Studia Aurea

Revista de Literatura Española y
Teoría Literaria del
Renacimiento y
Siglo de Oro

Vol. 7 (2013) · http://studiaaurea.com · ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)

7

La obra de Juan Boscán



Comité de gestión
Eugenia Fosalba. Directora
Jorge García
María José Vega

Consejo asesor
Agustín Redondo, Paris III-Université Sorbonne Nouvelle
Antonio Gargano, Università degli Studi di Napoli Federico II
Julian Weiss, King's College London, Reino Unido
María de las Nieves Muñiz, Universitat de Barcelona
Marie-Luce Demonet, Université François Rabelais
Pedro Cátedra, Universidad de Salamanca
Pierre Civil, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle

Consejo editorial
Ana Vian, Universidad Complutense de Madrid
Anne Cayuela, Université de Grenoble
Folke Gernert, Universität Trier
Gerhard Poppenberg, Univertät Heidelberg
Ines Ravasini, Università di Bari
Luis Gómez Canseco, Universidad de Huelva
Paloma Díaz-Mas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Pedro Ruiz, Universidad de Córdoba

Redacción
Universitat de Girona
Departament de Filologia i Comunicació
17071 Girona (Girona). Spain

Universitat Autònoma de Barcelona
Departament de Filologia Espanyola
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

Tel.: 972 41 82 00
studiaaurea@gmail.com
http://studiaaurea.com

Edición e impresión
Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
Tel.: 93 581 21 31. Fax: 93 581 32 39
sp@uab.cat
http://publicacions.uab.cat/

ISSN 2462-6813 (papel)
ISSN 1988-1088 (en línea)
Depósito legal: B. 23852-2016
Impreso en España.

Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro ha nacido de la confluencia de intereses de varias áreas de investigación filológica. En 2006, dos grupos de investigación de la Universitat Autònoma de Barcelona y de la Universitat de Girona se propusieron la creación de una revista académica de excelencia, que potenciara el estudio tanto de la literatura española cuanto, en general, de las letras europeas altomodernas y de la pervivencia de la tradición clásica. Tras cinco años de existencia, Studia Aurea, en 2012 se trasladó a la plataforma de Open Journal System, el más prestigioso y transparente modo de gestión de las publicaciones periódicas, que permite al autor controlar en todo momento el estado de sus colaboraciones. Su periodicidad es anual.

La revista Studia Aurea somete sistemáticamente los artículos recibidos a, como mínimo, doble peer review, por parte de evaluadores externos, garantizándose siempre el anonimato tanto del autor como de los revisores. Las normas del proceso de selección y las instrucciones para los autores/as se pueden consultar en: http://studiaaurea.com/about
Bases de datos en que Studia Aurea está referenciada:

— CARHUS Plus+
— CIRC (Clasificación integrada de revistas científicas)
— DOAJ (Directory of Open Access Journals)
— Dialnet (Unirioja)
— ESCI (Emerging Sources Citation Index)
— ERIH Plus+
— FECYT sello de calidad
— Latindex
— MLA (Modern Language Association Database)

Studia Aurea se publica bajo el sistema de licencias Creative Commons, según la modalidad:

Reconocimiento (by): Se permite cualquier explotación de la obra, incluyendo una finalidad comercial, así como la creación de obras derivadas, la distribución de las cuales también está permitida sin ninguna restricción.

Índice

La obra de Juan Boscán

Eugenia Fosalba
Introducción . . . . . 1_6

Joan Bellsolell
Notes i documents sobre Joan Boscà: noves atribucions i algunes qüestions sobre la seva residència barcelonesa . . . . . 7_ 28

Mercedes López Suárez
Aproximación al paratexto de las ediciones del siglo xvi de las Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega . . . . . 29_60

Pedro Ruiz
«No siendo sino para mujeres»: modelos poéticos, filografía y lectura en Boscán . . . . . 61_82

Matteo Lefèvre
Boscán ante Petrarca. El proyecto de un cancionero imposible . . . . . 83_108

Clara Marías Martínez
Construcción poética e ideológica del matrimonio y de la esposa en la epístola de Boscán . . . . . 109_138

Jimena Gamba Corradine
Las *Cortes de Casto amor* de Hurtado de Toledo y la prosificación de la *Octava rima* de Boscán. Hacia el neoplatonismo amoroso en la literatura española . . . . . 139_166

Javier Lorenzo
Luces y sombras: Boscán en las Anotaciones de Herrera . . . . . 167_198

Bienvenido Morros Mestres
La moralización del *Leandro* de Boscán: orígenes, difusión e interpretación de una fábula . . . . . 199_266

Roland Béhar
«Empezó a recebir aquella vista de aquel sol que aserenaba el mundo...»: el *Leandro* de Boscán y la filografía del Renacimiento. . . . . 267_302

Artículos

Javier San José Lera
Teatro y texto en el primer renacimiento español. Del teatro al manuscrito e impreso 303-338

Paulina Taraskin
Horace scholiasts Porphyrio and 'Acro'
in early modern printed editions (1474-1838) 339-364

Hélio J. S. Alves
Tras la estela de Corte-Real. El poema *Sepúlveda e Lianor*
en la memoria de Lope de Vega, Cervantes, Calderón,
Solórzano Pereira y Tirso de Molina 365-388

Carme Arronis Llopis
Juan de Molina, autor –y no traductor–
del *Vergel de Nuestra Señora* 389-416

Documentos
Joan Mahiques Climent, Helena Rovira i Cerdà
Siete pliegos impresos en Cuenca por Juan de Cánova 417-444

Reseñas
José Manuel Rico García, Luis Gómez Canseco
Mercedes Blanco. *Góngora heroico*.
Las Soledades y la tradición épica 445-452
Jorge García
Nicolás Maquiavelo. *El príncipe* 453-456
Jorge García
Fernando Rodríguez de la Flor. *Mundo simbólico. Poética,*
política y teúrgica en el Barroco hispano 457-460
Anne Cayuela
Ignacio García Aguilar. *Poesía y edición en el Siglo de Oro* 461-466
Natalia Palomino Tizado
Juan I. Laguna. *La Philosophía moral en el Guzmán apócrifo:*
la autoría de Juan Felipe Mey a la luz de las nuevas fuentes 467-472
Luis Gómez Canseco
Rodrigo Cacho Casal. *La esfera del ingenio.*
Las silvas de Quevedo y la tradición europea 473-476
José Aragüés Aldaz
Iveta Nakládalová. *La lectura docta*
en la Primera Edad Moderna (1450-1650) 477-484
María José Vega
Alexandre Vanautgaerden. *Autoportraits d'Érasme.*
Dürer – Holbein – Metsys – Froben. Recueils épistolaires
et représentations figurées 485-490

La obra de Juan Boscán

Introducción

Eugenia Fosalba
Universitat de Girona
eugeniafosalba@gmail.com

Han pasado ya cinco siglos desde la famosa conversación de Juan Boscán con Navagero en los jardines del Generalife y, no obstante, su poesía anda todavía muy falta de análisis de envergadura. Sus estudiosos lo han recordado más de una vez: la operación de publicarse junto al príncipe de los poetas castellanos costó muy cara al barcelonés. En efecto, las comparaciones, ya sean calladas o explícitas, revolotean muy a menudo insidiosas alrededor de la lectura e interpretación de sus versos, acerca de cuya calidad el propio Boscán se manifestó inseguro en alguna ocasión; no habría que descartar que estuviera anticipándose a este juicio severo de la posteridad cuando trataba de cubrirse las espaldas, al defender, en la carta a la duquesa de Soma, su primacía en el uso del endecasílabo. Como fuere, es de justicia reconocer que Boscán escribió numerosos versos felices, como sin ir más lejos pone de relieve más de un pasaje del poema de largo aliento en que recreó el mito de Leandro, compuesto en endecasílabos sueltos de la mejor y más innovadora tradición trissiniana. Su condición de poeta docto, que asistió al alumbramiento de la poesía italianizante castellana codo a codo con uno de los mejores vates de nuestra historia literaria, a quien le unió una gran amistad y no pocas confidencias literarias, bien valen un acercamiento más objetivo.

En 1908 se quejaba Menéndez Pelayo de que la «suerte póstuma de este reformador de nuestra lírica no ha correspondido, en España sobre todo, ni al valor positivo aunque no eminente del poeta, ni mucho menos a su importancia histórica.» Don Marcelino se disponía por entonces, en los umbrales del xx, a publicar el más completo estudio que se ha consagrado a Boscán todavía hoy, y

ello en una época en que, efectivamente, como en tantas otras cuestiones, el vacío más absoluto rodeaba la obra poética del barcelonés. La monografía se publicó por primera vez en el volumen XI de la *Antología de poetas líricos castellanos*, que en 1945 alcanzó mayor difusión al reaparecer en la edición *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo,* a cargo de Enrique Sánchez Reyes. Mientras tanto, la edición de William Ireland Knapp hacía ya más de treinta años que circulaba, y aunque de ella únicamente se habían impreso en su día 500 ejemplares, siguió constituyendo durante varios decenios la edición de referencia. A mediados de siglo, Martín de Riquer volvió sobre los textos de Boscán: en 1942 publicó un opúsculo acerca de varios *Poemas inéditos de Juan Boscán: según el manuscrito 359 de la Biblioteca Central de la Diputación de Barcelona*; solo tres años después vio la luz *Boscán y su cancionero barcelonés*, donde recogía el testigo del sabio santanderino, que había emplazado a los eruditos catalanes a rastrear los archivos en busca de documentación acerca de la biografía del poeta. Riquer aportaba numerosos datos nuevos, así como una transcripción de dicho cancionero, con varios documentos en apéndice. En 1957, con la colaboración de Antonio Comas y Joaquín Molas, Riquer publicó el primer volumen de las *Obras poéticas de Juan Boscán*, una edición crítica basada en la *princeps* barcelonesa de 1543. No se trataba, con todo, de una edición anotada, y hubo de transcurrir otro medio siglo para que finalmente apareciera la edición actualizada de las obras de Boscán, que se completó con un prólogo sucinto sobre su vida y su obra, y una somera anotación a cargo de Carlos Clavería, primero aparecida en PPU, en 1991, y más tarde en Cátedra, en 1999, junto a un apéndice documental. El mismo año, Pedro Ruiz publicó en Akal una edición de la obra, con otras anotaciones y un completo prólogo.

Las aproximaciones críticas a la obra del barcelonés tardaron también en despertar tras la monografía de Menéndez Pelayo: hubo que aguardar hasta 1948 para que Amos Parducci terminara su *Saggio sulla poesía lirica di Juan Boscán*, trabajo académico realizado con todas las limitaciones de una Italia sumida en la segunda guerra mundial; finalmente, fallecido ya su autor, el ensayo vio la luz en una edición limitada de 1952, en las *Memorie della Accademia delle Scienzie di Bologna* (volumen III, serie V). Por las mismas fechas A. G. Reicheberger rastreó las deudas clásicas de Boscán en dos artículos que se han convertido desde entonces en referencias irrenunciables para su valoración como humanista: el primero de ellos se dedicó a la epístola de Boscán a Diego Hurtado de Mendoza (Hispanic Review, 17, 1949), y más en general, volvió a avanzar en este sentido en *Comparative literature,* III, 2, 1951. Margherita Morreale se concentró, por su parte, en un profundo y minucioso estudio léxico-semántico acerca del vocabulario empleado por Boscán, especialmente como moderno traductor (*Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el renacimiento español*, Boletín de la RAE, 1959), anunciándose, con esta obra, el florecimiento de nuevos estudios a medida que avanzaba la centuria, como la tesis doctoral de Thaddeus Coy Porter, que permanece todavía hoy inédita, en donde el autor se volcaba en el análisis concien-

zudo de la parte de la obra de la que más orgulloso se sentía el propio Boscán: la de corte italianizante. En 1978, David Darst dedicaba uno de los volúmenes monográficos de la colección de Twayne a la vida y obra del poeta catalán, y cuatro años después, en 1982, se publicaba el resultado de otra tesis doctoral, de Antonio Armisén, que tenía a su vez por objeto de estudio la obra del poeta barcelonés. En la primera parte se rastreaban las huellas, en su poesía cancioneril, de los poetas por quienes manifestó admiración en su *Octava Rima*: Juan de Mena, Alfonso de la Torre, Garci Sánchez de Badajoz, Luis de Haro y Luis de Vivero. Armisén se dedicaba asimismo al examen de sus recursos expresivos, en especial la metáfora y la antítesis, y establecía el precedente que en la estructuración de la *editio princeps* supuso el manuscrito Lastanosa-Gayangos, donde ya aparecían poemas de Garcilaso junto a los de Boscán. Otra de las aportaciones relevantes constituía el análisis de la estructura fuertemente retórica de la Carta a la duquesa de Soma, siempre tan citada y tan pocas veces analizada con calma. Diez años después, Alicia Colombí-Montguió (*NRFH*, XL (1992)), llevaba a cabo una tan penetrante como necesaria interpretación de la Carta poniendo el énfasis no tanto en la renovación formal que supuso el empleo del endecasílabo en castellano, sino en el método humanista de la *imitatio* que el nuevo arte conllevaba, y que, siempre según la autora, Boscán hubo de descubrir en aquella primavera de 1526 gracias a las palabras de Navagero. Mercedes López Suárez había llamado la atención años antes (*Analecta Malacitana*, XI (1988)) sobre la huella de Bembo en la redacción de la misma epístola nuncupatoria. Recientemente, Fosalba ha puesto en entredicho la mítica fecha de 1526 aduciendo razones cronológicas en el trato anterior de Navagero y Garcilaso (*Studia Aurea*, 3 (2009)). Muy útil resulta, por otra parte, el análisis de la praxis poética de Boscán en el libro I por parte de Bienvenido Morros, donde se descubre que en el primer libro de la *princeps* cabe distinguir dos partes. En la segunda, compuesta por un único poema, que Boscán debió de componer cuando abandonó la corte del Emperador a finales de 1534 o principios de 1535, se canta a un amor diferente al experimentado en los años anteriores; un amor, anterior al conyugal, que se contrapone al evocado en la primera parte del libro, por lo que cabe seguir así la trayectoria hacia otro más espiritual, semejante al del *Canzoniere* de Petrarca (*RFE*, 88, 1, 2008). Morros ha estudiado a su vez en profundidad la estructura del segundo libro de la *princeps*, descubriendo que Boscán empezó cultivando las trovas italianas sin dotarlas de momento de unidad, y más adelante, probablemente para celebrar su boda en 1539 con Ana Girón de Rebolledo, escribió nuevos poemas en que cantaba a un amor distinto: para introducir esa transición de una a otra parte, se dedicó a imitar en unos cuantos poemas a Ausiàs March, y en especial, el que en algunas colecciones abre el cancionero (*RFE*, 85, 2, 2005).

En los últimos veinte años, hay que sumar a las aportaciones reseñadas otras muy sustanciales venidas del otro lado del Atlántico: baste recordar contribuciones como la de Anne J. Cruz, *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega* (1988), que se demora en las controversias

del XVI acerca del modelo óptimo de Bembo, y se detiene a continuación en la influencia de la *imitatio vitae* del veneciano en Boscán, así como en la tendencia ecléctica de Garcilaso. También conviene recordar el acertado ensayo de Ignacio Navarrete en *Los huérfanos de Petrarca* (Gredos, 1997), que descubre la vigencia de la traducción de Boscán como manifiesto teórico de la nueva poesía petrarquista española. Más recientemente, Javier Lorenzo ha arrojado luz sobre tres aspectos de la obra italianizante de Boscán, a los que hasta ahora se ha prestado escasa atención: el uso de la propia obra literaria como herramienta promocional; la poesía como forma de promover la agenda social, política e ideológica del imperio; y el empleo de la retórica y la imitación en la asimilación de autores clásicos y contemporáneos (*«Nuevos casos, nuevas artes». Intertextualidad, autorrepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán,* Peter Lang, 2007).

En efecto, desde hace aproximadamente una década, Boscán está suscitando en Norteamérica un renovado interés que viene a paliar el silencio que la crítica había mantenido desde los estudios de Cruz y Navarrete. Esta atención, por un lado, se extiende a obras del poeta menos asiduamente visitadas (el libro segundo y *El Cortesano*) y, por otro, pretende divulgar la obra poética de Boscán entre un público más amplio no necesariamente hispanista, interesado en el estudio del Renacimiento. Con respecto a la primera tendencia, cabe destacar dos artículos recientes de Jason McCloskey: en primer lugar, el que dedica al «Capítulo» que Boscán incluye en el libro tercero de sus *Obras*, y por otro lado, el que se centra en la reelaboración del mito de Hero y Leandro contenida en el mismo libro (*Calíope* 17, 2 (2011); *REH* 47,1 (2013)). El primero estudia el «Capítulo» en relación con la teoría pictórica de Alberti, en particular, sus sugerencias acerca de la representación de los celos por medio de un velo que debe cubrir el rostro de las figuras, para lo que se recurre al modelo de Ifigenia. El segundo artículo examina la vinculación de la fábula de Leandro con el discurso náutico, revelando la presencia de subtextos de Dante, Petrarca y Bernardo Tasso. Con respecto a la divulgación de Boscán entre los estudiosos no hispanistas, resultan destacables la traducción reciente al inglés que Anne Cruz y Elias Rivers han publicado en *PMLA* de la Carta a la duquesa de Soma y de los prólogos de Boscán y Garcilaso al *Cortesano* (*PMLA* 126, 1 (2011)). *PMLA* es la revista de mayor impacto por lo que se refiere a estudios literarios en Estados Unidos y su inclusión de estas traducciones constituye una muestra clara del interés que la obra de Boscán está despertando en este momento. Resulta a su vez muy significativo que especialistas en Literatura comparada y Renacimiento europeo como Ricard Helgerson (recientemente fallecido) dediquen a la obra de Boscán capítulos enteros de sus monografías (Helgerson, *A Sonnet from Carthage: Garcilaso de la Vega and the New Poetry of Sixteenth-Century Europe*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007), o que se dé el rastreo de la influencia de la obra del barcelonés en autores europeos como Christopher Marlowe y Abraham Fraunce (Boutcher (*Comparative Literature* 52,1 (2000)) y Zunino Garrido (*Atlantis* 27.2 (2005)).

Al proponerse abordar la obra de Boscán desde distintos flancos, los artícu-

los del presente número monográfico (*Studia Aurea*, 7 (2013)) añaden nuevos datos biográficos, fuentes literarias, contextos y reflexiones que contribuyen a la actualización de los estudios sobre la obra del barcelonés. Joan Bellsolell parte de las investigaciones de Riquer para aportar algunos detalles con los que ha podido dar en el archivo de protocolos barcelonés, no atendidos por el gran erudito catalán: gracias a sus hallazgos puede seguir las vicisitudes que experimentó el poeta con el objeto de establecer su residencia en la ciudad de Barcelona, al tiempo que entablaba vínculos con otros artistas; además, Bellsolell presenta una composición poética inédita en la que se alude a unos conocidos amores de juventud del poeta, hallada en el vuelto de un documento notarial, que apuntan hacia su más que posible autoría. El minucioso análisis de los elementos paratextuales en las ediciones de las obras de Boscán (prólogos, dedicatorias e índices) llevadas a cabo en distintas imprentas europeas a lo largo del siglo XVI ha guiado el trabajo de Mercedes López Suárez, lo que le ha permitido concluir que dichas ediciones, que ponen escaso cuidado en su tipografía, formaron parte de un circuito de producción editorial de «consumo», en el que resultó de capital importancia la mediación del impresor y la competitividad en el mercado de la edición. Pedro Ruiz Pérez reflexiona por su parte acerca de la adaptación de las formas y modos italianos en la obra de Boscán, el vínculo entre métrica y filografía, y el nuevo modelo femenino que se dibuja en sus versos, por influjo de la tratadística y de las prácticas de lectura, que terminan conformando la conciencia, en Boscán, de la novedad de su poesía. Clara Marías aborda el amor conyugal en la obra del barcelonés, aduciendo otros modelos no directamente catulianos (ya recordados por Silvio Sirias en *Romance Notes*, 1, 1994); el contexto de este nuevo amor que apunta a un ciclo distinto de su trayectoria poética se halla ahora en autores como el poeta neolatino Pontano (catuliano donde los haya), el neolatino francés Salmon, y el portugués Ferreira. Por último, se ofrece una lectura de los versos matrimoniales del poeta barcelonés a la luz de los tratados de Vives y Castiglione, que bien pudieron aportarle una base conceptual en su particular construcción ideológica del amor conyugal. Jimena Gamba Corradine expone la prosificación de ciertos pasajes de la *Octava Rima* de Boscán en la novelita *Cortes de Casto Amor* (Toledo: Juan Ferrer, 1557) de Luis Hurtado de Toledo; un poema de fuerte impronta italiana que, como se sabe, traduce e imita varios fragmentos de las *Stanze* de Pietro Bembo. Su traslado por parte de Hurtado de Toledo pone sobre la pista de la temprana influencia de las corrientes amorosas neoplatónicas en la prosa de ficción española. Matteo Lefèvre se dedica a analizar los poemas que forman parte del «Libro II» de las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega* (Barcelona, Carles Amorós, 1543) para concluir que Boscán se mantiene bastante lejos del compromiso espiritual que implica la lírica del autor toscano. La *imitatio styli* no se pone en consonancia con la *imitatio vitae*; el poeta español se limita a reproducir, del cancionero petrarquesco, ciertos rasgos formales y estilísticos, algunas situaciones convencionales y determinados motivos literarios, sin adherirse a la fuerte estructura moral del *Canzoniere*, si bien su

propia trayectoria culmina en la conversión y en la retractación, en nombre del ideal cristiano, de cualquier tipo de amor meramente terrenal. Javier Lorenzo indaga la recepción que se da de la obra de Boscán en las *Anotaciones* herrerianas; el artículo analiza también algunos aspectos de la textura retórica, genérica e intertextual de los dos sonetos «En la muerte de Garcilaso» que Boscán propone como cierre a su cancionero petrarquista, poemas que Herrera alaba en sus *Anotaciones*. Bienvenido Morros analiza el proceso de moralización a que Boscán somete la fábula de Leandro y Hero al eliminar determinados elementos de su fuente principal, el epilio de Museo, y añadir otros que no había encontrado en el poema griego. El poeta ha decidido salvar a los amantes al situarlos tras sus muertes en los Campos Elisios, cuando una de sus fuentes, Bernardo Tasso, los había ubicado no exactamente en esos lugares sino en los torturados bosques del mirto del mismo infierno virgiliano. Morros defiende que si el barcelonés ha moralizado la fábula es porque ha querido amparar el amor conyugal, que sitúa por encima de otro tipo de amor, como ya había hecho en el libro II de sus *Obras* (Barcelona, 1543), al tiempo que conmemora su boda con Ana Girón de Rebolledo en septiembre de 1539. También se centra en la fábula de Hero y Leandro el análisis de Roland Béhar, quien analiza algunos mecanismos de traducción y de adaptación que rigen la escritura de Juan Boscán. La comparación de un pasaje de su *Leandro* (vv. 204-312) con el modelo alejandrino (vv. 86-102 del epilio de Museo), sus dos traslaciones latinas y la italiana, muestra que entre los elementos de la *amplificatio* llevada a cabo por Boscán aparece también la inserción de esquemas interpretativos de la filografía neoplatónica.

Confiamos en que las aportaciones aquí reunidas contribuyan a un renovado interés por el estudio de la obra de un poeta crucial del renacimiento español como lo fue Juan Boscán.

CC BY

Notes i documents sobre Joan Boscà: noves atribucions i algunes qüestions sobre la seva residència barcelonesa

Joan Bellsolell
Universitat de Girona
jbellsolellmartinez@gmail.com

Recepción: 03/05/2013, Aceptación: 13/05/2013, Publicación: 20/12/2013

Resum
El present article presenta les vicissituds per les que va passar el poeta Joan Boscà Almugàver, per tal d'establir una residència fixa a la ciutat de Barcelona, establint alhora, un vincle entre ell i alguns artistes del moment. Al mateix temps es presenta una composició poètica inèdita que pot resultar ser un poema perdut de Boscà.

Paraules clau
Joan Boscà; Joan Almugàver; Antich Almugàver; Jerònima de Palou; Anna Albanell; Isabel de Malla; Anna Girón de Rebolledo; residència barcelonesa; carrer del Regomir; carrer dels Lledó

Abstract
Notes and documents on Juan Boscán: New attributions and some questions about his period in Barcelona
The present article explains the difficulties suffered by the poet Joan Boscà Almugàver to fix his residence in Barcelona, where he met some artists of the period. Also, it includes an unpublished poem the author thinks might be by the same Boscà.

Keywords
Joan Boscà; Joan Boscà Almugàver; Antich Almugàver; Jerònima de Palou; Anna Albanell; Isabel de Malla; Anna Girón de Rebolledo; Barcelona residence; carrer del Regomir; carrer dels Lledó

Quan un es planteja llegir o consultar un document, un article, una monografia o qualsevol text que parli sobre Joan Boscà, el primer que s'acostuma a pensar (almenys en una gran majoria de casos), és que es tractarà d'una consulta al voltant del principal aspecte pel qual es coneix el poeta, és a dir, el seu paper dins del món de la literatura hispànica de la primera meitat del segle XVI. [1] L'article que plantegem a continuació és, en part, una continuació o un capítol més d'aquest fil argumental que és la història de la literatura. Però també pretén ser un text que giri sobre altres aspectes menys coneguts de Joan Boscà, com per exemple, la seva relació amb el món artístic barcelonès, la importància de la seva vinculació social i familiar a l'hora d'establir certes connexions literàries, o la presentació de nous testimonis documentals (escrits) que poden ajudar a contextualitzar millor alguns capítols de la biografia del poeta.

Tot seguit es plantegen dues qüestions principals sobre les quals han parlat de manera puntual alguns experts: primer, quin és el lloc, quin és l'emplaçament urbà on Boscà va viure i residir quan es trobava a Barcelona? (a més de plantejar alguna qüestió sobre la seva decoració), i en segon lloc, plantegem fins a quin punt podem atribuir a la ploma de Boscà un seguit de versos descoberts en un plec de documents notarials (i administratius) que fan referència al mateix Boscà.

Finalment proposem una selecció de fragments documentals amb els quals hem fonamentat les idees bàsiques d'aquest article i al mateix temps, aportem un seguit de referències que poden ajudar a futurs investigadors a aprofundir en la biografia de Boscà des de diferents punts de vista, possiblement més desconeguts.

Estat de la qüestió. L'èxit documental de Joan Boscà i la seva aplicació historiogràfica.

No som els primers a plantejar un discurs al voltant de Joan Almugàver Boscà basat en l'exhumació documental per tal de trobar un seguit de vinculacions entre el poeta i el món artístic, cultural i social barceloní. Per sort hi ha nombrosos treballs que avui en dia continuen essent imprescindibles per entendre el món en el que es va moure el nostre protagonista. El punt d'inici historiogràfic des d'on ens movem són els treballs de Martí de Riquer (com no podia ser d'altra manera) *Juan Boscán y su cancionero barcelonés* (Riquer, 1945), juntament amb els escrits de Josep Mª Madurell i Marimón *Algunas antiguas ediciones barcelonesas de libros (1502-1704) (Notas para su historia)* (Madurell, 1952). El tercer nom propi amb qui s'ha de treballar és Frederic-Pau Verrié i el seu cèlebre estudi *La casa d'en Joan Boscà, potser?* (Verrié, 1987). Només dos noms més completen

1. El present article s'inscriu en la recerca desenvolupada dins del grup de recerca d'Història de l'Art Modern (GRHCS025)-Institut de Recerca Històrica (IRH) de la Universitat de Girona.

l'herència historiogràfica que hem rebut i que són essencials per entendre el nostre discurs i la seva articulació; per una banda Bienvenido Morros Mestres amb el seu *Fuentes, fechas, orden y sentido del Libro I de las* Obras *de Boscán* (Morros, 2008) i Santi Torras Tilló amb *Molts artistes catalans per als doblers del Marquès de Pescara (1523)* (Torras, 2010). Són «només» cinc noms, però gràcies a ells els punts bàsics de la nostra exposició poden cobrar un millor sentit. Naturalment, entre els treballs de Riquer i Torras (1945-2010) han aparegut altres escrits que ens serien molt útils si la naturalesa d'aquest article fos una altra. Intentarem no deixar-nos a ningú.[2]

El punt d'inici de totes aquestes investigacions és sens dubte el treball de Martí de Riquer que hem citat més amunt. Al llarg de les seves pàgines hi podem trobar, bàsicament, una edició del manuscrit 359 de la Biblioteca de Catalunya que conté una relació de diferents escrits i poemes de Joan Boscà. Juntament amb aquest repertori de textos, Riquer fa un estudi biogràfic del mateix poeta donant a conèixer un seguit de documents que es conserven (encara avui) a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona i a l'Arxiu de la Corona d'Aragó. Són documents que de seguida ens reflecteixen diferents aspectes de la història familiar de Joan Boscà, des dels seus avantpassats a principis dels segle xv fins passats uns anys de la mort del mateix Joan Boscà. A mesura que anem avançant en aquest text anirem desengrunant diferents temes concrets de la documentació aportada per Riquer, ara però, només n'assenyalem dos que més tard seran importants per nosaltres. El primer, a la documentació (tant la de Riquer com també la que aportarem nosaltres) hi apareixen diferents «Joans Almugàvers i Boscans». De fet, podem arribar a comptabilitzar fins a tres Joan Boscà Almugàver, que de ben segur són persones diferents, amb parentiu entre elles això sí. Aquesta multiplicació de personatges afecta no només al nom de Joan Boscà sinó també a diferents Antich Almugàver i Violant Almugàver, noms entre d'altres, de l'oncle i la mare del poeta.[3]

Una mica més enllà del món familiar i poètic ens transporta Josep Maria Madurell quan també ens presenta un document, concretament una carta, on la llavors ja vídua de Joan Boscà, Anna Girón de Rebolledo, ha de nomenar procuradors per tal de fer valer els seus privilegis sobre la impressió de les obres de Boscà i Garcilaso, uns drets atorgats pel mateix emperador Carles V.[4] Aquest és un punt interessant a l'hora de poder aclarir per què alguns escrits de Boscà varen poder quedar-se fora (presumiblement) de l'edició final de les seves obres.

El text de Bienvenido Morros Mestres acabarà de situar-nos en una posició ben definida (tant a nivell cronològic com poètic) en relació a la poesia de Boscà

2. Ens referim als treballs d'Arthur Reichenberger, Gian Roberto Sarolli, Rafael Osuna, Núria Coll Julià, José María Rodríguez, Carlos Clavería i Pedro Riquer Pérez, per citar només alguns noms.

3. Riquer (1945: 185-236).

4. Madurell (1951: 137-139 i 155-159).

i als seus amors entre Anna Girón de Rebolledo i Isabel de Malla, aspecte que aprofitarem per contextualitzar la nostra pròpia documentació.

Entrant molt breument en el capítol historiogràfic artístic, Frederic-Pau Verrié és, sens dubte, la clau de volta d'una de les idees principals que presentem aquí, és a dir, la identificació de la residència de Joan Boscà. Verrié planteja una possible identificació (perquè en realitat no acaba d'assegurar-ho del tot, davant la falta d'una prova més concloent) viable de la casa de Boscà.[5]

Per la seva banda, Santi Torras Tilló posa de manifest com Joan Boscà va poder formar part i va poder viure l'ambient artístic que envoltava la cort els primers anys de la dècada de 1520 i com això va repercutir en la pròpia adquisició d'obres d'art per part del mateix Boscà.[6]

Cinc autors aporten la documentació bàsica que coneixem sobre Boscà i ho fan brillantment.[7] És per això que el que pretenem explicar a continuació resulta de difícil comprensió al costat d'aquesta herència. Volem remarcar el fet que són només cinc autors els que aporten la nostra base documental i historiogràfica (perquè pot semblar una base molt escassa), però no per això deixa de ser significatiu destacar que les interpretacions que fem de la documentació són (quan es dóna el cas), i en gran part dels casos, una visió particular i pròpia de la mateixa. Això significa que els errors que es puguin cometre no són a causa d'aquesta, suposada, breu fonamentació bibliogràfica sinó que bona part de la documentació que aportem l'hem localitzat en un mateix notari de l'Arxiu Històric de Protocols (AHPB d'ara endavant), Jeroni Mollet. Això vol dir que encara hi poden haver molts més documents a d'altres notaris, que en un futur poden matisar, modificar o fins i tot contrariar el que exposem ara aquí.

La residència barcelonesa de Joan Boscà: del castell de Cubelles al Regomir, passant per la torre de Sants i el carrer dels Lledó. Qüestions familiars i artístiques al voltant d'un plet judicial

Per explicar el conjunt de possessions domèstiques de Joan Boscà ens hem de remuntar breument als seus orígens familiars. Joan Boscà era fill de Joan Valentí Boscà i de Violant Almugàver. La família Boscà ja consta com a resident a Barcelona, concretament al voltant de l'església dels Sants Just i Pastor, d'on eren parroquians segons els censos del segle XIV. Documents posteriors especificarien que els Boscà disposaven de diferents propietats al carrer Lledó i Regomir des de ben aviat. A més a més, i a causa dels esdeveniments bèl·lics

5. Verrié (1987: 16-18). Verrié es val d'una primera aproximació al tema per part del ja citat Madurell, qui va publicar una relació de documents referents als mestres escultors presents a Barcelona durant els anys en què Boscà també s'hi trobava, i en un d'aquests documents aporta la notícia d'una casa de Boscà al carrer del Regomir.

6. Torras (2010: 120 i ss.). Torras serà molt interessant també perquè ens mostrarà una de les vies per les quals Joan Boscà podia haver entrat en el món de la cultura italiana del moment.

7. Amb el permís de Menéndez y Pelayo (1908).

de la Guerra Civil, els Boscà varen veure com la seva posició ascendia considerablement al prendre part del bàndol reial (amb Joan II primer i seguiran amb Ferran II), fet que els hi valdria entrar a formar part de l'elit dirigent de la cort. És precisament en aquesta època (i gràcies als serveis prestats a la corona) que ja tenim constància documental que el feu senyorial de la família Boscà era el castell de Cubelles, com a recompensa reial.[8] A més de la propietat del castell, la família rebria unes rendes econòmiques prou considerables com per entendre que anys més tard, quan totes les propietats acabin essent heretades pel nostre poeta, aquest gaudiria d'una posició de benestar més que privilegiada. Aquesta és una breu història de la família paterna. La branca materna ja és més complicada.[9]

Per explicar l'ascendència materna de Joan Boscà ens hem de remuntar fins als avis. Els pares de Violant Almugàver (la mare del poeta) eren Joan Almugàver i una tal Isabel, que varen tenir dos fills: la ja esmentada Violant, i un fill anomenat Antic Almugàver, hereu universal de totes les propietats de la família. Antic Almugàver es casarà amb una força desconeguda Marimonda,[10] en una data propera a 1523. D'aquest matrimoni en naixeran dos fills, el primer batejat amb el nom de l'avi, és a dir, Joan Almugàver, i el segon anomenat Bernat Benet.[11] El personatge clau d'aquesta part de la família serà però la muller de Joan Almugàver, el cosí germà del poeta, ni més ni menys que la famosa Jerònima de Palou Almugàver, coneguda per ser la receptora de les dues dedicatòries de l'edició castellana de *Il Cortigiano* de Baldassare Castiglione.

Des de la branca familiar dels Almugàver és important assenyalar que Joan Almugàver, l'avi del poeta, va aconseguir acumular una bona fortuna, traduïda en diverses propietats immobiliàries i les seves corresponents rendes. Segons estipulava el testament de l'avi Almugàver, la fortuna familiar passaria al seu fill i d'aquest havia de passar als néts i així successivament, sempre i quan l'hereu corresponent mantingués el cognom familiar. Aquesta condició es va donar en

8. Riquer (1945: 9-11) i doc.VII.

9. Un arbre genealògic de les famílies Boscà i Almugàver es pot consultar a Riquer (1945), làmina 1.

10. Riquer és qui identifica la muller d'Antic Almugàver com a Marimonda, difunta ja el 1523 (doc. LXVI, 5 de maig de 1523). Notícies més recents, facilitades pel Dr. Rafael Ramos (al qual se li agraeix l'ajuda), ens han permés saber que Marimonda era en realitat Marimonda de Vilamarí, la qual s'identifica a través d'alguns documents de l'Arxiu de la Corona d'Aragó.

11. Joan Almugàver, present en molta de la documentació aportada per Riquer, fa testament el 1533 i ja no torna a aparèixer més en cap document si no és amb l'aclariment d'un *quondam*, al mateix temps que la seva muller comença a aparèixer com a vídua, és a dir, que al 1533 aquest Joan Almugàver moriria. El testament d'aquest Joan Almugàver es troba a AHPB, Joan Lunes, 296-48. Aprofitem per deixar definitivament definits fins a tres Joan Almugàver, el primer és el poeta, el segon és l'avi matern i el tercer, el cosí del poeta. Riquer però, no aporta documentació al voltant del segon dels fills, Bernat Benet Almugàver, que amb el temps contrauria núpcies amb Anna Albanell tal com assenyalen els documents localitzats a AHPB, Jeroni Mollet, 342-54/63.

l'herència de Joan Almugàver al seu fill Antic i així mateix al fill primogènit d'aquest, el tercer dels Joan Almugàver. El 1533, quan mor Joan Almugàver (cosí de Joan Boscà), aquest no tenia descendència amb la seva muller Jerònima de Palou, de manera que, segons s'estipulava en el testament de l'avi, tota l'herència havia de retrocedir en l'ascendència fins a recuperar el cognom Almugàver. El primer parent en qui havia de retrocedir l'herència era Antic Almugàver, però llavors ja feia anys que era mort, de manera que es va buscar el segon parent viu que conservés el cognom Almugàver. Aquest parent era precisament Violant Almugàver, germana d'Antic Almugàver i mare del poeta Joan Boscà.[12] No ho veia així Anna Albanell, la muller de Bernat Benet Almugàver (germà de Joan Almugàver i nebot de Violant Almugàver), que en aquella època ja era mort ja que la seva muller apareix en alguns dels documents com a *uxor relicta*.[13] Anna Albanell presentarà una demanda judicial davant la Reial Audiència per reclamar el que considerava seu, al mateix temps que (de fet poc temps després de la mort de Joan Almugàver) es comença a generar un munt de documentació destinada a reconèixer a Jerònima de Palou Almugàver com a la legítima hereva dels béns del seu marit per tal que aquests anessin a parar a la branca dels Boscà Almugàver.[14]

Deixant de banda qui pogués tenir raó o com s'havia d'establir la legitimitat dels autèntics hereus, el cert és que la documentació es va anar allargant entre 1535 i 1541, amb diferents sentències arbitrals que van anar establint que la legitimitat a l'hora de repartir l'herència va recaient sempre en benefici d'Anna Albanell, la qual havia d'acabar essent indemnitzada pels possibles greuges econòmics que hagués pogut patir.

Encarant el nostre discurs cap allò que realment ens interessa de la documentació, hem de remarcar que tot el plet judicial té sempre molta cura de deixar molt clar quines són les propietats (immobiliàries, econòmiques, materials i de qualsevol mena), que havien d'entrar en el conjunt de la indemnització d'Anna Albanell, però també deixa molt clar quins eren els béns de Joan Boscà o de Jerònima de Palou, entre els quals hi havia les «cases que van del carrer de la Casa de la Ciutat fins al Regomir», juntament amb «l'anomenada torre de

12. Riquer s'adona brillantment com fins aquell moment (1532-1533) era complicat trobar algun document en què Joan Boscà portés incorporat el cognom Almugàver, però també intueix com, per art de màgia, a partir de juliol de 1532, el poeta comença a firmar com a «Joan Almugàver *olim* Boscà». Bé, es pot entendre que ser susceptible de rebre una bona herència per part d'un cosí sense descendència, en aquella època, podria comportar un canvi nom. De fet, que Boscà firmés amb el cognom Almugàver ja uns mesos abans que el seu familiar traspassès podia indicar certa premeditació en l'estratègia familiar o, dit d'una altra manera, que Joan Boscà i Jerònima de Palou Almugàver podien tenir una relació molt estreta, almenys en qüestions econòmiques i familiars. Una prova d'aquesta relació és la dedicatòria que rep la dama barcelonesa de part del mateix Boscà i de Garcilaso de la Vega, en els pròlegs de *Il Cortiginao* de Castiglione. Sobre aquest tema, Castiglione (2003) i Lorenzo (2005).

13. AHPB, Jeroni Mollet, 342-58; 342-59; 342-62 i; 342-63, plecs solts.

14. AHPB, Jeroni Mollet, 342-57 i següents, plecs solts.

Sants».[15] A aquestes propietats hi hem d'afegir un tercer immoble, el Castell de Cubelles, que no apareix en cap document del plet judicial perquè en realitat aquesta era una propietat que arribaria a Joan Boscà per la via de la família Boscà i no pas per l'Almugàver.

Aturem-nos però a analitzar breument aquest «Castell de Cubelles». Era una fortalesa que es trobava situada als afores de Vilafranca del Penedès i havia estat construïda per ordre reial el 1459, formant part de la recompensa atorgada a la família Boscà pels serveis prestats a la monarquia durant la Guerra Civil.[16] Gràcies a Riquer (1945), fins ara sabíem que havia estat la propietat dels Boscà, però que arribat un punt indeterminat, la filla del poeta, Mariana, l'havia posat a la venda.[17] Ara però sabem que, tot i ser una propietat apartada dels ambients en els que es movia la família, no va deixar de ser important pel poeta. El juny de 1535 va encarregar un seguit de reformes a l'edifici que deurien afectar a una part considerable de l'estructura així com de la seva decoració.[18] Joan Boscà contracta els mestres de cases Pere Bosch i Antoni Lorda per a la reforma integral de la propietat, encarregant parets, portes, sostres, finestres, paviments i xemeneies (Doc.1). Les obres no acabarien aquí, doncs al setembre de 1536, Boscà tornava a contractar noves reformes, en aquest cas als mestres de cases Esteve Carbonell i Guillem Calsa (Doc.2).[19] De fet Boscà no deuria quedar gens satisfet amb el primer encàrrec d'obra ja que el segon contracte era en realitat una continuació del primer, doncs als mestres Carbonell i Calsa se'ls encarrega l'acabament de tot allò que no s'havia fet per part dels mestres Bosch i Lorda. Concretament han d'acabar «quatre xemeneies, tres de franseses i una de cuina», quatre finestres de «guix i pedra», el portal de l'estable, diferents sostres i murs, la pintura de l'edifici i finalment, «un pedrís per seure» suposem al jardí.

És curiós que en ple inici d'un procés judicial que acabaria reconeixent un deute de Joan Boscà i Jerònima de Palou cap a Anna Albanell, Boscà es posés a fer reformes al seu castell, una residència on no tenim constància que hi passés un temps excessiu. Llavors ens hem de plantejar per què faria aquestes reformes: per una banda podríem pensar en un intent de revaloritzar el mateix castell en cas que necessités vendre'l per poder fer front a les despeses derivades del procés judicial. D'altra banda, el fet d'iniciar les reformes just quan Boscà deixa la cort i sembla establir-se definitivament a la ciutat de Barcelona per poder afrontar la nova vida que se li posava davant, com a futur home casat, potser el porten a centrar la seva atenció en la bona gestió dels seus béns familiars.

