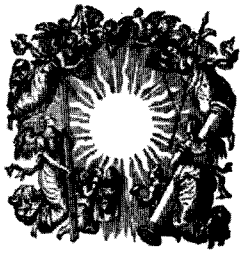
IDEA DE LA LÍRICA EN EL RENACIMIENTO

(ENTRE ITALIA Y ESPAÑA)

ESTUDIOS PUBLICADOS BAJO LA DIRECCIÓN DE
MARÍA JOSÉ VEGA Y CESC ESTEVE

María José Vega · Cesc Esteve · Fernando Romo
Donatella Gagliardi · Lara Vilà · Juan Alcina
Bienvenido Morros · Jesús G. Maestro · Eugenia Fosalba
Jordi Julià · José Luis Capón



Seminario de Poética Europea del Renacimiento
Universidad Autónoma de Barcelona

BARCELONA
MMIIII

MIRABEL EDITORIAL

POÉTICA DE LA LÍRICA EN EL RENACIMIENTO

María José Vega
Universitat Autònoma de Barcelona

POEMAS PEQUEÑOS

Cuando Gian Giorgio Trissino, en las últimas secciones de su poética (que se imprimeron póstumas en 1562), quiso referirse a los sonetos, canciones y madrigales, es decir, a los poemas que no eran ni comedia, ni tragedia, ni épica, no les concedió un nombre único, quizá por no percibirlos de manera unitaria. Los agrupó bajo el rubro común de ser *poemas pequeños* (*poemi piccioli*), que es una 'categoría' cuando menos sorprendente en un autor de tan estricta observancia aristotélica.[1] El juicio enfatiza el contraste entre la *conveniente grandeza* que la *Poética* de Aristóteles recomienda para las acciones épicas, cómicas y trágicas y la varia brevedad de canciones, sonetos y sextinas, y evidencia también, secundariamente, la clamorosa inadecuación de los criterios de la *Poética* para dar cuenta de la producción lírica vernacular. Trissino no es el único en reunir a todos los poemas que hoy llamamos líricos bajo la humilde consideración de lo *pequeño*, lo *disperso* y lo *vario*. Scaliger, por ejemplo, escribió que es materia lírica cualquier cosa que pueda explicarse en un poema breve ("quaecunque in breve poema cadere possunt, ea liricis numeris colligere ius esse"),[2] y asocia a la lírica, que es un género histórico y menor, sólo dos características dominantes, la *brevitas* y la *libertas animi*. Más claro es aún Ludovico Castelvetro, que, al comentar la *Poética* aristotélica, entiende que hay cuatro grandes géneros o especies de poemas: la tragedia, la comedia y la epopeya (es decir, los tres de Aristóteles) y una indistinta serie, que carece de nombre, de poemas pequeños, como la elegía, el epigrama, la canción o el soneto. Todos ellos son *breves y varios:*

> Ora noi, generalmente parlando, dividiamo tutti i poemi in quattro parti: e sotto la prima constituiamo la comedia, sotto la seconda l'epopea, sotto la terza la tragedia, *sotto la quarta: ode, epigrammi, elegie, canzoni e simili poemi brievi e varii.* E ne' poemi di ciascuna di queste parti s'impongono i nomi alle persone altramente che non si fa ne' poemi dell' altre.[3]

Pero aunque tras los géneros mayores de Aristóteles lleguen las odas, epigramas, elegías y canciones (y todos los poemas varios y breves), éstos no reciben, como los

---

[1] "Quanto poi alle canzoni, serventesi, e sonetti, e ballate, e mandriali, et *altri simili poemi piccioli*, non diremo molto...": G. G. Trissino, *La V e la VI Divisione*, en *Trattati*, II, 88. La égloga pastoral, en cambio, es del mismo género de poesía que la comedia (II, 87).
[2] Scaliger, *Poetices Libri Septem*, 169.
[3] L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele volgarizzata ed esposta*, I, 257.

anteriores, un tratamiento acorde con los protocolos aristotélicos, ni tampoco, por supuesto, el nombre unitario de *lírica*, que sólo se reserva para textos antiguos.[4] La exposición de estas composiciones, breves y varias, consiste en una extensa disertación sobre el uso de los nombres, reales o fingidos, en la poesía amorosa, sobre la práctica moderna de sacar invención del nombre de la dama (como Petrarca hace con Laura), y sobre la antigua de ocultar el nombre verdadero de la amada o de renombrarla para la poesía (como Ovidio a Corinna, Propercio a Cintia, Catulo a Lesbia, Tibulo a Delia).[5]

Un sucinto recorrido por las poéticas quinientistas, en las que la lírica ocupa un lugar menor, si es que ocupa alguno, evidencia la repetición de la idea de lo vario y lo pequeño. De poemas pequeños habla al paso Fernando de Herrera, en la anotación a la canción primera de Garcilaso; a la variedad y brevedad se refiere Minturno al hablar de las *acciones líricas* en la poética latina de 1559 ("non longam esse actionem..."); y a lo mínimo, disperso y vario de estas composiciones acude Giason Denores para justificar la ausencia del género lírico en la *Poética* aristotélica: son además poemas livianos, añade Denores, o *cose di poco momento*, y, a diferencia de los géneros mayores, ni los epigramas, ni la elegías, ni las odas, ni otras composiciones semejantes (*simili componimenti*) parecen procurar un aprovechamiento moral y civil a los ciudadanos.[6] También Pinciano, que sí usa, como Scaliger y Tasso, la palabra *lírica*, reconoce que ésta trata "cosas varias",[7] y de la persistencia de esta idea es suficiente testimonio el *Diccionario de Autoridades*, cuando afirma que aún "en estos tiempos"

> ... debaxo de Poesía lírica se comprehenden todas aquellas *obras sueltas*, que no llegan a ser poema cómico ni heroico: y assí se llama consiguientemente Poéta lyrico el que escribe este género de poesías *sueltas*.

Es ésta una definición negativa, por tanto, aún a comienzos del siglo XVIII, ya que es lírico lo que no se cualifica para ser otra cosa (como épica, por ejemplo), y lo que carece de unidad, de extensión o de aliento.[8] También, por supuesto, y haciendo honor

[4] Para Robortello, ni siquiera designa la poesía, sino un tipo de música instrumental (*Explicationes*, 11), al igual que la aulética y la citarística, que glosa con el auxilio de Ateneo (*Deip.* xiv) y de la disertación del *Onomasticon* de Julio Pólux sobre los instrumentos de viento y cuerda. Todavía Riccoboni (en 1587) *no* enumera la lírica entre los géneros literarios, pero sí utiliza *lyricus* como adjetivo que califica al poeta o que concierne al modo de composición y ejecución del texto. Son también "líricos" los ocho, nueve o diez del canon antiguo que transmiten las fuentes clásicas (Alceo, Alcman, Anacreonte, Baquílides, Corinna, Ibico, Píndaro, Safo, Simónides, Terpsícoro). Vincenzo Maggi entiende que el término significa "odas", porque se cantan a la lira ("quas ad Lyram canimus"), pero que el pasaje aristotélico que muy bien podría entenderse como referido a este tipo de composiciones no trata verdaderamente acerca de la poesía ("de poesi") sino de la música misma ("sed de sono... sermo est": vid. *Explanationes*, 33-34).

[5] Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, I, 260-263 y 271-272.

[6] Denores, *Poetica*, "Introduttione intorno al presente Trattato della Poetica", s. p.

[7] Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, X, 424.

[8] Una aproximación a esta idea de la varia brevedad desde la poética de la lírica entrañada en la poesía española del siglo XVI, en una reciente publicación de Jiménez Heffernan [2002: *passim*]. Sobre la idea de variedad en los poemas de Ronsard, a partir del legado de las *Silvas* de Estacio, Lecointe [1993: 670-673, 678].

a la etimología, es lírica todo aquel poema que se canta a la lira, pero esta acepción es más bien un gesto anticuario, que testimonia una práctica clásica y una herencia literaria, pero que no se reconoce sin adaptaciones en el presente.

La referencia a lo *suelto*, o a lo *fragmentario*, era además un topos prologal que, en las colectáneas y cancioneros, servía para definir un grupo de poemas o *rimas*. En los prólogos poéticos del Renacimiento esta idea era tanto una indicación al lector sobre la naturaleza de los textos allí reunidos cuanto una alusión (evidente) al soneto que abría el *Canzoniere* de Petrarca, que hablaba explícitamente de *rime sparse*, esto es, de los versos sueltos y dispersos que componían el libro, y del *vario stile* en que habían sido escritos. O, alternativamente, podía ser también un recuerdo de las ideas que presiden buena parte de la poesía neolatina de los siglos XV y XVI (más explícita en esto que la vulgar), que, a su vez, son una herencia de las protestas de brevedad licenciosa, varia y ligera, de Catulo y Marcial, cuyos poemarios se presentan como *libelli*, dedicados a la juventud ociosa y a los lectores indulgentes. A la larga progenie del *libellus* catuliano en la poesía europea pueden adscribirse muchas de las referencias a la brevedad, pequeñez, ligereza, dispersión y multiplicidad que encabezan las colecciones poéticas del Renacimiento. Pontano podía hablar en los *Amores* de unos versos minúsculos, emparentados con la cítara y la lira, que no habían sido cultivados en mil años (*Amores*, I, xxviii, vv. 12-14), invocar la pequeñez, levedad y ligereza de sus endecasílabos en *Baiae*, hablar de sus poemas como *nugae*, o referirse a su amor por las copas diminutas —*amabo... hos minutiora calices*— en una equívoca alusión a sus propios versos, es decir, a los minúsculos moldes del poema lírico al modo de Catulo (*Hend.* II.i, vv. 32-33).[9] Observaba Tripet que los sonetos prólogos y las cartas nuncupatorias de las rimas vernaculares que se publican en Europa en el Quinientos solían contener una suerte de "paradoja petrarquista", ya que los poemas se presentan como una unidad cierta, o como libro de contornos precisos, a la vez que se definen en virtud de su multiplicidad, dispersión, variedad, o falta de coherencia.[10] El título latino con el que circuló el imitadísimo *Canzoniere* de Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, enfatizaba la carencia de unidad desde el título mismo, pues *fragmenta* (frente a *opus* o a *liber*) es una elección marcada, que privilegia una característica dominante o auspicia un modo de lectura: el de considerar los poemas como un conjunto azaroso, disperso, quizá inacabado, de textos breves cuyo orden no es el esperable en una obra orgánica.[11] Así pues, cuando Fray Luis de León califica a sus versos romances

[9] Sobre el lugar del *parvus liber* en la poesía de Cristoforo Landino y la recepción de Catulo en el Renacimiento, vid. Julia Haig Gaisser [1993: 216]. La poética de lo menor es un programa de escritura asociado a la imitación de Catulo (o secundariamente, de Marcial), frente a la gravedad pindárica. El contraste entre el *Píndaro ampuloso* y el *petit bruit* de los versos catulianos o del placentero Tibulo es explícito en *Le second libre des Amours* (1556) de Ronsard, en un pasaje célebre que ha comentado Jiménez Heffernan [2002: 70].

[10] Vid. Tripet [1992: 161-163].

[11] De hecho, entre los comentaristas de Petrarca en el siglo XVI, la pertinencia del orden de los poemas que forman el *Canzoniere* fue materia de polémica. Alessandro Velutello los reordenó enteramente para servir a una historia continua; Andrea Gesualdo, en cambio, vindicó la dispersión y heterogeneidad de los textos ("Andar poi cercando ordine in tutte altre cose che non si veggono esser sí manifestamente congiunte, ne con certa sequela insieme si rispondono, sarebbe opra di molta fatica... per non dir perduta", cii v[a]).

de (en plural) *obrecillas* que, en la juventud, se le cayeron de entre las manos, no relata su biografía (por mucho que la afirmación bien pudiera, además, ser verdadera), sino que reescribe un *topos*: el de los *poemas pequeños*, que se escriben sueltos, en ratos de ocio, y nunca como ocupación principal. La tragedia y la épica son los géneros de madurez en la peculiar escala de edades de los teóricos quinientistas, frente a los poemas breves, amorosos y conviviales de la primera juventud.[12] Afloran pues, en los prólogos, las ideas de lo pequeño, de lo menor, de lo juvenil, ligero, fragmentario y múltiple, de la variedad y de la dispersión. Forman éstas una suerte de poética difusa, pero muy poderosa, sobre la naturaleza de los versos que hoy llamamos líricos.

