

VIII Encuentro Internacional sobre  
Poesía del Siglo de Oro  
(Universidad de Sevilla, 21-23 de noviembre de 2006)  
Organizado por el Grupo de Investigación P.A.S.O.  
(Poesía Andaluza del Siglo de Oro)

# EL CANON POÉTICO EN EL SIGLO XVI

*Edición dirigida por BEGOÑA LÓPEZ BUENO*

F. J. Álvarez Amo, J.M. Daza Somano, F. J. Escobar Borrego, J. Galbarro García,  
I. García Aguilár, A. Gargano, I. Lerner, B. López Bueno, V. Niñez Rivera,  
I. Osuna, J. M. Rico García, P. Ruiz Pérez, L. Schwartz

GRUPO  
PASO



SECRETARÍADO DE  
PUBLICACIONES

Sevilla, 2008

Colección: Actas  
Núm.: 70

COMITÉ EDITORIAL:

Antonio Caballos Rufino  
(Director del Secretariado de Publicaciones)

Carlos Bordons Alba

Julio Cabero Almenara

Antonio José Durán Guardado

Enrique Figueroa Clemente

Antonio Genaro Leal Millán

Begoña López Bueno

Antonio Hévía Alonso

Juan Luis Manfredi Mayoral

Antonio Merchán Álvarez

Francisco Núñez Roldán

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

© SECRETARIADO DE PUBLICACIONES  
DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2008  
Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.  
Tfá.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443

Correo electrónico: [secpub4@us.es](mailto:secpub4@us.es)  
<http://www.publius.us.es>

© BEGOÑA LÓPEZ BUENO (dir.), 2008

Impreso en España-Printed in Spain

I.S.B.N.: 978-84-472-1103-6

Depósito Legal: SE-3.861-2008

Impresión: Pinelo Talleres Gráficos, S.L. Carnas-Sevilla

Para Claudio Guillén, dilecto amigo, maestro insigne  
*In memoriam*

“... a cuántos bienes alargó la mano  
el que del amistad mostró el camino”

## ÍNDICE

<i>Introducción</i> , por BEGOÑA LÓPEZ BUENO.....	11
<i>La poesía grecolatina en el siglo XVI: las traducciones de los clásicos</i> , por LIA SCHWARTZ.....	19
<i>Las retóricas españolas en el siglo XVI: un canon al margen</i> , por BEGOÑA LÓPEZ BUENO.....	47
<i>Hacia una catalogación de las más importantes retóricas españolas del siglo XVI. Tradiciones, modelos y tendencias</i> , por JUAN MANUEL DAZA SOMOANO Y JAIME GALBARRO GARCÍA..	75
<i>Conciencia literaria y canon en el siglo XVI. El humanismo en busca de su auctor</i> , por JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA.....	109
<i>1582 (Poesía, imprenta y canon)</i> , por VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA...	141
<i>La poesía vindicada: defensas de la lírica en el siglo XVI</i> , por PEDRO RUIZ PÉREZ.....	177
<i>Significado y función de los catálogos de poetas españoles del siglo XVI</i> , por FRANCISCO J. ÁLVAREZ AMO.....	215
<i>De Trento al Parnaso: aprobación textual y sanción poética en los poemarios impresos del XVI</i> , por IGNACIO GARCÍA AGULLAR.....	235
<i>Las justas poéticas en el siglo XVI</i> , por INMACULADA OSUNA...	257
<i>Épica y lírica: un diálogo de géneros</i> , por ISAÍAS LERNER....	297

“ <i>Mas si me mira Caliope, diestra</i> ”: la proyección del canon épico-mitográfico de Juan de Mal Lara en Fernando de Herrera, por FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORRERO.....	321
Oltre Petrarca. Presencia italiana en la poesía satírica y burlesca española del siglo XVI, por ANTONIO GARGANO.....	349

## INTRODUCCIÓN

BEGOÑA LÓPEZ BUENO

Universidad de Sevilla – Grupo PASO

Diríase que en los últimos años ningún lenguaje crítico que se precie puede prescindir de la palabra *canon*. Diríase también que tanto uso esconde una buena dosis de esnobismo, adobada, como suele ocurrir, con cierta actitud de papanatería intelectual. El problema está en la cantidad de conceptos cobijados a la larga sombra de la palabra *canon*: norma, género, modelo, pauta, paradigma, hábito, comportamiento, tradición... Conceptos todos ellos con matices específicos notorios y notables, cuya distinción no puede obviar ninguna disciplina que se tenga por rigurosa (no digamos ya por “científica”, condición que a estas alturas sólo evoca añoranzas de-cimonónicas) en el análisis del discurso literario.

Cierto es, sin embargo, que los conceptos indiscriminadamente ocultos tras el término *canon* poseen como denominador común el de un comportamiento acorde con pautas estéticas ratificadas. Ratificadas por un consenso que pasa indudablemente por la vigencia histórica, vale decir la tradición (sin menoscabo de que ésta se haya formado de negaciones históricas anteriores o de recuperaciones previas). Ese amarre estético en la historia es acaso la validación más notable de lo canónico frente al relativismo que tendencias como las derivadas del postestructuralismo francés con sus versiones norteamericanas posteriores, y más llamativamente aun los llamados *estudios culturales*, han introducido en la investigación literaria. Amarre estético en la historia que se fundamenta en la confirmación de valores

epistemológicos sintetizados en la palabra-fetiché de *canon* que Harold Bloom lanzó al estrellato en su famoso libro de 1994.

Sea como fuere, resulta indiscutible que determinadas parcelas de la creación literaria (y por parcelas me refiero a segmentos más o menos amplios cronológicamente, y más o menos formalizados retóricamente) no pueden entenderse de otra manera que por su voluntaria, consciente y definitiva legitimación en base a una tradición histórica previa con la que se miden. Así ocurre con la poesía del Siglo de Oro, cuya conformación se ratifica en una activa *imitatio* que permite reconocer modelos previos de valor indiscutible, para sobre ellos establecer sus propias creaciones *originales* según la vieja imagen de la abeja libando en distintas flores para producir su propia miel. Porque el enraizamiento en la tradición no quita la creación de nuevas, y hasta novedosas, fórmulas literarias: otros tiempos, otras miras, con sus propias estrategias estéticas y culturales.

En entornos literarios como el de la poesía del Siglo de Oro el concepto de canon, y todo su conjunto de connotaciones conceptuales, resulta de una oportunidad —que no de un oportunismo— extraordinaria. No desde luego en su versión simplista y concluyente de alcanzar a considerar una especie de lista de los “cuarenta principales” que haya forjado la historiografía (la contemporánea a ellos mismos y sobre todo la practicada a partir del siglo XVIII, época en la que con propiedad comienza esa disciplina), sino en la versión más integral y rigurosa que indague en los mecanismos de canonización y en las estrategias para llegar a ellos. Vale decir en las condiciones que deben cumplirse según los presupuestos ideológico-culturales vigentes.

Presupuestos vigentes contemporáneamente a los propios textos canonizados, esto es, en los siglos XVI y XVII. Esta es, sin duda, la primera indagación obligada. El lector habitual de estos volúmenes del Grupo PASO recordará tal vez el compromiso adquirido desde el volumen anterior (*En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, 2005) de hacer un peinado sistemático de los mecanismos y estrategias poéticas canonizadoras desde el propio Siglo de Oro. Esto es justamente lo que contiene el presente volumen, aunque sólo referido

al siglo XVI. Porque, en efecto, la cantidad y densidad de información aconsejó dedicar el VIII de nuestros *Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro*, celebrado en la Universidad de Sevilla en noviembre de 2006, sólo a ese siglo (reservando así el XVII para el siguiente). En aquel VIII Encuentro, según la fórmula habitual, los integrantes del Grupo PASO tuvimos el placer de compartir tribuna y mesa de trabajo con nuestros invitados para esa ocasión, conocidos tan excelentes de la poesía del Siglo de Oro como Lía Schwartz, Isaias Lerner, Antonio Gargano y Ralph DiFranco.

\* \* \*

El trazado del presente volumen pretende una articulación que, aun contando con las continuas interrelaciones de los temas tratados, y por tanto la dificultad de su deslinde, distribuya el material con sistema y de acuerdo a lo que podríamos considerar tres grandes aspectos: 1/ la relación con el canon estatuido previamente (básicamente el grecolatino) y emergente en las traducciones contemporáneas y en los tratados de retórica y poética, tan atendidos por lo general a la tradición; 2/ los mecanismos contemporáneos puestos en juego para la constitución de un corpus poético ahorrado en unas pautas *canonizadoras*, cuales son los impresos de autor, contando con sus validaciones paratextuales (en especial las aprobaciones), las defensas y vindicaciones de la poesía lírica, teniendo explícitamente en cuenta la propaganda (y autopropaganda) de los “repertorios de ingenios”, y las más populares y extendidas justas poéticas; y 3/ algunos casos linderos con la poesía narrativa (épica y heroica, burlesca y satírica) que ayudan a evidenciar la difícil delimitación del espacio canónico de la lírica.

Desde el punto en que la recuperación del universo grecolatino marca uno de los caracteres más incuestionables del canon poético del Siglo de Oro, resulta imprescindible el rastreo de las traducciones como un primer sintoma. Lía Schwartz repasa el mapa del siglo XVI para concluir que fue sobre todo la poesía narrativa y mitográfica de Ovidio, junto a la épica de Homero, Virgilio y Lucano la que más llamó a los traductores “profesionales”, en tanto los traductores

“ocasionales”, fundamentalmente poetas, y más empeñados en tareas de imitación que en paráfrasis traductoras, añadieron a los modelos antedichos de Ovidio y Virgilio nuevas dimensiones: la elegíaca de las *Heroidas* ovidianas y el bucolismo virgiliano, pero sobre todo, y como consustancial a la lírica, la guía de Horacio, modelo tanto para la poesía amorosa, como para la moral y cívica.

Si bajo la tarea traductora llevada a cabo en el siglo XVI como expansión del canon clásico latino y comienzo del griego, estuvo la renovación pedagógica del Humanismo, esta práctica pedagógica fue también la gran impulsora de los tantos y tan importantes tratados retóricos que se escribieron y publicaron en el siglo, cuyo repaso y balance realicé yo misma en el segundo de los trabajos del presente volumen. Escritas esas retóricas mayoritariamente en latín y por eminentes profesores y humanistas, testimonian varias cuestiones de interés para nuestros propósitos, fundamentalmente dos: la importancia de una disciplina que va, paradójicamente, en paralelo con su esclerosis, pues los autores de las mismas mantuvieron respecto a la modelica antigüedad grecolatina un pensamiento analógico (vivir en una época ‘como si’ se viviera en otra) que les permitió permanecer completamente de espaldas a la realidad literaria de su tiempo y entorno; y la tecnificación de una disciplina en sintonía con las muchas complejidades de un texto literario, fundamentalmente las derivadas de la *elocutio*, que así lo requerían: de ahí que fuese la línea greco-bizantina, fundamentalmente la procedente de Hermógenes, la más pródiga en asimilaciones y herencias. Esa visión sintética e interpretativa de la disciplina retórica se complementa con el trabajo descriptivo y de catalogación de las más importantes retóricas españolas del siglo XVI realizado por Juan Manuel Daza y Jaime Galbarro, en el que cada ficha-resumen atiende a los tres aspectos de: estructura de la obra correspondiente, modelos técnicos que sigue y canon literario que se deduce de sus ejemplificaciones. Como era de esperar, el mundo literario del que se nutren estas obras no es el circundante.

Aunque también por lo común el *mutuo disenso* marcó las relaciones entre la teoría y la praxis en la poesía, y en general en la literatura, en el siglo XVI, José Manuel Rico muestra la consciente

necesidad que se percibe en tratados y documentos de teoría y crítica literaria de la época de construir un canon como referente cultural común. La constitución de ese canon teórico pasa por el prurito humanístico de salvar el desajuste existente entre armas/letras y se proyecta sobre todo en dos direcciones: apologías por la lengua y defensas y panegíricos por la poesía, que se multiplican a partir de 1530.

