de ahí que encareciera el valor de la memoria. Pero la fijación de las estructuras aéreas y mutantes de la música que permitían las propuestas de Guido d'Arezzo iba tan de acuerdo con el afán de aplicar a la música los procedimientos de fijación de la literatura —*scripta manent*— como en desacuerdo con las tesis platónicas del *furor poeticus* y de la función mediúmnica del ejecutante, basadas en dos ideas que en el Renacimiento resurgirían con fuerza: la de la improvisación, que había entrado en decadencia en el siglo XI frente a la composición (esta había permitido pensar en la música como un *producto* que existía al margen de su ejecución ocasional); y la del origen divino de la música.

En el Humanismo, el afán de controlar el proceso tanto compositivo como de la ejecución chocaba con los rasgos que Platón atribuía a los artistas, quienes, según él, carecían de un conocimiento verdadero de lo que estaban haciendo, pues, en el fondo, la creación parecía estar movida por un raptó de locura o inspiración —el artista como iluminado o poseído— respecto de la que el sujeto no era totalmente dueño o totalmente consciente. Esta consideración platónica del artista, que en cierto sentido comportaba la atribución de características dionisiacas que sacaban al hombre de su estado de naturaleza, topaba con la *moderna* pretensión de fijar las obras musicales. Por eso el papel que había desempeñado un Guido d'Arezzo

³²⁸ El juicio, no por general y taxativo, deja de ser ampliamente aceptado; cf., por ejemplo, D. J. Grout & C. V. Palisca, *Historia de la música occidental*, I, Madrid, Alianza, 1994, p. 93.

resulta ciertamente curioso, por la carga paradójica que lleva en su seno, y que en alguna medida atraviesa todo este periodo hasta la definitiva resolución en el Renacimiento tardío: la asunción sin parpadear de ciertos prejuicios de la Antigüedad —se ha citado su contraposición, de raíz boeciana, entre el *cantor*, al que coteja con un animal, y el *musicus*— chocaba con el progreso al que contribuye y que se funda en la consideración de la música como una realidad que requiere sus propios lenguajes, técnicas, registros de escritura y sistemas de codificación. En otras palabras, es como si el sometimiento a la autoridad de los antiguos no implicara obedecer sus preceptos.

Aquella escondida contradicción no impidió que, en el plano estrictamente técnico, la música fuera adquiriendo una entidad *per se*, tanto en su autonomía respecto de sus orígenes filosóficos, teológicos o cosmológicos, como en el subrayado de su carácter frutivo (sin que ello supusiera ignorar su función utilitaria, sobre todo en las actividades litúrgicas). Con el andar del tiempo, la consideración teórica de la música fue concediendo progresiva importancia al sentido del oído, decayendo la que hasta ese momento tenía la música celestial e inaudible. En este proceso de independización de la música «práctica» tienden a atenuarse, y en los casos extremos a impugnarse, las correspondencias según las cuales todo está en conexión con todo —a lo que, siglos después, volverían Baudelaire y las poéticas simbolistas—; pero el ascendiente pitagórico-platónico era aún muy fuerte en el Renacimiento temprano, lo que se expresa en la vigencia del sistema de tales correspondencias biunívocas: cosmología y antropología, macrocosmos y microcosmos, mundo y hombre.

Los tratados que a las puertas del Renacimiento se ocupan de organizar taxonómicamente los tipos de música no pretenden solo ordenar lo relativo a los modos, la afinación, las consonancias y disonancias, etc., sino también establecer una jerarquía que, al tiempo que lo anterior, pusiera la música —en cuanto que

materia susceptible de ser estudiada con respecto a unas leyes propias— en concordancia con el sistema de conocimiento de la época. En otras palabras: integración de la música en el órgano del saber; y especificidad científica respecto a otros saberes y actividades. De tal manera, a lo largo del Medievo se pretende, en asedios distintos y no siempre bien diferenciados, ponderar las relaciones entre la música y sus correspondientes matemáticas y filosofía, para señalar la distancia tanto de las abstracciones racionalistas como de los principios morales.

De tal suerte, un autor como Marchetto de Padua, en los inicios del *Trecento*, había tratado de situarse al margen, al menos relativamente, de las categorías ontológicas, y analiza valores tan propensos a su entendimiento en relación con la música de las esferas, tales como la consonancia y la disonancia, en términos de sus efectos estéticos en los oyentes. Sus innovaciones en el ámbito de la notación de valores de tiempo y del cromatismo son esenciales en la teoría musical, por más que respecto a la realización práctica cabe pensar que sus aportaciones ya se habrían producido en el campo francés del *ars nova*, que encontró una resistencia notable tanto desde un punto de vista estrictamente estético (identificando la nueva música con las complicaciones rítmicas innecesarias) como desde el eclesiástico-doctrinal (en este punto ha de entenderse la bula condenatoria de tales novedades emitida en 1322 por Juan XXII). Ello propició que la ejecución musical en la Italia del *Trecento* pudiera atenerse a los rasgos más variados y ornamentales del *ars nova*, con formas progresivamente más complejas (madrigal, *caccia*, *ballata*...); y ello aun considerando que, en Italia, el *ars nova* fue más contenida rítmicamente que su homóloga francesa.

Los avances que supusieron las indagaciones de Marchetto, quien en su *Lucidarium* también atenuó el tradicional desdén valorativo (Guido d'Arezzo) del *cantor* frente al *musicus*, situaron la música italiana en condiciones óptimas para el desarrollo cualitativo que se produciría sobre todo a finales de ese siglo y a comienzos del

siguiente, ya en el pórtico de la nueva realidad renacentista. La evolución de composiciones polifónicas anteriores como el motete, que representaba en sus orígenes la organización cerrada de un universo musical según una ortodoxa ordenación teológica, registra en su morfología y espíritu los cambios de una sociedad, la de la *Divina commedia*, que estaba empezando a perder su cohesión y se abría a nuevas formas y mundos sin explorar³²⁹. Lo facilitaba, claro, el que se trataba de una composición proteica, con pocas normas y escasas constricciones formales; según el *Diffinitorium musicæ* de Tinctoris, de fines del XV, era «una composición de extensión moderada, a la que se colocan textos de cualquier tipo pero con mayor frecuencia de carácter religioso»³³⁰: lo cual es, no hace falta evidenciarlo, decir poco.

El camino que conducía de la concepción teórico-matemática de la música hasta la de arte que produce determinados efectos psicológicos en quien lo percibe a través de los oídos había ido abriéndose. Pero esto no se dio sin algunas vacilaciones, pues las ganancias en un extremo suponían inevitables pérdidas en el otro: con esta progresión la música alcanzaba una entidad relativamente independiente que la situaba en un lugar de privilegio entre otras disciplinas del espíritu, pero, como contrapartida, decaía la conexión que había mantenido con la filosofía y las matemáticas, y que en el ámbito del neoplatonismo en que se sitúa la literatura y cultura petrarquistas tenía alto predicamento.

³²⁹ «[...] hacia fines del siglo XIII este universo medieval nítidamente cerrado empezó a disolverse, a perder tanto su cohesión interna como su poder para dominar los acontecimientos. Signos de esta disolución aparecieron plasmados en el motete como en un espejo: un gradual debilitamiento de la autoridad de los modos rítmicos, el relegamiento del tenor del canto a una función puramente formal, la exaltación del triplum a la categoría de voz solística enfrentado a las partes inferiores acompañantes» (D. J. Grout & C. V. Palisca, *Historia de la música occidental*, I, cit., p. 143): todo ello como señales de un nuevo periodo musical que miraría hacia atrás como a algo periclitado.

³³⁰ En A. W. Atlas, *La música del Renacimiento*, cit., p. 113.

6.2. RENACIMIENTO MUSICAL: ¿UNA IMITACIÓN SIN OBJETO?

Recapitulemos, pues. La refundación neoplatónica del Renacimiento, tal como se aprecia en el discurso divulgador de Bembo al final de *Il cortegiano*, suponía una confirmación de pervivencias de la Antigüedad en la teoría estética, y, en cierto sentido aunque no explícitamente, una expresión a redropelo de la práctica musical. Sobre todo a partir del siglo XIII, la música había estado trabajado en la purga de sus adherencias filosóficas originarias, por un lado, y en su liberación de su condición integrada y subsidiaria dentro de la categoría del *Quadrivium*, por otro, lo que la llevaba a desvincularse de la doctrina moral y a subrayar su autonomía. Así lo evidencia el que en las cortes europeas las capillas musicales comenzaran a ser habituales y exigibles (aunque su condición ornamental y sociolitúrgica, de algún modo correspondiente a la que había dominado en la música sacra, no lo explica todo, pues la música intensifica también su función de fuente de disfrute individual)³³¹.

Sin embargo, el neoplatonismo suponía la reemergencia de un concepto de la música que suturaba la brecha abierta entre música y filosofía, entre música y moral, incluso entre música y el resto de disciplinas «matemáticas» del *Quadrivium*, dentro del que aparecía ya en las *Etimologías* de San Isidoro (con aritmética, geometría, astronomía). En este sentido, existe un contraste difícil de explicar entre el hecho de que las poéticas renacentistas sean eminentemente de base aristotélica, y que,

³³¹ A esa idea social y convenida responden muchas capillas musicales de los soberanos europeos, algunos de los cuales «consumirían» música aun a su pesar estético; pero no siempre sucede así: ya traspasada la mitad del Quinientos, cuando Carlos V se retira a Yuste para esperar la muerte, y fruto de su afición estrictamente personal, se encarga de organizar una capilla musical bajo el magisterio de Juan de Villamayor a la que se allegan monjes jerónimos de diversos monasterios. Esta capilla «estaba integrada por el organista fray Antonio de Ávila, tres bajos (incluyendo al maestro), tres tenores, tres contraltos, dos tiples, todos ellos venidos de fuera para reforzar a los cinco cantores que ya estaban en Yuste» (A. Martín Moreno, «La música en la época del emperador Carlos V [1516-1556]», en AA. VV., *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2000, p. 215).

por el contrario, el imaginario poético dominante responde más a la idea de raptó, netamente platónica, que hace añorar el tiempo originario de los poetas de inspiración divina. El discurso numeroso de la música circulaba de la esfera estrellada en un camino descendente hasta la tierra, y desde la música terrenal y auditiva, propia de los sentidos, en una vía ascendente hasta la región celeste, lo que permitía establecer las analogías conocidas entre cosmología y vida del hombre: una restauración de la conexión macrocósmica y microcósmica que reflejaba el *hombre de Vitruvio* en su recreación leonardesca.

Se establece de este modo una formulación circular y también circulante, pues se trata de una circularidad no estática, sino en continuo movimiento provocado por las consonancias o capacidad *simpática* de conmover, generando un movimiento psíquico en engranaje. Las dos categorías inferiores de la triada que había establecido Boecio tantos siglos atrás³³², música humana y música instrumental, aparecían como ejercicios de elevación hacia «la más alta esfera» luisiana —de la oda «A Francisco de Salinas»—: no punto de término ellas mismas, sino escalones en una *vía iluminativa* que tiene connivencias estrechas con el camino místico hacia la *unio*. O sea: no suma de la perfección, sino solo instrumento de perfeccionamiento. De una manera necesariamente simplificadora, la música renunciaba, por la parte teórica de esta ideación platónica, a la autonomía en cuanto objeto del saber que había trabajosamente preseguido en el proceso de decantación vivido en la Edad Media. Este particular retroceso, si bien solo hermenéutico o teórico, pone en cuestión el mismo concepto de progreso sostenido con que solemos entender el discurso cultural, y que en los estertores del siglo XVII, en que se vive la encrucijada de una «crisis de la conciencia europea» del

³³² En el siglo XIII la estratificación boeciana ya estaba contestada, o al menos acompañada, por otras atenuadas a lo estrictamente auditivo; como ejemplo, la de Juan de Garlandia, quien divide la música en llana, mensural e instrumental (cf. E. Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, cit., pp. 118-119).

periodo preilustrado (Paul Hazard), se concretaría en la *querelle* de los antiguos y los modernos³³³.

Este carácter escalonado y ascensional de la música «auditiva» pone su énfasis en la conexión entre música y moral, acentuando en todo caso el misticismo inherente a las doctrinas de los seguidores de Platón, que, además de estar recogidas en el pensamiento neoplatónico, Ficino singularmente, lo están de manera menos evidente en obras que pasan por neoaristotelizantes, dentro de la codificación tomista de los siglos medios. En este sincretismo factual, «la elaboración y reescritura de algunas de las ideas de la *Política* aristotélica procuraban una representación social de la práctica musical que aparece junto a las trilladas correspondencias cosmológicas de las armonías instrumentales y vocales»³³⁴; y ello penetra en los ámbitos de la cortesanía, como así puede comprobarse, por ejemplo, en *El scholástico* de Cristóbal de Villalón, hacia mediados del XVI y dentro del ambiente académico de la Universidad de Salamanca, en uno de cuyos manuscritos

³³³ Aunque en el Renacimiento o incluso en la Edad Media se habían producido algunos brotes germinales de la polémica entre antiguos y modernos (a propósito, por ejemplo, de los elogios a los clásicos Virgilio u Horacio en la medida en que «contenían» a Homero, a quien habían asimilado), sin embargo la *querelle* se produjo, ya con todas las armas y con gran virulencia, a finales del siglo XVII en el seno de la *Académie française*, entre partidarios de los modernos (Charles Perrault) y de los antiguos (Nicolas Boileau). La polémica inmediatamente se difundió por Inglaterra, y se sustanció en distintas obras en las que se cruzan razones sobre la propia idea del progreso. Sumariamente, la *querelle* tiene dos lecturas contemporáneas posibles. Por un lado, la imposible analogía entre ciencia y arte, que en la Antigüedad no estaban claramente separadas y más tarde sí: si es evidente la progresión en el ámbito científico (donde puede aplicarse el axioma de «enanos a hombros de gigantes»), no lo es en el artístico, donde más pertinente que la idea de avance sería la de profundización en los respectivos contextos culturales (Homero en el suyo, Shakespeare en el propio). Por otro lado, la evidencia de que cada época asimila de un modo distinto las épocas anteriores (y en este sentido las recrea o construye según su concepción del mundo «actual»): la *Gräkomanie* (Schiller), que va más allá del simple filohelenismo, expresa no el imperio de la Antigüedad griega, sino la sensibilidad romántica y antiburguesa alimentada con una particular lectura de lo griego, donde pretende encontrar aquello que va buscando. Utilísimos a estos efectos son dos ensayos fundantes del sentir romántico en clave «cristiana»: *Sobre el estudio de la poesía griega* (1797), de Friedrich Schlegel, y, años después, *Alemania* (1810; 1813), de Madame de Staël. Esta última establece la contraposición entre *imitación* (clásico-pagana) e *inspiración* (medieval-cristiana).

³³⁴ M. J. Vega Ramos, «Poesía y música en el Quinientos: la fantasía aristocrática», cit. [consulta: 28 mayo 2015].

se defiende el propio autor de la acusación de haber casi trasladado *Il cortegiano*³³⁵. En la obra de Villalón, que remite desde luego a *Il cortegiano* (estructuración en cuatro libros, Pérez de Oliva en el papel conductor de Canossa, los jardines del palacio de Alba de Tormes correlato de la corte-jardín de Urbino, los duques de Alba y de Urbino respectivamente como referencia lejana de autoridad, etc.), la parte ornamental de la música no es ajena a su consideración pitagórica en relación con la música mundana, que deposita un eco del mundo superior en el suelo que pisamos: aunque se trate nada más que de un eco apaciguado y tenue, es el que permite la conexión reminiscente con la fuente de la que procedemos y de la que hemos sufrido el olvido. La representación terrenal de la armonía astral, pareja a la que es posible percibir en las *Enéadas* de Plotino, conduce hacia esa otra música de muy superior condición, desvinculada de las contingencias sensoriales: una *música callada* que producen al consonar las esferas uránicas; al cabo, «música celestial».

Ese arte musical o literario, que hace sustancia de la mudez como manera de epifanía, tiene evidentes conexiones espirituales. En su *muda elocuencia*, el silencio termina por dictar lecciones que no pueden dictar las palabras, testimonio no de un dogma religioso positivo, sino de un sentido oculto, secreto, críptico o esotérico, hurtado a la consideración y a la aprobación de *los muchos*. La tácita apología del silencio tiene como fundamento las teorías neoplatónicas del Uno, realidad que el propio Plotino llega a identificar con Dios, cuya entidad resulta tan absolutamente trascendente que se carece de términos «sensoriales» que puedan referirla: ya sean

³³⁵ Aunque la primera edición, y esta incompleta, es del siglo XX (Madrid, Bibliófilos Madrileños, 1911; al cuidado de M. Menéndez Pelayo), en el primer prólogo de uno de los dos manuscritos conservados, el más antiguo (Academia de la Historia), Villalón niega que *El scholástico* sea un plagio de Castiglione; la referencia desaparece en el otro manuscrito, el de Palacio Real (¿tal vez porque el autor entiende que defenderse tan explícitamente supone asumir de hecho la acusación?). Algo parecido sucede con otras fuentes de la obra (por ejemplo, *Libro áureo del emperador Marco Aurelio*, de Fray Antonio de Guevara), cuyo rastro se borra en el segundo manuscrito. Cf. José M. Martínez Torrejón, «Para una edición de *El scholástico*, de Cristóbal de Villalón», en AA. VV., *La edición de textos*, London, Tamesis Books, 1990, pp. 309-317.

sonidos audibles, ya sean palabras denotativas. Plotino, que conecta más estrechamente con un misticismo de raíz pitagórica que con el aristotelismo clásico, entiende que el Uno, una de las tres hipóstasis primordiales, con el *nous* y el alma, es indescriptible: la inadecuación entre él y los elementos verbales que hallamos a nuestra disposición obliga a optar por la vía negativa como modo de hacer entender la impronunciabilidad de aquello que se halla más allá del Ser.

Así, el único camino para referir la sustancia incognoscible e innombrable es la mudez como signo de imposibilidad de nombrar; aquello que produce el silencio, aquello que no puede ser dicho en el momento en que pretendemos pronunciarlo, y solo admite ser referido mediante el reverso de la capacidad de decir: la obturación de los sentidos, la inefabilidad mística. La escritura más elevada, por la condición enaltecida de su temática en épocas muy diversas —siglo XIV: Maestro Eckhart y la escuela mística renana; siglo XVI: San Juan de la Cruz y el misticismo carmelitano; siglo XIX: lírica romántico-simbolista—, termina abocada al sinsentido, al decir onomatopéyico, al sanjuanista «un no sé qué que quedan balbuciendo», a la afasia; y todo ello como muestra de la implenitud del decir proposicional, traducción del discurso mental lógico. De hecho, el decir insuficiente o *cortedad del decir* —uno de los *topoi* literarios de mayor rendimiento en la literatura mística de todas las latitudes y épocas— es punto de arranque de la música, liberada de la argolla argumental y de las cadenas de la lógica.

Como consecuencia, en tal modo de percepción de la música, esta aparece no como una orgullosa construcción humana, fruto del *logos*, sino como respuesta pasiva por parte de un sujeto que, habiendo renunciado a la pretensión de construir un significado, refleja el sentido que le viene dado sin más que dejarse poseer por él. Dicha actitud es evidentemente connatural a la mística, por lo que esta tiene de secreto o no explícito, y, en sus expresiones artísticas o literarias, por lo que supone de mostrar aquello que no puede ser ni siquiera comprendido. La comunicación

para la que están habilitadas las palabras nada o muy poco tiene que ver con la emulsión expresiva de experiencias únicas: el éxtasis en la cima de todas. Y si es verdad que el hombre piensa con los troqueles de las palabras, también ha de serlo que el hombre no puede comprender aquello que no le ha sido comunicado con las palabras (o aquello que él no ha podido comunicar) por trascender ese mercado humano de lo compartible.

Esta postura sitúa el pensamiento neoplatónico que reasoma durante el Humanismo en la encrucijada entre lenguaje verbal y lenguaje musical; o, si se quiere, entre *letra* y *música*. Pues si la letra trabaja con la explicitud de lo conocido y lo comunicable, la música comienza a hacerlo en ese punto al que las palabras ya no alcanzan. En la *Exposición del libro de Job*, Fray Luis de León se refiere a la mudez del mundo, al envés de las evidencias diurnas, y encuentra que en ese silencio de las noches se pronuncia la música celestial: «Y llama *música de cielos* a las noches puras; porque con el callar en ellas los bullicios del día, y con la pausa que entonces todas las cosas hacen, se echa claramente de ver, y en una cierta manera se oye su concierto y armonía admirable, y no sé en qué modo suena en lo secreto del corazón su concierto que le compone y sosiega» (XXXVIII, 37). Es así que el lenguaje musical vendría a suponer la contestación a la susodicha *cortedad del decir*; asunto este sobre el que ha debido conformar un nudo importante de doctrina la Filosofía del Lenguaje. La música, que en unos momentos de la historia es el segundo brazo del decir discursivo de las palabras, en otros se articula con el final de ese decir discursivo, como una escalera que empalma con aquella otra que no ha conseguido llegar a su objetivo.

La tendencia a ver en la música un medio de excitación de las reminiscencias según los principios platónicos, avanza al mismo tiempo que los sistemas compositivos estrictamente racionales, en los que la música popular y la culta a veces se cruzan alimentándose recíprocamente, al igual que la música religiosa y la profana.

Diversos tratados musicales en plena emergencia del Humanismo expresan esta voluntad de acotar la música y sus diversos constituyentes al margen de las ideaciones poéticas, que no obstante tienen una presencia sostenida. Así, el *Diffinitorium musicæ* de Tinctoris (compuesto en 1472; publicado en 1495) es un lexicón, el primero entendido en un sentido estricto de diccionario, que vertebra sus definiciones conceptuales mediante la determinación de los efectos anímicos de la música y atendiendo a conceptos musicales constatados en la práctica auditiva. He ahí un indicio entre otros de la autonomización de la música respecto de la metafísica y de las disciplinas matemáticas, y su vinculación con las pulsiones psíquicas; algo que también se percibe en su *Liber de arte contrapuncti* (1477)³³⁶ o en tantas otras obras, donde a su tarea descriptiva, que sirve ante todo como *actas* del arte de la composición en su tiempo, se añade un normativismo que pretende someter la inspiración o el *furor poeticus* a las reglas de un oficio. El análisis de los efectos psíquicos de la música, vinculados al placer de los sentidos, lleva consigo una particularización de la música en sus formantes (ritmo, proporción, diferentes instrumentos...), susceptibles de ser estudiados y analizados empíricamente, aun sin que ello suponga necesariamente una negación de las «supercherías» derivadas de las etéreas filosofías pitagórico-platónicas, como la de la música mundana, a la que, en su *Liber de arte contrapuncti*, niega Tinctoris con rotundidad absoluta:

No puedo continuar guardando silencio en relación con las opiniones de numerosos filósofos, entre los que se hallan Pitágoras y Platón y cuantos vinieron después, caso de Cicerón, Macrobio, Boecio y nuestro Isidoro, según los cuales las esferas celestes giran conforme a modulaciones armónicas, o lo que es lo mismo, conforme al ajuste entre sonidos

³³⁶ En esta obra analiza Tinctoris, con carácter de primicia, «the principles of both placing note against note and placing one note against two or more notes»; o sea, por un lado contrapunto simple, y por otro contrapunto florido (o *disminuido*: «The second species he calls diminished [i. e. dissolved] or florid counterpoint») (A. Mann, «Introduction» a [J. J. Fux], *The study of counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*, ed. y trad. al inglés Alfred Mann, New York, W. W. Norton & Company, 1971, p. viii.

diferentes. [...] Antes bien, creo firmemente en Aristóteles y en sus comentaristas, así como en nuestros filósofos más recientes, los cuales han demostrado con toda evidencia que en el cielo no hay sonido, ni en potencia ni en acto. Debido a esto, nadie me persuadirá jamás de que las armonías musicales, que no pueden producirse sin sonidos, puedan ser fruto del movimiento de los cuerpos celestes. Las armonías de los sonidos y de las melodías, de cuya dulzura —como dijo Lactancio— deriva el placer del oído, las producen, no los cuerpos celestes, sino, más bien, los instrumentos terrenales con la ayuda de la naturaleza³³⁷.