En todo caso, la lírica, que juzgamos parte capital de la producción poética del Renacimiento europeo y herencia mayor del Siglo de Oro español, parece haber tenido una consideración diversa entre los escritores de ese mismo período. La historia de las ideas revela que la lírica tuvo un lugar difícil, que sólo parcialmente recibió una consideración unitaria, que el término se usó poco, pues muchos críticos lo consideraban ambiguo, arcaico o inaplicable, y que sólo como designación histórica fue abriéndose paso en las artes poéticas hasta llegar a erigirse —pero sólo en algunas de ellas— como uno de los géneros mayores, en pie de igualdad con la épica o la poesía dramática. Es más, cuando al fin aparece la idea de *poesía lírica* en los tratados quinientistas, no siempre esta expresión tiene el alcance que hoy le otorgaríamos: no es lírica, por ejemplo, la égloga o la poesía pastoril (como, por ejemplo, las *Bucólicas* de Virgilio), ni los epigramas, que quedan decididamente al margen, ni las epístolas en verso, ni, en muchas ocasiones, la elegía.[13] Lo son, en cambio, los endecasílabos catulianos, las odas horacianas y los sonetos petrarquistas, al igual que las canciones, las octavas, las sextinas y los madrigales. También lo son los versos que se destinan al canto (así, por ejemplo, sucede en el uso que hace Ronsard del adjetivo *lyrique*), que suelen ser las canciones tradicionales, las villanescas napolitanas, los villancicos y los poemas a la italiana en los nuevos metros, aunque también la oda horaciana y los textos de Catulo y Ovidio. Ni Trissino, ni Castelvetro, ni Denores, ni otros muchos, utilizan la palabra "lírica" (salvo para hablar de poesía griega o del canon de los ocho líricos antiguos), y para tratar de la poesía moderna en lengua vernácula prefieren recurrir a *rimas*, a *canciones*, o a una enumeración abierta (que rematan con un *e simili poemi*, o *simili componimenti*). Tampoco la relación de *poemas pequeños* es intercambiable con la de poesía lírica, pues el epigrama, por ejemplo, se cuenta, por extensión, entre los primeros, pero la etimología le impide, a juicio de los puristas, sumarse al segundo grupo: de hecho, la inscripción epigráfica que les da nombre no parece compatible con el canto o el acompañamiento musical que la lírica exige. Todavía en el siglo XVIII, cuando el abate Batteux escribe su tratado sobre las bellas artes, *Les beaux-arts réduits à un seul principe*, juzga que la lírica es *une espece à part*, difícil de

[12] Un riguroso análisis de este lugar común en la poética del siglo XV en Julian Weiss [1990: 166-181]. Entre las *obretas* de Santillana y las *obrecillas* de Fray Luis, son muy escasas las variaciones en su formulación.

[13] Sobre estas formas que hoy consideramos líricas, remito a los trabajos reunidos en la segunda parte de este volumen. De la epístola en verso, en particular, llegó a afirmar Peletier, con contundencia (*Second Livre de l'art Poétique*, 67), que "pour la familiarité, e *pour la continuacion de propos*, ne se metront pas an vers Liriques".

conceptualizar bajo el manto de la imitación, y necesitada de algún expediente que la distinga de los otros géneros: de algún *objet particulier*, en suma, diverso y propio.[14]

La ascensión de la lírica en la jerarquía de las especies hasta convertirse en la forma de poesía más "pura" y genuina, y en equivalente, por antonomasia, de la poesía misma, es un fenómeno romántico:[15] de él somos herederos, y con esa idea de lírica, muy extensa e inevitablemente impregnada de la ideología en la que fijó su sentido actual, nos volvemos a la producción poética de unos siglos en los que la categoría misma comienza a afirmar su existencia de forma irregular y vacilante. Aristóteles había establecido que el género superior en excelencia, el mejor y más perfecto, era la tragedia; la poética quinientista se atreve con frecuencia a disentir de este juicio, y prefiere situar a la épica en ese lugar de preeminencia, acudiendo a criterios morales y políticos, a la excelencia de los héroes épicos y a su superior virtud y ejemplaridad. Con el Romanticismo, y con la generalización de una versión *vulgata* de la teoría platónica de la inspiración, la lírica se convertirá en el paradigma de la creación literaria: en *la vraie poésie* o en *Poetry the most poeticall*, en la forma original y pasional de escritura, que, por breve y fragmentaria, es mejor trasunto del rapto y el entusiasmo creador.[16] Los "defectos" de la producción lírica desde las categorías de juicio del neoaristotelismo, a saber, la brevedad, la carencia de acción en sentido estricto, o de imitación, o de fábula, dejan de ser rasgos de minoridad: las artes del Renacimiento observaban que lo que algunos denominaban poesía lírica no parecía imitar acciones, sino más bien afecciones, y esta incómoda precisión dificultaba la conceptualización de la especie en una poética presidida por el concepto de acción (en la que la poesía se define como "imitación de las acciones de los hombres", en la que su parte más importante, la fábula, es la "estructuración de acciones" y los personajes solían llamarse

[14] Nótese que la *Poética* de Ignacio de Luzán (1737 y 1789, en sus dos redacciones) no concede un tratamiento diferenciado a la poesía lírica (frente a la tragedia y la comedia, que ocupan el libro III y la épica, a la que dedica el libro IV), a pesar de su estricta dependencia de algunos tratados renacentistas que sí lo hacen, como el de Minturno.

[15] Si bien esta deriva puede rastrearse en la poética neoplatónica del Renacimiento, que concedió al himno órfico la condición de protopoema e identificó la lírica sacra, cantada y acompañada, con la forma originaria de poesía entusiasta. La teoría de la inspiración, tal como la formulan Ficino, y, a partir de él, muchas de las poéticas quinientistas, abunda en la figuración del *furor poeticus* en relación con una lírica sublime, necesariamente musical (cfr. Ficino, *De amore*, VII, xiv-xv). La vindicación cristiana del salmo como modelo del poema sacro —y de la figura de David como poeta inspirado por la divinidad, o por el Espíritu Santo— contribuyó a la generalización de la versión neoplatónica del origen poético. Sobre la recuperación del himno órfico en el Humanismo —por parte de Pletón, Diacceto, Lazarelli y otros— vid. Walker [1958: 22-41]. Es notorio que la Biblia no posee ejemplos de poesía dramática: sí en cambio, de salmos y profecías, que se podían hacer corresponder sin grandes dificultades con dos de los furores platónicos. Sobre la interpretación quinientista del furor, vid. Allen [1989; 1998].

[16] En un buen número de textos del Setecientos, desde *La scienza nuova* de Vico a *Enquiry into the Life of Writings* of Homer, de Thomas Blackwell (pero también, por ejemplo, en el *Essai sur l'origine des conaissances humaines* de Condillac o en el *Essai sur l'origine des langues* de Rousseau) se halla una versión "emotiva" del origen de la poesía, que sería anterior al pensamiento racional y la forma primera y más genuina de expresión humana. En estas tesis se reconocen viejas ideas de Máximo de Tiro, muy recordadas en el Renacimiento, y que reconocían en la poesía una suerte de *antigua philosophia* o una forma de teología y filosofía primeras.

"agentes", y en la que la compasión y el temor, que eran, sin duda, afecciones, debían seguirse, no obstante, "de la acción misma", etc.). En la estética romántica, la celebración de la lírica, como género de los afectos, se funda precisamente en que es la menos imitativa y la más pasional de las especies.

La idea de lírica, pues, ha tenido muchos avatares. Aristóteles no la incluyó en el sistema de especies que se traza en los primeros capítulos de la *Poética*; Horacio le dedicó apenas unos versos de la *Epístola a los Pisones*, en los que se refiere apresuradamente a su objeto, siempre vario; de entre los antiguos, sólo algunos gramáticos menores (como Diomedes) y algunos enciclopedistas tardíos (como Ateneo), le otorgaron una consideración singular y distinta. La poética del Renacimiento, que es, en gran medida, y sobre todo en Italia, una poética anticuaria, muy atenta a la exégesis de los textos clásicos, halló un vacío conceptual en sus autoridades más señaladas, y adoptó un aparato teórico, el aristotélico, poco hospitalario para la lírica, el diálogo y la poesía didáctica e histórica. De hecho, uno de los problemas principales de la poética del Renacimiento es el de dar cuenta de las formas más existosas y difundidas de la literatura vernacular (como la *novella*, el poema caballeresco, el coloquio, el soneto amoroso) desde unas categorías en la que este tipo de textos tiene un dificilísimo acomodo. En este sentido, es decir, *en el plano de las ideas*, la lírica es, en el Renacimiento, un género marginal o menor; es más, su interés, y su inmensa libertad se siguen posiblemente de esa situación periférica, ajena al pensamiento sobre los géneros mayores: de esa *libertas animi*, en suma, que Scaliger concedía al poema lírico y que ningún otro género podía reclamar como suya. Paradójicamente, es sobre la poesía lírica sobre la que comienzan a construirse los *parnasos* de las literaturas romances, y, con pocas excepciones, son los líricos (como Petrarca, Ronsard o Garcilaso) los que sientan los modelos lingüísticos e inauguran el canon de las letras europeas modernas. Por ello es del mayor interés seguir la *historia conceptual de la lírica* anterior al Romanticismo, es decir, antes de que el discurso literario de la creación adquiriera los contornos que hoy le atribuimos, y antes de que la lírica se abriera paso en el sistema de los géneros mayores. De este modo, podremos leer de forma más avisada la gran literatura del Renacimiento, tanto la poesía vulgar de la época dorada del petrarquismo europeo, cuando escriben Garcilaso, Ronsard, Herrera, Du Bellay, Wyatt, Camões, o Tasso, cuanto la refinada poesía neolatina de Pontano, Landino, Bruni o Jean Second.

LECTURAS MENORES

Los poemas pequeños, breves, sueltos y varios que acabaron por reunirse en lo que hoy llamamos lírica fueron objeto de lectura y, sobre todo, la base textual de la poesía en música que se difundió en toda Europa mediante cancioneros, libros de rimas, antologías y misceláneas, impresos y manuscritos de música, y también mediante la enseñanza directa. La historia cultural de la lírica europea habría de dar cuenta de las formas de su consumo, de su inserción en una red de prácticas sociales, públicas o privadas, de las (digamos) 'marcas de clase' de la poesía en música, cantada o con acompañamiento musical, y de su condición de *evento*, más que de *texto*, en medios

aristocráticos y cortesanos. Habrían pues de superarse los límites de la página para considerar también las implicaciones ideológicas de ese acto social que el discurso pedagógico vinculaba, desde el Cuatrocientos, a las formas del deleite honesto de los jóvenes y de los hombres instruidos y libres, pero también (como hace evidente la lectura de *El Cortesano* y, en general, de los manuales y diálogos de cortesanía) a las formas de la seducción femenina, a la de las prácticas *muelles* de Venus y a las *vanitates* de las mujeres, junto a los perfumes, las sedas, las joyas y los afeites.[17]

Es sabido que la lírica amorosa fue objeto de lectura menor o privada (frente al acto público del canto y la interpretación musical), y que los libros de versos vernaculares se contaron entre los más prohibidos y censurados en la ordenación de la vida doméstica. Los pedagogos del Cuatrocientos hacían notar que las elegías de Tibulo y Propercio, los poemas de Ovidio y Catulo, y los versos de Marcial y Juvenal eran lectura suspecta, que no podía hacerse públicamente (así lo notaba Ugolino Pisano: "Publice non legantur Iuvenalis, Persius, Martialis Cocus, Propertius, Tibullus, Catullus..."), sino, como mucho, en soledad, o en el ámbito estrictamente privado ("sed relinquantur studio camerario...").[18] Pero si dejamos a un lado las recomendaciones de pedagogos y moralistas, que son, sobre todo, censorias, sabemos poco sobre la práctica y la naturaleza del acto privado de la lectura lírica, en comparación, sobre todo, con las mayores noticias sobre el canto y la ejecución musical.[19] Sabemos, por ejemplo, por el epistolario de Niccolò Machiavelli, que la lectura de los líricos podría muy bien ocupar un lugar menor, de pasatiempo, de menor relevancia y solemnidad que la lectura de los mejores de los *antiqui uomini*: cuando cuenta Machiavelli un paseo por el bosque, y su descanso junto a una fuente, y su visita a una de sus pajareras, precisa,

> Ho un libro sotto, o Dante o Petrarca, o uno di questi poeti minori, come Tibullo, Ovvidio e simili: leggo quelle loro amorose passioni, et quelli loro amori ricordommi de' mia, godomi un pezzo di questo pensiero.

Regresa a una hostería, come lo que hay, habla con los viajeros, conversa y juega con los rústicos, vuelve a casa al atardecer: deja entonces la ropa de diario y se viste con

---

[17] Sobre la consideración paradójica de la música como arte celeste y divina, y ciencia del número, y, paralelamente, como arte *effoeminatrix*, blanda y muelle, propia de las mujeres, cuando no arte meretricia, vid. Polidoro Virgilio (*De inventoribus*; I, xiv, 120-122) y el *Teatro* de Delminio (sobre el cual, Bolzoni [1995: a. i.]). No menos paradójica es la posición de la retórica y la música en la educación y práctica femeninas: vid. Maclean [1980: iii] y Eskin [1999: *passim*].

[18] La lista de lecturas vitandas de Ugolino Pisano (ca. 1436 o 1437) fue publicada por Sabbadini a partir de manuscritos ambrosianos y comentada por Gaisser [1993: 22]. Hasta los editores de líricos y élegos (salvo, como era de esperar, los de Horacio) incluyen una nota de descargo por ocuparse de estos libritos plagados de obscenidades: Joseph Scaliger, por ejemplo, se excusa por editar a Catulo, Tibulo y Propercio, señalando que sólo ha dedicado a ello su tiempo de ocio, o que su interés por los textos es exclusivamente lingüístico [Gaisser, 1993: 189-190].