Deixem aquesta primera residència familiar dels Boscà per concretar alguns aspectes de les propietats que Boscà tenia a Barcelona. Són concretament dues, la «Torre de Sants» i la «Casa del Regomir».

15. AHPB, Jeroni Mollet, 342-58, plec solt, f.2v i 3r.
16. Riquer (1945: 11) i doc.VII.
17. Riquer (1945), doc.XCVIII.
18. AHPB, Jeroni Mollet, 342-57, plec solt.
19. AHPB, Jeroni Mollet, 342-58, plec solt, 20 de setembre de 1536.

De les dues assenyalades, la menys important és la primera. La Torre de Sants era una propietat formada per un seguit de construccions que Antic Almugàver, oncle del poeta, posseïa a la vila de Sants. Estava formada per una casa principal, unes quadres i diferents horts. Deuria ser una propietat important però no prou com per considerar-la la residència principal de Joan Boscà ja que quan la casa queda en propietat de Joan Almugàver, cosí del poeta, és valorada en mil lliures[20] (Doc. 3), una suma considerable però lluny de la valoració que es farà més tard a d'altres béns.[21] En qualsevol cas, aquesta era una casa que passaria a mans d'Anna Albanell quan aquesta presentés la seva reclamació sobre part de l'herència d'Antich Almugàver i que Joan Boscà i Jerònima de Palou Almugàver varen haver de cedir per força.[22] Si esmentem aquest bé immoble és perquè apareix en molta documentació com a una de les cases de Joan Boscà i aquest es veu obligat a desfer-se'n per indemnitzar a Anna Albanell.

La propietat més important de Joan Boscà és doncs la casa que rep en herència d'Antich Almugàver, un cop mort el seu cosí Joan, al carrer del Regomir. Apuntem un primer detall important, la situació exacte de la casa. Tota la documentació que hem consultat ens indica que Joan Boscà posseïa la seva residència al carrer del Regomir. Només hi ha un únic document que ens digui que la seva casa es trobés en una posició «lleugerament» diferent (de fet, a parer nostre pot ser perfectament la mateixa del Regomir). Tornant a la documentació que es va creant al voltant del plet judicial entre Boscà-Albanell-Palou d'Almugàver, trobem una estimació de les obres i reformes que en el seu dia va fer fer Antich Almugàver a una casa situada «al carrer de la Casa de la Ciutat, davant del carrer que va a parar a Sant Miquel», una referència que es pot confondre amb el Regomir, doncs aquest carrer i el de la Casa de la Ciutat queden junts en un dels seus extrems.[23] El problema queda solucionat quan en el text d'una de les sentències arbitrals s'estableix que la casa es troba «en carrer que va de la Casa de la Ciutat al Regomir».[24] És rellevant destacar aquest detall del carrer on vivia Joan Boscà perquè fins ara teníem indicis (a vegades contradictoris, a vegades complementaris), sobre aquest tema.

Per la seva banda, Frederic-Pau Verrié fa temps va plantejar la possibilitat que Joan Boscà tingués la seva casa al número 13 del carrer de Lledó, just davant l'església dels sants Just i Pastor (Verrié, 1987).[25] Per arribar a aquesta conclusió Verrié es fixa en què la família Boscà estava empadronada a la parròquia de Sant Just des del segle XIV i que a més a més, tenien diferents propietats a la zona del «carrer dels Lledó o baixada de Viladecols, al carrer de la Ciutat, cap al Regomir, i al

20. AHPB, Jeroni Mollet, 342-58,plec solt, 7 de febrer de 1536.

21. Per veure les valoracions que es fan a la majoria de les propietats en disputa, es pot consultar els diferents memorials que es fan en les sentències arbitrals des de 1536, a AHPB, Jeroni Mollet, 342-59, 342-62 i 342-63.

22. Així s'estableix en les diferents sentències arbitrals.

23. AHPB, Jeroni Mollet, 342-58, plec solt. Vid.doc.3.

24. AHPB, Jeroni Mollet, 342-58, plec solt. Vid.doc.4.

25. Verrié (1987: 16-18).

carrer Ample».[26] També basa la seva hipòtesi en alguns documents aportats per Riquer (Riquer, 1945)[27] i finalment, centra el seu discurs en la decoració que la casa número 13 va rebre per aquestes dates, una decoració centrada bàsicament en un seguit de medalles, algunes de les quals, encara avui es conserven.[28] No podem aportar cap document que acrediti aquesta atribució però sí que podem assenyalar que la documentació amb què hem treballat està centrada molt més en la família Almugàver que no pas en la Boscà, i la casa que Verrié identifica com la llar de Boscà és, segons es desprèn de les seves fonts, la casa de la família Boscà. Diferenciar entre la casa d'una família i la d'una altra és important perquè Joan Boscà, tal com hem assenyalat més amunt, adopta el cognom Almugàver quan es veu enmig de la tempesta sobre les herències d'Antich i Joan Almugàver. És possible que la casa de Joan Boscà, fins aquells moments, pogués ser la casa del carrer dels Lledó i que, un cop rebuda l'herència Almugàver, Boscà es mudés a la casa del Regomir.[29] És més, sabem que Boscà tenia la propietat de la casa del Regomir gràcies a la sentència arbitral de febrer de 1536 (Doc. 4), on s'especifica que aquesta és propietat de Boscà però que en aquells moments encara hi vivia Jerònima de Palou Almugàver,[30] per tant la hipòtesi de Verrié segons la qual Boscà viuria en una altra casa (tot i que no necessàriament havia de ser el número 13 dels Lledó), és perfectament plausible, almenys fins a 1536.

Tenim un altre testimoni documental que confirmaria que Boscà viuria al carrer del Regomir. Es tracte d'un contracte d'arrendament entre Joan Boscà i l'escultor Martín Díez de Liatzasolo que data del 17 de setembre de 1539, per una casa al carrer del Regomir (Madurell, 1945).[31] Aquest document ens enceta un fil argumental farcit de detalls dignes de remarcar. Es tracta de la relació de Joan Boscà amb el món artístic del moment. Recuperant el text que hem citat sobre l'estimació de les obres que Antich Almugàver va fer fer a la casa del Regomir (Doc. 3),[32] sabem que Boscà vivia en una casa amb tot tipus de detalls arquitectònics. Per exemple: totes les zones nobles de la casa gaudien de paviments de ceràmica valenciana; l'estructura de la casa se sustentava sobre un conjunt d'arcs que anaven des dels soterranis i magatzems, passant per la capella i arribant fins a la torre que coronava l'edifici;

26. Verrié (1987: 16).
27. Verrié (1987: 17) i també Riquer (1945: 62), nota nº7. Hem d'assenyalar que aquesta referència en cap cas fa esment de Joan Boscà però si a alguns dels seus avantpassats.
28. Verrié (1987: 9-13). Es tracta de tres medalles que l'autor identifica com a figuracions de les virtuts Saviesa, Fortalesa i Liberalitat.
29. Recordem que a partir de 1539, quan Boscà es casarà amb Anna Girón de Rebolledo, encara podrem afegir una propietat més a la llista, la casa que ambdós tenien al carrer de Montcada, una casa aportada en la dot d'Anna Girón.
30. AHPB, Jeroni Mollet, 342-59, 7 de febrer de 1536, plec solt, f.2v.
31. Madurell (1945: 48). Aquest document reafirmaria que Boscà, un cop casat, aniria viure a la casa que la seva muller aportaria al matrimoni, com per altra banda també ens consfirmen alguns documents trobats a AHPB, Pere Celitons, 304-10, *Protocollum sive manualetum*, 16 d'abril de 1541, s.f.
32. Una estimació d'obres que es va escriure per decidir fins a quin punt s'havia d'indemnitzar a Anna Albanell en relació a la mateixa casa del Regomir.

les escales estaven específicament detallades com a escales de cargol (almenys la principal que ascendia del pati central); les portes i portals estaven fetes de pedra picada i així igualment un nombre important de les finestres; hi havia una llotja (que no sabem si donava al carrer o a l'hort), capella, varis estudis, porxos i terrats; i destaca una de les apreciacions que fan els homes encarregats de la visura, el pati interior estava organitzat en base a diferents arcs de pedra, com si d'un petit claustre es tractés. Veient la descripció no és d'estranyar que en alguns dels documents que hem consultat a l'AHPB hi consti entre els testimonis Pedro Suárez, conegut escultor i mestre de cases que és recordat per haver estat contractat per Onofre Maimó per realitzar una rèplica del portal d'accès de la casa Gralla per la casa del mateix Maimó (Madurell, 1947).[33] No es pot descartar que fos el mateix Suárez l'autor d'una part dels treballs de reforma de la casa del Regomir, per exemple, dels treballs heràldics que es trobaven damunt el portal d'accès de la casa, un treball que seguiria la línia dels que faria pels Maimó, però també molt en consonància amb aquest «corrent artístic» del moment que consistia en la importació de l'estil renaixentista tant característic durant els anys de 1520-1540's. Dins d'aquest capítol de reformes és on hem d'encaixar un dels detalls documentals que més criden l'atenció: es tracta de l'aparició d'un seguit de medalles i peces de marbre en general, que de manera marginal, apareixen en els documents de les sentències arbitrals del plet entre Joan Boscà, Jerònima de Palou i Anna Albanell. En realitat és podria parlar d'una única referència a aquests medallons que de manera més o menys semblant, es repeteix en altres tres documents. El text diu el següent: «declarem que les medalles, marbres i pedres de marbre que no es troben assentades, i que no són estimades, formen part de l'herència d'Antic Almugàver que mossèn Albanell es pot emportar» (Doc. 4).[34]

Sobre aquesta referència el primer que hem de comentar és que lamentem la pobresa de continguts de la mateixa anotació i més, tractant-se d'un document de tanta importància. El segon a destacar d'aquesta breu referència és que remarca que hi ha peces de marbre que es troben «no assentades», per tant, és lògic pensar que n'hi hauria algunes que sí que podien estar «assentades», és a dir, situades en algun lloc de la casa per la seva decoració. Deixant de banda les peces que no es trobaven situades al seu lloc perquè aquestes són béns que anirien a parar a mans dels Albanell, les altres escultures podrien tractar-se de les medalles que Verrié ens descriu per la casa del carrer dels Lledó. Com anirien a parar a aquesta casa si Boscà vivia al Regomir? Doncs per simple trasllat. Si Boscà tenia relació amb escultors com Díez de Liatzasolo o Suárez és fàcil pensar que en el moment en què deixa la casa del Regomir, per llogar-la i anar a viure amb la seva muller, va poder fer traslladar

33. Madurell (1947: 248-249) i doc. 51. Podem veure a Suárez com a testimoni, per citar un exemple destacable, de l'estimació de les obres de què anem parlant.

34. AHPB, Jeroni Mollet, 342-59, 7 de febrer de 1536, plec solt, f.4r. Si es consulten les altres sentències arbitrals del plet, la mateixa referència als medallens es repeteix sistemàticament, i curiosament, sempre ho fa a través d'un escrit afegit al text principal, a manera de nota marginal en un lateral del manuscrit.

les medalles que li quedarien de l'herència a la casa familiar dels Boscà a Lledó.[35]

Per sort, Santi Torras aporta llum als interrogants que genera la nota dels marbres (Torras, 2010). Torras ens ofereix l'inventari de béns *post mortem* de Joan Almugàver, marit de Jerònima de Palou Almogàver. En aquesta relació notarial s'hi diu: «Primo, lo portal de la capella de pedra de marbre, ab totes ses pesses [...]. Item onze peses de alabastre [...]. Item tres pesses de marbre planes [...]. Item una testa antiga de marbre [...]. Item una madalla de alabastre [...]. Item una medalla petita de alabastre [...]».[36] De totes aquestes peces en destaquen les medalles, per la connexió que s'estableix amb la sentència arbitral, i especialment les «tres medalles de marbre» perquè són curiosament tres les medalles que es conserven avui en dia a la casa del carrer dels Lledó. De les altres peces no en podem saber res.

Torras ens aporta una notícia més en relació a l'ambient artístic de Joan Boscà: els encarregats d'establir el valor de les peces d'escultura (i també de les pintures, els teixits, l'orfebreria i altres objectes de luxe) de la casa del Regomir són el «mestres Martin y mestre Anrich Farrando enmeginayres», que l'autor identifica amb l'escultor Martín Díez de Liatzasolo i el pintor Enrique Fernandes.[37]

En definitiva, podem establir que Joan Boscà va tenir, almenys que sapiguem, fins a quatre residències diferents: una a Cubelles, una altra a Sants, la tercera al Regomir i finalment (i de la qual no en sabem res), una al carrer de Montcada. Sabem que la de Cubelles va pertànyer a Boscà i després a la seva muller i filles, que la Torre de Sants va passar a engrandir el patrimoni de la família Albanell i que la casa del Regomir seria la més que probable residència de Boscà a Barcelona, als anys en què es veu obligat a residir a la ciutat, just abans de casar-se. Queda la incògnita de la casa del carrer dels Lledó, que curiosament, és l'única de la qual se'n conserven algunes restes.

Uns versos (inèdits) de Joan Boscà. Notes al voltant dels matrimonis amb Isabel de Malla i Anna Girón de Rebolledo.

Si muero en tierras agenas
Lexos de donde nasci
Quien abra dolor de mi.
Soys tan ermosa.
Sinquenta,
que ningun cuenta
teneis.
Y una malla me valeis
Si malla entra en cuenta.

35. De fet, Verrié observa que les medalles han estat arrencades en algun moment per tal de poder situar-les tal com avui les podem observar al seu emplaçament, vid., Verrié (1987: 9).

36. Torras (2010: 132-133). L'inventari de Joan Almugàver es troba a AHPB, Jeroni Mollet, 342-45, plec solt, 3 de desembre de 1535. També hi ha l'encant del béns.

37. Torras (2010: 132-133).

Els versos que acaben de llegir es troben en el revers d'un plec documental solt, sense numerar, del notari Jeroni Mollet a l'AHPB.[38] El plec en qüestió és el mateix en què s'hi pot consultar la relació de les reformes que s'havia fet fer Antich Almogàver a la casa del Regomir, al qual ens hem referit més amunt. Davant del gran volum de documents que trobem en aquest notari, fins a cert punt es podria considerar normal trobar algun text amb la lletra del mateix Boscà, però el que segurament no és tant normal és trobar uns versos que molt probablement són del poeta i fins i tot inèdits.

Davant de tal troballa el primer que es va fer és comprovar si en les obres de Boscà publicades fins avui hi trobàvem els versos en qüestió, i el resultat va ser negatiu, no formaven part de cap dels escrits del poeta.[39] El més lògic en aquells moments era doncs, deixar de banda els versos i pensar que simplement era un divertiment d'algú que volia demostrar el seu domini de la ploma, però no es podia passar per alt que la transcripció es trobava en un document que feia referència explícita a Joan Boscà, juntament amb molts altres plecs de documents que també parlaven d'ell.

Plantejar l'autoria de Boscà no és senzill per algú que no és precisament filòleg i molt menys especialista en Joan Boscà però deixant de banda les mancances pròpies, no es poden passar per alt algunes evidències que ajuden a contextualitzar aquest fragment, evidències, tot s'ha de dir, que en cap cas diuen que els versos siguin de Boscà però que poden ajudar als experts a decidir-se, si és que no ho han fet en el moment de llegir.

Aquest seguit d'evidències, o potser n'hauríem de dir fets, giren al voltant de la relació sentimental que va unir a Joan Boscà amb Isabel de Malla i Anna Girón de Rebolledo. Però, qui eren aquestes dues dones? D'Isabel de Malla només en podem fer dues pinzellades: per una banda sabem que era filla de Perot de Malla, d'un d'aquells membres de l'aristocràcia administrativa barcelonesa que es va posar de la banda reial durant el conflicte de la Guerra Civil, i que va veure ascendir el seu prestigi social entre finals del segle xv i principis del xvi. Per altra banda, Isabel va ser la promesa de Joan Boscà des de 1529 fins a 1531, data en què apareix com a muller de Joan Benet Descoll (fill del llavors membre del Consell Col·lateral de Nàpols, Jeroni Descoll).[40]

38. AHPB, Jeroni Mollet, 342-58, Març de 1536. En el moment de realitzar la troballa del document, el poema formava part del plec anunciat més amunt però per desgràcia, ja presentava signes evidents de deslligat. Una consulta més recent ens ha fet veure que el foli del poema, si bé continua unit a la resta del seu plec, és pràcticament ja un full solt i per tant, futures consultes poden trobar-se amb el document completament separat del seu plec, amb la conseqüent descontextualització que això podria comportar.

39. Per comprovar-ho es va procedir a consultar les edicions de Riquer (1941), Riquer (1945), Clavería (1999) i Riquer (1999).

40. Sobre el prometatge de Malla amb Boscà es pot consultar a Riquer (1945: 16), on l'autor fa referència a la concessió de 600 ducats, el 15 de desembre de 1529, del Duc d'Alba a Boscà per les seves noces.

La documentació que ens indica que Isabel de Malla ja era casada amb Joan Benet Descoll el 1531 es troba a l'Arxiu del Castell de Vilas-

Anna Girón de Rebolledo seria la muller de Joan Boscà, però no ho seria fins a 1539, quan signa capítols matrimonials el 7 d'agost d'aquell any.[41] La senyora formava part d'una nissaga que residia a Barcelona des de feia temps,[42] potser seguint el rastre de la cort, i sempre entrava en escena per les qüestions administratives de Joan Boscà.[43]

Tornant a la composició i sempre partint de la base que el poema va ser escrit en una data aproximada a la que dóna el document principal del plec, és a dir, març de 1536, podem afirmar amb tranquil·litat que Boscà en aquells moments era un home sense compromís per la ruptura amb Isabel de Malla i segurament es trobava en una fase inicial de la seva nova relació amb Anna de Rebolledo, per tant, els versos poden entrar en una fase de creació poètica que fa difícil la seva definició o classificació. És per això que ens és tant útil el text *Fuentes, fechas, orden y sentido del libro I de las* Obras *de Boscán*, de Bienvenido Morros (Morros, 2008). Primera qüestió, Morros assenyala que Boscà podia haver viatjat amb la cort imperial a Itàlia el 1529,[44] coincidint amb el primer prometatge de Boscà, amb Isabel de Malla. Si realment hagués marxat de viatge, es podria explicar que el seu matrimoni no hagués fructificat o directament s'hagués trencat. La llarga absència de Boscà (fins a 1533 la cort no tornaria del viatge per Itàlia i nord d'Europa) ho podria explicar. A més a més, Morros fa referència a un detall molt interessant que s'introdueix en la relació poètica entre Boscà i l'Almirante de Castilla, quan l'Almirante pregunta al barcelonès sobre uns amors del passat que poden reaparèixer pel fet de ser a Barcelona amb la cort entre 1534 i 1535. Boscà explica que el seu problema (aquest retrobament amb el passat) «le había sobrevenido en el lugar donde se halla en ese momento», és a dir, Barcelona. És més, Boscà planteja un dilema perquè sembla que en aquelles dates podia haver-se tornat a enamorar.[45] Aquest dilema concordaria amb els dos últims versos que presentem aquí, *Y una malla me valeis* / *Si malla entra en cuenta.* Aquests dos versos plantegen la possibilitat d'un retrobament entre Boscà i Malla quan la cort torna a Barcelona en aquelles dates, coincidint amb l'inici de la relació entre Boscà i Rebolledo. Sembla ben bé que Boscà estigui dient que la

sar (ACV), 1-81-20 (E-9), 17 de novembre de 1531, Antic Fons Rocabertí Calda, en què Jeroni Descoll, sogre d'Isabel, fa donació al seu fill de diferents censals amb motiu del casament amb Isabel de Malla.

41. Riquer (1945: 17-18) i doc.LXXVI.

42. El rastre de la família a l'AHPB, novament, és constant, sempre per qüestions econòmiques. A manera d'exemple es pot consultar els llibres dels notaris Bartomeu Torrent i Joan Palomeres, on apareixen constantment els Rebolledo.

43. Tal com ens confirma Madurell (1951: 5-7), on veiem que si feia falta, es dirigia al mateix emperador Carles V per tal de reclamar el que considerava seu. Es pot consultar també el documents que s'aporten a Riquer (1945: 219-225).

44. Morros (2008: 96-97), tot i que l'autor també assenyala la possibilitat d'una incorporació cortesana un temps més tard.

45. Morros (2008: 97). Morros planteja que els amors del passat i el nou enamorament poden ser una mateixa cosa però no queda exclosa la possibilitat que plantegem nosaltres segons la qual podria tractar-se de dues relacions amoroses diferents.

relació amb Malla s'hagi acabat (de fet feia anys que havia acabat però potser el record encara era molt viu per tots dos) i que el nou amor és una altra dona. Boscà quasi indica que la seva nova estimada li ha costat un preu, que és la relació amb la vella estimada, com si fos Isabel de Malla qui realment volgués reiniciar la relació amb Boscà.[46] En conclusió, aquests versos poden ser la nota de comiat de Joan Boscà cap a Isabel de Malla i la benvinguda a Anna Girón de Rebolledo. A més, aquesta interpretació pot encaixar amb la cronologia del document ja que si aquest és de 1536 i Boscà va tornar a Barcelona entre el 1534 i el 1535, és factible pensar que al 1536 escrivís aquestes línies.

Un altre tema que ens ajudaria a situar la composició són els dos primers versos, *Si muero en tierras agenas* / *Lexos de donde nasci*. Boscà ens situaria en una cronologia un pèl anterior a la data del document, potser hauríem de retrocedir fins a 1533, quan el matrimoni amb Isabel de Malla està completament difuminat (perquè ella ja s'hauria casat amb Joan Benet Descoll) i coincidiria just quan Boscà seria a Barcelona i s'hauria enamorat d'Anna Girón de Rebolledo[47] (*soys tan ermosa*, li diu) però sobretot serien els anys en els quals Boscà té una vida més moguda en els seus viatges. Llavors, on ha d'anar el 1536 i què el fa patir prou com per començar el poema reflexionant sobre això? El 1536 Boscà està instal·lat a Barcelona i no es coneix cap altre viatge fins que ha d'anar a Perpinyà uns anys més tard per ocupar-se dels seus assumptes patrimonials.[48] Més aviat sembla senzillament que està utilitzant els seus recursos poètics per fer entendre a Anna de Rebolledo que ha iniciat definitivament el camí que el portarà al seu matrimoni, fins a tal punt, que Boscà no s'està de transmetre-li el patiment que li causa una possible separació amb *quien abra dolor de mi*. Sembla una declaració d'intencions molt clara i tot plegat encaixaria amb aquesta etapa de retorn de Boscà a Barcelona i el seu retrobament amb Isabel de Malla però sobretot amb l'inici dels amors amb Anna de Rebolledo.

El fet que aquest poema s'hagués oblidat en un document perdut de l'AHPB, és a dir, que no hagués entrat en la publicació final de les obres de Boscà, es pot explicar perquè va acabar essent Anna de Rebolledo la persona que es va encarregar de l'edició final dels poemes. Que un poema fes explícita la vinculació de Joan Boscà amb Isabel de Malla no deuria agradar a la llavors vídua del poeta. Potser això també explica per què el poema es troba escrit on

46. Hauriem de considerar la possibilitat que el trencament del matrimoni entre Isabel de Malla i Joan Boscà fos per causes alienes a tots dos, per exemple, que la família Malla considerés que el matrimoni amb el poeta no fos «digne», en contraposició amb unes futures esposalles amb un noble com Joan Benet Descoll, que acabaria essent el marit escollit el 1531. Això podria explicar algun dels dilemes amorosos de Boscà.

47. De nou Morros ens explica perfectament la cronologia d'aquests anys. Només hi hem de fer un petit matís a la seva proposta cronològica, que és que no coneixia que Isabel de Malla ja era casada al 1531, vid., Morros (2008: 99-100)

48. Clavería (1999: 14). També podríem pensar que Boscà hauria pogut anar a fins a Cubelles per supervisar les obres que en aquella mateixa època estava realitzant al vell casal familiar.

ho està, és dir, és possible que el mateix Boscà fos conscient de l'enveja o de la gelosia que podia despertar un poema com aquest en la seva muller, i potser per això va decidir que en quedés constància en un document que no tenia per què veure la seva vídua.

Apunts documentals

La troballa de documents referents a Joan Boscà que nosaltres aportem aquí és mínima en termes quantitatius. A continuació fem una breu selecció dels manuscrits trobats a L'AHPB, concretament exposem fins a quatre documents, alguns per complet i d'altres per via de fragments dispersos. No obstant, no podem estar-nos de posar de relleu fins a quin nivell hem localitzat documents que fan referència al poeta, la seva família o la seva biografia, que també es troben a l'AHPB, i que Riquer o Madurell no varen poder aportar en els seus treballs. Seguint l'ordre del mateix arxiu notarial podem assenyalar els notaris Narcís Gerard Gili (235), Bartomeu Torrent (256), Joan Vilana (257), Joan Palomeres (258), Benet Joan (262), Antoni Anglès major (272), Anònims segle xvi (275), Joan Savina (285), Joan Martí (292), Joan Lunes (296), Pere Celitons (304), Joan Jeroni Canyelles (313), Joan Saragossa (340) i Jeroni Mollet (342). Aquests són els notaris que hem consultat nosaltres però no cal dir que n'hi ha d'altres, i és més que probable que el rastre documental s'estengui més enllà de la nostra exhumació. Per la seva part, Santi Torras ens aporta el rastre deixat en els llibres d'Antoni Simó Fonoll (265) i Pere Saragossa (268).

Com es pot deduir, la nòmina de notaris és bastant àmplia i segurament s'ampliarà. A més a més, a cada notari hi trobem múltiples documents i en alguns casos, les mostres es poden comptar per dotzenes, és per això que ens ha semblat significatiu el cas de Jeroni Mollet, perquè és el notari que aporta una major quantitat de manuscrits i d'una rellevància més significativa. Esperem que futures investigacions puguin donar a llum un nou cos documental tal com va fer Riquer fa tant de temps.

Normes de transcripció i edició dels documents. Per tal que la lectura dels documents resultés més entenedora s'ha optat per fer-ne una transcripció paleogràfica seguint les següents normes:

- Total fidelitat al text original, respectant-ne les particularitats ortogràfiques i no actualitzant cap de les grafies a models normatius.
- Normalització en l'ús de la primera lletra majúscula per indicar els noms de persona o lloc. Per exemple, *boscha* per «Bosca» o *barcelona* per Barcelona.
- Desenvolupament de totes les abreviatures.
- Puntuació normalitzada a cada final de paràgraf o final de frase.
- S'indica un salt de línia amb el signe «/».
- En cas que un fragment presenti algun impediment per a la seva correcte lectura i transcripció s'indicarà en nota com a «il·legible».

Doc 1: AHPB, Jeroni Mollet, 342-57, plec solt, 18 de juny de 1535. Contracte per les obres del castell de Cubelles entre Joan Boscà i els mestres Pere Bosch i Antoni Lorda.

Fol. 3r.

A XVIII de Juny de 1535.

Concordia feta e fermada entre lo magnifich / mossen Joan Bosca e mestra Pera Bosch e Antoni / Lorda mestres de cases abitants en la ciutat / de Barcelona e feren los capitols seguents sobra / les obras que an de fer en lo castell del dit mossen Boscha en Cubelles./

Primerament un portal fort as de piqar de las / pedres que ia y clau en la obra de acer nou palms / de anplaria an lo de posar. Mes an de fer per entrar en lo dit portal / un pomt que a de na masa lo cual de esta lo pomt de-/-vant qia la de tot pedra a de fer de ampla del / portal ab [beranos e saydor][49] a dos bandos. Mes an / de roqar en la entrada una paret migera en / dos [...].[50] Mes an de fer la barana de la asqala / de gix cragola. Mes an de posar duas listons en lo mur / de una en qada fusta y an de ligar los dos los tres / sobra la antrada de cragola la u e laltra a de gix. / Mes lastatbla an de deroqar dos [...][51] / que astan sobra altros [...][52] y posar una jasena e / an los triar dos sostros en dit astatble de gix / ho de rajola del que li donaran. Mes a de fer un / portal de la matexa pedra que es en la obra per an-/-trar en la astatbla. Mes an de tanqar un [...][53] / de paret de pedra que asta entra la antrada e lo saler / antic a de fer un portal. Mes un saler gran e altra / patit ab dos sostros. Mes una cuyna al cap / de las asqala ab dos sostros. Mes un crargol / per muntar a las qmbras de dalt. Mes una cambra / demunt la qarcera ab dos sostres que la hu es am li-/-gat e unaltre cambra. Mes una bes cambra./ Mes tres ximanelas la una a la cuyna les / altras a la hon mossen Bocha volra. Mes qua-/-tra finestras de gix e una de pedra picada./ Mes dos mitjans de rajola sobra lastatbla./ Mes un mitja de rajola sobre lo saler. Mes / an de fer tots los portals per entrar en los con-/-bras de gix. Mes a de raparar tot aso de paleta / sobre la astatbla e lo saler. Mes tot lo de / fora a de amblanqar ab asqombra e raspal tots / los forats. Mes abasn se obligan los dits /

Fol. 3v.

mestres que ja vuy son en obra que qontinuaran la / dita obra e de la qe la no levaran ma e permeten / de dia nadal primer vinent donantli agua [...]./[54]

E [...][55] so e persone ab ligam les personas e bens ab / escriptura de ters e tota la obra bona a qo-/-neguda de dos mestres eligits de cada part./

Mes anant lo magnifich mossen Joan Bosca / permet a dits mestres que per la dita obra fae-/-dora donara als dits mestres quaranta e sinch / dich XXXXV ll de las quals los permet donar e / pagar per a XV de juliol primer vinent XV ll

49. Il·legible.
50. Il·legible.
51. Il·legible.
52. Il·legible.
53. Il·legible
54. Il·legible.
55. Il·legible.

/ e a XV de agost primer vinent altres XV ll e / les restants quinsa liues aqabada la obra / e de aso/ lo magnifich mosen Bosqua ne obliga tots / los bens. E volen totes les parts que aqest contracta valega e [...][56] qolsevol ha acta / que dita obra fos fet firmant jurant / obligant./

Mes avant permet lo dit mosen Bosca que los dona-/-ra tota la ma obra que sera nesser per fer dita / obra al peu de la obra e dits mestras ham de / ferla als [...]./[57]

Testimonis lo senyor en Bernat Cli-/-ment e lo senyor en March Qim pagesos de Qubelas.

Doc 2: AHPB, Jeroni Mollet, 342-58, plec solt, 20 de setembre de 1536. Contracte per les obres al castell de Cubelles entre Joan Almugàver *olim* de Boscà i els mestres de cases Esteve Carbonell i Guillem Calsa.

Fol. 1r.

Die XXV septembris ans a DXXXVI

Sobre la concordia feta e fermada per y entre lo magnific mossen / Joan de Almugaver olim de Boscha donzell de Barcelona domi- / -ciliat de una part y mestre Steve Carbonell y mestre Guillem / Calsa mestres de cases habitants en Barcelona en e sobre les carada / de la hobra per ells dits mestres de cases fahedores en lo castell / de Cubelles./

Primo es concordat entre les dites parts que per quant en lo / dit castell ya sia fetes moltes obres les quals romanen vuy / imperfectes que los dits mestres de cases e quiscun dells in solium / prenguen carrech de acabar aquelles les quals obres en spe- / -sial son quatre xemenees ço es a saber tres franceses / e una de cuyna. Item quatre finestres planes / tres de guix y una de pedra. Item un portal al stable./ Item acabar tots los sostres que son quatre o mes. Item emblan- / -char tot lo dit castell de fora de scombra. Item em- / -blanchar totes les parets de dintre de palleta levat lo saller / stable y porxo. Item una batana devant en lo paret devant / lo dit castell e un padris per a seure canes habres / que sien necessaries per acabar dita casa que coneguda / de dos mestres de cases y de les qualscases prometen / del primer dia del mes de octubre / elles endosos a ensemps ab dos manobras no llevar- / -ne fins que dita hobra sia totalment hacabada./ E aquella prometen acabar dins quatre mesos / comptados del dit primer dia de octubre / en a ubac acabar. E lo dit senor mossen Boscha / promet donar tota la manobra ab preu de la obra / necessaria. E si los dits mestres per falta de / manobra perdien alguns jornals que aquells / jornals los obligue a pagar. E per fe o complir / totes les dites coses los promet paga e donar / XXXXVIII lliures ço es de present XII lliures les restants XXXVI lliures / altres pages es la primera paga apres que haura / feta la meytat de la dita obra y la resta paga /

Fol. 1v.

La terca havent tres terços de la obra y la quarta en con- / -tinent que la obra sie

56. Il·legible.

57. Il·legible.

acabada. E per lo que rebran los / dits mestres per raho de dita obra donen per ferma / mossen Galceran Rovira curredor de lana./

Doc 3: AHPB, Jeroni Mollet, 342-58, plec solt, 7 de febrer de 1536. Estimació de les obres que Antic Almugàver va pagar a les seves propietats. Fragments.
Fol. 1r.
Estimacio de la qasa qui çolia eser de mosen / Almugaver quandam esta situhada en lo qarer de la ca-/-sa de la ciutat devant lo qarer qui va a Sant Mi-/-quel./

Primo nosaltres Pau Mateu i Bernat Calsador / mestres de cases hi Galceran Çanou Jaume Mon-/-seny Joan Toroella fusters som anats en la dta qasa / del dit Joan Almugaver hi vista aqela hi co-/-neguda hi lo loch un esta hi esent franqa e alou / sens nengun [...][58] tots encemps he qonqorts / som de vot hi parer hi fen la relacio segent segons / deu hi nostres qonciencias que la dita qasa del dit Joan / Almugaver mirant que esta en lo milor loch de tota / Barcelona que la dita qasa val tres milia hi cinch sei-/-tas liuras hi aso es nostre vot hi parer segons deu / hi nostres qonciencias./

Item mes som anats en la tora del dit Jonot Al-/-mugaver que esta en la vila de Çans a ven vista hi mira-/-da aqela ab un ort qesta en dita tora ensemps ab una / paliça qesta devant dita tora a la volta de tremontana / ab un altre ort los qesta luy de dita tora en lo qual ort / a una sitja hi un çafarex vista hi mirada dita tora / en lort de dita tora e paliça e lort qlos fora / de dita tora devant qes franch en alou hi essent en lo / taratori de Barcelona som de vot hi parer que la di-/-ta tora hi ort qesta junt en dita tora hi paliça hi lor / de la citjha segons deu hi nostres qonciencias val / mil liures hi axi es nostre vot hi parer fet de ma de / mossen Joan Toroella fuster altres dels dits[...]/[...][59] MDXXXVI./
Fol. 2r.
Memorial fet per las obres de la casa del / senyor mossen Antic Almugaver les quals / son les seguents:/

Primo unas armas que son sobre lo portal / major de la carrera valen LXII lliures./

Mes tot lo pahiment de la entrasa de pedra / ya los padrissos tot lo que ses fet nou / es [...][60] tot LXXXX lliures./

Mes la devallada de las estables sota los / estudis tota en pedra e una boti- / -gua a masquera que se diu de la leya / ab uns arcs e sos fonamens de aque- / -las los sostres mansadoras los portals / traura la terra per tot LXXXIII lliures./

Mes una escala en lo pati de dita casa que / puja a un portal de pedra entra en un / cargol que puja a la cuyna la scala / i portal es de pedra val tot LXIII lliures./

Mes en las botigas en que es lo dit caragol / lo sobre de dita botiga dalt es stat repa- / -rat i tornat a fer les altres botiges / i estables que son a ma squera lo sostre i

58. Il·legible.
59. Il·legible.
60. Il·legible.

una / volta que ya en la botiga del oli e las parets / tot nou LXXXVI lliures./

Mes a la ma squera una botiga soterania / la una paret nova una volta grassa XVIII lliures./

Mes damunt dita part a un tros desca-/-la de guix y rayola que puga en un / portal de guix quentra en uns estu-/-dis de mosen era en lo qual ara / estudis que prenen sota lotja / del ort hi va altre que ix en la lot-/-ja dins los rexat per tot LVII lliures./

Fol. 3r.

Mes en la entrada a un raxat de ferro en que / a XXVI bares de ferro dal baix ab ses bases / dues travesses e una porta ab dos pilas e una / han brana indiqat per dos fares la una / per a Tomas laltre Morages valen XXXX lliures./

Mes dins en lo rexat a un pahiment de / rajola de Valencia fins a lort XIIII lliures./

Mes tot lo pahiment de lort padrisos ab / unas obras de rajola de Valencia XX lliures/

Mes en lort a una lotga cuberta ques / en pahimentada de qayronet he uns / altres botiga que ha en dita lotga en / que ha una volta grasa nova e pedri-/-sos lo pou qes dins la botiga es del lo por-/-tal es de pedra e un altra portal per tot XXV lliures./

Mes en lo dit ort abans de entrar en la lotga quberta a una dreta a un por-/-tal de pedra piqada qui puga al pa-/-satge o corredor de las cambres hi las / portes del portal./

Mes lasqala principal de la casa ab un / portal al cap de lasqala qui entra en / la sala la paret del qostat de la sala / e la paret del portal dels estudis del / repla de lasqala e finestres e la gelo-/-sia tot es nou lasqala val C liures / lo portal portes hi gelosia XXXV liures / las parets XX liures per tott val CLV lliures./

Mes lo portal del estudi qui esta en lo repla de lasqala ab las portes / sens la medala XVIIII lliures./

Fol. 4r.

Mes en los estudis sinch finestras de pedra / piqada ab las portes folrades de rou-/-ra de Flandes ab la famareta per tot LXXXX lliures./

Mes los estudis en pahimentats de rayola / de Valencia ab un portal de guix portes / per lo portal las qopades hi bogets dels / estudis las portes de roure de Flan-/-des per tot LXVIII lliures./

Mes una qapella per la volta pahiment hi / portes fara cuenta X lliures./

Mes un altre restudi en pahimentat / de rajoleta ab alsado ab un qar-/-gol de guix enbigat val XII lliures./

Mes per tot los anblanqats posen/ las portes son en lo preu de lasqala / las portes del portal de la dita / esqala ab una portella que entra / en lascala alsara mes./

Mes al qostat del dit portal en la sala / a un portal que pasa a un pasatge qubert a ma dreta qesta en pahimen-/-tat de rajola de Valencia hi per la porta ab alsador XV lliures./

Mes al qostat del dit portal en la sala / a un altre portal que en entra en la quy-/-na a un qaragol de guix hi rajola / que puga en los porxos lo qol es nou XXIII lliures./

Mes en dita sala a un armari enqastat en / la paret ab ses portes de melis / pahiment de la sala de qayro e por-/-tes en las mari saran tot XVIII lliures./

Fol. 5r.

Mes un altre portal de pedra piqada qui / entra en un pasatge de pedra piqada lo / apitrall fet de nou e un tros de la volta / per axemplar la un altre portal de pe-/-dra piqada qui entra en la qambra / primera da ves la qarera e una medala / ab ses portes ya portelas faramenta / de pedra la medala per tot CXXVC liures./

Mes en la sala a la volta del pati / de la qasa a sinch arquets finestres / de pedra piqada e uns arqets que / an uns arqets de pedra valen XXXV lliures./

Mes en lo cragol de las ditas sinch finestras / de la sala a un pasatge en lo cel / sobre las quals hi lo pasatge ço es la / quberta deval hi de dalt los migans / finestres pahiments es tot nou / lo qual demunt dit pasatge son tres / panys per fusta mans qlausura sola / [...][61] per lo manaster CL lliures./

Mes de la quyna nons podem de-/-terminar que es stimat sens / lo sostre qes terat que qonaxem que es nou XIIII lliures./

Mes en la sala a una finestra de pedra so-/-bre lo portal qui pasa en las qana-/-bies sobre lort ab portes hi faramenta VII lliures./

Mes un pasatge qui pasa de la sala a las qam-/-bres sobre lort ço es portes finestres / migans sostre daval sostre dalt tau-/-la de damunt es tot nou / em-blanqat XXXX lliures./

Fol. 6r.

Mes en la qambra sobre lort ha sale-/-ta ço es lo sostre damunt es estat folrat de / fustet e un ratret que hix de fora de / dita sala sobre lort ab una agula de / pedra piqada teulada mijant / ports de finestres hi portals un arma-/-ri enqastat en la paret es nou per tot LXXX lliures./

Mes en dita qambra ha una xamaneya / francesa es nova VII lliures./

Mes altra qambra a ma dreta qom entran / a uns banys e una naçaçaria y un qara-/-golet que puja a les altes estanries / los estudis bax en pahimentats de ra-/-goleta ab alsado lo bany de ragola de / Valencia e la volta de guix lo sostre de / la qambra de fusta de Tortosa per tot L lliures./

Mes per un qaragol sobre una patxina que / puja sobre dita qambra de guix XII lliures./

Mes al qap del qaragol qui puja als sostres / hi terats lasqala qui puga a la gorda-/-roba hi e un tros desqala qui puja / a la torre e unas finestras bacina e tau-/-lada a uns graves e un front per tot XXXXVII lliures./

61. Il·legible.

Mes lo sostre de terat de la tora don ves / lo qarer ab un tros de paret da ves la / qambra de las [...][62] per fusta mans / e tot XXI lliures./

Mes lo que bonament se poden arbitrar / en las qambres sobre lo dit [...][63] / enblanqar portes per tot XII lliures./

Doc 4: AHPB, Jeroni Mollet, 342-58, plec solt, 7 de febrer de 1536. Sentència arbitral entre Joan Almugàver *olim* Boscà, Jerònima de Palou Almugàver i Galceran Albanell. Fragments.[64]

Fol. 2v.

[...]

Item mes declaram y arbitram la casa que fonc de mossen Antic Almugaver y / apres de mossen Jonot Almugaver la qual es situada en lo carer / que va de casa de la ciutat al Regomir e la qual vuy hi te la senyora / Hieronima Almugaver y de Palou es estada del dit Johan Almugaver Antic y aquella al dit mossen Johan Bosca com hereu / y fideycomisari sobre dit adjudicay./

Fol. 4r.

[...] declaram y arbitram / que tant per les obres / com per les pintures / en la torre com en / la casa fetes se / paguen a la heretat / de mossen Antich Almugaver./

[...]

Item declaram que / les medalles lor / marmols o pedres / de marbre que no / stan assentades y / lo portal de la capella / que no son stimades / son de la heretat de / mossen Antich y que mossen / Albanell les pugue / portar./

62. Il·legible.

63. Il·legible.

64. Els fragments en qüestió són anotacions afegides al cos principal del text, és a dir, que es troben en els laterals (en tots els casos, el lateral esquerra) del folis corresponents que indiquem més amunt.

