

EL MOTIVO DE LA DANZA EN GARCILASO

Garcilaso fue un poeta interesado por el mundo de la danza. Tal afirmación ante un foro de especialistas en los Siglos de Oro no puede menos que sorprender y, quizá, despertar alguna protesta. ¿Dónde están las descripciones memorables de escenas coreográficas? Tal vez, alguien interrogue a su memoria y piense sobre todo en la *Égloga II*, la composición que en su extensión y heterogeneidad puede depararnos siempre alguna pequeña sorpresa. Pero un ligero repaso deja pronto en claro que allí no figuran, y no hay ni qué decir que tampoco las encontramos en las otras *églogas*, ni en las *elegías*, ni en las canciones *petrarquescas*, ni en los *sonetos*, ni en la *epístola* al señor Boscán. Más aún, cuando sus caros modelos italianos poblaban las poesías con ninfas danzantes que expresaban y celebraban la vitalidad y la armonía del cosmos, Garcilaso no parecía interesado en tales imágenes. A tal punto que al imitar unos versos de una oda de Bernardo Tasso en la primera *elegía*, se mantuvo más o menos fiel a la fuente hasta llegar a la escena que muestra a Venus guiando por playas y colinas el baile de las ninfas. El cambio introducido por el toledano es notable, pues su diosa

se fue su passo por el verde suelo,
con su guirlanda usada y su ornamento;
desordenava con lascivo buelo
el viento sus cabellos; con su vista
s'alegrava la tierra, el mar y el cielo¹.

Las ninfas de Garcilaso bordan, se entregan a dulces confidencias, juegan con el agua del Tajo, lloran, consuelan, aman, pero no bailan. ¿Cómo es posible entonces afirmar que la danza puede haber tenido un interés particular para nuestro autor? Esperamos poder dar una respuesta convincente después de haber examinado algunos problemas.

¹ Cf. GARCILASO DE LA VEGA, *Obras completas*. Ed. de Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 1981; vv. 236-240.

En las coplas castellanas de Garcilaso no hay ninfas que bailen, pero sí lo hacen unos seres bastante menos graciosos, aunque igual de entusiastas, que son los caballeros de la corte. De las ocho composiciones cancioneriles conservadas, dos giran —nunca mejor dicho— alrededor del motivo de la danza. Son, sin duda, poemillas menores de Garcilaso, pero pertenecen a un género bien definido, que tuvo su importancia dentro de los cancioneros castellanos, conocido como poesía “de circunstancias” y “de juegos de ingenio”. Las costumbres, los usos, la vida cotidiana y los acontecimientos sociales de la corte brindaban temas y motivos a este género sobre todo festivo, cuya función no era, por cierto, idealizar, sino contribuir a la diversión a través de muestras de ingenio, que muchas veces se inclinaban hacia el lado satírico.

Garcilaso —a veces hay que subrayarlo— no fue sólo el poeta de las galerías del alma, amigo de la soledad, soñador de parajes idílicos, sino también un hombre de la corte imperial, sobre la que fijaba su inquieta mirada de humanista. Así lo manifiesta en buena parte de la *Égloga II* al referirse a la formación del duque de Alba², y también en su gran interés por *El Cortesano* de Castiglione, que finalmente logró que tradujera Boscán³.

Estas coplitas castellanas a las que hoy nos referimos muestran a Garcilaso no sólo como observador de la vida de la corte, sino también como un activo participante, en este caso de sus distracciones. Una está dirigida a Boscán, “porque estando en Alemaña dançó en unas bodas”. Una pirueta del poeta barcelonés, según se dice, hace que su amigo recuerde el milagro de las bodas de Caná⁴. La otra copla forma parte de una composición colectiva dedicada a D. Luis de la Cueva, “porque

² Cf. *ed. cit.*, vv. 1302-1368.

³ Cf. *ed. cit.*, p. 487.

⁴ La genta s'espanta toda,
que hablar a todos distes,
que un milagro que hecistes
uvo de ser en la boda;

pienso que avéys de venir,
si vays por esse camino,
a tornar el agua en vino,
como el dançar en reyr.
(Cf. Cop. VII, *ed. cit.*, p. 63).

bayló en Palacio con una dama que llamavan la páxara", y alude a una caída del caballero al ejecutar unos saltos, si bien Garcilaso comenta que la verdadera caída ha sido en las redes seductoras de la dama⁵.