[19] Sobre todo en el caso de las mujeres, si bien la censura moralista debe contrastarse con las observaciones de Cátedra y Rojo [2004: 171] sobre la "poca presencia de libros poéticos" en las bibliotecas de mujeres españolas del siglo XVI.

panni reali e curiali, y sólo cuando se ha preparado con la solemnidad que requiere el caso accede a las cortes de los antiguos, y "mi pasco di quel cibo che solum è mio e che io nacqui per lui": durante esas cuatro horas no siente tedio alguno, olvida todo afán, no teme pobreza ni fortuna y no le espanta la muerte. *Tutto mi trasferisco in loro*.[20] La lectura ocasional e informal de los líricos —lectura ambulante, fragmentaria, de los *minori*, y de materias amorosas— está netamente diferenciada de la lectura reverencial de los clásicos mayores, que requiere una preparación solemne, un espacio privado, una disposición de espíritu que entabla una conversación con los antiguos (*non mi vergogno di parlar con loro... e quelli per umanità mi rispondono*) y que se representa como una absoluta *transferencia*, como una identificación que suspende el curso de la vida cotidiana. La lectura lírica es ocasional, asociativa e imaginativa: los ajenos amores recuerdan los propios, y el lector se deleita con este pensamiento. La lectura de las obras graves, en cambio, procura una experiencia emocional e intelectual más intensa y de otro orden, que ha de ser anotada y recordada (pues no hay ciencia alguna "sanza lo ritenere") y que nutre más tarde las obras propias.

LIRAS CRISTIANAS Y PÁGINAS LASCIVAS

Las poéticas cristianas, ya fueran católicas o protestantes, solían precaver de los peligros de la lírica amorosa, y, en particular, de la (contagiosa) obscenidad de la poesía latina. Un *topos* exculpatorio, muy frecuente en el Renacimiento, pero común desde los tiempos de Plinio el Joven, excusaba la lascivia de los versos celebrando la paradójica ejemplaridad de la vida del poeta. Tanto Marcial (*lasciva est nobis pagina, vita proba*) como Ovidio (*vita verecunda est, Musa iocosa mea*) lo habían formulado de forma memorable, e incluso Catulo justificó con esta idea sus poemas más ligeros.[21] El lugar se repetiría incesantemente en la poesía neolatina, y, en particular, en la de Pontano y sus imitadores. Pero las poéticas cristianas, ya desde finales del siglo XV y comienzos del XVI, adoptarían una posición más severa y censoria, que recusa el *topos* de la vida virtuosa. El carmelita Battista Mantuano, por ejemplo, es autor de un *Contra Poetas Impudice Scribentes Carmen* cuyo programa poético se funda en el rechazo del verso *impuro* y en la exigencia de una página tan casta como la vida,

Vita decet sacros et pagina casta poetas.

Mantuano contesta, como es evidente, la *lasciva pagina* de los líricos latinos, que no sólo es condenable por su contenido, sino, sobre todo, porque arrastra a sus lectores al placer carnal y venéreo: *Si proba vita tibi lascivaque pagina multos / efficis incestos in veneremque trahis* (vv. 21-22). El poeta casto evita el verso leve, y bebe en las gélidas

[20] *Lettera a Francesco Vettori*, del 10 de diciembre de 1513, en Machiavelli, *Tutte le Opere*, 1159 col. b. Es pasaje sobre el que llamó la atención Anthony Grafton [1998: 283-284] en el examen de la lectura humanista, y que en parecidos términos invoca Prieto Bernabé [1999: 331]. Grafton apuntaba, sobre todo, a la relación de estas formas de lectura con dos tipos de producto editorial: los libritos en octavo, fáciles de llevar, y los grandes volúmenes in-folio o in-quarto.
[21] Vid. Marcial, I.iv, 8; Ovidio, *Tristia*, II, 354; Catulo, XVI, 5-6.

aguas de Helicona; los poemas ligeros, en cambio, están empapados en vino.[22] La lírica verdadera es la del poema sacro, que celebra la liberalidad de Dios, la excelencia de la creación y la hermosura de los cielos, la que invita a hablar de las artes, como la navegación o la agricultura, la que cuenta las vidas de santos, y la que encierra la enseñanza de las leyes o la historia.[23] Es ésta una poesía *sin Venus*, moderna y moral, inspirada a menudo en la poesía neolatina cristiana.

La idea de una *lira cristiana*, o de una *casta página* que sustituya la poesía amorosa en la vida social y en la formación de los jóvenes, recorre los textos de los moralistas, tanto en medios protestantes como católicos, tanto en Italia cuanto en España o en Francia.[24] A la inquietud de Savonarola o del Mantuano (que es también la de Vives o Erasmo)[25] se asemeja mucho, por ejemplo, la de Jean Salmon Macrin, cuando aconseja, en su libro de odas, evitar la voluptuosidad de Horacio, la musa lasciva de Propercio, o la impudicia de Ovidio:

Vites quae posuit mollis Horatius,
Laciva est nimium Musa Propertii,
Tu Nasonem aliis et Cythereias
Prudens lingue agendum faces.

En su lugar, ha de inspirarse el poeta en el texto del Evangelio, en la Encarnación, en la Redención, en los tormentos recibidos por Cristo, o en el sacrificio de los mártires. Los que se dejan seducir por los cantos de las sirenas, y por las palabras vacías, pero melodiosas, de los poetas —prosigue— es como si hubieran bebido las copas venenosas de Circe: son *pocula noxia* que los transforman en cerdos.[26] Más severas son, inclu-

[22] La idea de las *páginas vinosas* se reencuentra con frecuencia en la obra de Rabelais, que, en la segunda parte del prólogo al *Gargantua*, había hablado del lector que empieza su libro como de un borracho que abre una botella ("le lecteur est un buveur qui ouvre une bouteille..." etc., iv). Sobre la idea rabelesiana de escribir "bajo el signo de Baco", remito a Hallyn [1994: 18]. Es posible que, en el caso de la lírica, las páginas vinosas sean un recuerdo clásico, bien del *Ars* de Horacio (*libera vina referre*) o de las *Confesiones* (I.xvi) de San Agustín, que recuerda así su afición juvenil a los poetas paganos: "Non accuso verba, quasi vasa lecta et pretiosa, *sed vinum erroris*, quod in eis nobis propinabatur ab ebriis doctoribus". Sobre la fortuna de los *pretiosa vasa* en las letras europeas del Renacimiento, vid. Weiss [1990: 169 n. 5].
[23] Hay ecos de este texto, y del principio de la *casta pagina* en la *Elegia de poetices abusu* de Jean Salmon Macrin, que cierra el *De Christi superbenedicti assertoris nostri morte*, Paris, 1514 [Bausi, 2001: 264] y en los versos *Ad se ipsum* de los seis libros de odas.
[24] Girolamo Savonarola en el *Apologeticus de ratione poeticae artis*; Battista Mantuano en el *Contra poetas impudice loquentes, passim*.
[25] También Erasmo se irritaba al ver a los "jóvenes poetas cristianos" escoger como modelos a Catulo, Tibulo, Propercio y Ovidio, y no a Moisés, David o Salomón. Vid. Erasmo, *Opus epistolarum*, 49. La *lasciva pagina* de Pontano fue también objeto de censuras: hay noticias de una carta de Erasmo a Francisco de Vergara, del 13 de octubre de 1527, en la que afirma que prefiere un piadoso himno de Prudencio dirigido a Jesús a una nave cargada de versos pontanianos. También en el *Ciceronianus* puede leerse la observación de que Pontano es obsceno y en exceso paganizante: vid. Erasmo, *Ciceronianus*, lín. 3980-4051. Sobre esta cuestión, remito a B. Croce [1942: I, 131-140] y al estudio de A. Gambaro a la edición de este texto de Erasmo (*praecipue* pp. xxiii-xxx y lxxi-lxxiii).
[26] "Ad se ipsum", en los seis libros de odas de 1537. Es texto inlcuido en las antologías de Laurens [1975: II, 311] y Bausi [2001: 292-293].

so, las críticas de los autores protestantes, que auspician una lírica enteramente religiosa, que eleve el hombre hacia la divinidad. La estricta poética de Clement Marot, que anhela el regreso de un siglo dorado en el que los versos *sólo* se dirigían a Dios, pasa necesariamente por censurar los poemas mundanos que andan en canciones: cuando dedica a las *dames et damoyselles* sus cincuenta salmos franceses, que aparecieron impresos en 1543, desea que éstos sustituyan a las rimas sucias y mundanas ("O vous dames et damoyselles / Que Dieu fit pour estre son temple, / Et faictes, soubz mauvais exemple, / Retentir et chambres et salles / De chansons mondaines ou salles, / Je veux icy vous presentes / De quoy sans offence, chanter...").[27] Y como afirma que no complacen a las mujeres más cantos que los que tratan de amores, quiere que el amor que ande en poemas sea el divino, y no el humano. Calvino mismo, también en 1543, en una epístola que encabezará luego todas las ediciones del salterio hugonote posteriores a ese año, aduce la autoridad agustiniana para defender los salmos, que estarían inspirados por el Espíritu Santo, y en los que Dios canta por nuestra boca: el buen cristiano debe entonar cánticos celestes, con David, en lugar de esas "chansons en partie vaines et frivoles, en partie sottes et lourdes, en partie sales et vilaines, et par conséquent mauvaises et nuisibles".[28] Du Bartas desarrollará el *topos* al comienzo del Segundo Día de *La Sepmaine* (1578), donde recordará qué nocivos son para los lectores novicios e inexpertos los poemas profanos y *enchanteurs*. Y aunque huelga allegar más testimonios, porque son todos ellos muy semejantes, conviene recordar de nuevo las palabras de Théodore de Bèze en el célebre prefacio al *Abraham sacrifiant*, de 1550, cuando, tras denostar las infelices invenciones de los poetas profanos, sus deshonestas fantasías, y el entretenimiento vicioso que procuran a las damas, precisa

> A la verité, il leur seroit mieux seant de chanter un cantique à Dieu que de petrarquiser un sonnet et faire l' amoureux transy, digne d' avoir un chapperon à sonnettes, ou de contrefaire ses fureurs poëtiques à l' antique, pour distiller la gloire de ce monde, et immortaliser cestuy ci ou ceste là... [29]

Petrarquizar sonetos y fingirse transidos de amor: esta es, en efecto, la poesía que en el Quinientos se lee y canta por Europa, descrita desde el punto de vista moral y de la poética cristiana, ya sea ésta hugonote o católica y contrarreformista. Por ello, las "liras cristianas", o los versos hechos para, como decía Ronsard, *contentar las cristianas orejas*,[30] al igual que la defensa del modelo davídico de poesía religiosa y celebratoria, suelen tener un claro valor opositivo: el cántico divino, a imitación del salterio, por una parte, y el soneto amoroso (o, en la poesía latina, el endecasílabo al modo catuliano), por otra, representan los polos extremos de esa oposición. La idea se expone de modo aún más claro en los prólogos de Fray Luis de León a sus salmos:

[27] Es la célebre *Epistre aux Dames de France*, que abre, junto a una epístola de Calvino, a la que me referiré a continuación, la traducción marotiana de los *Cinquante Pseaumes*, publicados en la religiosa Ginebra en 1543. Ha de recordarse que muchos de ellos realizan un *contrafactum*, aprovechando melodías profanas para entonar las laudes divinas.
[28] Es noticia de Bausi [2001: 265].
[29] Théodore de Bèze, *Abraham Sacrifiant*, praef.
[30] Ronsard, *Hercule Chrestien*, v. 3, en *Oeuvres*, II, 565.

> En esta postrera parte van las canciones sagradas, en las quales procuré quanto pude imitar la sencillez de su fuente y un sabor de antigüedad que en sí tienen, lleno a mi parecer de dulçura y de magestad (...) Y pluguiesse a Dios que reynasse esta sola poesía en nuestros oydos, y que sólo este cantar nos fuesse dulce, y que en las calles y en las plaças, de noche, no sonassen otros cantares; y que en esto soltasse la lengua el niño, y la donzella recogida se solaçasse con esto, y el oficial que trabaja aliviase su trabajo aquí. Mas ha llegado la perdición del hombre christiano a tanta desvergüença y soltura, que hazemos música de nuestros vicios, y no contentos con lo secreto dellos, cantamos con vozes alegres nuestra confusión.[31]

La censura de los moralistas sostendrá además que los versos de amores no sólo hablan del amor, sino que, además, lo propician eficazmente, y no disienten en esto de los poetas, que a menudo confían a la página o al canto el papel de intermediarios en la seducción, o que presentan el poema o el libro como un objeto que se integra en la escena amorosa y forma parte inseparable de ella. El mejor lugar de los *libelli* catulianos era, de creer a su autor, el regazo de una mujer deseable y hermosa, y no los estantes de las bibliotecas, entre libros severos; los endecasílabos pontanianos discurren entre doncellas blancas y maridos blandísimos: no sólo describen los besos, los suspiros, las risas y los murmullos, sino que los alientan, y propician el juego y la excitación sexual (*Ludetis simul atque prurietis*...).[32] Esta se incorpora a los textos como una consecuencia de la lectura, por lo que Pontano, cuando dice adios a sus endecasílabos (*Hend.* II. xxxviiii), se refiere a su condición *afrodisíaca*, es decir, de *agentes*, y no de *reflejos*, de la actividad amorosa.