Si hay un mecanismo claro de canonización de un autor es el del impreso, porque supone preservación de los textos, mayor compilación o mejor selección de los mismos y ordenación del conjunto. Al estudio y valoración de los cancioneros profanos de autor se dedicó Valentín Núñez. A partir de la significativa fecha de 1582, en la que se publican cinco de ellos, el trabajo se retrotrae hasta la *princeps* garcilasiana de 1543 para analizar el período intermedio, en el que hay de todo y en el que la variedad de gustos y tendencias hace descartar visiones simplistas y maniqueas (la poesía endecasílabica frente a la pervivencia castellana) y la cantidad tiende a desvanecer el consabido argumento del escaso volumen de impresos poéticos.

Junto al impreso en sí como mecanismo sancionador del canon, deben tenerse en cuenta asimismo los “paratextos” legales que lo acompañan, especialmente las *aprobaciones*, que contribuyen, como ha estudiado Ignacio García Aguilar, a validar el producto. En efecto, imprimirlas entre los preliminares fue toda una estrategia de mercado que evolucionó desde un requisito legal (a partir de mediados del XVII) hasta un elemento poéticamente sancionador, pues no sólo elogiaba las cualidades morales del texto literario en cuestión, como era su función, sino también las estéticas, medidas en términos de idoneidad retórica y decoro.

Por otra parte, a lo largo del siglo se va dando un progresivo asentamiento y consolidación del papel del poeta, desde la “improvisación” del poeta cortesano y soldado hasta la “profesionalización” del escritor letrado. Es la secuencia que analiza Pedro Ruiz en el siguiente trabajo dedicado a mostrar el relativamente amplio movimiento de reivindicación y defensa que conoce la poesía lírica a lo largo del siglo XVI y que culmina en la *Casa de la memoria* de Vicente Espinel, con su utópica propuesta de inmortalidad de antiguos

y modernos, de héroes y de poetas. Porque, sin duda, en ese movimiento vindicativo de la poesía son los esbozos de parnasos contemporáneos el mecanismo canonizador más relevante. Se trata de listas, catálogos o repertorios “de ingenios”, a los que se ha acercado F. Javier Álvarez Amo para llamar la atención sobre su importancia y alertar sobre la necesidad de estudio: del casi centenar existente, apenas son bien conocidos los más famosos de Gil Polo (*Canto de Turia*), Lomas Cantoral (*Canto pinciano*), Juan de la Cueva (*Viaje de Samio*) y Cervantes (*Canto de Caliope*), además del mencionado de Espinel.

Esos “repertorios de ingenios” conocerán época más gloriosa en el siglo siguiente, cuando la poesía alcance una dimensión pública notable, con importante repercusión en las formas “circunstanciales” de justas, academias, arquitecturas efímeras o simplemente para cantar. No obstante alguna de esa poesía de circunstancias ya se venía prodigando desde el XVI. Así ocurre con las justas, estidiadas en este volumen por Inmaculada Osuna, que hace un repaso sobre su distribución geográfica (comienzan las valencianas para extenderse luego por toda España, con predilección por Sevilla), asuntos (religiosos, universitarios y cortesanos), convocatorias (primero unipersonales, luego por instituciones religiosas y académicas), métrica (coplas octosilábicas y sonetos, con mayor expansión estrófica a partir de mediados de siglo y sobre todo de los años 80). Todo induce a pensar que las justas no son un elemento innovadoramente canonizador, sino que tienden a servirse de procedimientos suficientemente sancionados y eficaces en su función (incluido el uso del latín en medios docentes y académicos).

No ajenas a los problemas del canon resultan las delimitaciones genéricas, especialmente en las fronteras épico-líricas. De hecho la poesía heroica (sea de tema histórico o mitológico) incorpora herencias petrarquistas, de cuño fundamentalmente garcilasiano, en sus cuasi obligados episodios amorosos. Así queda probado en el acercamiento que Isaías Lerner hace al poema *Armas antárticas* de Juan de Miramontes, escrito a fines del XVI en Perú y ejemplo de trasplante de tópicos y temas europeos al universo andino. El trasvase entre

elementos líricos y épicos es proverbial en la obra de Ferrnando de Herrera, quien —como ahora analiza Francisco Escobar— conecta con muchos de los procedimientos y recursos empleados por su amigo Juan de Mal Lara en el *Hércules animoso*, todo un ejemplo de épica *humanística* gestada en el ambiente intelectual de su Academia.

El canon implica un contracanon alternativo. Es lo que se dio en buena parte de la poesía italiana (y española) de la primera mitad del siglo XVI: frente al universo petrarquista hegemónico, las realidades en clave discursiva, moral y satírica, de autores como Alamanni y Ariosto, cuyas *Sátiras* fueron básicas en la formulación de un modelo epistoliar-satírico en tercetos. Tal como estudia Antonio Gargano en el trabajo que cierra el volumen, existe una abundante producción italiana marcada por el hibridismo entre los dos polos de la epístola satírica y el *capitolo* burlesco; abundante producción que fue en muchos casos intermediaria de la producida en España (en la línea epistoliar de Garcilaso, y en la epistoliar-burlesca de Hurtado de Mendoza o Cetina), aunque también hubo entre ambas literaturas un fenómeno de simultaneidad por efecto de aquella “coyuntura europea” que definió magistralmente Claudio Guillén y de la que nuestros anteriores volúmenes dedicados a *La oda* (1993), *La elegía* (1996) y *La epístola* (2000) dieron buena cuenta.

Finalmente me queda añadir que este libro queda a la espera de “un padre compañero” dedicado al siglo XVII. Será el resultado del *IX Encuentro sobre Poesía del Siglo de Oro*, cuya realización está prevista para noviembre de 2008.

OLTRE PETRARCA. PRESENZIA ITALIANA EN  
LA POESÍA SATÍRICA Y BURLESCA ESPAÑOLA  
DEL SIGLO XVI

ANTONIO GARGANO  
Università di Napoli Federico II

Es suficiente echar un vistazo tan rápido como superficial al reciente primer volumen, de los tres proyectados, de la magna antología de los *Poeti del Cinquecento*, coordinada por Guglielmo Gorni en la gloriosa colección ricciardiana, para percatarse de la fragilidad con la que ciertos prejuicios críticos, incluso los más pertinaces, reaccionan a la prueba de la realidad de los hechos. En efecto, las diecisiete secciones en las que se recogen y reparten los textos de la crestonomía forman un conjunto tan variado como para persuadir incluso al más desconfiado lector de una verdad que el autor de la *Introduzione* formula en los siguientes términos: "Il Cinquecento è un secolo disciplinato solo in apparenza: a dispetto del clamato, universale petrarchismo, è assetato di soluzioni intente e di tecniche originali"<sup>1</sup>, en el convencimiento de que "far coincidere il Cinquecento poetico col petrarchismo è una idea sbagliata"<sup>2</sup>. También para la poesía italiana, pues, se va afirmando cada vez con mayor solidez la imagen no ilusoria de un Quinientos no todo bajo el signo de Petrarca, de la que el mencionado volumen es la prueba

<sup>1</sup> Guglielmo Gorni, "Introduzione", en *Poeti del Cinquecento. Tomo I. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, ed. de G. Gorni, M. Danzi, S. Longhi, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi Editore, 2001, p. XXVI.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. XVI.



más ricamente documentada. Y es la misma imagen que a los lectores de poesía española del Quinientos se les ha impuesto desde los orígenes, desde que —podríamos decir— tuvieron entre las manos una de las mil copias de la edición que recogía *Las obras de Juan Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, que —como ha escrito Begoña López Bueno— “marca la «nacionalización» de la nueva propuesta poética”<sup>3</sup>; una propuesta que desde su nacimiento se presenta, por tanto, no toda bajo el signo de Petrarca. A ella, y a los autores que ejercieron la fuerza de los modelos, podemos referirnos siguiendo la sintética exposición que Elías L. Rivers formuló con las siguientes palabras, válidas —según el ilustre estudioso— en general para toda la poesía renacentista, entendida como “fusión de lo clásico con lo petrarquista”:

en el s. XVI los humanistas pensaban casi siempre en los textos escritos: en primer lugar, las odas, epodas, sátiras y epístolas de Horacio, con las églogas pastoriles de Virgilio, las *Heroidas* y otras elegías de Ovidio, Tibulo, Propertio, con los versos variados de Catulo; en segundo lugar, el gran *Canzoniere* de Petrarca, con sus sonetos y canciones que se leían en forma de libro<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> *Vid.* Begoña López Bueno, “De 1526 al medio siglo. La innovación”, en B. López Bueno, coord., *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 32, que retoma el concepto de la misma autora, “De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género”, en B. López Bueno, ed., *La elegía (III Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad / Grupo PASO, 1996, pp. 133-166, especialmente p. 134. Por otro lado, véase también el reciente volumen B. López Bueno, ed., *En torno al canon: aproximaciones y estrategias (VII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad / Grupo PASO, 2005, cuyo conjunto de contribuciones intenta —como escribe la misma editora en la “Presentación”— “comenzar delimitando el concepto poesía española del Siglo [...] desde la propia época, desde las miradas contemporáneas que comenzaron ya a delimitar el corpus de las obras integrantes y tendieron a configurar el canon de ese corpus inabundante” (p. 10).

<sup>4</sup> *Vid.* Elías L. Rivers, “El problema de los géneros neoclásicos y la poesía de Garcilaso”, en V. García de la Concha, ed., *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986, p. 51.

Huelga decir que las delimitaciones entre los dos sistemas de géneros poéticos —el petrarquista y el neoclásico— a las que el fragmento de E. L. Rivers alude, no son en absoluto tan netas como para impedir confluencias significativas, como muestran con suma evidencia los varios tipos de soneto, por un lado, y la égloga en la variante sanazariana, por otro. Y, sin embargo, es innegable que la voluntad de experimentar en lengua vulgar las formas poéticas nuevas, en el intento de ir más allá de las atestiguadas en el cancionero petrarquista, se realizó, en las primeras décadas del siglo XVI, por parte de algunos poetas que se esforzaron en recrear los géneros poéticos clásicos en las formas métricas vernáculos. Nos lo atestigua con la máxima fidelidad y plena conciencia uno de los mayores protagonistas del proceso al que me estoy refiriendo, el cual se prodigó con empeño creciente en el propósito que él mismo definió así: “delle cose vecchie far nove, et alle nove dar autorità”. En la carta a Ginevra Malatesta que constituía la dedicatoria de la *princeps* de los *Amori* de 1531, Bernardo Tasso se limita a distinguir entre la mayor parte de los poemas compuestos por él “ad imitazione de’ moderni provenzali e di messer Francesco Petrarca” y “alcune altre poche rime, cantate secondo la via e l’arte degli antichi boni poeti greci e latini”. Empero, el mismo Tasso posterga a una futura ocasión la profundización de las razones que le han inducido a hacer “quella prova che qualcuno altro pellegrino ingegno prima di me già fece”. El “meglior luogo e tempo” se presentó —como es sabido— después de aproximadamente tres años, con la publicación de los *Amori* de 1534, donde las pocas rimas que imitan a los antiguos de la *princeps* se habían acrecentado notablemente, hasta el punto de precisar una larga y articulada justificación tal cual es la contenida en la carta al príncipe de Salerno, Ferrante Sanseverino, con la que se abre la

El estudioso ha retomado y ampliado el concepto en *Muses and Masks. Some Classical Genres of Spanish Poetry*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1992, p. 19.