Sin embargo, en *El Cortesano* encontramos una señal que nos hace vislumbrar también detrás de estas composiciones menores al humanista que ironiza sobre las actitudes poco cortesanas, aunque con la sonrisa y la broma adecuadas a la ocasión. Como se recordará, Castiglione dedica una parte de su obra a las diversiones propias del cortesano ideal y al modo como conviene que disfrute de ellas. Y dice, al hablar del ejercicio de la danza: "Y en éste pienso yo que haya de tener alguna consideración el Cortesano. Porque danzando en una fiesta en presencia de muchos, paréceme que debe traer una honrada autoridad mezclada con una gentileza lozana, y con buen aire, y aunque se halle muy suelto y se vea señor de lo que hace, no cure de dar saltillos ni hacer habilidades ni meter mucha obra, lo cual todo ya veis que nos parece bien en nuestro Barleta, pero en un buen caballero y buen galán creo yo que parecería mal"⁶. La "presencia de muchos" está implícita en la copla a D. Luis de la Cueva y enfáticamente explícita en la dirigida a Boscán: "La gente s'espanta toda / que hablar a todos distes". Y en un caso aparecen los saltos y en el otro, las habilidades. Además, ese modo de bailar muy suelto es, según Castiglione, propio del juglar, es decir de quien tiene por oficio divertir, y en el último verso de la Cop. VII, sugiere Garcilaso que la

⁵ ¿Qué testimonios son éstos
que le queréys levantar?
Que no fue sino baylar.
.....

Garcilaso

¿Esta tienen por gran culpa?
No lo fue, a mi parecer,
porque tiene por desculpa
que lo hizo la mujer.
Esta le hizo caer
mucho más que no el saltar
que hizo con el baylar.
(Cf. Cop. I, ed. cit., p. 51).

⁶ B. de Castiglione, *El Cortesano*, Ed. de T. Suero Roca, Madrid, Bruguera, 1972; p. 169.

pirueta de Boscán ha servido para hacer reír a quienes lo miraban. No queremos proponer como fuente indudable de estas coplillas el tratado de Castiglione. Lo más probable es que existiera una especie de consenso general acerca de la danza entre los cortesanos que de diferente modo expresaron ambos autores⁷. No obstante cabe la posibilidad de que Garcilaso, entusiasta lector de *El Cortesano*, recordara el texto ante determinadas circunstancias, como germen para sus composiciones.

Junto a la corte idealizada de la Égloga II, presentada como una serie de graves estampas alegóricas, surge así esta figuración propia de la poesía cancioneril de circunstancias, basada en el acontecimiento inmediato y fugaz, que da lugar a la ocurrencia que juega con imágenes familiares⁸. Y mejor aún si se presta a cierta fustigación satírica. Se trata, sin duda, de las exigencias de dos géneros muy distintos, pero que, al ser tratados por un mismo autor, hay que considerar en su complementariedad en cuanto a la utilización o no de motivos y también en cuanto a rasgos comunes, como en este caso, la preocupación humanista.

Pero de mayor importancia para la exégesis de la lírica garcilasiana es lo que ocurre con la danza y el mundo mitológico. Durante su exilio en Nápoles, junto a los humanistas que frecuentaban la Academia Pontaniana, Garcilaso aprendió a cultivar otro género que también resulta secundario dentro de su producción, pero que no es posible dejar de tomar en cuenta si se quiere profundizar en la dinámica de todo su sistema poético. Hablamos por supuesto, de las odas latinas. Y a pesar de las grandes distancias que las separan de los cancioneros castellanos, hay un aspecto que las acerca más a éstos que a la otra lírica cultivada por nuestro poeta: la atención hacia los aspectos cotidianos de la vida social. Por ello, en la Oda *Ad*

⁷ La composición colectiva dedicada a D. Luis de la Cueva es anterior a 1531, porque recoge unos versos del segundo duque de Alba, el abuelo de D. Fernando, que murió en ese año. Es decir que fue compuesta más de tres años antes de que apareciera la traducción castellana de *El Cortesano*; sin embargo la copla de dicho duque y la del clavero de Alcántara satirizan al caballero por hacer reír con su baile y por mostrarse demasiado suelto. (Cf. M. DE RIQUER y otros, editores de Juan Boscán, *Obras completas*, Barcelona, 1957, pp. 67-70).