La lírica abraza, pues, una contradictoria variedad: son líricos los himnos y los salmos, la poesía davídica y órfica, teológica y religiosa, pero también lo son las canciones *mondaines*, los versos amosoros de Petrarca o los abiertamente obscenos de los muchos imitadores humanistas de Catulo.[33] La percepción de esta diversidad —de

[31] Fray Luis de León, *Poesías completas*, 425. En el prefacio a los salmos de Marot, Calvino también estimaba que la unión de música y palabra era mucho más eficaz en la transmisión del vicio: "Il est vray que toute parole mauvaise (comme dit S. Paul) pervertit les bonnes moeurs; mais quand la melodie est avec, cela transperce beaucoup plus fort le coeur, et entre au dedans, tellement que comme par un entonnoir le vin est jetté dans le vaisseau, aussi le venin et la corruption est distillee jusques au profond du coeur, par la melodie..." Un comentario de este pasaje en Higman [1993: 104-105].
[32] Más explícitas son las observaciones pontanianas en el *Pruritus* (*Pruritum feret hic novus libellus*), al referirse a algunos de los efectos de su texto, y, en particular, a la erección que acompañará al acto de lectura de los jóvenes ("Nostrum dum legis arrige ad libellum"); en los *Amores* (I.i) habla de sus versos como aquellos que procuran a una mujer lo que ésta busca en el abrazo de su esposo, y también lo que complace a los adolescentes. Ya Catulo (XVI) había afirmado que la excitación (por supuesto, sexual) del lector era uno de los fines de su poesía.
[33] En los diálogos de Pietro Aretino la formación de la prostituta sigue un "programa de estudios" que incluye leer (o fingir que se lee), "il Furioso, il Petrarca e il Cento". Pero para doctorarse de verdad en *puttanesimo*, como dirá la Nanna del Aretino, hay que saber además poner música al verso y acompañarlos con el laúd o con cualquier otro instrumento. Quizá por ello, en la *Talanta*, las putas "para asesinar mejor" se dan al arpa, a cantar la solfa y a tocar con destreza, y la pícara Justina, que es *oficiala de tañer*, y emperatriz de instrumentos villanos, canta endechas amorosas para avivar a los "friolentos".

páginas lascivas junto a cristianas liras— tiene relevancia tanto moral cuanto formal, e impregna el razonamiento de los tratadistas, determina la reflexión sobre la materia del verso o sobre el fin de la imitación del lírico y dificulta aun más si cabe el ya difícil acomodo del género en las pautas del pensamiento aristotélico sobre los objetos de la imitación. Pero, sobre todo ello, impregna el discurso de los moralistas y las observaciones sobre los modos de oír, leer, cantar y entender a los líricos. La idea de lírica, pues, no sólo puede asediarse en el discurso altamente formalizado de las artes poéticas horacianas y aristotélicas, sino también en las poéticas cristianas y en el discurso pedagógico y moral.

PULCHRITUDO, TENUITAS, IUCUNDITAS

En la poética renacentista tardía, las reflexiones sobre la elocución propia de cada género literario solían seguir de cerca los preceptos sobre el estilo de la retórica grecolatina.[34] La tripartición ciceroniana, más conocida y de mayor tradición escolar, convivía, sin embargo, en las letras quinientistas, con sistemas más complejos, como el de los cuatro estilos de Demetrio, que habían sido prolijamente comentados por Pier Vettori, y, sobre todo, con el de las siete ideas de Hermógenes de Tarso, cuya doctrina tuvo una extraordinaria fortuna en Italia y España. El sistema hermogénico, frente a otras clasificaciones de estilos, es además el más detallado (pues las subdivisiones de cada una de las siete ideas elevan a veinte el número de estilos) y también el más preciso en recomendaciones técnicas sobre la escritura o sobre el modo en el que la elocución —las figuras, la cualidad de sonido, la composición, el orden de palabras— ha de servir a la materia del discurso.[35] De él procede (o, más exactamente, de una *consensio* de autoridades en la que le cabe un lugar capital) la descripción más menuda de los estilos que acabarían por asociarse a a la lírica en las poéticas del tardo Renacimiento.[36] En general, las artes quinientistas acostumbraban a reconocer en

[34] La asimilación de las especies poéticas con los géneros del decir y los estilos retóricos contaba con el ascendiente medieval de la *rota Vergilij*, a la que las artes del Quinientos apenas acuden, y de la que, en cualquier caso, la poesía lírica estaba notoriamente ausente. La poética aristotélica apenas procura información de naturaleza estilística sobre la dicción o elocución, a pesar de reconocer en ella una de las partes cualitativas de la poesía.

[35] De hecho, cada una de las ideas se describe de acuerdo con ocho aspectos o *partes idearum*, generalmente latinizados como: *sententia, methodus, dictio, figura, membrum, compositio, clausula, numerus*. Estas partes determinan una red de semejanzas: dos o más ideas pueden coincidir en dos o más partes y diferir en el resto. El entendimiento de las *partes idearum* varía en la poética quinientista. El Trapezuntino las redujo a tres, sentencia, método y composición, por entender que la última engloba a las restantes. Las discuten con pormenor , entre otros, Scaliger (*Poetices Libri Septem*, IV, i, 178) y Vossius, *De artis poeticae natura...*, VI, vii, xii, 490). El concepto de *methodus* es el más atendido por los investigadores: véanse, por ejemplo, Ong [1953: III, xi] y Lojacono [1985: *passim*].

[36] Las obras de Hermógenes de Tarso constituyeron la base curricular de la retórica bizantina (vid. Monfasani, 1976: 248 ss.; 1983: *passim*). Salvo los *progymnasmata*, latinizados por Prisciano (ahora en Halm), fueron desconocidas en el occidente latino. Jorge de Trebisonda incluyó un extenso resumen del tratado sobre las ideas en sus cinco libros de retórica (vid. Vega, 1992: 259-266), y la obra original se editó, imprimió y adaptó incensantemente desde comienzos del siglo XVI. Sobre su recepción, vid. Monfasani [1982]; López Grigera [1983]; Lojacono [1985]; Shuger [1988]; sobre su impacto en la poética del siglo XVI, remito a Patterson [1970] y Vega [1991].

la segunda idea hermogénica, o *magnitudo* (que se compone, a su vez, de un agregado de *dignitas, acrimonia, splendor, vehementia, circumductio*) una descripción ajustada de la grandeza épica, a la que podía asimilarse lo que Cicerón había prescrito sobre el estilo sublime y Demetrio sobre el magnífico.[37] El tratado de Hermógenes proveía una menuda descripción de los artificios verbales y expresivos que conferían *magnitudo* y *dignitas* a la escritura, y también de una nómina de las materias más adecuadas para ese estilo, entre las que se cuentan la representación teológica (que no mitológica) de la divinidad, los hechos virtuosos, el heroísmo humano, las acciones elevadas y magnificentes y, sobre todo, las hazañas guerreras. Una nómina, pues, en la que no era difícil reconocer las materias épicas, como hicieron, por ejemplo, Daniel Barbaro y Antonio Minturno, que adoptaran sin vacilación la segunda idea hermogénica para definir y describir el estilo del poema heroico.[38]

Hermógenes también había legislado, en el tratado sobre las ideas, cómo obtener la *dulzura* y la *suavidad* de la elocución (*suavitas, tenuitas, iucunditas*, según las traducciones): sobre ello había disertado a propósito de la quinta idea, la de la *oratio morata*, y, más aún, de la tercera, la de belleza (*venustas* o *pulchritudo*), cuyas materias parecían reunir los temas varios y leves asociados a la lírica profana. Sus ecos son muchos en la poética del siglo XVI: Gian Giorgio Trissino había señalado, en 1529, que la idea de *belleza* requería versos *suaves y dulces*; Danielo Barbaro, que demandaba una dicción *deleitosa y lene*; Minturno y Vossius coincidieron además en apuntar que a esa idea de *venustas* le correspondía el estilo *florido* de Demetrio y el *mediocre* de la tradición ciceroniana (cuyo fin era el deleite), y que no era otro el que parecía convenir, como propio, a la lírica poesía.[39] Hermógenes había enumerado, para esta idea, las materias amorosas y la narración de algunas fábulas mitológicas, como, por ejemplo, la del nacimiento de Afrodita; Trissino se refirió también a los poemas breves que tratan placeres honestos; Antonio Lulio, a los que relatan los amores de Venus; Minturno, por su parte, señaló que convenía a la materia amorosa y a fábulas como la de Cupido: y Barbaro, además de *gli amori*, enumeraba

> ... le bellezze dei luoghi, i giardini, i prati, i fiori, le fontane, la primavera, le pitture et altre cose piacevoli.[40]

[37] Así lo hace, entre otros muchos, Tasso: "chiara cosa è che quella forma che *magnifica* da Demetrio, *grande* da Ermogene, *sublime* da Cicerone vien detta è una cosa medesima" (*Lezione sopra il sonetto Questa vita mortal... de Della Casa*, en Vega [1992: 246]).

[38] De las ideas hermogénicas proceden también muchos de los argumentos estilísticos de la polémica ariostista, y no faltará quien justifique la singularidad del *Orlando* por su adscripción a la idea de *claritas*, o *dilucidità*, frente a la *magnitudo*, o *grandezza*, de la épica de Virgilio o de Tasso.

[39] Trissino, *La Poetica I-IV*, en *Trattati*, I, 35; Barbaro, *Della eloquenza*, en *Trattati*, II, 449-450; Cavalcanti, *La retorica*, V, 334; Minturno, *Arte poetica Thoscana*, IV, 430; Vossius, *De artis poeticae natura ac constitutione liber*, VII, xiii, xiv, 493-494.

[40] Barbaro, *Della eloquenza*, II, 439.

Es decir, todas aquellas materias que parecían constituir la provincia específica de la amenidad pastoral y de la lírica profana. Por ello, cuando Minturno se refiere a esos asuntos de *natura piacevole* que son propios de la tercera idea hermogénica señalaba que es necesario abordarlos con una dicción dulce, con vocales que sonaran de forma óptima, con abundancia de líquidas y consonantes suaves, sin concursos e hiatos, con frecuentes hipérbatos y con comparaciones continuas. Y truncaba la enumeración para formular una pregunta: ¿para qué explicar más este asunto, o multiplicar los ejemplos, si todo el *Canzoniere* de Petrarca y las rimas de sus imitadores son su más palpable demostración? Pues éste es el estilo propio de la mélica poesía:

Conciosiacosa ch' egli sia proprio stile della Melica poesia.[41]

Dos ideas de Hermógenes, por tanto, la segunda (*magnitudo*) y tercera (*venustas*), terminarían por asimilarse, en las poéticas quinientistas italianas y en las artes retóricas españolas, con las exigencias elocutivas de la épica y la lírica. A ellas habrían de sumarse, como sugería Tasso, algunas consideraciones estilísticas del *De elocutione* de Demetrio y de los comentarios de Pier Vettori de 1562, pues Demetrio proponía un sistema de cuatro estilos en el que podían reconocerse paralelos con estas dos ideas de Hermógenes y con las materias poéticas. Uno de los cuatro estilos descritos en el *De elocutione*, el magnífico, es el que los críticos asimilaron a la *magnitudo* hermogénica y a la especie épica, pues Demetrio, y con él Victorius, lo habían presentado como el más adecuado para describir batallas terrestres y navales y para razonar sobre el cielo o la tierra, es decir, para los temas que parecen corresponderse con la poesía heroica y la astronómica.[42] Otro de los estilos, el *florido* u *ornado*, se caracterizaba, de atender a Demetrio, por la sonoridad dulce y por una composición lene y tenue, grata al oído, por la gracia en la ordenación de las palabras y en la elección y repetición de términos, y por las metáforas y comparaciones inesperadas.[43] Demetrio mismo había sugerido, como sus temas propios, los jardines de las ninfas, los cantos de himeneo, los amores, "la poesía de Safo", y las materias leves y hermosas, como una golondrina, un pajarillo, o las cosas más bellas de la naturaleza. Estas nociones, aun siendo exiguas, permitían descubrir, o proponer, el parentesco conceptual entre el estilo florido, la idea de *venustas* y las materias más frecuentes de la poesía profana petrarquista. Los *Discorsi dell'arte poetica* y los *Discorsi del poema eroico*, por ejemplo, manifiestan de forma evidente la percepción de esta relación, especialmente allí donde se oponen los estilos heroicos a los líricos. Tasso se refiere, con frecuencia, a la "mediocrità lirica" o a la lírica "vaghezza", y a un estilo lírico, que también llama *medriocre*, del que afirma que carece del nervio y la fuerza de la forma magnífica, que está lejano del modo ordinario de hablar, y que posee una composición eufónica, dulce y suave, que debe evitar la afectación.[44] Es más, como la materia del lírico es "indeterminada", la única característica verdaderamente diferencial de la especie reside en el estilo y el concepto: esto es, en la dulzura del número, en el esplendor de la elocución, en su suavidad y blanda belleza, en la amenidad de los conceptos y comparaciones, en la gracia de las palabras, y en una elocución, en suma, con *un non so che di ridente e di lascivo*.[45]

Baste un solo ejemplo para mostrar, con un caso límite, cómo percibe Tasso esta diferencia entre el estilo grande y magnífico y la florida gracia del estilo lírico: cuando, en los *Discorsi dell'arte petica*, quiere explicar por qué los artificios que nos parecen *naturales* en el lírico son inconvenientes en un poema épico, propone el caso de la descripción de la belleza femenina y compara después la sobria figuración virgiliana de la hermosura de Dido, esto es, su simplicidad y desnudez de ornamentos (*regina ad templum, forma pulcherrima Dido*), con el proceder que le parece esperable en Petrarca. Si Petrarca, "come lirico" —precisa— hubiera tenido que contarnos esa misma belleza, no se habría contentado con esa pureza de conceptos: nos diría más bien (continúa) que los campos ríen alrededor de la dama, que la tierra se gloria de que sus pies la hollen, que las hierbas y flores desean que ella las pise, que el cielo se inflama de honestidad con los rayos de sus ojos, que se alegra de serenarse en ellos, que el sol elige reflejarse en su rostro, o que el Amor mismo se detiene a contemplar su gloria.[46] El pasaje es un compendio de lugares comunes decantados en una práctica literaria precisa, la del petrarquismo, que se identifica aquí con el paradigma lírico por excelencia. Pero es también una demostración de que lo lírico es, sobre todo, la designación de un estilo (y de un concepto) marcado por la gracia, la elegancia, la liviandad, las comparaciones y metáforas (*i traslati*) y asociado a la pasión amorosa y al ámbito privado: por ello puede observar Tasso que no es infrecuente que cuando el poeta épico se ve en la necesidad de tratar conceptos "líricos" en algunos episodios "tutto lirico si faccia", y se vuelva momentáneamente ameno, vago, *fiorito*, incluso más allá de lo que prescribe el decoro general del poema.[47]