En el fondo, y dejando a un lado sus aspectos normativos, la obra de Tinctoris representa la constatación del *statu quo* de la música, cuya entidad social se percibe muy bien en las cortes aristocráticas de diversas ciudades del norte italiano, donde constituyó una dedicación importante, hoy indispensable para efectuar el seguimiento de la polifonía profana. Durante el definitivo asentamiento de esta se produce el desplazamiento de los núcleos italianos de interés hacia cortes más meridionales; así la de Florencia, centro del humanismo toscano que constituye el nudo del Renacimiento italiano. Formas como la *ballata*, cantada con acompañamiento musical, fueron muy populares; de ello había dado testimonio Boccaccio en su *Decameron* (los jóvenes que huyen de la peste negra que asoló Florencia pretenden entretenerse con las coloristas historias de esa colección de cuentos de «los diez días», sentido etimológico del título, y con la entonación de las *ballate*). En la raya entre el *Trecento* y el *Quattrocento*, a la *ballata* se añadió un madrigal resurgido, lo que viene a señalar la concatenación entre unos periodos históricos y los precedentes, y cuánto hay de vuelta atrás, o de periódicas vueltas atrás, en la idea del progreso continuo.

³³⁷ En E. de Coussemaker (ed.), *Scriptorum de musica Medii Aevii...*, IV, Paris, s.a., p. 77 (edición facsímil: Hildesheim, G. Olms, 1963). La traducción del latín al italiano es de E. Fubini, de quien copio la cita (*La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, cit., p. 132), volcada a su vez al español por el traductor de la obra (C. G. Pérez de Aranda).

Pero acaso lo más curioso sea el interés que surge por habilitar un tipo de música que, como la literatura u otras artes, tuviera una conexión representativa con la naturaleza o simplemente con la realidad extraartística, respecto de la que pudiera convertirse en imitación. Fruto de lo cual son las composiciones programáticas, que remedan tanto sonidos de la naturaleza como —de modo algo menos pautado o reconocible— estados psíquicos, y que, en su aplicación al canto, suponen una renovación del diálogo entre *letra* y *música*, ambas entendidas en sentido metafórico: la letra, en cuanto lo estrictamente semántico; la música, en cuanto producción artística pura y sin significados específicos reconocibles.

Al cabo, el Renacimiento acoge una serie de problemas, disputas doctrinales, desacuerdos entre teoría y práctica musical, que resulta imposible, además de innecesario, traer a colación aquí. Quizá todo ello pueda sustanciarse sucintamente en una suerte de contradicción que tiene que ver más o menos directamente con las relaciones musicales con la Antigüedad: pues si, por un lado, el progreso musical dotaba a la música de una independencia epistémica respecto de los nebulosos misticismos de la música celestial, por otro el Renacimiento se fundaba en una conexión con la idea primigenia de la Antigüedad grecolatina, lo que incidía, refrenándolo a veces, en el propio desarrollo de la música en cuanto disciplina científica.

A modo de representación canónica, toda la panoplia musical de tiempos de Castiglione terminaría fructificando en los estudios de Gioseffo Zarlino, quien, en pleno siglo XVI, constituye la entrada en una modernidad musical ya inapelable, y también un ejemplo evidente de la contradicción a que nos referimos; pues la revolución silenciosa que realiza, y que él mismo no parece haber ponderado en sus justas proporciones, la lleva a cabo sin romper con los términos de la Antigüedad

clásica, llegando incluso a *racionalizar* el concepto de música mundana o inaudible, que a la vista de sus trabajos parece una imposible cuadratura del círculo³³⁸. Como principal teórico del Renacimiento, y uno de los bastiones fundamentales de la teoría musical desde Aristóxeno y Arístides Quintiliano, el camino que recorre va mucho más allá de sí, y habría de culminar dos siglos más tarde en el racionalismo dieciochesco; aunque, como sucedería con Rameau, esta propensión a lo científico no atenta ni contra el placer musical en cuanto tal, ni contra la correspondencia expresada por la música entre un orden universal del mundo natural y un sistema que responde a pautas matemáticas; y entre el sentimiento del que la música sería emanación, y la razón codificadora.

No es cuestión menor en Zarlino la pretensión de restablecer la unidad de poesía y música; lo cual no solo afecta a un tema de relación entre artes, como lo podría ser el *ut pictura poesis* de la horaciana *Epistula ad Pisones*, sino a algo más importante, como es la compatibilización entre una música que ha alcanzado considerable progreso «científico» y las antiguas ideaciones del raptó, que reconducían las expresiones sucesivas de las artes discursivas al estadio divino del que procedían. Dado que poesía y música responden en los orígenes griegos al mismo espíritu o *pneuma* al margen de que hubieran evolucionado de modo independiente, en el Renacimiento la afirmación horaciana podría acompañarse de *ut musica poesis*, o, más aún, de *poesis musica est*. El caso culminante de esta fusión teórica entre música y poesía lo ofrece en castellano el propio título de la obra cenital sanjuanista, una cima de la sensibilidad humana: el *Cántico* (así era su título inicial; aunque el adjetivo «espiritual» con que pronto se le conoció no es inadecuado: respecta tanto

³³⁸ A esta especie de *coincidencia de opósitos* se refiere así E. Fubini: «En cierto sentido, este racionalismo hace renacer, posiblemente, el mito de una “música mundana”, no tanto como música inaudible, producto de las esferas celestes o del movimiento veloz de los planetas, sino más [bien] como total matematización y racionalización del mundo musical sobre la base de una idéntica matematización y racionalización del mundo de la naturaleza, mundo del que aquel otro es fiel espejo» (*La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, cit., p. 139).

a la condición no corpórea de un canto que se eleva hasta alturas siderales, allí donde respira la música de los ángeles, como a la condición «neumática» o aérea del cántico, música y letra al tiempo). Pero ya antes de Zarlino habían existido propuestas musicales que, ante la conjunción poético-musical que pudiera traducirse en el «borrado» o grave mengua de la semántica, respetaban y exigían respeto a la medularidad del texto literario; es el caso paradigmático de Josquin des Pres, miembro un tiempo de la capilla milanese de los Sforza —y citado en *Il cortegiano* como referencia de calidad y prestigio (II, §35: 257-258)—, quien reacciona contra los excesos melismáticos de algunos antecesores o contemporáneos, dentro de un espíritu netamente humanista (que lleva también a la música religiosa: sus numerosos motetes como ejemplo).

La modernidad de un autor como Zarlino, que a estos efectos sirve de referencia general, no se produce como contestación a la música de la Antigüedad, sino, más bien, a su interpretación doctrinal efectuada por los teóricos medievales; pues, en la realidad, sus avances hacia la armonía se fundan en los estudios de las relaciones numéricas pertinentes al universo pitagórico, y por tanto a las ideas de música celestial. Se conjugan así las dos vertientes que, en su presentación opositiva, conducen, sin embargo, al ápice del humanismo renacentista, caracterizado por la conjunción de los efectos contrarios en la idea de Dios. Se trataría de una ejemplificación oportuna de la *coincidentia oppositorum* a la que apelaba Nicolás de Cusa y a la que, muchísimo antes, se refirieron los pitagóricos y suscribió Aristóteles³³⁹: la que conecta con la inspiración del *furor*, y en la otra ladera con la idea de la música como creación humana que se atiene a los códigos de su entidad científica; la que se remonta a la unidad poético-musical que emana directamente

³³⁹ «Alma y cuerpo son música (como lo es el vínculo de ambas), en tanto que “mezcla y síntesis de contrarios”: lo habían explicado los pitagóricos (44 A 33 [...]) y, recordándolo en *De anima* (407 b 27), Aristóteles les había asegurado la inmortalidad de su doctrina» (F. Rico, *El pequeño mundo del hombre*, cit., p. 144).

de Dios o de los dioses, y en la otra ladera la que, entendida como arte *sine theologia*, se asienta aristotélicamente en el instinto natural y avanza como producto humano mediante una *mímesis* progresivamente perfeccionada.

Respecto a la conexión con aquellos precedentes helénicos, Zarlino no invita a desandar el camino plagado de obstáculos que se había ido trazando a lo largo de los siglos precedentes. Propone, más bien, el establecimiento de una vinculación con el racionalismo que entiende que los intervalos tienen una fundamentación natural, susceptible de ser explicada y llevada a cabo con respeto a la claridad y al orden de la naturaleza. Es cierto que la difusión europea de Zarlino no se produjo hasta finales del *Cinquecento*, y que, por tanto, no pudo influir en las ideas musicales vertidas en *Il cortegiano*, pero su carácter innovador recoge, para completarla y aun para impugnarla, la doctrina que había dominado hasta los comienzos del siglo XVI y que sí se encuentra en la cultura musical de la obra de Castiglione.

En tal sentido, y por lo que el nuevo modelo musical implica de recuperación de los paradigmas de la Antigüedad clásica, la música se sitúa en el espacio epistemológico acotado por la antinomia entre *mímesis* y *poiesis*. La *mímesis* aristotélica, en cuanto capacidad humana para reproducir simpáticamente el original o referente, está en la base del aprendizaje, y por ello de la *paideia*; frente a dicha imitación, la *poiesis* comportaría una capacidad demiúrgica, que concibe el arte como la facultad de crear sin atenerse al modelo extraído de la realidad. Ello nos enfrenta a uno de los elementos distintivos de la música frente a otras artes. Desde la perspectiva de los coetáneos de Castiglione y de los lectores de su obra, la música mostraba especificidades que no se dan en la literatura, en la escultura, en la arquitectura... En estas artes, la Antigüedad ofrece sus obras convertidas en modelo de emulación y referencia, en tanto que la música no presenta obras susceptibles de ser imitadas. En otras palabras, la música griega era solo «un concepto, o, si se prefiere, una construcción teórica que, como es obvio, no está basada en una experiencia

auditiva, sino en la descripción de su calidad, de su naturaleza y de sus efectos»³⁴⁰; lo que la convierte en un simulacro en buena medida generado por la imaginación, y por ello dependiente de la poética con que cada época quiera idearla. Al contrario de lo que acaecía, por ejemplo, con la poesía, ningún Virgilio musical podía servir de referente para quienes pretendieran crear sobre las pautas antiguas. Más aún: si la Antigüedad no proporcionaba los modelos musicales que habían desaparecido, tampoco sus filósofos se habían explayado en ello, por carencia de conocimientos técnicos o porque creían subsidiarios esos detalles, limitándose a asumir lo que estaba aceptado por la cultura de su tiempo sin pretensiones de especificidad. Hablando de Platón, expone W. Jaeger que no acometió una teoría completa del arte musical —que más que exponer da por sabida—, limitándose a un deslinde conceptual:

Es lo que constituye su sabiduría como artista, aunque nosotros, como historiadores, debamos deplorar esta sobriedad, pues lo poco que su crítica nos dice constituye la base de todo lo que sabemos acerca de la armonía en la música griega. No podríamos describir en sus detalles la gimnasia o la música griegas, y los fundamentos en que se basaba la *paideia* del periodo antiguo y del periodo clásico, porque no nos lo permite el acervo de la tradición [...] teniendo que consolarnos con que para nosotros, lo mismo que para Platón, el aspecto técnico de estos problemas es secundario³⁴¹.

Siendo así las cosas, para los humanistas el poder de la música resaltaba más bien por la mitología que por la acción directa de los músicos de la Antigüedad; y así, las leyendas de Orfeo y los ritos místicos en general cumplieron la tarea que no pudieron cumplir los ejemplos musicales. Es verdad que determinados teóricos del Renacimiento como Nicola Vicentino o Vincenzo Galilei —fundamental la

³⁴⁰ M. J. Vega Ramos, «La teoría musical humanística y la poética del Renacimiento», cit., pp. 218-219.

³⁴¹ W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, cit., pp. 618-619.

participación de este en la Camerata de los Bardi— pretendieron erigir el *statu quo ante* de la música, a pesar de la escasa precisión de las bases griegas sobre las que operaban; no se sabe bien si creando una antigüedad a la medida del estado actual de la música y de sus propios gustos, enemigos de los bucles contrapuntísticos y de las confusiones polifónicas, o acomodando sus gustos a la medida de la música antigua³⁴². La realidad es que esa tarea, la de recrear los géneros y categorías musicales de la antigua Grecia, y la de establecer un canon en que se concentrara el espíritu helénico, estaba muy cerca de la mistificación imaginativa.

No obstante el vacío o la inexistencia del objeto imitado, pero acaso también estimulados por ese vacío, diversos humanistas pergeñaron teorías sobre la afinación, el cromatismo, los instrumentos musicales; y eso que ni siquiera había la posibilidad de remontarse al alma helénica amortajada en su copia romana, como sucede con la escultura griega. El afán de recrear la música de los antiguos propició la experimentación con la improvisación musical; así sucedió en el ámbito cultural de Marsilio Ficino. Al cabo, estos intentos no resultaron muy productivos en la práctica, por la insoslayable dificultad de trabajar sin los adecuados vestigios en los que apoyarse³⁴³.

Las tertulias de Urbino reflejadas en *Il cortegiano*, aunque no centradas prioritariamente en la música, en los asuntos relacionados con ella debieron de

³⁴² Este cruce es perceptible en la obra de Nicola Vicentino *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Roma, Antonio Barre, 1555). Su pretensión de acomodar los antiguos géneros griegos (diatónico, cromático, enarmónico) a la práctica contemporánea —que centralizó una famosa discusión con Vicente Lusitano— le llevó a inventar el archicémbalo, instrumento de seis teclados que dividía la octava microtonalmente en 31 grados.

³⁴³ Lo cual no es obstáculo para que cada época haya recreado la música de los griegos proyectando sobre ella sus pautas de pensamiento. El caso de Nietzsche no es el único, aunque sea el más relevante, en la aplicación de un pensamiento propio a la cultural musical griega, con la dicotomía entre el arte apolíneo, de raíz figurativa, y el dionisiaco, o arte musical no figurativo. De todos modos, subraya Nietzsche la unión originaria entre palabras y música, que el hombre moderno ya no puede percibir naturalmente, al haberse criado «bajo el influjo de la grosería artística moderna, bajo el aislamiento de las artes» (F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2002, p. 221).

disentir poco de las propuestas de la Camerata florentina de los Bardi, que, hacia finales del siglo, recreó el problema de las relaciones entre palabra y música que había venido arrastrándose desde la aparición de la polifonía, basándose en las especificidades de la música griega. El anhelo de esta Camerata era conseguir la nitidez de los antiguos, lo cual presuponía la superioridad de la palabra y el entendimiento de la música como monodia con acompañamiento, sobre la creencia de que la música de los griegos había sido al unísono. En el contraste entre monodia y polifonía, la primera aparece como más natural, y en tal sentido más próxima al ideal helénico, en tanto que las complejidades contrapuntísticas podían aparecer ante muchos como una muestra de la degeneración consistente en el alejamiento de la sencillez primigenia. Para los Bardi, la cadena verbal expresa un cierto sentimiento que se corresponde con intervalos melódicos determinados, lo que resulta oscurecido o incluso anulado por la superposición de palabras y melodías. Esta se entendía contraria a la nitidez racionalista y proclive a la ebriedad hedonista, y a ella se atribuía, pues, la anulación del *ethos* específico que las palabras exponen, con sus secuencias e intervalos; en esta idea coinciden Vincenzo Galilei y otros diversos teóricos y músicos³⁴⁴.

Aunque en otro orden de cosas, también la Iglesia había tenido que intervenir en esta confrontación entre texto literario y música. El hecho de que la música cristiana fuese la formulación de una oración, según la idea agustiniana de que cantar es rezar dos veces, hace que el texto se concibiera como la parte nuclear del canto,

³⁴⁴ La recreación de los modelos griegos, basados en la primacía de la palabra, propiciará el surgimiento del melodrama, un género nuevo que tiene en el drama helénico su base de sustentación, con la música supeditada a la secuencia lógico-verbal. Al fondo de muchas interpretaciones del drama musical está la idea personificada por Wagner de un arte total en el que se produzca la convergencia de todas las manifestaciones artísticas humanas, como respuesta a la primigenia unidad de la palabra y la música a la que respondería un herderiano espíritu de los pueblos (*Volksgeist*). La elevación de la música al cenit de las artes acaba sacándola de la pirámide hegeliana (arquitectura, correspondiente a la etapa simbólica de la progresión de las artes; escultura, a la clásica; y pintura, música y poesía, a la romántica) para convertirla, como en Schopenhauer, en el lenguaje absoluto, no susceptible de reducción al discurso verbal.

según se practica en todo el canto gregoriano medieval. La interpretación del gregoriano no podía obviar ni minusvalorar la entidad de la letra, cuyo entendimiento resulta primordial. De ello deriva una evolución que miraría con sospecha las fugas hacia la ornamentación, considerada superflua: la intelección de los textos litúrgicos requería no oscurecerlos con la red de melodías y las voces superpuestas. He aquí un ejemplo de cómo el cristianismo medieval, al igual que lo haría luego el contrarreformismo seiscentista, coincide con los humanistas espolcados por el deseo de claridad helénica, aunque por bien distintas razones.

En todo caso, la evolución de la música occidental está supeditada a esta exigencia de la textualidad, de modo que, para que la evolución rompiera los frenos que la sujetaban a su funcionalidad proposicional, hubo de producirse una separación más pronunciada entre la música profana y la religiosa. En esta línea de progresión, el desarrollo de rasgos propios y autónomos por parte de la música profana, a medida que se iba acentuando su desvinculación respecto de la música sacra, se hizo con algunas resistencias eclesiásticas, en cuanto que el proceso parecía atentar contra los orígenes religiosos.

Esta relación entre lo profano y lo religioso es una manifestación en lo concreto de una cuestión mayor, que había pretendido resolverse en los inicios del Humanismo: la existente entre el pensamiento neoplatónico y el cristianismo respecto a la música. Todo el proceso de cristianización del aristotelismo había durado siglos y encontrado algunos obstáculos difíciles de remover o de sortear: la tarea de los padres de la Iglesia a duras penas hizo un hueco a las expresiones musicales, sin que haya aportaciones verdaderamente sobresalientes hasta la codificación del pensamiento del Estagirita en el tomismo. El platonismo, en cambio, había brindado una existencia de continuidad espiritual entre Plotino y los Ficino, Hebreo o Bembo. El proceso de cristianización del platonismo fue, en suma, más suave que el del aristotelismo, pues platonismo y cristianismo, sobre una ética estoica que incita a la

depuración y desprendimiento de lastres sensoriales, sitúan la fuente originaria en la divinidad y en una cierta entidad misteriosa que tiene que ver con la incognoscibilidad última de la verdadera realidad, a la que solo podemos llegar mediante la ayuda de los simulacros:

De atender a la concepción cristiana y estoica, el hombre es el único animal religioso o con noticia de Dios; el único, como querían Cicerón y Lactancio, que levanta el rostro hacia los cielos para contemplar su patria verdadera: el único, por tanto, capaz de percibir la armonía de los cuerpos celestes. No es por ello de extrañar que el primer movimiento del hombre —que es, ontológicamente, *spectator mundi, contemplator cœli*— sea [...] el de la celebración divina, y que imite con el canto el orden mismo del universo que contempla. El origen sagrado de la poesía, en esta versión, no se debe, pues, a que esta, o la música, sean, en sentido estricto, un don del cielo (o de Dios, o de los dioses), sino en el hecho de que está dirigida por el hombre primigenio a su creador, para alabarlo y honrarlo: solo es *divina* en tanto que reproduce, de algún modo, la estructura del universo y el movimiento celestial. La versión incluye ideas neoplatónicas, ciertamente (como la réplica de la música mundana en la humana e instrumental), pero se sustenta, sobre todo, en una reescritura de la antropología cristiana y estoica, que sostiene que la naturaleza del hombre posee la capacidad (propia, y no inducida) de percibir el orden divino, y que, a la pregunta ontológica del *cur homo*, o por qué el hombre, responde que este ha sido creado para contemplar y admirar las obras de Dios³⁴⁵.

Y así como la música celestial procede de la Rosa mística y va contagiando sus influjos, de esfera superior a esfera inferior, hasta llegar al suelo, tanto la antropología platónica como la cristiana proponen la posibilidad de que el hombre, mediante la contemplación del espacio estrellado, pueda remontarse ideáticamente a aquellas alturas, cuya habitación solo tendrá lugar una vez se produzca la

³⁴⁵ M. J. Vega Ramos, «Música y furor poético en el Renacimiento: la fantasía de los orígenes», cit. [consulta: 25 mayo 2015].

desvinculación del alma respecto del cuerpo que la aprisiona. Pero si el recuerdo de nuestra primera estancia aparece cegado por lo terreno, la música excita la *anámnesis* y puede enajenar al hombre sacándolo fuera de sí y liberándolo, siquiera parcialmente o en las abstracciones sensoriales de los estados oníricos, del velo de lo corporal.

En la cima de las expresiones artísticas que habían atravesado los siglos oscuros, como parte central de la *paideia* en orden a la consecución de ese hombre ideal, la música no es solo un aderezo más o menos adventicio del hombre cultivado; sino un constituyente ineludible del nuevo modelo de hombre, en el que debían prescriptivamente fundirse arte y valor, letras y armas, texto y música. Y así como las artes plásticas estaban más enfocadas a las significaciones alegóricas que tanta importancia tendrían en el Medioevo, incluso en sus expresiones mixtas, como los emblemas, los jeroglifos, los criptogramas..., la música podía elevar el espíritu para provocar una conversación con los sonidos de la divinidad, según aparece en alguien de profesión agustiniana y cosmovisión neoplatónica como Fray Luis de León. Este pudo acaso contrastarlo con —o aprenderlo de o influir sobre— Francisco de Salinas, cuyo *De musica libri septem*³⁴⁶ constituía manual de clase en la Universidad salmantina³⁴⁷, y donde se recogen los conceptos musicales de Boecio y de Macrobio.

³⁴⁶ Salmanticæ, Mathias Gastius, 1577; edición en español: *Siete libros sobre la música*, trad. I. Fernández de la Cuesta, Madrid, Alpuerto, 1983. El título de la obra remite al de San Agustín, doce siglos atrás: *De musica libri sex*. Del texto agustiniano toma Salinas básicamente la parte del ritmo.

³⁴⁷ La Universidad de Salamanca fue un centro musical de primer orden durante el siglo XVI. Por los años que aquí nos interesan, su cátedra de música estuvo entre 1503 y 1532 a cargo de Diego de Fermoselle, hermano mayor de Juan del Enzina, tras el que ocupó su puesto hasta su muerte en 1542 Lucas Fernández, a quien sucedería a su vez Juan de Oviedo hasta 1566. La relación de figuras principales es notable. Téngase en cuenta que el músico y dramaturgo Lucas Fernández era amigo de Juan del Enzina, con quien había contendido victoriosamente años atrás por la plaza de maestro de capilla de la catedral cuando murió en 1498 quien hasta entonces la dirigía, Fernando de Torrijos; razón por la cual Juan del Enzina hubo de buscarse acomodo en Roma, donde desarrolló buena parte de su obra.