Bibliografia

Castiglione, B., *El Cortesano* (edición de Mario Pozzi), Madrid, Cátedra, 2003.
Clavería, C., *Juan Boscán. Obra Completa*, Madrid, Cátedra, 1999.
Lorenzo, J., «Traducción y cortesanía: la construcción de la identidad cortesana en los prólogos al libro de *El Cortesano* de Juan Boscán» a *MLN*, vol.120-2 (març 2005), Baltimore, The John's Hopkins University Press, 2005, 249-261.
Madurell, J.Mª, «Los maestros de la escultura renaciente en Cataluña», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol.III/1 (gener 1945), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1945, 7-62.
—, «Escultores renacentistas en Cataluña», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol.V/3 i 4 (Juliol-Desembre 1947), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1947, 205-339.
—, «Algunas antiguas ediciones barcelonesas de libros (1502-1704) (Notas para su historia)», a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol.24 (1951-1952), Barcelona, RABLB, 1952, 133-172.
Menéndez y Pelayo, M., *Antología de poetas líricos castellanos, 13, Juan Boscán*, Madrid, Librería y Casa editorial Hernando, 1908.
Morros, B., «Fuentes, fechas, orden y sentido del Libro I de las Obras de Boscán», a *Revista de Filología Española*, 88-1 (enero-junio), Madrid, CSIC, 2008, 89-123.
Torras, S., «Molts artistes catalans per als doblers del Marquès de Pescara (1523)» a *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, núm.21, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2010, 103-136.
Riquer, M. de, *Poemas inéditos de Juan Boscán según el manuscrito 359 de la Biblioteca Central de la Diputación de Barcelona*, Barcelona, Ediciones Alerta, 1941.
—, *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*, Barcelona, Archivo Histórico-Casa del Arcediano, 1945.
Riquer, P., *Juan Boscán. Poesía*, Madrid, Akal, 1999.
Verrié, F-P., *La casa d'en Joan Boscà, potser?*, Barcelona, Caixa de Barcelona, 1987.

Aproximación al paratexto de las ediciones del siglo XVI de las Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega

Mercedes López Suárez
Universidad Complutense
mervic77@gmail.com

Recepción: 14/05/2013, Aceptación: 27/05/2013, Publicación: 20/12/2013

Resumen
De acuerdo con la codificación del paratexto de G.Genette, se analizan los elementos paratextuales de las ediciones de esta obra (prólogos, dedicatorias e índices) publicadas en las distintas tipografías europeas durante el siglo XVI. Se han cotejado fundamentalmente ejemplares depositados en la Biblioteca Nacional de España. Dicho análisis desvela aspectos relativos al contexto cultural y editorial y se infiere que tales ediciones, con escaso cuidado en la tipografía, formaron parte de un circuito de producción editorial de «consumo» en el que es capital la intermediación del editor/impresor y la competitividad en el mercado de la edición de la época.

Palabras Clave
Boscán; Garcilaso; paratexto; edición; impresor; librero; libro; Genette; industria editorial; lírica

Abstract
An Approach to the Paratexts of Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega
This essay analyzes, according to G. Genette's definition of paratext, the paratextual elements (prologues, dedications, indexes) of the different editions of the Boscan's work published in 16th century European printing houses. Through the comparison of copies in the Biblioteca Nacional de España, this analysis reveals several aspects of the cultural and editorial context and concludes that these editions, that present a poor typography, were devoted to an editorial consuming market where the mediation of the editor / printer and the competitiveness in the editorial marked of the century were capital.

Keywords
Boscán; Garcilaso; paratext; edition; printer; bookseller; book; Genette; editorial industry; lyric

Preliminares

En 1543 daba comienzo, como es sabido, la historia textual de *La Obras de Boscán y algunas de Garcilaso* uniendo en una misma suerte editorial a las dos personalidades hispánicas introductoras del «nuevo arte»[1]. Sólo la edición salmantina de Mathias Gast (1569)[2] y la atención filológica a partir de los comentarios del Brocense (1574) sobre Garcilaso permitieron el «divorcio» definitivo entre ambas *auctoritates* poéticas cuyos textos caminarían ya disyuntos hasta nuestros días. No obstante, hasta finales del siglo, desde la prensas antuerpienses y alguna hispánica como la de Toledo o Alcalá de Henares, dicha asociación, entre 1575 y 1597, daría aún frutos esporádicos, cerrando así un fértil itinerario de textualidad común que no es explicable sino a través de su propia historia editorial. Si repasamos la dedicatoria de dicha edición al ilustre rector de la Universidad de Salamanca Don Sancho de Ávila, redactada por el librero Simón Borgoñón, la exposición de las razones que impulsaron la neófita publicación de la individualidad textual de Garcilaso, se centran en causas mayoritariamente editoriales (E.Rivers 1996:121-129)[3]. O, mejor dicho, en unos motivos o intereses comerciales en apariencia sustentados en las necesidades de los receptores:

> Considerando que muchas personas apartaban de los libros de Boscan el quarto, que es todo de Garcilasso. Pareciome porque este divortio no passasse mas adelante, imprimir libro aparte, y si por si a Garcilasso, teniendo por menos inconveniente que el libro salga pequeño y entero, que no como antes pequeño y parte del libro, y también se ha ganado que le di a corregir a hombres que lo entendian, y que de ingenio, que de libros, le an puesto de manera que parece sin encareçimiento que sale tan nuevo, como solo…

Esta partenogénesis editorial, y según se desprende de las palabras del librero, no se justifica por criterios literarios sino por la oportunidad de negocio

1. Citaré las diferentes ediciones de la obra desde los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España, a excepción de la edición de Lázaro de Ocaña para la que se ha consultado un ejemplar depositado en la Biblioteca Nacional de Florencia sign.Magl.5.9.168.

2. LAS OBRAS/ del excelente poeta/Garcilasso de la /Vega./ Agora nuevamente cor/regidas de muchos er/rores que en todas las /impressiones passa/das avia./ Con Licencia./En Salamanca./ En casa de Mathias Gast./ Año 1569/ A costa de Simon Borgoñon.

3. Elías Rivers en referencia a esta dedicatoria señala cómo «desde muy temprano se comentaban con un aprecio especial las de Garcilaso», aportando el testimonio de Ambrosio de Morales en su prólogo a la *Obras* de Francisco de Salazar (*Discurso sobre la lengua castellana*, 1546). En esta línea de interés literario Rivers subraya la frase extraída de la citada dedicatoria, «Y también se ha ganado que le di a corregir a hombres que lo entendían, y qué de ingenio, qué de libros le an puesto!». Pero el nuevo producto supuso también un negocio editorial y al respecto, Rivers recuerda el aprovechamiento de los libreros madrileños con sus múltiples reimpresiones al descuidar Gast la solicitud del privilegio de edición.

editorial facilitada, entre otras cosas, por la propia organización textual[4] de la sancionada edición conjunta. Desgajar la *pars* del *totum* y conferir a la primera la condición de totalidad, constituía sin duda una fórmula comercial ventajosa. De este modo, el libro cuarto, pese a su reducido cuerpo (78 folios y en doceavo), según esgrimía Borgoñón, salía al mercado «nuevo» y «solo», es decir, convertido en un objeto material autónomo estratégicamente amparado en la autoridad académica del destinatario de la dedicatoria. Y a su vez, reforzado en su nuevo estado por técnicas publicitarias como la formulación del título que exhibía su frontispicio: *Las Obras del excelente poeta Garcilasso dela Vega*. Un título que quizás moldeado en el de la obra conjunta ya suficientemente sancionada (*Las Obras de Boscan y algunas de Garcilasso dela Vega*), destacaba hiperbólicamente la excelencia de Garcilaso, o lo que es lo mismo, proclamando la superioridad y novedad del producto editorial. La estrategia comercial tendría de inmediato una significativa repercusión en los círculos académicos y literarios, no sólo a través de los comentaristas de la obra garcilasiana, sino porque vino a potenciar la controversia suscitada sobre la valoración cualitativa entre ambos poetas en la que la fama de Boscán quedaría ensombrecida. Ya algunos años antes, Jorge de Montemayor, desde el prólogo al lector (Al Lector. Epistola), anexa a la edición de su *Obras* (Amberes, Juan Steelsio, 1554), había dado cuenta de tal situación, en la que la edición de Gast desempeñaría luego, en este sentido, un papel determinante:

> Quien vio tan gran desseo en Castilla de las obras de Boscan, cuyo ingenio y alto stylo esta manifiesto a los que desapassionadamente le miran, y después las sentencias que sobre el han dado. Y quando se les pide razón, no saben dar otra, sino que es mejor la que escriuio GarciLasso dela Vega: como si lo que es bueno dexasse de serlo, porque aya otra cosa mejor

No se trataba sólo de una defensa de Boscán con quien Montemayor podía sentir cierta afinidad poética en relación a la mayor actualidad de Garcilaso, sino también de los riesgos que comportaba una publicación conjunta. Por ello, el poeta luso, justificando la naturaleza de su propia obra, estructurada en dos libros donde había «impresso las de devoción con otra materia», recordaba a modo ejemplificativo esta situación editorial que tan estrechamente había vinculado a ambos poetas. «Yo osaria jurar,— señala así— que darian los que han

4. Con el término libro, el impresor designa tanto a la parte de una estructura total como a la totalidad material, es decir el volumen. Sobre esta común ambigüedad trató ya Valla en *Laurentii Vallae de linguae Latinae Elengantia* libri sex (Lugduni apud Seb-Gryphium, 1538), señalando lo siguiente. «Romani , qui in libris arborum ,id est corticibus scribebant: quod libellos illlos quo ferrent commodius, complicabant, volumina forte appellaverunt. Itaque volumina libelliis similiora fuere, quam libris» para seguir puntualizando sobre la distinción entre libro y volumen: «Praetera opus sive opera Homerum librum appellat, et volumen quorum utrunque inauditum est. Vergilij Aeneis, non liber est, sed duodecim libri. Georgica, non sunt item liber, sed liber quatuor.» (Cap. XLIII, Libro VI, pp.438-40).

de ver este libro quanto les pidiesse, por otro Garci Lasso enquadernado con el, para tener alli al pie de la obra ocassion de murmurar»[5].

Estos testimonios, a los que se suele recurrir para recordar el final de una fecunda trayectoria textual común, determinada por una suerte editorial compartida durante bastantes años, ponen de relieve la importancia de la intermediación de un editor-librero o impresor, quien, especulando sobre las posibilidades materiales de una nueva edición y su consecuente rentabilidad económica, pudo interferir, o cuando menos ayudar, en la modificación de unos cánones literarios. Los datos que lo justifican, no proceden, como se ha visto en la edición de Gast, de los textos de nuestros poetas, sino de un aparato extratextual que no pertenece al autor, pero que actúa respecto a su mensaje como un «entourage» verbal o material, para convertirlo en libro, es decir, para posibilitar su circulación, su recepción y consumo por parte de los lectores. En definitiva, un utillaje paratextual o sencillamente un paratexto, cuya finalidad es el estímulo de la lectura, favoreciendo así la comercialización del producto. En términos muy generales, el paratexto ha sido definido por G. Genette (1987:7), como «ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public», y en él se implican una serie de factores como «un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations». Desde esta perspectiva se pretende un acercamiento a las *Obras de Boscan y algunas de Garcilaso* a través de sus diversas ediciones y reimpresiones, que conformaron un complejo entramado editorial al que contribuyeron las prensas europeas más reconocidas de aquella cronología. Precisamente por su complejidad, este trabajo se limita al análisis de algunos de los elementos paratextuales, presentes en las ediciones de dicha obra, para destacar así su funcionalidad y significado, clave en la difusión y éxito de la misma.

La atención a los factores paratextuales (verbales o materiales), pueden descubrir otras informaciones, de diferente naturaleza, referidas al contexto y al proceso de difusión y recepción de una obra, y en consecuencia, a las razones intrínsecas que determinaron su edición, pero que el texto en sí no suele explicitar. Es precisamente en el siglo XVI, con la actividad del «ars artificialiter scribendi», cuando se incrementó la presencia y funcionalidad del paratexto, convirtiendo el objeto libro, a través de su «zona» paratextual, en el medio idóneo de comunicación o diálogo entre los editores/impresores o incluso autores, y el público lector. Así, ya en los albores de la imprenta, hallamos las primeras teorizaciones del paratexto elaboradas y vehiculadas por Aldo Manuzio a través de sus modélicas ediciones. Se trata en este caso de una responsabilidad paratextual que concierne al editor (la editorial), responsabilidad que en muchos casos es compartible con la «auctorial» (del autor), según se demuestra desde la edición princeps (1543) de *Las Obras de*

5. La responsabilidad de esta forma de organización textual y de mezcla de metros italiano y castellanos era asignada, fingidamente, por Montemayor a quienes le habían aconsejado su impresión, es decir, «por servir a quien me ha persuadido que los imprima.»

Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega (R-607). De acuerdo con ello, G. Genette entiende el paratexto como una amplia «zona», conformada por el peritexto (generalmente de responsabilidad del editor, o peritexto editorial) y el epitexto o territorio «out of the book»; señala además que su naturaleza no es uniformemente constante ni sistemática, de modo que no todos los componentes paratextuales han de darse necesariamente en un libro. Las dedicatorias, por ejemplo, junto a otros elementos de esta naturaleza, no constituyen un factor permanente en las ediciones de las *Obras de Boscán*.

Cabe también recordar que la pionera y útil codificación de Genette presenta, como es natural, unas limitaciones hoy en día superadas por las numerosas contribuciones surgidas bajo su estímulo. Y de hecho, en los últimos tiempos se viene perfilando una perspectiva metodológica en la que los elementos paratextuales no se consideran sólo enunciativos sino portadores de significado, y en cuanto tales, no pueden analizarse individualmente sino dentro de un sistema de interrelaciones que vincula estrechamente texto y paratexto. Reconoce el crítico su exclusiva atención al paratexto como un fenómeno de orden textual: «Le plus souvent tous les paratextes considerés seront eux mêmes d'ordre textuel ou du moins verbal: titres, préfaces...autant d'énoncés..mais qui tous partagent le statut lingüistique du texte . Le plus souvent, donc, le paratexte est lui —même un texte : s'il ne pas encore *le* texte, il est déjà *du* texte». Margina así, en su análisis, otros tipos de manifestaciones paratextuales, entre las que menciona sólo al hilo, las icónicas o las materiales, así como las elecciones tipográficas (D.F. Mackenzie,1986), a las que deben añadirse los formatos que tanta incidencia tienen en la difusión y éxito de una obra, el tipo de papel, la encuadernación, las tintas utilizadas, etc.; elementos todos ellos asimismo portadores de significado. Las materiales atañen particularmente a los estudiosos del libro, de modo que en este trabajo, me limitaré a analizar los factores paratextuales de naturaleza lingüística, como los frontispicios, índices, prólogos y dedicatorias que acompañan las ediciones de esta obra.

La edición princeps de las *Obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega* que ve la luz en 1543 proporciona, desde la perspectiva de lo paratextual, a través de los ejemplares que han pervivido, diversas informaciones sobre la obra y su factura que se complementan y ratifican con otras noticias recabadas de lo «peritextual», gracias a documentos notariales relativos a la génesis de su existencia y a las peripecias de su primera andadura (Madurell Miramón, 1955). De su intrahistoria, recordaré, en primer lugar, lo concerniente al contrato estipulado entre Boscán, el librero Joan Bages y sus respectivas esposas, para la impresión de los inéditos de nuestro poeta, firmado el 23 de marzo de 1542. En él se definen, además de las condiciones de venta, de los beneficios, forma de liquidación y gastos de tal empresa (papel, impresión, encuadernación a repartir entre ambas partes), la garantía de la exclusividad de impresión otorgada a Bages y la obtención del privilegio real a cargo del autor (con una duración de diez años), otras cuestiones relativas al aspecto material de la futura edición: «de fer stampar ab bona stampa, ab bon paper» y «fer stampar mil libres o volums de las ditas obras

estampadas». Se alude asimismo al hecho de haber presentado Boscán sus textos inéditos *ordenados* y a su compromiso de corregir todas las pruebas impresas que le fueren entregadas. En otro documento posterior, fechado el 27 de marzo del mismo año, (Madurell Miramón,1955 :813) se refleja el contrato que establecieron Joan Bages y los impresores Carles y Joan Amorós (testigos firmantes del anterior contrato)[6] para la impresión de la obra del poeta. Estos, padre e hijo, se comprometían a imprimir «de bona stampa, segons la prova mostrada per lo dit señor Boscá, de forma de quart de full», así como al cumplimiento de un ritmo de impresión (un pliego todos los días laborables, que no llegaría a satisfacerse). Boscán habría de dar su aprobación a las pruebas antes de su tiraje, pero se desconoce hasta dónde alcanzó esta supervisión, pues la enfermedad y muerte le sobrevendrían poco después[7]. Por ello, la petición del privilegio real para la publicación, sería solicitado y concedido a su viuda, Doña Ana Girón de Rebolledo. El documento real, de fecha 18 de febrero de 1543, firmado en Madrid por el emperador Carlos V, relaciona todos los textos contenidos en la futura edición, y menciona asimismo los relativos a Garcilaso que curiosamente se silenciaron en el contrato con Bages. Dicho privilegio se extendía a los «reynos de Spanya y de la Corona de Aragón…por qualesquier impressores, que vos quisiéredes de los dichos reynos y senyorios nuestros», a lo largo de diez años. La pena para quienes imprimieran o vendieran la obra sin consentimiento de la viuda ascendía a mil florines.

Sobre los frontispicios

En su mayor parte, estas informaciones quedarán reflejadas en las diferentes formas paratextuales de los mil ejemplares de aquella tirada inicial, según se estipuló en el primer contrato. Estos salían pues en su vestidura de libro, con un formato en cuarto, ofreciéndose como una esmerada edición. El primer elemento paratextual, antesala del proceso comunicación que instaura el objeto libro, y al cual se enfrentaba el lector de la época, era su frontispicio que reunía todos los requisitos

6. Ibidem, p.814-17 (Doc.n,466). Bages, según señala en nota J.Rubió, había sustituido para esta edición de Boscán, al impresor Montpezat, responsable de la publicación de *El Cortesano*, por Amorós, estimado por la bondad de su escritura. Este, natural de Provenza pero afincado casi hasta su muerte en Barcelona, (vid. p.864 donde se recoge su testamento), había adquirido una imprenta en 1505 trabajando anteriormente con libreros franceses; heredó material de diversas imprentas catalanas, acogiendo en su taller operarios venidos de otras partes de Europa. «Personificó en sus producciones el tránsito del tipo gótico al romano y al estilo renacentista….En su arte —sigue señalando Rubió— fue un innovador, aunque ninguna de sus impresiones alcanza la categoría de monumento tipográfico (pp.886-7). En sus prensas se imprimieron obras de autores tan significativos como las de Ausiàs March, el *Marco Aurelio* de Guevara, o el *Diccionario de Nebrija*, además de *La Celestina* o las obras de Paulo Jovio en traducción castellana.

7. Los datos los recoge Carlos Clavería (1991: xi-Ixxxv,1999) de la misma fuente y añade más detalles sobre el proceso de edición.

propios de aquella cronología[8]. Su elaboración, dicho en términos generales, recae en el impresor o editor, para lo que se recurre a unas habilidades técnicas que comienzan con el diseño de la arquitectura de la página; es decir, con el cálculo de su espacio visual. Semejante a la fachada de un edificio, contiene los datos identificativos del libro, por lo que asume un valor informativo, publicitario, a la par que estético al acoger aspectos iconográficos relacionados con el ámbito de las artes (pintura, escultura, arquitectura). Los datos del frontispicio, además del título, pueden incluir la marca tipográfica con su hibridismo iconográfico-verbal como singularización del producto (ausente en esta primera edición), el privilegio y el año y lugar de impresión. Sin embargo, el comportamiento asistemático del paratexto, así como su propia evolución en el transcurso del siglo, hace que en ocasiones algunos de estos datos no figuren en el frontispicio y se trasfieran al colofón, como así ocurre en esta edición princeps. En ella, el frontispicio concebido arquitectónicamente como una fachada profusamente ornamentada, dentro de una organización geométrica bien medida y marcada por una cornisa, recoge, tras un friso, el título cuya formulación desconocemos a quién pudo corresponder (probablemente a Bages atendiendo a la voluntad estructuradora de Boscán): *Las obras de Boscan y algunas de Garcilasso delavega repartidas en quatro libros*. Así quedará establecido como fórmula fija, y especialmente como factor identificativo que puede ampliarse, según se sucedan las siguientes ediciones y como evidente signo de competitividad comercial, con otros datos que pretenden la mejora del texto, y en consecuencia, del propio producto editorial. Con ello se estimulan las expectativas del lector y el frontispicio se convierte en un factor claramente publicitario. Asimismo debe resaltarse, en la parte lateral izquierda, la presencia de dos símbolos icónicos que flanquean el lado izquierdo de dicho título: uno de naturaleza ornamental (una pequeña hoja) y una manícula que cumple una función específica: subrayar el contenido marcando de esta manera una primera orientación en la lectura. Ambos recursos técnicos reaparecerán en el interior de la edición para evidenciar las composiciones o cada una de las partes de la obra. Le sigue en esta «fachada», ocupando su centro, el escudo imperial bordeado por dos columnas de Hércules que, rematadas ambas por el lema «plus, plus/ vl-tra,vl-tra», habían sido emblemáticamente adoptadas por el emperador tras su entronización. En la base, con grandes tipos, el privilegio ya mencionado: «Cvm Privilegio Imperiali». Más abajo, tras otro friso, con grandes tipos también, el nombre del impresor «CARLES. (+dibujo de tres caretas , una frontal y dos laterales de perfil)AMOROS». Se trata, así, mediante el uso de tipos de gran tamaño, de subrayar la intervención del impresor en la factura del libro lo que, antecedido

8. Como ya señalaron Lucien Fevre y Henri-Jean Martin (*L'apparition du livre*,1958), a finales del siglo xv, el frontispicio se generaliza en los libros, y en el primer tercio del xvi, el título se extiende llamativamente en una larga fórmula, indicando con frecuencia las partes principales de la obra. Al mismo tiempo se produce un interés por decorar los frontispicios que se difunde por toda Europa. El frontispicio de Amorós, responde pues a este momento.

por la notificación del privilegio imperial, no sólo otorga un valor a su producto, sino que resalta su prestigio y posición en relación con las autoridades civiles, en este caso la del propio emperador.

Pero en ese mismo año de 1543, este frontispicio, con determinadas alteraciones, reaparece en impresiones ilegales en Portugal y, supuestamente, en Barcelona. De su fraudulenta existencia y circulación tuvo conocimiento Doña Ana Girón según atestiguan ciertos documentos notariales. En el fechado el 5 de marzo de 1544,[9] la viuda de Boscán, basándose en el privilegio obtenido que prohibía la publicación de dicha obra sin su consentimiento ni en España ni en Portugal, otorga poderes al mercader Miguel Esteve, vecino de Lisboa, a fin de que cobre las cantidades que de dicha impresión se han realizado y se proceda contra los infractores. La concesión, en análogos términos, la hace extensible al librero Juan Pedro Museti de Medina del Campo y a Juan Roquer, comerciante de la misma ciudad, así como a Rafael Codina de Sevilla. Juan Pedro Museti[10] será el financiador de la siguiente edición de Medina del Campo según se consigna en su colofón («Acosta de Iuan Pedro Museti/ mercader de libros vezino de medi/na del campo»), mientras en el frontispicio, lo cual es testimonio de la legalidad de esta publicación, se exhibe el privilegio. Su arquitectura se inspira en la de la edición princeps, encuadrada entre dos columnas que acogen en su interior el escudo imperial, bordeado a su vez y significativamente por la fecha de edición, escrita en letra: «Año de mil y qui/nientos y***XLIIIJ».

Respecto de la edición ilegal que apareció impresa en Lisboa pocos meses después de la original, se ocupó Jorge Peixoto (1960) a partir de un ejemplar conservado en la universidad de Göttingen (se cuenta con otro localizado en el palacio ducal de Villaviciosa, Portugal, perteneciente al rey Manuel III) constituido por 264 folios, en letra gótica, y según reza el colofón, «Acabaron se de imprimir las obras de Boscan, y Garcilasso de la Vega en Lisboa en casa de Luis Rodrigues librero delrey nosso sñor a dos días de Novembre M.D.xliiij.» Carece de privilegio real, y el frontispicio, por cuanto se deduce de la reproducción gráfica aportada por Peixoto, presenta una estructura muy semejante a la de Amorós, pero el escudo se refiere al del monarca luso, mientras el título de la obra está compuesto con tipos en gótica y en cursiva. ¿Por qué esta impresión fraudulenta en Portugal? Quizás porque Boscán y Garcilaso eran autores conocidos para el público luso, pues en el país vecino circulaban ya impresas composiciones de ambos poetas (Pinto de Castro, 2004:65-96)[11]. Peixoto co-

9. Op.cit., doc.480, p.816.

10. La concesión del privilegio, firmada por Juan Vázquez y extensible a un periodo de diez años lleva fecha de 9 de febrero de 1543 y se reproduce tras la tabla. Se acabó de imprimir el 7 de agosto de ese mismo año. La extensión de este privilegio así como la actuación de M. Esteve se ratificará en documentos posteriores del 8 de julio de 1544 (docs. 481 y 482, op.cit., pp 835-37).

11. Siete años antes de la edición princeps, señala este autor, circulaban impresas por Portugal, por ejemplo, las diez primeras quintillas de las glosas de Boscán, «Justa fue

teja además esta edición lisboeta con otro ejemplar impreso en Barcelona, del veinte de Marzo de 1543, que según aduce, lleva privilegio real concedido por Juan III. En la BNE se conservan y se han comprobado dos ejemplares de estas características. El primero, de signatura R-13679 y de formato en cuarto, el colofón, al igual que en la edición original, reza así «Acabaron se de imprimir las obras de Boscán/ y Garcilasso dela Vega: en Barcelona/ en la officina de Garles Amoros/ a los.XX.del mes de Março;/Año.M.D.XLIII», rematado por la ilustración-escudo de una fuente en cuya cima figura una granada. El frontispicio es muy semejante al original si exceptuamos la supresión de toda referencia imperial, es decir, las columnas y lema del emperador, el escudo, y la consignación del privilegio de Carlos V, pues sólo señala con grandes caracteres «CVM PRIVILEGIO». Utiliza por tanto la misma estructura arquitectónica, con la misma alternancia cromática, motivo floral y manícula junto al título, así como los mismos tipos y tamaños, además del nombre de Carles Amorós. Se pretende de este modo producir en el lector el mismo efecto visual de la página frontispicial de la edición genuina. Sin embargo, el escudo es diferente pues se remata por una corona real que acoge en su interior dos escudos, uno figurando castillos y otro interior con cinco pequeños escudos con cinco, a su vez, puntos internos. Sigue el prólogo a los lectores, y tras él, la tabla o índice conformando un mismo pliego (A) con la página del soneto de Garcilaso «Pasando el mar Leandro el animoso» /»que se olvidó de poner a la fin de sus obras». En el reverso del folio, figura el privilegio real redactado en portugués donde se prohíbe la impresión sin consentimiento real de «has hobras de Garcylaso da Veiga nem as de Boscan en hos meus Reynos he señoríos», bajo pena de confiscación de todos los ejemplares y de una sanción económica de cincuenta «crusados». El privilegio real se concede por diez años haciéndose extensible a los impresores de Lisboa «he das outras ciudades he vilas he lugares do meu Reyno he señoríos». Firmado por «El Rey» en «almeyrim aos XVIII, días de março de MD.XXXXIII,anos», se diferencia del original cuya fecha, recordemos, era del dieciocho de febrero.

La otra impresión o ejemplar (sign.655) presenta un frontispicio idéntico al de la princeps y ofrece una confección análoga respecto a la anterior, es decir, reproduce las mismas características tipográficas y recoge en el mismo cuaderno 'A' todos los elementos de R-13679, incluyendo el texto del privilegio firmado por el monarca luso. Lamentablemente, en este ejemplar no puede comprobarse el colofón con sus datos relativos a la fecha y lugar de impresión pues es defectuoso al faltarle el último folio de los doscientos treinta y siete que componen la impresión anteriormente citada. En realidad, el cotejo de estos dos ejemplares con la edición original arroja un

mi perdición» («Conversión de Boscán) y el soneto de Garcilaso «Pasando el mar Leandro el animoso», publicados en 1536 por el impresor lisboeta Gemâo Galharde. Ambos serán objeto de colocaciones diferentes en las distintas ediciones de la obra , así como de su inclusión o no en los índices, según veremos más adelante.

resultado por el que puede deducirse que ambas impresiones, a excepción del frontispicio del primer ejemplar citado, son iguales a la de Amorós: uso de los mismos tipos, abreviaturas, signos tipográficos, alternancia cromática, foliación, mismo uso de capitulares (en prólogo y privilegio), índices iguales. Sólo se ha sustituido la página relativa al privilegio. Por otra parte, en otro ejemplar de signatura R-10913, aun llevando privilegio imperial y el colofón con impresión en Barcelona en la misma fecha y oficina de C. Amorós, sorprende el frontispicio aparentemente idéntico al original, pues sólo lo diferencia un pequeño signo o trazo junto a la consignación de dicho privilegio. C. Clavería, reconstruyendo los pasos seguidos en el proceso de confección de la primera edición genuina, apunta la posibilidad de que Amorós, pese a que una de las cláusulas del contrato obligaba a la restitución del manuscrito al autor toda vez impresa la obra, pudiera haber traficado con él, «ofreciéndolo» a otros impresores. Pero en estos casos analizados, se trata de una reproducción de la obra ya impresa, lo que hace sospechar la utilización fraudulenta del primer impreso, con los cambios pertinentes observados, para lograr una circulación más amplia y un indebido beneficio económico a los infractores. En suma, estamos ante un embrollado panorama de ediciones o reimpresiones ilegales[12], cuya intrahistoria es difícil de reconstruir. La idea de que esta producción ilegal se realizara partir de un posible manuscrito copiado[13] no es tampoco desechable y ayudaría en ello el análisis, según sugiere J.Moll (2011), de las letrerías, un complejo mundo donde «hay que buscar un conjunto que sea igual al usado en su taller» (el de Amorós).[14]

De la importancia de los títulos

El cálculo geométrico que debió seguir Amorós para mantener la armonía tipográfica de la página y por tanto su finalidad estética, no consigue, sin embargo, los efectos pretendidos, pues se desequilibra a causa de la extensión del título, que para cumplir perfectamente con su esencial función identificativa enuncia el contenido, los autores y la distribución interna de la obra (Genette: 73,77). En la

12. Casos de contrafacción se observan ya en las ediciones de Aldo Manuzio, a partir de 1501, con su formato en 8º y la cursiva ideada por Griffo. En esta fecha en la que sus ediciones de clásicos y vulgares, con estas condiciones materiales, alcanzaron un gran éxito, los Giunti mediante la ayuda de Baldassare de Gabbiano en Lyon, promovieron el pirateo. Fueron compuestas página por página pero sin la marca tipográfica del editor romano. Manuzio, el 16 de marzo de 1503 escribió entonces su *Monitus in Lugduvenses typographus* denunciando esta práctica que comportaba errores e incorrecciones textuales, y el uso de tipos muy semejantes a los suyos.

13. Otro ejemplar de 1543 conservado en la BNE cuya signatura es R-3148 presenta, en el colofón, la siguiente leyenda: «Acabaronse de imprimir las obras de Boscan y Garcilasso dela Vega en la oficina de Garles Amoros (sic, como en la original, R-607, BNE), a los XX del mes de MarÇo: Año. MD:X.LIII». En realidad, habría que cotejar todos los ejemplares de una misma tirada para establecer diferencias que muchas veces se deben al proceso de impresión.

14. Jaime Moll, añade que «Hay una amplia e internacionalizada difusión de las letrerías, pero es difícil que dos talleres hayan elegido el mismo conjunto». Cfr.también del mismo autor(1994:109-118) el capítulo «La justificación de las matrices y el estudio de las letrerías».

impresión de los títulos, la técnica de aplicación de diferentes tamaños de tipos, si por lo general solía utilizarse para evitar la división arbitraria de las palabras (sistemático en todas estas ediciones), no se cumple en este caso a pesar de recurrir, tras el término «LAS OBRAS» a un tamaño menor de tipo para el resto del título. Sin embargo, en este caso el uso de dos tintas, rojo y negro, alternándose a lo largo del frontispicio, suplen, con un objetivo de reclamo, esta inconveniencia. Sirve dicha alternancia cromática para resaltar en el título, según el criterio del impresor, los elementos más relevantes del mismo: el contenido (las obras) y los autores, Boscán y Garcilaso, que se imprimen en rojo, mientras para el resto del título usa el negro[15]. El mismo procedimiento cromático, si bien con variantes en su aplicación, lo seguirán, además de las fraudulentas, ediciones posteriores como la de Medina del Campo del tipógrafo Pedro de Castro (1544, R-9064), la impresa en París de Lázaro de Ocaña (1548), la antuerpiense de Adrian Steela (1555,R-13052) y finalmente la de Juan Ferrer en Toledo (1558,R-9211).

A partir de la edición de 1544 realizada en Amberes a cargo de Martín Nucio (R-13089), señera en la historia editorial de la obra con la inclusión de nuevas composiciones de Boscán (trece), los títulos, intensificando su función publicitaria, sufren, según se ha anticipado, una mayor extensión, como técnica para exhibir la novedad del producto por su mayor actualidad y cuidado textual. Se trata pues de un recurso publicitario que muestra claramente el éxito y la competitividad en el mercado editorial alcanzados por la publicación de la obra conjunta. Así reza el título en el frontispicio de esta edición antuerpiense, dispuesto en tecnopegnio o técnica tipográfica que además de contribuir estéticamente, resuelve la disposición y ajuste de los tipos en la página: «A DE MAS QVE/ ay muchas añadidas van aquí mejor/corregidas/ mas conplidasy/ en mejor orden que has/ ta agora han sido/ impressas».

Esta intención publicitaria no era, como suele suceder, engañosa, pues lo consignado en el título respondía a la verdad textual y a la profesionalidad de Martin Nucio, buen conocedor de la lengua española por su aprendizaje durante su etapa juvenil en diversos talleres tipográficos hispánicos. Y en especial, porque supo rodearse, como también lo hacía su competidor Giolito, según se verá más adelante, de una serie de colaboradores para la preparación y revisión textual (Moll,2000: 119-130)[16]. De modo que, si su edición era garante de calidad y actualidad tex-

15. Igualmente, el nombre del impresor, va estratégicamente en rojo. Esta alternancia refleja el cuidado y cierto dispendio económico en la impresión pues dicha práctica resultaba muy costosa dado que debía tirarse la hoja dos veces, primero con el color rojo y posteriormente con el negro con la consiguiente aplicación doble de la forma. Aparece también en rojo ya en el interior del texto, la introducción o presentación del Libro I donde se reproduce el título del frontispicio, precediendo inmediatamente al soneto destinado a la Duquesa de Soma que considero no prólogo sino dedicatoria como luego señalaré

16. Indica J. Moll la colaboración de Juan Martín Cordero, estudiante y estudioso en Flandes cuyo primer impresor de sus obras fue precisamente Martín Nucio. Fue traductor al castellano de obras como *Il Duello* de Muzio así como de otras varias en esta lengua que fueron publicadas por este mismo impresor.

tual[17], es comprensible que las que siguieron a cargo de otros editores, continuaran reproduciendo la misma formulación. Pero si bien es cierto que estos títulos «extendidos», elogiando la corrección u originalidad de la edición, responden a la estrategia de singularizar una obra ya impresa y suficientemente conocida, son también, un claro indicio del interés y del protagonismo comercial que empiezan a despertar las *Obras*. A su gradual expansión en el mercado editorial europeo contribuyeron, además de Martin Nucio y los impresores flamencos, otros profesionales hispánicos que se sintieron atraídos por la actividad impresora de centros como Roma, Venecia, Lyon, o París, donde las condiciones materiales y la red de distribución eran muy superiores respecto a las imprentas españolas.

La siguiente edición que reproduce el título de Nucio, si bien con caracteres en cursiva, aparece en Roma en 1547 (R-10447), a cargo de Antonio de Salamanca: «LAS OBRAS/ de Boscan…../repartitas[18] (sic) en qvuatro/ libros./a de mas que ay muchas añadidas/uan aquí mejor corregidas, mas conplidas,y en mejor orden que asta agora han/sido impressas». La personalidad de Antonio Martínez, alias el Salamanca por su origen salmantino (1478) estudiada por M.C. Misiti (1992:307-323), nos descubre a un impresor afincado en Roma a partir de 1517 con una oficina tipográfica propia. Posiblemente, según apunta esta estudiosa, Martínez habría recalado en la urbe romana por motivos poco claros de los que no excluye la diáspora judía desde la península ibérica. La protección de la comunidad hispánica, que incluía personalidades religiosas entorno a la curia papal, le proporcionaría una serie de vínculos con el mundo de la actividad artesanal y mercantil de la ciudad, garantizando así el éxito de su carrera profesional. Desde 1517 era dueño de una librería situada en Campo de`Fiori donde colaboró con otros libreros y tipógrafos de renombre como A. Blado, G.Giunta o V.Dorico. Su papel fue pionero y decisivo en la difusión de la cultura española, pues de hecho, la mayor parte de sus ediciones fueron de obras en lengua hispánica, lo que respondía a un propósito fundamentalmente comercial, pues se ocupaba de aquellas que podrían tener mejor mercado al exportarse a España o al sur de Italia. Con el editor veneciano Tramezzino, por ejemplo, había impreso en Verona el *Amadís de Gaula* (1519) a la que siguieron otras ediciones romanas como *La Celestina* o el *Libro aureo de Marco Aurelio* de Antonio de Guevara. Por ello, resulta lógico su interés por las *Obras* de Boscán

17. Desde el punto de vista tipográfico, por lo menos el ejemplar conservado en la BNE presenta numerosos descuidos imputables a los impresores y tales como páginas que se descolocaron durante la impresión, equivocaciones en la elección de los tipos por parte de quien compuso el texto, tintas con mayor y menor intensidad, etc.

18. Llamo la atención sobre el término «repartitas» pues se trata de un contagio del italiano repetible en otros lugares del interior del texto como la recurrente germinación de consonantes («Alla dvquessa» o «sonetto»). Dichas interferencias lingüísticas pueden ser atribuibles tanto a los «mecánicos» de la impresión como al propio Antonio de Salamanca. De esta edición Misiti señala un ejemplar bastante defectuoso depositado en la Biblioteca Nacional de Roma.

y Garcilaso, dado que se integraban en ese conjunto de obras españolas ya sancionadas en el terreno editorial.

De otra parte, la interconexión entre los círculos editoriales romanos, venecianos, lioneses y antuerpienses (Lievens, 2002) potenciaron la concurrencia de ediciones hispánicas en las que las *Obras* de nuestros dos poetas ocuparon un lugar significativo. Todo ello se confirma a través de esa reiterada e idéntica formulación de títulos en los frontispicios, según hemos observado. Así, un año después, en el de la lionesa de Juan Frellon (R-1487)[19], podemos leer el mismo texto extendido en el que resalta, con tipos de mayor tamaño, el título de Martin Nucio: «A De MAS, QVE AY/…..». Con idéntica redacción, si bien con sus respectivas variantes tipográficas, será también y sistemáticamente reproducido en los frontispicios de la parisina de Lázaro de Ocaña (1548), en la de Valladolid (R-4679, por Juan María de Terranova (En casa de Sebastián Martínez de Medina del Campo), y en la veneciana de los Giolito (R-1966) (ambas de 1553), junto con la tardía de Alcalá de Henares (1575, R-1546). En 1556[20], Martín Nucio saca a la luz una reedición (R-13089) en la que introduce el término «emendadas» que ya figuraba en las anteriores de Juan Steelsio (1554, U-3446), «de nuevo enmendadas y en mejor orden delo /que hasta ahora han sido impressas») y de Adrián Steela (1555,R-13052) (Wagner,2002 :431-504)[21]:«…VAN EN ESTE LIBRO MV.,/chas obras añadidas: en mejor or/den que hasta agora han sido,/puestas. Agora de nuevo/por los mejores y mas antiguos originales/ corregidos et emendados». Y en esta línea común de «enmienda» textual que ofrecía mayores garantías al lector sobre la calidad de la obra, el título de Martín Nucio insistía así en el frontispicio: «…Emendadas agora nue-/vamente, y restituidas a su integridad», que fielmente reproducirán las (re) ediciones de su hijo Filipo Nucio (el colofón de la toledana de Juan Ferre, es una fusión de ambas modalidades), la de Pedro Bellero de 1576 (R-13611)-: «…De nuevo emendadas y en mejor orden de/lo que hasta ahora han si/do impressas», y finalmente, la última impresa en casa de Martín Nucio de 1597. En lo concerniente al *ordo* mejorado, quizás se refiera Nucio a la colocación de esos textos añadidos cuyas fuentes silencia pero que probablemente extraería de algún cancionero colecti-

19. Se ha manejado el ejemplar de La BNE sign. R-1487 de 1549. C.Clavería (op.cit.) señala la posibilidad de otras anteriores indicadas por Palau, pero concuerdo con este estudioso que posiblemente se trate de un error, siendo lo correcto entender que la de 1549 sea la primera.

20. En los ejemplares de la BNE (R- 13065 y R-13515,/ 1550/), sin fecha en el frontispicio ya aparece «De nuevo emendadas y en mejor/ orden delo que hasta agora han/ sido impressas».

21. Los flamencos, según escribe Klaus Wagner, participaron activamente en el comercio librero español,y en este contexto hay que entender el auge de la industria tipográfica y el comercio del libro de la producción antuerpiense como la de Plantin, Nucio , Steelsius y los Bellère. Aprovecharon éstos la deficiente infraestructura técnica y comercial española, reforzando su actividad a través de sus relaciones comerciales desde las ferias de Frankfurt o de Medina del Campo y por sus vinculaciones familiares pues Pedro Bellère era yerno de Juan Steelsio y representaba los intereses de sus herederos.

vo de la época. Indudablemente, la organización textual, predeterminada por Boscán, según se viene insistiendo, limitaba las posibilidades de alterar el lugar de las composiciones[22]. Pero por otra parte, si se acepta que desde la princeps se partía no de un manuscrito, sino de un texto impreso y sancionado, esta situación pudo facilitar la tarea de los editores en un lanzamiento «masivo» de las *Obras* que las convertiría en un producto editorial de consumo y de éxito. Los títulos pues, progresivamente reformados y con sus variantes tipográficas, reflejan la incorporación de aquéllas a un mercado editorial europeo cada vez más competitivo a partir de la segunda mitad del siglo.