En cualquier caso, parece cierto que de las ideas hermogénicas y de la teoría elocutiva de Demetrio proceden, en última instancia, los principios que permiten trazar —aunque sea de forma vaga, y con límites difusos— los rasgos de un estilo específicamente lírico, o de una elocución lírica distinta a la épica y que se define por oposición a ella. Y aunque Cicerón hablara de tres estilos, Demetrio de cuatro y Hermógenes de siete, las artes quinientistas parecen haber adoptado, para uso poético, una oposición binaria, que enfrenta lo magnífico, alto, digno, sublime, elevado y grande (es decir, un estilo épico) a lo medio, ornado, florido, elegante, dulce, bello, tenue y vago (esto es, a un estilo lírico).[48] Se corresponden así los términos de la oposición

[41] Minturno, *Arte Poetica Thoscana*, IV, 325.
[42] De ese carácter *magnífico* de Demetrio es heredera la *magnificenza* épica tassiana, o la *magnificencia* heroica de la *Philosophia Antigua* del Pinciano.
[43] Demetrio, *De elocutione*, III, 132-133.
[44] Torquato Tasso, *Discorsi dell' arte poetica*, II, 48; III, 49, 55, 60; *Discorsi del poema eroico*, V, 340.

[45] Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, III, 60.
[46] Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, III, 60-61.
[47] Le habría sucedido a Virgilio cuando, para describir la noche, usó conceptos llenos de amenidad, los vistió con una vaga hermosura y utilizó el estilo mediocre y florido. Se refiere así a *Aen.* IV, 522 ss ("Nox erat et placidum..."), cuyo tema y estilo encuentra afín al soneto CLXIV del *Canzoniere* de Petrarca ("Or che 'l cielo e la terra e 'l vento tace").
[48] Es ésta también una oposición entre las cualidades sonoras de los versos. En el prefacio de 1587 a la *Franciade*, Ronsard requería, para escribir su obra épica *une bouche sonnant plus hautement que les autres* (*Franciade*, 545), mientras que, en el prólogo al libro segundo de los *Amours* rechaza el estilo grave, dice preferir un estilo bello y dulce (*un beau style bas, un doux*

con esas Musas *graves* y *tenues* a las que a menudo invocan los poetas latinos. De este modo, desde Minturno, que hacía de la idea de *venustas* —y de la *iucunditas* y *suavitas*— el estilo propio del petrarquismo, de los cancioneros y de la poesía amorosa, hasta Tasso, que contrapone la dulce blandura del estilo lírico florido a la grave y áspera magnificencia del heroico, son las tesis y los términos de Hermógenes y Demetrio los que rigen el modo de pensar la elocución lírica: esta concepción privilegia los contenidos amorosos y el programa poético asociado al petrarquismo y a la estilización pastoril. Deja al margen, por tanto, en favor de las *cose piacevoli*, la solemne gravedad del salmo, o de otras formas de lírica celebratoria y encomiástica.

Si las poéticas son instrumentos canónicos, parece evidente que, en el discurso sobre los géneros, la moderna teoría de la lírica se construye sobre Petrarca y el petrarquismo, y que esa vívida experiencia de lectura (o, en general, el frecuente comercio con la poesía contemporánea) determina, indirectamente, la predilección por unos u otros lugares de la teorías clásicas sobre la poética o el discurso. De Hermógenes y Demetrio, o, más exactamente, del hermogenismo quinientista y de un Demetrio leído por Victorius, proceden los instrumentos teóricos con los que se traza una idea de estilo para la lírica, puesto que en ellos le es posible a los críticos inscribir, sin excesiva violencia, la experiencia cultural de la poesía moderna.

LÍRICA Y LIBROS DE MADRIGALES

El proyecto de reunir la poesía y la música vertebra la teoría musical y las artes poéticas del siglo XVI. Esa deseable unión era, en principio, un gesto anticuario, o de regreso a los orígenes, a una mítica edad en la que toda poesía era cantada.[49] Que la

style), que no haga apenas ruido, como agua que se destila ("Sans enflure ni fard, d'un mignard doux style, / Coulant d'un petit bruit, comme une eau qui distille", *Élégie à son livre*, v. 180). En la invocación de *Os Lusíadas*, Camões rogaba a las ninfas del Tajo que le concedieran *um som alto e sublimado* y una *fúria sonorosa*, que contrastara con el *verso humilde* con el que había celebrado al río en sus poemas líricos y breves (*Os Lusíadas*, I, iv). Y Pinciano, en la *Philosophia Antigua* (VI) requería del estilo épico *sonido* de las palabras y *vehemencia* de la oración, reescribiendo ceñidamente a Scaliger (*Poetices Libri Septem*, IV, xvii, 192bD).

[49] El nacimiento común de ambas artes es un *topos* continuamente reescrito (y ejemplificado) en la literatura del Quinientos. En carta de Luzzasco Luzzaschi a la Duquesa de Urbino podía leerse que "sono la Musica e la Poesia tanto simili e di natura congiunte, che ben può dirsi ch' ambe nascessero ad un medesimo parto in Parnasso", y que por ello el poeta se asemeja al músico, y el músico al poeta (apud Aguzzi-Barbagli, 1983: 87). Al relatar los orígenes de la música en las *Institutioni Harmoniche*, Gioseffo Zarlino señala que, antiguamente, los músicos, poetas, adivinos o sabios (*indovini et sapienti*) eran una misma cosa, "essendo che nella Poesia era contenuta per tal modo la Musica, che gli Antichi per questa voce, Musica, non solo intesero questa scienza, che principalmente tratta de i Suoni, delle Voci & de i Numeri: come altrove ho detto: ma intesero ancora con questa congiunto lo Studio delle humane lettere. La onde il Musico non era separato dal Poeta, ne il Poeta dal Musico" (Zarlino, *Inst. Harm.*, II, vi, 80). Pier Vettori, en su comentario a la *Poética* de Aristóteles, sostuvo en los prólogos que la música se había inventado al servicio de los primeros poemas, y que toda poesía era, antiguamente, cantada (*Commentarii*, s. p.); Francesco Patrizi afirmó poco después, en la *Deca Istoriale*, que el canto era esencial a la naturaleza de la poesía, y que ésta había sido cantada *fin dal primo suo nascimento* (*Della poetica*, I, 325). Pontus de Tyard, en el *Solitaire premier*,

poesía originaria y primitiva, inspirada o entusiasta, era, en cierto modo, una forma de lírica divina se seguía, como corolario, del pensamiento neoplatónico sobre la invención del arte, que elevaba el himno órfico o davídico a la condición de protopoema. Pero la unión de palabra y armonía era también la representación de una práctica social y cultural cortesana, que se inspira, ciertamente, en modelos clásicos, pero que se refiere sobre todo al canto del verso lírico vernacular. Sabemos que, además de los libros de música —sobre los que volveré más adelante—, circulaban repertorios melódicos "vacíos" que podían reutilizarse con textos líricos de autores diversos (son los *modos para cantar sonetos, estancias, octavas...*); que la recitación y el canto convivial eran una práctica cortesana o descrita como tal, y que el deber ser del ocio en soledad del hombre instruido incluye la representación del cantor o del instrumentista que interpreta lírica latina y vulgar.[50] Piccolomini, en el *Della institution morale*, se refiere a la "recreación" del espíritu de los que desean estar solos en alguna ocasión, que acomodan la voz al instrumento, y tañen y cantan "qualche oda di Oratio, o qualche Elegia Latina, o Canzone Toscana, o simile altre cose di gran diletto".[51] El breve elogio que dispensa Gonzalo Fernández de Oviedo a Garcilaso de la Vega en las *Batallas y Quinquagenas* es por ser, a la vez, "buen caballero" y "gentil músico de arpa", y también Fernando de Herrera considera pertinente señalar en las *Anotaciones* que el poeta "fue muy diestro en música, y en la vihuela y harpa con mucha ventaja".[52] El buen cortesano, según se leía en el diálogo de Castiglione, "hará el caso que sea músico, y

había defendido, a propósito de los furores divinos de los que hablaba Platón, que la música y la poesía eran como dos ríos que nacían de un mismo manantial y se dirigían a un mismo océano: la música imita la poesía, y enaltece sus efectos éticos, sin dejar por ello de ser trasunto del orden cósmico, y vehículo de las influencias celestes. La doctrina de los furores corroboraría esa hermandad originaria de las artes, o la unidad de inspiración y efecto de música y poesía. Quizá por ello en el *Solitaire second* definía la música en términos poéticos ("un chant harmonieusement recuillant en soy des paroles bien dites...") y le atribuía la expresión pasional de la palabra ("l'intention de Musique semble estre de donner tel aire à la parole que tout escoutant se sente passioné, et se laisse tirer à l'affection du Poëte": vid. Brown, 1999: 4-5). Los versos que figuran en el poema que prologa el primer libro auspiciado por la *Académie* de Poésie et de Musique de Baïf resumían así sus propósitos: "Jadis Musiciens, et Poètes, et Sages / Furent mesmes autheurs: mais la suite des âges / Par le temps qui tout change a séparé les trois. / Puissons nous d'enteprise hereusement aride, / Du bon siécle amenant la coustume abolie, / Joindre les trois en un sous la faveur des Rois". Sobre estos versos, vid. Yates, 1947: 19 ss., 36-76; Walker, 1946, 1948. Sobre la unión originaria de poesía y música, cfr. quoque Vega (2002/2004: I).

[50] El libro VIII de la *Política* de Aristóteles afirma que el joven educado ha de saber música práctica, ya que, aunque no sea ésta una disciplina dirigida a la utilidad, es una ocupación deleitosa, propia de hombres libres, que procura felicidad, que tiene poder catártico, que constituye una suerte de medicina del alma, y que procura reposo a la fatiga y recreación honesta. Estas nociones determinaron la discusión sobre la música en los tratados cuatrocentistas de educación, como los de Bruni, Vergerio o Piccolomini. De hecho, la música resuelve de forma ética e intelectual la pregunta por el ocio de los hombres cultivados, que es diverso al de la plebe y superior a él: la práctica musical aparece así como una marca de clase, que condice con el interés del hombre educado por las letras, la elocuencia y la poesía.

[51] Apud Lorenzetti [2003: 181].

[52] Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y Quinquagenas*, II, Bat. I, Quinq. III, Diálogo XLIII, p. 408. De Fray Luis de León también sabemos que aprendió a leer y a cantar a la edad de cinco o seis años [Delahaye, 2000: 247].

demás de entender el arte y cantar bien por el libro, ha de ser diestro en tañer", y no sólo las piezas más simples, sino también madrigales y composiciones complejas, que permitan cantar en compañía y cantar recitando: "cantar por vihuela", como quería Boscán, o *cantare alla viola*, como en realidad había escrito Castiglione, que era él mismo un laudista virtuoso.[53] Ese tipo de recitación y canto conviviales es la que aparece, embellecido y magnificado, en la fantasía neoplatónica de *Gli Asolani* de Bembo, que recrea escenas como la siguiente:

> ... due vaghe fanciulle per mano tenendosi, con lieto sembiante al capo delle tavole, là dove la Reina sedea, venute, riverentemente la salutarono; et poi che l' hebbero salutata, amendue levatesi, la maggiore, un bellisimo liuto che nell' una mano teneva al petto recandosi et assai maestrevolmente toccandolo, dopo alquanto spatio col piacevole suono di quello la suave voce di lei accordando et dolcissimamente cantando, così disse:
>
> *Io vissi pargoletta in festa e 'n gioco...*
>
> Detta della giovane cantatrice questa canzone, la minore, dopo un brieve corso di suono della sua compagna che nelle prime note già ritornava, al tenor di quelle altresì come ella la lingua dolcemente isnodando, in questa guisa le rispose:
>
> *Io vissi pargoletta in doglia e 'n pianto.*[54]

El ambiente nobiliario, la elección de nobles instrumentos —como el láud bellísimo de la joven— y de voces femeninas, y el canto alterno de versos vernaculares parece reproducir, en la ficción cortesana, la escena ideal de la poesía como *evento*, y su necesaria unión con la música.[55] Las doncellas interpretan dos poemas consecutivos sobre el amor feliz y el infeliz, y al ser dos las voces que participan, podría entederse la ejecución como una suerte de (mínima) representación teatral. Es ésta, además, una actividad *de clase*, por así decir, inserta en un ritual de lugares, saludos, gestos y jerarquías, en el que el canto no es un expediente para introducir versos en una obra en prosa (pues, de hecho, los poemas no se reproducen), sino el hecho mismo que se narra: la ejecución musical del verso lírico como una forma de refinado entretenimiento cortesano, o, si se prefiere, la afirmación —desde la ficción literaria— del deber ser de las prácticas sociales de las clases cultivadas.[56] Por ello, Don Quijote, que