<sup>5</sup> Bernardo Tasso, “Alla Signora Ginevra Malatesta”, en *Rime*, ed. de D. Chiodo, Turin, Edizioni Rcs, 1995, vol. I, pp. 16-17.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>7</sup> *Ibid.*

nueva edición. Pues bien, después de admitir preliminarmente que la "novità" de sus versos recibirá la reprobación de muchos, ya que ha "posto da canto le Muse toscane, [per] alle greche e alle latine accostarsi", y después de haber aclarado que le es absolutamente extraño el "folle ardimento ch'io sdegni d'imitare i duo lumi della lingua toscana Dante e Petrarca", justifica del siguiente modo el diseño que preside la "nuova maniera":

sendo tanto ampio e spazioso il campo della poesia, e segnato da mille fioriti e be' sentieri, per li quali quegli antichi famosi greci e latini camminando le carte di meravigliosa vaghezza depinsero, non è forse dicevole quei due soli o tre, ove quelli le vestigia del loro alto intelletto hanno lasciate, di continuo premendo, dir quelle istesse cose con altre parole, o con quelle istesse parole altri pensier che eglino i loro divinamente scrissero: anzi pietoso uffizio sarebbe di ciascuno questa ancor giovane lingua per tutti quei sentieri menare che i Latini e i Greci le condussero.<sup>8</sup>

Es conclusión, con la metáfora topográfica del vasto campo y de sus múltiples caminos, Tasso denunciaba —en época de plena afirmación del petrarquismo bembiano— la sosería de un producto poético obtenido siguiendo únicamente los pasos de Dante y Petrarca; haciendo esto, en efecto, los poetas conseguirían sólo expresar pensamientos con las mismas palabras de esos "duo lumi" o bien repetir sus pensamientos cambiando las palabras, sin poder evitar, en ambos casos, el tedio de la réplica continua.

Es posible, como ha sugerido Rivers, que las dos epístolas dedicatorias de Bernardo Tasso a Ginevra Malatesta y a Ferrante Sanserverino constituyeran "el modelo más próximo que Boscán tenía para su manifiesto"<sup>9</sup>, es decir, para la archiconocida *Carta a la duquesa*

<sup>8</sup> *Vid.* Tasso, "Al Principe di Salerno suo Signore", en *Rime*, ed. cit. n. 5, vol. I, pp. 6-7.

<sup>9</sup> *Vid.* Elías L. Rivers, "Nota sobre Bernardo Tasso y el manifiesto de Boscán", en Adolfo Sotelo Vázquez, ed., *Homemaje al Profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, vol. I, pp. 601-605 (p. 602); véase también del mismo autor *Muses and Masks*, cit. n. 4, pp. 22-23. Sobre la carta "A

de Soma. Pero no es este ahora el problema que debe preocuparnos, porque, por lo que respecta al argumento que me interesa, es más útil atenderse a cuanto observaba B. López Bueno quien, apostillando el fragmento apenas mencionado de E. L. Rivers sobre los géneros neoclásicos, a propósito de los españoles análogamente movidos por la aspiración de —para decirlo como Tasso— "delle cose vecchie far nove, et alle nove dar autorità", oportunamente advertía que "también conviene recordar la importancia de la mediación ejercida por los italianos contemporáneos sobre los autores y géneros antedichos"<sup>10</sup>, esto es, sobre los señalados en el fragmento de E. L. Rivers.

En efecto, como ya había revelado Claudio Guillén en un famoso ensayo, la clasificación de los poemas presentes en la edición de 1543,

aplicada lo mismo a Boscán que a Garcilaso, refleja todavía hoy, con razonable fidelidad, la visión de los escritores más vigorosos de aquel

la duquesa de Soma", puede consultarse los estudios de Lore Terracini, "Tradizione illustre e lingua letteraria, problema del Rinascimento spagnolo (da Nebrija a Morales)" [1964-1965], en *ibid.*, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frengia cervantina)*, Turin, Stampatori Editori, 1979, pp. 152-161; Antonio Amisén, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1982, pp. 359-378; Mercedes López Suárez, "La justificación retórica del «Nuevo Arte»: algunas notas sobre la influencia de las *Prose della volgare lingua* en la «Carta a la Duquesa de Soma» de Boscán", *Analea malacitana*, XI (1988), pp. 329-348; Alicia de Colombi-Monguió, "Boscán frente a Navagero: el nacimiento de la conciencia humanista en la poesía española", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL (1992), pp. 143-168, esp. pp. 145 y ss.; Ignacio Navarrete, *Orphans of Petrarca. Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1994, pp. 58-72 (trad. española de Antonio Cortijo Ocaña, Madrid, Gredos, 1997, pp. 84-100); Ángel García Gariño, "Poesía implícita en Juan Boscán", en J. Villegas, ed., *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, Universidad de California, 1994, vol. I, pp. 163-170; Begoña Canosa Hermda, "Un acercamiento temático y estructural a la carta de Boscán a la Duquesa de Soma", *Lemir. Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento*, 3 (1999); Javier Lorenzo, "Poética e ideología: la aristocratización del endecasílabo en la «Carta a la Duquesa de Soma»", *Hispanic Review*, LXXIII (2005), pp. 25-40.

<sup>10</sup> B. López Bueno, "La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI", *Edad de Oro*, XI (1992), pp. 99-111 (p. 104).

*momento*, es decir, de una situación o "estructura" histórica marcada o imantada por dos polos de atracción: el eminente y admiradísimo ejemplo, por un lado, de Petrarca; y el ansia de perfeccionar, por otro lado, unos géneros nuevos procedentes de la más alta poesía latina —Virgilio, Horacio, Ovidio, Propertio, Tibulo, etc.— y de sus imitadores de finales del XV —sean poetas neolatinos, como Fracastoro, o en italiano, como Sannazaro—, o del primer tercio del XVI —desde Trissino y Ariosto hasta Alamanni y Bernardo Tasso<sup>11</sup>.

Son los mismos nombres de los poetas italianos contemporáneos los que aparecen en una página del maestro Lapesa ocupado en situar "a la poesía garcilasiana dentro de las más dignas corrientes literarias aparecidas en Italia en el primer tercio del siglo XVI", cuando, en sincronía con las lecciones de Bembo y de Sannazaro, se desarrolló "el afán de implantar en la poesía vulgar metros y géneros usados en la clásica":

Trissino intentaba remedar la canción pindárica; Bernardo Tasso, las estrofas de las odas horacianas mediante combinaciones de endecasílabos y heptasílabos; los dos escritores ensayaban el verso suelto, que, desahuciándose de la rima, pretendía acercarse más a los usos de la antigüedad. Ariosto, Bernardo Tasso y Luigi Alamanni componían elegías en tercetos, unidades estroficas cuya brevedad se asemejaba a la del dístico latino<sup>12</sup>.

Como se ve, el cuadro general relativo al italianismo no petrarquista en la poesía española del siglo XVI se presentaba bastante claro ya en tiempos del libro de Lapesa sobre Garcilaso. Naturalmente, los sucesivos trabajos de los últimos seis decenios que nos separan del magistral libro, han contribuido a hacer el cuadro cada

<sup>11</sup> Vid. Claudio Guillén, "Sátira y poética en Garcilaso", en R. Pincus Sigel y G. Sobejano, eds., *Homenaje a Casalduero*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 209-233, cito de la p. 216; ahora recogido en *idem*, *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48 (pp. 24-25).

<sup>12</sup> R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso* [1948], en *idem*, *Garcilaso: estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 95-96.

vez más rico y articulado. Baste pensar, por un lado, a las numerosas ediciones que los poetas quinientistas han recibido desde la mitad del pasado siglo en adelante, y, por otro, a los copiosos estudios que se han sucedido en el mismo lapso de tiempo, entre los cuales ocupan un lugar de absoluta relevancia las misceláneas con las que el grupo PASO ha entendido explorar los orígenes y el desarrollo de los géneros neoclásicos que están en el centro de nuestra atención.

Intentaré resumir, esquematizando al máximo, los cuatro factores basilares que contribuyen a formar el cuadro general en el que se coloca y en el que se define el papel que tuvo el italianismo no petrarquista en la renovación de la poesía española de la primera mitad del siglo XVI. El primero de estos factores es, naturalmente, la misma mediación que ejercieron los poetas italianos contemporáneos; una mediación que nadie parece poner en duda, salvo después, de vez en vez, tener que rendir cuentas con las dificultades que se encuentran en cada una de las circunstancias, para determinar las formas y las ocasiones concretas en las que el proceso de intercesión se efectuó. En segundo lugar, ya a partir de los estudios menos recientes, se ha demostrado con evidencia que la mediación de los poetas italianos no se realizó en absoluto de una manera exclusiva, porque los poetas españoles ocupados en experimentar los nuevos géneros clásicos se dirigían, desde los primeros tentativos, directamente a los modelos latinos y, en algunos casos, griegos, a menudo contaminando la influencia de los clásicos y de los italianos contemporáneos con la de los poetas neolatinos, que tuvo una importancia relevante. El hecho es que, como hemos aprendido por el famoso ensayo de Guillén antes mencionado, el proceso de mediación en el que nos ocupamos es tanto más difícil de circunscribir e, incluso, de comprobar, dado que las obras de los italianos, como escribe Guillén:

eran tanteos y experimentos, para los españoles, tan recientes como discutibles. Los géneros posteriores al petrarquismo, las "formas" que mejor expresan el nuevo "clasicismo" del momento, se están forjando durante la primera mitad del siglo XVI. Y los caminos que emprenden

los italianos no serán siempre los elegidos por los poetas —en bastante casos superiores a ellos— de España, Portugal, Francia o Inglaterra.<sup>13</sup>

En suma, el penúltimo de los cuatro factores a los que aludía está constituido por ese fenómeno al que, con un feliz préstamo del ámbito económico, Guillén se ha referido con la expresión de “coyuntura europea”, para subrayar —de forma coherente con el étimo de la palabra— el sentido de una conexión entre fenómenos no tanto de especies diferentes —como en el uso originario del gran historiador francés— cuanto, sobre todo, entre fenómenos simultáneos. La simultaneidad, sin embargo, es inútil insistir en ello, implica la ausencia de la acción desarrollada por terceros —los poetas italianos, en nuestro caso— para lograr un encuentro entre poetas españoles y modelos clásicos. Por último, es necesario considerar que las generaciones inmediatamente posteriores a la de los primeros innovadores encontraron, por decirlo así, en casa, los originales poéticos en los que inspirarse. Es lo que resulta implícito en el concepto de “nacionalización” utilizado por Begoña López Bueno: a las formas poéticas forasteras la edición de 1543 le otorgó carácter nacional, también porque ofreció los modelos que los españoles imitarían. Se diría, en conclusión, que a partir de la mencionada edición, la mediación italiana asume un carácter todavía más aleatorio que en los cerca de tres lustros anteriores, y ello seguramente todavía antes de esa fecha y del evento editorial a ella ligado, como —por no salir de la obra impresa— le sucedió a Boscán, que en la epístola de Diego Hurtado de Mendoza a él dirigida encontró el ejemplo a imitar en su respuesta.

La premisa, aunque larga, era sin embargo necesaria, porque —como inmediatamente veremos a propósito de un par de géneros poéticos no petrarquistas— cuando no se trata de averiguar exactos puntos de contacto entre textos concretos, sino, más en general, de indicar la función de modelo que algunos autores u obras han ejercido en relación a una entera tradición literaria, por lo que respecta a

<sup>13</sup> C. Guillén, “Sátira y poética en Garcilaso”, cit. n. 11, p. 215; *El primer Siglo de Oro*, cit. n. 11, p. 23.

un género poético, entonces es indispensable tener en cuenta el conjunto de factores que, a grandes líneas, he señalado en las consideraciones preliminares.