Mención aparte merece la edición salida de las prensas catalanas de la viuda de Amorós de 1554 (U-2926), quien, como cabe esperar, aprovechará un material conservado de la primera edición, sumándose al éxito del que ese mercado editorial europeo daba sobradas muestras. Es lógico que esta nueva edición mostrara una fuerte dependencia respecto a la de 1543, pudiéndose hablar de un auténtico «reciclaje» editorial, si bien actualizado, con la incorporación en apéndice de las nuevas composiciones de Boscán procedentes de la edición de Martín Nucio de 1544. De ahí que el título de esta edición no presente la extensión que se acaba de analizar en las otras ediciones coetáneas. Probablemente, el ritmo vertiginoso con el que se imprimían y sucedían en el contexto europeo (Países Bajos, Italia, Francia) las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso*, determinó que la viuda del impresor catalán, a quien había correspondido la primacía de la difusión de tal obra, no pudiera sustraerse, y con mayor derecho, a esa vorágine mercantil en la que se había convertido la edición de los dos poetas. Por ello, esta edición acusa un acento arcaizante respecto a las que circulaban en aquella misma cronología, y un cierto descuido fruto de la urgencia por no desaprovechar la ocasión de sumarse a ese próspero mercado. El frontispicio, más adelante se ratificará con el índice, es ciertamente sobrio, puesto que presenta un título, como se ha visto, que reproduce exactamente el de la primera edición y se dispone con un juego de tamaños de tipos decreciente, en tecnopegnio. Como rasgo diferenciador frente a la princeps, puede destacarse la inclusión del escudo o marca tipográfica de la casa (un corazón atravesado por una flecha, rematado por un águila y en cuyo interior figuran las iniciales IC), signo también de actualización y de singularización del producto, pues es ya habitual este tipo de presencia en los frontispicios a partir de

22. En opinión de B. Morros (2008: 89-123), la ordenación de Boscán del primer libro, la realizó siguiendo criterios cronológicos de acuerdo con el de narrar una historia de amor que demostrará superados en los dos libros siguientes. Señala que la ordenación de este primer libro en su primera versión fue elaborada en 1538 y en la segunda y definitiva, de 1542, sólo añade un poema al que asigna la función de *initio narrationis*. Apunto que este concepto de «historia de amor» fue determinado por los propios comentaristas de Petrarca desde Antonio da Tempo y especialmente Alessandro Vellutello con su comentario de 1525 que hablaba precisamente de «historia de amor» para el *Canzoniere* como deleite de los lectores. Todos estos comentarios circularon ampliamente por España.

la segunda mitad del XVI, y así lo cumplen mayoritariamente las distintas ediciones españolas y las demás europeas de esta edición conjunta. Asimismo, la viuda de Amorós ajustaba el material primigenio al formato en doceavo, utilizado desde la edición de Martín Nucio, y en general propio de las ediciones de consumo de la época. Porque el formato, en su progresiva reducción, es un factor del paratexto cuyo papel es primordial en la circulación y consumo del objeto libro por cuanto facilita al lector un mejor manejo del mismo, abarata el coste de producción para el impresor y le reporta unas ventajas económicas que repercuten finalmente en el destinatario. Así, los formatos de las ediciones de las *Obras* Boscán y Garcilaso que recorren todo el siglo, se acogen a esta progresiva reducción, procediendo desde original en cuarto (el de las ediciones peninsulares derivadas de la princeps hasta 1544), luego en octavo como los «enchiridii portatiles» manuzianos (la edición romana de A. de Salamanca), hasta estandarizarse en doceavo.

Los prefacios y las dedicatorias

Los prefacios (y algún postfacio)

Al frontispicio le suceden otros textos preliminares como las dedicatorias, los prólogos e índices cuya función consiste en reforzar la información del lector acerca de la obra y guiar o facilitar su lectura. Desde el punto de vista del proceso de confección del libro, este conjunto paratextual suele conformar un cuaderno individual cuya elaboración e impresión es posterior a la del texto del autor. De ahí que en estos casos se consigne tipográficamente con unas marcas propias y por tanto diferentes a la paginación del texto. Su locación en el libro, si bien tiende a anteponerse, no es fija para todos estos elementos, a excepción de la dedicatoria que precede siempre al texto. La ubicación de este bloque paratextual, ya sea antes o después de aquél, depende del criterio del editor o impresor, y en el caso de los prólogos pospuestos (postfacios), suelen referirse a una reflexión o información añadida que el editor o autor dirige al lector tras su experiencia de lectura. Caso aparte y más infrecuentes, son los intercalados en el propio texto como aparecen en las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega.*

Una primera reflexión teórica sobre la necesidad de incluir en los libros los prefacios y dedicatorias se debe a Aldo Manuzio, quien desde una de sus tempranas ediciones reclamaba la conveniente presencia de ambos elementos, cuyas concomitancias y diferencias establecía en un razonado discurso. Respecto al prólogo manifestaba lo siguiente: «Operae pretium mihi videtur, Guide Pheretri, dux illustrissime, ut quaecunque volumina formis excudenda curamus, praefatione alicua clypeo quodam exeant in manus hominum»[23]. Su práctica prolo-

23. Se trata de la dedicatoria que acompaña la edición miscelánea de autores clásicos sobre astronomía,*Iulii Firmici Astronomicorum libri octo integri, et emendati*… de 1499 en cuyo fol.1 se incluye esta dedicatoria al Duque de Urbino. Cito del ejemplar de la BNE sign. Inc.1579.

gal indicará la naturaleza móvil de este elemento, que en sus ediciones aparece en ocasiones pospuesto (postfacio), tal y como ratifica G. Genette, definiéndolo como «un discours produit à propos du texte qui suit ou qui le précéde» (p.150).

El prólogo, en general, tiene una función eminentemente comunicativa, actuando como espacio dialéctico autónomo o conversación escrita establecida entre un emisor (editor o impresor en nuestro caso) y su destinatario (el público lector). Está, en consecuencia, sujeto a la estructura retórica del lenguaje, y en definitiva, a unas normas retóricas establecidas, en un contexto cultural en el que ambos agentes se reconocen. Ya desde la edición princeps de las *Obras* de Boscán y Garcilaso, el texto se acompaña intencionalmente de un prefacio consignado como «A los lectores» donde se justifican las razones de su publicación y la peripecia seguida por el texto hasta su conversión en libro. De ahí su necesaria posición fija, no modificable, pues cumple una específica función: la cohesión interna de la obra, estableciendo una interrelación con otros factores paratextuales, como sucede con la carta proemial a la Duquesa de Soma escrita por Boscán[24] («…Y le tenía ya escrita la carta que va en el principio d'el segundo libro»), fijando de esta manera y definitivamente la propia estructura u organización del texto. Una advertencia, pues, para posibles editores que habrían de respetar la voluntad del autor. En este sentido, dicho prefacio pone de manifiesto cómo su redacción pertenece a una voz diferente a la del autor, no identificada, que se refiere a la obra en términos de «alienus liber», por tanto, alógrafo. Con toda probabilidad, y así se viene aceptando, esta voz corresponde a la viuda de Boscán, Doña Ana Girón de Rebolledo, quien, como hemos visto, se había ocupado de sacar a la luz el corpus inédito de Boscán y de la obtención a título personal del privilegio real. Su capacidad para tal empresa está avalada en los versos de Diego Hurtado de Mendoza quien en el libro III (epístola al difunto poeta), la elogia en términos de «quan bella/quan sabia es, quan gentil y cortés»[25] (C.Reig, 1944:289-302). Por su preparación intelectual se ha especulado también sobre la posibilidad de que tradujese las *Prose della volgar lingua* de Pietro Bembo, cuyo ejemplar, salido de las prensas venecianas en 1525, debió llegar a manos de Boscán durante aquel encuentro granadino de 1526 por intermediación de Navagero, según atestigua la correspondencia de éste, solicitando con urgencia a Venecia el envío de un ejemplar (López Suárez, 1988). En cualquier caso, su «sabiduría» queda también demostrada en la composición de este prefacio en el que se refleja un perfecto conocimiento y ajuste a las reglas retórico-literarias. Con una estructura tripartita, de acuerdo con la distribución retórica de las par-

24. En este caso se trata de un «préface integrée» (G.Genette), pues queda subsumida por el propio texto formando parte del corpus textual y no del aparato paratextual. Los prefacios de esta naturaleza son frecuentes en las obras de de la antigüedad clásica. Remito para su análisis al ya realizado por A. Armisén (1982), pp.359 y ss.

25. Interesante trabajo que aporta datos biográficos de Ana Girón de Rebolledo y de su función como editora.

tes del discurso (Quintiliano, *Inst.Orat*. Lib. IX, cap. 14-14141-b), este prefacio se adscribe según la división aristotélica, al g*enus demostrativum*, por cuanto al tratarse de un prefacio alógrafo, el emisor tiende a asumir, con el mayor respeto, la voz ausente del poeta. En su *principium* es perceptible, de acuerdo con las exigencias retóricas, la aplicación de una de las tres modalidades de la *captatio benevolentiae* del lector (Cicerón, *De Inventione*,I, XVI,22), es decir, la fórmula *ab nostra persona* mediante la cual se establece un doble juego referencial de voces, la propia del emisor o editora en este caso, y la indirecta del autor, pues en definitiva se trata de resaltar la responsabilidad y mérito de la obra en su autor (« Este libro consintió Boscán que se imprimiesse forçado de los ruegos de muchos que tenían con él autoridad para persuadírselo, y parece que era razón que sus amigos le rogassen esto por el gran bien que se sigue de que sea comunicado a todos tal libro»). Con esta fórmula se pone así de relieve, no sólo la calidad de la publicación, sino el valor moral que implica el hecho de publicar una obra como deber propio del *vir bonus* (Boscán) quien actúa en este sentido movido no por criterios materiales sino por razones morales. Más adelante, en la parte correspondiente a la *narratio*, se desgrana, de acuerdo con la fórmula del *attentum parare*, el proyecto editorial iniciado por Boscán (*ordo* y *labor limae* que fijan la estructuración textual y su corrección, según se ha ratificado en los documentos notariales). Tal argumentación se atiene a los *loci* de la *argumentatio*, esto es, respetando el lugar, el tiempo y persona (Cicerón, *De Inventione*, I, XLIV,82). La referencia a la muerte de Boscán señala entonces el tránsito hacia el epílogo con la *recapitulatio* en la que además de apelar a la conmoción del lector ante tal acontecimiento, se concluye con la *exculpatio* que asigna, como un lugar común, a la intervención de los impresores la imputabilidad de los yerros en la presentación del texto.

Todas las ediciones que seguirán a la princeps, repetirán este mismo prólogo señalándose en los mismos términos, «A los le(c)tores», cuya importancia, en algunas de ellas, se subraya con tipos de gran tamaño. Se exceptúan la edición de Martín Nucio de 1556 y las que de ella, como filiación, se derivaron tras su muerte, es decir la de su hijo Filipo Nucio de 1569 y la re- edición de 1597 en las que aparece consignado con el término «prólogo».

La edición veneciana de 1553 a cargo de Gabriel Giolito de Ferrariis y sus hermanos [26], además de este consabido prefacio a los lectores, lleva anexado al final de la obra, a modo de postfacio, un texto de contenido e intencionalidad concretos. Esta peculiar presencia se explica a la luz del contexto cultural en el que se enmarca dicha edición, y en el que brevemente me detendré, para definirla

26. La licencia de impresión estaba sólo concedida a Gabriel sin que los hermanos pudieran hacer uso de ella sin su consentimiento. El nombre de Gabriel era garantía de prosperidad del negocio editorial (Nuovo-Coppens, 2005). El error tipográfico del frontispicio de esta edición («Gilito») es signo de ese intenso ritmo productivo mantenido por la casa en ese mismo año de 1553.

como la más cuidada tipográfica y filológicamente respecto a las demás ediciones referidas. Son varias las razones que impulsaron a estos impresores venecianos, concretamente a Gabriel Giolito, a sumarse al interés editorial de las *Obras* de nuestros poetas. En primer lugar porque, desde su agudo espíritu comercial, entendieron la rentabilidad económica que ofrecía el mercado de los libros españoles. Y, de otra parte, porque una de sus principales líneas editoriales estaba orientada hacia textos literarios en romance, fundamentalmente los líricos en los que se apostaba por su actualidad o vanguardismo. De ahí el proyecto editorial de las antologías líricas colectivas que, con enorme éxito, inundaban desde hacía algunos años el mercado de la industria editorial, hasta marcar un género propio de gran repercusión en los lectores europeos. Este nuevo género, como puede colegirse, está muy vinculado a la historia del petrarquismo, al señalar su disolución en tanto en cuanto liquidaba, por esa pretendida orientación vanguardista, la imitación del «solum bonum» del *Canzoniere* petrarquesco, para sustituirla por los «bonos alios», proponiendo así a los lectores una galería de los más actuales y prestigiosos poetas petrarquistas (consagrados y noveles). Precisamente a esta línea se ajustaban los textos ya unidos de nuestros petrarquistas Boscán y Garcilaso. De modo que, las *Obras* vinieron a encajarse editorialmente en esta colección lírica como nos confirma el propio frontispicio de esta edición que aparece construido con la misma disposición de la página y las mismas características tipográficas que singularizaron la serie de las *Rime* giolitianas.

El citado postfacio titulado «Introdutione che mostra il signor Alfonso di Uglioa a proferir la lingua castigliana» incide en esa línea de celo filológico a la que me acabo de referir para esta edición. Es un tratadillo lingüístico-fonético comparado, dirigido a un receptor itálico para instruirle en la pronunciación y representación gráfica de nuestra lengua. Se encuadra, por su naturaleza lingüística, no sólo en una tradición de manuales de gramática española (Carreras i Goicoechea,2002), sino en ese contexto itálico de relaciones culturales hispanoitalianas en el que las prensas venecianas desempeñaron un significativo papel mediante la colaboración de determinados autores como lo fue Francisco Delicado tras su experiencia editora en Roma y su contribución a la difusión de obras españolas en Italia, como autor y corrector de textos hispánicos ajenos. Estos últimos (la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, *Amadís de Gaula* o el *Primaleon* publicados en los años'30 del siglo) se acompañaron de una «Introducion que muestra el Delicado a pronunciar la lengua española» (Lievens, 2002:20). Es en esta línea a la que se adscribe el responsable de este postfacio-tratadillo, el extremeño Alfonso de Ulloa a quien la crítica (Gallina,1955; Menéndez Pelayo, 1962) acusa de haber plagiado o por lo menos haber seguido muy de cerca la «Introducion» de Delicado y de rentabilizarla en las ediciones que revisó para Giolito en 1553, con quien trabajó desde este año hasta 1556. El nombre de Ulloa y su intervención editorial aparece por vez primera en la edición giolitiana del *Orlando Furioso* traducido por Jerónimo de Urrea (1553), donde Gabriel Giolito (dedicatoria a Urrea) apelaba a la comprensión y aprendizaje del cas-

tellano («dolce e gentil lingua Spagnuola o Castigliana che la nomiate») como necesario instrumento para acceder al conocimiento de textos hispánicos por parte del lector extranjero. Bajo el criterio de que las obras salieran a la luz con la mayor corrección, se refería a Ulloa en términos de «gentilhuomo» que «v'ha fatto…una breve introduttione alla cognition di essa lingua, affine che gl'Italiani che di lei, come ho detto, si dilettano, possano appararla». Ese año salía también de las mismas prensas la edición de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* donde reaparece la «Introdutione che mostra il Signor Alfonso de Ulloa a proferire la lingua castigliana»[27]. Por tanto, con la edición de las *Obras* de Boscán y Garcilaso, era otra ocasión en que el mismo tratadillo se ofrecía al público italiano a cargo de quien se autorreconocía como «estudioso de la lengua castellana». A pesar de encontrarnos ante un intencionado reciclaje editorial, este aprovechamiento servía como garantía de interés y calidad de esta nueva edición, al tiempo que ahorraba los esfuerzos intelectuales de nuestro colaborador, sometido al incesante ritmo impuesto por las prensas giolitianas. En ese mismo año de 1553[28], de hecho, sacaban a la luz otras obras españolas (*Libro aureo de Marco Aurelio*, la *Silva de varia lección*, la *Cárcel de amor*…) con la intervención de Ulloa, ya fuera como diligente editor o como traductor.

Las dedicatorias

Las dedicatorias, por su función comunicativa y su marcada forma epistolar, están estrechamente vinculadas a los prólogos. En las ediciones de las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega* son infrecuentes, justificándose en parte por su ausencia en la princeps y en parte también porque su constancia se sitúa mayormente a partir de la segunda mitad del siglo xvi, hasta proliferar en el xvii y definirse plenamente como un elemento autónomo generalmente utilizado como espacio propio por editores o impresores. Para su funcionalidad es necesario, de nuevo, recurrir al testimonio de Aldo Manuzio en la ya referida edición donde sostiene que

> et quo sit illis plus auctoritas viris vel doctrina,vel dignitate utroque perinsignibus dedicentur…quandoquidem alienos libros nostra cura impressos illi vel illi dedicare id circomihi licere arbitror, quod eos maximo quaesitos studio tamquam ab inferis ad superos revocemus

27. Ambas ediciones se acompañaron además y respectivamente de unos pequeños glosarios elaborados por el propio Ulloa, «Espositione in lingua thoscana ,di molti vocaboli spagnuoli difficili, che nel presente libro si trovano» y «Espositione in lingua thoscana, di parecchi vocaboli hispagnuoli; fatta dal signore Alfonso di Uglioa». Para su estudio, cfr. A.M.Gallina, 1959: 57-71 y L.Nieto Jiménez,1991:253-285.

28. Giolito reunió unos cincuenta colaboradores quienes en su taller proponían un paquete de obras originales o traducidas de las que aquél adquiría su propiedad intelectual solicitando luego la licencia (Nuovo-Coppens,2005:291-292).

Más adelante, justo a punto de concluir su trayectoria editorial y vital, Manuzio volvía a insistir en la significación de la dedicatoria a propósito de su edición del *De Rerum Natura* de Lucrecio, dedicada a Alberto Pío, príncipe de Carpi, mecenas y protector de su empresa, remitiendo a los vv.41-2 del proemio donde Lucrecio dedicaba su creación a Memmius Gemellus: «…licet ad te unum scribere videamur. Id enim est harum *epistolarum genus* , ut cum ad unum scribuntur, ad omnes, in quorum manus pervenerint, tamquam argumenta scribantur». Como género epistolar, la dedicatoria lleva consignada, por tanto, la fecha de su redacción y el nombre de su autor o dedicatario.

Por todo ello, la dedicatoria representa un factor paratextual de capital importancia, pues supone un potencial de referencia multidisciplinar. Sirve ante todo de aval para el prestigio de la obra o de su autor /impresor o editor, y al mismo tiempo, como reclamo para los lectores. Una de sus finalidades más frecuentes es la obtención de recompensa, apoyo o beneficio económico por parte de los destinatarios, que suelen ser, como cabe esperar, personajes influyentes de la vida política o cultural del momento. En otras ocasiones, se trata de un reconocimiento o agradecimiento hacia los financiadores de la obra.

Una cuestión muy debatida en cuanto su adscripción al prólogo o a la dedicatoria, resulta ser la canción preliminar al libro I de las *Obras* de Boscán y Garcilaso que el propio poeta destinó a la Duquesa de Soma. En mi opinión no se trata de un prólogo no obstante anteceda al dicho libro. A través de su lectura se observa un juego metafórico donde sus versos, en *personificatio* se dirigen, en su migración, ante la presencia de la duquesa con el fin de que ésta los acoja («A quién daré mis amorosos versos…/… Recógelos con blanda mansedumbre/si vieres que son blandos, y si no, / recógelos como ellos merecieren/…Pero según han sido regalados/y poco corregidos en sus vicios.../a peligro andaran si en ti no hallan/manera de vivir en sus regalos.»). Por tanto, esta composición funciona en su conjunto como un envío cuyo contenido son los versos interpretables en el sentido de ofrenda o regalo. Versos que por otra parte no sólo hacen referencia a esta composición, sino probablemente a todas las de libro I o, incluso a todas las que son de la autoría de Boscán. La frecuencia con que aparece el término «regalo» a lo largo de la citada canción, es ya indicio para sostener la idea de que dicha canción funciona como dedicatoria, pues en las de Manuzio, el término «dono» constituye un lugar común y responde, en su caso, a una referencia real, es decir al volumen físico con que el editor veneciano solía obsequiar y enviar al dedicatario acompañando una nueva edición salida de sus prensas. La alusión al regalo o «dono» (nótese la presencia de verbo «dar» del íncipit de Boscán « A quién daré mis amorosos versos…), será uno de los *loci* comunes en las sucesivas dedicatorias del XVI, como comprobaremos más adelante en la edición de Giolito. En consecuencia, creo que esta canción proemial al Libro I de las *Obras* puede ser adscrita a dicha categoría paratextual y entenderse, según la clasificación de G.Genette (p.150) como «dédicace intégrée». Esta misma condición de «integración», es decir como elemento paratextual que acaba subsumido en

el corpus textual y considerado como texto, puede ser extendible también a la carta-prólogo dirigida por Boscán a la misma dama que precede al Libro II.

Por el contrario, desde el punto de vista del paratexto, son claramente dedicatorias las dos únicas que acompañan dos ediciones de las *Obras* y cuya presencia responde precisamente a la evolución y características de este elemento paratextual a partir de la segunda mitad del siglo. La primera por cronología es la que figura en la edición citada de los hermanos Giolito de 1553, escrita también por el mencionado Alfonso de Ulloa y fechada en Venecia el 28 de julio de ese mismo año. Está dirigida a un destinatario relevante para el propio autor y el contexto italiano, el patricio Leonardo Emo (Rumor, 1910) («AL MUY MAG/señor Leonardo Hemo mi señor»), pero cuya repercusión en el mundo hispánico quizás no sea tan significativa[29]. Sin embargo, esta epístola-dedicatoria lo es como inestimable testimonio para lectores y estudiosos, por cuanto, según teorizaba Manuzio, se trata de un elemento paratextual igualmente destinado «ad unum» y «ad omnes». A través de ella se reconoce al editor Ulloa humanista y buen conocedor de los clásicos. Parte, de hecho, de una premisa de Platón referida a cómo el hombre fue «criado» «para uso y utilidad de su patria y amigos». Con ella justifica la responsabilidad de su oficio y su función como difusor de las letras españolas en el contexto italiano (y viceversa), lo que le ha merecido el calificativo de «intermediario» entre ambas culturas romances. Desde estos rasgos que componen su personalidad intelectual, podemos abordar cuanto desgrana en su dedicatoria, es decir, la *intentio editionis* de la obra que curiosamente se sustenta en la exaltación de la personalidad humana y literaria de Boscán mientras omite cualquier referencia a Garcilaso. Para Ulloa, según se desprende de las palabras que siguen, es al poeta catalán a quien corresponde la primacía de ser el introductor del petrarquismo en España:

> uaron erudito y singular assi en las letras como en lo demás. El qual, conosciendo la falta que Hespaña tenia de quien sublimasse su idioma enel verso, como escrivio el príncipe dela poesía Italiana Francisco Petrarca, compuso quatro libros de sonettos y canciones y otras rhymas en el estilo Thoscano que á su vez, habiendo sido el primero que en el metro Castellano ha escripto, tiene el primado en el dezir

Lo más sorprendente es la exclusiva atribución a Boscán de los «cuatro libros» en los que se estructura la obra, pudiendo ser diversas las razones que justifican tal reconocimiento y sobre las cuales sólo cabe especular. Es posible que se trate en principio de un criterio editorial justificado por el propio título cuya primera parte

29. Leonardo Emo, perteneciente a la familia patricia de los Emo, era nieto de Leonardo Emo di Giovanni muerto en 1559 e hijo de Alvise, último vástago de los cuatro hijos que el patriarca tuvo con Elena di Pietra Balbi. Fue podestá de Chioggia y en 1574 figura como uno de los diez sabios de la República de Venecia. Su lujosa villa de Fanzuolo, en el Trevisano, fue construida por Palladio y adornada con pinturas del Veronese. Esto indica que el personaje, como señala S. Rumor, se inclinó más hacia las bellas artes que a las cuestiones bélicas y políticas no siempre coronadas por el éxito.

incide en «las Obras de Boscán», mientras que «algunas de Garcilaso» le llevaría a interpretar este reducido corpus como incompleto y en consecuencia, a silenciarlo. Ciertamente Ulloa debió detenerse en el preceptivo prólogo «a los lectores» pues la dedicatoria refleja un seguimiento puntual de la peripecia textual de los versos de Boscán. De ello se desprenden otras razones más fundamentadas y relacionadas con una mayor afinidad de Ulloa respecto al poeta catalán. Me refiero en primer lugar al celo filológico y organización textual (*labor limae*) practicados por Boscán sobre su propia creación que refiere dicho prólogo y que serviría a Ulloa, en tanto que editor y hombre preocupado por la lengua, de garantía y fiabilidad textual que no alcanzaban sin embargo a los textos de Garcilaso. Pero, sobre todo, y esta podría ser la razón más justificable, porque Boscán había sido el traductor del *Cortegiano* del veneciano universal Castiglione, por tanto un modelo de conocimiento de dos lenguas y de perfecta traslación de la italiana a la española que permitió la difusión de esta obra en el contexto hispánico. Y en estos menesteres se estaba aplicando y se aplicaría luego Ulloa como traductor-divulgador de obras españolas en Italia, fiel así al criterio editorial de los Giolito, según se ha señalado. Pero, de otro lado, la valoración petrarquista que Ulloa hace de Boscán, se inscribe dentro de un interés general sobre la situación lírica hispánica, sobre la diatriba entre el «viejo» y «nuevo» arte como lo demuestra la incorporación que precede a la ya citada «Introdutione», de unos versos de «incierto autor», con toda probabilidad del propio Ulloa, que titula «Sobre la troba hespañola e italiana, hanse añadido agora a este libro en esta vivissima impression». Introducidos por una capitular, se articulan mediante la alternancia de estrofas en octosílabos y unos endecasílabos que toman cuerpo en tres sonetos intercalados (transcritos como «sonetto», «Si las penas que dais son verdaderas»,»Garcilasso y Boscan siendo llegados» y «Musas Ytalianas y Latinas»). Merece la pena detenerse brevemente en esta larga composición, pues explica el verdadero valor de la edición: su función en el conocimiento y difusión en el contexto europeo de la lírica petrarquista hispánica a través de los dos poetas, por lo que no podemos calificar dicha edición de una mera reproducción mecánica de la *Obras*. Es más, con esta composición, la edición se reviste de actualidad y de mayor interés para el público de la época porque la diatriba y la defensa de la poesía italianizante se formula en clave contrarreformista («Pues la sancta inquisición...»). Esto es, entendiendo el «viejo arte» como doctrina ortodoxa representada y defendida por ese «tribunal del santo oficio», formado por poetas tradicionales como Mena, GarciSánchez de Badajoz, Cartagena, frente a los infieles o «luteranos» de la poesía, es decir, esas «trobas excellentes/que han descubierto y hallado/ los modernos y presentes», las que «Don Diego de Mendoça y Garcilasso/las trujeron, y Boscan, y Luis de Haro…». De los más insignes, concluye así en un guiño personal a su protector Don Diego, dos habían muerto (Boscán y Garcilaso) por lo que «Nos queda DON DIEGO, y basta solo».

Lógicamente, conocedor Ulloa de las anteriores ediciones de las *Obras*, se proponía con esta edición veneciana, superarlas también en perfección textual y tipográfica, pues,

> dado que los que la hizieron impremir, se mouieron con buen animo, y la corrigieron en la verdad de la letra, todauia, en muchas partes no quedó tan limada como conuenia, y el auctor la diera. Por lo qual, desseando yo, que el tal libro lo viesse el mundo bien corregido y apuntado,assi por la afficion que yo tenia al auctor, como por hazer lo que deuo por el bien commun en el officio que enesta ínclita ciudad tengo entre manos, tomé este trabajo, y allende lo he hecho imprimir en letra excellentissima

El cuidado tipográfico y filológico se suman a ese saber literario como valores que se completan con el enriquecimiento textual de las *Obras*, al incorporar dos nuevas composiciones de Boscán, por la «afficcion que tiene a este autor», intercaladas en el libro III (pp.272 y 284). La primera es un «Capitulo que hizo Boscan a su amiga ; el qual se ha añadido nuevamente a este su libro en esta vivissima addition» («El pobre de descanso sin ventura» ya incorporado al cuerpo textual por C.Clavería desde su edición de 1995), y la segunda, la «Fabula de Adonis ,la qual nuevamente se ha añadido en este libro (Octava Rhima)» dirigida a Dñª Marina de Aragón («El tierno pecho de cruel herida»). En definitiva, Ulloa proyecta en esta edición, la mejor por su perspectiva crítica, su responsabilidad moral como editor, o lo que es lo mismo, un humanismo pedagógico demostrado en esa manifiesta voluntad final de instruir a un público individualmente representado por el destinatario de su dedicatoria («ad unum», «ad omnes»), deleitándole en las musas hispánicas y en «ver como hablan en Romance Castellano», por lo que le ruega reciba «el presente pequeño», esto es, el librito en doceavo para su mejor manejo.

Y como suele ser de rigor en este tipo de formulaciones epistolares, en el final de la dedicatoria se concentra en la adulación del personaje y de su estirpe familiar. A través de ella se perciben ciertas alusiones de Ulloa a su propia biografía, sin duda problemática, por lo que solicita la protección de su dedicatario. Porque su éxito profesional en sus múltiples facetas literario-editoriales, contrasta con su trágica trayectoria vital que concluyó en prisión (1570) acusado de espionaje a favor de los franceses y de ofensas a personajes políticos a través de sus libros [30].

La propia peripecia vital de Alfonso de Ulloa pudo repercutir en las numerosas dedicatorias escritas de su mano; todas sus obras llevan una epístola a alguno de sus amigos. Para Toda y Güel, en su *Bibliografía espanyola d'Italia dels origins de la imprenta fins a l'any 1900* (1927), es un abuso personal de Ulloa pero se trata más bien de una situación general y habitual que fue incrementándose

30. Residió desde muy joven en la República veneciana sirviendo al embajador Diego Hurtado de Mendoza, en cuya rica biblioteca pudo formarse intelectualmente. Durante su colaboración en casa de los Giolito conoció a Lodovico Dolce a quien tradujo y de quien recibió notables elogios, así como a G.Ruscelli quien lo cita en sus *Lettere di Principi*, Lib.I, fol.29. De él se han ocupado muchos estudiosos, entre los que cito los trabajos de Othón Arróniz, ; A. Rumeu de Armas(1973); A.M. Gallina (1955) y, finalmente el más reciente que corrige y actualiza datos, A.M. Lievens (2002).

como denunciará años después Giovanni Fratta (1590) en su tratado dialogado sobre el uso y abuso de las dedicatorias[31]. Indicaba este erudito, entre otras cosas, como éstas cumplen el objetivo de «onorare e persuadere» (p.88) pero criticaba su uso para salvaguardar las incorrecciones o faltas de alguna edición salida con prisa por razones comerciales (p.65). Asimismo recomendaba la dedicación de libros «a le donne nobili» (p.83), hecho que, como hemos visto, ya había cumplido sobradamente Boscán con la Duquesa de Soma[32].

La otra dedicatoria, en esta historia editorial de las *Obras*, figura en la edición de 1556 de Martín Nucio, escrita de su mano poco antes de morir. Fechada en Amberes el 15 de enero de ese mismo año, el destinatario es Don Juan de Heredia, suponemos el que fue poeta y amigo de Jerónimo de Urrea quien lo citará en su traducción del *Orlando Furioso*. Forma pues, parte de ese círculo de poetas españoles italianizantes y por tanto, digno intelectualmente de ser el destinatario de la dedicatoria. En ella expresa Nucio (según la preceptiva *intentio editionis*) la voluntad de editar esta obra «tantas veces impressa» justificando tal acto por presentarlas mejoradas, corregidas y enmendadas (en justa correspondencia con el título del frontispicio) como merecen «tan buenos autores». Se trata de una estrategia, según se señaló, debida una vez más a la competencia de mercado que estaban alcanzando las *Obras,* de modo que instaba a quien quisiere cotejar «todas las impressiones con esta nuestra, connoscera la diferencia». Una invitación que en definitiva descubría también una «práctica» seguida por Nucio y otros impresores competidores, para singularizar, en términos de mejora, su propio y nuevo producto. Pero en este punto, las palabras recién citadas del editor, evocan muy de cerca las que figuran en el colofón de la de Valladolid que rezan así: « Esto que aquí se promete —la corrección y enmienda textual— no es fabula, porque qualquiera curioso vera la diferencia que ay de corrección a las otras». ¿Se inspiró Nucio en este colofón de Sebastián Martínez para la confección de su dedicatoria?

En cualquier caso, sea cual fuere la razón de esta coincidencia, la superación a la que se refiere Nucio se cifraba sobre todo en «alguna mudança en la manera de escribir de lo que hasta agora se ha usado, la qual no he osado sacar á la luz hasta que fuesse aprobada de muchos hombres doctos y abiles en la lengua Castellana, cuya aprobación me dio alas para comunicarla». No se trata de un tópico

31. *Della dedicatione /de libri. Con la Corretion dell'abuso, in questa ma/teria introdotto,/Dialoghi /del Sig.Giovanni Fratta,/nobile veronese*. Con privilegio .In Venetia , Appresso Giorgio Angelieri MDXC

Lo reproduce facsimilarmente y analiza Marco Santoro (2006).

32. Doña Beatriz Fernández de Figueroa fue la segunda marquesa de Soma por su matrimonio con don Fernando Folch de Cardona , hijo menor de Ramón Folch de Cardona, primer duque de Soma y de Doña Isabel de Requesens, una gran mecenas en el reino de Nápoles a la que Rafael inmortalizó en uno de sus cuadros. Por otra parte, la segunda esposa de Diego Hurtado de Mendoza era doña Magdalena Folch de Cardona por tanto de la misma familia y quizás, la relación de amistad de Boscán con Diego Hurtado pudo haber influido para la dedicatoria a Doña Beatriz. En la Carta-prólogo a la Duquesa , Boscán alude a Hurtado de Mendoza refiriéndose así: «a quien vuestra señoría deve de conocer bien».

sino de rivalizar en el específico mercado editorial de las *Obras* aprovechando esa vertiente generalizada de preocupación fonético-ortográfica del castellano. Y a pesar de omitir la identidad de esos doctos que aprobaron la impresión, creemos desvelarla y señalar a su colaborador Juan Martín Cordero de quien casi al mismo tiempo publicaban sus prensas un tratado titulado *La manera de escribir en castellano, o para corregir los errores generales en que todos casi yerran.* Una preocupación que alcanzaba también a su representación tipográfica (A. Petrucci,1992:355-366)[33]. Finalmente, la dedicatoria se cierra haciendo referencia a esa función tópica señalada con Manuzio que ha de cumplir este elemento paratextual; es decir, servir, apostando por la relevancia del personaje a quien va dirigida, de «escudo» o de aval del neófito libro que salía a la luz: «…y suplicarle,— así concluye Nucio— lo reciba en su protección, y recebido osará parecer sin verguenÇa delante de todos».

Los índices

Por último, para cerrar todo el conjunto paratextual que acompañaron las ediciones de las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso*, me referiré al índice o tabla, escasamente atendido por G.Genette, cuando en realidad su presencia en los libros resulta muy útil. Su historia tiene unos precedentes en la etapa manuscrita, como recuerda M.G. Tavoni (2009), a quien debemos los estudios más recientes e interesantes sobre este elemento. Desde sus comienzos, la imprenta desarrolló todo el potencial de este factor a pesar de las grandes dificultades a las que se enfrentaron los primeros impresores en la adaptación tipográfica de toda una serie de indicaciones gráficas, presentes y habituales en los códices manuscritos. Su *mise en page* obligó de hecho a realizar unos ajustes técnicos relativos a la compactación del texto, al uso de tipos más pequeños, de abreviaturas, etc. El índice tiene así pues, una técnica y una metodología propias cuya finalidad reside en mejorar el acceso y comprensión del texto demostrando su estrecha vinculación con éste. De ahí, los dos principios ventajosos que rigen la presencia de este factor paratextual: su *utilitas* y su *commoditas*, que se proyectan, como analiza Tavoni, en tres direcciones fundamentales: facilitar al lector el mencionado acceso al texto —por lo que repercute en un nuevo concepto de lectura—, servir de instrumento o guía al tipógrafo en la confección del objeto libro y, en última instancia, constituirse en una ventaja comercial para los editores. Su elaboración, realizada por simples correctores (en muchos casos anónimos) o intelectuales como Ulloa, fue a veces llevada a cabo con autonomía respecto a la del texto, de modo que en estos casos, llevan una numeración específica (signos

33. Armando Petrucci señala además, la preocupación por las formas tipográficas (uso y función de tipos de letras utilizadas en España) durante este siglo XVI, y cita entre otros, el tratado de 1583 de Andrés Brun, *Arte muy provechoso para aprehender de escrivir perfectamente*.

o letras) formando parte de un cuaderno independiente que suele preceder o suceder al texto propiamente dicho. Al tratarse, como se ha dicho, de la forma más rápida de acceso a éste, y para mayor comodidad del lector en la localización de algún pasaje o «momento» de la obra, tiende a ir antepuesto. Como fórmula de gran utilidad para el usuario, le exime, pues, de recorrer toda la obra en su intención de comprobar también la novedad o actualización textual que, como se ha visto, esgrimen llamativamente los títulos. Por ello, se tiende a destacar su presencia, como se constata en las ediciones de las *Obras,* con tipos de gran tamaño. Por otra parte, su confección varía notablemente dependiendo del criterio del editor: en ocasiones se realizan privilegiando los textos, en otras a los autores. En este último caso que afecta a las obras colectivas, puede no seguir un orden alfabético, sino una ordenación que responde a criterios de jerarquización.

El cotejo de los índices ofrecidos en las diferentes ediciones de *Las Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, constituye una tarea minuciosa y compleja pero igualmente útil para ver la evolución o estado de sus diferentes ediciones. El índice de hecho, permite una primera comprobación de la intervención o manipulación del texto por parte del editor a través de los añadidos textuales y de cómo éstos repercuten en el *ordo*. Asimismo, descubre al lector en su primer acceso al ejemplar, aspectos relacionados con la calidad material o técnica de las diferentes imprentas que concurrieron en la historia editorial de las *Obras.* Aspectos que van desde los tipos de abreviaturas utilizadas, el grado de actualización de las imprentas a través de sus letrerías, o el uso y sobreuso de los tipos que determinan, en este último caso, la pobreza material de la impresión. Pero a su vez, el cotejo de los índices de todas las ediciones de las *Obras* en ese siglo, permitiría establecer un cuadro de sus diferentes presentaciones, es decir, de las diferentes soluciones técnicas aportadas por los impresores para ajustar en la página los *incipits* de las composiciones sobre todo cuando el formato es muy reducido. Me refiero a los casos de índice corrido sin diferenciar bloques de letras, especialmente las últimas del alfabeto, cuando no hay más espacio en la página y se trata de evitar así un nuevo cuaderno. O, también, destacar algunas peculiares disposiciones como la de doble columna (cfr. la edición de Juan Frellon), etc. Relacionar todo ello excede al espacio de estas páginas, de modo que me limitaré a ofrecer una síntesis de los aspectos más destacables o singularizantes de los índices en las ediciones a las que me he referido.

La princeps fija, como hemos visto, el orden del aparato paratextual de las sucesivas ediciones que discurren a lo largo del siglo. Y en este sentido, el índice constituye uno de los elementos cuya estructura muestra mayor fidelidad con el original, quizás por ser precisamente un factor de guía o comodidad para los impresores en su tarea. Van mayoritariamente antepuestos, precediendo inmediatamente al texto pero manteniendo su separación o autonomía tipográfica comprobable en la utilización de letras diferentes y de mayor tamaño respecto a las utilizadas para el texto (por ejemplo, en la de Juan Steelsio). Se exceptúa la edición de Martín Nucio de 1544, que se presenta como un caso de *scriptio*

continua, pegado prácticamente a la primera composición de Boscán. La «tabla» (denominación constante) suele extenderse nominalmente con la especificación «de las obras que son en el presente libro» en clara traslación de la fórmula latina *in hoc volumine continentur*. La de Amorós, probablemente elaborada de su mano, no sería retocada tras la definitiva impresión del texto, como se comprueba con el soneto de Garcilaso «Pasando el mar Leandro el animoso» que, incorporado en página independiente al principio del ejemplar, y señalándose el olvido de su preestablecida integración en el corpus (en el cuarto libro), no figura en el índice. Este descuido marcará el destino del poema garcilasiano con una presencia inconstante tanto en los índices como en su inclusión en el corpus textual[34]. Estará, además, sujeto a colocaciones muy variadas o incluso omitiéndose (vid. Adrian Steela). Así, por ejemplo, la edición de Antonio de Salamanca lo intercala entre el segundo y tercer libro (fol.90), y la de Nucio (1544) lo sitúa inaugurando el tercer libro, sin que puedan justificarse los criterios que llevarían a tal decisión, pues lo más lógico hubiera sido incluirlo en el cuarto libro.

No creo que la confección de la tabla por parte de Carles Amorós fuera una de las partes a la que dedicó mayor esmero. Procede, sin atenerse a la distribución interna del libro, por bloques alfabéticos (A, B, C, D…) que acogen composiciones cuya primera letra se corresponde con la del bloque específico, dentro del cual las composiciones no se disponen según orden alfabético, sino por secuencialidad o correlación numérica de las páginas en las que aparecen los poemas. Como rasgo singular es observable el hecho de que los de Garcilaso son indexados al final de cada bloque. Esto hace sospechar que quizás durante el proceso de impresión, el cuarto libro fuera fruto de una incorporación o decisión más tardía, pues según lo estipulado en el contrato sólo se hacía referencia a las composiciones de Boscán. Es sin embargo cierto que el privilegio imperial una vez fallecido el autor, relaciona también las de Garcilaso, lo cual hace también pensar que Amorós tuviera poco antes preparada una tabla que hubo de

34. En la edición de Lázaro de Ocaña (hijo del librero sevillano Fernando de Ocaña), este soneto no figura en el índice ni tampoco en el corpus textual. «La conversión de Boscán», por otra parte, no está tampoco indexado, pero sí incorporado al texto. Esta composición, cuya inclusión y posición textual en las distintas ediciones fluctúa también, fue impresa junto con los preliminares pues según las marcas tipográficas pertenece al mismo cuaderno. La edición es una de las mejores impresas, si bien aparecen algunos llamativos descuidos tipográficos que se justifican en el colofón de la siguiente manera: «ESTAS ORBAS (sic) de Yvan/Boscan y algunas de Garcilasso dela vega, a de mas que hay muchas añadidas que hasta agora nunca fueron impressas,son tambien corregidas y emendadas de muchas faltas que por descuydo delos oficiales en las impressiones se hallaron de manera que hasta agora han sido impressas; en Paris por Pedro Gotier año 1548». Un colofón que se corresponde con el título que figura en el frontispicio. En general, esta edición sigue muy de cerca la de Martin Nucio de 1544 presentando una serie de concomitancias. No sólo en el texto del colofón, que salvo el nombre del impresor y el año, es igual, sino también en el uso de los mismos tipos con abreviaturas, los mismos símbolos tipográficos (la pequeña hoja ornamental que introduce los libros).

corregir o ampliar a tenor de una decisión posterior, de última hora, del propio Boscán. Resulta asimismo curioso que en la carta a la Duquesa de Soma, Boscán señalaba que «aunque tras esto me acuerdo agora, que el quarto libro ha de ser de las obras de Garcilasso». Confesión pues sobre un hecho no consumado, sino futuro, que concuerda y remite al contrato de la obra lo que llevaría a suponer que la decisión de publicar anexos los textos de Garcilaso tendría lugar en un tiempo intermedio entre el contrato y la redacción de la carta-prólogo a la Duquesa de Soma.