[53] Vid. Castiglione, *El Cortesano*, I, 47.
[54] Pietro Bembo, *Gli Asolani*, I. iii.
[55] El mismo tipo de descripciones se reencuentra en el traslado de la cortesanía al ambiente pastoril. Ha de enfatizarse la idea de traslado, ya que los instrumentos pastoriles no condicen con los cortesanos ni tienen las mismas implicaciones simbólicas. Véase, por ejemplo, la representación del canto en el primer libro de la *Diana* de Montemayor; o las protestas de cortesanía de Gaspar Gil Polo al referirse a la música pastoril de algunos personajes femeninos (así por ejemplo, las matizaciones del canto de Diana, que son tales "que parescían salidas de la avisada corte", *Diana enamorada*, 77). Más explícito es Cervantes, cuando relata el encuentro de Sancho y el cura con Cardenio, que canta versos en las soledades de Sierra Morena: "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).
[56] Sobre los juegos musicales en Italia, vid. James Haar [1988]. Delahaye [2000: 94-100] ha resumido los juegos sociales de naturaleza musical basados en el canto *ex tempore* y los que

quiere ordenar su vida según el modelo caballeresco y noble, declara saber un tanto de toscano y se precia "de cantar algunas estancias del Ariosto".[57]

Estas ideas —difusas— sobre la lírica como evento social y cultura de clase no aparecen en el discurso fuerte, institucional y doctrinal sobre las disciplinas, ni en los proemios de artes y tratados teóricos, ni en las prolusiones universitarias, ni en la descripción de las artes liberales. Pueden, en cambio, rastrearse en los manuales pedagógicos, en los libros de cortesanía, en los tratados de comportamiento o en la ficción literaria.[58] La evidencia catalográfica sobre la impresión y circulación de los libros de música en la Europa moderna sugiere que, en efecto, la difusión del verso lírico de los poetas en lengua vulgar fue, sobre todo, musical, y es posible que este hecho influyera en la formación de la idea de género lírico en el Renacimiento. Los historiadores de la literatura tienden a olvidar que la lírica moderna (y, en particular, el petrarquismo europeo) se percibe, en gran medida, como poesía en música o para la música, y que el éxito de los grandes madrigalistas determinó el auge creciente e imparable de la composición sobre textos de Petrarca, Bembo, Ariosto o Tasso.

En Italia, la producción de libros de música sobre lírica vernacular fue incesante, sobre todo a partir de los años treinta,[59] y éstos muestran a las claras la predilección de los compositores por los versos de Petrarca, Tasso, Guarini, Sannazaro, Cassola, Bembo, Ariosto, Poliziano, Michelangelo Buonarroti, Alamanni y Machiavelli.[60] No menos continua e intensa fue la difusión de la lírica italiana en música fuera de Italia, y, en particular, de los madrigales para sonetos, cuya forma musical (que no métrica) era entonces un hallazgo reciente.[61] El primer soneto en francés puesto en música

aparecen en *El Cortesano* (1561) del vihuelista Luis Milán y en la *Fastigina* (1605) de Tomé Pinheiro da Veiga.
[57] Cervantes, *Don Quijote*, II, lxii.
[58] Véase Lorenzetti [1994; 1996] y Vega [2002/2004: ii] sobre la unión de poesía y música como *fantasía aristocrática*.
[59] Véanse los catálogos de manuscritos e impresos de Fenlon & Haar [1998].
[60] Una primera orientación sobre las predilecciones de los compositores puede extraerse de los catálogos de impresos de Fenlon & Haar [1988]. No obstante, ha de tenerse en cuenta que la impresión de música plantea importantes problemas técnicos [Brown, 1976: 100], y que seguía siendo el manuscrito el medio de difusión más importante en la primera mitad del siglo XVI, junto con las instituciones académicas (segun testimonio de Doni estudiado por Fenlon & Haar [1988: 77-79]). Ya Einstein [1971: I, 121] diagnosticó la predilección de los madrigalistas por Petrarca, y la juzgó como indicio de una imprecisa "mejora del gusto" literario de los músicos quinientistas. Haar [1981: 172-173] ha revisado la frecuencia de los textos de Petrarca entre 1510 y 1540, lo que permite una valoración aproximativa: concluye que, de los 366 poemas del *Canzoniere*, 74 se musicaron total o parcialmente, si bien el número sería mayor si se contaran las estancias sueltas o los poemas que se pusieron en música más de una vez. Haar [1981: 179] demuestra también la abundancia de composiciones sobre textos de Bembo, Cassola y Bonifazio en este período. Según Fenlon [1988: 29] los textos de Petrarca y Bembo habrían sido adoptados, principalmente, por los compositores asociados a la corte de León X. Vid. quoque Friedmann [1995: 325-327] para la predilección de Marenzio por la poesía de Sannazaro.
[61] La composición sobre la métrica petrarquista del endecasílabo y, particularmente, sobre el soneto, el madrigal y la estancia, suele concebirse como una *composición continua*, sin repetición, totalmente alejada de la estuctura musical de la lírica tradicional en verso breve, o, en general, de la que se basa en la repetición de refranes y mudanzas con vueltas o represas.

parece haber sido obra de Jacques Arcadelt sobre un texto de Mellin de Saint-Gelais ("Au temps heureux que ma jeune ignorance") y formaba parte del *Sixiesme livre contentat xxvij chansons nouvelles* que publicó Pierre Attaignant en 1539.[62] Pero por esas fechas ya se habían impreso en Francia sonetos musicales en italiano, como el *O passi sparsi* de Petrarca con música de Sebastiano Festa, que apareció en las *Chansons musicales à quattre parties* (1533) de Attaignant, y también se habían difundido otros muchos a través de los libros italianos de música. *Le Vingt deuxièsme livre contenant xxvj chansons nouvelles* (1547), también de Pierre Attaignant, contenía una versión a cuatro voces del soneto CCCCCCVIII de Petrarca ("Lasciato hai, morte...") en traducción de Marot ("Mort sans soleil tu as laissé le monde / Froid et obscur.."),[63] y en el *Trentiesme livre...* de 1549, apareció, con música de Janequin, un madrigal anónimo inspirado en los dos primeros versos del soneto CLIX de Petrarca ("In qual parte del ciel, in quale idea / Era l'esempio, onde Natura tolse..."). En 1550 se imprimirían ya *Les Odes* de Ronsard, donde el poeta se presenta a sí mismo como el *premier auteur lyrique François*, es decir, como el primero *en escribir para la música*, en disponer métricamente el texto para facilitar el canto y la ejecución, y en resucitar el modelo antiguo de los músicos-poetas. En el plano ideológico, pues, la lírica *exige* la ejecución musical, a la vez que la generalización de la nueva poesía de la Pléiade y la difusión supranacional de Petrarca y del petrarquismo (ya sea mediante textos italianos o en traducciones e imitaciones francesas) parece indesligable de la difusión de los libros de música y de la técnica de composición sobre sonetos. De ahí que en la edición del primer libro de los *Amours*, una colección de 183 sonetos y una canción que apareció impresa en 1552, Ronsard dispusiera un suplemento con música para seis modelos de sonetos, para la *Ode à Michel de l'Hospital* y para el *Hymne triumphal sur le trespas de Marguerite de Valois*.[64]

Frecuentemente se divide el soneto en dos partes netas —de cuartetos y tercetos— pero este apoyo en las estrofas menores no puede apenas aplicarse a estancias y madrigales breves. Buena muestra de esta dificultad es el hecho de que Petrucci incluyera una matriz de música, sin texto, con la indicación "modo per cantar sonetti"; o la práctica habitual de poner música a los cuartetos (vid. Haar, 1981: 173). Un caso significativo, por temprano, es el del soneto de Petrarca *Non po far morte il dolce viso amaro*, con música de Verdelot (1520): el compositor sólo atendió a los ocho primeros versos y repitió los vv. 1-2 al final de los cuartetos (sobre esta composición, vid. Haar, 1981: 184-191; Fenlon, 1988: 202, 280n). De este modo, el soneto parece aproximarse a una forma de composición fija, con una especie de vuelta (v. 8) y de represa (vv. 1-2). Lo habitual, sin embargo, es la composición para los catorce versos.

[62] Véanse las noticias sobre sonetos musicales impresos en Francia en McClelland [1993].

[63] Véanse los anejos de McClelland [1993: 95 ss.]

[64] Todas ellas eran composiciones polifónicas a cuatro, de Pierre Certon, Clément Janequin, Claude Goudimel y Marc-Antoine Muret, y posiblemente podían adaptarse a cualquier tipo de ejecución, y, en particular, al solo acompañado. A todos los géneros líricos reunidos en el volumen les correspondía una estructura musical del suplemento. La música de los sonetos se presentaba como un repertorio de seis modelos que, teóricamente, podían adaptarse a todos los del poemario. Debajo de cada texto musical se especificaba, de hecho, cuáles eran los versos que se ajustaban a él. Este procedimiento, de incluir composiciones musicales *vacías*, sin texto propio, pero adaptables a varios, parece enfatizar las exigencias métricas y prosódicas de los compositores (a costa de las del contenido, la expresión o el *pathos*, como era común entre los madrigalistas italianos), y perpetuar lo que había hecho muchos años antes el impresor veneciano Ottaviano Petrucci, que había incluido en sus libros de *frottole* un es-

En los libros españoles de vihuela podían hallarse romances y villancicos junto a salmos, odas horacianas, fragmentos de Virgilio, sonetos castellanos y toscanos, canciones o epístolas.[65] *El libro de vihuela de mano* de Luis Milán (1536) contenía, por ejemplo, seis poemas italianos (de Sannazaro, Petrarca y otros) y los tres libros de cifra para vihuela de Alonso Mudarra (1547), que pueden tomarse como caso representativo, reunían versos latinos de Horacio, Virgilio y Ovidio, salmos, romances vernaculares, sonetos italianos de Petrarca, fragmentos de Sannazaro, y textos de Boscán, Jorge Manrique, Garcilaso y Montemayor. La colectánea procura un buen indicio de la variedad lingüística, métrica y temporal de los versos cantados, de la rápida incorporación del verso garcilasiano a los libros de música,[66] y también de la difusión de los versos petrarquistas o en metro italiano en la España de los años cuarenta. Proporciona además un buen ejemplo de la extraordinaria coincidencia de los gustos literarios de los compositores europeos, y también del hecho, relativamente común, de que de algunos poemas épicos se desgajen fragmentos "líricos" para el canto. Mudarra incluye en sus libros de vihuela la lamentación que Virgilio puso en boca de Dido inmediatamente antes de su suicidio ("Dulces exuviae, dum fata deusque sinebant, / accipite hanc animam meque his exolvite curis...", vid. *Aen.* IV, 651-665): son éstos unos hexámetros de los que poseemos versiones musicales de Josquin Desprez, Jehan Mouton, Mambriano de Orto, Filippo de Lucano, Adrian Willaert, Jakob Vaert, Theodoricus Gerardo y Orlando di Lasso,[67] y, de creer a Baldassarre Castiglione, son también éstos los versos que Isabel Gonzaga solía recitar acompa-

---

quema musical vacío, sin texto, bajo el rubro de *modo de componer sonetos*. Dos análisis de la composición musical de Janequin para *Nature ornant la dame qui devoyt*, en Brown [1994] y Brooks [1994]. Sobre el soneto en música de Ronsard remito a Ouvrard [1988: 149-164].

[65] Entre 1536 y 1580 se imprimen en España varios libros de música para vihuela: en 1536 apareció en Valencia el *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*, de Luis Milán; de 1538 son *Los seis libros del Delfín de música en cifra...* de Luis de Narváez; en 1546 aparecen en Sevilla los de Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, y el año siguiente, en Valladolid, la *Silva de Sirenas* de Valderrábano. En Salamanca se imprime, en 1552, el *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador y de nuevo en Sevilla, en 1554, la *Orphénica Lyra* de Miguel de Fuenllana. *El Parnaso*, de Esteban Daza, se estampó, por último, en 1576. Sobre los indicios que procura el repertorio vihuelístico sobre la ejecución musical de la poesía renacentista, vid. Valcárcel [1988: 143-160]. Sobre la ejecución de villancicos, en particular, vid. Cabero Pueyo [1998: 77-93].

[66] Pisador incluye composiciones garcilasistas ("Pasando el mar Leandro...", "Flérida para mí dulce y sabrosa" y un fragmento del inicio la Egloga I, el "O más dura que mármol...") y un soneto y la epístola de Boscán. Valderrábano pone en música madrigales de Juan Vázquez y Fuenllana, de Cetina. Daza también acude a sonetos de Garcilaso ("Escrito está en mi alma vuestro gesto") y a versos de su Egloga II. Una cumplida nómina de los versos incluidos en los libros de vihuela, en Valcárcel [1988]. El estudio preliminar de Pujol a su edición de Alonso Mudarra incluye una valoración comparativa de la presencia de los textos castellanos en los libros de música del siglo XVI. Sobre Garcilaso en música, vid. Randel [1974: 67-79].