Acabo de mencionar las epístolas de Hurtado de Mendoza y de Boscán; y a este último —como es sabido— en octubre de 1534 Garcilaso le había dedicado la primera epístola en verso en la que aparecen mezcladas doctrina moral, noticias familiares y sátira; un modelo compositivo con el que los lectores de poesía italiana habían comenzado a familiarizarse muy de reciente, apenas unos meses antes que, de vuelta a Nápoles, Garcilaso escribiera desde Avignon a su amigo y camarada barcelonés<sup>14</sup>. De hecho, en el mes de junio del mismo año

<sup>14</sup> Sobre la génesis y el desarrollo del género epistolar en verso en España, véanse las siguientes contribuciones fundamentales: Elías L. Rivers, “The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature”, *Hispanic Review*, XXII (1954), pp. 176-194; *idem*, “The Horatian Epistle in Spanish”, en *Muses and Masks*, cit. n. 4, pp. 63-90, trad. española con algunos cambios: “La epístola en verso del Siglo de Oro”, *Draco*, 5-6 (1993-1994), pp. 13-31; C. Guillén, “Sátira y poética en Garcilaso”, cit. n. 11; más en general, del mismo autor, “Al borde de la literaridad: literatura y epistolardad”, *Tropeliza*, 2 (1991), pp. 71-92, reelaborado y reescrito con el título “La escritura feliz: literatura y epistolardad”, en *Múltiples moradas. Essays de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 177-233; Juan F. Alcina y Francisco Rico, “La tradición de la *Epístola moral*”, en A. Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio y otros escritos*, Barcelona, Crítica, 1993, pp. IX-XXX. Imprescindibles resultan las contribuciones recogidas en B. López Bueno, ed., *La epístola (V Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad / Grupo PASO, 2000; y en el número monográfico de la revista *Camene* (Málaga), 3-4 (2002), donde hay también una antología de epístolas poéticas renacentistas de Garcilaso a Espinel (pp. 15-134) y, sobre todo, una útil cronología de la epístola poética del Siglo de Oro desde 1534 hasta 1600, cuidada por Belén Molina Huete (pp. 383-417). Para un intento de definir el concepto “lo horaciano” en las epístolas morales, véase también Miguel Ángel Martínez San Juan, “Revisión del concepto «lo horaciano» en las epístolas morales del Siglo de Oro español”, *Bulletin Hispanique*, XCVIII (1996), pp. 291-303. Para finalizar, cabe señalar algunas tesis dedicadas a la epístola poética en España. Carol Levine, *The Verse Epistle in Spanish Poetry of the Golden Age*, Tesis inédita, presentada en la Johns Hopkins University, Baltimore, Maryland, 1974; Andrea Lower, *The Generic Repertoire of the Horatian Epistle and the Spanish Renaissance Verse Epistle: Assembly and Transformation*, Tesis inédita, presentada en la University of California, Santa Barbara, 1990, cuyas conclusiones el autor ha expuesto en extrema síntesis en “¿Tal cual a culta epístola conviene?: aproximaciones a la epístola poética española del siglo dieciséis”, en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de*

había visto la luz la edición póstuma y clandestina de las *Satire* de Ariosto, que suele considerarse el modelo fundacional del género en vulgar. Pero procedamos con orden.

Es necesario remontarse a los veinte años que van de 1508 a 1527 para encontrar un trío de poetas italianos ocupados, en el mismo arco de tiempo, en "ricavare dal capitulo in terza rima un genere di poesia discorsiva, morale e finalmente satirica, in somma di stampo oraziano, che ancora non aveva una tradizione ben definita nella letteratura volgare e che non era normale nell'età loro, neppure nella letteratura umanistica latina."<sup>15</sup> Ocorre, en efecto, que —como ha subrayado el mismo Dionisotti— "nella letteratura italiana i *capitoli* di Machiavelli stanno immediatamente a ridosso delle *Satire* di Ariosto, come al seguito immediato di queste stanno le *Satire* di Alamanni"<sup>16</sup>. La poesía en vulgar conoció de este modo, en los años mencionados, el origen de un mismo "genere di poesia discorsiva" que, sin embargo, más allá de la forma métrica común, los tres poetas mencionados realizaron siguiendo direcciones distintas.

Cronológicamente cercanos, por haber sido compuestos entre 1508 y 1511, son los tres *capitoli* de Machiavelli sobre la *Ingratitudine* para Giovanni Folchi, sobre la *Fortuna* para Giovan Battista Soderini y sobre la *Ambizione* dedicado a Luigi Guicciardini. Se trata de tres *capitoli* morales en forma epistolar de amplia medida (poco menos de un par de centenares de versos en los tres casos)<sup>17</sup>. Contra la tesis de la continuidad del *capitolo* moral desde el principio del XV hasta Machiavelli<sup>18</sup>, hace falta reconocer que la mencionada

*Hispanistas*, ob. cit. n. 9, vol. I, pp. 171-178; Won-Hoon Choo, *La epistola en verso en el Siglo de Oro*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, 1997.

<sup>15</sup> Carlo Dionisotti, "I capitoli di Machiavelli", en *idem*, *Machiavellerie*, Turin, Einaudi, 1980, pp. 61-99, cito de la p. 97. Sobre el género del "capitolo" entre finales del s. XV e inicios del s. XVI, véase también Antonia Tissoni Benvenuti, "La tradizione della terza rima e l'Ariosto", en C. Segre, ed., *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 303-313.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>17</sup> Niccolò Machiavelli, *Capitoli*, ed. de G. Inglese, Roma, Bulzoni, 1981.

<sup>18</sup> La tesis está en el centro de las páginas de Mario Martelli, "Preistoria (me-dicea) di Machiavelli", *Studi di filologia italiana*, XXIX (1971), pp. 377-405.

experiencia del florentino se justifica dentro del recientísimo desarrollo de la escuela y de la cultura humanística italiana que, entre finales del XV y principios del XVI, conoció la influencia de la poesía satírica latina, a través de los comentarios, realizados en los ambientes toscano y veneto, de Juvenal, Persio y del mismo Horacio; a través de vulgarizaciones de Juvenal por obra del veronés Giorgio Sommariva; y, por último, a través de la publicación póstuma, después de 1502, de las *Satire* del veneciano Antonio Vinciguerra, donde el *capitolo* en tercetos venía usado exclusivamente para tratar temas morales<sup>19</sup>. En suma, sobre la base de esta reciente experiencia, comenzaba a desarrollarse una nueva forma de epístola en tercetos, distinta de la de matriz ovidiana, a la que le había sonreído extraordinariamente la fortuna hasta entonces. El molde del terceto se prestaba, por tanto, a la realización en vulgar de las epístolas horacianas, tanto que, a propósito de los *capitoli* de Machiavelli y de las sátiras de Ariosto, Dionisotti ha podido afirmar que la "caratteristica comune [...] è il fatto che siano lettere poetiche indirizzate ad amici, partecipi dell'esperienza di vita e delle riflessioni morali del poeta"<sup>20</sup>. Sin embargo, es oportuno añadir inmediatamente que en los *capitoli* de Machiavelli encontramos tanto la ausencia del procedimiento irónico, típicamente horaciano, como la del diálogo ficticio, en lugar del sermón monologante<sup>21</sup>, mientras, en positivo, ironía y diálogo son factores que constituyen dos características fundamentales del modelo de sátira ariostesca, como veremos en seguida.

Con las siete sátiras compuestas entre 1517 y 1524, Ariosto, gran cultor de Horacio y con seguridad al corriente de la experiencia

<sup>19</sup> Sobre la teoría de la sátira y sobre otras experiencias de sátira en vulgar anteriores a la codificación de Ariosto, se pueden consultar Giuseppina M. Stella Galbati, "Per una teoria della satira fra Quattro e Cinquecento", *Italianistica*, XVI (1987), pp. 9-37, esp. las pp. 9-19; y el segundo capítulo, "Problemática (moral) e sátira prima dell'Ariosto", del libro de Piero Fiorani, *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 29-61.

<sup>20</sup> Dionisotti, "I capitoli di Machiavelli", cit. n. 15, p. 98.

<sup>21</sup> Así ha sido notado, muy oportunamente, por Giorgio Inglese, "Introduzione", en N. Machiavelli, *Capitoli*, ed. cit. n. 17, p. 45, n. 75; y por P. Fiorani, *Il modello ariostesco*, cit. n. 19, p. 60, n. 39.

satírica neolatina de Tito Vespasiano Strozzi<sup>22</sup>, se libera de la tradición del *capitolo* moral y ofrece el modelo fundacional del género en vulgar, que se basa en la innovadora confluencia de tres componentes primarios: epístola, sátira y tercetos, según una originalísima combinación cuyos rasgos esenciales intentaré trazar en pocas líneas<sup>23</sup>. Lejos de asumir los tonos de la predicación o de la invectiva, la sátira aristotésca “evita la polémica scoperta e troppo risentita, lo sfogo diretto e immediato”<sup>24</sup> para adquirir el tono de una sobria y distendida moralidad; y ello gracias a una estructura que se conforma según una rigurosa poética epistolar, la de la carta familiar, en particular, por lo que ha sido justamente afirmado que “rispetto a Orazio, anche quello delle *Epistolae*, l’Ariosto insiste con maggiore decisione nella caratterizzazione epistolare dei suoi testi”<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Tito Vespasiano Strozzi fue el autor de cuatro sátiras, cuya difusión fue asegurada por la edición aldina de 1513, Strozzi *Poetae pater et filius*, donde aparecen con el título de *Sermonum liber*. Sobre las sátiras de Strozzi, además de la indicación de Tissoni Benvenuti, “La tradizione della terza rima”, cit. n. 15, p. 313, véanse P. Fioriani, *Il modello aristotésco*, cit. n. 19, pp. 73-76, y Bartolomé Pozziolo Calero, “De la sátira epistolar a la carta en verso latinas a la epístola moral veneciala”, en *La epístola*, cit. n. 14, pp. 60-99, esp. pp. 78-79. Sobre la sátira neolatina, Jozef Jijewijn, “Neo-latin Satire: sermo and satyra Menippea”, en R. R. Bolgar, ed., *Classical Influences in European Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 41-55.

<sup>23</sup> Sobre los rasgos esenciales que caracterizan las sátiras de Ariosto, pueden leerse los siguientes estudios: Cesare Segre, “Struttura dialogica delle *Satire aristotésche*” [1976], en *idem*, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Turín, Einaudi, 1979, pp. 117-130, y del mismo autor la *Premessa* a su edición de Ludovico Ariosto, *Satire*, Turín, Einaudi, 1987, pp. VII-XI; el cap. III de P. Fioriani, *Il modello aristotésco*, cit. n. 19, pp. 63-93; Corrado Bologna, “Lettura delle «Satire»”, en *La macchina del «Furioso» Lettura dell’«Orlando» e delle «Satire»*, Turín, Einaudi, 1998, pp. 3-48; las numerosas contribuciones recogidas en C. Berra, ed., *Prasitire e rime aristotésche. Gargano del Garda (14-16 ottobre 1999)*, Milán, Cisalpino, 2000; Alfredo D’Orto, *Introduzione* a su edición de Ludovico Ariosto, *Satire*, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2002, pp. IX-LVII. Para una bibliografía menos sumaria, se pueden consultar la “Nota bibliográfica” de Bologna, “Lettura delle «Satire»”, pp. 223-226, y la sección “Studi” de la edición de D’Orto, pp. LXXX-LXXXIV.

<sup>24</sup> Lanfranco Caratti, *Ariosto, en idem*, *Ariosto e Tasso*, Turín, Einaudi, 1970, pp. 15-51, cito de la p. 25.

<sup>25</sup> P. Fioriani, *Il modello aristotésco*, cit. n. 19, p. 78.

De esto se derivan algunas importantes consecuencias relativas a los tres factores implicados en el proceso comunicativo: los correspondientes, que pertenecen siempre al círculo de las amistades o de los familiares; la misma comunicación epistolar, que arranca inexorablemente de casos u ocasiones personales del autor, a cuyo estímulo o inspiración deberá reconducirse la composición de la sátira; por último, el personaje que dice “yo”, es decir, la persona satírica que, en la ficción epistolar, conserva sí una fuerte connotación, como ya era en el código horaciano, pero, a causa también del “taglio sempre strettamente cronistico” que asume la comunicación y de la “determinazione esatta della posizione del corrispondente”<sup>26</sup>, a las que me acabo de referir, ésta —la persona satírica, digo— gana una presencia dominante que, como para el correspondiente, se realiza “col massimo possibile di determinazione locale”<sup>27</sup>, huyendo así de la “genericità di un io esemplare e magistrale”<sup>28</sup>. Sin embargo, “l’essenza autobiografica è una sola cosa con l’essenza moralistica delle *Satire*”<sup>29</sup>, tanto es así que, como bien ha resumido el más reciente editor de la obra, “Il rilievo personale si risolve spesso nell’enuciación di una norma etica accolta e attiva nella coscienza, in contrasto con le opinioni e i comportamenti degli uomini suoi contemporanei, gli uomini del *demos*”<sup>30</sup>. Por lo demás, al tono coloquial con el que las *Satire* han sido realizadas se conectan diversos fenómenos que contribuyen a la determinación del código satírico formulado por Ariosto. Aludire muy brevemente a tres de ellos. En primer lugar, la polivalente función del *tu*, que puede tener como referente a los destinatarios, a los personajes evocados por el autor o a los presentes en escenas ficticias o fábulas ejemplares, pero también al propio autor al que se dirigen los destinatarios o las voces anónimas. En efecto, en segundo lugar, se debe señalar la inserción de verdaderos y auténticos diálogos con los destinatarios, en los que se refleja el diálogo interior del

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>28</sup> C. Segre, “Struttura dialogica...”, cit. n. 23, p. 119.