Esta decisión respecto al poeta toledano pudo haber sido subsanada en la tabla de la forma ya indicada, es decir incorporando sus composiciones al final de cada bloque y resaltarlas, a fin de individualizar los textos de ambos, mediante las siglas «g.l» prepuestas a cada composición para mayor orientación del lector. Tal situación se repetirá en todas las ediciones anteriores a la de Martín Nucio de 1544, quien eliminará definitivamente dichas siglas, tan útiles a los destinatarios. Como excepción, volveremos a encontrarlas, por los motivos ya indicados, en la edición de la viuda de Amorós de 1554, si bien con cierta inconstancia, de modo que este índice parece un «ensamblaje» entre el de la princeps y el de Martín Nucio. La particularidad de esta edición catalana es la ordenación alfabética de los íncipits de cada bloque. Probablemente esta técnica de inclusión final en cada bloque de los versos de Garcilaso, favoreció la segregación editorial de los textos de este poeta.

Respecto a la posición de las tablas en los ejemplares, sólo dos ediciones la posponen sirviendo de cierre de la obra. Una de ellas es la de Giolito de 1553, en fidelidad en este caso a la línea tipográfico-editorial de la casa. Quizás la característica más llamativa de este índice es la inclusión de las composiciones que supuestamente hemos atribuido a Alfonso de Ulloa y que se refieren a los «sonetto/s/» intercalados en la larga composición ya mencionada sobre las «trobas» españolas e italianas. Y la otra, es la tabla impresa en casa de Martín Nucio de 1597 sobre la que hay que destacar la particularidad de que se trata de la confección de dos tablas independientes: una correspondiente a los poemas de Boscán y otra a los de Garcilaso, pues la propia edición separa ambas obras con dos frontispicios diferentes. El índice en este caso, es la manera paratextual de consignar cómo esta edición sería, quizás por razones comerciales, el último testimonio editorial de la unión textual de ambos poetas y toda vez que, desde 1569, según se señaló al principio a propósito de la dedicatoria de Simón Borgoñón a las *Obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega*, las obras de ambos poetas habían ya comenzado una andadura por separado.

A modo de balance

La atención al aparato paratextual de las diferentes ediciones de las *Obras* surgidas durante el siglo xvi permite trazar un somero cuadro de su historia editorial, que se revela harto complejo y que por tanto sólo representa un intento básico

y naturalmente subsanable en muchos puntos, para futuros análisis. Los datos extraídos de los diferentes elementos paratextuales aportan información sobre la intrahistoria de esta obra conjunta que comienza con la primera edición de Carles Amorós de 1543 y de la que de inmediato aparecerán ediciones ilegales, como confirma el cotejo paratextual de los ejemplares conservados. Sin duda, el éxito de las *Obras* de Boscán y Garcilaso, demostrado por las numerosas ediciones y reimpresiones que recorrieron el siglo XVI, se debe no sólo a la calidad de estos dos poetas, sino a la intermediación de los impresores/editores, libreros y mercaderes de libros que hicieron posible su difusión y cuya intervención y mérito en este proceso quedó reflejado en las diferentes fórmulas paratextuales, como los frontispicios, los títulos que estos exhiben, los prólogos o dedicatorias, los índices, los formatos, etc. Son pues, instrumentos de comunicación extratextuales de los que se sirvieron estos agentes para, desde el libro como objeto material, instaurar un mensaje propio destinado al lector. Y es precisamente de este tipo de comunicación de donde se recaban los datos que permiten reconstruir y completar en la medida de lo posible la historia de las *Obras,* y como se ha dicho, comprender las razones de su enorme aceptación. En este prolífico itinerario desempeñó un papel decisivo y estratégico la ciudad de Medina del Campo, núcleo relevante en el comercio del libro, con sus ferias internacionales y el asentamiento de libreros nacionales y extranjeros. Es por ello que el privilegio de reedición de la *Obras* lo otorgó la viuda de Boscán al mercader de libros y vecino de esta ciudad, Pedro Museti (Torres Pérez, 2007: 81-94) quien financió la obra cuya impresión llevaría a cabo Pedro de Castro. Este impresor, afincado en Medina del Campo desde 1541, destacó por su celo en el oficio de imprimir, sobre todo, textos literarios españoles, entre ellos la *Obras* de Boscán y Garcilaso (1544), que formarían parte de un conjunto de títulos (el *Amadís*, la *Carcel de amor*) (Marsá, 2001) por los que se interesaron libreros y representantes de las principales imprentas europeas (Amberes, Roma, Lyón, París, Venecia). Los impresores/editores extranjeros supieron aprovechar la deficiente infraestructura técnica y comercial de nuestra industria editorial, lo que fue sin duda provechoso para la difusión de obras nacionales, no sólo en España, sino especialmente en el contexto europeo. En particular, las prensas antuerpienses de Martín Nucio impulsaron, desde 1544, el interés por las *Obras* de Boscán y Garcilaso fuera de nuestras fronteras, convirtiéndolas, según hemos comprobado en los títulos de sus frontispicios y en su definitivo formato en doceavo, en una obra de consumo (para lectores comunes y también para destinatarios universitarios), al someterla a una incesante y competitiva producción. De ello se resintieron la mayor parte de estas ediciones, que muestran, además de un papel en ocasiones de baja calidad, errores y descuidos tipográficos notables: pliegos enteros con el texto mal encajado en la página, tablas que a veces no reflejan todas las composiciones incluidas en el corpus textual (caso de índices elaborados en tiempos distintos a la impresión de éste), negligente encuadernación (vid. la de Alcalá de Henares de Sebastián Martínez). En suma, deficiencias que aunque debidas a los «mecá-

nicos» de la impresión, ponen de manifiesto la presión de un mercado editorial. Pero el específico interés por este libro conjunto que atrajo a los más notables impresores del momento, residía además, frente a otras obras de literatura española que asimismo inundaron el mercado internacional del libro del Siglo XVI (la *Celestina*, la *Tragicomedia de Calixto y Melibea,* la *Silva de varia lección*…) en la mayor actualidad de los textos. Las *Obras* de Boscán y Garcilaso representaban, pues, el modelo de una lírica actual que se presentaba con unas formas nuevas, esto es, el comienzo definitivo de un petrarquismo hispánico. A ello responde de manera más significativa la edición de los Giolito, la única con valor crítico-textual, como revelan el prólogo o la dedicatoria de Alfonso de Ulloa, donde se explicitan las razones de su lanzamiento al mercado del libro y del cuidado de la propia edición. Las *Obras* de Boscán y Garcilaso sirvieron también para canalizar, según se ha comprobado en la lectura de las dedicatorias de ésta y de la edición de Nucio de 1556, aquella general preocupación lingüístico-ortográfica y tipográfica del castellano —lengua del imperio— cuya perfección representaban ambos poetas. Y de ahí, el éxito alcanzado por esta obra conjunta, de gran rentabilidad para sus numerosos impresores.

Bibliografía

Armisén, Antonio, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán.La edición de 1543*, Universidad de Zaragoza, 1982.

Arróniz, Othón, «Alfonso de Ulloa, sevidor de Juan Hurtado de Mendoza, Bulletin Hispanique, Tome 70,n.3-4, 437-457.

Carreras i Goicoechea, María «El papel de las Osservationi della lingua castigliana de Giovanni Miranda», en *Quaderni del CIRSIL*, n.1, 2002.

Clavería, Carlos, *Juan Boscán. Obras*, Barcelona, PPU, 1991 (Madrid, Cátedra, 1999).

Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

Lievens, Anne Marie, I*l caso Ulloa: uno spagnolo irregolare nella editoria veneziana del Cinquecento*, Roma, Antonio Pellicani, 2002.

López Suárez, Mercedes, «La justificación retórica del «nuevo arte»:algunas notas sobre la influencia de las Prose della Volgar Lingua en la Carta a la Duquesa de Soma de Boscán», *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, vol.XI, 2,1988, 329-347.

Madurell Miramón, José María, *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*.Recogidos y transcritos por José María Madurell.Anotados por Jorge Rubió y Balaguer, Barcelona, Gremio de Editores, de libreros y de maestros impresores, 1955.

Marsá, María, *La imprenta en los Siglos Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001

Mckenzie, Donald Alexander, T*he Bibliography and the Sociology of Texts*, London, The British Library, 1986 (traducción española, Madrid, Akal, 2005).

Misiti, Maria Cristina, «Alcune rare edizioni spagnole pubblicate a Roma da Antonio Martínez de Salamanca», en *Historia del libro antiguo español.Actas del Segundo Coloquio Internacional*,, vol II, Ediciones de la Universidad de Salamanca/Biblioteca Nacional de Madrid, al cuidado de Pedro Cátedra y María Luisa López Vidriero, 1992, 355-366.

Moll, Jaime, «Amberes y el mundo hispano»,en *Encuentros en Flandes: Relaciones e intercambios hispanoflamencos a inicios de la Edad Moderna*, edited by Werner Thomas,Robert A. Verdonck, Leuven, Leuven University Press,200, 119-130.

—, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros,2011.

—, *De la imprenta al lector, Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVII*, Madrid, Arco/Libros, 1994.

Morros Mestres, Bienvenido, «Fuentes, fechas, orden y sentido del Libro I de las Obras de Boscán», en *Revista de Filología Española*, LXXXVIII,n.1, 2008, 89-123.

Nieto Jiménez, Lidio, «Los glosarios de 1553 de Alfonso de Ulloa», en *Revista de Filología Española*, LXXI,1991,253-85.

Nuovo, Angela, Coppens, Christian, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005

Peixoto, Jorge, A *Ediçao de Lisboa das «Obras» de Boscan e Garcilaso*, Lisboa, FundaÇao Calouste Gulbekian, 1960.

Petrucci, Armando, «Scrivere nel Cinquecento: la norma e l'uso fra Italia e Spagna», *Historia del Libro Antiguo Español,Actas del Segundo Coloquio Internacional* , al cuidado de María López Vidriero y Pedro M.Cátedra, Ediciones de la Universidad de Salamanca/Biblioteca Nacional de Madrid, Vol. II, 1992, 355-366.

Pinto de Castro, Aníbal, «Boscan e Garcilasso no lirismo portugués do Renascimento e do Manierismo», en *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, n.1, 2004, 65-96.

Reig, Carola, «Doña Ana Girón de Rebolledo, musa y editora de Boscán», *Escorial. Revista de Cultura y Letras*, Madrid, julio, 1944, 289-302.

Rivers, Elías, «Garcilaso de la Vega divorciado de Boscán» , *Homenaje a Rodríguez-Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, vol.II, Madrid, Castalia, 1966, 121-129.

Rumeu de Armas, Antonio, *Alfonso de Ulloa,introductor de la cultura española en Italia*, Madrid, Gredos, 1973.

Rumor, Sebastiano, *Storia breve degli Emo*, Vicenza, Ditta G.Rumor, 1910.

Santoro, Marco, *Uso e abuso delle dediche. A proposito del Della dedicatione de`libri di Giovan Fratta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2006.

Tavoni, Maria Gioia, *Circumnavigare il testo. Gli indici in età moderna*, Napoli, Liguori Editore, 2009.

Torres Pérez, José María, «Juan Pedro Musete, mercader de libros,en Medina del Campo», *Revista General de Información y Documentación*, 2007, 17, n.1, 81-94

Wagner, Klaus, «Flamencos en el comercio del libro en España: libros y agentes de los Bellère en Amberes», en *Historia del libro antiguo español*. Dirigido por Pedro María Cátedra y María Luisa López Vidriero.Edición al cuidado de Pablo Andrés Escape, Tomo VI, Ediciones de la Universidad de Salamanca,2002, 431-504.

«No siendo sino para mujeres»: modelos poéticos, filografía y lectura en Boscán

Pedro Ruiz
Universidad de Córdoba
fe1rupep@uco.es

Recepción: 10/05/2013, Aceptación: 05/06/2013, Publicación: 20/12/2013

Resumen
Se analizan las implicaciones de la orientación a un público femenino que sus reprehensores hacen a la poesía en metro endecasilábico, a partir del avance de recepción que Boscán hace en su epístola «A la duquesa de Soma», justo antes de abrir su libro II, el del cancionero petrarquista, en el volumen de 1543. Se contextualiza el rechazo, la adaptación de las formas y modos italianos por Boscán, la relación entre métrica y filografía y el nuevo modelo femenino que se dibuja en los versos, en la tratadística y en las prácticas de lectura, para concluir en la pertinencia de la observación y en la conciencia que el poeta tiene de la nueva dimensión de su poesía.

Palabras clave
Boscán; duquesa de Soma; Ana Girón; poética; filografía; lectura femenina

Abstract
'For women only': Poetic Models, Philographies and Reading in Joan Boscán
The essay analyzes the valuation critics made of hendecasyllable poetry for female readers focusing in the reception preview made by Boscán in the epistle «A la duquesa de Soma» at the beginning of his Book II. The present study contextualizes Boscán's rejection and adaptation of Italian forms and styles, the relationship between metric and philography and the new female model sketched in the verses, the theory and the reading practices. It concludes with the assessment of the poet's conscience of the new dimension gained by his poetry.

Keywords
Boscán; duquesa de Soma; Ana Girón; Poetics; philography; female reading

> «Cuanto más que luego, en poniendo las manos en esto, topé con hombres que me cansaron, y en cosa que toda ella consiste en ingenio y en juicio, no tiniendo estas dos cosas más vida de cuanto tienen gusto, pues, cansándome, había de desgustarme, después de desgustado no tenía donde pasar más adelante. Los unos se quejaban que en las trovas de este arte los consonantes no andaban tan descubiertos, ni sonaban tanto como en las castellanas. Otros decían que este verso no sabían si era verso o si era prosa. Otros argüían diciendo que esto principalmente había de ser para mujeres, y que ellas no curaban de cosas de sustancia, sino del son de las palabras y de la dulzura del consonante.
>
> Estos hombres con estas opiniones me movieron a que me pusiese a entender mejor la cosa, porque, entendiéndola, viese más claro sus sinrazones. Y así, cuanto más he querido llegar esto al cabo, discutiéndolo conmigo mismo y platicándolo con otros, tanto más he visto el poco fundamento que ellos tuvieron en ponerme en estos miedos. Y hanme parecido tan livianos sus argumentos, que de sólo haber parado en ellos poco o mucho me corro, y así me correría agora si quisiese responder a sus escrúpulos. Que ¿quién ha de responder a estos hombres, que no se mueven sino al son de los consonantes? ¿Y quién se ha de poner en pláticas con gente que no sabe qué cosa es verso, sino aquél que, calzado y vestido con el consonante, os entra de un golpe por el un oído y os sale por el otro? Pues a los otros, que dicen que estas cosas, no siendo sino para mujeres, no han de ser muy fundadas, ¿quién ha de gastar tiempo en respondelles? Tengo yo a las mujeres por tan sustanciales, las que aciertan a sello, y aciertan muchas, que en este caso quien se pusiese a defendellas las ofendería.[1]»

La historia textual del endecasílabo en España se inicia prácticamente tras el primer testimonio impreso de su recepción[2], al que pertenece la cita anterior. Bien es cierto que antes de llegar al texto preliminar del libro II de las *Obras de Juan Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega* (1543), la epístola «A la duquesa de Soma», el lector ha podido encontrar un soneto garcilasiano presuntamente descolocado[3] y unos *sciolti* de Boscán no exentos de significación, como veremos. Y no menos cierto es que la noticia de los ecos (reales o presumibles) suscitados por la «nueva poesía» se registra antes de que ésta tenga una efectiva difusión en moldes tipográficos. Estos datos, sin embargo, no restan peso a las manifestaciones de Boscán, antes bien, las cargan de significado. De los tres reproches dirigidos al endecasílabo por los paladines del verso antiguo, los dos primeros se atienen a cuestiones de sonoridad y prosodia. El hecho de parecer prosa distingue al metro italiano, por contraste con el «porrazo del consonante» que supone el paso solemne del arte mayor y el peso de la rima en el octosílabo. Ambos elementos remiten a un modelo de poesía de raíz caballeresca, anticuado cuando el imperio de Carlos V alcanza su cénit, y distanciado para la mentalidad y el modo de vida del Boscán maduro[4]. El

1. «A la duquesa de Soma», Boscán (1999: 167-168). Cito siempre por esta edición.

2. Distintos acercamientos a la epístola «A la duquesa de Soma» se encuentran en Bianchini, 1988; García galiano, 1994; Vilanova, 1996; Canosa Hermida, 1999. Adopto ahora una perspectiva diferente.

3. Sobre el sentido de este soneto de navegación en dos continentes y las posibles razones de su ubicación en la apertura del volumen, véase Ruiz Pérez (2007).

4. Abordo el contexto de esta escritura en el

segundo de los factores apunta a la poética del conceptismo cancioneril, con sus claves retóricas, pragmáticas y axiológicas, sintetizadas en el peso del marco cortesano, esto es, la reunión de los componentes de un círculo aristocrático en el que la versificación es uno de los adornos del caballero, según formulara Santillana en otro prohemio programático. El carácter cortesano del entorno donde arraigaba una práctica poética y se fijaba su modelo puede explicar una reacción previa al impreso, por sus cauces de comunicación oral y manuscrita, pero también apunta hacia el sentido del tercero de los reproches enderezados a la novedosa poética que acompaña al verso de once sílabas, ya que, «no siendo sino para mujeres», no puede menos que ser menospreciado en toda su caracterización, la que atañe a su estilo (una dulzura o *sprezzatura*[5] poco acorde con el rigor exigido al caballero y al letrado culto), a la filografía a que se vincula (con una amada alejada del estereotipo de la *belle dame sans merci*) y una pragmática que, como en la propia comunicación epistolar con la duquesa, concede un papel de relieve a la recepción femenina, tanto en el plano intradiscursivo como en la efectiva realización de su lectura.

Entre damas

Volviendo al volumen de las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, no tenemos demasiadas certezas (al menos, documentadas) sobre el proceso de constitución del volumen barcelonés de 1543. Parece, no obstante, que, como la empresa de introducción del endecasílabo, con la participación de Navagero, Boscán y Garcilaso, también la *princeps* de Boscán tuvo algo de proyecto colectivo, con la intervención de distintas manos. Las dudas sobre la repercusión del proceso en la *constitutio textus* de Garcilaso ya han sido objeto de discusión, con reflejo en sus soluciones editoriales modernas[6]. No tan atendida, en cambio, ha sido la incidencia de la multiplicidad de agentes en la definición global del volumen, sobre todo en lo que atañe a la obra de Boscán. Valga citar a este respecto la discrepancia entre los títulos mencionados en los preliminares y los incluidos en la edición. No cabe descartar en este punto la intervención del librero, un Joan Bagés inquieto ante el riesgo afrontado por un volumen con tantas novedades en el horizonte contemporáneo. No sólo se trataba de un

estudio preliminar «Para leer a Boscán», de Boscán (1999).

5. El concepto puede colocarse en oposición al de «gaya ciencia» propio de la corte feudal. Se convierte en clave del comportamiento y la expresividad en la figura exaltada por Castiglione (*infra*), y representó uno de los problemas básicos en la traducción por Boscán (Morreale, 1959: I, 149-184), justamente en la parte que puede considerarse el más completo manifiesto poético de la nueva poesía (Lorenzo, 2007).

6. La integración de todos los versos desde la proyección ideal de la *dispositio* original queda consagrada en la edición de Rivers (Vega, 1981), a la que Prieto (Vega, 1982) plantea la alternativa de una ordenación hipotética desde el modelo del *Canzoniere*; más recientemente (Vega, 1989) Alcina ha recompuesto el proceso de incorporación de textos a un corpus que se ofrece sin la neutralización de su diacronía.

cancionero individual (dual, si atendemos a la inclusión de Garcilaso) y de un autor de muerte muy reciente, lo que ya suponía una rareza con exiguo contraste en el mercado del libro, tras los escasos precedentes compuestos por Juan del Encina y Pedro Jiménez de Urrea. La incorporación de una métrica nueva, antes nunca impresa[7], constituía más una amenaza que una potencialidad de cara al mercado, en particular el constituido por quienes, con más poder económico, estaban también más asentados en los modelos consagrados. Aunque el éxito inmediato desmintió las posibles previsiones, las palabras de Boscán a la duquesa reflejan las resistencias a una poética que bien pudieron haberse traducido en rechazo del volumen que la colocaba por primera vez en España en una página impresa.

Antes de llegar a manos de quien arriesgaba su dinero con la impresión, otra figura aparece en el proceso de mediación entre el texto y el libro: la viuda de Boscán. Doña Ana Girón de Rebolledo, segunda mujer que acude a nuestras páginas, conservó los manuscritos y los derechos de su difunto esposo, acompañando hasta el final el proceso de su publicación. Hasta dónde pudo intervenir en ellos sigue siendo una incógnita, y en este punto inicial no es una cuestión del todo pertinente. Baste con el hecho, no exento de significación, de la responsabilidad asumida, sin duda deseada y encomendada por el poeta antes de su muerte, y es un hecho que deberemos retomar más adelante. Volviendo al autor, no creo que pueda cuestionarse su protagonismo pleno en la configuración estructural del volumen y su bien meditada *dispositio* editorial, con el discurso que conlleva. Entre la relectura de la tradición del octosílabo (libro I) y los ensayos de imitación neoclásica (libro III), es completamente relevante la centralidad de la imitación petrarquesca, con valor significativo en la lectura en clave de ascenso estilístico, desde la humildad de las coplas a la elevación de la fábula «Leandro» y la «Octava rima», pero sobre todo por la posición en torno a un eje de simetría o punto de inflexión, en el que se introduce un cambio de una radicalidad parangonable a la adopción de los metros italianos.

Emulando a Petrarca en el modelo dual de las *rime*, *in vita* e *in morte*, Boscán invierte su significación, sustituyendo la espiritualización ligada a la desaparición mundana de Laura por la presencia carnal y gozosa de la figura femenina que bien puede identificarse (tras la lectura de la respuesta epistolar a Hurtado de Mendoza) con su esposa, la misma que culminará la empresa editorial. «Agora empieza Amor un nuevo canto» anuncia el soneto LXXVII (v. 5); es el canto ligado a la celebración de un amor conyugal y feliz, en las antípodas de la sentimentalidad ligada a la tradición del *amour courtois*; ésta persiste aún en el cancionero caballeresco y feudal, pero se actualiza también en la sensibili-

7. Los no cuajados intentos de Santillana e Imperial quedaban aún manuscritos, por no entrar en el debate sobre si se les puede considerar endecasílabos *sensu stricto*.

dad y la figura femenina surgidas de la estilización neoplatónica del *iter* petrarquista, con su sublimación de la pasión y la pérdida[8]. Como sancionarán algunas de las composiciones del libro III, singularmente la mencionada epístola en tercetos, la segunda parte del cancionero boscaniano sustituye la retórica de la ausencia y la lágrima por la de la presencia y el canto, y ello viene, sin duda, ligado a una nueva imagen de la mujer y un cambio en su valor funcional en la economía de los sentimientos y de las rimas. Imagen y función adquieren para la mujer un valor positivo, y ello, más aún que el alejamiento de la retórica del silogismo vinculada al saber caballeresco y letrado, acerca la nueva poesía a la sensibilidad femenina o, al menos, a la atención a su condición de compañera del varón, como coprotagonista de la relación amorosa, pero también de la práctica poética, como lectoras privilegiadas y mediadoras, si no como posibles creadoras de la misma (Baranda, 2005).

Hasta el citado soneto LXXVII («Otro tiempo lloré, y agora canto,»), la poesía boscaniana, sin distinción de octosílabo cancioneril y endecasílabo petrarquista, da cuenta y razón de un amor tormentoso, producto de una frialdad de la dama, que la reduce a una condición estatuaria, un amor encerrado en su pasión y en su expresión de la clausura del «alma bella» del amante-poeta, paralizado en la estática contemplación de su padecimiento[9]. La exclusión de las alegorías octosilábicas «Mar de Amor» y «Conversión de Boscán», no incluidas hasta la edición antuerpiense de Martín Nucio (1544), y el «Hospital de Amor», recuperado en 1942 por Martín de Riquer de un testimonio manuscrito, podrían apuntar a la voluntad editorial de dejar para este punto central de los tres libros la inflexión en la vivencia poética de la sentimentalidad amorosa, ligando la novedad a la culminación de la poética endecasilábica, justo en el punto en que inicia su separación de la estricta ortodoxia petrarquista. En la segunda parte del cancionero, cuya separación de las *rime in morte* puede leerse como un canto a la vida, comienza la celebración de un amor cumplido, en plenitud, con una clara formulación conyugal, donde la figura femenina se acerca a un plano de igualdad. Si los desgraciados amores de Hero y Leandro recogen del modelo antiguo la fatalidad de un amor inseparable de la muerte[10], la nueva mitología, moderna y cercana, construida en la fábula de la «Octava rima», deja aquel primer poema del libro III como una especie de contrapunto, resalte de la truncada apoteosis en la composición

8. Sobre el significado del «nuevo amor» en el libro II de Boscán trata Morros (2005: 252-257). Véase también Lefèvre (2003).

9. Rodríguez (1974) sentó las bases para el estudio de la dimensión animista de esta poesía, que ya había tenido un acercamiento desde otra perspectiva de manos de Rozas (1969). La superación de esta clausura es objeto de atención de Ruiz Pérez (2007b).

10. Es posible relacionar esa pervivencia del elemento tradicional con la opción de dejar en el rótulo sólo el nombre de uno de los amantes, el protagonista masculino, justamente en una fábula en que la protagonista servía de modelo, con su suicidio, al rupturista gesto de Melibea.

final de la parte del volumen reservada para los versos de Boscán[11]. La novedad, por tanto, es doble, pues la introducción del endecasílabo preludia un desplazamiento adicional hacia una nueva visión del amor, que puede ponerse en relación con un cambio, más sustancial si cabe, en la poética y su formulación. Las mencionadas reticencias a la nueva poesía y la estructura de su formulación responderían, así, a esta doble novedad: las relativas a la prosodia y la rima irían directamente dirigidas a la innovación métrica que aparece, justo tras el preámbulo a la duquesa, con el soneto I; la crítica a la feminización de los versos bien podría relacionarse con este cambio sustancial en el imaginario femenino con el que se avanza en la renovación lírica.

De los componentes de la nueva poética los textos dispuestos a partir del soneto LXXVII mantienen los elementos prosódicos, con el verso de once sílabas y su quebrado heptasilábico, acentuando incluso el acercamiento a la prosa, con el despliegue de los 2793 versos sin rima de la fábula de «Leandro»; los cambios obedecen a la acentuación de dichos rasgos, y no sin causa. Justamente, las innovaciones respecto a las formalizaciones estróficas de Petrarca, con los modelos, más discursivos y menos líricos, de los *sciolti*, los tercetos o las octavas, denotan una reorientación hacia los moldes neoclásicos, más o menos identificables con patrones grecolatinos, en estricta relación con el despegue de la sentimentalidad petrarquista y su tratamiento de la mujer. Más allá de la deriva formal se dibuja una alteración en los modelos pragmáticos, en las situaciones comunicativas que los versos establecen en el seno de su discurso y en su efectivo proceso de transmisión y recepción. La pregunta de a quién se dirige el «nuevo canto» es la que, con toda razón, abre el volumen, «¿A quién daré mis amorosos versos,», para encontrar cumplida respuesta en la propia composición, también en endecasílabos sin rima, y, en particular, en el texto que nos sirve de punto de partida en esta reflexión y de pórtico al libro II; esto es, la destinataria de los versos es la duquesa de Soma y, en adelanto de las conclusiones, la destinataria de la nueva poesía es, efectivamente, la mujer o, mejor dicho, una mujer de nuevo cuño, si no la parte femenina de los posibles lectores.

Vayamos por sus pasos contados. La pregunta inicial del volumen, con sólo una pequeña parte de retórica, es, antes que nada, un eco intencionado y programático de Catulo, en el poema habitualmente colocado a la cabeza de su *corpus*, un poema dedicatorio a Cornelio Nepote: «Cui dono lepidum nouum libellum / Arida modo pumice expolitum?». La alusión, por vía de *imitatio*, al discurso de los elegíacos romanos implica, en primer lugar, la puesta en juego de un modelo

11. Podría leerse el mismo significado en la repetida *dispositio* de los poemas garcilasianos en el libro IV, articulados a partir de la «Ode ad florem Gnidi» y su alejamiento de una forma de sentimentalidad en paulatino alejamiento del modelo petrarquesco, para repetirse en la secuencia de las églogas y su culminación con los tapices de las ninfas del Tajo. Ya Lapesa (1948) señaló el desplazamiento hacia las formas neoclásicas, que Ly (1981) perfiló en la secuencia de las églogas; véase una revisión de este punto en Núñez Rivera (2002).

diferente al que representa la poética cortés, pero también el petrarquismo, avanzando el giro introducido por el libro III y marcando el valor de una imitación compuesta, donde lo poético desborda la codificación de lo sentimental. En este punto el discurso específico de los elegíacos representa un productivo contrapunto al *Canzoniere*. Petrarca bien pudo encontrar en el *monobiblos* característico de estos poetas romanos un referente estructural para la ordenación de sus *rerum vulgarium fragmenta*, sobre todo en su ulterior codificación neoplatónica, la que llega a Boscán y sus lectores; sin embargo, su cancionero constituía una antítesis al amor antiespiritual, materializado y carnal, incluso venal, de las elegías y el específico discurso ovidiano, con su *Ars amandi* y sus *Remedia amoris*. Para nuestro poeta, obviamente, no funcionan como patrones las relaciones ligadas a la prostitución y la homosexualidad, presentes en los elegíacos, pero sí su renuncia a colocar el sentido de los vínculos eróticos de tejas arriba, en el espacio de la idea o el espíritu; antes bien, se trata de algo muy cotidiano, a pie de calle o en el recinto hogareño, como retrata en los pasajes conyugales de la epístola familiar a Hurtado de Mendoza.

El «nuevo canto» de Boscán corresponde a un nuevo amor, esto es, a una mujer nueva. Atrás quedan la amada caballeresca y cortés, pero también los calcos de Laura, ese símbolo de la Belleza y la Poesía, pero también del Bien y la Verdad, cuando es leída en clave neoplatónica. Si la amada deja paso a la esposa, con el cambio que ello conlleva en el modelo de relaciones, el desplazamiento es definitivo cuando el poeta se dirige, no a la amada, sino a la dama. Así se hace ostensible cuando Garcilaso encamina su oda (no su canción petrarquista) a doña Violante de Sanseverino, perteneciente a los círculos aristocráticos de la Nápoles virreinal[12], pero sin ningún vínculo sentimental con el poeta y su sujeto lírico; uno y otro pueden ahora ordenar su mirada y su discurso con la objetividad clausurada por la hegemonía expansiva de una subjetividad hiperestesiada en su dolorido sentimiento. La burla irónica brota entonces en el verso de Garcilaso, en tanto que Boscán se inclinará más bien por la otra forma de interpretar el modelo horaciano, que Boscán hace discurrir por el cauce de lo epistolar para situar su ideal moral en esa dorada medianía que, en el campo amoroso, puede identificarse con la estable y cotidiana relación matrimonial[13]. Toda una revolución frente al carácter generalmente adúltero del servicio de amor caballeresco y de la imposibilidad de unión que sustenta por igual la poética petrarquista y la narrativa sentimental vigente en el momento de la escritura boscaniana. El vínculo conyugal sitúa la relación amorosa en el ámbito regulado del derecho. La manifestación y proyección de este ámbito en el privilegio imperial concedido a la edición, con su cesión de derechos a la viuda[14], convierte a ésta en sujeto de derechos, le concede entidad individual y reconocimiento jurídico, hasta

12. Ha indagado con pertinencia el peso de este contexto Fosalba (2009 y 2011).

13. Véase a este respecto Galand y Nassichuk (2011).

14. Madurell (1951-1952) ha recogido documentos relativos a la procuraduría para la defensa de los derechos de doña Ana respecto al privilegio imperial concedido para la edición.

el punto de que doña Ana bien pudo intervenir de manera activa en la conformación final del volumen, algo en verdad alejado de la arquetípica pasividad de Laura y la amada calcada de sus perfiles, por más que escriba en el alma del amante[15]. Este plano de actividad productiva y comercial nos recuerda también el carácter burgués del matrimonio cuando se aleja de los pactos de conveniencia entre familias y linajes; de ahí que la representación expresa de la vida conyugal ponga en pie una escena de retiro ocioso que, por oposición, nos habla también del tiempo del *negotium*, esa actividad del nuevo hombre de ciudad, del burgués.

También a ese espacio de *otium* atento remite la figura de la otra dama que atraviesa o, mejor, circunscribe los versos de Boscán, doña Beatriz Fernández de Córdoba[16], una dama que se nos presenta con la marca de su linaje nobiliario, pero que, al tiempo, actualiza con el diálogo literario que le propone Boscán su real condición de mujer letrada, con un permiso inquisitorial para la lectura de libros prohibidos que habla de su capacidad de leer, incluso en latín, de su acceso a los libros y de su interés por ellos, además de lo que supone el reconocimiento de su capacidad intelectual y moral para frecuentar lecturas que podrían resultar perniciosas en espíritus ingenuos. Como destinataria de sus versos, la duquesa establece una polaridad con la amada en el seno de estos y abre una dimensión para la poesía más allá de la restrictiva expresión de la sentimentalidad y su articulación según unos códigos ya gastados o con síntomas de desfallecimiento. En esta clave, cuando el poeta no se dirige a su amada, sino a una dama, cabe preguntarse por el sentido del calificativo «amorosos» del endecasílabo inicial en el volumen de 1543[17]. Sin duda lo son en el sentido recto e inmediato: son resultado y expresión de una pasión o de una relación amorosa, como manifestación de un amante, pero también son «amorosos» porque hablan de amor, es decir, se constituyen en un discurso y remiten a una filografía, y porque están hechos con afecto y desde él establecen un nuevo tipo de relación con los lectores o, habría que decir de manera más precisa, apelan a un nuevo lector o lo crean en su despliegue, tan inquietante para sus detractores.

Mientras el prólogo general «A los lectores» es debido a la mano editorial, quizá la de la propia doña Ana Girón, la específica dedicatoria a la aristocrática dama tiene el inequívoco sello del autor. El primero de los textos mantiene

15. Lo recogido por Garcilaso en el soneto V, «Escrito está en mi alma vuestro gesto» (véase Serés, 1996) no disimula la importancia del soporte anímico del amante en su soledad (v. 4), equivalente a la soledad de la amada (v. 3). El sujeto amante (y poeta) alcanza la imposición final aun en el gesto aparentemente destructor de una muerte que sanciona la eternidad por la vía de los sentimientos (y la palabra verdaderamente escrita), como se continuará hasta el «Amor constante más allá de la muerte» de Quevedo, con la total supresión de la figura femenina.

16. Cuarta duquesa de Sessa, fue esposa de Fernando Folch de Cardona y Requesens, segundo duque de Soma.

17. Hay que hacer excepción, obviamente, del adelantado soneto de Garcilaso «Pasando el mar Leandro el animoso», que puede funcionar a manera de intencionado pórtico y síntesis del conjunto de la edición (Ruiz Pérez, 2007). Sí es el endecasílabo de la composición «A la duquesa», en los preliminares del volumen, el primero de los versos impresos de Boscán.

rasgos de recepción identificables en la tradición previa, más allá de la novedad de reconocer la entidad de un receptor definido por su carácter colectivo y su modo específico de acceso al conocimiento de los versos, unos rasgos propios del volumen impreso al que hace directa referencia este discurso inscrito en el paratexto y metarreferencial. El poema de Boscán, menos apegado a la convención y codificado que el texto precedente, afirma su relieve en esta posición preliminar y la acrecienta por la recurrencia de la apelación a la duquesa al inicio del libro II, pudiendo hablarse incluso de una estructura de simetría al considerar cómo el libro III se cierra, con la interrupción de la «Octava rima», con el discurso de los nuncios de Venus ante las damas barcelonesas ajenas a las dulzuras del amor:

> Dos señoras allí son principales,
> en saber, en valer y en hermosura,
> dispuestas para dar bienes y males,
> deleites y dolor, gozo y tristura. (vv. 393-396).

Presuponer que se trata de una referencia directa a la destinataria (y a la esposa) de Boscán sería una temeridad, pero no deja de resultar significativa esta preocupación por encontrar unas destinatarias reales, tanto del discurso interno de la poesía como, en otro plano, de los versos realmente impresos. Que se trate de un destinatario femenino puede tener que ver con la elección de unos potenciales sujetos de lectura que por décadas se han mantenido generalmente ajenos a la gestión masculina de la poesía de cancionero en sus ámbitos cortesanos, al menos hasta la aparición y triunfo editorial del *Cancionero general* de Hernando del Castillo y sus sucesivas y variadas reediciones desde la monumental aparición de 1511. El papel de la duquesa de Soma y la explícita afirmación de los contrarios al endecasílabo (y su asunción por parte de un Boscán que apunta, con evidente reticencia, «¿quién ha de gastar tiempo en respondelles?») parece confirmar la importancia del papel de la mujer en la recepción de estos versos (Dadson, 1998: 237-280; y Baranda, 2005: 17-64); una lectura más detenida del pasaje y una consideración integral de la poesía de Boscán permite apreciar en el espacio del endecasílabo una relación entre esta marca de recepción y la emergencia de una noción de amor hasta este momento desatendida en la lírica, en una combinación resultante, por todos estos rasgos, en la conformación de una nueva poesía.

Métrica y filografía

La definición de una poética comporta, como en el caso del petrarquismo aclimatado por Boscán a la lírica hispana, la adopción y el seguimiento de unos modelos, que son formales sólo en el plano más superficial[18]. Bajo los nuevos

18. Para las implicaciones poéticas de la métrica véase Álvarez (2008) y Ruiz Pérez (2008). Para el caso concreto de nuestro autor pueden valer las observaciones de Celt (1986).

moldes subyace una renovación de la sentimentalidad y, en última instancia, del sujeto y sus relaciones con el mundo, acordada a un cambio histórico y traducida, en última instancia, en un cambio en la concepción y ordenación del poemario, incluida la propia consideración del poemario como tal[19].

El paso de la poesía de cancionero al cancionero de poesía, según el molde petrarquista, implica en primer lugar un trascendente desplazamiento de la práctica colectiva (con bastante de improvisación y oralidad) a la escritura individual, pero también, y en relación con ello, una voluntad de trazado de una secuencia unitaria, desplegada en un *iter* con mucho de (trans)formación individual. Con la estructura forjada por el *Canzoniere* petrarquesco se asienta en la poesía el proceso de definición de un sujeto, ese «yo» autorreflexivo e introspectivo que recompone en la memoria, desde el final de un camino, el proceso que ha ido conformando su propia intimidad, al hilo de una relación amorosa. La *cupiditas* o atracción, emblematizada en el *eros*, define el amor como una dinámica del yo, un movimiento, a la vez, de enajenación (desplazamiento al otro, el amado en la amada transformado) y de reconocimiento o construcción, siempre en definición con el otro, con el objeto de deseo. Como experiencia con una doble condición, psicológica y social, el amor aparece codificado y sometido a distintas operaciones de sublimación, que afectan a la propia definición del sujeto a través de la formalización del deseo y de su objeto, esto es, en el caso de un discurso, como el de la lírica altomoderna, esencialmente masculino, en la caracterización de la mujer, de la figura femenina, y de su efecto de atracción sobre el hombre.

En tanto Petrarca daba forma al mito de Laura, la lírica hispana, la poesía del cancionero cortés, se encontraba aún muy lejos de las novedades que conlleva la cristalización final de la *donna angelicata*; tanto, que tardaría casi dos siglos en incorporarlas, y no sin cambios. Sería necesario para llegar a ese punto el resquebrajamiento del modelo caballeresco medieval y las primeras luces de la ideología humanista aparejada al renacimiento. En el siglo xv castellano el discurso de orden feudal (con todas las peculiaridades hispanas) no había alcanzado la estilización decadente con que Rodríguez de Montalvo fijaría el patrón de los libros de caballerías, o Diego de San Pedro la modalidad sentimental, y la vigencia de su espíritu se mantenía en todas las prácticas sociales y textuales, incluyendo la tratadística, las formas cronísticas y la lírica cultivada por la aristocracia de la sangre, la reconocida como poesía de cancionero o lírica cortés. La retórica de esta práctica de salón y aun las formas del verso se acomodaban a la ideología de base y a los modos en que las composiciones tomaban cuerpo (o voz) entre los hábitos de un ludismo social. A partir de la codificación de los

19. Lauterbach (2003) insiste en su análisis en que las formas no reflejan, sino amoldan la sensibilidad social. En cualquier caso, se trata de una dialéctica que establece un estrecho vínculo entre marcos formales y contenido ideológico. El caso de los trovadores, estudiado por Beltrán (2011), puede atenderse como un modelo de la poesía cortés castellana.

comportamientos del caballero en *l'amour courtois*, el uso del secreto se extiende en este verso desde la simple omisión del nombre de la amada a un complejo y refinado proceso de descarnamiento, por el que se rehúye lo más distintivo y singular de la experiencia personal para situar todo el discurso y sus referencias en un plano absoluto de abstracción, la misma que venía formalizada por la doctrina escolástica. El despliegue de la casuística, con toda su variedad de puntos o situaciones insertas en una rigurosa sistematización, establece la gramática de un discurso alegórico, en el que las imágenes se desmaterializan, se tornan incorpóreas, como el escenario y el propio sujeto, cuyas acciones y palabras se someten al régimen del silogismo, con su frialdad lógica y su empeño de generalización, de impulso a lo universal. Sobre este proceso se apoya y se despliega todo el arsenal retórico de una lírica con un alto grado de intelectualización.

La tendencia hacia lo conceptual se halla, como es evidente, en la base de una poética del conceptismo y su concreción retórica, y se proyecta en un aspecto aun más distintivo en el plano de la forma. Si, como ha sido señalado (Lapesa, 1971), los primeros pasos del petrarquismo hispano mantienen en los versos de Boscán y Garcilaso un apreciable componente heredado del conceptismo cancioneril, esta convivencia de dos poéticas no ofrecía el mismo grado de posibilidades en el plano de la métrica, donde la disyuntiva de octosílabo y endecasílabo es absoluta. Con la alteración en la prosodia, el cambio de metro comportaba otro efecto de trascendencia, ese alejamiento de las rimas que motivaba la prevista reacción de quienes rechazaban el nuevo metro por su cercanía a la prosa. El rechazo tenía una base estrictamente auditiva, pero también conceptual, y en ello vemos resaltada una característica esencial de la lírica cancioneril. La abundancia y aun el desbordamiento de políptotos, paronomasias, antítesis, paradojas y demás figuras reunidas bajo el trivializado paraguas de los juegos de palabras, y que en realidad eran la plasmación de un modelo amoroso basado en la casuística abstracta, demandaban una estructura de rimas acentuada por la proximidad, a la que el modelo de redondillas y quintillas atendía con total adecuación, potenciada por la intensa brevedad de cada una de estas coplas, que encerraba en su corto espacio un concepto, con posibilidades de articularse en la secuencia estrófica en un esquema silogístico o en una recurrencia intensificadora del grado de abstracción.