[67] Seis composiciones sobre el *Dulces Exuviae* en *Le Chant de Virgile. Les poètes de l'Antiquité dans la musique de la Renaissance*, Registro sonoro. Huelgas Ensemble, Paul Van Nevel, Arles, Harmonia Mundi, 2001. Las composiciones flamencas adoptan los modos frigio e hipoeolio, que los tratadistas musicales (y, entre ellos Zarlino) consideraban más aptas para las materias *lagrimevoli e pieni de lamenti* y para los casos de amores que contienen hechos desdichados. Las piezas de Vaert y Lasso incluyen pasajes homofónicos, en el que la voz femenina de Dido canta en solitario.

ñándose de un órgano de alabastro. En el libro de Mudarra, el *Dulces exuviae* acompaña al *Beatus Ille* de Horacio o a los versos de Petrarca y Garcilaso, por lo que podría afirmarse que de la épica imperial de Virgilio procede, por desgajamiento, un poema que, paradójicamente, se percibe como "lírico" cuando no "elegíaco", y apto para el canto, del mismo modo que del *Orlando* de Ariosto o de la *Gerusalemme* de Tasso los músicos "extraen", por así decir, piezas breves para la composición de madrigales, como, por ejemplo, "La verginella è simil' alla rosa" o el célebre aire de Rugiero.[68]

En los Países Bajos, la difusión impresa de la lírica italiana en música fue cuantitativamente más importante que en España o Francia. Los talleres tipográficos de Amberes producían anualmente libros nuevos de madrigales italianos y canciones francesas, y contribuyeron a difundir un repertorio de obras líricas sobre textos de Sannazaro, Ariosto, Guarini, Bembo, Petrarca y Tasso.[69] Sólo entre 1555 y 1620 se imprimieron en los Países Bajos más de ochenta y cinco volúmenes distintos de madrigales italianos *en italiano*, por lo que puede afirmarse que, a finales del siglo XVI, el nuevo estilo madrigalista se había generalizado plenamente en la Europa del Norte llevando consigo los textos que servían de base a la composición, y que estos libros de música fueron, en gran medida, los responsables de su sostenido éxito y de su continua presencia en las literaturas vernaculares de Europa.[70] Los catálogos de Plantin para las ferias de Frankfurt entre 1597 y 1618 presentaban entre tres y diez nuevos libros de música en la primavera y el otoño de cada año, ya fueran antológicos, como el *arboreto di madrigali* que publicó Pierre Phalèse, o de autor, como el *Convito musicale di Horatio Vecchi*.[71] En cualquier caso, los estudios catalográficos evidencian que, gracias al libro de música, la circulación de los textos poéticos superó eficazmente los límites lingüísticos y nacionales, y que fueron los versos italianos (de Petrarca, Tasso, Guarini, etc.) y latinos (como el virgiliano *Dulcis exuviae*, algunas odas de Horacio, fragmentos de Ovidio, o versos de Catulo) los más favorecidos por este fenómeno.[72]

No menos rápida y ejemplar fue la expansión musical de la lírica italiana en Gran Bretaña.[73] Los libros de poesía en música publicados en Inglaterra contenían, además de versos ingleses, canciones francesas y sonetos y madrigales italianos, si bien los impresores británicos prefirieron favorecer la sistemática traducción de los versos, para satisfacer así a quienes querían entender los textos que cantaban con la música de Marenzio o Ferrabosco. Nicholas Yonge, por ejemplo, incluyó en la *Musica Transalpina* de 1588 cincuenta y siete madrigales de Petrarca, Bembo, Ariosto y Tasso, pero hizo traducir los versos al inglés para que caballeros, damas, jóvenes instruidos, ejecutantes profesionales y auditorios nobles pudieran deleitarse cabalmente, con plena comprensión de lo que oían o decían.[74] Del mismo modo, cuando Thomas Watson publicó, en 1590, *The first sett of Italian Madrigal Englished*, aclaró que la traducción de los poemas italianos no atendía sólo, ni principalmente, al sentido de los versos, sino, sobre todo, a las afecciones de la melodía, puesto que no estaban dedicados a la lectura, sino al canto ("Not to the sense off the original dittie, but after the affection of the Notae"). La definición de *madrigal* que puede leerse en *A Plaine and easie introduction to practicall musicke* (1597), de Thomas Morley, señala inequívocamente que así se nombra la música que acompaña a canciones y sonetos que son "como los

---

[68] El desgajamiento de fragmentos "líricos" de un poema épico es frecuente en el caso de la *Gerusalemme Liberata*, de la que sólo Monteverdi extrajo dos ciclos. Sobre los fragmentos desgajados de la *Liberata*, vid. Tomlinson [1987: 58-72]. Remito también a Vassalli [1986], que incluye una relación muy completa de los textos de Tasso en música, ya fueran églogas, madrigales, sextinas, canciones, u octavas de la *Gerusalemme*. Este catálogo permite comparar el éxito de las piezas singulares que componen las *Rime* y evidencia la práctica continua del desgajamiento de fragmentos brevísimos de las obras mayores. No es infrecuente que, como sucedía con Petrarca, se fragmenten canciones y sextinas, de las que se canta una sola estancia. Del poema caballeresco de Ariosto, *Orlando Furioso*, proceden muchos madrigales: vid. Maynard [1986: 48].

[69] Una rigurosa valoración cuantitativa de la producción impresa de libros de música de Amberes, en Hoekstra [1994: 164-165]. El primer libro de música de Waelrant (de 1558) contenía cinco poemas de Petrarca sobre un total de ocho madrigales; y cinco de las diecinueve composiciones de Turnhout y cinco de las ocho de Duquesnes se basaban también en textos del *Canzoniere*. Los libros de música favorecían además la creación de nuevas melodías para los mismos textos, multiplicando su difusión: es posible, por ejemplo, que las dos composiciones de Jean de Castro sobre un texto de Guarini, *Tirsi morir volea*, que se publicaron en 1588 y 1594, no sean indicio de familiaridad alguna del compositor con la obra del autor italiano, sino más bien de su conocimiento de una (extraordinaria) composición previa de Luca Marenzio, que se cantó en toda Europa, y que figuraba de forma prominente en todas las antologías de canciones.

[70] Vid. quoque Pirrotta [1980/1997: 13-42].

[71] Vid. Hoekstra [1994: 157]. La difusión más habitual de la poesía en música se produjo bien mediante antologías (como la *Musica Divina* de 1583, la *Harmonia Celeste*, de ese mismo año, la *Symphonia Angelica* de 1585, la *Melodia Olympica*, de 1591), bien mediante la publicación de libros de madrigales italianos de un solo compositor (Jean de Castro, por ejemplo, o Jacob van Turnhout) o bien mediante la frecuente reimpresión, con pocos cambios, de los libros de música salidos de las prensas venecianas (como los de Antonio Gardano, Luca Marenzio, Horacio Vecchi, etc.), que se convirtieron en fuente habitual de los impresores europeos.

[72] Los madrigales comenzaron también a abrirse paso en los libros de tablatura para láud o vihuela. En España, esto sucede desde los años treinta. Hay algunas indicaciones explícitas en los títulos del catálogo de Brown [1965]; en los Países Bajos, los libros de laúd de los años cincuenta incluían ya textos italianos (así, por ejemplo, son ya cuatro los poemas italianos que forman parte del *Hortus Musarum* de Phalèse, que apareció en Lovaina en 1552).

[73] Casi todas las misceláneas poéticas que se publicaron en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVI estaban destinadas al canto (así *Song and Sonettes, The Court of Venus, A Handefull of pleasant delites, The Paradyse of daynty devises, The Phoenix Nest, Englands Helicon* y tantas otras): solían reunir canciones cortesanas, madrigales, sonetos y baladas octosilábicas y, ocasionalmente, algunos textos destinados sólo a la lectura. Una célebre 'gavilla de delicias' se presentaba de este modo en su edición de 1584: *A Handefull of Pleasant Delites, Containing Sundrie New Sonets and delectable Histories, in divers Kindes of Meeter. Newly devised to the newest tunes that are now in use, to be sung: everie Sonet orderly ponted to his proper Tune. With new additions of certain Songs, to verie late devised Notes, not commonly knowen, nor used heretofore.* El impresor dedica el libro no a los lectores de versos, sino a todos aquellos "that in Musicke do delight your minds for solace".

[74] De creer a Yonge, satisfacía así una demanda del público: "yeerely sent me out of Italy and other places, which beeing for the most part Italian songs, are for sweetness of Aire, verie well liked of all, but most in account with them that understand that language. As for the rest, they doe either not sing them at all, or at the least with little delight. And albeit there be some English song lately set forth by a great Maister of Musicke... yet because they are not many in number, men delighted in varietie, have wished more of the some sort". Es testimonio que reproduce Maynard [1986: 40].

de Petrarca", y evidencia con ello hasta qué punto el petrarquismo y la idea de lírica iban de la mano en los libros de música de toda Europa:

> ... the best kind of it (sc. de la música profana) is termed *madrigal*, a word for the etymology of which I can give no reason; yet use showeth *that it is kind of music made upon songs and sonnets such as Petrarch* and many poets of our time have excelled in.

Es éste, nótese, el sentido *que dicta el uso*, y no el que entraña la etimología, y también el que se refiere a la práctica poética de los contemporáneos (*poets of our time*), y no, como era frecuente entre los tratadistas franceses e italianos, a las costumbres de los antiguos. Prosigue Morley con otras consideraciones sobre el contenido de estos poemas, su ocasional obscenidad o irreverencia, y el carácter de la melodía, y aunque la cita es extensa, conviene reproducirla por entero, ya que da cuenta de cómo se entiende que ha de ser esa música que acompaña al verso petrarquista:

> This kind of music were not so much disallowable if the poets who compose the ditties would abstain from some obscenities which all honest ears abhor, and sometimes from blasphemies to such as this, "ch'altro di te iddio non voglio", which no man (at least who hath any hope of salvation) can sing without trembling. As for the music it is, next unto the motet, the most artificial and, to men of understanding, most delightful. If therefore, you will compose in this kind you must possess yourself with an amorous humor (for in no composition shall you prove admirable except you put on and possess yourself wholly with that vein wherein you compose), so that you must in your music be wavering like the wind, sometime wonton, sometime drooping, sometime grave and staid, otherwhile effeminate; you may maintain poets and revert them, use triplas, and show the very uttermost of your variety and the more variety you show the better you shall please.
>
> In this kind our age excelleth, so that if you would imitate any I would appoint you these for guides: Alfonso Ferrabosco for deep skill, Luca Marenzio for good air and fine invention, Horatio Vecchi, Stephano Venturi, Ruggiero Giovanelli, and John Croce, with divers others who are very good but not generally good as these.[75]

Frente a la referencia inespecífica a los *poets of our time*, los músicos excelentes cuyas composiciones son dignas de imitación se mencionan por su nombre. El pasaje da fe, además, de la percepción del verso petrarquista como poesía *per musica*, de la predilección por la temática amorosa y de la expansión extraordinaria de la lírica italiana en Europa gracias a composiciones como las de Ferrabosco, Vecchi o Marenzio.

Los versos líricos italianos recorren pues los libros de música de Europa, y, por tanto, los salones, academias y estrados. El evento social del canto y la ejecución musical construye también una idea de lírica, adaptada al uso de los contemporáneos y asociada a la práctica compositiva de los madrigalistas. El libro de música presenta los textos líricos como antologías y colectáneas fragmentarias, de textos *breves y sueltos*, con la métrica del endecasílabo y con una notoria preferencia por el soneto y la

[75] Morley, *A Plaine and easie introduction to practicall musicke*, III, 294.

estancia. Quizá por ello, son sonetos y canciones los metros de los modernos que más claramente se perciben como "líricos", ya que son éstos los que más a menudo se ponen en música y los que la llevan, por así decir, incorporada a su nombre. Así lo hace Ronsard, cuando apostilla —a uno de sus poemas, que apareció en una antología de Jacques Peletier, de 1547— que "telle ode est imparfaite" porque no es adecuada para ponerla en música, ni es "propre à la lyre".[76] O cuando escribe, en el *Abbregé*, que los poemas debían hacerse "afin que les Musiciens les puisent plus facilement acorder". Girolamo Muzio señalaba en su arte poética que las formas de las rimas "fatte son per accordarle al canto";[77] también Bernardo Tasso apuntaba en una carta que, aunque carecía de conocimientos musicales, sí sabía muy bien cómo hay que escribir los poemas que se hacen para ser cantados ("quali debbiano esser le composizioni che si fanno per cantare");[78] en *I Marmi* de Doni, uno de los personajes pondera las posibilidades de virtuosismo y bizarría que las antítesis y oxímoros de un poema ofrecen a los compositores, que pueden hacer combatir "con las notas" los afectos contrarios de los que trata el texto y representar armónicamente la reunión final de contrarios;[79] en el *Dialogo de la musica antica e la moderna*, Vincenzo Galilei observaba también que los modernos contrapuntistas expresaban de forma extrema el afecto del verso de Petrarca o de los petrarquistas, y que por ello mismo los escritores los construían ya para satisfacer las preferencias de los compositores y propiciar su lucimiento. También Cascales entendía que la especie lírica está formada, fundamentalmente, por "sonetos y canciones", es decir, por los versos que suelen poseer acompañamiento musical en la tradición quinientista.[80]

De este modo, tanto la práctica social cuanto el peso de la etimología (al menos en el caso de la oda, la canción y el soneto)[81] parecían justificar una afirmación del texto aristotélico: la que se refiere a la relevancia de los medios de la imitación (palabra, ritmo y armonía) y a la presencia o ausencia de acompañamiento musical como criterios distintivos para discernir los géneros literarios. Esta observación no tenía 'rendimiento' en el texto conservado de la *Poética*, puesto que a un sistema de tres especies, la tragedia, la comedia y la épica, le bastaban dos únicos criterios —el del modo y el de los objetos de la imitación— para sentar las diferencias entre ellas: sólo