<sup>29</sup> C. Segre, *Premessa* a la ed. cit. n. 23, p. VIII.

<sup>30</sup> D’Orto, *Introduzione* a la ed. cit. n. 23, p. XXXVIII.

sujeto poético. Por último, una notable importancia tienen las aperturas narrativas con valor ejemplar: apólogos y *novelle* que, alterándose con las referencias a hechos o costumbres personales —por un lado— y a las generalizaciones morales —por otro—, contribuyen a generar esa variedad de registros discursivos que es uno de los trazos más peculiares de las *Satire*. Igualmente, en el plano lingüístico y estilístico, en conformidad con la *inaequalitas* del género, la mímesis del léxico y del discurso *cotidianus* está en el origen de la variedad de tonos y de registros empleados, en los que podemos reconocer la insuperable sabiduría estilística de las *Satire*.

Né l' Ariosto ancor di me si lagne,  
il ferrarese mio chiaro e gentile,  
ch'oggi con lui cantando m'accompagne;  
né il mio basso saper si prenda vile,  
ché fors' ancor (s'io non l'estimo indarno),  
girando 'l verno in più cortese aprile,  
non avrà a schivo 'l Po le rive d' Arno<sup>31</sup>.

Los tercetos que acabo de transcribir cierran la tercera sátira de Luigi Alamanni. Con estos versos el autor expresaba el temor de una posible acusación de plagio, al reconocer en Ariosto el inventor del género satírico en vulgar. Temor muy extraño, en verdad, dado que las trece sátiras compuestas por Alamanni entre 1524 y 1527 muestran que cultivaba una sátira muy diferente a la ariostesca, tanto como para justificar la afirmación de que la suya es una propuesta alternativa a la de Ariosto<sup>32</sup>. Es distinto, en efecto, el modelo de sátira

<sup>31</sup> Luigi Alamanni, *Versi e prose*, ed. de P. Raffaelli, Florencia, Le Monnier, 1859, vol. I, pp. 258-259.

<sup>32</sup> Las sátiras de Alamanni se publicaron en *Opere toscane [...] al Christianissimo Re Francesco Primo*, Lugduni, Sebast. Gryphius, 2 vols., 1532-1533. Para dicha edición como "una delle più larghe miscellane di stili e di metri che sia possibile reperire in una raccolta di opere poetiche cinquecentesche", y aún "la [raccolta] meno bembiana per direzione e la meno petrarchista, quanto a rastremazione del modello, di quell'intera stagione", véase Giancarlo Mazzacurati, "1528-1532: Luigi Alamanni, tra la piazza e la corte", en *L'écritain face à son public en France et en Italie à la Renaissance* (Actes du Colloque international de

al que Alamanni se remonta, prefiriendo el tono de la invectiva y de la *vis* polémica, más conforme al modelo juvenaliano que al horario adoptado por Ariosto, como resulta evidente por el propósito expresado en la carta dedicatoria "al Christianísimo Re Francesco Primo", donde —a propósito de la producción satírica recogida en el volumen— Alamanni afirma que "null' altro cerco che [...] andar raccontando gli altrui falli, ai quali sempre è soggiaciuto il misero mondo e soggiace oggi più che mai"<sup>33</sup>. La crítica de los comportamientos aberrantes del presente, realizada a menudo con los tonos excitados y violentos de la acusación y del reproche, recurre después a un estilo extremadamente rebuscado y elevado, el "novello stile" del que el poeta habla siempre en la tercera sátira a Brucioli, y que ya sus contemporáneos juzgaban "troppo elevato in questa materia e non punto piacevole, ma più tosto aspro e severo, percióché la satira vuol essere per così dire humile e pedestre", como escribía Sansovino en el *Discorso* antepuesto a los *Sette libri di Satire* de 1560<sup>34</sup>.

De los tres autores mencionados Alamanni fue el único que se asumió la responsabilidad de la publicación, incluyendo doce

Tours 4-6 décembre 1986), Paris, Vrin, pp. 51-70, ahora recogido en *Idem, Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 89-112, esp. las pp. 101 y siguientes (cito de las pp. 101 y 106). Sobre las sátiras de Alamanni, pueden consultarse los estudios de P. Floriani, "Le «Satire» di Luigi Alamanni", en *Il modello ariostesco*, cit. n. 19, pp. 95-123; Rossana Perri, "Le *Satire* «illustre» di Luigi Alamanni. Il canone petrarchesco fra tradizione classica e sperimentalismo volgare", *Schede Umantistiche*, 2 (2004), pp. 35-50, donde la estudiosa anuncia que está en prensa su edición de las *Satire* de Alamanni, reelaboración de su Tesis Doctoral, *Le "Satire" di Luigi Alamanni. Introduzione, testo critico e commento*, Università degli Studi della Calabria, 2005.

<sup>33</sup> La carta dedicatoria a Francesco I no se publicó en la edición de Raffaelli (véase *supra* n. 31) y, por ello, se puede leer en la *princeps* leonesa. Para la cita, cf. vol. I, f. 3v. Las *Opere toscane* tuvieron, de todas maneras, una edición italiana casi contemporánea a la francesa: el primer volumen se imprimió, de hecho, en Florencia, Ginunti, en el mismo año 1532, mientras que el segundo salió en Venecia en 1533, por P. Niccolini da Sabbio (véase G. Mazzacurati, "1528-1532: Luigi Alamanni", cit. n. 32, p. 101 n.11).

<sup>34</sup> Francesco Sansovino, "Discorso sopra la materia della Satira", en *Sette libri di Satire di Lodovico Ariosto, Hercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Principiuetra, Francesco Sansovino*, Venecia, Tipografía F. Sansovino, 1560, f. 50r-50v.

de las trece sátiras por él compuestas en el primer volumen de las *Opere toscane* de 1532, mientras que—como es sabido—las sátiras de Ariosto vieron la luz en la edición póstuma y clandestina de 1534, y los *capitoli* de Machiavelli en 1549, nada menos, bien veintidós años después de la muerte del escritor, después de que ambas obras—sátiras y capítulos—hubieran conocido una restringidísima circulación en vida de sus autores. En cualquier caso, en Italia, entre el capítulo moral en forma epistolar y de gran extensión, cultivado por Machiavelli, y las dos variantes de epístola satírica: de cuño horaciano, en el caso de Ariosto, y de cuño juvenaliano, en el de Alamanni, fue el modelo ariostesco el que constituyó el paradigma para los sucesivos cultivadores del género.

Uno que de Ariosto y de poesía española sabe mucho ha escrito que “el ejemplo de Ariosto satírico es fundamental para el nacimiento y desarrollo en España de la epístola poética”<sup>35</sup>, tanto es así que la cuestión se vuelve a hallar en el centro de un reciente trabajo de Cacho Casal quien, de manera extremadamente documentada, a propósito de la poesía satírica, ha afirmado que “la destacada figura de Ariosto y de otros poetas como Bentivoglio o Alamanni ejerció una influencia considerable en España [...] los poetas tomados como modelos satíricos fundamentales fueron Horacio y Ariosto; y, nuevamente les decir, como en Italia], la huella horaciana se vio condicionada por las *Satire ariostescas*”<sup>36</sup>. Todo ello es muy razonable, pero, en la práctica, por las razones ya expuestas en las consideraciones introductorias, no es en absoluto fácil para quien—como yo, ahora—se propone evaluar y ponderar la presencia italiana, establecer en términos exactos y ciertos cuanto el origen y desarrollo del

género deban al modelo italiano—ariostesco, en este caso—y cuánto, por el contrario, se deba considerar el producto de una iniciativa autónoma o de una relación directa con los clásicos y con los autores neolatinos, o aún de la influencia ejercitada internamente a la tradición española. Alguna rápida reflexión y, sobre todo, algún ejemplo más significativo nos ayudarán a ilustrar el problema.

“En ningún poema Garcilaso se había alejado tanto de Petrarca”<sup>37</sup>, ha dicho Guillén, como en la *Epístola a Boscón*, cuyos versos resultan “tan admirados y bien comentados ya que parece que como a la rosa no se les puede tocar más”<sup>38</sup>. tomo prestada la imagen que Mercedes Blanco ha usado a propósito de otro excelente comentario. Sí, ningún poema está más alejado de Petrarca, si bien hay que añadir que es el único, paradójicamente, que se cierra con el nombre de él. Pero, para nosotros ahora, la cuestión es otra. ¿Debemos considerar una coincidencia absolutamente casual el hecho de que Garcilaso componga su epístola a cuatro meses de distancia de la publicación de las sátiras de Ariosto? ¿O, quizá, valga la pena interrogarse si y cuánto este “proyecto renovador de la poesía”<sup>39</sup> sea deudor del modelo del género que suele considerarse fundacional en la poesía en vulgar?, ya que podemos excluir, sin ninguna duda, cualquier deuda en relación al otro de los “due capi della divaricazione possibile all’interno del genere satirico cinquecentesco”<sup>40</sup>; me refiero, obviamente, a Alamanni. Pues bien, si la admirable combinación de reflexión moral y sátira en forma epistolar nos remite sin ambigüedad al modelo clásico horaciano, en la versión con la que tomaba nueva vida en los versos del poeta ferrarés, son, sin embargo, dos los factores que nos llevan a acercar la composición de Garcilaso a

<sup>35</sup> Claudio Guillén, “La Epístola a Boscón de Garcilaso”, en M. Crespillo, ed., *Comentario de textos literarios*, Málaga, Analecta Malacitana. Anejo IX, 1997, pp. 75-92.

<sup>36</sup> Mercedes Blanco, “Fragmentos de un discurso satírico en la obra de Góngora”, en C. Vallio y R. Valdés, eds., *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2006, pp. 11-34, cito de la p. 31.

<sup>37</sup> C. Guillén, “La Epístola a Boscón”, cit. n. 37, p. 83.

<sup>40</sup> Silvia Longhi, *Poeti satirici, en Poeti del Cinquecento*, cit. n. 1, p. 1019.

<sup>35</sup> José María Micó, “Cervantes y el Ariosto menor”, en A. Villar Lecumberri, ed., *Cervantes en Italia. Décimo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Roma, 27-29 septiembre 2001)*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 301-308, cito de la p. 306. Como es sabido, Micó es el autor de una traducción de las sátiras de Ariosto: *Sátiras*, Barcelona, Península, 1999.