Si en la epistemología platónica *conocer es recordar* mediante la evocación de experiencias que creemos haber vivido, la música es el mecanismo supremo para provocar este recuerdo cognoscitivo que devuelve al hombre a la sede de sus orígenes divinos, y que está alentado por un *topos* eminentemente luisiano: la *nostalgia del cielo*. En este contexto cultural, es imprescindible entender la función de la música como conexión entre los dos extremos en que el hombre medieval se sentía escindido: suelo y cielo, *soma* y espíritu. Una lectura de «A Francisco de Salinas»³⁴⁸, la oda que Fray Luis dedica a su amigo el organista ciego de la catedral salmantina y catedrático de su Universidad desde 1567³⁴⁹, nos ofrece las claves de lo que aquí se apunta: la música propicia la conversación pitagórica de las esferas, la consonancia de los mundos diversos, y al cabo —como arte más aéreo y menos afectado por el lastre terrenal— la posibilidad de encontrar el patrón de la Belleza. El hombre, despertado de su olvido terrenal por la música, que le hace remontarse reminiscentemente hacia su origen primero, se ve impelido hacia alturas uránicas. El

³⁴⁸ Referencia textual por Fray Luis de León, *Poesía*, ed. Á. Custodio Vega, Madrid, Saeta, 1955, pp. 449-452. He aquí el poema completo: «El aire se serena / y viste de hermosura y luz no usada, / Salinas, cuando suena / la música extremada, / por vuestra sabia mano gobernada. // A cuyo son divino / mi alma, que en olvido está sumida, / torna a cobrar el tino / y memoria perdida, / de su origen primera esclarecida. // Y como se conoce, / en suerte y pensamientos se mejora; / el oro desconoce, / que el vulgo ciego adora, / la belleza caduca, engañadora. // Traspasa el aire todo / hasta llegar a la más alta esfera, / y oye allí otro modo / de no perecedera / música, que es de todas la primera. // Ve cómo el gran maestro, / a aquesta inmensa cítara aplicado, / con movimiento diestro / produce el son sagrado, / con que este eterno templo es sustentado. // Y como está compuesta / de números concordes, luego envía / consonante respuesta; / y entrambas a porfía / mezclan una dulcísima armonía. // Aquí la alma navega / por un mar de dulzura, y, finalmente, / en él así se anega, / que ningún accidente / extraño y peregrino oye o siente. // ¡Oh, desmayo dichoso! / ¡Oh, muerte que das vida! / ¡Oh, dulce olvido! / ¡Durase en tu reposo, / sin ser restituido / jamás a aqueste bajo y vil sentido! // A aqueste bien os llamo, / gloria del apolíneo sacro coro, / amigos a quien amo / sobre todo tesoro; / que todo lo demás es triste lloro. // ¡Oh!, suene de continuo, / Salinas, vuestro son en mis oídos, / por quien al bien divino / despiertan los sentidos, / quedando a lo demás amortecidos».

³⁴⁹ Salinas, que llegó a la cátedra de Salamanca en situación desventajosa respecto a otros catedráticos «por no ser licenciado ni maestro en esta Universidad», según rezan los Libros de Claustro, se hizo cargo de las dos orientaciones que tenía la cátedra: la de *música especulativa* (que responde a la idea del *musicus* o teórico que verdaderamente conoce la sustancia de la ciencia musical) y la de *música práctica*, que a su vez se dividía en sesiones de canto llano, canto de órgano y contrapunto. Para lo concerniente al Salinas profesor, cf. D. García Fraile, «Salinas, catedrático de la Universidad de Salamanca», en AA. VV., *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 431-462.

movimiento biunívoco de los sonidos ascendentes del órgano (desde la tierra hacia las esferas celestiales) y de la música descendente (de las esferas celestiales hacia el suelo) provoca un «concierto» que enajena: la «música mundana» o celestial sale al paso de la música que penetra por los sentidos —aquí, la música instrumental—. Desde su casa telúrica, esta sube en círculos hasta encontrarse con aquella, que envía a su vez «consonante respuesta», en un sistema de correspondencias entre músicas (humana y celeste), músicos (Salinas y «el gran maestro») y ámbitos (la catedral salmantina y «este eterno templo» del universo). La música de las esferas cobra un protagonismo que trasciende el ámbito artístico para situarse en el centro de una filosofía moral que impregna toda la época³⁵⁰.

6.3. LETRA Y MÚSICA DE LA CORTESANÍA

La música como elemento de la formación del hombre (*paideia*), localizada en el texto de Castiglione, puede decirnos bastantes cosas sobre ese arquetipo antropológico para los tiempos a los que el Humanismo abría la puerta. En ellos, Platón y Aristóteles van de la mano en su defensa de la música, en una muestra ejemplar de conciliación de los opuestos:

³⁵⁰ De Salinas y sus conciertos de órgano habla Ambrosio de Morales en *Los cinco libros postreros de la crónica general de España* (Córdoba, 1586), cit. por F. J. León Tello, *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, CSIC, 1962, p. 559. Piensa Morales que la capacidad para provocar intensos estados anímicos confirma las tesis de San Agustín y de Pitágoras. De la quinta lira, que durante mucho tiempo se ha considerado posiblemente interpolada («Ve cómo el gran maestro, / a aquesta inmensa cítara aplicado...»), pensó Vossler que era la clave de toda la obra, afirmando que no cree que en toda la lírica universal haya una imagen «ni más bella ni más poderosa» (en Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1950, pp. 180-184). La lira siguiente concreta este concierto de las esferas al que nos estamos refiriendo: «Y como está compuesta...». Un comentario de esa lira, desde el punto de vista del *Somnium Scipionis* de Macrobio, en A. Lumsden-Kouvel, «El gran citarista del cielo: el concepto renacentista de la “música mundana” en la “Oda a Francisco de Salinas” de Fray Luis de León», en AA. VV., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* [1983], II, Madrid, Istmo, 1986, pp. 219-228. Para todo el poema, resulta esclarecedor el análisis de F. Rico, *El pequeño mundo del hombre*, cit., pp. 145-152.

También me acuerdo que Platón y Aristótil quieren que el mancebo, para criarse bien, sea instruido en la música y prueban con infinitas razones la fuerza della en nosotros ser muy grande, y tener todos los que quieren salir singulares hombres necesidad por muchas causas de aprendella desde niños, no solo por aquella dulzura de son que nos da en los oídos, mas aun por ser ella bastante a hacer en nosotros un nuevo hábito bueno y una costumbre que se endereza derechamente a la virtud y hace nuestros corazones más dispuestos a estar sosegados y contentos, así como los ejercicios corporales hacen ser el cuerpo más recio y más suelto (I, §47: 189).

Son palabras que trae a colación en apoyo de sus argumentos el conde Ludovico di Canossa, sobre cuyos hombros cae el grueso del discurso que ocupa el Libro I sobre los rasgos de un cortesano, según ya se ha tratado aquí. Pero con independencia de que la obra en cuestión nos permita saber algo sobre el estado de la música en una corte italiana de comienzos del XVI —no demasiado, si tenemos en cuenta la modesta cultura musical de Castiglione—, lo importante es la consciencia plena que el autor tiene de ser eslabón de una cadena, y que debe remontarse a las fuentes de la cultura que está exhumándose en su tiempo. De ahí las remisiones a Platón y Aristóteles, a quienes quiere implicar en esa defensa de la música, y cuyas referencias de autoridad no necesitan ser justificadas. Después de todo, en la constitución de la *paideia* griega, Platón situaba la música como el inicio de la formación del alma, de la misma forma que consideraba que la gimnástica lo era en la formación del cuerpo (*República*, 376a)³⁵¹.

³⁵¹ Bien es cierto que la música, para Platón, «no abarca solo lo referente al tono y al ritmo, sino también —y según la acentuación platónica incluso en primer término— la palabra hablada, el *logos*» (W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, cit., p. 604). De ahí que las narraciones se entiendan integradas dentro de la música. Lo cual plantea un nuevo problema, que se aborda en la *República*, y es la pertinencia de que tales narraciones —*mentiras* que encierran los mitos con que se inicia la formación de los niños— sean adecuadas al propósito educativo. A este respecto, escribe Jaeger: «Todo el interés del filósofo por los testimonios verbales gira en torno al problema de saber si son verdaderos o falsos. De su verdad depende no solo el valor educativo de la palabra, sino también su valor de conocimiento. Por eso Platón considera tanto más paradójica la tesis de que la

En este Libro I, uno de los tramos más importantes se dedica exclusivamente a la música (§47). Sin embargo, el tema reaparece recurrentemente en diversas ocasiones de los restantes «libros», el tercero de los cuales reproduce en lo concerniente a las damas de corte lo que en el primero se dedica a la especificación de las condiciones del cortesano varón; lo tocante a la música por supuesto. Esta circunstancia, unida al hecho de que las opiniones expuestas corresponden a distintos personajes y tienen en algunos casos la función de dar fluidez al diálogo, impide establecer un sistema orgánico y cerrado del que pudiera derivarse una, tan ligera como se quiera, teoría de la música.

En todo caso, a lo largo de la obra son abundantes las referencias clásicas o contemporáneas, culturalistas o costumbristas, en que la música se presenta como algo útil o agradable, integrado en las pautas sociales o en los modos actuales de vida; así las que se hacen al mitológico Arión (salvado por un delfín tras haber sido arrojado al agua por los marineros), historia que se cuenta, como la de Orfeo, para concretar la virtud más difundida y tópica de la música, consistente en ablandar o conmover incluso a los elementos insensibles de la naturaleza. Pero hay otras muchas: las alusivas a los actos oracionales en los templos religiosos; a los labradores que engañan el cansancio bajo un sol de fuego con su cantar rústico; a la muchacha que se levanta antes del amanecer para hilar o tejer, aun estando ella descalza y mal vestida, y con la canción se defiende del sueño y hace grata su tarea; a los marinos que, como en la clásica acción de gracias cuando cesan los vientos contrarios, entonan una canción; y, en fin, a los peregrinos a los que el canto da

educación no comience por la verdad, sino por la “mentira”. Alude con ello a los mitos que se les cuentan a los niños y tampoco él ve otro camino para empezar. Pero aunque en este lado como en otros asigne a la ilusión, cuando se emplea conscientemente como medio de educación o de curación, el lugar que le corresponde, hace en seguida una reserva esencial, que equivale a una injerencia profunda en los métodos empleados hasta entonces. Las historias que contamos a los niños no son verdaderas, tomadas en conjunto, es cierto; pero encierran por lo menos una parte de verdad» (*ibid.*). Esas *mentiras* terminan imprimiendo en los niños estampas duraderas de las que se desprende el arquetipo humano que rige su comportamiento; de ahí su importancia.

fuerza en su camino, a los cargados de cadenas que se consuelan con él, o a las amas de cría que recurren a él para acallar a los niños que lloran. Y aunque lo que predomina es la condición ornamental de la música, adecuada en cuanto adorno o acompañamiento gratificador a los diversos actos de la vida, también hay momentos en que se señala su carácter necesario, tal como se pone en boca de «el manífico Julián» (de Medici), para quien la música es conveniente «no solo por un ornamento bueno, *mas de pura necesidad*» (I, §48: 191; cursiva mía).

Ideas semejantes a las aquí emitidas no son extrañas en la época; al contrario, abundan en diversos autores de la época del emperador Carlos. En el caso de la península ibérica, el reinado de Carlos V fue decisivo para la consolidación de la música instrumental, por el impulso que le dio en la corte, donde convergen los usos castellanos por la línea de su madre y los borgoñones por la de su padre. Lógicamente, el modelo de la corte fue imitado en las más importantes casas de la nobleza, donde la vihuela, con su gran polisemia, fue el instrumento que gozó de predilección en la ejecución y estudio, como muestran los diversos libros que se imprimieron a partir del ya aludido de Luis Milán: Luis de Narváez, *Los seys libros del Delphín de música en cifras para tañer vihuela* (Valladolid, 1538); Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para tañer vihuela* (Sevilla, 1546); Enríquez de Valderrábano, *Libro de música de vihuela intitulado Silva de sirenas* (Valladolid, 1547); Miguel de Fuenllana, *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica lyra* (Sevilla, 1554)³⁵²... Y no deja de resultar curioso que se dé entonces una conjunción tan exuberante de manifestaciones relativas a la música, en la teoría y en su práctica, tales como «lujosas ediciones musicales impresas, tratados musicales didácticos, fabricación de instrumentos musicales, gremios de músicos, etc.»³⁵³, según expresa Martín

³⁵² Cf. A. Martín Moreno, «La música en la época del emperador Carlos V (1516-1556)», cit., pp. 220 ss.

³⁵³ *Ibid.*, p. 209.

Moreno, quien, a su vez, se acoge a la autoridad de Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España* al referirse a la abundancia de tratados musicales, que no ceden en número a las preceptivas literarias, y superan con mucho a los tratados de las artes visuales.

En esta eclosión de expresiones musicales, menos ricas en precedentes que las de carácter literario, tiene mucho que ver, por un lado, la difusión de los modelos cortesanos en los aspectos lúdicos y socializadores presentes en la corte de Urbino retratada por Castiglione; y, por otro, la percepción ya generalmente asumida, y muy intensamente desde el siglo XV, de la importancia de la *paideia* y, dentro de ella, de la facultad *paideiética* de la música, sobre la certeza de su poder, «en especial a través de la palabra cantada, para “mover los afectos” de los que escuchan y modificar los caracteres y maneras de ser, tal como defendían tanto Platón como Aristóteles»³⁵⁴.

Ya en la centuria anterior, según señala Martín Moreno, para el bachiller Alfonso de la Torre la música constituía una *metafísica latente*, mediante la cual el hombre se encamina a la cúspide del saber (*Visión delectable de la filosofía y artes liberales*); y considérese que *Visión delectable* es una enciclopedia sintética del conocimiento de su tiempo (mediados del XV) y aun, en opinión de Francisco Rico, «cifra de la historia cultural en Occidente hasta el siglo XV»³⁵⁵. Por su parte, para Rodrigo Sánchez de Arévalo (*Vergel de príncipes*, compuesto entre 1456 y 1457) la música es, con la caza y las armas, un honesto ejercicio para los reyes (y, en tal sentido, cobra carácter de complemento de formación y modo sensato de entretenimiento, idea que se subraya en *Il cortegiano*), de donde se producirá la difusión hacia los que tienen al rey por patrón de comportamiento... La condición pedagógica de estos tratados del

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ F. Rico, *El pequeño mundo del hombre*, cit., p. 85.

saber queda expresa en su propia pertenencia al género de los *espejos de príncipes*, pues a ellos iban destinados: el príncipe de Viana en el caso del bachiller De la Torre, Enrique IV de Castilla en el de Sánchez de Arévalo. Y Bartolomé Ramos de Pareja, en el «Prologus» a su *Musica practica*, encarece la importancia de la música haciendo un recorrido por la Antigüedad y aduciendo nombres míticos e históricos vinculados a ella (de Orfeo o Arión a Aristóxeno y Ptolomeo), para insistir en la referida idea de «mover los afectos», al punto de que era fama en la Antigüedad que los citados músicos mitológicos «carminis dulcedine movisse feras, corda hominum possedissee, animas in corpora revocasse, manes ad misericordiam inflexisse et duras traxisse e montibus ornos»³⁵⁶ ('con la dulzura de su canto habían logrado emocionar a las fieras, apoderarse de los corazones de los hombres, hacer que las almas regresasen a sus cuerpos, mover a compasión a las almas de los muertos y conmover a los ásperos olmos de los montes').

Esta capacidad órfica de la música, que en este punto concreto es en realidad más renacentista que clásica, constituye una anticipación de la que el jesuita alemán del siglo XVII Athanasius Kircher definiría como *musica pathetica*: aquella que tiene la capacidad de describir las emociones del corazón y, en su consecuencia, de *conmover* mediante una contaminación simpática.

De tal suerte, la música no se entendía solo como un ingrediente entre otros en la formación del hombre cultivado, aunque también; sino como el tronco de vertebración educativa con el que debían mantener conexión interna los restantes saberes imprescindibles, en la tradición aristotélica de la *Política*. Y así se tuvo en cuenta en la corte de los Católicos, que educaron a sus descendientes en la conveniencia de la música en los aspectos educativos, terapéuticos y, también,

³⁵⁶ [Bartolomé Ramos de Pareja], *Musica practica Bartolomei Rami de Pareia* (Bononiæ, 1482), ed. Johannes Wolf, Leipzig, Bratkopf-Hartel, 1901, p. 2.

ornamentales, lo que tuvo su concreción práctica en las capillas musicales que proliferaron en iglesias, dentro del ámbito religioso, y en las casas nobiliarias y universidades, dentro del ámbito profano. Después de todo la música, que venía a rematar las disciplinas matemáticas que formaban en el *Quadrivium*, suponía el eslabón con las disciplinas componedoras de la elocuencia que lo hacían en el *Trivium*. A ella se le confería la facultad de cerrar, por estar vinculada tanto a las artes de la convicción —artes propiamente dichas— como a las de la precisión —ciencias exactas—, la figura pitagórica y de gran presencia iconográfica del siete.

Ahora bien, desde un punto de vista estrictamente existencial, es bien conocida la receta de la música como reparadora del cansancio vital, además de servir de atenuación balsámica a las pasiones anímicas conturbadoras. Y si en la división tripartita del alma platónica el alma racional debe someter a fuero las pulsiones cordiales del alma irascible, y las bajas pasiones del alma concupiscente, la música permite el recordatorio del mundo de las Ideas, y en tal sentido sirve para aliviar las fatigas del mundo y suavizar los dolores de vivir³⁵⁷. De ahí que el conde Ludovico di Canossa, a propósito de los requisitos del cortesano, afirme:

Habéis de saber, señores, que este nuestro cortesano, a vueltas de todo lo que he dicho, hará al caso que sea músico y, demás de entender el arte y cantar bien por el libro, ha de ser diestro en tañer diversos instrumentos. Porque (si bien lo consideramos) ningún descanso ni remedio hay mayor ni más honesto para las fatigas del cuerpo y pasiones

³⁵⁷ Aunque en la tradición platónica hay música adecuada a cada una de las tres almas, según expone Sebastián Fox Morcillo en *Commentatio in decem Platonis libros de Republica* (1556). A este propósito escribe L. Robledo: «Al comentar el lib. IV, Fox presenta en forma de diagrama una alegoría musical del Estado dando forma a lo que se afirma en el texto platónico (441c-444a). En ella encontramos una triple correspondencia entre: 1.º la nota *hypate*, el alma racional, la prudencia, los gobernantes; 2.º la *mese*, el alma irascible, la fortaleza, los guardianes; la *nete*, el alma concupiscente, la templanza, los artesanos. [...] Como es bien sabido, estas tres notas musicales, que constituyen los sonidos fijos de las diferentes especies de octava en la teoría musical griega, tienen su origen en las cuerdas de la *kithara* o de la *lyra*, precisamente los únicos instrumentos en los que Platón reconoce cualidades éticas y, por tanto, los únicos en ser merecedores de tener un lugar de honor en su república» («El lugar de la música en la educación del príncipe humanista», cit., p. 5).

del alma que la música, en especial en las cortes de los príncipes, adonde no solamente es buena para desenfadar, mas aun para que con ella sirváis y deis placer a las damas; las cuales de tiernas y de blandas fácilmente se deleitan y se enternecen con ella. Por eso no es maravilla que ellas en los tiempos pasados y en estos de agora hayan sido comúnmente inclinadas a hombres músicos, y holgado estrañamente con oír tañer y cantar bien (I, §47: 187).

Dejando a un lado alguna referencia a conceptos que aparecen en otros lugares —como la importancia de saber leer la música en el libro, o, si se quiere, conocer el lenguaje musical—, la música se muestra como un elemento básico en la educación del cortesano en el sentido a que nos hemos referido atrás: además de modo de acercamiento a las mujeres, en el pasado y en el presente, lenitivo adecuado para los estragos del cuerpo y las pasiones del alma.

Pero *Il cortegiano* es una obra dialogada no solo por la alternancia estructural de los discursos individuales; también por el contraste de opiniones, que a veces no parecen estar establecidas sobre el pensamiento asentado de los personajes, sino sobre los requerimientos dialécticos del asunto: a una opinión se corresponde la contrapuesta, como es propio de la convenida y ya comentada actitud sofística. En este punto, las consideraciones reproducidas de Canossa son contestadas de inmediato en un breve parlamento por Gaspare Pallavicino, que recoge un sentir bastante común acerca de la dulzura musical, presuntamente más acorde con los valores femeninos que con los que una educación varonil habría inculcado al niño:

La música pienso yo que, como otras muchas vanidades, es muy conforme a las mujeres y aun quizá también a algunos que parecen hombres mas no lo son; los cuales no deberían por ninguna vía con semejantes deleites y regalos ablandar ni enternecer sus corazones, de manera que se enflaqueciesen y se hiciesen medrosos (I, §47: 187-188).

No es el único lugar donde se pone en relación el arte de seducción de las damas asignado a la música, al que hizo referencia Canossa, y el reblandecimiento del carácter, al que alude Pallavicino. En el Libro IV, Ottaviano Fregoso vuelve a ello cuando, reincidiendo en las características que deben cumplirse en el cortesano perfecto, expone:

Antes diría que muchas de aquellas calidades que (según aquí se ha dicho) le convienen, como es danzar, conversar con damas, cantar y jugar, serían todas liviandades y vanidades puras y en un hombre principal y de autoridad más aína para ser reprehendidas que para ser alabadas; porque los aderezos y fiestas y burlas y otras semejantes cosas que son necesarias para tratar con damas y para andar de amores con ellas, muchas veces (aunque otros tengan el contrario) no hacen sino enflaquecer nuestros corazones y dañar la mocedad, echándola en una vida muelle y demasiadamente regalada (IV, §3: 451).

El corolario del razonamiento de Ottaviano Fregoso es concluyente: en el presente, hay pocos hombres dispuestos no ya a morir, sino ni siquiera a arrostrar peligros, por causa de los efectos debilitadores de ciertas actividades practicadas fuera de sazón, y entre las que se encuentra la música (no perniciosa en sí, sino en determinadas circunstancias).

Las razones del desapego por la música son, para quienes así lo sienten, de índole psicológica: es un arte próximo a la condición femenina, que reblandece los espíritus más de lo que se debe permitir en un varón; y ello en línea con cierta misoginia latente, en el sentido de contraria por su carácter muelle y su laxitud sensitiva al espíritu heroico correspondiente al caballero. Pero no para ahí la cosa, pues en la literatura coetánea lo anterior suele acompañarse de ciertas reservas de carácter doctrinal y moral, en las que los prejuicios de la Antigüedad van de la mano de celos o incluso condenas de los padres de la Iglesia y de los moralistas cristianos, que vieron con innegable desconfianza los progresos contrapuntísticos

en el severo canto llano³⁵⁸. Tres décadas largas después, en 1562, el Concilio de Trento debatía sobre la polifonía, y en concreto sobre los excesos del contrapunto, el empañamiento del texto en las composiciones polifónicas y la pérdida de identidad religiosa de la música sacra, cada vez más contaminada por elementos de procedencia profana. Aunque no cabe hablar de una reprobación expresa y definitiva, tampoco deben ignorarse las objeciones planteadas respecto a los manierismos musicales que pudieran atentar contra la nitidez de los textos, ahora desde el ámbito de la religión como otras veces desde el respeto a la fidelidad a los orígenes «griegos».

Pero si nos remontamos a las reservas de Pallavicino en el Libro I, la respuesta de Canossa se hace por la vía del ejemplo, aduciendo modelos de la Antigüedad, entre quienes es notoria la condición *varonil* de su comportamiento. Sabedor de las resistencias a la música de los sentidos, en cuanto que reblandecedora del ánimo y contraria, por ello, al heroísmo del guerrero —cuando no al adusto espiritualismo del religioso—, Canossa no recurre a músicos conocidos o a estilos musicales determinados, lo cual sugeriría una predominancia de la música de los sentidos, sino que vuelve los ojos a la música mundana, muy apreciada por importantes filósofos, que creen «ser el mundo compuesto de música y los cielos, en sus movimientos, hacer un cierto son y una cierta armonía y nuestra alma con el mismo concierto y

³⁵⁸ Diversos movimientos renovadores (protestantes o católicos) del siglo XVI expresaban este temor al exceso de sensualidad y a la distracción espiritual que podía provocar la música, algo ya tratado muchos siglos atrás por San Agustín. La Reforma luterana basó parte de su éxito de difusión en la utilización de la música como modo no de distraer a los fieles, aun cuando pudiera confundirse con ello, sino de involucrarlos en la liturgia. Frente a una concepción de simple apoyatura o subrayado del texto litúrgico, centro nuclear de toda su condición edificante y moralista, en el protestantismo la música adquiere una entidad, en este sentido, propia: ella misma como manifestación de la belleza en que se refleja la hermosura divina. La función propedéutica del arte que propicia la elevación espiritual y, consiguientemente, el perfeccionamiento moral, hace de la educación musical una parte fundamental de la educación general humana. Finalmente, la importancia de la música en la liturgia reformada no se entendió que fuera en detrimento de «la letra» —y por tanto de la semántica—, a pesar de la oposición de Zwinglio y, en menor medida, de Calvino: así lo indica la importancia del alemán en el nuevo culto, frente a la vigencia del latín en el culto católico hasta el Concilio Vaticano II, ya en la segunda mitad del siglo XX.

compás ser formada y por esta causa despertar y casi resucitar sus potencias con la música» (I, §47: 188). Lo cual se diría que supone alguna renuencia a ponderar la música con la autonomía que había adquirido ya para entonces, y ello probablemente por la presencia prestigiosa, pero en cierta medida también inerte, de esos ecos pitagóricos, reeditados con las doctrinas neoplatónicas tal como fueron, a su vez, actualizadas en el Renacimiento.