⁸ Desde el punto de vista estilístico, ambas coplas están construidas sobre el doble sentido de los núcleos estructurales "caer" y "milagro en una boda".

Thylesium encontramos una jovial descripción de las apasionadas discusiones que sostenían los miembros de la Academia. Y con su latín no muy pulido todavía, trata Garcilaso de reflejar aquel clima como antes lo había hecho con su corte castellana⁹.

Pero, respecto al tema de la danza, nos interesa esa otra vertiente de la poesía clásica que allí cultivó y que es el poema anacreóntico. Surge así la que es conocida como Oda I, y esta vez sí sorprenderemos a Venus cuando

sertis vincta comas, nuda agitans choros
gaudebat...

Esta escena se corresponde por su contenido e intención con la que la misma diosa describirá versos más adelante. Evoca a la Magna Mater Cibeles que, enamorada de Atis,

Cumque ignes penitus viscera permeent,
iunctis vecta leonibus
Idae per nemorum saxa virentium
fertur, quam volitans cohors
recta consequitur parsque micantibus
palmis tympana verberat
ingentique sonat voce nemus virens
cunctorumque simul fera
insanum rabies pectus agit¹⁰.

En este marco de exaltación de todas las fuerzas vitales, Garcilaso no duda en incluir las sagradas danzas de Afrodita. Estamos en una órbita completamente distinta de la del amor cortesano cantado en su poesía castellana. No podemos menos que recordar aquí a Pietro Bembo, quien en sus poesías latinas presenta un amor que no tiene nada que ver con los ideales platónicos que expresa en otras obras, con los cuales suele identificársele¹¹. Medio, género y lengua influían de modo decisivo en el tratamiento del tema erótico.

Llegados a este punto se puede objetar que, si bien es verdad que el género cancioneril de circunstancias y que la poesía

⁹ Cf. *ed. cit.*, vv. 61-68.

¹⁰ Cf. *ed. cit.*, vv. 4-5 y 44-52.

¹¹ Cf. O. GREEN, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, t. I, p. 165.

anacreóntica tienen en la danza un motivo importante, también figuraba —como se ha dicho en esta misma ponencia— en otros modelos de la poesía castellana italianizante y clásica de nuestro autor, sin ir más lejos en la oda citada de Tasso; sin embargo fue pasada por alto.

Tenemos que revisar uno a uno los argumentos y sus posibles objeciones. En primer lugar, dichos versos de Tasso constituyen la única fuente directa utilizada por Garcilaso en la que aparece una escena mitológica de danzas. Pero no están por ejemplo, en los fragmentos de Sannazaro y de Virgilio que sirvieron de fuentes para el Soneto XI y para la Égloga III. Además sabemos que Herrera criticó como inapropiada la inclusión de una amable diosa y de la alegría que suscita en el cosmos en una elegía fúnebre. Posiblemente para Garcilaso, por una parte, estaba justificada por simbolizar el triunfo de la vida sobre el dolor; pero, por otra, sí resultaba inconveniente tal como figuraba en Tasso. No hay que olvidar que siempre la poesía castellana defendió su individualidad frente a la italiana y que uno de los rasgos aducidos era el de mayor contención y austeridad. La próxima objeción pensamos que podría ser: ¿Y sólo por esta razón, en otros casos en que una danza hubiera sido aceptable, no recurrió a fuentes donde aparecieran? Quizá los mencionados rasgos tradicionales de la poesía castellana hayan influido en alguna medida. Pero nosotros creemos que, en este caso, como en muchos otros, la clave puede hallarse en el desarrollo genético del sistema poético. Esta trayectoria, como es sabido, describe un arco desde los primeros poemas, que se desarrollan dentro de los límites del mundo interior, con un alto nivel de abstracción, hasta los grandes poemas de la última etapa, donde el mundo exterior aparece reflejado con todas sus llamadas sensitivas y su dinamismo. El medio a través del cual es muchas veces articulado es el de los mitos clásicos, pero hay que tener en cuenta que las funciones más frecuentes de éstos son la alegoría solemne, como en la Égloga II, o una expresión plástica que remueve o enuncia hondos conflictos anímicos como en los Sonetos XII, XIII, XV, XXIX o en la Canción V. Pero antes de la Égloga III casi no aparece en este mundo el movimiento como expresión de júbilo vital. Para ello hay que esperar que surjan del Tajo, Nise, Phillódoce, Dinamene y Climene, que

el agua clara con lascivo juego
nadando dividieron y cortaron
hasta que'l blanco pie tocó mojado
saliendo del arena, el verde prado.