<sup>36</sup> Rodrigo Cacho Casal, “La poesía satírica en el Siglo de Oro: el modelo ariostesco”, *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXI (2004), pp. 275-292, cito de la p. 283. Del mismo autor, véase también “La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido”, *Neophilologus*, LXXXVIII (2004), pp. 61-72.



las de Ariosto. En primer lugar, la urgencia autobiográfica, que está en el fondo de la inspiración de Ariosto, se encuentra en la composición de Garcilaso con análoga función estructuradora, ofreciendo así la más válida justificación a la conexión de forma epistolar y de ocasión concreta que la produce; una conexión que, en el poeta español, se cifra espléndidamente en la sobreposición de camino real y camino moral, de viaje y de reflexión (vv. 17-18): "Alargo y suelto a su placer la rienda, / mucho más que al caballo, al pensamiento".<sup>41</sup>

Tal sobreposición de la dimensión mental y material no impide, naturalmente, que los dos discursos—moral y satírico—reciban un desarrollo autónomo y que la alternación de ocasión y reflexión se traduzca, en el plano estilístico, en la variedad de tonos y de registros lingüísticos que, mimando el lenguaje de uso cotidiano en todos sus niveles o estratos, realiza ese "descuido suelto y puro", que corresponde a nivel formal, en la comunicación epistolar, a la relación de amistad que liga a los dos correspondientes. Si es debida al caso, la coincidencia de resultados a los que llegan el poeta italiano y el español, aun considerando el común denominador clásico, alcanza lo prodigioso o, cuanto menos, lo sorprendente. Sin embargo, no sería correcto dejar de lado los elementos de discordancia, que también los hay y son relevantes, como la solución métrica, que a los tercetos encadenados prefiere el endecasílabo libre, y la extensión de la composición, que no sobrepasa los 85 versos frente a medidas mucho más amplias, que oscilan entre los 181 versos de la última a los 328 de la quinta sátira de Ariosto. Y es que la genialidad poética de Garcilaso no admite réplicas anodinas. Como para la oda de Bernardo Tasso, cuya lectura fue sólo el estímulo que empujó a Garcilaso a medirse con el amado modelo clásico, así el contacto con las sátiras de Ariosto debió inducirlo a una análoga experimentación en relación a un poeta como Horacio, del que ambos—Garcilaso y Ariosto—eran renombrados cultores; con una diferencia, sin

<sup>41</sup> Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de B. Morros, estudio preliminar de R. Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995, p. 116. Véase el refinado comentario de C. Guillén, "La Epístola a Boscón", cit. n. 37, pp. 84-85.

embargo, respecto al otro género poético—si me es permitido expresar un juicio de valor: que mientras la oda de Garcilaso es incomparablemente superior a la de Tasso, su epístola es digna de acompañar a las de Ariosto, que resultan, de todas formas, las obras maestras en absoluto del género en vulgar.<sup>42</sup>

El recurso al uso de los tercetos, en lugar de la solución métrica garcilasista, no bastará a aproximar ulteriormente la epístola horaciana española al modelo ariostesco, si es cierto que el intercambio epistolar entre Hurtado de Mendoza y Boscón, que—como es sabido—marcará la pauta del futuro desarrollo quinientista del género, incluso queriendo considerar el mayor autobiografismo de la pieza del barcelonés, acentuará, sin embargo, el tono moral y doctrinal, y acabará así concediendo un espacio menor a la refinada combinación de reflexión moral y discurso satírico que había sido—junto con la elección del metro y la forma epistolar—uno de los ejes en torno al cual giraba la propuesta ariostesca.<sup>43</sup> Todo ello llevará consigo el

<sup>42</sup> Sobre la *Epístola a Boscón* de Garcilaso, además de los ya mencionados trabajos de C. Guillén: "Sátira y poética" y el definitivo "La Epístola a Boscón", véase: E. L. Rivers, "The Horatian Epistle", cit. n. 14, pp. 184-189; *idem*, *Masks and Masks*, cit. n. 4, pp. 65-68; B. Morros, "Problemas de Garcilaso: la epístola a Boscón (versos 5 y 6)", en P. Jaurnale, D. Noguera y A. Rey, eds., *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Londres, Támesis, 1990, pp. 353-360; Christopher Maurer, "Sobre el «descuydo»: la epístola de Garcilaso a Boscón", en B. Ciprijanskaité y Ch. Maurer, eds., *La voluntad del humanismo. Homenaje a Juan Marichal*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 149-158; Barbara Brunner Edwards, "Garcilaso's «Epístola a Boscón»: «el gusto de dar cuenta de los pensamientos», *Hispanófila*, 114 (1995), pp. 1-8; Charles B. Moore, "La estructura retórica de la *Epístola a Boscón* de Garcilaso de la Vega", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXVI (2000), pp. 33-59; B. Pozuelo Calero, "De la sátira epistolar...", cit. n. 22, pp. 82-83; G. Caravaggi, "Hacia la invención de la epístola poética en España", *Genette*, 3-4 (2002), pp. 139-148; Angel Luis Luján Añenza, "La epístola de Garcilaso a Boscón: entre el *sermo* y la *oratio*", *Bulletin of Spanish Studies*, LXXX (2003), pp. 161-181.

<sup>43</sup> Andrés Sánchez Robayna, en su contribución al mencionado volumen *La epístola*, ofrece "un periti de la epístola moral desde Garcilaso hasta Quevedo", a cuyo propósito observa: "La epístola horaciana española tiende, en unos casos, al realismo autobiográfico, apoyada en lo personal-afectivo, en otros—la mayoría—, a la gravedad filosófica, basada en lo doctrinal. [...] En pocos casos, en España, es verdaderamente satírica, aunque suele incluir elementos satíricos" ("La

posterior debilitamiento hasta la desaparición de algunos elementos muy peculiares de la propuesta: la epístola horaciana española continuará teniendo una impronta familiar y los corresponsales conservarán, sí, un carácter personal, pero la comunicación epistolar se presentará casi del todo desprovista de la ocasión, es decir, de la circunstancia histórica y geográfica que la motiva, con la consiguiente pérdida del corte cronístico; el resultado terminará, por lo tanto, aplastándose sobre la única dimensión doctrinal a nivel argumentativo y desarrollándose sobre una sola unidad tonal, es decir, sin variedad de registros, a nivel estilístico. Dicho así, esto refleja mejor el resultado de un proceso que el completo proceso de formación del género en su devenir. Para nosotros, por el contrario, es de mayor interés ver las cosas desde un punto de observación interior a la dinámica de los acontecimientos, más bien que adoptar una perspectiva, por decirlo así, *a posteriori*.

De Diego Hurtado de Mendoza su moderno editor ha escrito que "es el primer poeta español en imitar a Horacio como autor de un libro de epístolas", ya que compuso un "conjunto de epístolas [diligidas a sus amigos y familiares] al estilo horaciano o bajo la inspiración de este modelo"<sup>44</sup>. "Un libro de epístolas", lo sabemos, era

epístola moral en el Siglo de Oro", p. 148). Sobre el intercambio epistolar entre Hurtado de Mendoza y Boscán, véanse los siguientes trabajos: Arnold G. Reichenberg, "Boscán's *Epístola a Mendoza*", *Hispanic Review*, XVII (1949), pp. 1-17; E. L. Rivers, "The Horatian Epistle...", cit. n. 14, pp. 189-193, e *idem*, *Muses and Masks*, cit. n. 4, pp. 68-71; David H. Darr, *Juan Boscán*, Boston, Twayne, 1978, pp. 99-109, e *idem*, *Diego Hurtado de Mendoza*, Boston, Twayne, 1987, pp. 48-51; Silvio Sirtis, "Boscán's «Epístola a Mendoza» and its indebtedness to Catullus", *Romance Notes*, XXXV (1994), pp. 97-100; Victoria Galván González, "La epístola poética en el Renacimiento: Diego Hurtado de Mendoza, un ejemplo", *Boletín Millares Carlo*, 14 (1995), pp. 203-214; B. Pozuelo Calero, "De la sátira epistolar...", cit. n. 22, pp. 82-84; M. Martínez-Góngora, "Entre el rigor humanista y la estética cortesana: el ideal de conducta masculina en la «Respuesta de Boscán a Don Diego de Mendoza»", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVIII (2001), pp. 421-438; José Ignacio Díez Fernández, "La diversidad epistolar en la poesía de don Diego Hurtado de Mendoza", *Canente*, 3-4 (2002), pp. 149-176, esp. pp. 153-156.

<sup>44</sup> J. I. Díez Fernández, "La diversidad epistolar...", cit. n. 43, p. 176. Sobre el conjunto de las epístolas de Hurtado de Mendoza, véase también Francisco Javier Martínez Ruiz, "Las epístolas horacianas de Diego Hurtado de Mendoza (desde

también el de Ariosto, pero el nombre del ferrarés no aparece en el óptimo trabajo de Díez Fernández sobre la producción epistolar de Hurtado que acabo de citar. Sin embargo, los motivos para emparejar a los dos poetas no faltan, ya que Hurtado de Mendoza demuestra aventurarse con seguridad en el territorio todavía poco explorado de la sátira en tercetos encadenados, utilizando a Ariosto como guía. Lo testimonia un grupo de cinco epístolas que tienen como destinatario a su hermano don Bernardino o a amigos y colegas como Luis de Ávila y Zúñiga, Simón Silveira, Diego Laso de Castilla, o —en otra vertiente— una epístola como la dirigida a un cierto don Gonzalo, de no segura identificación. Cojamos, por ejemplo, las dos epístolas a don Luis de Ávila, también él embajador al servicio del Emperador. En la primera de ellas, el tema central es el que se asoma constantemente en las epístolas de Ariosto: el antagonismo entre el servicio al señor y el deseo de libertad<sup>45</sup>. Sólo que en Mendoza, en vez de dar lugar a elecciones en insalvable conflicto entre ellas, se nos presentan como dos ideales de vida, hermanados por el hecho de que se contraponen —esta vez sí, drásticamente— a un camino vital incorrecto que, en la epístola, viene representado a su vez por "dos extremos que están lejos del medio"<sup>46</sup> (v. 96). De este modo, por un lado, al destinatario, don Luis, le viene aconsejado servir al Emperador

una perspectiva pragmática), *Glosa* [número extraordinario en homenaje a la profesora Ana Gil Ribes (1945-1988)], 1991, pp. 197-211.

<sup>45</sup> Libertad e independencia se encuentran, como es sabido, entre los valores constantes de las *Satire* de Ariosto y constituyen una de las "disposizioni personali" del autor (L. Caretti, *Ariosto*, cit. n. 24, p. 25). Para una rápida síntesis sobre el argumento, véase A. D'Orto, *Introduzione a Ariosto, Satire*, ed. cit. n. 23, pp. XLVIII-XLIX. Sobre el concepto de libertad, tan frecuente en las *Satire*, entendido como "frutto dell'esperienza concreta di una classe di funzionari e intellettuali [...] alla ricerca di spazi, in vario modo conquistabili, di autonomia", véase Remo Ceserani, "Studi aristoteschi, I. Dietero i ritratti di Ludovico Ariosto", *Giornale storico della Letteratura Italiana*, CLIII (1976), pp. 243-295, cito de las pp. 280-281.

<sup>46</sup> Cito de Diego Hurtado de Mendoza, "Epístola a don Luis de Ávila", en *Poesía completa*, ed. de J. I. Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 51-56. Sólo ahora, al corregir las pruebas de imprenta, he podido consultar la reciente edición del mismo J. I. Díez Fernández: Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.

(vv. 100-102) "Tu sirve al gran señor que has escogido, / acompaña en presencia sus victorias / y el nombre por las gentes extendido", mientras que al yo del poeta le viene reservada la aspiración a un ideal de vida tranquila, desde donde asistir a los acontecimientos históricos desde lejos; en la narración que de ellos se hace, pero sin participación activa (vv. 154-159; 163-165):

Otro mundo es el mío, otro lugar,  
otro tiempo en que busco la ocasión  
de venirme a mi casa a descansar.  
Yo viviré la vida sin pasión,  
fuera de desconcierto y turbulencia,  
sirviendo al rey por mi satisfacción;  
[...]  
el descanso mezclado con pereza,  
el comer descuidado y a su hora,  
el dormir libre sueño y sin graveza.

Se trata, como en Ariosto, de una concepción "della *virtus* e del *sommo bene* [che] si avvicina alla dottrina epicurea con il suo ideale di rinuncia e di *voluptas*, intesa come equilibrio sereno, come *vita sine impedimento*, mantenendosi tuttavia ben distante sia dalle tendenze «libertine» di un edonismo prettamente materiale [...] sia dalle tendenze metafisiche e neoplatoniche"<sup>47</sup>.