Entre los modelos antiguos aducidos en defensa de la música como constituyente formativo del cortesano, hay alguno tan poco sospechoso de blandura de ánimo como Alejandro Magno, quien «oyendo alguna vez, estando comiendo, tañer y cantar algunas cosas bravas y furiosas, fue forzado de dexar la comida y arremeter a las armas; después, mudando el músico aquella arte de son y ablandándose, amansarse él también y volver de las armas a la mesa» (I, §47: 188-189).

La propuesta de un ejemplo eminentemente guerrero como el de Alejandro Magno contribuiría a hacer decaer las resistencias a la música por parte de los defensores del patrón bélico. Lo cual concuerda con el nuevo modelo integrador del guerrero y hombre de corte a la vez, o del cortesano que contiene el espíritu del guerrero, según la literatura se encargaría de difundir en los diversos ámbitos de la cultura. Pero, más aún, el patrón concretado en la persona de Alejandro contesta a la opinión común acerca de la blandura de la música, subrayando la versatilidad psíquica que la caracteriza según sea el caso: blandura o bravura, delicadeza o ferocidad; pues, según la doctrina ética arrastrada a lo largo del Medievo desde los discípulos de Damón de Oa, el Platón de la *República* y, desde luego, Aristóteles, la música construye estados psíquicos que se corresponden con un *ethos* determinado; y proceder educativamente a través de la música puede activar o desactivar, y en todo caso modular, la contextura espiritual de los hombres. A este propósito añade Canossa las ideas sobre el valor de la música como elemento

educativo o *paideiético*, más allá de su dulzura, dada su capacidad de «hacer en nosotros un nuevo hábito bueno» (I, §47: 189).

Los otros ejemplos clásicos del conde Ludovico de Canossa, a los efectos de buscar para la música una *auctoritas* que solo podían conferir los prestigiosos autores y personajes de la Antigüedad, son numerosos, pero no añaden demasiado a lo dicho. Como el discurso de Canossa parece estar pensado para vencer las resistencias, apenas expresadas por Pallavicino, de quienes entendían que la música era un arte mujeril o reblandecedor del ánimo, son de particular relieve los nombres de personajes o pueblos caracterizados, en el sentir de los oyentes, por su extrema severidad y dureza de espíritu. Así sucede con las referencias a Licurgo, quien «la aprobó en sus rigurosas leyes», o a los «lacedemonios, gente muy guerrera y los pueblos de Candía [cretenses]», quienes «usaban vihuelas y arpas y otros géneros de instrumentos blandos cuando habían de pelear, al punto que ya estaban los escuadrones para romper» (I, §47: 189). Otro tanto ocurre con Epaminondas. Pero el ejemplo definitivo es el héroe de la *Iliada*, Aquiles, el cual fue aleccionado por el centauro Quirón en las artes de la música, pues «quiso aquel sabio maestro que aquellas manos que habían de derramar tanta sangre troyana estuviesen muchas veces ocupadas en tañer» (I, §47: 190).

En este punto, el intento de armonizar la guerra y las artes musicales es de extraordinaria viveza, y tiene desarrollo semejante al del debate entre las armas y las letras. Los ejemplos aducidos, y no los de los filósofos, de quienes cabe suponer una especial inclinación a las artes, sino los de feroces guerreros, terminan por erradicar los recelos que en este sentido podrían sentirse respecto de la música, como eco de la tradición guerrera de los siglos medios; y el corolario se expone en forma de pregunta retórica: «¿Qué caballero habrá luego que haya vergüenza de seguir en esto a Achiles y a otros muchos famosos capitanes que yo podría nombrar agora?» (I, §47: 190).

Se establece aquí una defensa de la música por el camino inverso al esperable: pues en vez de ponderarla como compensación a las asperezas de la vida militar y a la crueldad de los guerreros, según se hace otras veces cuando se la asimila a las dulzuras femeninas, se la elogia en la medida en que no solo es compatible con esas asperezas y crueldad, sino solidaria con ellas y aun incitadora de ellas, como lo prueban los casos ejemplares de Aquiles y Alejandro.

Muestra inmejorable de una suerte de androginia cultural en lo concerniente a los usos y tareas asimilables a ambos sexos es precisamente Aquiles, dada su educación entre mujeres, de las que se segregaría para convertirse en el paradigma de la cólera y el hervor de la guerra, en un viaje tan exterior como íntimo desde el gineceo (que lo sitúa a resguardo de las zozobras del mundo) a Troya (adonde acude para morir, como corresponde a los hombres que alcanzan la condición de héroes en esa hora de su pueblo)³⁵⁹. Él, Aquiles, aparece aquí como el fruto de una peculiar *paideia* conducida por el mirmidón Fénix, el pedagogo que en la *Iliada* roba en cierto modo al centauro Quirón la formación del héroe, frente a leyendas dominantes y a la literatura posterior, que asignan prioritariamente esa tarea a Quirón. Y por ello la actitud ejemplar de Aquiles resulta jánica, propia de un ser bifronte que, frente a héroes que se caracterizan nuclearmente por el manejo de la palabra (Odiseo) o por la primacía de la acción (Áyax), se erige con los dos rostros del héroe en el que se fijarían los cortesanos de Urbino. En Aquiles encuentra el ideal educativo griego, pero también el renacentista, la concreción simbólica de su pretensión omnicomprendiva en que resultan integradas armas y letras, guerra y música, acción y reflexión. No en balde en él se plasma el proceso educativo llevado a cabo por Fénix, que lo había formado por encargo de su padre Peleo no solo para

³⁵⁹ Cf. J. Gomá Lanzón, *Aquiles en el gineceo, o aprender a ser mortal*, Valencia, Pre-Textos, 2007.

lo uno ni solo para lo otro, sino «para ambas cosas: para pronunciar palabras y para realizar acciones» (*Iliada*, IX, 444)³⁶⁰.

Las razones del conde debieron de parecer concluyentes a los restantes contertulios, pues «el manífico Julián», con toda su autoridad, se manifiesta discrepante de la objeción hecha por Pallavicino y suficientemente contestada por Ludovico di Canossa, afirmando la condición de adorno junto al carácter necesario de la música, y cerrando su intervención, y también este apartado compacto sobre la música, con una pregunta que queda aquí sin responder, acerca la época en que es más pertinente su enseñanza.

Las variadas referencias a la mujer llevan a plantearnos cuáles son las singularidades que debe tener la dama en la materia musical. En el Libro III de *Il cortegiano*, donde se trata de la aplicación de las virtudes de la cortesanía al caso específico de la dama, apenas hay referencias expresas a la música, de modo que pueden habilitarse, a falta de otras informaciones, las expuestas para el varón. Así, el mismo Giuliano de Medici afirma que «quiero que esta dama alcance algún conocimiento de aquello que estos caballeros han querido que sepa el cortesano» (III, §9: 355), aunque sea en esas disciplinas que no son propias de la mujer, para que esta pueda apreciar, como espectadora, la calidad de los hombres que las practican; y en particular señala: «quiero que esta dama tenga noticia de letras, de música, de pinturas y sepa danzar bien» (III, §9: 355). En otro momento, el mismo Giuliano expone: «Podría también decirnos de algunas ecelentísimas en letras, en música, en el arte del pintar y esculpir» (III, §36: 392), de modo que no ve superioridad en el

³⁶⁰ Comentando esta afirmación de Fénix respecto al carácter dual de la educación de Aquiles, escribe W. Jaeger: «No en vano los griegos posteriores vieron ya en estos versos la más vieja formulación del ideal griego de educación, en su esfuerzo por abrazar lo humano en su totalidad. Fue a menudo citado, en un periodo de cultura refinada y retórica, para elogiar la alegría de la acción de los tiempos heroicos y oponerla al presente, pobre en actos y rico en palabras. Pero puede también ser citado, a la inversa, para demostrar la prestancia espiritual de la antigua cultura aristocrática» (*Paideia: los ideales de la cultura griega*, cit., p. 24).

hombre con respecto a la mujer; pues si en la actualidad no hay, dice él rindiéndose al tópico de *cualquier tiempo pasado...*, mujeres tan relevantes como en otro tiempo hubo, tampoco hay hombres de la altura de los grandes de la Antigüedad.

El parlamento más explícito y extenso sobre la música en las mujeres es de Giuliano *el Magnífico*, que ofrece algunas claves de interés:

Y así en el danzar no querría vella con unos movimientos muy vivos y levantados, ni en el cantar o tañer me parecería bien que usase aquellas diminuciones fuertes y replicadas que traen más arte que dulzura; asimismo los instrumentos de música que ella tañiere estoy en que sean conformes a esta intinción; imaginá agora cuán desgraciada cosa sería ver una mujer tañendo un atambor o un pífaro o otros semejantes instrumentos; y la causa desto es la aspereza dellos, que encubre o quita aquella suavidad mansa que tan propriamente y bien se asienta en las mujeres. Por eso, si alguna vez le dixeren que dance o taña o cante, debe esperar primero que se lo rueguen un poco y, cuando lo hiciere, hágalo con un cierto miedo, que no llegue a embarazalla, sino que solamente aproveche para mostrar en ella una vergüenza natural de mujer de casta, la cual es contraria de la desvergüenza (III, §8: 354).

Hay en este parlamento algunos consejos para la mujer que responden a lo que típicamente cabría esperar, acomodables indistintamente al danzar, tañer o cantar: que aplique más dulzura que arte (una acomodación de las virtudes del músico varón a las condiciones de la mujer, que no debe manifestarse como una consumada ejercitante, sino como una aficionada desinteresada); que no se afane con instrumentos caracterizados por su aspereza musical (Boscán especifica el «atambor» y el «pífaro», entre otros instrumentos; el original incluye también las «trombe»: «tamburri, piffari o trombe o altri tali instrumenti»); y que, si se le insiste en que dance, cante o toque algún instrumento, lo haga sin entusiasmo explícito, sino más bien atendiendo a la *sprezzatura*, que en el caso de la dama pondrá de relieve su timidez y natural vergüenza. Hasta aquí, todo parece congruente con lo

que en otros momentos se expone acerca de la dama de corte. Cuando Giuliano afirma que «ni en el cantar o tañer me parecería bien que usase aquellas diminuciones fuertes y replicadas que traen más arte que dulzura» («diminutioni» en el original), se refiere al recurso ornamental, habitual en Renacimiento y Barroco, de parcelar una nota en varias de duración menor, en el contexto de la improvisación (o, en su caso, en el de la interpretación) más o menos libre de una partitura)³⁶¹.

Pero las referencias más jugosas referidas a la música no se hallan en el apartado del Libro I aludido atrás, que se ocupa monográficamente de este tema, ni tampoco en el Libro III, sobre las virtudes de la dama, sino diseminadas por distintas partes de la obra, a veces como ejemplificación de ideas, sentimientos u otras realidades ajenas a la música. Una de las zonas más rentables se produce en un discurso de Federico Fregoso, interrumpido o contestado por intervenciones de otros, y ubicado en el Libro II (§10 ss.), en el que ya nos hemos detenido antes. En él «miser Federico» apuesta por la práctica musical entendida como pasatiempo de *dilettanti*, en presencia de pocos y escogidos oyentes, con ocultación del esfuerzo que haya podido costar cantar o tañer, dentro del ideal de *sprezzatura* ya tratado. Requerido por Gaspare Pallavicino a propósito de las diversas formas tanto de cantar como de tañer, y tras aludir Federico Fregoso a la enseñanza musical que posibilitaría la correcta lectura de la música escrita («Muy buena música [...] me parece cantar diestramente por el libro»; II, §13: 225), y a su predilección por cantar acompañándose de una vihuela —lo que indica la preferencia por la melodía acompañada frente al artificio polifónico—, establece:

³⁶¹ La ornamentación, que se improvisaba tanto en el canto como en la ejecución instrumental, obedecía a ciertas pautas habituales y convenidas, como se expone en tratados de la época inmediatamente posterior a la publicación de *Il cortegiano*, en los que se recogen los usos coetáneos. A estos efectos, señala A. W. Atlas los siguientes cuatro: Silvestro di Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, 1535; Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre cláusulas*, 1553; Girolamo dalla Casa, *Il vero modo di diminuir*, 1583; Girolamo Diruta, *Il transilvano*, 1594 (*La música del Renacimiento*, cit., pp. 552 ss.). A estos efectos, escribe Atlas que «“[d]iminución” era uno de los términos —otro era “división”— que iban a significar “ornamentación” en los dos siglos siguientes» (*ibid.*, p. 553).

Porque toda la dulzura consiste casi en uno que cante solo; y con mayor atención se nota y se entiende el buen modo y el aire no ocupándose los oídos en más de una sola voz que si se ocupan en muchas, y allí entonces se juzga más delgadamente un yerro por pequeño que sea: lo que no acaece si muchos cantan, porque el uno ayuda al otro (II, §13: 225).

De modo que la razón de la preferencia de la melodía acompañada frente a la polifonía es, por un lado, la dulzura, y, por el otro, la mejor percepción de la música y la más fácil detección de errores, que así no pueden solaparse ni disimularse. Unas palabras de Fregoso nos ponen en la pista de la jerarquía humanista entre texto y música, en relación con los presuntos ideales griegos (y en conexión circunstancial con ciertas directrices de la Iglesia): «Mas por lo que yo estoy mejor con el cantar con una vihuela, es por lo que vulgarmente llamamos *recitar*, el cual da tanta gracia y fuerza a las palabras, que es maravilla» (II, §13: 225).

He aquí que las palabras, trasunto verbal de la razón conceptual y discursiva, y del logocentrismo en suma, se erigen en centro de la actividad que «vulgarmente llamamos *recitar*», dejándose a la música el papel de acompañante que subraya la expresividad e intensifica el sentido de las susodichas palabras. Así que las ideas de Castiglione concordaban o eran bastante «análogas a las de Galilei, Caccini o incluso Monteverdi»³⁶², y anticipaban prospectivamente las disputas teóricas sobre música y texto que, aunque vigentes desde atrás, adquirirían una entidad específica en la Contrarreforma. Habrá que anotar, no obstante, que el problema era más complejo de lo que, profano a fin de cuentas Castiglione respecto a los secretos técnicos de la música, se apunta aquí. Las relaciones entre texto y música, que pondrían en candelero a comienzos del XVII los hermanos Monteverdi y que históricamente se resolvieron a favor de uno o de otra, tienen además alguna correspondencia con las

³⁶² E. Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, cit., p. 157.

existentes entre melodía y armonía, y reaparecen recurrentemente en las polémicas sobre la entidad y la función de la música³⁶³.

Establece Fregoso, a seguido de la anterior intervención, una breve relación de los diversos instrumentos (II, §13: 225): los de tecla («porque tienen las consonancias muy perfetas»), cuatro «vihuelas de arco» sonando conjuntamente (porque su música es «estrañamente suave y artificiosa»)… Las «uiole da arco» o violas, que al parecer habían pasado de Valencia a Italia en la segunda mitad del XV, se establecieron pronto como conjuntos instrumentales aptos para hombres y mujeres: W. A. Atlas se remite al conde mantuano para certificar su asentamiento en la alta sociedad³⁶⁴. «El cantar asienta muy bien en todos estos instrumentos», apostilla Federico Fregoso, incidiendo de nuevo en el carácter de acompañamiento a la melodía constituida por la voz del canto; y anunciando la brillantez de la música instrumental, y no solo de voces, que se alcanza en este siglo. Y hay una última referencia, en apariencia tangencial, a la edad más conveniente para cantar y tañer (II, §13 ss.): si el propósito de la música para los cortesanos es difundir sentimientos suaves y blandura psíquica para disfrute de las damas, con la intención, confesada o no, de abrir su corazón y provocar la concordancia sentimental, la actividad musical en los viejos se entendería ridícula, en cuanto que supone no conformarse con los tiempos de la vida. Y así, el cortesano «juzgará su misma edad y hallará cuán

³⁶³ Cuando tiempo después, en plena efervescencia prerromántica de los sentimientos, Rousseau aboga por la música italiana frente a la francesa, en realidad lo está haciendo por la idea del canto como más próximo a lo natural, frente al artificio de lo instrumental, la polifonía y el contrapunto (que él vincula a la música francesa). La melodía se entiende como base de la música, expresión de una sucesión que se resuelve en el tiempo, frente a la arbitraria simultaneidad de sonidos (armonía). En relación con tal oposición, la conexión entre la poesía y la música aparece como un caso de complementariedad: esta sirve de apoyo a aquella. La antinomia *Natura / Ars*, tan vieja como el mundo del que procedemos, despierta bajo distintas capas y pieles. Y así han de entenderse las *querelles* en las que se inscribe Rousseau, bajo cuya superficie alienta una red de antinomias que se reiteran en las diversas presentaciones históricas: lullistas y ramistas, bufonistas y antibufonistas, defensores de la ópera italiana o del melodrama francés. Cuando estas sucesivas polémicas derivaron en la de gluckistas vs. piccinnistas, reasomaba el problema de las relaciones entre texto y música; y al cabo el problema, existente desde siempre, de la autonomía musical.

³⁶⁴ Cf. W. A. Atlas, *La música del Renacimiento*, cit., pp. 425-426. La referencia a Castiglione en p. 425.

desconveniente cosa y cuánta risa sería ver un hombre de alguna autoridad, viejo, cano y sin dientes, lleno de rugas, con una vihuela en las manos, tañendo y cantando entre damas, aunque lo hiciese razonablemente» (II, §13: 226). Lo que, al cabo, permite dar por adecuada la música en los viejos siempre que esté desprovista del afán de acercarse al otro sexo —algo que en sí mismo la tradición clásica consideraba motivo de chanza— y se practique por el alivio existencial que proporciona y por el placer divino que en sí misma esconde y da: «Si quisieren los viejos tañer y cantar, mucho enhorabuena, háganlo en secreto para sí mismos, solamente por descansar de los trabajosos pensamientos y graves cuidados de que nuestra vida está siempre llena y por gustar aquella divinidad, la cual creo yo que gustaban Pitágoras y Sócrates en la música» (II, §14: 227). En la medida en que la música no fuera utilizada como instrumento para alcanzar algo externo a ella misma, alcanzaría esa condición elevada.

No podríamos caracterizar con detalle la música de su tiempo por los parlamentos y diálogos de la corte de Urbino en la obra de Castiglione; aunque algo se ha dicho ya de ella. Téngase en cuenta que las consideraciones musicales las efectúan generalmente personas que no son músicos (ni teóricos ni ejecutantes), y que todas ellas pasan por el tamiz de Castiglione, que tampoco lo es. Sin embargo, algo puede deducirse de lo ya comentado. En una de las intervenciones del Libro I, el conde Ludovico di Canossa se extiende sobre la diversidad del mundo y las manifestaciones de todas las cosas; entre ellas la música:

Mirá las composturas de la música y sus armonías, que agora son graves y tardas, agora prestas y de nuevos puntos; pero, puesto que sean diferentes, todas deleitan, aunque cada una de su manera. Esto se vee en la forma del cantar de Bidón, la cual es tan artificiosa, presta, ardiente, levantada y de sonos tan varios que los sentidos de quien le oye todos se alborozan y se trasportan, y así encendidos y trasportados parece que se levantan hasta el cielo. No menos mueve en su cantar nuestro Marcheto Cara, pero más blandamente; el cual con una arte

suave y llena de una llorosa dulzura entenece y traviesa las almas, imprimiendo en ellas dulcemente una pasión deleitosa (I, §37: 168).

La pluralidad ornamental que el *ars nova* había supuesto a partir del *Trecento*, que tantos conservadores entendieron como un puro galimatías y una serie de complicaciones y gratuidades, y que había de conducir a la música hacia la riqueza extraordinaria de la polifonía de finales del XVI, parece estar en la base de esta referencia a estas «composturas de la música y sus armonías» («le harmonie» en el original italiano; entendiendo el término «armonía» no en la estricta acepción musical moderna, sino como ‘variedad sonora’). Con antelación, aunque en ese mismo «libro», Giuliano de Medici había expuesto una interesante reflexión acerca de las disonancias, en tanto que, oídas aisladamente, producen una sensación enojosa al oído, y en cambio en el desarrollo discursivo contribuyen a alterar lo esperable, a deshacer la excesiva perfección, y propician de ese modo el acierto del conjunto:

Todo eso también se puede ver en la música; en la cual es muy defendido hacerse dos consonancias perfetas, la una luego después de la otra, tanto que nuestro mismo sentido se aborrece naturalmente con ellas y se huelga muchas veces con una segunda o con una séptima que en sí son ásperas y intolerables disonancias. Esto es porque continuar aquellas perfetas enhada, y señala una demasiada y curiosa armonía; la cual con mezclar algunas imperfetas 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 (I, §28: 147).

En este sentido, se percibe la preocupación teórica por los sistemas armónicos, incrementados por el desarrollo instrumental vivido, con relación a la afinación y a la entonación, así como por las distancias interválicas, de un modo cada vez más distante de las abstracciones conceptuales. Los logros de Dunstable, de los que se hizo eco Tinctoris, o las teorías del catedrático de Salamanca Bartolomé Ramos de

Pareja, supusieron un avance en el reconocimiento de consonancias hasta entonces no consideradas como tales por la influencia pitagórica —que, en puridad, solo reconocía tres intervalos consonánticos, de 8.^a, 5.^a y 4.^a—, así como de ideas novedosas referentes al contrapunto, a la notación musical y a los efectos psíquicos de la música.

Todo ello acaecía en un contexto de progresión que, en los años en que se compone *Il cortegiano* y en los de su recepción inmediata, se hace muy evidente, y que altera la correlación existente hasta entonces entre teoría y realización práctica: la *musica pratica* exigía un avance en la *musica theorica*, a la zaga de aquella hasta ese momento. Todo lo cual se enfocó a la resolución de los problemas planteados en los diversos campos de la música, aunque, fruto inerte de la tradición, se mantuviera aún la condición vicaria del ejecutante o profesional de la interpretación respecto a los teorizadores abstractos. La dependencia de un sistema musical griego solo presuntamente cerrado, y del que derivan en *Il cortegiano* ciertas reservas respecto de la aulética y los instrumentos de viento —particularmente en lo referido a las damas—, no impedía un progreso general espoleado por el desarrollo instrumental, los avances contrapuntísticos, la ampliación del campo de las consonancias, los nuevos sistemas de afinación. Los citados avances en el terreno de la música se correspondían con un hombre distinto que, heredero de la Edad Media, se aprestaba a traspasar la raya de la modernidad.

7. CONCLUSIONES

1) En rigor, *Il libro del cortegiano* (1528) de Castiglione no inauguró la modernidad renacentista ni encierra un núcleo de filosofía radicalmente original. Sin embargo, su publicación supuso la plasmación de un universo áulico que diseña el dechado antropológico del Humanismo. En él se da la síntesis entre cultura clásico-pagana, como resurrección espiritual de la Antigüedad grecolatina, y cultura cristiana, como prolongación superadora del Medievo vertebrado por la religión del Mesías. La obra recrea ficcionalmente las conversaciones vespertinas que tuvieron lugar en el *palazzo* de Urbino, sede de un principado de Las Marcas italianas. La muerte en 1508 de Guidobaldo da Montefeltro —jefe de la casa ducal en 1504, año en que Castiglione se radicó como cortesano— excitó un *fervor melancólico* que indujo al autor a fijar literariamente el aire de esa corte, aunque sitúa los diálogos en 1506, a raíz de una visita a Urbino del papa Julio II. La constitución cortesana de Urbino remite al concepto de *ciudad-isla* (un paréntesis en el fragor del mundo) más que de *ciudad-mundo* (un fragmento del mundo unido a él sin solución de continuidad), aunque participe de ambas: al cabo, un reducto platónico, correlato humanista de la *civitas Dei* agustiniana, donde se concentran verdad, bondad y belleza. En este sentido, *Il cortegiano* articula una forma de convivencia civil (frente a los modelos ruralistas y beligerantes del Medievo), aristocrática y platónica.