Juegos a los que también, hacia el final de la égloga, se entregarán los peces. Y, como ha señalado Celina S. de Cortázar, esta participación de las criaturas acuáticas en la alegría del lugar ameno es una nota original del poeta toledano¹². Por otra parte hay que reparar en que la referencia al "blanco pie mojado" se corresponde con otras de igual sensualidad, como "las hermosas espaldas" (v. 100) o "reclinar querían / los blancos cuerpos" (vv. 282-283), introduciendo así un tipo de descripción femenina como no existe en ninguna de sus otras obras.

Pero la atmósfera de gozo que acompaña a estas ninfas no es única en la obra de Garcilaso, pues en la oda *Ad Thylesium* también aparecen las ninfas del Sebeto incitando al poeta a olvidar la nostalgia y a deleitarse con el canto. Y, si regresamos a la Elegía I, creemos más que probable que la inclusión de Venus y la alegría cósmica prefiguran, dentro de la tónica senequista de la obra, esta búsqueda de la superación del dolor a través del renacer simbolizado por el Eros. Más aún si consideramos que en la misma composición el poeta desea a faunos y ninfas los deleites del "amoroso juego" si consuelan a Fernando con las hierbas secretas sólo por ellos conocidas. Estos dos episodios resultan evidentemente un poco extraños dentro de la Elegía I, pero no lo son tanto dentro de la totalidad de la obra de Garcilaso si se los contempla a la luz de la Égloga III, donde las escenas de muerte son evocadas por ninfas que encarnan la continuidad de la corriente de la vida, y la estructura y ciertas imágenes nucleares que significan continuación y renovación. Todas estas particularidades nos hacen pensar que la Égloga III ocupa un lugar intermedio entre la oda anacréontica y las poesías castellanas en metros italianizantes en cuanto a tratamiento del tema mitológico, que de la alegoría

¹² C. SABOR DE CORTÁZAR, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, Buenos Aires, C. Ed. de América Latina, 1967, pp. 52-53. Dice textualmente: "Motivo original y encantador que da al último paisaje brotado de su pluma una viva originalidad y lo aleja de los moldes tradicionales".

áurea o del simbolismo de los sufrimientos del amante se desliza hacia la celebración del Eros vivificante¹³.

Si no hubiera sido por la malhadada campaña de Provenza, ¿habría llegado Garcilaso a darnos en castellano una inolvidable escena mitológica de danzas, como consagración de las fuerzas cósmicas del amor y la belleza, en la línea de la Oda I? Aunque esta pregunta no tenga respuesta, podemos afirmar que la danza no falta en ninguno de aquellos géneros en los que era un motivo principal, y que Garcilaso demuestra conocer bien sus virtualidades literarias dentro de diferentes códigos de la época. Por ello, precisamente, pensamos que lo dejó de lado cuando habría podido constituir una nota poco apropiada y hasta discordante.

Creemos que Garcilaso "el múltiple", como lo llamó Díaz Plaja, estaba realmente interesado en la danza como en muchos otros motivos a los cuales no se suele atender suficientemente, por no relacionarse con el mundo de los dobles poéticos consagrados por la tradición, Salicio y Nemoroso. Pensamos, por ejemplo, en los rasgos satíricos estudiados por Guillén y en la soberbia horaciana subrayada por Prieto¹⁴. En este caso nos han guiado al encuentro del motivo que nos habíamos propuesto: la consideración de las convenciones de géneros, lengua y tradiciones, y el recorrido por algunas de las infinitas interrelaciones que sostienen el universo del artista, dentro del cual no pueden olvidarse las producciones menores.

SOFÍA CARRIZO RUEDA

Universidad Católica Argentina,
Buenos Aires.

¹³ Por supuesto que no nos referimos a los problemas cronológicos, sino a un reordenamiento teórico independiente del momento de la plasmación de las diferentes tendencias por parte del autor. En este caso, desde el punto de vista diacrónico, es suficiente tener en cuenta que ambas composiciones pertenecen a la misma etapa de búsquedas.

¹⁴ Cf. C. GUILLÉN, "Sátira y poética en Garcilaso", en *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 209-233; y A. PRIETO, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 66-67, n. 10.