Entre los episodios de la vida retirada a la que Mendoza aspira, no falta entre otras cosas la llegada de un embajador que narrará sus empresas, cumpliendo la obligación del secreto, proverbial actitud de este tipo de servidores del estado. Pero el oficio de embajador es—como se recordará—el único tema de la segunda epístola a don Luis de Ávila. En ella, como ocurre en los poemas ariostescos, Mendoza toma arraque de un hecho u ocasión particular: la pregunta a don Luis sobre qué hará el Emperador cuando deje Alemania (vv. 1-3): "¿Qué hace el gran Señor de los Romanos, / don Luis, cuando

parte de Alemania? / ¿Puede en aguesa tierra darse a manos?"<sup>48</sup>, para expresar inmediatamente después sus polémicas razones a propósito del oficio de embajador, que hermana a los dos correspondientes. También aquí Mendoza expresa el rechazo al tipo de vida que el servicio al Emperador comporta y, al mismo tiempo, manifiesta su deseo de una existencia dirigida a un ideal de *carrea mediocritas*, "mezclado con la referencia al *carpe diem*"<sup>49</sup> (vv. 97-106):

Yo he de vivir en una medianeza  
vida clara, segura y reposada  
de amor y de sabor y de dulzura.  
Vivase hoy, mañana será nada;  
gocemos este bien con alegría  
y acabemos holgando la jornada.  
Entre fiestas y dulce compañía  
quiere ser al placer de los primeros  
y gozarme esta vida cada día.

Se crea si una tensión dialéctica entre la aspiración a una elección de vida por parte del autor y el comportamiento de embajadores y cortesanos en el que inevitablemente se reconoce el propio autor. El tono de numerosos tercetos es, por eso, el de la sátira ásarperamente polémica, a la que, sin embargo, no le es extraño, en algunos pasajes, una distinta forma expresiva que toma prestado del estilo burlesco, como—por citar un solo ejemplo—en la descripción de los deberes del diplomático (vv. 37-39): "¡O putos de nosotros, que vivimos / los años siete y siete arrepentidos / y nos hacen merced cuando salimos!", o en el cómico rechazo de Virgilio y Homero (vv. 46-48): "Echemos a Virgilio para perro / con su navegación de cinco millas / y tratemos a Homero de cencerro".

Tiene razón Díez Fernández cuando afirma que "Mendoza juega con una mezcla de tonos, serios y divertidos", pero no se trata sólo

<sup>48</sup> Hurtado de Mendoza, ed. cit. n. 46, pp. 56-60.

<sup>49</sup> F. J. Martínez Ruiz, "Las epístolas *horacianas* de Diego Hurtado de Mendoza...", cit. n. 44, p. 206.

de "una nota esencial de la poética horaciana"<sup>50</sup>, sino de un proceso más complejo y general que implica ciertos resultados de la contemporánea poesía italiana. Esta mezcla de modalidad satírica y burlesca merece alguna consideración.

En primer lugar, un factor de primaria importancia viene dado por la contemporaneidad con la que en Italia los dos géneros—satírico y burlesco—se forman:

[I]nvestitura del capítulo sull'uno e sull'altro fronte [satirico e burlesco] si realizza con netta sincronia—nos advierte la mayor estudiosa del capítulo burlesco italiano, quien después añade—el primo nucleo di ternari burleschi del Berni, ascrivibile al 1518-1522, è esattamente contemporaneo delle *Satire* dell'Ariosto, scritte negli anni 1517-1524; tra il 1523 e il 1528 compone le sue satire Luigi Alamanni; e tra il 1530 e gli anni immediatamente successivi il Bentivoglio, cioè nel momento stesso in cui viene esperita con più intensa coralità la scrittura burlesca<sup>51</sup>.

En efecto, la coincidencia cronológica se hace todavía más estrecha si, en lugar de la fecha de composición, se toman en consideración los años de publicación. Pues bien, el lapso de tiempo que corre entre 1532-1534, por un lado, o sea los años de las ediciones de las primeras recopilaciones satíricas de Ariosto y Alamanni, y 1546, por otro lado, cuando Ercole Bentivoglio y Pietro Nelli publican sus recopilaciones satíricas, es también el período de la fortuna editorial del capítulo burlesco, ya que entre 1537 y 1540 ven a la luz los grandes florilegios antológicos, en los que se recoge la producción de los capítulos burlescos de poetas como Berni, Mauro, Della Casa, Bini, Molza, Varchi, Dolce, etc.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> J. I. Díez Fernández, "La diversidad epistolar...", cit. n. 43, p. 158.

<sup>51</sup> Silvia Longhi, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padua, Antenor, 1983, p. 229.

<sup>52</sup> Sobre todo ello véase P. Floriani, "Ariosto come modello: il caso di Pietro Nelli", en *Fra satire e rime artotescche* cit. n. 23, p. 534; Longhi, *Lusus*, cit. n. 51, pp. 24-28 y *L'Appenache I*, pp. 247-250, donde "sono elencate [...] le raccolte a stampa cinquecentesche di capitoli giocosi [...] in ordine cronologico di apparizione".

Pero, más allá de la cronología y, obviamente, de la forma métrica, sátira y capítulo burlesco condviden otros elementos estructurales caracterizantes, como la predilección por la epístola en verso. En efecto, junto a los bien conocidos y numerosos elogios paródicos en forma de ternarios, el capítulo burlesco asumió a menudo la fisonomía de la epístola, que Berni—en una carta a Blosio Palladio de 1534—denominó "lettera in capitoli"<sup>53</sup>. Fue el mismo Berni, en los últimos años, de 1528 a 1534, quien dio prueba de predilección por el empleo del capítulo-epístola, que llegó a ser incluso dominante respecto a los elogios paródicos. En relación de los antecedentes de Ariosto, el "contiguo genere burlesco elabora—según Longhi—esemplari di capitolo-epistola ancora più ricisamente conseguenti"<sup>54</sup>. Quiere decirse que, más allá de los comunes datos de base (corresponsal amigo y familiar, su presencia en el interior mismo de la escritura, continuación del diálogo), el capítulo-epístola "aggiunge un elemento nuovo, che consiste in un fenomeno di insista mimesi del linguaggio epistolare, con le sue formule stereotipe e le sue convenzioni linguistiche"<sup>55</sup>.

Es natural, por tanto, que "nell'evoluzione storica del capitolo [si verificasse] l'esistenza di una tendenza opposta a quella della specializzazione"<sup>56</sup> y que este fenómeno diese lugar a diversas formas de combinación entre los dos géneros, desde la simple recopilación mixta, que da cabida en la misma edición a epístolas satíricas, según el modelo ariostesco, y a capítulos burlescos, a la manera de Berni, hasta llegar a un verdadero y propio hibridismo, en base al cual una misma composición presenta, mezclados, diversos tonos y componentes que pertenecen a los dos géneros. Las *Satire et altre rime piacevoli*, que el ferrarés Ercole Bentivoglio publicó en 1546 y que fueron más de una vez reimprimadas en los años siguientes, son—como ya indica el título del libro—una recopilación mixta, donde

<sup>53</sup> Francesco Berni, *Poesie e prosa*, ed. E. Chiòboli, Ginebra-Florencia, Olschki, 1934, pp. 359-360.

<sup>54</sup> S. Longhi, *Lusus*, cit. n. 51, p. 186.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 241.

a las seis primeras sátiras de cuño ariostesco le siguen cuatro capítulos burlescos, entre los que no faltan "lettere in capitolo", para decirlo con palabras de Berni<sup>57</sup>. En el mismo año Pietro Nelli dio a la estampa el primer libro de las *Satire alla carlona*, al que en 1548 dio una continuación con la publicación del segundo libro que llevaba el mismo título<sup>58</sup>. Apenas un año después, en 1549, aparecen las *Satire alla berniesca* de Gabriele Simeoni y las *Satire e capitoli piacevoli* de Giovanni Agostino Cazza<sup>59</sup>. En estos volúmenes, por tanto, epístola satírica y capítulo burlesco, con este último que asume también la forma de la epístola, conviven el uno junto al otro, como sustancialmente ocurre en el caso de Bentivoglio, o alcanzan soluciones de hibridismo, como más claramente es el caso de las piezas de Nelli, Simeoni y Cazza. Por lo demás, la interacción entre los dos organismos poéticos —el satírico y el burlesco— puede asumir formas, por decirlo así, intermedias entre la simple coexistencia en la misma recopilación y el marcado hibridismo de algunas composiciones; entonces la interacción conoce "la conversión del tratamiento basso e umile oraziano-ariostesco a una modalità piacevole e innocua"<sup>60</sup>, que es la de las seis sátiras de Bentivoglio y de algunos capítulos de Tansillo, que tuvieron exclusivamente una circulación manuscrita<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> Véase, ahora, la edición moderna: Ercole Bentivoglio, *Satire*, ed. de A. Corsaro, Ferrara, Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, 1987. A las sátiras del Bentivoglio están dedicados los estudios de Pietro Fiorani, "La prima crisi del modello: Bentivoglio e Nelli", en *Il modello ariostesco*, cit. n. 19, pp. 125-161, esp. las pp. 126-138, y del mismo Antonio Corsaro, "Ercole Bentivoglio e la satira cinquecentista", en *idem*, *La regola e la licenza. Studi sulla poesia satirica o burlesca fra Cinque e Seicento*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 1999, pp. 49-71.

<sup>58</sup> Sobre Nelli véase los citados trabajos de P. Fiorani, "La prima crisi del modello: Bentivoglio e Nelli", cit. n. 57, pp. 138-157; "Ariosto come modello: il caso di Pietro Nelli", cit. n. 52.

<sup>59</sup> Sobre Simeoni y sobre Cazza, véase P. Fiorani, "Le stampe «satiriche» del 1549: Caccia e Simeoni", en *Il modello ariostesco*, cit. n. 19, pp. 163-184.

<sup>60</sup> Corsaro, *La regola e la licenza*..., cit. n. 57, p. 7.

<sup>61</sup> Luigi Tansillo, *Capitoli giocosi e satirici*, ed. de S. Voipicella, Nápoles, Libreria Di Dura, 1870. Carrine Boccia prepara actualmente la edición crítica de los *Capitoli giocosi e satirici* de Luigi Tansillo, en el ámbito del "Dottorato di ricerca in Filologia Moderna" de la Universidad de Nápoles Federico II.

En este contexto creo que se explique mejor esa "mezcla de tonos, serios y divertidos" de la epístola de Mendoza a don Luis de Ávila, que pertenece sí al modelo horaciano, pero que adquiere mayor riqueza de significado histórico-literario si se la pone en relación con la peculiar circunstancia en la que, en la poesía italiana, entre los años 1530 y 1540 del siglo, los géneros en cuestión no tenían todavía la rigidez de una normativa rigurosa, por lo que el género satírico se presentaba todavía abierto y disponible a varios resultados, prestándose, en particular, a las frecuentes interferencias con el burlesco.

Un buen ejemplo de esto es la *Carta a don Gonzalo* de Hurtado de Mendoza, quien —no hay que olvidarlo— es autor de cinco capítulos burlescos del tipo elogio paradójico que han merecido la atención de Valentín Núñez, quien, al subrayar que "desgraciadamente, todavía queda por escribirse la historia de la influencia de Berni en España", nos brinda el estudio del "primer capítulo de ese proceso de asimilación" formado por los cinco poemas de Hurtado de Mendoza<sup>62</sup>. Teniendo en cuenta lo que he recordado a propósito de los dos géneros italianos y de los cruces entre ellos, por un lado, y, por otro, lo que aprendemos de la contribución del estudioso que acabo de mencionar, la operación que Mendoza realiza con la citada carta al secretario de Carlos V, Gonzalo Pérez, se hace inmediatamente inteligible, al tratarse de la elaboración de un texto híbrido, en el que se unen, a la manera de las sátiras *alla carlona*, elementos provenientes de la sátira horaciano-ariostesca, como el fastidio, si no el rechazo, por la servidumbre y la vida de corte (vv. 13-15): "Servir a reyes, residir en corte, / es todo humo de esperanzas vanas / y no os darán jamás cosa que importe"<sup>63</sup>, con los elementos y el lenguaje

<sup>62</sup> Valentín Núñez Rivera, "Tradición retórica y erotismo en los *Paradoxa encomia* de Hurtado de Mendoza", en L. Gómez Conseco, P. L. Zamora y L. P. Alonso, eds., *El sexo en la literatura*, Huelva, Universidad de Huelva, 1997, pp. 99-122, cito de la p. 105.