2) Las tertulias de *Il cortegiano* se vertebran como un sistema gnoseológico y moral, pero constituyen también un ritual social. El tema que atraviesa las veladas,

distribuidas en cuatro «libros», es el de las condiciones que debe reunir el perfecto cortesano; al final se verá que no para adorno de sí mismo, sino para conseguir el acceso a la intimidad del príncipe y de ese modo propiciar un mejor gobierno. Lo que se concibe inicialmente como manual de comportamiento para instrucción de nobles adquiere las trazas de una *paideia*. El tipo humano perseguido resulta de la confrontación de la *paideia Christi* con la cultura griega que estableció sus bases formativas sobre las epopeyas homéricas. El resultado no obedece ya a las pautas estables y de inspiración teonómica de la Edad Media, estatuidas en los *exempla*, sino que atiende a un *iter perfectionis* mayéutico y no dogmático. Se trata, pues, de presentar un modelo de hombre solidario con el sistema general del saber y con el universo en que se integra, como un microcosmos dentro del macrocosmos. En este ideal, vinculado al canon platónico a través de los hitos del neoplatonismo (Plotino) y del neo-neoplatonismo (Ficino, Pico, Hebreo), el individuo propende a ser un mundo perfecto, tal como expresa el *hombre de Vitruvio* leonardesco. Este «modelo de hombre» contiene necesariamente el modelo de mujer, al que se dedica el Libro III, alejado de la misoginia medieval y relacionado con el *proceso civilizatorio* en que la pulsión instintiva y la violencia general se encauzan mediante la educación y las normas sociales.

3) La biografía de Castiglione explica en parte la gran incidencia cultural que su obra tuvo en España, ya que fue nuncio del papado ante la corte de Carlos V. El Saco de Roma de 1527 por las tropas del Emperador produjo en el filohispano Castiglione un dolor extraordinario por los destrozos artísticos, y de resultas cuajó en la polémica con Alfonso de Valdés. Era el tiempo en que estaba a punto de publicarse *Il cortegiano*, donde recordaba añorante la vida interior de la pequeña corte de Urbino, que él había habitado entre 1504 y 1513, y donde había conectado con importantes humanistas, diplomáticos y eclesiásticos desaparecidos en su mayoría cuando apareció impresa la obra. El grueso de esta debió de redactarse entre 1513

—año en que concluyó su estancia allí— y 1518. Sus ulteriores tareas como nuncio papal le proporcionaron experiencias para su reelaboración y la escritura del Libro IV, último en componerse y corolario de toda la obra. Aunque sus motivos se disponen atendiendo a su división cuatripartita, estos discurren sinuosamente, desaparecen y resurgen..., como corresponde a la fluencia natural y digresiva de una tertulia. El Libro I trata de los rasgos exigibles al cortesano, la importancia de la oratoria y la escritura, y, en este contexto, la entidad de las actividades artísticas: música y pintura en especial. El Libro II concreta lo expuesto en el precedente. El Libro III se centra en la adecuación de lo anterior a la formación de la dama de corte. Al final de la tercera sesión se introduce el tema amoroso, que se despliega en el Libro IV. Este último confiere finalidad moral al conjunto, de manera que la *summa* de cortesía y cortesanía en torno a una liturgia del comportamiento (danzar y tañer, festejar al amor, jugar a la guerra en tiempos de paz, discretear y divertirse) queda convertida en un tratado sobre la perfección humana.

4) El texto concilia varios sentidos: gnosológico (discernir el bien y el mal), moral (amar al primero y aborrecer al segundo), político-social (inducir a quien ostenta el poder a la actuación justa y benevolente), civilizatorio (como manual de buenas maneras). Y todo ello se conforma en una construcción antropológica a partir de la sublimación de los recuerdos de un humanista tardío que asiste al desmoronamiento del mundo viejo y a las señales emergentes de los tiempos nuevos: los guerreros, convertidos en habitantes áulicos del espacio del príncipe durante los paréntesis de paz; los clérigos, depositarios de la sabiduría, liberados de las ataduras monacales y dados a la ósmosis entre religión, discreteo cortesano y alta política vaticana; las mujeres de corte, antaño preteridas bien por misoginia confesa, bien por la sublimación trovadoresca que las alejaba de la acción, participantes ahora de las artes de la *gentilezza*. En esta encrucijada histórica y de valores, el diálogo, género renacentista por excelencia, permite la mostración

simultánea de lo viejo que se va, lo viejo que se absorbe y metaboliza en lo nuevo, y lo nuevo que se impone mediante ejemplos más que mediante lecciones. En este sentido, *Il cortegiano* es, más que un «libro de lecciones» al modo de las abstractas alegorías medievales, un «libro de ejemplos» clásicos o contemporáneos que, a través de su difusión europea, sirvieron para difundir el arquetipo humanista, cartografiar la cultura de su tiempo y difundir el clasicismo a través especialmente del filtro de Cicerón. Esta difusión, que en Italia fue complementada por la insistencia de otros autores (Della Casa, Sabba da Castiglione, Stefano Guazzo...), también tuvo contestación por quienes tratan de mostrar el envés de una sociedad hipócrita y biempensante (Folengo, Rabelais, Aretino).

5) Aunque la obra cosechó pronto numerosas traducciones (al francés, inglés, alemán, latín, polaco, holandés), sin contar con las imitaciones y recreaciones que hicieron de ella un «libro europeo», a raíz de su temprana traducción al castellano —la primera realizada a otra lengua— por parte de Juan Boscán (1534) es de modo singular un «libro español». En España las propuestas humanistas y específicamente petrarquistas provenientes de Italia ya tenían antecedentes: Lucio Marineo Sículo, Pedro Mártir de Anglería, Elio Antonio de Nebrija. Boscán es mucho más que el traductor de *Il cortegiano*: su tarea como introductor de los moldes métricos italianos lo convierte en figura señera de la cultura humanista, de la mano de Garcilaso de la Vega. En ambos trabajos los dos amigos caminan juntos: en el de la renovación poética —Garcilaso es el *princeps poetarum*— y en el de la traducción de Castiglione. A Garcilaso se debe el estímulo que empujó a Boscán a emprenderla y también su revisión final. Sus biografías cruzadas testimonian la amistad que se profesaron y a la que se debe su paso a la historia literaria, pues sería la viuda de Boscán quien publicaría la obra de ambos en 1543. Aclarado esto, la analogía espiritual entre los dos amigos no va más allá: Boscán era un burgués cultivado cuyos versos responden al discreto cancioneril y a los afectos amables y

hedonistas; Garcilaso, en cambio, ejemplo del poeta-soldado que personifica como nadie el dechado de Castiglione. *El cortesano* traducido por Boscán es una cumbre de la prosa castellana renacentista. De las dos dedicatorias a doña Jerónima Palova de Almagávar, una de ellas, escrita por Garcilaso, encarece la traducción de Boscán en su logro de «huir del afetación sin dar consigo en ninguna sequedad», según la propuesta del «escribo como hablo» de Juan de Valdés.

6) La traducción de Boscán fue solo un hito de un proceso cultural mucho más amplio, cuyo término está marcado por la fecha de su última edición en el siglo XVI (1588; hubo que esperar hasta 1873 para la siguiente), cuando ya costaba integrarla en el orden de la Contrarreforma. Durante el tiempo de su vigencia, otros títulos revitalizaron el tronco doctrinal de Castiglione; el más importante es *El cortesano* (1561) de Luis Milán —autor también de un tratado de vihuela—, en el contexto de la corte virreinal valenciana de los duques de Calabria (Fernando de Aragón y Germana de Foix). A partir de ahí, otras obras fueron señalando la brecha cultural abierta en el transcurrir de las décadas hacia el mundo barroco. Así puede apreciarse en títulos de Salas Barbadillo (*El caballero perfecto*, 1620); de Suárez de Figueroa (*El pasajero*, 1617); y, sobre todo, de Baltasar Gracián, en títulos como *El héroe* (1637), *El político* (1640), *El discreto* (1646) y *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), que corresponden a la serie de *manuales del vivir*, una variante de los *espejos de príncipes*. Lejos de la idea de salvación colectiva a través de la erección de un arquetipo moral como propone Castiglione, Gracián termina abogando por el «sálvese quien pueda» ante la conturbación contemporánea. Esta difusión del modelo, adaptado a los cambios socioculturales, va en paralelo a la evolución de las primitivas academias literarias, que desde la Italia del *Quattrocento* experimentaron un proceso de institucionalización al que responden ya mayoritariamente las españolas, que viven gran auge a raíz de la traducción de Boscán. En ellas, el dialogismo gnoseológico fue derivando a las logomaquias y las argucias del

razonamiento como ejercicio para superar al adversario dialéctico. Esta deriva educativa hacia la formación de contendientes intelectuales, al modo en que lo hizo la Compañía de Jesús, se debe a la instrumentalización de la *paideia*, donde la búsqueda de la verdad marcha de la mano del arte suasorio.

7) Un hilo conductor ensarta los rasgos del arquetipo propuesto: armonía, pauta, justo medio. Ello implica decaimiento de la rigidez estoica, pues todo está presidido por la *sprezzatura*, término que Boscán traduce por *desprecio* o *descuido*: una suerte de *negligentia diligens* aplicable a todos los órdenes de la vida, y desde luego al arte (lo que en la música comporta el rechazo del virtuosismo y del «profesionalismo»). Unida a la *sprezzatura* está la *gracia*, marginada en la codificación aristotélica de las virtudes, que se produce sin intervención de la voluntad (frente a la trabajosa *affettazione*). En cuanto a las concreciones referidas al varón, los principales rasgos aludidos son la hermosa conformación de cuerpo y rostro, la buena disposición para las armas —o sus remedos «pacíficos» como las justas y el ajedrez—, el dominio en las humanidades y las artes. Estos dos ámbitos, armas y letras, son terreno de intensa disputa dialéctica, que se resuelve en un mismo fin: la gloria *post mortem*. Para su consecución, las letras registran, y en ese sentido perpetúan, los hechos que las armas ejecutan (Homero respecto a Aquiles). Todo lo cual tiene transcripción al universo femenino: la mujer aparece como motor de la escritura, la publicación, la traducción de Boscán..., además de receptora natural de estas obras y objeto al que tienden los cortesanos para conquistar su corazón. Los elogios que se le tributan son una calcificación retórica de raíz trovadoresca: así han de entenderse fórmulas de servilismo por parte del varón y cierta pasividad mayestática por parte de la dama que, si la privilegia como objeto de veneración, es a costa de no poderse conducir singularizadamente. En todo caso, la mujer debe limitarse a *tener noticia* de aquellas artes y habilidades en que ya al varón se le exige desinterés. Ello es particularmente descollante en la música, donde se aconseja la displicencia y aun el

rechazo cuando sea requerida a tañer o a cantar, para no excitar pasiones amorosas de aquellos a quienes debe conquistarse renunciando a toda voluntad de conquista.

8) En última instancia, *Il cortegiano* es un tratado de filografía en la línea de *Gli Asolani* de Bembo, personaje de las veladas, en cuyo discurso del Libro IV se concentran las principales consideraciones sobre el tema. El discurso en cuestión, cima de la filografía neoplatónica, se asienta en la identificación entre hermosura y bondad, en concordancia con la idea de Plotino de la belleza como plasmación de lo divino en la naturaleza. Para Bembo, los hombres maduros no solo no están exentos de amor, sino que son sujetos de un amor, por menos sensual, superior al de los sentidos groseros. Solo los sentidos alejados de lo corporal —vista y oído—, como *ministros de la razón* que son, armonizan con el amor virtuoso; pero incluso ese amor admite elevación mayor, cuando no está atenido a la hermosura de un cuerpo concreto, sino que la hermosura esplende como tal, abstraída del cuerpo. En el himno amoroso del final se rompe el eslabonamiento del *logos*, tropieza el discurso y la palabra vacilante se alza con caracteres homiléticos, conmovida y conmovedora, hasta disolverse en un fervor oracional. Este sentido propedéutico enlaza con las consideraciones sobre las artes en general, y sobre la música en concreto: esta, si por un lado es un medio que posibilita alcanzar el fin moral perseguido, por otro es en sí misma una concreción sensitiva del bien que radica en ese fin. Vinculada al sentido del oído, no atado por la sensualidad somática como los sentidos más groseros, aparece como arte privilegiada que completa el acceso a la Belleza mayúscula. Y aún goza de una superior condición respecto de las artes visuales —pintura, escultura—, y nada se diga de las meramente funcionales —arquitectura—: la de propiciar mediante la *anámnesis* la remontada platónica hasta la fuente divina.

9) El pensamiento sobre la música, en la época recreada en *Il cortegiano*, no había metabolizado plenamente el progreso musical de los siglos anteriores; en concreto

los avances de la polifonía. Lo impidieron dos reservas: la dudosa moralidad de la polifonía, por antinatural; y la subordinación del texto literario, que llega a hacerse ininteligible. La latente nostalgia del ideal grecolatino respecto al maridaje entre texto y música descansaba en la idea de una poesía fundida con la música vertebrando un conocimiento superior de carácter órfico o religioso. Estas concepciones tienen que ver con la idea de *raptó* y la condición profética de la música, que pasaba por los hombres como por una conducción mediúmnica antes de que fuera acomodándose —degradándose— a las cadenas del *logos* con el despliegue de la historia: algo que ya se vive con los romanos, y previamente con Aristóteles, en quien el orfismo pitagórico asentado en las proporciones matemáticas está sustituido por las experiencias auditivas basadas en la naturaleza imitativa del hombre. El prestigio de las ideas pitagórico-platónicas contrasta con el hecho de que la música avanza al irse desgajando de su *origo celestis* (Ficino) y tornándose oficio que ya no se posee por el fervor, sino que se alcanza con el aprendizaje. Por un lado fervor e inspiración; por otro aprendizaje y oficio. Esta vinculación del oficio y el aprendizaje —de la *paideia*, en suma— a la degradación o *des-divinización* de la música propicia el desdén que a comienzos del siglo XVI han de soportar aún los ejecutantes (frente a los «teóricos»): algo que comparten, aunque no por las mismas razones, con sus predecesores.

10) La conexión platónica de la música con la moral y con el proceso educativo no desaparece en Aristóteles; pero en este la música se entiende como ejercicio mimético, cuyo beneficio moral se realiza mediante la *catarsis*. Se acentúan en él, pues, los valores hedonistas del ocio, atribuyéndole a la música, incluso, una propiedad curativa. Esta potenciación de lo placentero se opone al «oficio» virtuosístico, algo en lo que coincide con el platonismo, aunque en este el rechazo tiene que ver con la prevalencia de la *Natura* frente al *Ars*, de lo numérico frente a lo lógico. En los cortesanos de Urbino, en quienes sin duda había prendido un

concepto de música como máquina de fruición «aristotélica», existe una profunda impregnación neoplatónica que se nutre del *Somnium Scipionis*, comentario de Macrobio al ciceroniano *De Republica*, VI. En esta visión el alma, al lastrarse de corporeidad, desciende desde la esfera estrellada por las siete esferas errantes hasta dar en la vida terrenal —una muerte espiritual—, donde yace olvidada de sus orígenes. La música tiene la capacidad reminiscente de establecer el enlace con aquella divinidad de la que procede el alma. En su matemática errancia atendida a un *nomos*, las estrellas generan una música cuyo eco resuena en el interior de los hombres: todo ello regido por un citarista, piloto de la esfera estrellada y de las esferas consonantes con las que constituye una unidad pitagórica. Los efectos culturales de esta visión atraviesan la Edad Media y llegan hasta Ficino, en el comentario del *Timeo*, donde Platón refiere la forja del alma cósmica por parte del Demiurgo.

11) En el universo conceptual de Castiglione desembocan las teorías filosóficas de la Antigüedad filtradas por los sabios helenísticos, que habían difluido en las dos vías referidas: la que insiste en el *furor poeticus* y la peripatética (Aristóxeno, Teofrasto, Cleónides, Filodemo), que acentúa la desvinculación de la música respecto a su tronco filosófico y a sus orígenes divinos. La Edad Media —con San Agustín como conector fundamental; luego Boecio— tuvo dificultades para establecer un modo sincrético que compatibilizara, por un lado, platonismo y aristotelismo; por otro, Antigüedad pagana y cristianismo, a veces confundido en lo moral con el tronco pagano del estoicismo. Y a *Il cortegiano* llegan también los ecos de la estratificación jerarquizadora de la música establecida por Boecio (mundana, humana e instrumental), en la que descansa el continuo medieval —y todavía, como vemos, renacentista— de la minusvaloración de cantantes e instrumentistas frente a los «verdaderos» músicos. Diversos autores del Medioevo depositan decantadamente sus influjos en el cuerpo doctrinal de humanistas como Castiglione, a quien cabe

atribuir el carácter musicalmente *dilettante* que en su libro se exige al perfecto cortesano. En la raya del Renacimiento, el dominio de las poéticas de base aristotélica aparece contrarrestado por el prestigio residual del *rapto* platónico, que restañaba la brecha entre música y filosofía, incluso música y el resto de disciplinas del *Quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía).

12) El monólogo de Pietro Bembo en el Libro IV se corresponde con el arte ascensional de la lírica, paulatinamente más desconectado del discurso referencial y comprensible, en cuyas últimas fases los procedimientos elocutivos resultan inhábiles para canalizar el sentido, tal como sucede en la literatura de los místicos. Se plantea así el sistema de la *elocuencia muda* como retórica invertida en que los resortes lingüísticos o la música sonora son sustituidos por la *música callada* (San Juan de la Cruz). La invocación al silencio de Bembo al final de su intervención invita a no decir aquello que no puede decirse sin recortarlo ni mancillarlo: «ya yo he dicho todo aquello que el sagrado ímpetu del amor me ha inspirado [...] y por eso quizá no sería bien tratar más de esta materia». La apología del silencio, en la que «resuena» un eco de la música de las esferas, se vincula a las teorías neoplatónicas del Uno, realidad que el propio Plotino llega a identificar con Dios, cuya entidad resulta tan absolutamente trascendente que se carece de tenores sensoriales que puedan representarla: sonidos audibles, palabras denotativas, imágenes fidedignas. Las conexiones entre poesía y música —también en la vertiente inversa de la inefabilidad o indecibilidad— habrían de ser planteadas por Gioseffo Zarlino ya en pleno XVI, y se evidencian en el propio título del *Cántico sanjuanista*.

13) En esa analogía entre poesía y música, esta presenta un elemento diferenciador desde el punto de vista de la *mímesis* respecto a los modelos de la Antigüedad. Así como en la poesía «textual» u otras artes los lectores de Castiglione podían establecer correspondencias entre los productos de su tiempo y los modelos clásicos, la música griega no les entregó obras susceptibles de imitación: las

presuntamente generadas por los griegos eran, para el hombre renacentista, producto de la filología o simulacro de la imaginación. Tratadistas como Nicola Vicentino o Vincenzo Galilei hubieron de erigir sobre el vacío del objeto imitado el *statu quo ante* de la música, de donde deriva que, frente a otras artes, en la música renacentista lo *poiético* adquiera ventaja desproporcionada respecto de lo *mimético*. Aun así, diversos teóricos se pronunciaron sobre los instrumentos de los antiguos, la afinación, el cromatismo..., intentos baldíos o poco productivos. Al cabo, en lo concerniente a la música, las tertulias de Urbino no debieron de diferir mucho de las de la Camerata de los Bardi, que hacia finales del siglo recrearía el problema de las relaciones entre palabra y música que había ido arrastrándose desde la aparición de la polifonía. El anhelo de esa Camerata, representativo de una pretensión bastante difundida, era conseguir la nitidez de los antiguos, sobre el presupuesto de la superioridad de la palabra y la concepción de la música como monodia con acompañamiento, en la creencia de que la música de los griegos había sido al unísono. En el contraste entre monodia y polifonía, la primera aparece más natural, y en tal sentido más próxima al ideal helénico.

14) Así las cosas, el texto de Castiglione incide en la idea de la música como algo útil o agradable, que conmueve a quienes aparecen impertérritos ante lo ajeno, trasciende su condición de mero *divertimento*, constituye un escalón para el perfeccionamiento moral del hombre, vertebrado el sistema educativo de los jóvenes, repara el cansancio existencial y propicia, en fin, la *anámnesis* que nos permite recordar nuestros orígenes divinos y remontarnos hacia la fuente del bien. Y aunque dentro de la propia obra, como una latencia misógina de tradición medieval, hay quienes achacan a la música consecuencias negativas que tienen que ver con el reblandecimiento de los caracteres varoniles, los ejemplos históricos o mitológicos de héroes belicosos de la Antigüedad bastan para rebatir este prejuicio: valga como ejemplo Aquiles, cuya *paideia* tuvo lugar en un gineceo. Por lo demás, Castiglione

recoge y filtra, en la medida en que lo permite su modesta cultura musical, lo concerniente al estado de la música en una corte italiana de comienzos del XVI. Y más relevante aún: a lo largo de su obra manifiesta la consciencia autorial de la importancia de la música, en orden a construir el arquetipo antropológico adecuado a los tiempos a los que el Humanismo había abierto de par en par sus puertas.

A N E X O

REFERENCIAS MUSICALES EN LA OBRA

Se recogen en este Anexo las referencias musicales específicas que aparecen en la obra estudiada. Para su reproducción, nos atenemos a la edición de *El cortesano* utilizada a lo largo de este trabajo. En la localización de los textos se sigue el procedimiento habitual señalado al comienzo del presente volumen: «libro» en romanos, párrafo en arábigos, número de página(s). En cuarto lugar aparece el emisor (personaje que habla o, en su caso, el narrador —Castiglione—), y a su derecha el texto en cuestión.

LIBRO	PARÁGR.	PÁG(S).	EMISOR	TEXTO
I	2	104	Narrador	Este señor [Federico II de Montefeltro], demás de otras muchas cosas que hizo dignas de ser loadas, edificó en el áspero asiento de Urbino una casa [...] mas por mayor ornamento la ennoblecíó de infinitos bultos de los antiguos, de mármol y de bronce, de pinturas singularísimas y de todas maneras de instrumentos de música [...].
I	3	107	Narrador	De esto procedía que en justas, en torneos, en saber menear un caballo y en jugar toda suerte de armas, asimismo en fiestas, en burlas, en música y finalmente en todas las cosas convenientes a caballeros de alta sangre, cada uno se esforzaba de mostrarse tal cual convenía a compañía tan escogida [Guidobaldo di Montefeltro].
I	5	108-111	Narrador	Pero, dexando esto, digo que la costumbre de los caballeros de aquella casa era irse luego, después de haber cenado, para la Duquesa, adonde, entre otras muchas fiestas y músicas que continuamente allí se usaban, algunas veces se proponían algunas sotiles quisiones y otras se inventaban algunos juegos ingeniosos, a la voluntad agora del uno y agora del otro [...]. Y así holgaban estrañamente todos con esto por estar (como he dicho) aquella casa llena de muy singulares hombres; entre los cuales (como sabéis) eran los más señalados [...] Morelo de Ortona [citarista; Castiglione., <i>Tirsi</i> , XLII], [...] Terpandro [cantante y citarista] [...]. De manera que nunca en aquella casa faltaban los más ecelentes ingenios en cualquier facultad que en Italia se hallasen, como poetas, músicos y otras suertes de hombres para holgar.
I	8	113-114	C. Gonzaga	[...] y esto parece que es como lo que (según fama) acaece en la Pulla con los que están mordidos de un animal que allí se llama la tarántola. Para la cura destos se inventan muchos instrumentos de música, y andan con ellos mudándoles muchos sonos, hasta que aquel humor, que es causa de aquella dolencia, por una cierta conformidad que tiene con alguno de aquellos sonos, sintiendo el que más cuadra a su propria calidad, súpitamente movido, tanto mueve al enfermo que mediante este movimiento le reduce a su verdadera salud. Así nosotros, cuando en alguno sentimos alguna ascondida fuerza de locura, tan sotilmente y con tantas razones y consejos y artes la

despertamos, que en fin conocemos muy bien hacia donde se encamina. Después, entendido el humor, tanta priesa le damos y así la meneamos y revolvemos, que luego la hacemos llegar al perfeto punto de manifiesta locura. Y así los unos salen locos en hacer versos, los otros en ser muy músicos, algunos en amores, otros en danzar y bailar, quien en menear un caballo, quien en jugar de armas, cada uno en fin según su vena; y desto (como sabéis) se han habido infinitos placeres.