La propia estructura estrófica, con sus reiteraciones, permite la reconocible práctica de lo que bien puede considerarse una «creación colectiva», plasmada en glosas, juegos de preguntas y respuestas, debates o, sencillamente, un más o menos acordado juego por el que cada participante compone una de las estrofas a partir de un pie formal o conceptual. Si el gesto de los trovadores, cuya poética del *trobar clus* se hallaba en la base de la modalidad cancioneril hispana, había rechazado la anonimia desde la conciencia de su *gaya sciencia*, su vigencia en la Castilla cuatrocentista no excluye el carácter impersonal de unas prácticas del verso menos relacionadas con la manifestación de una sentimentalidad individual que con la demostración de un virtuosismo técnico, generalmente con cierto aire competitivo hermanado con el del torneo caballeresco. La distancia

de la expresividad revela la condición de un modelo amoroso fuertemente intelectualizado y codificado, regido por la aplicación de unas normas estrictas (el silencio, la *senhal*, el servicio...) que, como tales, anulan la individualidad y despersonalizan la experiencia, o, por mejor decir, diluyen la posibilidad de una experiencia personal en la indiferenciación del código normalizador. La formalización del amor cortés, en definitiva, con la ideología caballeresca y feudal que lo subyace, se proyecta en un espacio formal en el que encuentra su residencia más apta la *belle dame sans merci*, que provoca y recibe los versos de sus rendidos y caballerescos amantes, un molde discursivo regido por una retórica de la abstracción conceptual y desplegado en unas formas métricas dominadas por la disposición estrófica y un sistema de rima altamente marcado, explotando las posibilidades prosódicas y combinativas del octosílabo de la tradición castellana.

No es de extrañar, pues, la reacción de rechazo a la nueva poesía, pues los cambios métricos son expresión de una alteración en el modelo filográfico y, en última y trascendente instancia, en una ideología. Por eso el paso del octosílabo al endecasílabo (y el frustrante intento de Santillana es ilustrativa señal) sólo puede culminar cuando el código del amor cortés deja paso a una sentimentalidad asentada en el modelo de Petrarca. Éste no permaneció estático desde su germen en los primeros *rerum vulgarium fragmenta* y no alcanza su marcada codificación neoplatónica, la que llega a Boscán y Garcilaso, hasta la incorporación de las elaboradas doctrinas de Ficino y la academia florentina y la plasmación de las mismas en los comentaristas de finales del siglo xv y la formalización editorial fijada por Bembo en los albores del xvi. Pero, aun remontándonos a la modalidad primigenia, nos encontramos con una deriva a partir de las raíces del *dolce stil nuovo*, que ya suponía un desplazamiento de las raíces trovadorescas y provenzales codificadoras del amor cortés y su poética. Con Guinizzelli, Cavalcanti o Cino da Pistoia se introduce un sustancial cambio en el estilo, pero también en la conceptualización de la amada y en la métrica en que se expresa la nueva sentimentalidad. La *Vita nuova* de Dante agita, desde su mismo título, la bandera de la novedad y con ella consagra la dominancia del soneto heredado de los poetas sicilianos y da cuerpo, personalidad y nombre a una imagen mítica, la de Beatrice, que viene a desplazar a todas las émulas de la reina Ginebra. La alternancia del prosímetro dantesco acerca, más que contrapone, la escritura de una forma de diario íntimo y la expresividad sentimental de unas composiciones articuladas en una secuencia dominada por el soneto y con espacio para una nueva forma de canción que ya nada debe a la copla trovadoresca.

El soneto (Barrett, 2010), en su singularidad y en su posibilidad de ordenarse en series con un marcado componente narrativo, se presenta en la nueva poética como una alternativa marcada al modelo de las estrofas cancioneriles y su lirismo cortés, con los componentes que han quedado señalados. También se distinguía de las inicialmente alejadas formas discursivas y líricas desplegadas en los géneros neoclásicos. Ni la tendencia a la reflexividad, a la narratividad o a la comunicación amorosa vinculada al discurrir de los tercetos o los *sciolti*, ni las modalidades

horacianas de la oda aparecen en el perfil epigramático de la forma soneto y su acentuada codificación petrarquista. El desplazamiento hacia esas formas, sancionado en la etapa final de la trayectoria poética de Garcilaso y en el desarrollo de la poesía en la segunda mitad del siglo XVI, apunta a una transformación, la que lleva de Narciso a Proteo (Ruiz Pérez, 2007b), ya esbozada en la heterogeneidad y diversidad de voces líricas del libro III de Boscán. No obstante, las reflexiones de la epístola a la de Soma no se sitúan en el inicio de ese apartado editorial, el de la poética más avanzada del autor, sino en el del libro que marca el principio de ese camino y se presenta como prácticamente la única realización plena de un cancionero petrarquista *stricto sensu* en la poesía hispánica. Aunque los dos primeros elementos de reticencia ante la nueva poesía pudieran parecer más aplicables a la prosodia de las formas discursivas y líricas del libro III, con la total ausencia de rima en el «Leandro», no cabe duda de que la resistencias saltan con la aparición de la primera forma endecasilábica, la del soneto, y que el tercero de los argumentos de rechazo, el de ser «cosa de mujeres», es de aplicación por antonomasia a la poética petrarquista.

¿Dónde podemos situar las raíces de la feminización que los defensores de la tradición octosilábica reprochaban a la nueva poesía, y cómo se manifestaba esta faceta del cambio poético? Comencemos por este segundo aspecto. La alteración es radical y afecta tanto al plano del contenido como al de la forma. En lo que se refiere a la materia, la manifestación más evidente es la transformación de la figura de la amada. Beatrice y, sobre todo, Laura ofrecen un nuevo perfil y, más trascendente aún, una diferente pauta de relación amorosa para con ellas. Sus nombres encierran una compleja simbología, relacionada con el proceso de espiritualización, pero son, ante todo, una marca de individuación. A modo de espejo, este rasgo refleja la propia individuación del sujeto lírico, amante y poeta, si no es que actúa como la condición necesaria para que la construcción de la identidad masculina se pueda llevar a cabo, lo que no deja de resultar previsible en una poesía escrita por mano masculina. No obstante, con independencia de este sentido último, la encarnación del ideal femenino que representan las amadas de Dante y de Petrarca otorga a esta construcción poética, con el desplazamiento del cuestionado modelo de la dama caballeresca, un halo de simpatía que marca la tonalidad de los afectos masculinos, en la clave de la nueva sentimentalidad y su formalización filográfica, pero también la mujer siente la cercanía a ese ideal, en particular cuando comienza a alejarse de los salones cortesanos tal como éstos funcionaban a lo largo del siglo XV. Y no es inoportuno señalar aquí cómo en los años finales de este siglo algunas piezas señeras de las nuevas letras buscan específicamente una destinataria femenina, desde las genéricas «damas de la corte» a que se dirige la incipiente ficción sentimental hasta la muy real Isabel a la que Nebrija endereza su *Gramática*, en imagen repetida a través de los grabados impresos. Posiblemente, la imagen de la Reina Católica y su gesto de protección hacia las letras fueron un activo catalizador en la presencia social de un nuevo patrón femenino y su alejamiento

de la *belle dame sans merci*[20]; en cualquier caso, la constatación de algún cambio, por muy ligero que fuese, en la condición histórica y cultural de la mujer debió, cuando menos, de activarse al contacto con la depuración de la figura de la amada en la filografía neoplatónica que entraba en España unida a la poética petrarquista, para escándalo de sus detractores. La espiritualización consagrada y actualizada por los comentarios ficinianos a *El banquete* impone la noción de «alma bella» y su dinámica propia, frente al peso de la sangre y su sentido caballeresco y rigurosamente masculino.

En el plano formal, el soneto amolda de manera exacta esta noción y el modelo amoroso a que viene unida. Sobre sus profundas alteraciones prosódicas y su impacto en una novedosa forma de musicalidad, el soneto enmarca y encauza en su concisión epigramática y la rigurosa cuadratura de su perfil (sobre todo en su realización impresa) el despliegue de un espíritu que aspira a la belleza (y sus equivalentes platónicos de la verdad y el bien), pero que sobre todo es una naturaleza anímica, un alma en el que puede escribirse el gesto de la amada a través de los espíritus que brotan de sus ojos. La afirmación de la condición espiritual de la amada aparece indisolublemente unida a la espiritualización e idealización de la identidad masculina, a la que la combinación de cuartetos y tercetos ofrece un soporte privilegiado. Mientras la condición epigramática del soneto se ajusta a la voluntad de construir un retrato, de esculpir una imagen con la dureza y la nitidez del diamante, la equilibrada dinámica de las divisiones subestróficas apunta un devenir, un movimiento anímico que es el correlato interior y a modo de representación microcósmica del proceso narrativo de la relación amorosa que reconstruye la sucesión de sonetos. La estabilidad de los ocho primeros versos, con su duplicada simetría de la rima abrazada de cada cuarteto, asienta la imagen de estabilidad necesaria a la conformación de una individualidad subjetiva, en tanto que la aceleración rítmica de los tercetos y sus variaciones en el esquema de rima aportan el componente de fluidez, de vía de salida de una clausura, que proyecta el núcleo de la identidad hacia esa forma de historia que representa la memoria o lo vincula a la acción.

Aun nacida con una voluntad liberadora, la propia del proyecto humanista, el cambio de que da cuenta esta poética no dejó de repercutir en la solidez de la identidad masculina del modelo caballeresco, provocando en el mismo severas

20. No serían ajenas al gesto ni a sus repercusiones las componentes políticas de la decisión, en torno a la elección de una lengua nacional, y en ello vendría impuesta la mirada al trono castellano, pero no es posible prescindir de la condición femenina de la destinataria en una obra tan influyente, sobre todo al contemplarla en conjunción con la frecuencia en su coyuntura de la misma pragmática autorial.

21. En algunos textos clave del siglo xvi, desde tratados a poemas, Martínez Góngora (2010) ha señalado con claridad lo que hay de respuesta a una complicada configuración del sujeto masculino, sobre todo en relación con una identidad estamental. La preocupación por separar un espacio de intimidad (de lo privado y doméstico), identificado como propio de la mujer, pone, según esta investigadora,

grietas que toda una línea de tratadística y de discursos trató de suturar[21]. Se trataba de poner en pie un modelo renovado y, sobre todo, de proceder a la demolición sistemática (por más que algunos de sus componentes se enquistaran en el edificio en construcción) de un modelo, el caballeresco, perfectamente formalizado por la lírica cancioneril. Atrás quedaban la matriz feudal, la sociabilidad del salón aristocrático y el modelo de comportamiento y de expresión de base acentuadamente masculina, cuando no con rasgos de lo que hoy caracterizamos como machismo. No es extraño, en consecuencia, que los beneficiarios de este sistema sintieran la amenaza de su pérdida y se opusieran a ella, del mismo modo que un nuevo perfil lector, el femenino, sintiera la empatía del nuevo discurso, hecho «para mujeres».

Sin comento

La poesía del xv, desde las coplas a los dezires, con el asentamiento que suponen las sucesivas ediciones y entregas parciales del *Cancionero general* desde 1511, llega a los lectores del siglo siguiente entre glosas y comentarios. La densidad conceptista de la poética del octosílabo y el arte mayor parece requerir este despliegue o explicación. El marqués de Santillana glosó en prosa sus *Proverbios*, y Juan de Mena siguió un procedimiento similar precisamente en la *Coronación* dedicada al propio Íñigo López de Mendoza, antes de que el Comendador griego ofreciese la edición anotada de las obras del cordobés. El remoto antecedente de las *vidas* y *razos* de los trovadores provenzales parecía ya apuntar la necesidad de una introducción a esta poética del *trovar clus*, en la que se complacían sus seguidores con el juego de las glosas poéticas en sentido estricto. Se presentaba así una primera manifestación de la poética de la erudición, apropiada a un grupo de iniciados, cuyos rasgos de varones y letrados los facultaban para desdoblarse en practicantes y consumidores de una forma lírica restringida a un círculo bastante cerrado, como el que queda reflejado en los grandes cancioneros manuscritos. La nueva poesía, en cambio, como los rasgos gráficos y la disposición de las ediciones aldinas, reflejada en medida apreciable en la composición del volumen de las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso* en 1543, aparece con las marcas de la limpieza y la claridad, la misma claridad que habrá de erigirse en ideal estilístico, entre la *sprezzatura* de Castiglione y la llaneza de Juan de Valdés. La traducción de *Il Cortegiano* por Boscán venía relacionada con la reivindicación de la nueva poética, ligada a una nueva filografía y a unos novedosos usos sociales, y no deja de resultar significativo que Garcilaso, al ver coronado su empeño por

---

este discurso masculino en relación con ideales y modelos femeninos, como la sensibilidad o la suavidad (la *tenuitas* del estilo garcilasiano), frente al espacio público de la actividad, propio del caballero. De manera más concreta para el caso de Boscán, véase Martínez Góngora (2001), y para un contexto más amplio Eden (2012).

obra de su amigo Boscán, ligado a la reivindicación de la nueva poética, ligada a una nueva filografía y a unos novedosos usos sociales, lo dedicara a otra dama, doña Gerónima Palova de Almogávar[22], como si las mujeres presentaran el perfil más idóneo para la recepción, la comprensión y el disfrute de la nueva poesía.

La reorientación, sin duda, se inicia con la poética petrarquista, y en sus umbrales editoriales coloca Boscán las palabras a la duquesa en las que convierte en reivindicación el reproche sobre la recepción femenina de la lírica italianista. Pero esta modalidad se acentúa y aun se proyecta en la etapa siguiente, la que representa la estancia napolitana de Garcilaso y se plasma en el libro III de Boscán. El paso de la métrica petrarquista a la neoclásica viene ligada a un giro hacia lo discursivo, desde la sentimentalidad de la canción y la concisión del soneto, y apunta hacia una forma de objetivación, de salida del yo íntimo. Tras el arranque trágico de la fábula «Leandro», en una línea similar a la apuntada por la disposición de las églogas garcilasianas (la tercera dedicada también a una dama), los poemas de Boscán, desde su intercambio epistolar a la «Octava rima», muestran una sentimentalidad hasta ahora desconocida, no turbada por la pasión, una tensión interior que no deja espacio para la mujer; ahora, como en la descripción de la serena vida conyugal, aparece una sensibilidad alimentada por la vivencia compartida, también con el amigo destinatario de la epístola. El lenguaje se hace ahora más llano, apto para el coloquio amical, pero también con la dama, como corresponde a una conversación en la nueva modalidad de cortesanía. El amante-poeta deja de recrearse en la narcisista introspección, de pararse a contemplar su estado, y el cambio de tono conlleva un giro pragmático. La mujer pasa de mantenerse como destinataria interna de la voz lírica, objeto de quejas y denuestos del *amante*, a convertirse, como dedicataria, en lectora de la obra del *poeta*.

Aunque no todas las posibles consumidoras de libros podían alcanzar el nivel de la destinataria de la epístola boscaniana, lo cierto es que el incremento en la incorporación de las mujeres a las prácticas de lectura se va haciendo visible a lo largo del siglo XVI. La aparición y asentamiento de algunos géneros de ficción alternativos a las caballerías, desde la temprana ficción sentimental a la posterior novela pastoril, consolidaron el consumo femenino de libros impresos,

22. Esta dama estaba casada con un sobrino de Boscán; compartió con el poeta la implicación en unos pleitos judiciales (1535-1541) a cuenta de una herencia de la familia Almugaver. Algunos aspectos de esta dedicatoria son analizados por Piras (2001).

23. Valga como paradigma de la condena moral de esta lectura la formulada por Malón de Chaide en su *Conversión de la Magdalena* (1588): «¿Qué ha de hacer la doncellita que apenas sabe andar y ya trae una *Diana* en la faltriquera? Si, como dijo el otro poeta, el vaso nuevo se empapa y conserva mucho tiempo el sabor del primer licor que en él se echare, siendo un niño y una niña los vasos nuevos y echando en ellos vino tan venenoso, ¿no es cosa clara que guardarán aquel sabor largo tiempo? ¿Y cómo cabrán allí el vino del Espíritu Santo y el de las viñas de Sodoma? * ¿Cómo dirá «Pater noster» en las *Horas*, la que

extendido ya en formatos más humildes[23]. La misma deriva que la prosa de raíz caballeresca adquiere en este proceso se plantea también en el campo de la lírica, y Boscán supo intuir el alcance de este giro y el papel que en el mismo podía desempeñar la nueva poesía, signo y catalizador de un tiempo diferente y expresión de una sentimentalidad cambiante al hilo de las dinámicas de la sociedad.

Un caso paralelo al de Boscán puede ser útil para atisbar el alcance de su respuesta y su relación con una situación en cambio. Es el caso de Boccacio en el proemio a la «Cuarta jornada» de *Il Decamerone* (Güntert, 2012: 258-259). Como cauce de la voz autorial, el narrador responde enérgicamente a las acusaciones de escribir sobre cosas sin importancia, y lo hace dedicando su obra a las mujeres, justo uno de los aspectos que le habían reprochado, relacionando lo trivial con lo femenino. Con similar reticencia a la que habría de emplear Boscán, contesta por medio de una fábula en la que se pone de manifiesto el poder de la naturaleza a través de la belleza de las mujeres, rehusando las tradicionales concepciones del *prodesse* (ligado a la educación y los valores masculinos) en favor de una «novísima concepción de la novela». El género no sólo será pasto del consumo femenino, sino sobre todo expresión de un cambio en la sociedad, ligado al espacio urbano.

El paso de la corte medieval, de matriz feudal y caballeresca, al espacio homónimo teorizado, entre otros, por Castiglione, supone, más que una continuidad, una inversión de valores, y entre los que sufren una transformación más destacada se encuentran los que atañen a la condición femenina. Aunque los humanistas, en una larga serie (Erasmo, Vives, Alberti, Guevara, fray Luis de León, Elyot...) manifestaron discrepancias notables en lo concerniente a la educación de la mujer, ésta comienza a adquirir una presencia creciente en el plano social y cultural, en tanto que la formación de los *studia humanitatis* empujaba a la conformación de la subjetividad moderna, sustituyendo la antigua axiología de la aristocracia de la sangre y de las armas. Es en este marco en el que el autor de *Il Cortegiano* plantea su defensa de las mujeres, considerándolas no inferiores, antes bien similares en virtudes a los varones, por lo que podían asumir la misma educación en las artes[24]. Y el primer traductor español de Castiglione no podía mantenerse ajeno a este giro en la sensibilidad respecto a la mujer, como ponen de manifiesto las palabras prologales a sus versos petrarquistas.

No sólo la epístola a la duquesa manifiesta la percepción del cambio y el despliegue de la nueva actitud. Si el prólogo siempre se escribe tras completar la obra, ya el poeta había dejado en sus versos huellas de esta situación, con carácter previo a su reivindicación conceptual. En la respuesta a la epístola de Diego Hurtado de

---

acaba de sepultar a Píramo y Tisbe en *Diana*? ¿Cómo se recogerá a pensar en Dios un rato la que ha gastado muchos en Garcilaso? ¿Cómo? ¿Y honesto se llama el libro que enseña a decir una razón y responder a otra, y a saber por qué término se han de tratar los amores? Allí se aprenden las desenvolturas y las solturas y las bachillerías(...)». Para la contraposición entre la «lectura edificante» y los «malos libros», véase ahora Nakládalová (2013: 69-123).

24. De interés para este aspecto es lo señalado por Ricci (2009: 13-20 y 310-315).

Mendoza, entre la descripción de la serena vida conyugal teñida con los colores horacianos, encontramos la imagen de la lectura compartida, incluyendo la de un poeta, Catulo, que, como hemos visto, sirve de elemento programático en el diseño de la compilación lírica: los «amorosos versos» para los que Boscán busca destinatario se han asentado en la lectura del poeta latino, y lo hace en actividad conjunta con la esposa. Veamos estos pasajes:

> Comigo y mi mujer sabrosamente
> esté, y alguna vez me pida celos,
> con tal que me los pida blandamente.
> Comamos y bebamos sin recelos,
> la mesa de muchachos rodeada,
> muchachos que nos hagan ser agüelos.
> (...)
> Ternemos nuestros libros en las manos,
> y no se cansarán de andar contando
> los hechos celestiales y mundanos.
> Virgilio a Eneas estará cantando,
> y Homero, el corazón de Aquiles fiero,
> y el navegar de Ulises rodeando.
> Propercio verná allí por compañero,
> el cual dirá con dulces armonías
> del arte que a su Cintia amó primero.
> Catulo acudirá por otras vías
> y, llorando de Lesbia los amores,
> sus trampas llorará y chocarrerías.

Doña Ana Girón de Rebolledo aparece ahora como la mujer real, en su papel de esposa y compañera, de madre de sus hijos y compañera de lecturas del poeta. Éste ya le había concedido un espacio, mucho más literaturizado, en la modelización del discurso petrarquista, en la segunda parte del mismo, cuando el nuevo amor sustituye a la vez a la dama ocasionadora de los tormentos del amante y a la Laura espiritualizada en las *rime in morte*. Aún antes, el lector ya se había encontrado su figura, otra vez con rasgos muy reales, como heredera y albacea de los bienes de su marido, incluyendo sus textos y los derechos, el privilegio imperial, sobre los mismos; es más, es esta condición la que le permite coronar la empresa de impresión de sus papeles, asumiendo una función (por más que su alcance no nos sea del todo preciso) de editora, lo que implica una comunicación con la poesía que, como en el caso de la duquesa, convierte a la viuda en paradigma de la nueva lectora, aquella a la que parece ser destinada la innovación poética que ahora se presenta.

Desde esta perspectiva, bien podemos afirmar que doña Ana –real o simbólicamente– no sólo desempeñó un papel trascendente en la transmisión de la obra de Boscán. Ella misma encarna la confirmación de la intuición del poeta desdoblado en prologuista a la hora de percibir la dimensión de la novedad en

la poesía introducida con su escritura, tanto en su caracterización prosódica y formal, como en la nueva materia de sus versos y en su pragmática, caracterizadas en la irónica respuesta reivindicativa de los rasgos de la feminización. Según he tratado de mostrar en estas páginas, la observación no carecía de base, como no le faltaba a las otras visiones del verso endecasilábico. De todos estos rasgos salía un renovado ideal humano, del enamorado y de su dama, pero también del poeta y de sus lectores. Si la genialidad de Garcilaso llevó esta nueva vía a su plenitud, fue la eficacia de Boscán y su capacidad para materializar y hacer operativa su intuición las que conformaron el perfil del nuevo público lector.

Bibliografía

Álvarez, F.J., «Poética del octosílabo. Poética del endecasílabo», en *I Congreso Internacional de Filología Hispánica: Jóvenes investigadores*, Universidad de Oviedo, 2008, 369-378.

Baranda, N., *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco/Libros, 2005.

Barret, R., *The self and the sonnet*, Newcastle, Cambridge Scholar Pub., 2010.

Beltran, V., *La creación de una lengua poética: los trovadores entre oralidad y escritura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

Bianchini, A., «A note on Boscán's 'carta-prólogo' to the Duchess of Soma», *Hispanofila*, 94 (1988), 1-7.

Boscán, J., *Poesía*, ed. P. Ruiz Pérez, Madrid, Akal, 1999.

Canosa Hermida, B., «Un acercamiento temático y estructural a la carta de Boscán a la Duquesa de Soma», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 3 (1999). Editores Universitat de València (http://www.uv.es/~webuv/), 8-5-2013, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista3/Bego/Bego.html>.

Celt, S., «Boscán's Poetics: the trouble with the trobadours», *The Linguist*, 25.2 (1986), 83-86.

Dadson, T.J., *Libros, lectores y lecturas*, Madrid, Arco/Libros, 1998.

Eden, K., *The Renaissance Rediscovery of Intimacy*, The University of Chicago Press, 2012.

Fosalba, E., «Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico en la égloga III de Garcilaso. Estancia en Nápoles», *Studia Aurea*, 3 (2009), 1-66.

—, «El exordio de la *Epístola a Boscán*: contexto napolitano», *Studia Aurea*, 5 (2011), 23-47.

Galand, P. y Nassichuk, J. (eds.), *Aspects du lyrisme conjugal à la Renaissance*, Genève, Droz, 2011.

García Galiano, A., «Poética implícita en Juan Boscán», en *Actas del XI Congreso de la AIH*, ed. J. Villegas, Irvine, University of California, 1994, I, 163-170.

Güntert, G., «Teoría de la novela en Cervantes y Boccaccio: una comparación», *De Garcilaso a Gracián. Treinta estudios sobre literatura del Siglo de Oro*, ed. I. López Guil, G.M. Schneider y C. Albizu Yeregui, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, 253-267.

Jáuregui, J. de, *Obras. II*, ed. Inmaculada Ferrer de Alba, Madrid, Espasa Calpe, 1973.

Lapesa, R., *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1948.

—, «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971, 145-171.

Lauterbach, F., «Entre poesía, amor e imperio. Juan Boscán y la importación

del endecasílabo en España como práctica social», en *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine (Homenaje a Manfred Engelbert)*, ed. A. Paatz y B. Portl, Berlín, Tranvía, 2003, 31-47.

Lefèvre, M., «Boscán doppiamente pentito. Palinodia letteraria e conversione borghese in una lettura del libro II delle *Obras* de 1543», *Philologia Hispalensis*, 17 (2003), 153-176.

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

Ly, N., «Garcilaso: une autre trajectoire poétique», *Bulletin Hispanique*, 83 (1981), 263-329.

Madurell, J.Mª, «Algunas antiguas ediciones barcelonesas de libros (1502-1704) (Notas para su historia)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol.24 (1951-1952), 133-172.

Martínez Góngora, M., «Entre el rigor humanista y la estética cortesana: el ideal de conducta masculina en la 'Respuesta de Boscán don Diego Hurtado de Mendoza'», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78 (2001), 421-438.

—, *La utilización masculina del espacio doméstico en textos españoles del Renacimiento*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

Morreale, M., *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español. Estudio léxico*, Madrid, Real Academia Española, 1959.

Morros, B., «El Canzoniere de Boscán (libro II, Barcelona, 1543)», *Revista de Filología Española*, LXXXV (2005), 245-270.

Nakládalová, I., *La lectura docta en la primera Edad Moderna (1450-1650)*, Madrid, Abada, 2013.

Piras, P.R., «Las epístolas dedicatorias de Boscán y Garcilaso en el *Cortesano:* parámetros del reconocimiento de una identidad», en *Actas del V Congreso de la AISO*, ed. C. Strosetzki, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana, 2001, 1026-1037.

Núñez Rivera, V., «Garcilaso, del petrarquismo al clasicismo: A vueltas con la 'trayectoria poética' y su interpretación», *Alfinge. Revista de filología*, 14 (2002), 87-102.

Ricci, M.T., *Du cortegiano au discreto: l'homme accompli chez Castiglione et Gracián. Pour une contribution à l'histoire de l'honnête homme*, Paris, Honoré Champion, 2009.

Rodríguez, J.C., *Teoría e historia de la producción ideológica. I. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1974.

Rozas, J.M., «Petrarquismo y rima en -ento», en *Filología y crítica hispánica. Homenaje al prof. F. Sánchez Escribano*, Madrid, Alcalá, 1969, 67-86.

Ruiz Pérez, P., «Las *Obras de Boscán y Garcilaso*: modelo editorial, modelo poético», en *Del Verso al Libro*, ed. Santiago Fernández Mosquera, monográfico de *Calíope*, 13,1 (2007), 15-44.

—, *Entre Narciso y Proteo. Lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007b.

—, «Métrica, poética y canon», en *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, ed. P. Ruiz Pérez, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, 137-150.
Serés, G., *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.
Vega, G. de la, *Obras completas*, ed. E. Rivers, Madrid, Castalia, 1981.
—, *Cancionero. Obras castellanas completas*, ed. A. Prieto, Barcelona, Bruguera, 1982.
—, *Poesía completa*, ed. J. Alcina, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
Vilanova, A., «Prólogo» a Juan Boscán, *Epístola a la duquesa de S*oma, ed. facsímil, Universitat de Barcelona, 1996.

Boscán ante Petrarca. El proyecto de un cancionero imposible

Matteo Lefèvre
Universidad de Roma «Tor Vergata»
matteo.lefevre@libero.it

Recepción: 10/05/2013, Aceptación: 01/10/2013, Publicación: 20/12/2013

Resumen
El presente artículo está dedicado a analizar los poemas que forman parte del «Libro II» de las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega* (Barcelona, Carles Amoros, 1543) según una perspectiva ética y axiológica conforme a *Rerum Vulgarium Fragmenta*. A partir de esta amplia sección, en efecto, Boscán propone su poesía «a la manera italiana», es decir, a la manera de Francesco Petrarca, sin embargo su cancionero amoroso se mantiene bastante lejos del compromiso espiritual que envuelve la lírica del autor toscano. En particular, a la *imitatio styli* no parece corresponder la *imitatio vitae*, y el poeta español se limita a reproducir, del cancionero petrarquesco, sólo ciertos rasgos formales y estilísticos, algunas situaciones convencionales y determinados motivos literarios, sin adherirse a la fuerte estructura moral de *RVF*, que en cambio culmina en la conversión del poeta y en la retractación de cualquier tipo de amor terrenal en nombre del ideal cristiano.

Palabras clave
Boscán; Petrarca; Cancionero; Petrarquismo español; Poesia s. XVI; Lírica imperial; Imitación poética; Poesía del Renacimiento español

Abstract
Boscán before Petrarch. The project of an impossible canzoniere
In this article we analyse Boscán's poems contained in «Libro II» (Second Book) of the *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega* (Barcelona, Carles Amoros, 1543) throughout an ethical and spiritual point of view, as well as it stands out in Petrarch's *Rerum Vulgarium Fragmenta*. In this part of his *cancionero*, Boscán imitates the italian Poet, but his poems in their combination are far enough from Petrarch's spiritual perspective. In particular, *imitatio styli* doesn't match with *imitatio vitae*, and the spanish poet only reproduces formal and stylistic features as well as some literary motives of petrarchan *Canzoniere*, without really endorsing *RVF* moral structure, that culminates with the christian conversion of the poet and the abandonment of secular love.

Keywords
Boscán; Petrarca; Cancionero; Spanish Petrarchism; 16th century Spanish Poetry; Imperial Lyric; Poetical Imitation; Spanish Renaissance Poetry

Las *Obras* de Boscán y Garcilaso (Barcelona, Carles Amorós, 1543) constituyen un punto de referencia esencial para examinar los códigos de la comunicación lírica entre Italia y España en el *Cinquecento*, y más aún si esto se observa a la luz de un movimiento literario internacional —el petrarquismo— que en el mundo hispánico cambió radicalmente la manera de hacer poesía y hasta de ser poeta. Si se abarca el tema del petrarquismo, de hecho, hay que tener en cuenta problemas de poética y política cultural, de teoría literaria y ritos sociales, de compromiso ético y estético. Y, obviamente, cabe hacer hincapié en la heurística y la hermenéutica de la imitación, es decir, en la aproximación y la postura que los poetas españoles, así como los italianos, adoptaron ante el modelo de Petrarca principalmente a lo largo de los siglos XV y XVI.

En particular, en relación a la primera fase de la admiración petrarquesca que se documenta en Italia, Antonio Gargano ha subrayado la existencia y la consistencia de un «petrarquismo sin Petrarca»,[1] que arraiga y prolifera en las décadas iniciales del Renacimiento y precede cronológicamente al petrarquismo 'ortodoxo', desarrollado a nivel teórico y en la praxis lírica por Pietro Bembo, en las primeras décadas del XVI, con la publicación de las *Prose della volgar lingua* (1525) y de las *Rime* (1530). El petrarquismo italiano del siglo XV y de comienzos del XVI —y algo parecido puede observarse también en los poetas castellanos presentes en las primeras ediciones del *Cancionero general*[2]— aún encarna una imitación 'des-compuesta', ecléctica e irregular de Petrarca; sin embargo, al mismo tiempo remite a ese nexo ideológico que se estableció en la época renacentista entre poesía, sociedad y política cortesanas que, a la vez, unas décadas después sería una clave importante para la difusión y la promoción de la lírica «a la manera italiana» en la España imperial. En efecto, con el advenimiento de los Austrias y la afirmación del dominio hispánico en Europa, a pesar de una situación geopolítica muy distinta a la del XV tanto en Italia como en España —Baldassar Castiglione ofrece un testimonio nostálgico e inequívoco de la situación en su *Cortegiano* (1528), con prontitud traducido y publicado en castellano por el propio Boscán en 1534[3]—, precisamente la 'mitología' cortesana y la petrarquesca constituyen el eje ideológico, vivencial y poético en torno al cual se edifica el clasicismo quinientista, cuyos primeros intérpretes castellanos sueñan con emular a los poetas del Renacimiento itálico y se distancian progresivamente de la mentalidad *foral* y de la tradición *cancioneril*.[4] En la época de

1. Gargano (2005: 51).

2. Recuérdese, al respecto, el ensayo de Rico (1987: 230 y ss.).

3. *Los quatro libros del cortesano compuestos en italiano por el conde Balthasar castellon, y agora nueuamente traduzidos en lengua castellana por Boscan*, Barcelona, Pedro Monpezat, 1534. Sobre la importancia de la 'doctrina' cortesana en el panorama europeo del XVI, cf. sobre todo Guidi (1973 y 1978); Ossola-Prosperi (1980: II); Burke (1995) y Quondam (2000).

4. A esta visión cultural e incluso 'ideológica' del petrarquismo ibérico en los últimos años se ha dedicado principalmente la academia americana. Cf. Lorenzo (2007) y Middlebrook (2009).

Carlos V política y poética parecen moverse al mismo ritmo y ambas adquieren una perspectiva supranacional: tanto los *fragmenta* del Imperio como los de la lírica románica conocen una sistemática *reductio ad unum* que lleva al César y al autor del *Canzoniere* a encarnar una referencia ideológica y cultural y un modelo ético ineludible para más de una generación de poetas, soldados, diplomáticos y mandatarios de media Europa. En este contexto, la hermenéutica bembiana sobre el texto petrarquesco 'extremó' la situación: radicalizando la imitación del Maestro e insistiendo en la coincidencia rigurosa entre *imitatio styli* e *imitatio vitae*, el autor de las *Prose* trataba asuntos literarios y a la vez espirituales, éticos y estéticos. Asimismo, sobre todo en los años siguientes a la coronación de 1530, que de hecho recomponía las divergencias políticas entre el Papa y el Emperador culminadas en el *Sacco di Roma* (1527), el petrarquismo encarnaba un *modus scribendi —et vivendi—* muy bien aceptado en la Corte y en la Curia, ya que, en el plano moral, en la poesía de Petrarca interpretada *iuxta propria principia* destacaban elementos que reconducían al providencial apaciguamiento de las pasiones y las discordias, y se reafirmaban principios de equilibrio y orden que podían enderezarse tanto en dirección religiosa como rigurosamente política.

De todas maneras, la versatilidad del petrarquismo, independientemente de la visión de Bembo o de cualquier otro comentarista, justo en las décadas centrales del XVI fue captada con prontitud y esmero por los poetas italianos y españoles, que utilizaron motivos y metros, lengua y retórica de *Rerum Vulgarium Fragmenta* para enfrentarse a distintos argumentos y campos temáticos, del amor a la amistad, del encomio al anatema. Petrarca, más que un autor, se hace un estilo,[5] un «palimpsesto»; es un mito distante y a la vez una fuente asequible, modelo de una casuística relativa a la práctica poética —es decir, temática, estilística y rítmica— y de un itinerario espiritual, paradigma de los trastornos y los desvaríos del alma humana, así como de la redención cristiana.

En el caso de Boscán, la imitación petrarquesca se concibe, se desarrolla y se define con respecto a toda esta serie de factores, que, como hemos visto, abarcan el discurso estrictamente literario, junto al ideológico, al social y al ético.[6] En lo que concierne al primer aspecto, su pasión por el humanismo renacentista y por la literatura italiana responde a la 'modernidad' de su formación[7] y de su tiempo, confirman su deseo de adherirse a una visión poética y cultural nueva. A pesar de que en su lírica es fuerte la influencia de ciertos modelos y esquemas tradicionales, del conceptismo verboso típico de la poesía cancioneril y del petrarquismo italiano *prebembesco*, así como de Ausiàs March y otros poetas coterráneos suyos,[8] no cabe duda de que Boscán, por lo menos a partir de la segunda mitad

5. Cf. Erspamer (1987b: 466).

6. A este respecto, en este artículo se desarrollan y en parte revisan algunas tesis de Lefèvre (2006: 113-139).

7. Cf. Riquer (1945: 30).

8. Sobre el tema, en particular sobre la estricta relación que hay a nivel estructural entre el 'cancionero' de Boscán y el de Ausiàs March, véase Morros (2005).

de los años veinte —el encuentro con Navagero seguramente es un pretexto, un *topos* humanístico, pero sigue siendo una referencia cronológica muy útil—, ya empieza a mirar hacia adelante, hacia nuevos ritmos y nuevos rumbos. Estamos en los albores del petrarquismo español, y justamente la poética y, sobre todo, la poesía de Boscán aún oscila entre polos y fuerzas de atracción diferentes.

La aceptación del petrarquismo y de la cultura renacentista, además, como decíamos, no es sólo una opción literaria, sino también una elección 'ideológica'; es la asunción de una época nueva desde un punto de vista histórico, que naturalmente envuelve también la función y la difusión de la literatura. Ya no es tiempo de castillos aislados y príncipes solitarios y orgullosos, encerrados entre sus manuscritos y sus *boni autores*, ya no hay fronteras nacionales y barreras lingüísticas tan marcadas como antes. La misma versión que Boscán realiza del tratado de Castiglione lo demuestra tanto por razones lingüísticas y estilísticas como por la adopción consciente de la «forma del vivere» y de los 'preceptos' de la cortesanía, y encaja perfectamente en su camino de emancipación no sólo artística, sino también política y social, según requería el Renacimiento.[9] Y mientras el mundo conocido y el Imperio hispánico se amplían cada día más gracias a las conquistas de Carlos V, otro 'imperio' aún más duradero y poderoso —el de la imprenta— hace que los libros circulen de manera más rápida, que la práctica literaria, y poética en particular, no esté reservada sólo a una minoría selecta, sino que cumpla sus requisitos y su papel 'cortesanos' y sirva como instrumento de relación interpersonal, de intercambio intelectual y hasta económico. En la época de Boscán, y hasta la publicación de los primeros *Índices* de libros prohibidos, las ideas literarias, filosóficas, políticas y religiosas gracias al *boom* de la imprenta flotan libremente en los territorios europeos; y en el mundo hispanoitaliano esto repercutió también notablemente en la primera teorización, producción y difusión del petrarquismo, ya que los *libri di rime*, al interior de los dominios imperiales, viajan rápidamente de una corte y de una nación a otra.

Corolario de todo esto es también el compromiso ético que se desprende de la asunción del modelo petrarquesco. El sistema del *Canzoniere* supone, en primer lugar, tanto en los poetas italianos como en los primeros petrarquistas españoles, la difícil tarea de acomodar la exposición inmediata de la propia vicisitud existencial con los *contraintes* del espécimen, la casuística lírica y biográfica —y poco importa que esa fuera real o ideal, literaria— con la estructura rigurosa y radical de *Rerum vulgarium fragmenta*, cuyo itinerario espiritual exigía un principio, un fin y unas etapas intermedias bien determinadas. En este sentido, hay que valorar apropiadamente la relación que se establece entre Boscán y la 'ortodoxia' de la obra petrarquesca: más que una cuestión de género, de categorías macrotextuales que aplicar a la producción lírica del poeta español —a este

9. Para profundizar los factores socio-culturales e ideológicos que destacan en la redacción y publicación del *Cortesano* español, con ulteriores referencias bibliográficas, cf. Lefèvre (2012: 28-59).

respecto, tiene un sentido relativo identificar su obra como «cancionero petrarquista» o, más libremente, como «cancionero de autor»[10]—, lo que sí importa es poner a prueba su postura ante el modelo, su «autoconciencia poética»,[11] su relación con el universo temático, retórico y moral del *Canzoniere*.

Si se analiza la estructura micro- y macrotextual del «Libro II» (XXIX-CXXX) en la óptica del petrarquismo crítico, como es sabido, algunas composiciones de esta amplia sección participan realmente en la reconstrucción de un camino existencial, de una particular *isotopía,* e invitan a leer todo el libro como un cancionero.[12] En la *silloge* de Boscán varios poemas describen y evocan los episodios amorosos según una perspectiva pseudo-narrativa y en ciertos casos desempeñan propiamente funciones de prólogo y epílogo respecto a todo el conjunto, contribuyendo a diseñar una parábola poética y personal al modo del texto petrarquesco. El proyecto de autor, configurado sobre la experiencia lírica del poeta italiano tanto en la forma (*imitatio styli*) como en el contenido y sus implicaciones espirituales (*imitatio vitae*), intenta englobar, por lo tanto, algunos elementos que permiten observar la presencia de un plan predefinido en su estructura cíclica y edificante; en la poesía de Boscán, más que en los calcos o en las referencias más o menos directas a los versos petrarquescos, el problema de la imitación reside sobre todo en la relación con la axiología del *Canzoniere*, con el compromiso ético, además de literario, de un libro que durante siglos representó el hipotexto de la tradición lírica occidental así como el *vademecum* de la experiencia erótica, moral e intelectual de todo hombre de letras.

En el sistema petrarquista, pues, es la composición de apertura la que cumple casi siempre la función de encuadrar un cancionero dentro del sistema mismo, sobre todo por su semejanza con el primer soneto de *RVF* tanto en el contenido y como en el estilo.[13] En este sentido, a la hora de dar comienzo al «Libro II», Boscán se sitúa inmediatamente en el cauce de la tradición italiana —a lo largo del eje Petrarca-Bembo—, y para introducir su producción «al itálico modo» elige un poema como exordio en el que destacan elementos que enmarcan la lírica de nuestro autor dentro de un proyecto unitario al estilo petrarquista.

10. Cf. Burguillo López (2008).

11. Cf. Ruiz Pérez (2009). El mismo Ruiz Pérez coloca al poeta entre los extremos de «Narciso y Proteo», pues, en sus *Obras*, por un lado, asume la mirada retrospectiva y supuestamente autobiográfica a la manera del *Canzoniere*, por otro, también modula la imitación petrarquesca a la luz de los nuevos géneros y gustos renacentistas procedentes de Italia («Libro III»). Cf. Ruiz Pérez (2007).