<sup>63</sup> Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, ed. cit. n. 46, pp. 222-223. Sobre la identidad del destinatario de la epístola, véase la nota del editor, J. I. Díez Fernández, p. 481.

tipicos del género burlesco como, por ejemplo, en el terceto (vv. 16-18): "De aquí nos sacaremos sino canas / y cólicas y piedras y riñones, / jaquecas y catarros y almorranas".

Si, como ha sido conjeturado, el texto fue compuesto en ocasión de su primera misión en Inglaterra, entre mayo de 1537 y septiembre de 1538, se trataría efectivamente de una "posible composición temprana en la trayectoria de Mendoza"<sup>64</sup>, anterior, en cualquier caso, al período italiano que—como se recordará—tuvo inicio en 1539. Tengo algunas dudas sobre la veracidad de la datación propuesta. En cualquier caso, es una lástima que no sea posible datar con precisión ésta como las otras epístolas de Hurtado de Mendoza, porque, en caso contrario, sería más fácil establecer conexiones con la producción italiana, en relación a los tiempos de composición, circulación y edición de esta última.

No ocurre lo mismo con las epístolas de Cetina, al menos con las que, según Beagoña López Bueno, poseen "un tono crítico que oscila entre lo duramente satírico y lo burlesco"<sup>65</sup>. Efectivamente, la epístola al Príncipe de Ascoli, Luis de Leiva, la dirigida a Hurtado de Mendoza y una de las dos dirigidas a doña Isabella de Capua, princesa de Molfetta, pertenecen todas al período italiano del poeta, habiendo sido compuestas en el arco de cuatro años, entre 1542 y 1545<sup>66</sup>. A estas alturas de mi escrito soy consciente de que puedo sólo aludir muy brevemente al carácter de esta producción del poeta

<sup>64</sup> J. I. Díez Fernández, "La diversidad epistolar...", cit. n. 43, p. 171. La propuesta de datación del poema se debe al primer editor del poeta en D. Hurtado de Mendoza, *Obras poéticas*, ed. de W. I. Knapp, Madrid, Imprenta de Miguel Ginessa, 1877, p. 504.

<sup>65</sup> Beagoña López Bueno, *Gutiérrez de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Sevilla, Diputación Provincial, 1978, p. 259.

<sup>66</sup> Los textos mencionados pueden leerse en Gutiérrez de Cetina, *Obras*, ed. de J. Hazñas y la Rúa, Sevilla, Imp. de Francisco de P. Díaz, 2 vols., 1895; ed. facs., México, Editorial Porrúa, 1977, vol. II, pp. 98-103, 106-116, 79-84, respectivamente. Sobre su datación, véanse los trabajos de Marcel Batillon, "Gutiérrez de Cetina en Italia", en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, vol. I, pp. 153-172, esp. p. 162 (1542 para la carta al Príncipe de Ascoli); R. Lapesa, "Gutiérrez de Cetina. Disquisiciones biográficas", en *Estudios Hispánicos. Hommage a Archer M. Huntington*, México D. F., Wellesey, 1952, p. 318 (1543 para la

sevillano, que por lo demás ha sido objeto de una reciente contribución de Jesús Ponce Cárdenas<sup>67</sup>. Pues bien, en las "seis epístolas riñonesas de Cetina": a las tres anteriormente mencionadas por mí, es necesario añadir la epístola a Baltasar de Alcázar, la dirigida a un *compadre* y la *Epístola y enfados*, en el "pequeño *liber epistolarium*" formado por el conjunto de estas epístolas, pues, el estudioso citado ha notado como "la sátira se contamina eficazmente con los cauces mas risueños de la burla"<sup>68</sup>. Se trata, en verdad, de una producción bastante heterogénea, pero que testimonia y, al mismo tiempo, refleja con gran fidelidad como "i modi e i percorsi della letteratura satírica erano, in quegli anni '40, ancora lontani dall'acquisizione di un formulario preciso", tratándose, en definitiva, de un "genere aperto e disponibile a vari esiti"<sup>69</sup> y—añadiría—a interferencias de diversa naturaleza. Para terminar, remarcaré sólo un aspecto. En la epístola al príncipe de Ascoli, los cuatro tercetos iniciales contienen una declaración de estética que anuncia una mutación en la manera de componer (vv. 7-18):

Ya no canto, Señor, por los temores  
Que solía cantar; ya mudo verso;  
Ya se pasó el furor de los furoros.  
Un modo de escribir nuevo y diverso  
Me hallé, poco há, para holgarme,  
Y por huir del otro tan perverso.  
Solía cantar de amor y desvelarme,  
Andar fantaseando mil dulzuras,  
Que paraban después en degollarme.  
Ya no escribo, Señor, delicaduras;

carta a Hurtado de Mendoza). La epístola a la Princesa de Molfetta, la única fechada de Vigevano, 24 de abril de 1545.

<sup>67</sup> Jesús Ponce Cárdenas, "Delicaduras y modos nuevos de la poesía renacentista: las epístolas de Gutiérrez de Cetina", *Cervante*, 3-4 (2002), pp. 177-215. Véase también José Manuel Rico García, "La epístola de Cetina a don Diego Hurtado de Mendoza", *Philologia Hispalensis*, IV (1989), pp. 255-274.

<sup>68</sup> J. Ponce Cárdenas, "Delicaduras y modos nuevos", cit. n. 67, pp. 214-215.  
<sup>69</sup> A. Corsaro, *La regola e la licenza...*, cit. n. 57, p. 49.

Escribalas quien es más delicado;  
Yo soy loco y me agrado de locuras<sup>70</sup>.

No es una novedad que Cetina, al afirmar la renuncia a la poesía amorosa hasta entonces practicada a favor de una nueva manera, repita un concepto más de una vez expresado por Alamanni en sus sátiras, con referencia casi literal como en los siguientes versos del exordio (vv. 1-3): "Mai no vo' più cantar com'io solia, / ma di sempre seguir Lucilio intendo / con chi lui segue per più dotta via", donde la referencia se hace al iniciador del género satírico; o, a propósito del "modo de escribir nuevo y diverso" de Cetina, es el caso de remitir a los versos de la sátira a Antonio Brucciolo (vv. 1-5):

Carco forse talor di sdegno, amico  
Brucciolo mio, siete, del novello stile  
onde con voi degli altrui falli dico,  
mostrando al mondo quanto basso e vile  
è il suo imperfetto oprar [...]<sup>71</sup>.

Lo más sorprendente, sin embargo, es que mientras Alamanni a la poesía lírica de contenido amoroso le opone el género satírico que él entiende practicar en alternativa a la propuesta aristotésca, en la versión de Juvenal, como ya se ha dicho; reléanse los versos apenas citados: los "altrui fatti dico, / mostrando al mondo quanto basso e vile / è il suo imperfetto oprar"; Cetina cierra su anuncio de cambio estético con un verso: "yo soy loco y me agrado de locura", que remite no al género satírico, sino al burlesco, porque, —como ha ilustrado convincentemente Longhi— il "discrimine, lo spartiaque invalicabile tra satirici e burleschi" coincide con el que al "saggio" satírico opone el "pazzo" jocosos, con el primero que "vede la vita come prigione, e l'inganno in agguato ad ogni crocevia", y el segundo que "proclama

<sup>70</sup> Gutierre de Cetina, *Obras*, ed. cit. n. 66, vol. II, pp. 98-103.

<sup>71</sup> Las citas son, respectivamente, de la sátira segunda, "Mai non vo' più cantar com'io solia", y de la sátira quinta, "Carco forse talor di sdegno, amico", de Alamanni, *Versi e prose*, ed. cit. n. 31.

la sua fede nelle forze espansive e costruttive del desiderio"<sup>72</sup>. Que, en su declaración poética, Cetina se refiera al más moralista de los satíricos, Alamanni, para después girar en dirección al género burlesco, me parece el testimonio más incontestable no sólo de las varias formas de interferencia entre los distintos géneros poéticos, sino también entre diversos modelos al interno de un mismo género.

Sé bien que si, por un lado, cada uno de los textos de los autores hasta ahora mencionados merecería un análisis menos apresurado, por otro, el discurso debería proseguir prestando atención a otros autores, comenzando, por ejemplo, por Baltasar del Alcázar a quien Cetina, en 1517<sup>73</sup>, dirige una epístola. Pero soy también consciente de no poder abusar más del espacio que me ha sido concedido, así que me apresto a concluir con alguna breve consideración final.

Una de las conclusiones que puede leerse en el espléndido ensayo de Claudio Guillén de 1972 es la siguiente: "Arriessguemos una comparación de país a país: Italia satírica, España epistolar, he aquí, tal vez, otra polaridad horaciana"<sup>74</sup>. En los años 20 del siglo XVI, sin embargo, en Italia había sucedido algo que Cesare Segre ha resumido así: "l'evidente affinità tra *satirae* e *epistolae* in Orazio diventa ad opera di Ariosto, identità"<sup>75</sup>. La solución aristotésca es tan genial que, exactamente por ello, es muy difícil de reproducir; quizá —me atrevo a decir— sólo un poeta con la genialidad de Garcilaso habría podido obtener un resultado análogo, por lo que se nos hace entender de la lectura de la deliciosa epístola a su amigo Boscán.

En mi exposición, me he esforzado en situar el objetivo dentro del contexto poético italiano, relativamente a los géneros satírico y burlesco, tal y como él se presentaba en los abundantes quince

<sup>72</sup> S. Longhi, *Lasus*, cit. n. 51, p. 234.

<sup>73</sup> Para el texto de la epístola de Cetina, *Obras*, ed. cit. n. 66, vol. II, pp. 125-140, y J. Ponce Cárdenas, "Delicaturas y modos nuevos", cit. n. 67, pp. 203-207. De Baltasar del Alcázar hay ahora la edición de Valentín Nájera Rivera, *Obras poéticas*, Madrid, Cátedra, 2001, donde a las epístolas están dedicadas las pp. 51 y siguientes de la *Introducción*. Sobre la datación de la epístola de Cetina a Baltasar del Alcázar véase la misma *Introducción*, p. 22.

<sup>74</sup> C. Guillén, "Sátira y poética", p. 232 (*El primer Siglo de Oro*, cit. n. 11, p. 46).

<sup>75</sup> C. Segre, "Struttura dialogica...", cit. n. 23, p. 119.

años que van de 1532 a 1549, para después observar cómo, a partir de los modelos italianos, actuaban los poetas españoles, limitándome exclusivamente a los pioneros, es decir, a la sola generación que estuvo más en contacto directo con la realidad italiana. Vuelvo a citar las palabras de Corsaro, para quien hay datos que "rivvelano che i modi e i percorsi della letteratura satirica erano, in quegli anni '40, ancora lontani dall'acquisizione di un formulario definitivo". En efecto, hemos visto como en la poesía que se diferencia de la lírica de contenido amoroso y que coincide con el espacio poético que va del género satírico al burlesco, conviven distintas soluciones que no siempre es fácil distinguir con absoluta precisión la una de la otra, especialmente por lo que respecta a las más afines entre sí. Las repaso otra vez, limitándome a enumerarlas. Tenemos, pues, la epístola satírica de cuño aristotésico y la acuñada por Alamanni; la epístola satírica en el modelo de Ariosto, pero en la "modalità piacevole e innocua" que practicaron Bentivoglio y Tansillo; el capítulo-epístola o la "lettera in capitoli" de Berni y de los bernianos; por último, la solución híbrida, que contaminia la epístola satírica y la burlesca, en la versión de algunas composiciones de Nelli, Simeoni y Cazza. Pues bien, los poetas españoles considerados, que estuvieron en contacto directo con el contexto italiano, y cuya producción se coloca en el mismo arco de tiempo, reflejan muy bien esta situación de resultados todavía no bien definidos. Que en España acabe por imponerse la epístola horaciana en una versión más cercana a la adoptada en el intercambio epistolario entre Hurtado de Mendoza y Boscán, se debió probablemente a la gran fuerza con la que la edición de 1543 ejerció su influencia sobre los poetas de la generación posterior, mientras que la solución de Garcilaso, en perfecta sintonía con la de Ariosto, se quedó más aislada, prerrogativa exclusiva de espíritus dotados de excepcional e irrepetible capacidad inventiva e interpretativa.