- | | | | | |
|---|----|-----|---------------|--|
| I | 17 | 130 | L. di Canossa | <p>A estos tales con razón se puede decir lo que una gentil dama dixo una vez delante de otras muchas a un caballero que agora yo no quiero nombrar; el cual, siéndole por ella pedido que danzase, y no quiriendo él aquello ni oír música ni otra ninguna cosa de las que suelen usarse entre hombres de corte, diciendo que no se pagaba de aquellas burlerías, al cabo preguntado por esta señora de qué se pagaba, pues, respondió con un semblante muy fiero: «Yo, de pelear». Díxole ella entonces, con una buena risa: «Pues luego agora que no hay guerra ni hay para qué seáis, yo sería de parecer que os concertasen y os untasen bien y, puesto en vuestra funda, os guardasen con los otros arneses para cuando fuédeses menester». Y con esto dexole en su necedad, con mucha burla que hicieron todos dél.</p> |
| I | 28 | 147 | G. de Medici | <p>Todo eso también se puede ver en la música; en la cual es muy defendido hacerse dos consonancias perfetas, la una luego después de la otra, tanto que nuestro mismo sentido se aborrece naturalmente con ellas y se huelga muchas veces con una segunda o con una séptima que en sí son ásperas y intolerables disonancias. Esto es porque continuar aquellas perfetas enhada, y señala una demasiada y curiosa armonía; la cual con mezclar algunas imperfetas 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.</p> |
| I | 28 | 149 | L. di Canossa | <p>Y un músico en el cantar, con un solo grito bien entonado descansado y dulce y tal que parezca haberse hecho aquello así acaso, hace creer que sabe mucho más de lo que sabe.</p> |

[Boscán elimina tecnicismos del original, donde este dice exactamente: «Un musico, se nel cantar pronunzia una sola voce terminata con suave accento in un

groppetto duplicato, con tal facilità che paia che così gli venga fatto a caso».]

- | | | | | |
|---|----|---------|----------------|---|
| I | 37 | 168 | L. di Canossa | Mirá las composturas de la música y sus armonías, que agora son graves y tardas, agora prestas y de nuevos puntos; pero, puesto que sean diferentes, todas deleitan, aunque cada una de su manera. Esto se vee en la forma del cantar de Bidón, la cual es tan artificiosa, presta, ardiente, levantada y de sonos tan varios que los sentidos de quien le oye todos se alborozan y se trasportan, y así encendidos y trasportados parece que se levantan hasta el cielo. No menos mueve en su cantar nuestro Marcheto Cara, pero más blandamente; el cual con una arte suave y llena de una llorosa dulzura enternece y traviesa las almas, imprimiendo en ellas dulcemente una pasión deleitosa. |
| I | 44 | 183 | L. di Canossa | Y mayor deleite reciben nuestros oídos con la dulzura de las palabras que se dicen en loor nuestro, que con todas las músicas del mundo [...]. |
| I | 47 | 187 | L. di Canossa | Habéis de saber, señores, que este nuestro cortesano, a vueltas de todo lo que he dicho, hará al caso que sea músico y, demás de entender el arte y cantar bien por el libro, ha de ser diestro en tañer diversos instrumentos. Porque (si bien lo consideramos) ningún descanso ni remedio hay mayor ni más honesto para las fatigas del cuerpo y pasiones del alma que la música, en especial en las cortes de los príncipes, adonde no solamente es buena para desenfadar, mas aún para que con ella sirváis y deis placer a las damas; las cuales de tiernas y de blandas fácilmente se deleitan y se enternecen con ella. Por eso no es maravilla que ellas en los tiempos pasados y en estos de agora hayan sido comúnmente inclinadas a hombres músicos, y holgado estrañamente con oír tañer y cantar bien. |
| I | 47 | 187-188 | G. Pallavicino | La música pienso yo que, como otras muchas vanidades, es muy conforme a las mujeres y aun quizá también a algunos que parecen hombres mas no lo son; los cuales no debrían por ninguna vía con semejantes deleites y regalos ablandar ni enternecer sus corazones, de manera que se enflaqueciesen y se hiciesen medrosos. |
| I | 47 | 188-191 | L. di Canossa | No digáis eso [...] si no, haréisme entrar en grandes procesos de loores de la música; y acordaros he cuán estimada y honrada haya siempre sido entre los antiguos; y aun fue (pues me metéis en ello) opinión de muchos sabios y famosos filósofos ser el mundo |

compuesto de música y los cielos, en sus movimientos, hacer un cierto son y una cierta armonía y nuestra alma con el mismo concierto y compás ser formada y por esta causa despertar y casi resucitar sus potencias con la música. Y así se lee de Alexandre que oyendo alguna vez, estando comiendo, tañer y cantar algunas cosas bravas y furiosas, fue forzado de dexar la comida y arremeter a las armas; después, mudando el músico aquella arte de son y ablandándose, amansarse él también y volver de las armas a la mesa. Mas os digo que Sócrates filósofo, siendo tan grave y tan estrecho, como sabéis, aprendió a tañer vihuela pasando ya de setenta años. También me acuerdo que Platón y Aristótil quieren que el mancebo, para criarse bien, sea instruido en la música y prueban con infinitas razones la fuerza della en nosotros ser muy grande, y tener todos los que quieren salir singulares hombres necesidad por muchas causas de aprendella desde niños, no solo por aquella dulzura de son que nos da en los oídos, mas aún por ser ella bastante a hacer en nosotros un nuevo hábito bueno y una costumbre que se endereza derechamente a la virtud y hace nuestros corazones más dispuestos a estar sosegados y contentos, así como los ejercicios corporales hacen ser el cuerpo más recio y más suelto. Aprovecha asimismo (según la opinión destos dos filósofos) a las cosas de la guerra y al gobierno de la república; y así Licurgo la aprobó en sus rigurosas leyes. Léese también que los lacedemonios, gente muy guerrera y los pueblos de Candía, usaban vihuelas y harpas y otros géneros de instrumentos blandos cuando habían de pelear, al punto que ya estaban los escuadrones para romper. Bien supo todas estas ecelencias de la música Epaminundas y muchos otros singulares capitanes antiguos, pues con tanta diligencia la aprendieron; y si algunos hubo en aquellos tiempos que no la supiesen (como Temístocles) fueron por ello harto menospreciados. ¿No habéis vosotros leído que una de las primeras cosas que aquel buen viejo Chirón avezó a Achiles en su edad más tierna fue la música y que quiso aquel sabio maestro que aquellas manos que habían de derramar tanta sangre troyana estuviesen muchas veces ocupadas en tañer? ¿Qué caballero habrá luego que haya vergüenza de seguir en esto a Achiles y a otros muchos famosos capitanes que yo podría nombrar agora? Así que no queráis vos, señor, quitar a nuestro cortesano un tan gran bien como es la música; la cual no solo amansa nuestros corazones, más aún los de las fieras hartas veces; y el que no la

gusta se puede pensar dél que tiene los sentimientos y espíritus discordes entre sí. Mirá cuánto puede, que ya hubo músico que con ella hizo llegar un muy gran pescado al navío donde él iba y le truxo a que, tomándole en sus espaldas, le sacase en tierra. Esta es la que en los sagrados templos celebra los divinos oficios y canta a Dios los loores y las gracias por los beneficios recibidos, y así de creer es que a Él le sea muy aceta y que Él nos la haya dado por un muy dulce alivio de nuestras fatigas y congoxas. Con esta los trabajados labradores debaxo del ardiente sol engañan su mismo trabajo con el grosero y rústico cantar. Con esta la mozuela, que antes de amanecer se levanta descalza y mal vestida a hilar o a texer, se defiende del sueño y hace deleitosa su trabajosa labor. Esta es una recreación muy alegre para los miserables marineros después que la fortuna y los vientos han cesado. Con esta descansan los cansados romeros de sus largas y enojosas romerías y los afligidos encarcerados entre sus hierros y cadenas se consuelan. Y que esta sea con su cantar, aunque a las veces acaezca ser grosero, un muy grande y ordinario refrigerio de nuestros trabajos y enfados, puédese ver en esto que hasta las amas cuando veen llorar sus niños, luego, sin saber cómo, casi por un natural instinto se mueven a acallarlos y hacellos dormir con algún cantar; los cuales, tiniendo la sola natura por maestra, con aquel son en el mismo punto sosiegan y duermen y olvidan las lágrimas a ellos propias, y dadas naturalmente en naciendo, como por un anuncio de todas las tristezas y desventuras que en todo el discurso de la vida continuamente han de pasar.

I	48	191	G. de Medici	Por cierto yo no soy del parecer del señor Gaspar Palavicino. Antes pienso, por las razones que vos habéis dicho, y por otras muchas, que conviene la música, no solo por un ornamento bueno, mas de pura necesidad, al cortesano. Pero querría saber esta calidad y las otras que le habéis señalado, cómo y en qué tiempo y por qué arte han de ser por él tratadas.
I	56	203	Narrador	[...] y con esto la Duquesa mandó a dos damas de las suyas que danzasen. Y así ellas, en comenzando a tañer los tañedores, danzaron una baxa y un alta y después bailaron con tanta gracia que todos holgaron extrañamente de vellas.
II	6	215	Único Aretino [Bernardo Accolti]	[...] porque no siento yo quién fuese tan indiscreto que, estando entre muchos oyendo música, se pusiese súpitamente a jugar de armas, o anduviese

				bailando por las calles, aunque lo hiciese muy bien, o cuando quisiese consolar una madre que se le hubiese muerto un hijo, por consolalla se fundase en decille gracias y en hacer del cortesano.
II	10	222	F. Fregoso	Quiero, pues, que así este ejercicio [juego con la pelota], como los otros que no son de armas, haga nuestro cortesano como cosa fuera de su oficio y de la cual no muestre querer ni esperar honra; y no parezca que ponga en ello mucho tiempo ni diligencia, aunque lo haga a maravilla bien; y no le acaezca como a algunos que, porque son inclinados a la música y saben dos puntos en ella, en hablando con alguno, quienquiera que sea, luego, por poco que cese la plática, comienzan con un falsete a cantar entre dientes.
II	12	224-225	F. Fregoso	El mismo seso quiero que tenga en lo de la música; y no lo haga como muchos, que adonde quiera que se hallen, hasta con señores que nunca hayan visto, luego en llegando, sin dexarse mucho rogar, se ponen a hacer lo que saben y aun alguna vez también lo que no saben; de manera que ya parece que no hayan venido allí sino por aquello y que tengan solo aquel oficio por proprio. Taña luego y cante el cortesano solamente como por un pasatiempo, y aun esto casi forzado, no en presencia de gente baxa ni de mucho pueblo; y aunque sepa bien el arte y entienda perfectamente lo que hace, disimule el estudio que hubiere puesto en ello y la fatiga, la cual es necesaria en toda cosa para hacerse bien, y muestre en sí casi despreciar aquella gracia con tan buena maña que por una parte señale tenella en poco y por otra procure de hacella tan maravillosamente que todos se la tengan en mucho.
II	13	225	G. Pallavicino	Muchas maneras hay de música, así en cantar como en tañer; por eso yo holgaría de saber cuál sea la mejor y a qué tiempo debe usar esta el cortesano.
II	13	225-227	F. Fregoso	Muy buena música [...] me parece cantar diestramente por el libro; mas aun pienso que es mejor cantar con una vihuela. Porque toda la dulzura consiste casi en uno que cante solo; y con mayor atención se nota y se entiende el buen modo y el aire no ocupándose los oídos en más de una sola voz que si se ocupan en muchas, y allí entonces se juzga más delgadamente un yerro por pequeño que sea: lo que no acaece si muchos cantan, porque el uno ayuda al otro. Mas por lo que yo estoy mejor con el cantar con una vihuela, es por lo que vulgarmente llamamos

recitar, el cual da tanta gracia y fuerza a las palabras, que es maravilla. Traen asimismo grande y gentil armonía los instrumentos de tecla, porque tienen las consonancias muy perfectas, y fácilmente se pueden hacer en ellos muchas cosas que a nuestros sentidos parecen dulces. No deleita menos una música de cuatro vihuelas de arco, porque es estrañamente suave y artificiosa. El cantar asienta muy bien en todos estos instrumentos; de los cuales bástele al cortesano tener noticia; aunque cuanto más excelente fuere en ellos, tanto mejor será: pero no cure mucho de los que Minerva y Alcibíades desecharon, porque parece que en cierta manera son ascorrosos. El tiempo en que más se pueden usar todas estas músicas pienso yo que sea cada vez que el hombre se halle con una compañía familiar de amistad, cuando no haya otros negocios. Será mejor y converná mucho más si fuere entre mujeres; porque en esto la presencia y vista dellas suelen ablandar y enternecer los corazones de los que están presentes y los hacen más aparejados a que en ellos más hondamente penetre la suavidad de la música, y aun levantan el espíritu de quien la hace. Todavía será en esto necesario (como ya he dicho) huir la multitud, en especial de gente baxa. La guía y casi el alma de todas estas cosas ha de ser la discreción; porque realmente sería imposible imaginar todos los casos que pueden ofrecerse. Y así, si el cortesano fuere buen juez de sí mismo, sabrá bien conformarse con los tiempos y conocer la disposición y la gana de los que hubieren de escuchalle; juzgará su misma edad y hallará cuán desconveniente cosa y cuánta risa sería ver un hombre de alguna autoridad, viejo, cano y sin dientes, lleno de rugas, con una vihuela en las manos, tañendo y cantando entre damas, aunque lo hiciese razonablemente. Demás de la vista en esto, que sería harto para reír, habría otra bien gran burla, que él en semejante caso no podría sino cantar cosas de amores y ya veis en un viejo, tal cual hemos dicho, cómo cuadrarían, por más que él, entre otros milagros suyos, mostrase holgar mucho de encender a despecho de su vejez el hielo de sus entrañas.

II	14	227	G. de Medici	No quitéis agora, señor, a los cuitados de los viejos este placer de la música; que yo he conocido ya hartos hombres de mucha edad tener muy singular voz y ser bien diestros y sueltos en el tañer, tanto que llevaban en esto gran ventaja a algunos mozos.
II	14	227- 228	F. Fregoso	No quiero yo [...] quitar a los viejos este placer, pero quiero quitaros a vosotros y a estas señoras que no

os riáis de ellos. Si quisieren los viejos tañer y cantar, mucho enhorabuena, háganlo en secreto para sí mismos, solamente por descansar de los trabajosos pensamientos y graves cuidados de que nuestra vida está siempre llena y por gustar aquella divinidad, la cual creo yo que gustaban Pitágoras y Sócrates en la música. Y si ellos por ventura no fueren muy diestros en hacella, a lo menos de estar en ella acostumbrados les verná este bien, que por un cierto hábito hecho en sus almas recibirán mayor gusto de oílla que otro cualquiera que no la hubiese usado, ni tuviese della alguna noticia. Porque así como los brazos de un herrero, aunque de suyo fuesen floxos, serían, por estar exercitados en aquel amartillar continuo, quizá para más que los de otro hombre naturalmente recio, pero no usado a cosas de trabajo, así los oídos exercitados en la música muy mejor y más presto la entenderán y con más deleite la juzgarán que otros por buenos y sotiles que sean, no siendo usados en la diversidad de sus consonancias; porque realmente a estos que vienen nuevos a oílla no les entran las diferencias ni los buenos puntos della, antes, sin dexalles ningún gusto de sí, pasan de largo; no embargante que hasta las fieras (como ya aquí se ha dicho) huelguen también con ella. Así que este es propriamente el placer que ha de caber a los viejos de la música. Lo mismo ha de ser en el danzar; porque a la verdad estos exercicios se han de dexar primero que la edad nos fuerce a dexallos.

II	15	229	F. Fregoso	Con esto podrán ser buenos cortesanos y sabrán estar con hombres y con mujeres y los que los tratasen holgarán en todo tiempo con ellos, aunque no los vean cantar ni tañer, ni los vean danzar; acuérdense también, cuando hiciere al caso, de mostrar su valor en las cosas de calidad.
II	16	230	F. Fregoso	[...] acontéceles como a los mochachos que, andando de noche, cantan de miedo.
II	30	250	F. Fregoso	Pero este ñudo tan apretado que (como he dicho) ha de ser entre los amigos, no alabo yo que sea de más de dos; porque de otra manera quizá sería peligroso; que (como sabéis) con mayor dificultad se acuerdan tres instrumentos de música que dos.
II	35	257-258	F. Fregoso	Y agora también poco ha, cantándose en presencia de la señora Duquesa un motete, nunca pareció bien ni fue estimado hasta que se supo que era de Josquin de Pris.

II	39	263	F. Fregoso	Y porque mejor veáis esto, yo conozco un muy singular músico, el cual, dexada totalmente la música, se ha dado con todas sus fuerzas a componer versos, creyendo en todo su seso ser en ellos muy gran hombre, y hacen todos burla dél; y es lo bueno que, perdiéndose en esto, ha perdido también la música.
II	45	270- 271	B. Bibbiena	Yo no quiero excusarme de tomar este cargo; no embargante que, pues suelo maravillarme de los que son tan confiados que osan cantar con una vihuela delante Jacomo San Secondo, no debería agora en presencia de tantos caballeros tan avisados que saben esto y otra cualquier cosa mejor que yo, atreverme a tratar esta materia.
II	53	282- 283	C. Gonzaga	¿Qué más hermosa simpleza que la que yo oí de un bresciano? El cual, habiendo estado en Venecia este año pasado el día de la Ascensión, contaba en mi presencia a unos compañeros suyos las grandes cosas que allí en aquella fiesta había visto y decía cómo estaban todas las calles llenas de tantas mercaderías, de tanta plata, de tantos paños, de tanta tapicería; y que después la Señoría salió con gran procesión a hacer aquella cerimonia que se hace allí de desposar la mar, y para esto entraron todos (como es de costumbre) en aquella galera que llaman ellos <i>Bucentoro</i> , en la cual iban tantos caballeros tan aderezados, tantos sones y tantos cantores, que parecía un paraíso. Y preguntándole uno de aquellos sus compañeros qué manera de música le había allí más contentado, respondió: «Todas eran buenas; pero entre las otras yo vi tañer una cierta trompeta de estraña arte, que el que la tañía no hacía sino cada vez meterse más de dos palmos della por la garganta, y luego después la sacaba y luego la tornaba a meter y a sacar, tanto que yo estaba pasmado, que nunca vistes otra tan gran maravilla».
II	53	283	Narrador	Riéronse entonces todos viendo la necesidad de este cuitado, que hubiese pensado de aquel tañedor que se metiese por la garganta aquella parte del sacabuche que entra y sale.
II	85	321	B. Bibbiena	Y así, siendo dicho a aquellas dos señoras que allí había llegado un español, criado del cardenal Borja, que se llamaba Castillo, hombre muy avisado y gran músico y buen danzador y, en fin, el mejor cortesano que hubiese en toda España, en la misma hora desearon mucho hablalle y así enviaron luego por él.
III	8	354	G. de Medici	Y así en el danzar no querría vella con unos movimientos muy vivos y levantados, ni en el cantar o

tañer me parecería bien que usase aquellas diminuciones fuertes y replicadas que traen más arte que dulzura; asimismo los instrumentos de música que ella tañiere estoy en que sean conformes a esta intinción; imaginá agora cuán desgraciada cosa sería ver una mujer tañendo un atambor o un pífaro o otros semejantes instrumentos; y la causa desto es la aspereza dellos, que encubre o quita aquella suavidad mansa que tan propriamente y bien se asienta en las mujeres. Por eso, si alguna vez le dixeren que dance o taña o cante, debe esperar primero que se lo rueguen un poco y, cuando lo hiciere, hágalo con un cierto miedo, que no llegue a embarazalla, sino que solamente aproveche para mostrar en ella una vergüenza natural de mujer de casta, la cual es contraria de la desvergüenza [...].

[En la relación de instrumentos desaconsejables para las mujeres, el original dice: «tamburri, piffari o trombe o altri tali instrumenti».]

III	9	355	G. de Medici	Y por replicar en parte con pocas palabras lo que ya se ha dicho, quiero que esta dama tenga noticia de letras, de música, de pinturas y sepa danzar bien y traer, como es razón, a los que andan con ella de amores, acompañando siempre con una discreta templanza, y con dar buena opinión de sí, todas aquellas otras consideraciones que han sido enseñadas al cortesano.
III	11	357	G. Pallavicino	[...] harto os debiera bastar hacer que esta dama fuese hermosa, discreta, honesta y dulce y que supiese con buena conversación tratar con hombres honradamente y danzase bien y no dexase de saber tañer y cantar a su tiempo, cuando hiciese al caso y fuese para señalarse en burlas, en motes y en otras cosas que cada día vemos usarse en la corte; pero querelle dar conocimiento de todas las cosas del mundo y ponelle aquellas virtudes que tan pocas veces se han hallado en los hombres, ni en nuestros tiempos ni en los pasados, es una cosa que ni sufrir ni escucharse puede.
III	36	392	G. de Medici	Podría también deciros de algunas [mujeres] ecelentísimas en letras, en música, en el arte del pintar y esculpir [...].
III	50	410	C. Gonzaga	Dexo agora los aderezos y el primor del vestir, las invinciones, las letras, las fiestas, el danzar, las máscaras, las momerías, las justas y los torneos, lo cual todo sabe ella muy bien que es por ella. Después en la noche, cuando todas las cosas callan y sosiegan,

				si ella alguna vez despierta, la primera cosa que oye es tañer y cantar debaxo de sus ventanas o a lo menos aquel desasosegado espíritu rodeándole la casa con suspiros y gemidos [...].
III	52	414	C. Gonzaga	¿No veis vos que de todos los ejercicios alegres y cortesanos que dan lustre al mundo, la principal causa son las mujeres? ¿Quién trabaja en saber danzar y bailar con gracia sino por ellas? ¿Quién se da a tañer y cantar bien sino por contentallas? ¿Quién compone buenos versos, a lo menos en lengua vulgar, sino por declarar aquellos sentimientos que los enamorados padecen por causa dellas?
III	59	424	G. de Medici	Y si también la nobleza del linaje, el esfuerzo y valor en las armas, el saber en las letras y en la música, el ser gentilhombre, el tener buena conversación en las burlas y en las cosas de seso, y todo esto con gentil gracia, son los medios con los cuales el cortesano ha de alcanzar el amor de su dama, forzado es que el fin de este amor sea conforme a estos medios.
IV	4	451	O. Fregoso	Antes diría que muchas de aquellas calidades que (según aquí se ha dicho) le convienen, como es danzar, conversar con damas, cantar y jugar, serían todas liviandades y vanidades puras y en un hombre principal y de autoridad más aína para ser reprehendidas que para ser alabadas; porque los aderezos y fiestas y burlas y otras semejantes cosas que son necesarias para tratar con damas y para andar de amores con ellas, muchas veces (aunque otros tengan el contrario) no hacen sino enflaquecer nuestros corazones y dañar la mocedad, echándola en una vida muelle y demasiadamente regalada [...].
IV	5	452	O. Fregoso	Por eso yo tengo por opinión que como la música, las fiestas, las burlas y las otras cosas para holgar son casi la flor, así el inclinar y traer su príncipe al bien y apartalle del mal sea el verdadero fruto desta cortesanía.
IV	8	455	O. Fregoso	Vemos por esperiencia que la inorancia en la música o en el danzar o en el menear bien un caballo no daña a nadie, y aun con todo esto el que no es buen músico tiene empacho de cantar en presencia de otri y asimismo de danzar o de cabalgar en un caballo quien no lo sabe hacer; pero de no saber gobernar a los pueblos nacen tantos males, muertes, destruciones, abrasamientos y sacos de casas y de lugares que se puede bien decir que es la más mortal pestilencia que se halle sobre la tierra [...].