12. Respecto a la cuestiones teóricas correspondientes a la definición de «macrotexto», véanse, en primer lugar, Segre (1969) y Corti (1974). En cuanto al ámbito específico de la poesía lírica, cf. sobre todo Genot (1967), de interés general y teórico; Longhi (1979), donde la autora hace referencia a la coherencia textual como elemento discriminador entre un cancionero propiamente dicho y una más general y 'desarticulada' *raccolta* de poemas; Santagata (1979: 10-56), donde el estudioso demuestra creer, de modo menos integralista en el cancionero como género fluido; Gorni (1989); y Cappello (1998: 13-14). Para el caso español, cf. sobre todo Prieto (1986) y, últimamente, Burguillo López (2008).

13. Erspamer (1987a: 110).

Nunca d'Amor estuve tan contento
que en su loor mis versos ocupase;
ni a nadie consejé que s'engañase
buscando en el amor contentamiento.
Esto siempre juzgó mi entendimiento:
que d'este mal tod'hombre se guardase,
y así, porque'sta ley se conservase,
holgué de ser a todos escarmiento.
!O vosostros que andáis tras mis escritos
gustando de leer tormentos tristes,
según que por amar son infinitos!,
mis versos son deziros. «!O benditos
los que de Dios tan gran merced huvistes
que del poder d'Amor fuésedes quitos!»[14]

En el primer terceto, la alusión a *RVF* I es explícita:[15] desde un punto de vista temático y autoanalítico, se reproduce la postura retrospectiva del soneto-prólogo petrarquesco, y, por lo que atañe al léxico, el apóstrofe al lector alude abiertamente al *íncipit* del poeta italiano:

!O vosostros que andáis tras mis escritos
Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono

La actitud del autor español confirma la opinión de Erspamer, para quien —aparte de los calcos más evidentes y casi descarados— en el sistema del petrarquismo, el vector más fácil está constituido por el «camino alternativo [...] del paradigma léxico», según el cual se imita sobre todo el primer verso del modelo.[16] Y ésta es una estrategia dominante en el *modus imitandi* de Boscán. En el soneto, junto al vocabulario petrarquesco clásico, resulta fundamental la presencia de elementos 'banales' pero emblemáticos —como, por ejemplo, los pronombres personales «voi» e «io» con sus derivados—, que colocan de inmediato los versos boscanianos en la órbita del *Canzoniere*. Además, el segundo cuarteto imita también el soneto proemial de las *Rime* de Bembo, que ya llevaban más de diez años publicadas cuando salieron las *Obras* de Boscán y que constituyeron otro texto de referencia para el escritor catalán en los años de su decisivo acercamiento a la poesía «a la manera italiana».

14. Para los textos del «Libro II», citamos siempre de Boscán-De la Vega (1995).
15. Para Otis Green tanto el soneto de Boscán como el de Petrarca constituirían una «palinodia anticipada». Cf. Green (1969: I, 163).
16. Cf. Erspamer (1987a: 111-112).

Boscán:
Esto siempre juzgó mi entendimiento:
que d'este mal tod'hombre se guardase,
y así, porque'sta ley se conservase,
holgué de ser a todos escarmiento.
(XXIX, vv. 5-8)

Bembo:
Ché potranno talor gli amanti accorti,
queste rime leggendo, al van desio
ritoglier l'alme col mio duro exempio.
(*Rime*, I, vv. 9-11)[17]

Si Petrarca, como consecuencia de su desvarío amoroso, pronosticaba para sí mismo la vergüenza ante la gente y ante Dios mismo (*Ma ben veggio or sì come al popol tutto / favola fui gran tempo, onde sovente / di me medesmo meco mi vergogno / et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto*), sus epígonos del XVI, quizá siguiendo en esto la general actitud preceptiva de la época, de la íntima consternación subrayan principalmente el valor de ejemplo y enseñanza para los demás: ése es el auspicio de Bembo (*ritoglier l'alme col mio duro exempio*), y también el de Boscán (*holgué de ser a todos escarmiento*). Por lo tanto, el soneto introductorio del «Libro II» intenta enderezar las composiciones sucesivas hacia una interpretación bien orientada desde un punto de vista moral: igual que ocurre en *RVF*, lo que se establece es una especie de contrato con los lectores para que sientan el estímulo de reconstruir, más allá de la multiplicidad temática y formal de los textos, la unidad de un testimonio y un itinerario autobiográfico, la 'historia de un alma'. Sin embargo, a pesar de la rigurosa imitación del soneto proemial, los 102 poemas (XXIX-CXXX) que componen el libro[18] no siguen un único e ideal desarrollo: por el contrario, como es sabido, parecen dar lugar a una especie de doble cancionero dentro del mismo conjunto[19]. Si es cierto que tampoco *RVF* procede de modo *sintagmático*, la escisión que encontramos en las páginas de Boscán es completamente distinta. De hecho, la división del *Canzoniere* es funcional al arrepentimiento y a la conversión del protagonista-autor y, por ello, perfectamente homogénea respecto al significado último de la obra; en cambio, en el «Libro II» la propuesta poética sigue siendo la misma —el soneto proemial ya advierte del peligro que nace del sentimiento amoroso—, pero el modo de proceder, y sobre todo su

17. Para el texto bembiano, cfr. Bembo (1966). Sobre la relación directa entre las 'tesis' y los versos de Bembo y el «Libro II» de Boscán, con ulteriores referencias bibliográficas, cf. directamente Lefèvre (2006: 15-27).

18. Hay que notar que, si se quitaran los dos sonetos 'extravagantes' (CXXVIII-CXXIX) dedicados a la muerte de su amigo Garcilaso, el cancionero de Boscán constaría de 100 poemas, lo que, incluso númericamente, remitiría a una costumbre estructural y editorial de la poesía italiana de la época: al respecto, sólo para citar un par de ejemplos casi contemporáneos a las *Obras* de Boscán, véanse los *Cento sonetti* de Alessandro Piccolomini (Roma, Vincenzo Valgrisi, 1549) y los de Anton Francesco Raineri (Milano, Giovanni Antonio Borgo, 1553).

19. Sobre la estructura peculiar del «Libro II», cf. Parducci (1952); Darst (1978); y especialmente Armisén (1982: 379-411), que además ha subrayado en más de una ocasión las afinidades entre la poesía de Boscán y el itinerario minucioso de *RVF*. Últimamente, a este respecto, cf. también Rea (2007).

epílogo, resulta muy independiente de la trayectoria petrarquesca, así que el cancionero de Boscán resulta orientado y estructurado en torno a dos centros. Como veremos, en la experiencia principal del trastorno erótico y del «dolorido sentir», el poeta catalán, por un lado, cierra el «Libro II» de forma 'ortodoxa', con la palinodia celebrada por la canción CXXX, de evidente sabor petrarquesco, y por otro, acercándose la conclusión de la 'historia', también incluye una corona de sonetos (CXIV-CXXVII) dedicados a su esposa y al amor conyugal, sereno y feliz, que da vida a un núcleo autónomo y sintetiza el fin de sus penas precedentes.[20] Así, para salvar al poeta de su atormentada vivencia erótica intervienen dos soluciones diferentes: una perfectamente petrarquista y, por ello, literaria y postiza, en la que el poeta rechaza la vanidad del sentimiento amoroso en nombre del encuentro con Dios;[21] y otra antipetrarquista y, por así decir, 'burguesa', basada en la fuga de la frustración erótica en nombre del matrimonio, y de una variante positiva y socialmente aceptada del sentimiento, que además resulta más auténtica porque está ligada a la vicisitud real del poeta.[21] Y la concomitancia, en el mismo *corpus*, de estos dos caminos, si bien es inconcebible según la perspectiva del *Canzoniere*, en realidad no invalida en absoluto el proyecto de Boscán: los avatares del 'autor-personaje' se desarrollan de modo coherente desde el soneto proemial justamente hasta la escisión final, donde una de las vías que toma es supuestamente genuina, fundada en la experiencia concreta, mientras que la otra responde a las exigencias del sistema literario. En el libro de Boscán la vida parece anteponerse a la lírica, lo privado a lo universal, lo humano a lo divino: el rescate de una condición de pecado y

20. En su estudio sistemático sobre la lírica de Boscán, Amos Parducci, con una reconstrucción fundada tanto en el aspecto puramente poético como en el biográfico, ha dividido el libro entre poemas «dell'amore tormentoso» y poemas «dell'amore casto». Cf. Parducci (1952: 6-7). Como la boda entre el poeta y Doña Anna Girón de Rebolledo puede fecharse en 1533, Parducci concluye, aunque de un modo demasiado automático, que «ai due periodi così diversi fra loro corrisponde pure la diversa intonazione della lirica» (*ibid*., p. 7). Según este planteamiento biográfico, sería posible entonces, para Parducci, identificar dos 'momentos' diferentes —fechables de modo neto y riguroso— en la poesía amorosa de Boscán: una primera fase, borrascosa, ligada a la pasión por la bella e inalcanzable *nobildonna* catalana Isabel (*ibid*., pp. 24-26); y una segunda fase, más tranquila y sobre todo satisfactoria, inspirada en la serenidad de la relación con su mujer.

21. Como ha indicado, entre otros, Guglielmo Gorni, los fieles seguidores de la manera de Petrarca al final de un cancionero prefieren poner generalmente una *canción* —elevación analógica en el plano de la expresión y de la dignidad poética respecto al *soneto* inicial— de claro marco espiritual y sagrado; es decir, una oración. Por ejemplo, la canción conclusiva de las *Rime* de Bembo está dirigida al Omnipotente (*Signor, quella pietà, che ti constrinse*), y también Della Casa, por mencionar a otro petrarquista 'devoto', se mueve en la misma dirección (*Questa vita mortal che'n una o'n due*). Cf. Gorni (1989: 39).

21. Cabe decir que también en el petrarquismo italiano hay ejemplos de *sillogi* y cancioneros 'matrimoniales' que, aun manteniendo ciertas prerrogativas de la imitación de *RVF*, precisamente se desvían de la *imitatio vitae* más rigurosa y definen nuevas opciones literarias, sociales y éticas. Cf., al respecto, Gigliucci (2000: 652 y ss.; 672; 957; 961 y ss.)

desvarío se produce a través de una circunstancia común, anodina —el casamiento entre un caballero y una joven *nobildonna*— y, sobre todo, para nada espiritual; parece que al poeta le agrada contar el sosiego y el placer que nacen de un amor estable y consumado. La supuesta conversión del poeta se realiza, de esta suerte, tanto en su dimensión 'oficial', elitista y literaria, con todas las implicaciones que conllevan la poesía y la axiología petrarquesca, como en su variante prosaica —el contrato matrimonial—, que es el auténtico consuelo del poeta en los últimos años de su vida y que, al mismo tiempo, resulta ser distinto al mensaje aristocrático y al anhelo espiritual de *RVF*.

La distancia de Petrarca es enorme, y dos son las causas principales que alejan a Boscán del sistema moral del *Canzoniere*. Ante todo, según la perspectiva petrarquesca, para salvarse del «errore» y de los lazos de Amor, hay que abandonar toda forma de pasión humana y dedicarse solamente al amor divino: en este sentido, no es posible ni aceptable la celebración de un amor igualmente terrenal, aunque puro y hasta santificado por el matrimonio. En segundo lugar —y ésta es una razón aún más sutil, filosófica— el sistema de valores propugnado por el poeta italiano, que en cierta medida responde a la visión medieval del amor y la fe, prevé una única posibilidad de salvación para el alma: así, el hecho mismo de que el libro de Boscán tenga dos epílogos, dos soluciones diferentes que redimen al poeta, resulta intolerable, ya que tal 'duplicidad' se podría tomar peligrosamente por ambigüedad o, incluso, hipocresía. La palinodia y el arrepentimiento del autor español, por mucho que se adhiera en parte a los usos del petrarquismo, no llega a alcanzar la sublimación espiritual y el rechazo del eros que, en cambio, Petrarca activa principalmente en la segunda parte de *RVF* y que se vuelve la razón última y unívoca de su canto. En este sentido, el de Boscán es un cancionero *imposible*, ya que contraviene al sistema axiológico del Maestro: para el poeta italiano, solamente el amor divino puede salvar al individuo (poético y 'en carne y hueso') y éste tiene que librarse necesariamente de cualquier tipo de amor humano, independientemente de que este último sea de tipo profano, cortesano o incluso conyugal.

De acuerdo con las orientaciones del petrarquismo más ortodoxo, fijado en sus coordenadas estilísticas y éticas por Bembo, en las décadas centrales del XVI la idea misma de 'cancionero' parecía contemplar la descripción de una parábola lírica y autobiográfica que llevara al sujeto a la liberación de las pasiones terrenas y a la redención definitiva. Y esta propuesta se hacía aún más radical según iba acompañada no sólo por el respaldo de la *élite* crítica y literaria italiana de la época —*in primis* los comentaristas del *Canzoniere*—, sino también por la vivencia de sus principales divulgadores: entre ellos, por ejemplo, el *cardenal* Bembo y *monsignor* Della Casa, quienes habían dejado la vida mundana por hacerse pastores de la Iglesia. Respecto a la vocación profana y ecléctica de la poesía de principios del XVI —nos referimos a la generación de Serafino Aquilano, Olimpo da Sassoferrato, Notturno Napolitano, etc.—, y antes de los cancioneros más complejos, abiertos y multiformes de la segunda

mitad del siglo, de los años treinta en adelante lo que se proponía era una normalización y espiritualización de la lírica, que envolviera toda la persona humana y que, como hemos visto, también encajaba con los auspicios de la ideología imperial y curial. Sin embargo, ni el mundo poético italiano ni el español asumió el modelo petrarquista hasta sus extremas consecuencias, ya que muy pocos autores se conformaron con la *imitatio vitae* hasta en sus implicaciones religiosas e ideológicas: en este sentido, a excepción de pocos casos, hay que reconocer que todo petrarquismo es 'heterodoxo', o por lo menos incapaz de reproducir de forma satisfactoria y creíble la estructura moral y teleológicamente orientada de *RVF*. A lo largo del XVI el petrarquismo se vuelve una variante elitista de la literatura y la conducta, que en el mundo hispanoitaliano coincide con la moda cortesana y la «forma del vivere» renacentista, símbolos de una nueva época cultural, y precisamente en este contexto y en este clima intelectual se coloca la producción poética de Boscán, Garcilaso y toda la primera generación del petrarquismo ibérico[22], que recupera motivos, metros e, incluso, cierta atmósfera espiritual presente en el *Canzoniere*, distanciándose al mismo tiempo de su integralismo ético.

En esta distancia más o menos programática, en esta imposibilidad de reproducir *tout court* un cancionero al modo petrarquesco, se halla la peculiar 'conversión' de Boscán, la solución temática —y moral— de su proyecto lírico, que es interesante reconstruir justamente en su reverencia y 'rebelión' ante el modelo, en sus variaciones que igualmente intentan diseñar el propio itinerario poético y existencial.

El soneto inicial del «Libro II» de Boscán, igual que en Petrarca, está acompañado por unos poemas que completan y modulan su función de apertura: los tres sonetos inmediatamente sucesivos (XXX-XXXI-XXXII) ayudan, en efecto, a encaminar la aventura humana y poética del autor.[23] Ante todo, recuperando la instancia más significativa del proemio, el XXXI y el XXXII subrayan el valor de advertencia, de «escarmiento», que las vicisitudes del poeta deberían tener para los demás hombres. En el primero de los dos, Boscán invita a desconfiar de los falsos lazos de Amor, para que los lectores se asusten («s'espanten») y no caigan en su mismo error:

> las llagas que, d'Amor, son invisibles,
> quiero como visibles se presenten,
> porque aquellos que umanamente sienten

22. Para la división del petrarquismo español por 'generaciones', recuérdese el estudio de Fucilla (1960).

23. Cabe decir que, según Anne J. Cruz, como veremos más adelante, también la canción XLVII del poeta catalán, la primera del libro, puede asimilarse al proemio de *RVF*, ya que evoca de modo evidente los motivos del arrepentimiento y de la confesión, que, sin embargo, afloran menos en los sonetos recién mencionados. Cf. Cruz (1989: 175). Al respecto, véanse también Cruz (1988 y 1990).

s'espanten d'acidentes tan terribles.
Los casos de justicia más horribles
en público han de ser; porque'scarmienten
con ver su fealdad, y s'amedrienten
hasta los coraçones invencibles
(XXXI, vv. 1-8)

En una óptica didáctica, sus desventuras, equiparadas a crímenes, han de ser manifiestas («Los casos de justicia más horribles/ en público han de ser»), para que tanta ignominia desencadene el justo temor. De hecho, en este último detalle insisten también los tercetos del mismo soneto:

por el ancho camino por do fueren
todos verán mi triste monumento
y verán de mi muerte'l gran letrero.
Temblando quedarán en un momento
cuantos allí miraren y leyeren
un modo de morir tan lastimero.
(XXXI, vv. 9-14)

La admonición que el poeta ha repetido varias veces no deja excusas al lector: quienquiera que conozca el «triste monumento» que representa la experiencia del autor, como él mismo vuelve a afirmar en el soneto XXXII, debe tenerlo muy en cuenta o, de lo contrario, aceptar un destino amargo:

los que tras mí vernán, si se perdieren,
no sé cómo podrán ser disculpados.
Morirán a sabiendas, si murieren.
Dinos serán de ser al campo echados,
por mano de las gentes que los vieren
tan adrede *morir desesperados*.
(XXXII, vv. 9-14, cursiva mía)

En realidad, ya en los tercetos del soneto XXX Boscán, en clara analogía con el modelo petrarquesco, alude a la vergüenza que le provoca narrar su propia «istoria» y anuncia sintéticamente el tema de su canto:

yo traigo aquí la istoria de mis males
donde hazañas d'amor han concurrido,
tan fuertes, que no sé cómo contallas.
Yo solo en tantas guerras fui herido,
y son de mis heridas las señales
tan feas, que é *verguença* de mostrallas.
(XXX, vv. 9-14, cursiva mía)

Son versos que desde el punto de vista temático se completan precisamente en los dos sonetos sucesivos:

mas converná mostrar mis desventuras;
que así serán pagadas mis locuras
con la triste *verguença* que sintiere
(XXXI, vv. 2-4, cursiva mía);

y:

delante van las penas que'n mí siento
dando nuevas de mi desasosiego
(XXXII, vv. 5-6, cursiva mía).

La parte proemial del cancionero de Boscán respeta los cánones enunciativos y la mirada retrospectiva fijada por *RVF*, situando así, desde el principio, sus poemas «a la manera italiana» en la órbita petrarquesca. Y más adelante, precisamente en su intento de imitar lo más posible al *Canzoniere*, el autor traza un camino poético a través de sonetos y canciones que intenta diseñar propiamente una *parábola* existencial mezclando la tópica con la autobiografía. La misma solución del conflicto y de los tormentos amorosos con el matrimonio, cuyo reflejo es el microcancionero al que hemos aludido varias veces, de hecho, confirma de modo elocuente la constancia de una vertiente autorreflexiva y personal. Y los indicios que denuncian una trayectoria narrativa en los poemas permiten también determinar con claridad esos factores de cohesión, en la esfera textual y macrotextual, que forman la arquitectura temática y moralizante de todo el conjunto y hacen que la imitación del modelo no se apoye sólo en componentes exteriores, formales, sino también en el intento, por parte del poeta, de integrar de alguna manera la *imitatio styli* con la *imitatio vitae*.[24] Sin embargo, las referencias a algunos célebres poemas de *RVF*, si bien condicen con la estructura progresiva del libro y, por ello, con la funcionalidad semántica del proyecto de autor, no bastan de por sí para reconstruir con igual realismo una auténtica, aunque ficticia, vivencia humana: la mayoría de las veces el universo de imágenes y episodios creado por Boscán se muestra alusivo e indistinto, faltan referencias a lo concreto y a la realidad y, por lo tanto, tampoco se siente viva la cruda opresión del sufrimiento. En muchos casos, las situaciones son estereotipadas y Petrarca parece convertirse más en paradigma ineludible que en 'compañero de viaje'.[25] A pesar de todo, algunos

24. Anne J. Cruz considera que tanto Bembo como Boscán «interpretan de manera literal la *imitatio vitae*: como una narración ficticia de la experiencia vivencial del poeta que lleva a una resolución palinódica». Cf. Cruz (1989: 169). En realidad, según hemos dicho y veremos en estas páginas, en el caso de Boscán la *imitatio vitae* permanece más que nada a un nivel formal, tópico, y no tiene nada que ver con su dimensión espiritual.

25. Con referencia a estas últimas consideraciones, parte de la crítica ibérica ha sostenido con razón la ausencia de una profundidad real en el cancionero boscaniano. Valga aquí la opinión de Antonio Prieto, según el cual lo que le falta al clima poético general de España es precisamente la adopción rigurosa del modelo petrarquesco como «historia de un proceso vital, más o me-

ejemplos ponen de relieve la atención que, indudablemente, dentro del «Libro II» Boscán presta a la disposición de las composiciones, y al mismo tiempo demuestran el deseo de esbozar, aun con todos los límites del caso, la 'historia de un alma', en cuyo ámbito la misma variedad métrica constituye un *análogon* formal de las distintas etapas de la experiencia humana y poética.

Por ejemplo, el soneto XXXIII, situado inmediatamente después de las composiciones con función de prólogo, anuncia de forma explícita la voluntad de Boscán de reconstruir retrospectivamente su propia *historia*. En los dos cuartetos se describe, pues, el principio de las aventuras amorosas del poeta, quien parece predestinado, o mejor, condenado desde la infancia a padecer los ataques de Amor.

> Aún bien no fui salido de la cuna,
> ni de l'ama la leche uve dexado,
> cuando el amor me tuvo condenado
> a ser de los que siguen su fortuna.
> Diome luego miserias d'una en una
> por hazerme costumbre en su cuidado;
> después en mí d'un golpe ha descargado
> cuanto mal hay debaxo de la luna.
> (XXXIII, vv. 1-8)

Los versos contienen una especie de breve *flashback* existencial, una narración *in nuce*, pero también aquí el análisis retrospectivo procede de manera meramente retórica: si Petrarca vuelve atrás en la memoria hasta el momento del fatídico encuentro con Laura, brindando al lector detalles cronológicos precisos y al mismo tiempo simbólicos, vinculados con su experiencia espiritual (*Era il giorno ch'al sol si scoloraro*; *Benedetto sia'l giorno, e'l mese et l'anno*; etc.), Boscán prefiere mantenerse más anecdótico y 'fija' su condena a partir de la cuna, aumentando después de modo hiperbólico la ejemplaridad de su propio caso. Así,

---

nos autobiográfico, medularmente centrado en una relación amorosa que exige la presencia de una amada a la que dirigirse y que, con su muerte, divide la historia en *in vita* e *in morte* de la amada». Cf. Prieto (1984: I, 33). Sin embargo, hay que subrayar que, con una óptica demasiado 'integralista', se corre el riesgo de juzgar implícitamente desviado o parcial todo intento finalizado a imitar el modelo de *RVF*: Prieto ha insistido, por ejemplo, en que el petrarquismo del autor catalán «como el de tantos poetas cortesanos, no era, claro está, un entendimiento del *Canzoniere* ni un intento de crear un cancionero propio». Cf. Prieto (1984: I, 64). Por lo tanto, el paso declarado al petrarquismo, según Prieto, no comporta, en Boscán, tampoco una asunción del significado profundo de la obra, una identificación más o menos programática entre su vivencia poética y humana y la perspectiva del autor italiano. Más bien, la única novedad relevante residiría solamente en la *manera* poética, y en todo lo que ésta conlleva: «Hay un importante cambio del Boscán cancioneril al Boscán italianizante, mas este cambio, con su repercusión, es solamente formal, con cuanto la forma exige [...] el poeta cancioneril que andaba fingiendo amor, amor cortesano, en coplas castellanas, es el mismo poeta que ahora finge en endecasílabos, sin que exista una coherencia interna, un proceso que pudiera ordenarse secuencialmente, con la recurrencia y progreso de determinados sintagmas o apelaciones míticas» (*Ibíd.*).

el poeta español pierde al mismo tiempo aquel contacto con la dimensión real que hacía más creíble y, a la vez, más profundo el itinerario de 'conversión' del poeta italiano.[26]

En esta perspectiva, también la canción XLVII, aun tratando de manera larga y tendida sus tormentos, no deja de comunicar cierta sensación de artificiosidad. La parte 'narrativa' comienza en el v. 91 y alterna referencias a eventos paradigmáticos y genéricos con situaciones que, por el contrario, aunque se adhieren más a la realidad, quedan bastante lejos de la fuerza realista del *Canzoniere*. Ante todo, resulta abstracta la descripción de la herida inicial de amor:

> cuando el amor cobré
> no sé cómo no ví el mal que tenía.
> Tan cautelosamente me hería
> que apenas lo sentía.
> (XLVII, vv. 91-94)

Y también la parte siguiente, dedicada a la observación de los síntomas del enamoramiento, carece de las alusiones a la realidad puntual:

> cosas sin fin, y nuevas,
> hazía no sé cómo, sin pensallas.
> La novedad ya de'llas me'spantava
> y no osava mirallas.
> [...]
> Crecía el miedo de lo por venir,
> y ocorríanme mil cosas contadas,
> que'stavan olvidadas,
> por espantarme y hazerme morir.
> (XLVII, vv. 106-116)

La conciencia de la naturaleza inexorable e incurable del sentimiento amoroso hacia la amada asume, a su vez, un tono enfático, según un modelo típico de la lírica del XV, que se refleja en la sentencia epigramática con la que Boscán liquida la cuestión y acaba por banalizar el tono de toda la canción:

> cuando pude curarme, no lo ví;
> agora que no puedo, lo entendí.
> (XLVII, vv. 149-150)[27]

26. En esta clave hay que leer también la exageración de los vv. 7-8, según los cuales, y a causa de su inquietud amorosa («cuidado»), sobre el destino de Boscán habría caído todo el mal de este mundo («en mí d'un golpe ha descargado/ cuanto mal hay debaxo de la luna»).

27. En particular, sobre el carácter arrollador del sentimiento amoroso, véanse también XCIX y, sobre todo, XLI, cuyo primer verso, además, es un evidente calco petrarquesco («Dexadme en paz, ¡o duros pensamientos!» = «Datemi pace, o duri miei pensieri», *RVF,* CCLXXIV).

La segunda parte de la misma canción, que se genera como consecuencia de la comprensión, por parte del poeta, de su destino amargo, queda más vinculada a una dimensión vivencial; sin embargo, ésta tampoco resulta muy definida —el nombre de la amada no se pronuncia nunca y, aparte de algunos deícticos (luego, agora, antes, etc.), falta cualquier tipo de alusión espacio-temporal—, y hasta en los versos donde se analizan el deseo y el temor a declararse y se describe la confesión agitada de los sentimientos (vv. 241-300), Boscán parece seguir siendo, sobre todo, prisionero del intelectualismo cancioneril, ya que cede a continuas interrogaciones retóricas y a razonamientos afectados. Quizá el aspecto más interesante —y abiertamente petrarquesco— de la canción es la articulación del discurso en dos niveles temporales: por un lado, la narración en pasado de su propia historia y, por otro, la reflexión sobre sus vicisitudes y su valor de ejemplaridad en el tiempo presente, que ocupa más o menos enteramente los últimos ciento cincuenta versos de la composición (sobre todo a partir del v. 319, «Esto se dize amar»...).

No obstante, en general, el cancionero de Boscán, aunque proponga de vez en cuando una estructura diacrónica, supuestamente *in fieri*, se muestra carente de una efectiva coherencia 'narrativa' y de una auténtica evolución espiritual: por una parte, como decíamos, le falta todo el aparato de referencias concretas a los días, los lugares, los encuentros, etc., que dan vida auténtica al *Canzoniere*; por otra, es prácticamente imposible detectar en sus versos las huellas de una conversión cristiana. En este sentido, la misma canción CXXX, de evidente sabor petrarquesco, no es más que un tributo literario y un requisito que cumplir respecto a un género y un modelo. A raíz del doble epílogo de su libro, podríamos decir que el autor español intenta 'servir a Dios y al mundo', y esto es lo que hace de su proyecto lírico un cancionero *imposible*, lo que inexorablemente lo aleja de Petrarca, de su compromiso literario y ético. Sin embargo, esta 'imposibilidad' no es una peculiaridad del propio Boscán, sino una característica del petrarquismo en general, que tanto en Italia como en España, a pesar de la exegesis y la 'catequesis' bembiana, cada vez más a menudo toma caminos distintos al del Maestro. Así, el poeta barcelonés, con su propuesta lírica y su peculiar hermenéutica petrarquesca, intenta distanciarse, tanto de la tradición castellana rumbo al 'nuevo mundo' renacentista e italianizante, como de cierto exceso teórico propio de la poesía y la crítica italianas del primer cuarto del XVI, ideando y esbozando una ruta personal hacia el petrarquismo.

A pesar de todo, a lo largo de su cancionero, Boscán también incluye una serie de poemas de arrepentimiento al estilo de *RVF*, sin embargo, como hemos dicho, estas composiciones, independientemente de la postiza oración final, aluden a una conversión 'terrenal' y prosaica: la erótica doméstica de la unión conyugal. Si Petrarca, temiendo por su alma, imploraba a la Virgen misericordia y regeneración, Boscán invoca y da las gracias a Dios no sólo por haberle alejado de su insana pasión amorosa —como unívocamente requiere la ortodoxia petrarquesca—, sino también por haberle permitido conocer un amor sano y casto en la paz matrimonial.

Es lo que se puede vislumbrar ya al principio de su cancionero, en el soneto XL:

Vime al través en fuertes penas dado,
casi sin vida, y lo demás perdido;
y entonces fui de seso tan caído
que'n tanto mal me ví'star descuidado.
He'ntendido después tan mal estado
cuando las gentes dél m'han advertido;
y así agora, aunque'stoy arrepentido,
no me contento, pues tanto he tardado.
No tardé en entender luego el engaño,
pero, de miserable, no quería
acabar de creer tan fuerte daño.
Venció en fin la verdad a mi porfía
y quedó confirmado el desengaño,
tomando nueva vuelta el alma mía.

El «engaño» amoroso, fuente de pena y perdición, queda desvelado, sin embargo, no es un ejercicio personal de autoanálisis lo que le hace despertar del 'hechizo' («las gentes dél m'han advertido»). La reprensión, pues, llega tarde (vv. 7-8), tal vez porque a la conciencia de Boscán le falta precisamente otro paradigma ético más allá del amor humano y terreno, es decir, el anhelo espiritual. También el último terceto, que establece por fin la victoria de la verdad respecto a la ilusión, admite una renovación del alma («tomando nueva buelta el alma mía»), pero el procedimiento se funda en una retractación basada en el desengaño y el sentido común, y no en explícitas alusiones a una conversión cristiana, a una 'Verdad' con mayúscula.

Sin detenernos ahora en los sucesivos poemas de arrepentimiento que aparecen en la parte central del «Libro II» (XLI, LXVIII, etc.), parece que a partir del soneto C se percibe en los versos de Boscán una atmósfera de cambio y (laica) renovación. Este soneto es complejo y, como ha observado Caravaggi, está dotado de una «bivalenza semantica»,[28] ya que posee un significado literal y otro alegórico/simbólico.

En alta mar ronpido'stá el navío
con tempestad y temeroso viento,
pero la luz que ya'manecer siento,
y aun el cielo, me hazen que confío.
La'strella con la cual mi noche guío,
a bueltas de mi triste lasamiento,
alço los ojos por miralla atento,
y dize que, si alargo, el puerto es mío.

28. Cf. sobre todo Caravaggi (1971: 126). Según Caravaggi, además, el modelo efectivo de este soneto sería *RVF* CLXXXIX (*Passa la nave mia colma d'oblio*).

Da luego un viento que nos da por popa;
a maner de nubes vemos tierra;
y á rato ya que dizen que la vimos.
Ya començamos a enxugar la ropa,
y a encarecer del mar la brava guerra,
y a recontar los votos que hezimos.

Al evento real de la supervivencia al naufragio, según el *topos* clásico, se añade el naufragio simbólico del alma en tempestad que al final encuentra paz. Se trata, pues, de una salvación física y moral, sin embargo, la dimensión ética no implica de por sí una conversión espiritual y, en particular, religiosa. Además, las comparaciones y similitudes marítimas son bastante frecuentes en Boscán, especialmente en la sección inspirada por el amor a su esposa:[29] el puerto seguro, entonces, la paz que el poeta alcanza, no es aquella que sólo Dios concede a sus hijos, como quería Petrarca, sino del hogar doméstico,igualmente mente digna y aceptada.

Además, el poeta confiesa a menudo la dificultad de un cambio auténtico y duradero: es lo que destaca en las canciones CIII y CIV, en las que predomina una dimensión autorreflexiva. En la segunda, en especial, el balance de la vivencia erótica del autor se describe según el criterio de una experiencia ya terminada (abundan los tiempos en pasado absoluto, por ejemplo, y sin salirnos de la esfera formal, en la parte más significativa de la composición):

en otro tiempo, pues, *pasé* mi vida
de tal suerte que,'n fin, yo la *pasava*
concertándome en mí con mis tormientos.
(CIV, vv. 46-48, cursiva mía)

El soneto CXIII completa la serie de poemas que someten a examen la aventura 'venérea' de Boscán y que declaran, más o menos abiertamente, la renuncia de éste a las pasiones del pasado. Su posición y su contenido son ambos estratégicos: desde el punto de vista estructural, el poema introduce la corona de sonetos del amor casto; desde el punto de vista semántico, enlaza también con el primero de éstos, que celebra sin rémora el renovado horizonte conquistado por Boscán y por su canto. En efecto, precisamente en el soneto CXIV la renuncia a los dolores y a las antiguas seducciones de Eros se cumple por medio de una convencida elección del amor conyugal, un amor pacificado que colma de alegría y quietud al poeta.[30] Así, Boscán, abriendo su singular microcancionero matrimonial, proclama

29. Vid. también *RVF* CVII; CXVI; e CXXIII.
30. Como afirma acertadamente Parducci, los versos dedicados al amor por la esposa analizan, de manera sustancialmente unívoca y a veces hasta monocorde, el tema del «contrasto costante fra la felicità dell'amore presente e la infelicità dell'amore ben morto». Cf. Parducci (1952: 27). Por otro lado, las cualidades esenciales de este 'nuevo' amor, más allá de la monotonía tonal y temática, están ligadas a la esfera del «sosiego», de la calma, tras tantos años de vanas aflicciones.

inmediatamente su nueva conquista tanto en el plano moral como poético, y los célebres primeros versos del soneto sintetizan precisamente esta doble perspectiva:

> otro tiempo lloré y agora canto,
> canto d'amor mis bienes sosegados
> (CXIV, vv.1-2)

Los sollozos dejan aquí espacio a la *tranquillitas animi* y a la serenidad amorosa. Los versos están inspirados por un universo de pureza y profunda satisfacción:

> agora empieça Amor un nuevo canto,
> llevando así sus puntos concertados,
> que todos, de'star ya muy acordados,
> van a dar en un son sabroso y santo.
> (CXIV, vv. 5-8)

La razón vence a la pasión y el nuevo sentimiento no sólo es fuente de placer y felicidad, sino que también resulta absolutamente lícito (*miscere utile dulci...*) en la perspectiva *moral* y *civil*:

> Razón juntó l'*onesto* y *deleitable*,
> y de'stos dos nació lo provechoso,
> mostrando bien de do engendrado fue.
> (CXIV, vv. 9-11, cursiva mía)

En efecto, en los poemas sucesivos, con frecuencia el registro lírico encuentra el campo semántico de la dulzura,[31] como demuestra el *íncipit* del soneto CXVI:

> amor m'embía un dulce sentimiento;

y, sobre todo, el soneto CXIX, que a través de una serie de anáforas corrobora el goce profundo y el sosiego que el nuevo y «dulce» sentimiento confiere al autor.

> Dulce reposo de mi entendimiento;
> dulce plazer fundado sobre bueno;
> dulce saber que de saber soy lleno,
> pues tengo de mi bien conocimiento.
> Dulce gozar d'un dulce sentimiento,
> viendo mi cielo'star claro y sereno,
> y dulce rebolver sobre mi seno,
> con firme concluir que'stoy contento.
> Dulce gusta d'un no sé qué sin nombre,
> que Amor dentro en mi alma poner quiso,
> cuando mi mal sanó con gran renombre.

31. Sobre el tema de la dulzura en la parte conclusiva del cancionero de Boscán, véase también Armisén (1982: 402).

Dulce pensar que'stoy en paraíso;
sino que,'n fin, m'acuerdo que soy hombre,
y en las cosas del mundo tomo aviso.

Y la correspondencia entre marido y mujere es precisamente lo que más contribuye a ese estado de gracia presente ya en la vida y en la poesía de Boscán:

antes terné qué cante blandamente,
pues amo blandamente y soy amado
(vv. 1-2);

así yo de ver quien me ama y a quien amo,
en mi cantar terné gozo contino.
(vv. 13-14)

Si en la primera parte del «Libro II» predomina el campo semántico de la inquietud y del sufrimiento, en esta singular sección recurren, para la definición de Amor, adjetivos que evocan la esfera de la tranquilidad, la dulzura, el goce, así como la licitud y la moralidad. En el primer terceto del soneto CXIV, por ejemplo, es curioso notar que el poeta catalán evoca y revisa, a la luz de lo que estamos diciendo, uno de los conceptos fundamentales de la reflexión renacentista, es decir, la doctrina de *utile dulci*: el contacto de los términos «honesto» y «deleitable» confirma, en última instancia, la modernidad de la propuesta de Boscán, en la que el amor, en vez de ser totalmente rechazado, como predicaban Petrarca y sus epígonos más devotos, queda recuperado y ennoblecido con vistas a una definición completa de la persona, según quería la doctrina neoplatónica y cortesana. En los catorce poemas que forman el elogio del amor conyugal, pues, de forma anti-petrarquesca (y anti-metafísica), el poeta español consigue recuperar el sentimiento amoroso en una dimensión no sólo serena y sosegada, sino también moralmente digna para la vida del hombre.

Por todo ello, la tesis de Boscán se basa en la certeza de que el amor terrenal no aleja al ser humano de su Creador; al revés, el mismo Dios es mensajero y artífice de la riqueza duradera que mana de este sentimiento. Es lo que podemos notar, por ejemplo, en el soneto CXVIII:

un nuevo Amor un nuevo bien m'ha dado,
illustrándome'l alma y el sentido,
por manera que a Dios ya yo no pido
sino que me conserve en este'stado.
(CXVIII, vv. 1-4);

y más aún en el CXXVII:

El casto Amor, que Dios del cielo embía,
le dixo en ver la pena que pasava:
«¡Suelta tus pies, tus manos te destrava,
toma tu lecho a cuestas y haz tu vía!»

Bolví luego a mirarme y vime sano,
[...]
¡O poder eternal y soberano!
¿Quién sanará con propia diligencia
si la salud no da tu larga mano?
(CXXVII, vv. 5-14)[32]

Al acabar su corona matrimonial, Boscán introduce también un 'segundo' epílogo, que concluye el «Libro II»[33] con un homenaje a la tradición petrarquista: la canción CXXX, dirigida al Padre celeste. La nueva poesía «a la manera italiana» siente, pues, la necesidad de volver a su inspirador, a Petrarca, su modelo y numen: a pesar de la celebración del eros conyugal, el autor no se exime de cerrar su florilegio poético con un *éxplicit* petrarquesco, legítimo y 'ortodoxo' y, sobre todo, bien identificable. Estos versos, como en Bembo y Della Casa, responden a una exigencia estructural precisa, a una circularidad[34] de la que ningún petrarquista puede prescindir a la hora de componer su cancionero. Sin embargo, como ya hemos resaltado, esta oración final no puede no resultar una retractación artificiosa y exclusivamente literaria, ya que para Boscán la única 'conversión' posible (y experimentada) respecto a la loca pasión del pasado se reduce a la conquista de otro tipo de amor, más puro y delicado pero igualmente terrenal.

A pesar de ello, si analizamos la canción CXXX, Boscán sigue de forma atenta el modelo petrarquesco. Hace referencia al sentido del pecado y de la culpa y, por ejemplo, recurre varias veces al término «error» en la acepción predilecta por el autor del *Canzoniere*:

duraron largo tiempo estos *errores*
(CXXX, v. 46);

pues Tú, Señor, olvidas
tu perjuicio de mi *culpa* clara
(CXXX, vv. 87-88);

mis *errores* veré, mas ya los veo
y entiendo bien el vano fundamento
sobre'l cual levantava mi cuidado
(CXXX, vv. 106-108).

Asimismo, el poeta invoca al Omnipotente para que lo libere de su insana pasión, escudriñándola y deplorándola precisamente para exaltar la grandeza del perdón divino:

32. Nótese el eco evangélico que aparece abiertamente en el imperativo divino de los versos 7-8.
33. Los sonetos CXXVIII y CXXIX, compuestos en ocasión de la muerte de su amigo Garcilaso, no hay que considerarlos en esta *trayectoria*, pues están ligados a dicha circunstancia luctuosa y, por tanto, separados del andamiento general.
34. Cf. Armisén (1982: 405).

Tú, Dios, con tu sentencia
me'nterraste'n dolores tan continuos,
porque después me diese tu clemencia
que otro Lázaro fuese'n tu presencia.
(CXXX, vv. 72-75)

Y para ilustrar la auténtica regeneración de su persona, en la conclusión de su parábola, Boscán se compara hasta al Lázaro evangélico, confirmando, una vez más, el valor de *exemplum* que debería asumir su vivencia para los lectores:

Lo que puedo mostrar a todo el mundo
es que me perdí yo en este camino,
y que anduve por él siempre perdido.
[...] más vino,
primero que del todo anocheciese,
quien con la gracia del poder divino
el error me quitó y el desatino.
(CXXX, vv. 136-150)

Gracias a esta canción de arrepentimiento —y los ejemplos se podrían multiplicar— Boscán reproduce una estructura cerrada, cíclica, inspirada en *RVF*, cuya esencia se anuncia ya a partir del soneto-prólogo. Así, la composición final corrobora el motivo con el que el autor había abierto su cancionero, es decir, la advertencia y enseñanza al lector a través de la dramática historia de su alma, desde la depravación hasta la conversión y salvación por medio de la gracia divina. De este modo, Boscán intenta situar sus poemas a la italiana en el cauce del petrarquismo oficial, bembiano, que, como hemos dicho varias veces, se plantea tanto la *imitatio styli* como la *imitatio vitae*, la capacidad de 'narrar' en poesía una experiencia auténtica y autobiográfica similar a la del Maestro, ejemplar y exhaustiva de la inquietud humana. Sin embargo, según lo que hemos indicado hasta aquí, este intento aparece torpe o, por lo menos, artificial y hasta ambiguo con respecto al canto feliz y sosegado de sus rimas matrimoniales; es la prueba de la imposibilidad, para el poeta español, de recrear un cancionero ética y estéticamente compatible con la propuesta más radical de *RVF*.