[76] Para la relación entre Ronsard y Peletier, vid. Brooks [1994: 66-67].
[77] *Dell'arte poetica*, en *Trattati*, II, 175.
[78] Bernardo Tasso, *Lettere*, 270: vid. Vega [2003].
[79] Vid. Vega [2003]. Cabe recordar a este propósito que Winn [1981: 146] explicó lo que él llamaba las "extravagancias armónicas" de los compositores del siglo XVI, y, en particular, las de Carlo Gesualdo, por el deseo de expresar musicalmente el oxímoron.
[80] Hay también referencias a "balatas y madrigales", y una continua alusión a "Petrarca lyrico", que evidencia que la práctica de los contemporáneos se ha impuesto, en la teoría, a los ejemplos de los antiguos: el soneto, como dice Cascales, "es la poesía más común que oy tiene España y aun toda la Christiandad" (*Tablas poéticas*, 239-240, 253). S. Delahaye [2000: 274] ha hecho notar que en la España del Siglo de Oro, el uso de *lírico*, en la lengua común, estaba ligado al canto, y que los romances recibían esa calificación cuando el autor los escribía para la ejecución musical. Tal es el caso de los epígrafes que acompañan a los romances gongorinos en uno de los manuscritos, que indican, por ejemplo "de los Lyricos: Híçose para cantar..." o "de los Lyricos... Híçole el Poëta para la vihuela".
[81] Sobre la etimología de oda y de los poemas destinados al canto, vid. Gómez Camacho & Rico [1993].

la extensión del sistema aristotélico para acoger a "nuevos" géneros (como la lírica, o la *novella*, o el *romanzo*) forzaba a introducir nuevos elementos distintivos o a reflexionar más por lo menudo sobre los que en la *Poética* habían recibido una mención fugaz.

En cualquier caso, la moda del madrigal italiano parece inseparable del triunfo de la lírica vernacular, y entraña además, en los modos de composición, una suerte de poética expresiva y de los afectos. Si entendemos que son las clases privilegiadas las que rigen el gusto y los pasatiempos sociales, no habrá de sorprendernos que la lírica ganara progresivamente estima y presencia en el siglo XVI, y que lograra encontrar acomodo incluso en aquellos textos teóricos que, como los neoaristotélicos, se fundaban en principios muy poco hospitalarios para estas formas de poesía, libres, sueltas, pasionales y breves.

ESTE LIBRO: HACIA UNA POÉTICA DE LA LÍRICA EN EL SIGLO XVI

Las artes poéticas comprehensivas, los comentaristas de Aristóteles, de Horacio y de Demetrio, los libros de madrigales, las instituciones de los moralistas, los diálogos de cortesanía, o la varia doctrina de prólogos y epístolas nuncupatorias a rimas y cancioneros revelan que la idea de la lírica se construye, en el Renacimiento, como una encrucijada de discursos: de la poética y la retórica, de la política, la cortesanía, la música, la teología y la filosofía moral. La lírica es un género literario, o, más exactamente, comienza a conceptualizarse como tal, para las literaturas modernas, en la poética del siglo XVI. Pero es también una práctica social y un evento cortesano, cuya concepción no está exenta de vínculos de clase, y que se asocia a cuestiones tan varias como el auge del petrarquismo, la difusión del madrigal, la práctica del canto acompañado o la construcción del canon en las literaturas vernaculares. La poética construye una idea de lírica que ha de conjugar esta representación cultural contemporánea, marcada por los temas del petrarquismo y por el éxito de los madrigalistas, con la fascinación anticuaria por las figuras legendarias de la lírica griega y hebrea y también con la precisa herencia de la lírica latina, de las odas horacianas o de los (casi) recién descubiertos versos de Catulo.

Los estudios reunidos en este libro quieren hacer justicia a la complejidad cultural de esta idea literaria, y se proponen, en primera instancia, examinar e historiar la formación de la teoría de la lírica en la Europa del siglo XVI, entre Italia y España. Es éste el período que asiste a su "invención" teórica, o a su construcción como una categoría pertinente para pensar la poesía moderna, más allá de su condición de instrumento anticuario o de término histórico. Apenas si es preciso justificar estos límites cronológicos: baste reparar en que el primer tratado de poética que considera la lírica como género mayor, en pie de igualdad con la épica o la tragedia, es el *De poeta libri sex*, de Antonio Minturno, que se publicó en 1559; o que el más extenso y detallado tratamiento "monográfico" de la lírica como género perfecto —desde el punto de vista del neoaristotelismo— es de 1594 y adoptó la forma de una serie de lecciones académicas que Pomponio Torelli pronunció ante la academia *degli Innominati* de Parma. En el siglo XVI, pues, se abre paso, conceptualmente, una idea de poesía lírica

y, como consecuencia, de su posición —por estilo, materia, fines, y efectos— en el sistema de los géneros y en el pensamiento sobre la literatura: es éste el momento de la recepción plena del aristotelismo y de las poéticas neoplatónicas, de la retórica de Hermógenes, de Ateneo y de los tratados sobre el estilo de Demetrio y Dionisio de Halicarnaso; es también el siglo del gran petrarquismo europeo, el del ascenso de las lenguas vernaculares y el de los comentarios de los poetas líricos que habían escrito en vulgar, como Ronsard, Garcilaso, o Petrarca.

El estudio de la teoría lírica del Renacimiento no es una empresa sin precedentes. Weinberg, en 1961, en su vasta historia de la crítica renacentista italiana, había llamado la atención sobre la relevancia de las lecciones académicas de Pomponio Torelli para historiar el concepto. En 1962, O. B. Hardison estudió las formas líricas de la alabanza y su vinculación teórica con la retórica del encomio; un importante trabajo de DeNeef, de 1973, reparó en la frecuente vinculación de la idea de lírica con las formas de la retórica epideíctica; poco después, en 1977, una monografía de García Berrio sobre la tópica horaciana en el Renacimiento dedicaba unas páginas a la "indeterminación" de la lírica en el *Ars* y a su difícil inserción en un sistema de géneros. Más reciente, de 1998, es un breve y denso volumen de Gustavo Guerrero que ofrece una revisión panorámica de las teorías de la lírica desde la Antigüedad y que incluye un informado capítulo sobre las poéticas del Humanismo y el Renacimiento. En 1999, Roland Greene se aproximó específicamente a la idea renacentista de poesía lírica, y a su *minoridad*, privilegiando en su aproximación los criterios estilísticos, y, en 2000, una tesis doctoral de Séverine Delahaye, *La voix d' Orphée*, aún inédita mientras se concluyen estas páginas, incluyó valiosísimas reflexiones sobre la idea de lírica en España, tanto en el lenguaje común, como en los manuales de educación o en los libros de música. En 2002, por último, Julián Jiménez Heffernan volvió sobre esta cuestión, para escrudriñar esta vez la difusa poética de la lírica que está presente, o, mejor, *entrañada*, en la escritura literaria del Quinientos en España.[82]

Todos estos trabajos han sido imprescindibles para abrir camino a los estudios reunidos en este volumen. Este libro pretende, de hecho, suscitar la cuestión de la teoría de la lírica desde una perspectiva comparatista, supranacional, que atienda tanto a los difusos límites del concepto cuanto a la construcción, difusión y variaciones del discurso que da cuenta de su naturaleza: quiere aislar las ideas comunes que vertebran el tratamiento teórico de la lírica —en un siglo de escritura lírica— y trazar esta historia cultural mediante un atentísimo seguimiento de las fuentes. Es éste pues el estudio de la *idea* de lírica en el Renacimiento y no de la poesía que efectivamente

[82] Vid. Hardison [1962]; DeNeef [1973]; García Berrio [1977]; Guerrero [1998]; Greene [1999]; Delahaye [2000] y Jiménez Heffernan [2002]. Agradezco a Séverine Delahaye su gentileza al permitirme consultar su tesis doctoral antes de su publicación. Sobre el concepto de lírica en relación con el modelo del salterio, vid. quoque Greene [1990] y Núñez Rivera [1993: 335-382]. Sobre la oposición entre el sonido de los versos épicos y de los líricos, y el topos de la adecuación de la lengua toscana a la escritura de poesía lírica vid. Vega [1992]. En los trabajos colectivos que ha dirigido Begoña López Bueno (grupo Poesía Andaluza del Siglo de Oro) sobre la oda, la elegía y la égloga en los Siglos de Oro, suele figurar regularmente un capítulo sobre tales conceptos en las poéticas del Renacimiento y el Barroco. Aun no habiendo abordado la idea de lírica como tal, tales contribuciones iluminan muchos aspectos parciales relacionados con el género.

se escribe en ese período: no quiere proponer, por tanto, una historia de la práctica literaria, sino de la construcción del deber ser de esa escritura y de los instrumentos conceptuales y terminológicos que permiten concebirla y nombrarla. Sus fuentes principales son las artes poéticas comprehensivas y los comentarios de obras teóricas, y, secundariamente, los textos que, sin presentarse como *artes* en sentido estricto, alojan también el discurso de la crítica: es decir, los diálogos doctrinales, las lecciones y discursos académicos, las guías de lectura y censura de libros, y las reflexiones dispersas en los prólogos y cartas nuncupatorias de cancioneros y libros de rimas.

Este libro se ordena en dos partes. La primera está dedicada a la teoría de la lírica en sentido estricto. La segunda, a las formas que hoy suelen entenderse como "líricas" pero que en el Renacimiento quedaban a menudo fuera de esa rúbrica, como la égloga, la elegía o el epigrama. En la primera parte, el orden es, en sustancia, el de la extensión cronológica de las fuentes estudiadas: el primer capítulo (C. Esteve) traza la conformación de la teoría de la lírica en las poéticas italianas del Quinientos, y atiende especialmente a los textos que —como los de Minturno, Segni o Torelli— la han formulado de forma más clara y explícita o le han concedido un lugar entre los géneros mayores. El capítulo segundo (F. Romo) propone el estudio de las doctrinas sobre la lírica que pueden espigarse en los grandes comentaristas de la *Poética* de Aristóteles y del *Ars Poetica* de Horacio, que se escribieron en lengua latina y tuvieron una difusión supranacional. El tercero (Donatella Gagliardi) examina los testimonios sobre la lectura de la lírica en el Quinientos, su posición en las *rationes studiorum* y en las instituciones de mujeres, y propone un detenido seguimiento de la censura moralista de la lírica profana en la España del siglo XVI. Los dos capítulos siguientes están dedicados a la retórica de la lírica: el cuarto (Lara Vilà) a la posición teórica de la lírica laudatoria y de circunstancias en la teoría poética del Renacimiento —con especial atención a la España de los Austrias—, y a su conceptualización a partir de los principios de la retórica epideíctica; el quinto (Juan Alcina) a la singular clasificación de las formas líricas que se formula en los comentarios quinientistas de las odas de Horacio. Los dos últimos trabajos de esta parte estudian exclusivamente la teoría de la lírica en los textos españoles: el capítulo sexto (Bienvenido Morros) aborda la idea de la lírica en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a la poesía de Garcilaso de la Vega; el séptimo (Jesús G. Maestro) examina la teoría del género en las obras de Alonso López Pinciano y Francisco Cascales, es decir, en las dos grandes poéticas sistemáticas que se escribieron en España en el siglo XVI o en los primeros años del XVII.

La segunda parte de este volumen incluye tres capítulos que no sólo iluminan el pensamiento crítico sobre égloga (Eugenia Fosalba), elegía (Jordi Julià) y epigrama (José Luis Capón), sino que arrojan también nueva luz sobre la idea de lírica y sobre sus difíciles fronteras con otras formas breves o con otros poemas en verso. Es ejemplar el caso de la égloga, asimilada en muchas ocasiones a la lírica y a los metros petrarquistas —como la estancia o la canción— y vinculada en otras a distintas categorías de poesía escénica. Es también singular el caso del epigrama, que a veces queda excluido de la categoría de lírica —asociado al emblema, por ejemplo, y a las prácticas epigráficas— y otras resulta tan asimilado a ella que llega a identificarse doctrinalmente con el soneto. No menos difícil es la posición que asigna la teoría literaria

quinientista al poema elegíaco, que tradicionalmente se ha descrito en términos métricos —por herencia clásica— pero que en la poesía moderna parecía fundirse, por temas y tono, tanto con la epístola en verso como con las formas de lírica petrarquista (recuérdense, por ejemplo, los poemas *in morte* de Madonna Laura, a menudo considerados de naturaleza elegíaca), de tal modo que, mientras Ronsard, por ejemplo, distingue claramente sus elegías de sus *vers lyriques*, otros críticos parecen asimilarlos indirectamente. La segunda parte recorre ordenadamente estos tres temas, y presta especial atención a la teoría de la égloga, cuyo cultivo fue extraordinario en toda Europa y constituye una de las materias más polémicas del siglo: no es otra, de hecho, la cuestión que suscita la enconada querella literaria sobre *Il Pastor Fido*. Cierra el libro, por último, una antología de textos sobre teoría de la lírica, la égloga, la elegía y el epigrama que proceden de las artes poéticas del siglo XVI (*Textos y documentos: lírica, égloga, elegía y epigrama en las poéticas quinientistas*).