IV	10	457-458	O. Fregoso	De esta manera podrá él llevar a su príncipe por el áspero camino de la virtud [...] y agora con música, agora con armas y caballos, agora con versos y coplas y agora con pláticas de amores y con todas aquellas cosas que estos señores han tratado, podrá tenelle continuamente el espíritu ocupado en honestos placeres, imprimiéndole siempre (como he dicho) a vueltas destos regalos alguna virtuosa costumbre y, engañándole con un provechoso engaño, como hacen los médicos mañosos que muchas veces, quiriendo dar a algún muchacho enfermo y delicado alguna medicina amarga, ponen primero por toda la orilla del vaso alguna cosa dulce [...].
IV	25	476	G. Pallavicino	Yo pienso [...] que si de las calidades dadas al cortesano os faltan algunas, serán más aína la música y el danzar y las otras de poca importancia que aquellas que hacen al caso para criar bien a un príncipe.
IV	44	499	G. de Medici	[...] a la verdad, el jugar de armas, el saber bien menear un caballo y los otros exercicios de la persona no convienen sino a los mozos, y la música y el danzar y los juegos y los amores, todas son cosas de reír en los viejos, y muy desproporcionadas en un caballero que haya de ser tan grave y de tanta autoridad, tan maduro en años y en esperiencia y, si posible fuere, tan buen filósofo y capitán y, en fin, que haya de saber toda cosa tan bien como conviene a uno que ha de tener cargo de criar a un príncipe [...].
IV	46	502	O. Fregoso	Y más, si el cortesano es tan viejo que le desconvenga usar la música, las fiestas, los juegos, las armas y las otras habilidades de la persona, ni aun con todo esto sea de decir que le sea imposible ganar por vía destos medios la voluntad de su príncipe; porque, aunque la edad quite la obra de todas estas cosas, no quita por eso el entendellas; y habiéndolas el hombre exercitado en la mocedad, terná en ellas tanto más perfeto juicio y tanto más perfetamente sabrá mostrallas a su príncipe quanto mayor y mejor noticia de toda cosa se alcanza con la experiencia y años que sin ellos; y desta manera el cortesano ya viejo, aunque por obra no exercite las calidades a él atribuidas, alcanzará su fin de criar bien a su príncipe.
IV	48	505	G. Pallavicino	[...] y así, pues Aristótil y Platón eran también cortesanos, pienso que este debe ser un gran título y que nadie tiene razón ya de no precialle mucho; aunque con todo yo no sé si me crea que Aristótil y Platón hayan danzado jamás o hayan sido músicos o

				hecho otras cosas de caballeros cortesianos.
IV	62	522	P. Bembo	Goce asimismo con los oídos la suavidad del tono de la voz; el son de las palabras y la dulzura del tañer y del cantar, si su dama fuere música; y así con todas estas cosas dará a su alma un dulce y maravilloso mantenimiento por medio de estos dos sentidos, los cuales tienen poco de lo corporal y son ministros de la razón; y será tal este mantenimiento suyo que no pasará hacia al cuerpo con el deseo a ningún apetito deshonesto.
IV	70	533	P. Bembo	haznos sentir aquellos espirituales olores que vivifican las virtudes del entendimiento y haznos también oír la celestial armonía de tal manera concorde que en nosotros no tenga lugar más alguna discordia de pasiones [...].

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *De las academias a la Enciclopedia*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1993.
- AA. VV., *La corte e il «Cortegiano»*, 2 vols., Roma, Bulzoni, 1980; vol. I, ed. C. Ossola: *La scena del testo*; vol. II, ed. A. Prosperi: *Un modello europeo*.
- AA. VV., *La fiesta en la Europa de Carlos V*, [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- ABELLÁN, José Luis (1979), *Historia crítica del pensamiento español*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992; especialmente vol. II: *La Edad de Oro (Renacimiento)*.
- ALLEN, Michael J. B., *The platonism of Marsilio Ficino*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- ALLEN, Michael J. B., *Synoptic art. Marsilio Ficino on the history of platonic interpretation*, Firenze, Olschki, 1998.
- ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y de límites de la Estilística*, Madrid, Gredos, 1950.
- ALONSO, Dámaso, «Juan Fernández de Heredia en la tradición peninsular», en *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1958, pp. 165-177.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, «El cortesano discreto: itinerario de una ciencia áulica (ss. XVI-XVII)», *Historia Social*, 28 (1997), pp. 73-94.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, «Del caballero al cortesano: la nobleza en la monarquía de los Austrias», en AA. VV., *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro*, [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, [2000], pp. 135-155.
- ANDRÉS, Ramón (1995), *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J. S. Bach*, Barcelona, Península, 2009.
- ANDRÉS, Ramón (ed.), *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio (siglos XVI y XVII)*, Barcelona, Acantilado, 2010.
- ANDRIANI, Beniamino, «La musica nella Divina commedia», *La Zagaglia*, 32 (1966), pp. 413-429.
- ANGLÉS, Higinio, *La música en la corte de Carlos V*, Madrid, CSIC, 1944.
- ARBIZZONI, Guido, *L'ordine e la persuasione: Pietro Bembo personaggio n'el «Cortegiano»*, Urbino, Quattro Venti, 1983.

- ARIAS Y ARIAS, Ricardo, *La poesía de los goliardos*, Madrid, Gredos, 1970.
- ATLAS, Allan W., *La música del Renacimiento*, Madrid, Akal, 2002.
- AVILÉS, Luis F., «Las asperezas de Garcilaso», *Calíope*, 11, 1 (2005), pp. 21-47.
- BÁEZ RUBÍ, Linda, «De harmonia mundi: ¿un reino de Saturno novohispano?», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas [UAM]*, 20, 73 (1998), pp. 41-67.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.
- BARANDA, Nieves, *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, *L'onore in corte dal Castiglione al Tasso*, Milano, F. Angeli, c. 1986.
- BARNETT, George L., «Gabriel Harvey's *Castilio, sive aulicus* and *De aulica*», *Studies in Philology*, 42 (1945), pp. 146-163.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- BATTESTI-PELEGRIN, Jeanne, «Le *Libro de motes de damas y caballeros* de Luis Milán: le jeu rhétorique», en AA. VV., *La fête et l'écriture. Théâtre de Cour, Cour-Théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, pp. 94-118.
- BEMBO, Pietro, *Opera*, Basileæ, 1556.
- BEMBO, Pietro, *Gli Asolani / Los Asolanos*, ed. J. M. Reyes Cano, trad. Andreas Portinaris, Barcelona, Bosch, 1990.
- BENEVOLO, Leonardo & Paolo BONINSEGNA, *Le città nella storia d'Italia: Urbino*, Roma / Bari, Laterza, 1986.
- BIANCHINI, Andreina, «A note on Boscán's "carta-prólogo" to the Duchess of Soma», *Hispanofila*, 94 (1988), pp. 1-7.
- BIANCO DI SAN SECONDO, Ernesto, *Baldassarre Castiglione nella vita e negli scritti*, Verona, L'Albero, 1941.
- BLANCO GONZÁLEZ, B., *Del Cortesano al Discreto*, Madrid, Gredos, 1962.
- BLUE, Adrienne, *El beso: de lo metafísico a lo erótico*, Barcelona, Kairós, 1998.
- BOSCÁN, Juan, *Obras poéticas*, eds. M. de Riquer, A. Comas & J. Molas, Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona, 1957.
- BOSCÁN, Juan, *Las obras de Boscán de nuevo puestas al día...*, ed. C. Clavería, Barcelona, PPU, 1993.
- BOSCÁN, Juan, *Obra completa*, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- BOSCÁN, Juan & Garcilaso de la VEGA, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros*, Barcelona, Impr. Carles Amorós, 1543.
- BOYANCÉ, Pierre, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, Boccard, 1936.
- BURKE, Peter, «The fortunes of the Courtier: the european reception of Castiglione's *Cortegiano*», *Annali di Storia Moderna e Contemporanea*, 3 (1997), pp. 529-532.
- BURKE, Peter (1995), *Los avatares de «El cortesano»: lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*, Barcelona, Gedisa, 1998.

- CABALLERO, Fermín, *Conquenses ilustres, IV: Alonso y Juan de Valdés*, Madrid, Oficina Tipográfica del Hospicio, 1875.
- CALERO, Francisco, *Juan Luis Vives, autor del «Diálogo de las cosas acaecidas en Roma» y del «Diálogo de la lengua»*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2004.
- CANONICA, Elvezio, «Le modèle de la reine et la reine des modèles: la figure d'Isabelle la Catholique dans *Le cortegiano* de Castiglione et dans la traduction de Boscán», en G. Fournès (ed.), *Exemples et exemplarités en Péninsule Ibérique*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, pp. 37-59.
- CANTOS CASENAVE, Marieta, «Una lectura de *El Cortesano* de Castiglione. A propósito del amor y del beso», en S. Montesa (ed.), *A zaga de tu huella. Homenaje al Prof. Cristóbal Cuevas*, I, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, pp. 635-650.
- CAÑAS GALLART, Cecilia, «La traducción de la *Arcadia* de Sannazaro por Jerónimo Jiménez de Urrea. Estudio y edición crítica de la égloga XII», *Studia Aurea*, 8 (2014), p. 455-476.
- CARRASCO, M. I., «De oratore, *Il cortegiano*, *The gentleman*: una cuestión de imagen» [res. de C. Montes Serrano, *Cicerón y la cultura artística del Renacimiento*], *Escritura e Imagen*, 4 (2008), pp. 314-318.
- CARTWRIGHT, J., *B. Castiglione, the perfect Courtier, his life and letters: 1478-1529*, London, Murray, 1908.
- CASTELLS, Ricardo, «*Il cortegiano* de Castiglione y la representación del amor sensual en la *Celestina*», *Castilla: Estudios de Literatura*, 20 (1995), pp. 33-45.
- CASTIGLIONE, B., *Il libro del Cortegiano del conte Baldesar Castiglione*, Venetia, Aldo Romano & Andrea d'Asola, 1528.
- CASTIGLIONE, B., *Los quatro libros, del cortesano compuestos en italiano por el conde Balthasar Castellón, y agora nuevamente traduzidos en lengua castellana por Boscán*, Barcelona, Pedro Monpezat, 1534. Reed.: ed. A. M. Fabié, Madrid, Librería de los Bibliófilos, 1873.
- CASTIGLIONE, B., *Lettere ora per la prima volta date in luce e con annotazioni storiche illustrate dall'abate Pierantonio Serassi*, 2 vols., Padova, Presso G. Comino, 1769-1771.
- CASTIGLIONE, B., *El cortesano*, trad. Juan Boscán, estudio preliminar M. Menéndez Pelayo, índice y notas A. González Palencia, Madrid, CSIC (Anejo XXV de *Revista de Filología Española*), 1942.
- CASTIGLIONE, B. (1894), *Il Cortegiano*, ed. V. Cian, Firenze, Sansoni, 1947.
- CASTIGLIONE, B., *Il cortegiano con una scelta delle opere minori*, ed. Bruno Maier, Torino, Utet, 1955.
- CASTIGLIONE, B., *Opere*, ed. C. Cordié, Milano / Napoli, Ricciardi, 1960.
- CASTIGLIONE, B., *Seconda redazione del Cortegiano*, ed. G. Ghinassi, Firenze, Sansoni, 1968.
- CASTIGLIONE, B., *Lettere inedite e rare*, ed. G. Gorni, Milano / Napoli, Ricciardi, 1969.
- CASTIGLIONE, B. (1994), *El cortesano*, ed. M. Pozzi, trad. J. Boscán, Madrid, Cátedra, 2011.

- CASTIÑEIRA EZQUERRA, Marina, «El principado de Urbino como corte-jardín: Castiglione y su tratado de cortesanía», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 12 (1999), pp. 11-46.
- CASTIÑEIRA EZQUERRA, Marina, *El jardín del cortesano: en busca del ideal perdido*, Torres de la Alameda, Fugaz, 2002.
- CASTIÑEIRA EZQUERRA, Marina, *Jardín, paraíso, cielo. Una lectura del «Cortegiano» de Baldassare Castiglione*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2004; 1 CD-ROM.
- CÁTEDRA, Pedro M., «Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V», en AA. VV., *La fiesta en la Europa de Carlos V*, cit. *supra*, pp. 93-117.
- CELT, Sandra, «Boscán's Poetics: the trouble with the troubadours», *The Linguist*, 25, 2 (1986), pp. 83-86.
- CHERCHI, Paolo, «Enciclopedias y la organización del saber de la Antigüedad al Renacimiento», en AA. VV., *De las academias a la Enciclopedia*, cit. *supra*, pp. 69-94.
- CIAN, Vittorio, *La lingua di Baldassarre Castiglione*, Firenze, Sansoni, 1942.
- CIAN, Vittorio, *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento: Baldassar Castiglione*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1951.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de, «El discurso del Cardenal Bembo en tres sonetos del Siglo de Oro», en Gilbert Paolini (ed.), *La Chispa '87: Selected Proceedings*, New Orleans, Tulane University, 1987, pp. 71-79.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de, «De amor y ausencia: Castiglione en tres sonetos del Siglo de Oro: Boscán, Garcilaso, Dávalos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 458 (1988), pp. 153-159.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de, «Boscán frente a Navagero: el nacimiento de la conciencia humanista en la poesía española», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40, 1 (1992), pp. 143-68.
- CORBIN, Solange, «Musica spéculative et "cantus" pratique: le rôle de saint Augustin dans la transmission des sciences musicales», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 5, 17 (1962), pp. 1-12.
- COROMINAS, Juan María, *Castiglione y «La Araucana»*. Estudio de una influencia, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980.
- COUSSEMAKER, Edmond de (ed.), *Scriptorum de musica Medii Aevii...*, 4 vols., Paris, s.a. Edición facsímil: Hildesheim, G. Olms, 1963.
- COZAR, María, «Les relations hommes-femmes dans *El cortesano* de Luis Milán», en A. Redondo (ed.), *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 119-126.
- COZAR, María, «Pico, le courtisan valencien: un manifeste (du) burlesque dans *El Cortesano* de Luis Milán», en P. Civil (ed.), *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 293-308.

- CROCE, Benedetto, *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, II, Bari, Laterza, 1945, pp. 198-207.
- CRUZ, Anne J. & ELIAS RIVERS (eds.), «Three literary manifestos of Early Modern Spain. Introduction and translation of documents by Juan Boscán and Garcilaso de la Vega», *PMLA*, 126, 1 (2011), pp. 233-242.
- CRUZ, Anne J., «La imitación del modelo óptimo: Petrarca, Bembo, Boscán y la *imitatio vitæ*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 13, 2 (1989), pp. 169-182.
- CRUZ, Jesús, «Del “cortesano” al “hombre fino”: una reflexión sobre la evolución de los ideales de conducta masculina en España desde el Renacimiento al siglo XIX», *Bulletin of Spanish Studies*, 86, 2 (2009), pp. 145-174.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- DALY, Peter M., «Games that people played in Early Modern Europa and the emblem», *Imago: Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 5 (2013), pp. 131-134.
- DARDANO, Maurizio, *L'arte del periodo nel «Cortegiano»*, en *Studi sulla prosa antica*, Napoli, Morano, 1992, pp. 445-484.
- DETIENNE, Marcel, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, México, Sexto Piso, 2004.
- DÍEZ-BORQUE, J. M. & L. RIBOT GARCÍA (eds.), *Garcilaso y su época: del amor y la guerra*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.
- DUFOUR, Michèle, «El amor cortesano y la canción trovadoresca: ensayo de sociología de la música», *Política y Sociedad*, 32 (1999), pp. 207-230.
- DUMANOIR, Virginie, «Melodía y texto», en V. Dumanoir (ed.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, cit. *infra*, pp. 107-116.
- DUMANOIR, Virginie (ed.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003.
- ECO, Umberto, *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2004.
- ELIAS, Norbert (1977-1979), *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ELIAS, Norbert (1969), *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ESCARTÍ, Vicent Josep, «El cortesano i Lluís del Milà: notes al seu context», en Lluís del Milà, *El cortesano*, II, ed. V. J. Escartí, València, Biblioteca Valenciana / Ajuntament de València / Universitat de València, 2001, pp. 11-74.
- FABIÉ, Antonio María, prólogo a Baldassare Castiglione (1873), cit. *supra*, pp. I-LXIX.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, J., «Introducción» a Alfonso de Valdés, *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, ed. J. Fernández Montesinos, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía*, 4 vols., Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, 6.ª ed.
- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991.

- FERRER VALLS, Teresa, «Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI», en E. Berenguer (ed.), *Reino y ciudad. Valencia en su historia*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 185-200.
- FERRI COLL, J. M., *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995.
- FERRI COLL, J. M., *La poesía de la Academia de los Nocturnos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
- FICINO, Marsilio, *De amore: comentario a «El Banquete» de Platón*, ed. R. de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986.
- FINUCCI, Valeria, *The Lady Vanishes: subjectivity and representation in Castiglione and Ariosto*, Standford, Standford University Press, 1992.
- FLAMINI, Francesco, «La *Historia de Leandro y Hero e l'ottava rima* di Giovanni Boscán», en *Studi di Storia e Letteratura italiana e straniera*, Livorno, 1895, pp. 385-417.
- FLORIANI, Piero, *Bembo e Castiglione: studi sul classicismo del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1976.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R., «Notes sur le sonnet "Superbi colli"», *Revue Hispanique*, 11 (1904), pp. 225-243.
- FREITAS CARVALHO, José A. de, «Revisitando a dedicatoria de *Il libro del cortegiano* de Baltasar de Castiglione: das circunstâncias políticas ao peso das recordações», en AA. VV., *Derecho, historia y universidades: estudios dedicados a Mariano Peset*, I, Valencia, Universitat de València, 2007, pp. 335-359.
- FUBINI, Enrico (1976), *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2010.
- FUCILLA, J. G., «The role of the *Cortegiano* in the second part of the *Don Quijote*», *Hispania*, 33 (1950), pp. 291-296.
- FUCILLA, J. G., «Notes sur le sonnet "Superbi colli" (Rectificaciones y suplemento)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 31 (1955), pp. 51-93.
- [FUX, Johann Joseph], *The study of counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*, ed. y trad. al inglés Alfred Mann, New York, W. W. Norton & Company, 1971 (1.ª ed.: 1965). Trad. esp.: J. J. Fux. *Gradus ad Parnassum*, ed. y trad. José F. Ortega, Murcia, Universidad de Murcia, 2010.
- GALLEGO MORELL, A. (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, 2.ª edición.
- GALLEGO MORELL, A. (ed.), *Garcilaso: documentos completos*, Barcelona, Planeta, 1976.
- GALLICO, G., *Historia de la música, IV. La época del Humanismo y del Renacimiento*, Madrid, Turner, 1986.
- GAMBERINI, Leopoldo, *La parola e la musica nell'antichità*, Firenze, Olschki, 1962.
- GARCÍA CAMARERO, E. y E., *La polémica de la ciencia española*, Madrid, Alianza, 1970.
- GARCÍA FRAILE, Dámaso, «Salinas, catedrático de la Universidad de Salamanca», en AA. VV., *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 431-462.

- GARCÍA GALIANO, Ángel, «Poética implícita en Juan Boscán», en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* [Irvine, 1992], I, Irvine (California, USA), University of California, 1994.
- GARCÍA SÁNCHEZ, María Dolores, «El valenciano en *El cortesano* de Luis Milán», *Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari*, 15 (1991-1992), pp. 269-274.
- GERBERT, Martin (ed.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum...*, 3 vols., St. Blaise (Alemania), 1784.
- GHINASSI, Ghino, «L'ultimo revisore del *Cortegiano*», *Studi di Filologia Italiana*, 21 (1963), pp. 217-264.
- GHINASSI, Ghino, «Fasi dell'elaborazione del "Cortegiano"», *Studi di Filologia Italiana*, 25 (1967), pp. 155-196.
- GIANNINI, A., «La *Cárcel de amor* y *El cortesano* de B. de Castiglione», *Revue Hispanique*, 46, 110 (1919), pp. 547-568.
- GIOVANARDI, Claudio, *La teoría cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998.
- GODWIN, Joscelyn (ed.), *Armonía de las esferas*, Girona, Atalanta, 2009.
- GOMÁ LANZÓN, Javier, *Aquiles en el gineceo, o aprender a ser mortal*, Valencia, Pre-Textos, 2007.
- GÓMEZ BERNAL, Antonio, *Breve semblanza del hombre perfecto según Castiglione*, Salamanca, A. Gómez, 1989.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, «La recepción de *El cortesano* en España», en M. N. Muñiz Muñiz (ed.), *La traducción de la literatura italiana en España (1300-1939)*, Barcelona / Firenze, Universitat de Barcelona / Franco Cesati Editore, 2007, pp. 317-330.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger, 2001.
- GONZÁLEZ VALLE, J. V., «La relación entre música y lengua en las composiciones en castellano de los siglos XVI y XVII», en Virginie Dumanoir (ed.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y el Renacimiento*, cit. *supra*, pp. 117-124.
- GOURINAT, Michel, *Introducción al pensamiento filosófico*, Madrid, Istmo, 1974.
- GRACIÁN, Baltasar [Lorenzo Gracián Infanzón] (1640), *El héroe*, Madrid, Diego Díaz, 1639.
- GRACIÁN, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1995.
- GRACIÁN, Baltasar, *El criticón*, ed. Carlos Vaíllo, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
- GREEN, Otis H., «Boscán and *Il cortegiano*: the *Historia de Hero y Leandro*», *Thesaurus*, 4, 1 (1948), pp. 90-101.
- GRIFFITHS, John, «Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada», *Edad de Oro*, 22 (2003), pp. 7-28.
- GROUT, Donald J. & Claude V. PALISCA (1984), *Historia de la música occidental*, I, Madrid, Alianza, 1994.
- GUIDI, José, «L'Espagne dans la vie et dans l'oeuvre de B. Castiglione: de l'équilibre franco-hispanique au choix impérial», en André Rochon (ed.), *Présence et*

- influence de l'Espagne dans la culture italienne de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1978, pp. 113-202.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999.
- HAMILTON, Rita, «Villalón et Castiglione», *Bulletin Hispanique*, 54 (1952), pp. 200-202.
- HAMILTON, Rita, «Boscán traductor del *Cortésano* de Castiglione», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 22 (1957), pp. 109-132, 231-329, 587-667.
- HANNING, R. W. & D. ROSAND (eds.), *Castiglione: the ideal and the real in Renaissance culture*, New Haven, Yale University Press, 1983.
- HEBRERO, León, *Diálogos de amor*, ed. A. Soria Olmedo, trad. David Romano, Madrid, Tecnos, 1986.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. I. Pepe Sarno & J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- HINZ, Manfred, «Castiglione und Gracián. Bemerkungen zur Strategie höfischer Sprache», en AA. VV., *El mundo de Gracián*, Berlín, Verlag, 1991, pp. 127-148.
- HOWARD, Keith David, «Translatio studii in Joan Boscán's *Cortésano* and Charles V's performance of *sprezzatura*», *Comitatus*, 40 (2009), pp. 153-176.
- HUIZINGA, Johan (1919), *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 2003.
- JAEGER, Werner (1933), *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- JIMÉNEZ MORENO, Luis, «La filosofía cortesana de Gracián y *El cortésano* de Castiglione», en AA. VV., *Nuevos estudios sobre historia del pensamiento español*, Madrid, Fundación Larramendi / Asociación de Hispanismo Filosófico, 2005, pp. 93-108.
- KING, W. F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejo X del BRAE, 1963.
- KREBS, Ernesto, «*El cortésano* de Castiglione en España», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 8 (1940), pp. 93-146, 423-435; 9 (1941), pp. 135-142, 517-543; 10 (1942), pp. 53-118, 689-748.
- KREBS, Ernesto, «Boscán traductor del *Cortésano* de Castiglione», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 22 (1957), pp. 109-132, 231-329, 587-667.
- LALOY, Louis, *Aristoxène de Tarente et la musique de l'Antiquité*, Paris, Lecène, 1904.
- LEFÈVRE, Matteo, «Baldassar Castiglione e gli "ispanismi" nel *Cortegiano* (I, xxxiv). Note su un episodio di autocoscienza linguistica, culturale e politica», *Philologia Hispalensis*, 18 (2004), pp. 95-107.
- LEÓN, Fray Luis de, *Poesía*, ed. Ángel Custodio Vega, Madrid, Saeta, 1955.
- LEÓN, Fray Luis de, *De los nombres de Cristo*, ed. A. Sánchez Zamarreño, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- LEÓN TELLO, F. J., *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, CSIC, 1962.
- LIMBRICK, E., P. GRANT & A. PACHECO, «La civilté nouvelle», en AA. VV., *L'époque de la Renaissance (1400-1600)*, IV, Amsterdam, Benjamins, 2000, pp. 451-460.

- LOOS, Erich, *Baldassare Castigliones «Libro del Cortegiano»: Studien zur Tugendauffassung des Cinquecento*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1955.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio, *Ilusión áulica e imaginación caballeresca en «El cortesano» de Luis Milán*, Chapel Hill, University of North Carolina, 2013.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *Siglos de Oro: Renacimiento*, vol. 2 de F. Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980.
- LÓPEZ GRIGERA, L., «Notas sobre las amistades italianas de Garcilaso: un nuevo manuscrito de Pietro Bembo», en AA. VV., *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 219-310.
- LORENZETTI, Stefano, «*Quel celeste cantar che mi disface*. Immagini della donna ed educazione alla musica nell' ideale pedagogico del Rinascimento italiano», *Studi Musicali*, 23 (1994), pp. 241-261.
- LORENZETTI, Stefano, «La parte della musica nella costruzione del gentiluomo. Tendenze e programmi della pedagogia umanistica seicentesca tra Francia e Italia», *Studi Musicali*, 25 (1996), pp. 17-40.
- LORENZETTI, Stefano, *Musica e identità nobiliare nell' Italia del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 2003.
- LORENZO, Javier, «Traducción y cortesanía: la construcción de la identidad cortesana en los prólogos al libro de *El Cortesano* de Juan Boscán», *Modern Language Notes*, 120, 2 (2005), pp. 249-261.
- LORENZO, Javier, «Traducción, autoría e imperio: el caso de los prólogos al libro de *El cortesano*», *Bulletin of Spanish Studies*, 83, 8 (2006), pp. 1041-1057.
- LORENZO, Javier, *Nuevos casos, nuevas artes: intertextualidad, autorrepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán*, New York, Peter Lang, 2007.
- LUMSDEN-KOVEL, Audrey, «El gran citarista del cielo: el concepto renacentista de la "música mundana" en la "Oda a Francisco de Salinas" de Fray Luis de León», en AA. VV., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas [1983]*, II, Madrid, Istmo, 1986, pp. 219-228.
- MADURELL, Josep Maria, «Algunas antiguas ediciones barcelonesas de libros (1502-1704) (Notas para su historia)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 24 (1951-1952), pp. 133-172.
- MAGENDIE, Maurice (1925), *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle, de 1600 a 1660*, Genève, Slatkine, 1993.
- MARAÑÓN, Gregorio, *Elogio y nostalgia de Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941.
- MARICHALAR, Antonio, «*El cortesano*. En el centenario de Boscán», *Escorial*, 9 (1942), pp. 377-409.
- MARROU, H.-I., *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, Seuil, 1948.
- MARTIN, Laurent, «L'oral et l'écrit en musique», en Virginie Dumanoir (ed.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y el Renacimiento*, cit. *supra*, pp. 125-144.
- MARTÍN MORENO, Antonio, «La música», en V. García de la Concha (ed.), *La cultura del Renacimiento (1480-1580)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. 463-574.

- MARTÍN MORENO, Antonio, «La música española en la época del emperador Carlos V (1516-1556)», en AA. VV., *La fiesta en la Europa de Carlos V*, cit. *supra*, pp. 209-234.
- MARTÍNEZ-GÓNGORA, Mar, «Entre el rigor humanista y la estética cortesana: el ideal de conducta masculina en la “Respuesta de Boscán a Don Diego Hurtado de Mendoza”», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78, 4 (2001), pp. 421-438.
- MARTÍNEZ TORREJÓN, José M., «Para una edición de *El scholástico*, de Cristóbal de Villalón», en AA. VV., *La edición de textos*, London, Tamesis Books, 1990, pp. 309-317.
- MAYER BROWN, Howard, «*Ut musica poesis: Music and poetry in France in the late Sixteenth Century*», *Early Music*, 13 (1994), pp. 1-64.
- MAZZACURATI, Giancarlo, «Baldassar Castiglione e l’apologia del presente», en *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1967.
- MCCAW, R. John, «The wild man reads Castiglione: Garcilaso, courtly love, and the civilizing function of poetry», en E. Scarlett & H. B. Wescott (eds.), *Convergencias hispánicas. Selected proceedings and other essays on Spanish and Latin American Literature, Film and Linguistics*, Newark, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2001, pp. 261-269.
- MCCLOSKEY, Jason, «Taking jealousy at face value: Castiglione, Leon Battista Alberti and the myth of Iphigenia in Juan Boscán’s *Capítulo*», *Calíope*, 17, 2 (2011), pp. 35-58.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Juan Boscán», en *Antología de poetas líricos castellanos*, X; tomo XXVI de la *Edición nacional de las obras completas de Marcelino Menéndez Pelayo*, Madrid, CSIC, 1945.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, 2 vols., Madrid, CSIC, 1974, 4.ª ed.
- MEYER-BAER, Kathi, *Music of the spheres and the Dance of Death*, Princeton, Princeton U. P., 1970.
- MILÁN, Luis, *Libro de motes de damas y caualleros: intitulado el juego de mandar*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1535. Edición facsímil: Barcelona, [Talleres Miret], 1951. Edición crítica: ed. I. Vega Vázquez, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006.
- MILÁN, Luis, *Libro de mvsica de vihuela de mano intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536. Edición facsímil: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008; intr. Gerardo Arriaga.
- MILÁN, Luis [Lluís del Milá], *El cortesano*, II, ed. V. J. Escartí, València, Biblioteca Valenciana / Ajuntament de València / Universitat de València, 2001.
- MOLINA MONTES, R. & D. RANZ RIERA, *La idea del cosmos: cosmos y música en la antigüedad*, Barcelona, Paidós, 2000.
- MOLINARO, J. Antonio, «Boscán’s translation of *Il Cortegiano* and his linguistic devices», *Quaderni Ibero-Americani*, 3 (1959), pp. 584-591.
- MONTAIGNE, Michel de, *Ensayos*, edición bilingüe, ed. A. Tournon, trad. J. Yagüe Bosch, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2014.

- MONTES SERRANO, Carlos, *Cicerón y la cultura artística del Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Luis, «La Carta-Proemio de Baldassarre Castiglione a su cortegiano», en AA. VV., *Homenaje al profesor Trigueros Cano*, II, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 539-550.
- MORANT, Isabel, *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Madrid, Cátedra, 2002.
- MORANT, Isabel, «Mujeres y hombres en la sociedad cortesana. Identidades, funciones, relaciones», *Pedralbes*, 23 (2003), pp. 347-369.
- MORREALE, Margherita, «“Claros y frescos ríos”. Imitación de Petrarca y reminiscencias de Castiglione en la segunda canción de Boscán», *Thesaurus*, 8 (1952), pp. 165-173.
- MORREALE, Margherita, «Castiglione y “El héroe”: Gracián y “Despejo”», en AA. VV., *Homenaje a Baltasar Gracián*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1958, pp. 137-143.
- MORREALE, Margherita, «El mundo del cortesano», *Revista de Filología Española*, 42 (1958-1959), pp. 229-260.
- MORREALE, Margherita, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, 2 vols. (I: Estudio léxico-semántico; II: Apéndices), Madrid, Anejo I del BRAE, 1959.
- MORREALE, Margherita, «Para una lectura de la diatriba entre Castiglione y Alfonso de Valdés sobre el Saco de Roma», en V. García de la Concha (ed.), *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, pp. 65-104.
- MOUTSOPOULOS, Evanghélou, *La musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- MUDARRA, Alonso, *Tres libros de música en cifra para vihuela (1546)*, ed. Emilio Pujol, Barcelona, CSIC (Instituto Español de Musicología), 1949: reimpr., 1984.
- MUÑIZ MUÑIZ, M. N., «*Il libro del Cortegiano* tradotto da Boscán: nota su un *lapsus maschile pro femminile*», *Quaderns d'Italia*, 6 (2001), pp. 101-108.
- MUÑOZ MACHADO, Santiago, *Sepúlveda, cronista del emperador*, Barcelona, Edhasa, 2012.
- NAKLÁDALOVÁ, Iveta, *La lectura docta en la primera Edad Moderna (1450-1650)*, Madrid, Abada, 2013.
- NAVARRETE, Ignacio, «The Spanish appropriation of Castiglione», *Yearbook of Comparative and General Literature*, 39 (1990-1991), pp. 35-46.
- NIETO ALCAIDE, V. & F. CHECA CREMADES, *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, Istmo, 1980.
- NYROP, Christopher, *The kiss and its history*, London, Sands & Co, 1901.
- OLEZA, Juan, «La corte, el amor, el teatro y la guerra», *Edad de Oro*, 5 (1986), pp. 149-182.
- OROBITG, Christine, «L'épée, le pinceau, la langue et la plume: l'art de la formule dans les manuels d'éducation courtesane de l'Espagne du Siècle d'Or», en AA. VV.,

- Usages de la formule. Actes du Colloque International*, Orléans, Université d'Orléans, 1998, pp. 39-60.
- OROBITG, Christine, «De la escritura del exceso a la poética del justo medio: otra trayectoria», *Calíope*, 10, 1 (2004); monográfico *Garcilaso Studies: A new trajectory*.
- ORS, Eugenio d' (1935), *Lo barroco*, pról. A. E. Pérez Sánchez, ed. Á. d'Ors Lois & A. García Navarro de d'Ors, Madrid, Tecnos, 2013.
- ORTEGA TRILLO, José Ramón, «Los seis libros sobre la música de San Agustín: guía para una lectura actualizada», *Religión y Cultura*, 50 (2004), pp. 731-750.
- OSSOLA, Carlo, *Dal «Cortegiano» all' «Uomo di mondo». Storia di un libro e di un modello sociale*, Torino, Giulio Einaudi, 1987.
- PALLADIO, Andrea, *Las antigüedades de Roma*, ed. José Riello Velasco, Madrid, Akal, 2008.
- PALMIERI, Ruggero, *Di una imitazione spagnuola del Cortegiano («El cortesano» di Luis Milán)*, Torino, Fratelli Bocca, 1915.
- PANIZZA, Emilietta, «El caballero de Suárez de Figueroa entre *El cortegiano* y *El discreto*», *Criticón*, 39 (1987), pp. 5-62.
- PARKER, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PERALES DE LA CAL, Ramón, *Del ars antiqua al Renacimiento en España*, Madrid, Editora Nacional, 1979.
- [PÉREZ DE OLIVA, FERNÁN], *Las obras del maestro Fernan Perez de Oliva natural de Cordoua*, Córdoba, 1586.
- PICO DELLA MIRANDOLA, G., *Comentario a una canción de amor de Girolamo Benivieni*, ed. bilingüe O. Miró Martí, Barcelona, PPU, 2006.
- PIRAS, Pina Rosa, «Las epístolas dedicatorias de Boscán y Garcilaso en *El cortesano*: parámetros del reconocimiento de una identidad», en AA. VV., *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 1026-1037.
- PORFIRIO / PLOTINO, *Vida de Plotino [Porfirio]. Enéadas I-II [Plotino]*, ed. y trad. Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1992.
- POTIRON, Henri, *Boèce, théoricien de la musique grecque* Paris, Bloud & Gay, 1961.
- POZZI, Mario, «Il pensiero linguistico di Baldassar Castiglione», en *Lingua, cultura, società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 1989, pp. 119-136.
- POZZI, Mario, «Introducción» a Baldassare Castiglione, *El cortesano*, ed. M. Pozzi, cit. *supra*.
- PREISS, J. Hirt, *A música nas missões jesuíticas nos séculos XVII e XVIII*, Porto Alegre (Brasil), Martins Livreiro, 1988.
- PREZZOLINI, Giovanni, «Castiglione and Alfonso de Valdés», *The Romanic Review*, 29 (1938), pp. 26-36.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L., «El modelo italiano en la formación de las academias literarias españolas del primer Barroco: los “Nocturnos” como paradigma», en

- AA. VV., *Relaciones culturales entre Italia y España*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995, pp. 133-147.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L., «Filografía y razón dialogística en los sonetos amorosos de Aldana», en J. M. Ferri & J. C. Rovira (eds.), *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2010, pp. 271-289.
- PRIETO PÉREZ, Santiago, «La ciudad ideal», *Ars Medica*, 6, 2 (2007), pp. 215-234.
- QUONDAM, Amedeo, «La forma del vivere. Schede per l'analisi del discorso cortegiano», en AA. VV., *La corte e il «Cortegiano»*, II, cit. *supra*, pp. 15-68.
- [RAMOS DE PAREJA, Bartolomé], *Musica practica Bartolomei Rami de Pareia* (Bononiæ, 1482), ed. Johannes Wolf, Leipzig, Bratkopf-Hartel, 1901.
- RAVASINI, Ines, «Crónica social y proyecto político en *El cortesano* de Luis Milán», *Studia Aurea*, 4 (2010), pp. 69-92.
- RAVASINI, Ines, «Polifonia ed eclettismo ne *El cortesano* di Luis Milán», en N. de Benedetto & I. Ravasini (eds.), *Da Papa Borgia a «Borgia Papa». Letteratura, lingua e traduzione a Valencia*, Lecce, Pensa Multimedia Editore, 2010, pp. 185-200.
- RAVASINI, Ines, «Poesía y vida de corte: los sonetos en *El Cortesano* de Luis Milán», *Revista de Poética Medieval*, 28 (2014), pp. 335-357.
- REESE, Gustave, *Music in the Middle Age*, New York, W. W. Norton & Company, 1940.
- REESE, Gustave, *Music in the Renaissance*, New York, W. W. Norton & Company, [¿1954?].
- REYES CANO, J. M., «Un aspecto europeo de la literatura del Siglo de Oro: la tratadística amorosa», en P. Ruiz Pérez, *Gramática y humanismo. Perspectivas del Renacimiento español*, Madrid / Córdoba, Libertarias / Ayuntamiento de Córdoba, 1993, pp. 109-117.
- REYES CANO, J. M. (ed.), *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglos de Oro)*, Madrid, Cátedra, 2010.
- RICAPITO, Joseph V., «Don Quijote y el Cortegiano de Castiglione: un ejercicio en la imitación, el rechazamiento y la parodia», en *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 349-362.
- RICCI, Maria Teresa, «La grâce et la sprezzatura chez Baldassar Castiglione», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance: Travaux et Documents*, 65, 2 (2003), pp. 233-248.
- RICCI, Maria Teresa, *Du cortegiano au discreto: l'homme accompli chez Castiglione et Gracián. Pour une contribution à l'histoire de l'honnête homme*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- RICCIO, R., «Lettura e interpretazione estetica: la diffusione del Cortegiano nella Spagna di Carlo V», *Studi di Estetica*, 3-4 (1991), pp. 305-319.
- RICO, Francisco, *El sueño del humanismo*, Madrid, Alianza, 1993.

- RICO, Francisco (1970), *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Barcelona, Destino, 2005.
- RICO FERRER, J. A., «The bonds of mis-reading: Gendered politics in Joan Boscán's Spanish translation of *Il Cortegiano*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 30, 3 (2006), pp. 427-447.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del, «Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías», en AA. VV., *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 73-80.
- RÍOS LLORET, Rosa E., *Germana de Foix. Una mujer, una reina, una corte*, València, Biblioteca Valenciana, 2003.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel, «Alfonso de Valdés y el Gran Canciller Mercurino Arborio di Gattinara: el erasmismo en la Cancillería imperial (1527-1530)», *e-Spania* [en línea], 13 (2012): <<http://e-spania.revues.org/21322>>.
- RIVERS, Elias L., «The horatian epistle and his introduction into Spanish literature», *Hispanic Review*, 22 (1954), pp. 175-194.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis, «La música en el pensamiento humanista español», *Revista de Musicología*, 21, 2 (1998), pp. 385-429.
- ROBLEDO [ESTAIRE], Luis, «El lugar de la música en la educación del príncipe humanista», en Virginie Dumanoir (ed.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y el Renacimiento*, cit. *supra*, pp. 1-19.
- ROCHON, André et al., *Les écrivains et le pouvoir en Italie a l'époque de la Renaissance*, 2 vols., Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1973-1974.
- RODRÍGUEZ, Delfín, «Vitruvio y la piel del clasicismo», prólogo a Marco Vitruvio Polión, *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 11-51.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica, I. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1974.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., «Descuido, desenvoltura, despejo, meneos y visajes: las codificaciones gestuales del actor y de la actriz en el léxico áureo», en AA. VV., *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 591-600.
- ROEDER, Ralph, *El hombre del Renacimiento: Savonarola, Maquiavelo, Castiglione, Aretino*, Buenos Aires, Sudamericana, 1946.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep, «La cort musical del Duc de Calàbria», en AA. VV., *Miscel·lània homenatge a Rafael Martí de Vicià en el V Centenari del seu naixement (1502-2002)*, Burriana / València, Ajuntament de Burriana / Biblioteca Valenciana, 2003, pp. 415-432.
- ROSSI, Mario, *Baldassar Castiglione: la sua personalità, la sua prosa*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1946.
- ROVIRA, José Carlos (ed.), *Escrituras de la ciudad*, Madrid, Palas Atenea, 1999.
- RUBEIS, V. E. de, «*La Cortigiana*» of Pietro Aretino is a satirical travesty of «*Il Cortegiano*» of Baldassare Castiglione, Boston, Boston College, 1941.
- SACCARO BATTISTI, G., «La donna, le donne nel Cortegiano», en C. Ossola (ed.), *La corte e il cortegiano, I: La scena del testo*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 219-250.

- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, *El cauallero perfecto*, Madrid, Impr. Juan de la Cuesta, 1620.
- SALINAS, Francisco de, *De musica libri septem*, Salmanticæ, Mathias Gastius, 1577. Edición española: *Siete libros sobre la música*, trad. I. Fernández de la Cuesta, Madrid, Alpuerto, 1983.
- SÁNCHEZ, José, *Las academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- SÁNCHEZ PALACIOS, Esmeralda, «Lluís del Milà i Joan Fernández de Heredia a la cort dels ducs de Calàbria», en AA. VV., *Miscel·lània homenatge a Rafael Martí de Viciàna en el V Centenari del seu naixement (1502-2002)*, Burriana / València, Ajuntament de Burriana / Biblioteca Valenciana, 2003, pp. 433-458.
- SAROLLI, G. R., «Boscán as translator: St. Jerome or the Humanists?», *Modern Language Notes*, 77 (1962), pp. 187-191.
- SCARPATI, Claudio, *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987.
- SENABRE, Ricardo, «Poesía y poética en Juan del Encina», en J. Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, cit. *supra*, pp. 205-216.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.
- SESINI, Ugo, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, ed. G. Vecchi, Torino, Società Editrice Internazionale, s. i., 1949.
- SIRERA, Josep Lluís, «El teatro en la corte de los Duques de Calabria», en J. Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 259-279.
- SKENAZI, Cynthia, «The art of aging gracefully: Castiglione's book of the Courtier and Montaigne's "On some verses of Virgil" (Essays, III, 5)», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 70, 3 (2008), pp. 579-593.
- SOLERVICENS, Josep, «El cortesano de Lluís del Milà i Il cortegiano de Castiglione: notes per a una reinterpretació», en *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*, [Barcelona], Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pp. 169-191.
- SORIA OLMEDO, Andrés, *Los «Dialoghi d'amore» de León Hebreo: aspectos literarios y culturales*, Granada, Universidad de Granada, 1984.
- SORIA OLMEDO, Andrés, «Ejemplar y europeo: notas sobre *El cortesano* en tiempos de Carlos V», en AA. VV., *Carlos V. Europeísmo y universalidad*, V, [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V / Universidad de Granada, [2001], pp. 599-607.
- SOTELO ÁLVAREZ, Aurelio, «Las *Eglogae piscatoriae* de J. Sannazzaro [sic]. Evocación de la Casa de Aragón de Nápoles», *Archivo de Filología Aragonesa*, 54-55 (1998), pp. 337-366.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El pasajero*, 2 vols., ed. M. I. López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988.
- TARTAKIEWI, W., *Historia de la Estética, III: La Estética moderna (1400-1700)*, Madrid, Akal, 2009, pp. 146 ss.

- TERRACINI, Lore, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*, Torino, Stampatori, 1979.
- TIBY, Ottavio, *La musica in Grecia e a Roma*, Firenze, Sansoni, 1942.
- TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América: el problema del otro*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003 (1.ª ed. en español: 1987).
- TOFFANIN, Giuseppe, *Il «Cortegiano» nella trattatistica del Rinascimento*, Napoli, Libreria Scientifica, [¿1961?].
- TORDERA, Antoni, «Drama i estratègies escèniques en *El cortesano* [de Luis Milán]», en Lluís del Milà, *El cortesano*, II, ed. V. J. Escartí, València, Biblioteca Valenciana / Ajuntament de València / Universitat de València, 2001, pp. 99-172.
- TORRE, Esteban, «Garcilaso y Boscán en la historia de la traductología española», en J. C. Santoyo (ed.), *Fidus interpres*, I, León, Universidad de León, 1987, pp. 145-155.
- TORRES COROMINAS, Teresa, «*El cortesano* de Castiglione: modelo antropológico y contexto de recepción en la corte de Carlos V», en J. Martínez Millán & M. Rivero Rodríguez, *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, II, Madrid, Polifemo, 2010, pp. 1183-1234.
- TREND, John Brande, *Luis Milán and the vihuelistas*, Oxford, Humphrey Milford / Frederick Hall, 1925.
- TRÍAS, Eugenio, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2007.
- URRUTIA, María Eugenia, «Las ideas neoplatónicas en la literatura española del Renacimiento», *Alpha*, 17 (2001), pp. 85-98.
- VAÍLLO, Carlos, «Introducción» a B. Gracián, *El criticón*, cit. *supra*.
- VALCÁRCCEL, Carmen, «La realización musical de la poesía renacentista», *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 143-160.
- VALCÁRCCEL, Carmen, «Música y seducción: el tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI», en Virginie Dumanoir (ed.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y el Renacimiento*, cit. *supra*, pp. 93-106.
- VALENCIA, Felipe, «“Acoged blandamente mi suspiro”: el beso de almas en la poesía petrarquista española del siglo XVI», *Dicenda*, 26 (2008), pp. 259-290.
- VEGA RAMOS, M. J., «La teoría musical humanística y la poética del Renacimiento», en J. Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, cit. *supra*, pp. 217-240.
- VEGA RAMOS, M. J., «Música y furor poético en el Renacimiento: la fantasía de los orígenes», *Res Publica Litterarum* [Documentos de trabajo del Grupo de Investigación «Nomos»] (2005): <<http://docubib.uc3m.es/workingpapers/IECSPA/iescpA050909.pdf>>.
- VEGA RAMOS, M. J., «Poesía y música en el Quinientos: la fantasía aristocrática», *Res Publica Litterarum* [Documentos de trabajo del Grupo de Investigación «Nomos»] (2006): <<http://docubib.uc3m.es/WORKINGPAPERS/IECSPA/iescpA060303.pdf>>.
- VEGA RAMOS, M. J. & CESC ESTEVE (eds.), *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Barcelona, Mirabel, 2004.

- VEGA VÁZQUEZ, I., «*El libro de motes de damas y caballeros*» de Luis de Milán. Edición crítica y estudio, cit. *supra*.
- VILANOU, Conrad, «De la *Paideia* a la *Bildung*: hacia una pedagogía hermenéutica», *Revista Portuguesa de Educação*, 14, 2 (2001): <<https://doaj.org/article/c8fecfe34d954b058c8ae7abdeo8665c>>.
- VILLALÓN, Cristóbal de, *El scholástico*, ed. J. M. Martínez Torrejón, Barcelona, Crítica, 1997.
- VIVES, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, trad. Juan Justiniano, ed. E. T. Howe, Madrid, FUE / Universidad Pontificia de Salamanca, 1995.
- WALKER, D. P., «Ficino's *spiritus* and music», *Annales Musicologiques*, 1 (1953), pp. 131-150.
- WALKER, D. P., *Music, spirit and language in the Renaissance*, London, Variorum Reprints, 1985.
- WEINBERG, B. (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 3 vols., Bari, Laterza, 1970-1972.
- WESCOTT, Howard B., «The Courtier and the Hero: "Sprezzatura" from Castiglione to Cervantes», en F. La Rubia Prado (ed.), *Cervantes for the 21st Century / Cervantes para el siglo XXI. Studies in honor of Edward Dudley*, Newark, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2000, pp. 221-228.
- WIND, Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1972.
- ZANCAN, Marina, «La donna nel Cortegiano di B. Castiglione. Le funzioni del femminile nell'immagine di corte», en M. Zancan (ed.), *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 1983, p. 13-56.