El «Libro II» termina, pues, como había comenzado, en nombre de Petrarca, padre y modelo absoluto; sin embargo, en el caso de Boscán, la paternidad se reconoce sólo en la faceta literaria, funcional, digamos 'promocional'. El homenaje a la *imitatio vitae*, más que nada, es como una garantía de dignidad y éxito poético, y no una mera afinidad de carácter axiológico, ya que la visión del escritor español en el fondo difiere de la petrarquesca: para Boscán, el sentimiento amoroso no es fuente exclusiva de sufrimiento y perdición, y solamente hay que dirigirlo y administrarlo mejor; por el contrario, para el autor del *Canzoniere*, cualquier forma de amor, al estar dirigida a un objeto terrenal y, por ello, efímero, distrae al hombre de su itinerario hacia Dios y sólo puede comprometer su

salud espiritual. Además, cabe decir que sucesivamente, por lo general, el petrarquismo hispánico no sigue ni el riguroso camino cristiano diseñado por *RVF* ni la trayectoria 'burguesa' y apaciguadora que el poeta catalán delinea en su libro: de hecho, los poetas *italianizantes*, empezando por el mismo Garcilaso, parecen no preocuparse demasiado por los problemas inherentes a la *imitatio vitae* en su versión más fiel, ni se refugian en absoluto en soluciones y fórmulas 'edificantes' al modo de Boscán. La primera generación petrarquista, en efecto, deja de lado el compromiso espiritual y teleológico del Maestro, mientras se aprovecha sobre todo de su repertorio léxico y métrico, estilístico y temático, dando vida a una nueva poesía, que no es sólo lírica, conjugando precisamente los elementos de clara ascendencia petrarquesca con los nuevos motivos y las nuevas formas del Renacimiento literario europeo. Y en esta oscilación constante y duradera entre observancia e independencia respecto al modelo, el cancionero 'imposible' de Boscán se hace esencial tanto para introducir y promocionar en España la nueva poesía, como para mostrar todos los límites y, al mismo tiempo, los infinitos recursos —lingüísticos, estilísticos, rítmicos y hermenéuticos— de la imitación del *Canzoniere*.

Bibliografía

Armisén Abós, Antonio, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán: la edición de 1543*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1982.

Bembo, Pietro, *Poesie e prose*, ed. Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966.

Boscán Almogaver, Juan-Garcilaso de la Vega, *Obras completas,* ed. Carlos Clavería, Madrid, Turner, 1995.

Burguillo López, Francisco Javier, «Notas para una revisión del concepto «Cancionero petrarquista»», *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, director Javier San José Lera, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas CERES de la Universidad de Kiel, 2008, 491-505.

Burke, Peter, *The fortunes of the «Courtier»*, Cambridge, Polity Press, 1995.

Cabello Porras, Gregorio, «Sobre la configuración del cancionero petrarquista en el siglo de oro», *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*, Almería, Universidad de Almería, 1995, 13-37.

Cappello, Giovanni, *La dimensione macrotestuale: Dante, Boccaccio, Petrarca*, Ravenna, Longo, 1998.

Caravaggi, Giovanni, «Note», Juan Boscán, *Liriche scelte*, editor Giovanni Caravaggi, Torino, Einaudi, 1971.

Corti, Maria, «Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino», in *Strumenti critici*, 9 (1965), 182-197.

Cruz, Anne J., *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1988.

—, «La imitación del modelo óptimo: Petrarca, Bembo, Boscán y la *imitatio vitae*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 13 (1989), 169-182.

—, «Spanish Petrarchism and the Poetics of Appropriation: Boscán and Garcilaso de la Vega», *Renaissance Readings*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1990, 80-95.

Darst, David, *Juan Boscán*, Boston, Hall, 1978.

Erspamer, Francesco, «Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale», *Schifanoia*, 4 (1987), 109-114.

—, «Centoni e petrarchismo nel Cinquecento», *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, eds. Giancarlo Mazzacurati y Michael Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987.

Fucilla, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960.

Gargano, Antonio, *Con accordato canto: studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Napoli, Liguori, 2005.

Genot, Gérard, «Strutture narrative della poesia lirica», *Paragone*, 18 (1967), 35-52.

Gigliucci, Roberto, *La lirica rinascimentale*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000.

Gorni, Guglielmo, «Il libro di poesia cinquecentesco: principio e fine», *Il libro di poesia dal copista al tipografo*. *Atti del Convegno di Ferrara (1987)*, editores Amedeo Quondam y Marco Santagata, Ferrara, Edizioni Panini-Istituto di Studi Rinascimentali, 1989, 35-41.

Green, Otis H., *España y la tradicción occidental. El espíritu castellano en la literatura española desde El Cid hasta Calderón)*, Madrid, Gredos, 1969.

Guidi, José, «Baldassar Castiglione et le pouvoir politique: du gentilhomme de cour au nonce pontifical«, *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1973, 243-278.

—, «L'Espagne dans la vie et dans l'oeuvre de B. Castiglione: de l'équilibre franco-hispanique au choix impérial«, *Présence et influence de l'Espagne dans la culture italienne de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne, 1978, 113-202.

Lefèvre, Matteo, *Una poesia per l'Impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Italia e Spagna nell'epoca di Carlo V*, Manziana (RM), Vecchiarelli Editore, 2006.

—, *Il potere della parola. Il castigliano nel '500 tra Italia e Spagna (Grammatica, Ideologia, Traduzione)*, Manziana (RM), Vecchiarelli, 2012.

Longhi, Silvia, «Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere», *Strumenti critici*, 39 (1979), 265-300.

Lorenzo, Javier, *«Nuevos casos, nuevas artes». Intertextualidad, autorepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán*, New York, Peter Lang, 2007.

Middlebrook, Leah, *Imperial Lyric. New Poetry and New Subjects in Early Modern Spain*, Pennsylvania State University Press, 2009.

Morros Mestres, Bienvenido, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a próposito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

—, «El Canzoniere de Boscán (Libro II, Barcelona, 1543)», *Revista de filología española*, 85 (2005), 245-270

Ossola, Carlo-Prosperi, Adriano, *La Corte e il «Cortegiano»*, *I: La scena del testo*, a cura di Carlo Ossola; *II: Un modello europeo*, Roma, Bulzoni, 1980.

Parducci, Amos, *Saggio sulla lirica di Juan Boscán*, Bologna, Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, 1952.

Prieto, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984.

—, «La poesía de Garcilaso como cancionero», *Homenaje a Manuel Alvar*, to. III, Madrid, Gredos, 1986, 375-385.

Proyecto Boscán. Catálogo Histórico Crítico de las Traducciones de la Literatura Italiana al Castellano y al Catalán, coordinadores María de las Nieves Muñiz Muñiz y Cesáreo Calvo Rigual, <http://www.ub.es/boscan>

Quondam, Amedeo, *«Questo povero cortegiano». Castiglione, il Libro, la Storia*, Roma, Bulzoni, 2000.

Rea, Roberto, «Sul petrarchismo di Juan Boscán. La forma-canzoniere del Libro II nell'edizione del 1543 e il ms. Lastanosa-Gayangos», *Studi romanzi*, 3 (2007), 89-133.

Rico, Francisco, «De Garcilaso y otros petrarquismos», *Revue de Littérature Comparée*, 52 (1978), 325-338.

—, «A fianco di Garcilaso: poesia spagnola e poesia italiana nel primo Cinquecento», *Studi petrarcheschi*, 4 (1987), 229-236.

Riquer, Martín de, *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*, Barcelona, Archivo Histórico Casa del Arcediano, 1945.

Ruiz Pérez, Pedro, *Entre Narciso y Proteo: lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.

—, *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2009.

Segre, Cesare, «Problema e strutture nelle «Soledades» di A. Machado», *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, 95-134.

Construcción poética e ideológica del matrimonio y de la esposa en la epístola de Boscán[1]

Clara Marías Martínez
Universidad Complutense de Madrid
Westfälische Wilhems-Universität Münster
mariasma@uni-muenster.de

Recepción: 29/07/2013, Aceptación: 09/10/2013, Publicación: 20/12/2013

Resumen
Este artículo se propone revisar la visión del matrimonio y de la esposa que aparece en los célebres pasajes de la epístola poética de Juan Boscán a Diego Hurtado de Mendoza (c. 1540). Primero analiza la visión de Boscán de su esposa y su matrimonio y la conexión con su cambio poético e ideológico, teniendo en cuenta los otros poemas que forman parte de este ciclo del amor nuevo. A continuación, se compara la poesía del amor conyugal de Boscán con otros autores que han enfocado esta clase de amor: el poeta neolatino italiano Pontano, el neolatino francés Salmon, y el portugués Ferreira. Por último, se leen los versos matrimoniales del poeta barcelonés a la luz de los tratados de Vives y Castiglione, que pudieron aportarle una base conceptual para su construcción ideológica del amor conyugal.

Palabras clave
Boscán; Pontano; Salmon; Ferreira; Vives; Castiglione; epístola poética; matrimonio; esposa

Abstract
Ideological and Poetic Construction of Marriage and Wife in Boscán's Epistle
This article reexamines the depiction of marriage and the figure of the wife in the renowned passages from Juan Boscán's verse epistle to Diego Hurtado de Mendoza (c. 1540). Firstly, it analyzes Boscán's representation of his wife and their marriage and draws connections with the poetic and ideological change he underwent, with reference to other poems that constitute this cycle of new, reciprocal love in an anti-Petrarchan mode. The analysis compares Boscán's poetry of conjugal love with that of other authors who focused on this type of love: the Italian Neo-Latinist poet Pontano, the French Neo-Latinist Salmon, and the Portuguese Ferreira. Treatises by Vives and Castiglione also shed light on Boscán's matri-

1. Este artículo es una versión reducida del análisis más profundo que desarrollo en mi tesis doctoral en curso «Pensamiento clásico y experiencia autobiográfica en la epístola poética del primer Renacimiento». Agradezco a mi director de tesis, Álvaro Alonso Miguel, sus correcciones y sugerencias. Sandidge (2004): 338-339.

monial poetry, for they offer conceptual underpinnings for its ideological construction of conjugal love.

Keywords
Boscán; Pontano; Salmon; Ferreira; Vives; Castiglione; verse epistle; marriage; wife

Este artículo se propone revisar la visión del matrimonio y de la esposa que aparece en los célebres pasajes de la epístola poética de Juan Boscán a Diego Hurtado de Mendoza (c. 1540). Si bien la correspondencia entre este canto al amor conyugal y la experiencia autobiográfica del poeta barcelonés parece indudable, y la lectura en esta clave encaja con el contexto de escritura de la epístola —un recién casado ya maduro se dirige a un embajador soltero, cuyos afanes por alcanzar el matrimonio quedan reflejados en sus cartas en prosa[2]—, resulta también fructífero analizar la construcción poética e ideológica que Boscán lleva a cabo al abordar este tema. En primer lugar, analizaremos la visión de la esposa y del matrimonio por parte del poeta, así como la posible conexión con el cambio poético e ideológico que experimenta, teniendo en cuenta otros poemas que forman parte de este ciclo del amor nuevo, para centrarnos especialmente en la relación entre matrimonio y sexo, y entre matrimonio y renovación psicológica y poética. A continuación, compararemos la poesía del amor conyugal de Boscán con la de otros autores que han enfocado esta clase de amor: el poeta neolatino italiano Pontano y el neolatino francés Salmon, y el portugués Ferreira. Además de señalar las semejanzas y diferencias entre las visiones de los cuatro, y de analizar las referencias al amor sensual de Boscán en relación con las de Pontano, resulta interesante el hecho de que Pontano pudo ser una influencia para Boscán; mientras que Salmon escribe en las mismas décadas y de haber relación entre ambos poetas, no es fácil determinar en qué sentido sería; y Ferreira escribe posteriormente y parece tener en cuenta la obra del barcelonés. Así pues, pueden observarse los distintos eslabones de esta cadena de conexiones, imitaciones o coincidencias en la construcción poética del matrimonio y de la esposa, en la cual Boscán ocupa un lugar central. Por último, leeremos los versos matrimoniales del poeta barcelonés a la luz de los tratados de Vives y Castiglione, que pudieron aportarle una base conceptual para su construcción ideológica del amor conyugal.

2. Hurtado de Mendoza (1935).

La exaltación del matrimonio y de la esposa

A partir del primer tercio de la epístola de Juan Boscán a Diego Hurtado de Mendoza (en el verso 130 de 404), tras señalar que ha hecho efectiva en el matrimonio la doctrina aristotélica de la «dorada medianía» poetizada por Horacio (y aclarando así que en su caso no se trataba de hipócritas declaraciones), el poeta comienza a describir los efectos positivos del mismo. Esta defensa y exaltación de la vida conyugal y de la esposa resulta, como ha señalado la crítica, una de las notas más originales de la poesía de Boscán, puesto que no se hallan paralelos en muchos autores en verso, aunque sí coincida con una corriente de pensamiento defendida por humanistas como Alberti en su *Libro della famiglia*, o con la de Erasmo, que destacaba el papel de la esposa para contener la lujuria del hombre. Como resumía Sandidge: «Although Luther, Calvin, Erasmus and other Renaissance theologians held beliefs inherited from patristic and medieval theologians about female lust [...] they also valued wives as useful for containing male sexual immoderation. [Erasmus said in 1519] 'What is sweeter than living with a woman with whom you are most intimately joined not merely by the bonds of affection but the physical union as well?'»[2]. Esta estudiosa recuerda que tanto el movimiento reformista como la corriente petrarquista fueron sustanciales en la mejora de la imagen de la mujer, así como en su valoración positiva en tanto que influencia beneficiosa para el hombre —y no solo origen de sus pecados—, con la diferencia de que las relaciones sexuales que dichos humanistas consideraban positivas en el seno del matrimonio, aparecían en la poesía como deseos insatisfechos. Reeser destaca que la opinión positiva de Erasmo sobre el matrimonio y su papel en las relaciones íntimas está estrechamente relacionada con su visión de la sexualidad como algo natural en el ser humano y no como un pecado[3]. ¿Podría estar el discurso de Boscán relacionado con estas ideas? Parece que aunque la influencia más poderosa provenga de su experiencia vital, en la formulación poética de sus ideas sobre el matrimonio se sirve, para legitimarlas, del pensamiento religioso y de la filosofía neoplatónica y la defensa de las cualidades de la mujer recogidas en los Libros III y IV de *El Cortesano* de Castiglione, como analizaremos más adelante. Aunque en la epístola de Boscán aparece la idea de que este nuevo amor que le inspira es casto, «agora el casto amor acude y manda/que todo se me haga muy sabroso»[4], no hay el mismo peso de la religión que en los sonetos con la misma temática, pues se destaca sobre todo la dimensión pasional, lo que sí parece recordar las ideas erasmistas, más que las neoplatónicas, aunque ciertos elementos de estas últimas también aparecen. Boscán intenta conciliar la pasión amorosa con la legitimación de la misma, y para ello insiste en dos ideas. El matrimonio ha supuesto para él una renovación, un renacimiento, pues su mujer le ha mejorado como persona al apartar de él pensamientos negativos y actos que podrían ser considerados peca-

3. Citado por Reeser (1999).

4. Boscán (1999): 366.

dos. Además, el matrimonio ha supuesto la vía de expresión de su deseo amoroso y el fin de los problemas que éste le causaba al no poder satisfacerlo o al dejarse llevar por él en exceso, idea que recoge la influencia del erasmismo y la aplicación del "término medio" al amor sensual. Veamos cada una de estas dos ideas y su conexión con otros poemas de Boscán que puedan aclarar o afianzar su significado.

La idea de renovación y mejora aparece desde el principio del pasaje, pues a mi juicio así podrían interpretarse los versos 130-2: «Esta [su mujer] m'à dado luego un nuevo ser,/ con tal felicidad, que me sostiene/ llena la voluntad y el entender»[5]. Carlos Clavería entiende que con «nuevo ser» se refiere a su hija Mariana, y ello le reafirma en fechar del poema hacia 1540[6]. Sin embargo, parece que en el contexto de dicha expresión, y sobre todo, si se compara con otros poemas, el «nuevo ser» podría ser sin forzar la interpretación el «nuevo Boscán» nacido de los efectos del matrimonio y del amor correspondido, que entona desde su nueva identidad un nuevo canto lleno de felicidad y armonía. En varios pasajes de la epístola aparece la celebración del amor correspondido y la mejora moral que ha supuesto para él, pues gracias al trato con su esposa ha superado el error de sus anteriores devaneos amorosos:

> Esta me haze ver que'lla conviene
> a mí y las otras no me convenían;
> a ésta yo tengo y ella me tiene[7] (vv.133-136)
> [...]
> De manera, señor, que aquel reposo
> que nunca alcançé yo, por mi ventura,
> con mi philosophar triste y pensoso,
> una sola muger me l'asegura,
> y en perfecta sazón me da en las manos
> vitoria general de mi tristura.
> Y aquellos pensamientos míos tan vanos
> ella los va borrando con el dedo
> y escrive en lugar d'ellos otros sanos/psalmos[8] (vv. 166-174)
> [...]
> Ganancia sacaré del acidente
> que otro tiempo mi sentir turbava,
> traiéndome perdido entre la gente.
> ¿Qué haré d'acordarme cuál estava
> viéndome cuál estoy, que estoy seguro

5. Boscán (1999): 364.
6. Clavería (1999): 364, nota al verso 128: «El poema ha de estar escrito hacia 1540, porque Boscán casó en 1539 con Ana Girón de Rebolledo, y en el v. 130 cita un nuevo ser: su hija Mariana».
7. Boscán (1999): 364.
8. Boscán (1999): 366. Carlos Clavería elige la variante «psalmos», la presente en la edición *princeps*, en su edición de Boscán (1991), mientras que en la de Boscán (1999) cambia de criterio y escoge la variante de la edición de 1875, «sanos». Por ello recojo ambas posibilidades.

de nunca más pasar lo que pasava?
En mi fuerte 'staré dentro en mi muro,
sin locura d'amor ni fantasía
que me pueda vencer con su conjuro.
Como digo 'staré en mi compañía,
en todo se me hará el camino llano,
su alegría mezclando con la mía.
Su mano me dará dentro en mi mano,
y acudirán deleites y blanduras,
d'un sano coraçón en otro sano[9] (vv. 280-294)

Compárense estas ideas con las que aparecen en los siguientes fragmentos de sonetos, todos pertenecientes al ciclo del amor correspondido y celebrado, para advertir en estos últimos el mayor peso de la religión en metáforas e imágenes:

Soneto CXIV [...] canto de'amor mis **bienes sosegados** Agora empieça Amor un **nuevo canto**[10]	Soneto CXVI que Amor **me levantó de frío y muerto**, haziéndome quedar **bivo y contento**. **El milagro** fue hecho'strañamente, porque **resucitando** el mortal velo, **resucitó** también la inmortal alma. **Celebrado seré** en toda la gente, llevando en mi **triumpho para'l cielo**, con el **verde laurel la blanca palma**.[11]
Soneto CXVII Demás del **gran milagro** que Amor hizo, **haziéndome**, después de'star **deshecho**, fue **muy maravilloso** y **nuevo hecho** ver que un Amor **me hizo** y **me deshizo**[12].	Soneto CXVIII Un **nuevo Amor** un **nuevo bien** m'ha dado, **illustrándome'l alma y el sentido**.[13]
Soneto CXX hasta que **Dios** con su **absoluto mando** mi guerra convirtió en tanta **vitoria,** que agora **vencedor** estoy **triumphando,** **dexando'scrita** en todos larga istoria[14]	Soneto CXXIII Como en el mar, **después de la tiniebla**, pone alboroço el **asomar del día,** y entonces fue **plazer la noche'scura**, así en mi corazón**, ida la niebla.**[15]

9. Boscán (1999): 370.
10. Boscán (1999): 226. La negrita en todas las citas del artículo es mía.
11. Boscán (1999): 227.
12. Boscán (1999): 228.
13. Boscán (1999): 229.
14. Boscán (1999): 230.
15. Boscán (1999): 232.

Soneto CXXVII

D'una **mortal y triste perlesía**
en su cama **tendida mi alma'stava**,
y como el **mal** los nervios l'ocupava
ni de pies ni de manos se valía.
El **casto Amor, que Dios del cielo embía**,
le dixo en ver la **pena** que pasava:
«¡**Suelta tus pies**, tus **manos te destrava**,
toma tu techo a cuestas y haz tu vía!»
Bolví luego a mirarme y **vime sano,**
y caminé sin rastro de violencia
por las cuestas así como en lo llano.
¡O **poder eternal y soberano**!
¿Quién sanará con propia diligencia
si la salud no da tu larga mano?[16]

La intervención divina (ya sea, en determinadas ocasiones, de la divinidad pagana Amor, en otras, del Dios cristiano, o bien, de una fusión de ambos) resulta indispensable en los sonetos para la mejora moral y vital del poeta, y del mismo modo sucede en la Canción CXXX, donde el sujeto lírico resume su evolución desde los amores mundanos y lascivos, en los que creía equivocadamente hallar la felicidad, hasta que Dios le sacó de su error, mostrándole la verdad que no quería escuchar de boca de sus buenos amigos:

Si algún **prudente amigo** me dezía
«estos bienes d'Amor **no permanecen**»,
por **pesada sentencia** la juzgava.
Ninguna forma de desdicha hallava
que'mbaraçar pudiese mis venturas.
ni vacilavan ya mis esperanças
con escuchar mudanças
de mugeres que han hecho ya locuras [...]
Resucitado pues d'aquella muerte
que **mató bivamente mis sentidos**,
los de l'**alma** y también los **corporales**.
bolviendo atrás, **mis años vi perdidos**
y vi que fui caído en **baja suerte**,
igual con los más **bajos animales**[17]
(vv. 34-41 y vv. 76-81)

En la epístola encontramos el mismo despertar y el mismo reconocimiento de los errores pasados, así como idéntico deseo de mostrar a los demás lo que

16. Boscán (1999): 235.

17. Boscán (1999): 237-241.

ha aprendido, pero ha desaparecido la dimensión religiosa de los sonetos y de la canción, pues la propia metamorfosis está atribuida al efecto benéfico de la esposa más que al del «casto Amor» mensajero de Dios, y tampoco se presenta en términos religiosos, como un milagro, o como la resurrección de Lázaro. Por ello tampoco hay la misma necesidad de extender el mensaje divino, que en la canción CXXX tiene un peso nada desdeñable: «Y este contentamiento es tan **fundado**, / que aun andaré, por todos, **predicando** / que, amando o desamando, / se den priesa a llegar do yo é llegado»[18]. Todos los poemas comparten la misma dimensión de renacimiento y de aprendizaje, y el mismo contraste entre amores pasados, superfluos, mudables (dictados por la Venus Pandémica, según *El Banquete* de Platón) y el amor presente, estable y con efectos positivos sobre el amante (bajo la égida de la Venus Uránica esta vez, aunque aplicado al amor heterosexual en lugar de al homosexual). Pero en la epístola hay una insistencia mucho mayor en el poder de la esposa que en la intervención divina, así como en la dimensión humana más que en la sobrenatural, y a su vez en el cambio psicológico más que en el religioso-moral. Buena prueba de ello es que la «vitoria» que en el soneto CXX se atribuía a Dios, en la epístola la entrega la mujer. La influencia de la esposa es aún mayor en tanto que, tras borrarle con el dedo los antiguos pensamientos «vanos» (en el sentido de 'sensuales', como muestra el empleo del mismo término cuando se niega a describir los placeres de su matrimonio: «lo que d'este tiempo a la mañana / pasare, pase agora sin contarse / no cura mi pluma de ser vana»[19]), le escribe otros «sanos»[20] en su lugar. El poeta, con la idea de que su esposa le escribe «pensamientos sanos», reconoce que los «trabajos de amor disperso»[21] le enfermaban. Pero aún así, el interés sigue centrándose en el amor humano y en su dimensión más corporal. Se emplean a tal efecto ideas e imágenes propias del estoicismo, como la liberación de la esperanza o del miedo (que recuerda la *ataraxia* y estabilidad del sabio, salvaguardada gracias al control de las pasiones), o bien se recurre a la escritura, borrado y reescritura de los pensamientos (que recuerda la concepción estoica del alma como una tabla de cera en la que lo exterior imprime sus signos), pero en un contexto que subvierte su sentido. Lo esencial de este pasaje es el protagonismo de la esposa y su capacidad para transformar al sujeto poético, para

18. Boscán (1999): 237-241

19. Boscán (1999): 372.

20. Recordemos que la lección que ofrece la princeps de 1543, «psalmos», respetada por C. Clavería en su edición de 1991, es enmendada en 1875 por W.I. Knapp, que prefiere «sanos», variante que respeta la sintaxis y la rima consonante del terceto , y por ello es incorporada por Clavería en 1999. El asunto no es baladí, ya que la versión de la *princeps* rompe con la rima en «-anos» («manos», «vanos», «psalmos») y cambia el sentido del pasaje.

21. Nada más acertado para describirlos que esta paráfrasis de Shakespeare que hizo Jaime Gil de Biedma en su poema «Pandémica y Celeste», donde, como Boscán, comparaba ambas clases de amor: «aunque sepa que de nada me valdrían/trabajos de amor disperso/si no existiese el verdadero amor/Mi amor/Íntegra imagen de mi vida». Gil de Biedma (2006): 178.

cambiar su manera de pensar. La mujer actúa como escritora, borra las ideas de su marido y escribe las propias. Estos versos pueden leerse en clave metapoética: los pensamientos «sanos» serían los poemas que le inspira, es decir, los sonetos y la canción comentados anteriormente, además del poema que nos ocupa. Se refuerza esta interpretación si atendemos al comienzo de la epístola, donde Boscán también parece expresar la dificultad de encarar esta nueva vertiente de su poesía. Podemos comparar la evolución poética del Libro III de Boscán con la del *Canzoniere* de Petrarca: coinciden en el reconocimiento de los errores pasados y en el propósito de enmienda, pero tanto el punto de partida como el de llegada son muy distintos, pues Petrarca evoluciona desde el amor humano, inspirado por la mujer, al amor divino; en cambio, Boscán cambia los amores plurales y transitorios de las amadas por el amor estable de la esposa; pero todos ellos son humanos, aunque el segundo tenga ciertas connotaciones religiosas al encuadrarse en el matrimonio. La epístola supone en este sentido una renovación formal, al imitar modelos genéricos clásicos ausentes en la poesía vernácula de Petrarca, y una renovación temática, al incluirse en el ciclo del amor correspondido y celebrado, que si bien tenía una relevante tradición en la poesía neolatina —véase Pontano—, no se había frecuentado en lengua vulgar[22]. Esta composición constituiría parte, así, del intento de Boscán de superar la poesía petrarquista o de dar nuevos aires y contenidos a su poesía, ensayo paralelo al de Garcilaso de la Vega, aunque en su caso parece que inspirado por circunstancias más vitales que poéticas —es decir, más por querer incluir en su poesía sus nuevas experiencias que por imitar otros modelos distintos a los de Petrarca y Bembo, como el de los neolatinos o el anti-petrarquista de Bernardo Tasso, quien además de adaptar los géneros clásicos también incorporó el amor conyugal a sus versos[23]. El valor de este intento poético y la novedad del amor feliz de Boscán quedan de manifiesto en el ciclo de sonetos que dedica a su muerte el poeta napolitano Luigi Tansillo (1510-1568), y en el que le dedica a su esposa, ya viuda:

22. En la península aparecen sobre todo en el ámbito de la Corona de Aragón, como Hugo de Urríes, Jaume Roig (*L'espill*) y Romeu Llull en el s. xv. En Italia, en lengua vernácula, destaca especialmente el poeta napolitano Berardino Rota (1508-1575), que dedica un ciclo de sonetos a la muerte de su esposa, pero es posterior a Boscán (1559), ejemplos anteriores o coetáneos a Boscán serían el Panormitano (s. xv), Bernardo Tasso, Vittoria Colonna, y Luigi Tansillo.

23. Bernardo Tasso, como luego Rota, dedica varios sonetos al lamento por la muerte de su esposa Porzia (en las *Rime*, el soneto 4 del libro IV, y los sonetos 136 y 153 del libro V, por ejemplo).

Soneto CCXC	Soneto CCXCII
nella medesima occasione: il p. italiano manda il suo omaggio al poeta spagnuolo morto.[(1542)] Boscàn ch'acceso d'alto, illustre zelo, **hai cantato d'amor sì novamente,** **che serai conto a la futura gente,** **mentre avrà ne gli amanti e foco e gelo,** **non ben fiorìa su le mie guancie il pelo**, quand'io del nome tuo divenni ardente; or ch' a vederti era vicin, repente a gli occhi miei ti fura avaro cielo. Le **Muse del gran Tevero e dell'Arno,** **che tu festi venir ne la tua terra,** e **in tua lingua cantar note divine,** perch' io non solchi tanto mar indarno, sovr' al sasso onorato che ti serra, ti sacran queste rime peregrine. [24]	*Ad Anna Giron de Rebolledo, moglie del Boscàn, nella morte del marito.[(1542)]* Donna, il cui raro pregio non pur suona qui, tra Pirene e l'Alpe, **in mille carte** **che cantan voi, ma lunge e 'n ogni parte** **ove d'amor si legge e si ragiona;** poiché, chiamato al ciel, da Barzellona Boscàn vostro, e dal mondo, si diparte, di che **ne piange Amor, Natura ed Arte,** **e le Vergini sante d' Elicona;** **turbinsi i bei vostr' occhi, ond' ei già s'ode** **cantar sì dolce, e per la cui virtute** **s'alzò cotanto e fe' sì nobil opre.** Sacrino, in guiderdon di tante lode a **vostr' onor** da le sue man tessute, due lacrime in sul marmo, che le copre.[25]

Del soneto que dirige a Boscán, destaca especialmente la idea de Tansillo de que el barcelonés ha cantado al amor de manera novedosa, frente a la metáfora petrarquista de los amantes atrapados entre el fuego y el hielo. La relación del matrimonio de Boscán con esta renovación poética queda aún más de manifiesto en el soneto que el napolitano dedica a Ana Girón de Rebolledo, ya viuda, en tanto que celebra su fama: «in mille carte che cantan voi» muestra la difusión de la poesía conyugal de Boscán entre los Pirineos y los Alpes, en un momento de intensos debates sobre la naturaleza del amor y sobre el matrimonio.

La construcción poética del matrimonio: Boscán frente a Pontano, Salmon y Ferreira

A pesar de este intento de apartamiento del petrarquismo y bembismo que vemos en la epístola, y a pesar de que en ella lo espiritual no tiene el mismo peso que los sonetos y la canción del ciclo del amor correspondido y celebrado, sí aparece en ella una huella del neoplatonismo defendido por Bembo: «Su mano me dará dentro en mi mano/y acudirán deleytes y blanduras,/d'un sano coraçón en otro sano» (vv. 292-4) parece recordar al pasaje de *El cortesano* en que se describe el intercambio de almas del amor casto propio de la madurez. En este sentido, parece que Boscán tiene muy presente el modelo descrito por Bembo, puesto que la perspectiva de la epístola coincide perfectamente con la evolución desde los amo-

24. Tansillo (2003).

25. Tansillo (2003).

res sensuales (que Bembo trata de viciosos, enemigos de la razón y placeres de las bestias), comprensibles y hasta disculpables en la juventud, al amor más racional y elevado propio de la vejez. En otros sonetos y en la canción hay más paralelismos con los capítulos VI y VII del Libro II de *El Cortesano*, por ejemplo, en la descripción de la ceguera que le hacía pensar que sus amores pasados eran fuente de placer, y en la idea del amor humano como elevación hacia la virtud y hacia Dios. Sin embargo, Boscán no abraza en la epístola los presupuestos del neoplatonismo, puesto que sigue exaltando la unión de los cuerpos, no solo la de las almas.

Cierto es que su celebración no es tan abierta y claramente sexual como la de los poemas neolatinos —que pudo conocer[26]— de Giovanni Pontano (1426-1503), quien describe la unión corporal y la desnudez de la mujer no solo en sus poemas a las jóvenes de los baños, sino también en los dedicados a su esposa Ariane Sassone, en los que destaca que además de ser la alegría de su madurez —se casó con ella en 1461, con treinta y cinco años— también le ha rejuvenecido al despertar en él de nuevo la pasión. La situación descrita por Boscán coincide con esta visión en la celebración del amor maduro, y de la vitalidad que proporciona, pero donde Pontano introduce referencias directas y descripciones detalladas del cuerpo femenino, el poeta barcelonés solo se atreve a mencionar una sola vez su ansiedad por la unión amorosa, dejando lo demás entre líneas. La diferencia de tono e intensidad hacen que el «atrevimiento» de Boscán palidezca ante el del poeta neolatino, pero ello no le resta valor, pues hay que tener en cuenta la difusión más restringida de la poesía neolatina entre lectores de mayor formación, lo que a su vez podía favorecer una mayor libertad en el tratamiento de los temas. Compárense los siguientes fragmentos para advertir la diferencia de tono y de intensidad, así como la mayor sensualidad de la poesía conyugal de Pontano:

26. Los poemas de *Baiae* fueron escritos entre 1490-1500, cuando Pontano tenía entre 64 y 74 años, y publicados al menos, según las ediciones censadas en EDIT 16, en 1505, 1513, 1518, 1520 y 1533. Numerosas ediciones se encuentran en el CCPB y pudieron difundirse por la península antes de 1550.

Uxorem ac liberos invitat ad diem natalem celebrandum coniux**, requies senis mariti**[27] *Ad Ariadnam uxorem* Uxor, **deliciae senis mariti** **et casti thalami fides amorque**, per te vel viridis mihi senecta est, quem **curae fugiunt senem seniles**, qui seram supero senex senectam et **canus iuvenum cano furores**; sed tanquam redeat calor iuventae et sis cura recens amorque primus et primus furor impetusque saevus, **antiquas volo suscitare flammas** [..] suspirans viduo puella lecto, **fulgebas mihi primulosque amores** **spirabas oculis sinuque blando** **afflabas Arabum suos odores**[28] [...] procedit thalamo novosque amores et novas parat excitare flammas: spirant omnia, quae reflectit ora [...] et spargis veneres cupidinesque: rident omnia et aerem serenas[29] [...] mox cursans Amor huc et huc et illuc et per guttura, per genas manusque et per collaque lucidamque frontem, et per pectora candidosque dentis, ut iam non Amor is, sed ignis esset, qui seram quoque calfacit senectam[30]	Epístola de Boscán Agora el **bien es para gozarse,** Y el **placer** es lo que es, que **siempre place**, Y el **mal ya con el bien no ha de juntarse**. Al **satisfecho** todo satisfaze, Y assí también a mí por lo que é hecho **Cuanto quiero y deseo se me haze.** El **campo que era de batalla, el lecho,** **Ya es lecho para mí de paz durable**: **Dos almas hay conformes en un pecho**[31] […] **Ya estoy pensando**, ‘stando en mi posada, **Cómo podré con mi muger holgarme,** **Teniéndola en la cama o levantada**.[32] [...] **Tenderme ha allí la halda de su saya,** Y en **regalos de amor habrá porfía**, Cuál de entrambos hará más alta raya. El río correrá por do es su vía, Nosotros correremos por la nuestra, **Sin pensar en la noche ni en el día**.[33] [...] **pasaremos la noche dulcemente**, Hasta venir el tiempo que la gana De dormir toma al hombre comúnmente. Lo que de ‘ste tiempo a la mañana Pasare, **pase agora sin contarse,** **Pues no cura mi pluma de ser vana**. Basta saber que **dos que tanto amarse** **Pudieron, no podrán hallar momento** **En que puedan dexar siempre d’holgarse.**[34]

27. Pontano (2006): 34-38. Poema 12, v. 3. «Wife, who are an old husband's repose».

28. Pontano (2006): 38-39. Poema 13, vv. 1-10 y 21-25. Reproduzco la traducción inglesa a falta de la española: «Wife, your elderly husband's delight,/love and trust of our chaste bed,/You who keep my old age fresh,/who set an old man's cares to flight,/and help my triumph over old age,/a grey head singing of youthful passion;/But, as if fires of youth return/and you were at once first love and new,/first passion, headlong rush,/I want to fan those ancient flames», «A girl sights in an empty bed,/you gleam at me and from your eyes/emit love's dawning rays/and from your soft, sweet breasts/exhale Arabian fragances».

29. Pontano (2006): 40-41. Poema 13, vv. 30-34 y vv. 54-55. «She enters the chamber and prepares/to stir to life new loves and flames/all things breathe when she turns her face/All things shine where she turns her face», «You scatter love and hot desire;/all things laugh, you clear the air».

30. Pontano (2006): 42. «Presently Love ran here and here,/over your throat and cheeks and hands,/over your neck and lucid brow,/over your shining teeth, your breast,/till it wasn't Love, but fire,/warming my declining years».

31. Boscán (1999): 365.

32. Boscán (1999): 366.

33. Boscán (1999): 369.

34. Boscán (1999): 372.

Boscán, como Pontano, parece legitimar la pasión hacia su mujer con la alusión al matrimonio. Así, si el poeta italiano, antes de detenerse en los juegos amorosos de la pareja, describía el espacio de los mismos como «casta cama», el barcelonés alude por su parte al «casto amor», que convierte en gozoso todo lo que antes era abominable y venenoso. Pontano insiste más en que la juventud de su esposa le ha renovado la fuerza y la vitalidad perdidas, aunque también en sus poemas reconoce el poder balsámico de la mujer; en cualquier caso, el cambio psicológico no tiene tanto peso como en la poesía de Boscán. El neolatino incide más, pues, en la función rejuvenecedora del amor de una muchacha, y el poeta catalán en la función renovadora y tranquilizadora de la esposa; de ahí que Pontano describa más el cuerpo de la mujer y los sentimientos y emociones que despierta en él (tan fuertes que acaban siendo más fuego que amor), y Boscán se centre más en la narración de todas las actividades cotidianas que comparten o compartirán. Para el primero, la mujer se presenta más como objeto del deseo; para el segundo, esta dimensión aparece pero adquiere más relevancia la mujer como compañera. La celebración del amor matrimonial es sobre todo exaltación de la mujer y su belleza en Pontano, mientras que en Boscán, lo verdaderamente importante es la felicidad que se deriva de satisfacer su deseo tantas veces como quiera en el contexto de la correspondencia incondicional y la compañía cotidiana. En este sentido, aunque no sea tan sensual como Pontano, Boscán sí es muy explícito al resaltar la relevancia de la unión física como reflejo de la intensidad del amor matrimonial. Los versos «cuanto quiero y deseo se me haze./ El campo que era de batalla el lecho/ ya es lecho para mí de paz durable»[35], «[…] cómo podré con mi muger holgarme,/ teniéndola en la cama o levantada»[36], «Y en regalos de amor habrá porfía,/ cuál de entrambos hará más alta raya»[37] y «dos que tanto amarse/ pudieron, no podrán hallar momento/ en que puedan dexar siempre d'holgarse»[38] parecen referirse a la unión sexual de manera inequívoca, y no resultan tan frecuentes en la poesía castellana no explícitamente erótica de la primera mitad del XVI; menos aún en la poesía amorosa cancioneril y petrarquista. De hecho, la referencia a la imagen petrarquista «duro campo di battaglia il letto», imitada por Garcilaso en su soneto XVII, podría tratarse no de un homenaje al maestro italiano, sino de una muestra más de independencia frente al petrarquismo. Boscán contrasta, una vez más, su agitada vida amorosa pasada con la tranquilidad del presente, y para describir aquella que ahora ha superado emplea la imagen petrarquista, pero lo hace a través de la adaptación garcilasiana:

35. Boscán (1999): 365.
36. Boscán (1999): 366.
37. Boscán (1999): 369.
38. Boscán (1999): 372.

Soneto CCXXVI de Francesco Petrarca	Soneto XVII de Garcilaso de la Vega
Passer mai solitario in alcun tetto non fu quant' io, né fera in alcun bosco, ch' i' non veggio 'l bel viso, et non conosco altro sol, né quest' occhi ànn' altro obiecto. Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto, il rider doglia, il cibo assentio et tòsco, **la notte affanno, e 'l ciel seren m' è fosco,** **et duro campo di battaglia il letto.** **Il sonno è veramente qual uom dice,** **parente de la morte, e 'l cor sottragge** **a quel dolce penser che 'n vita il tene.** Solo al mondo paese almo, felice, verdi rive fiorite, ombrose piagge, voi possedete, et io piango, il mio bene.[39]	Pensando qu'el camino iba derecho, vine a parar en tanta desventura que imaginar no puedo, aun con locura, algo de que 'sté un rato satisfecho: el ancho campo me parece estrecho, **la noche clara para mí es escura,** **la dulce compañía amarga y dura,** **y duro campo de batalla el lecho.** **Del sueño, si hay alguno, aquella parte** **sola qu'es ser imagen de la muerte** **se aviene con el alma fatigada.** En fin que, como quiera, 'stoy de arte que juzgo ya por hora menos fuerte, aunque en ella me vi, la que es pasada.[40]

Frente a las noches intranquilas del amante desgraciado, opone Boscán sus noches felices de hombre casado. Y con esta referencia intertextual, parece expresar a la vez el apartamiento del amor infructuoso y torturado de Petrarca y Garcilaso, y la superación de toda la poesía que se centraba en él. Podría entenderse, pues, que la introducción de este verso de raigambre petrarquista en la epístola es una muestra más del intento de renovación del poeta barcelonés. Es un ejemplo de que el poeta ha superado esta concepción del amor torturado, y ha iniciado el análisis del amor no solo desde sus efectos psicológicos y sentimentales sino también desde sus implicaciones en el comportamiento moral y en la búsqueda de la felicidad y la virtud.

Volviendo a la búsqueda de otros poemas cuya construcción del amor conyugal sea similar a la de Boscán, los versos explícitos sobre la faceta sensual del matrimonio que aparecen en la epístola no resultan tampoco muy frecuentes en el contexto más esperable, el de los epitalamios —cuyo modelo italiano es Poliziano y su *Stanze per la Giostra*—, que suelen celebrar el matrimonio desde una perspectiva más mitológica, religiosa o política, sin detenerse en las intimidades de la pareja. Especialmente significativa es la comparación con algunos de los más personales y autobiográficos, como los epitalamios (1528-31) del poeta neolatino francés Jean Salmon *Macrin* (1490-1557), coetáneo de Boscán y conocido como el «Horacio francés». Ni siquiera en ellos encontramos declaraciones de esta clase. En el epitala-

39. Petrarca (2008): 694-695 (vol. II). **40.** Vega (1996): 59.

mio III, «Ad Gelonidem»[41], Salmon describe a su joven esposa como «épouse inséparable et compagne de ma couche», y al amor que le ofrece como «ma nourriture et mon repos»[42], pero al describir la relación entre ambos recurre a imágenes petrarquistas:

> si chaude est la flamme que'alluma cet enfant cruel [...]
> que si je désirais brûler avec plus d'ardeur et de constance
> et t'aimer encore davantage,
> je m'épuiserais misérablement dans ce souhait insensé
> sans pouvoir cependant atteindre le but de mon désir.[43]

Este poeta exalta el amor matrimonial, como Boscán, pero en la mayoría de los poemas dedicados a su esposa mantiene la actitud del amante petrarquista, hechizado por sus encantos y atormentado por la pasión. Así, en la Oda I, 24, también dirigida a su esposa, Salmon compara a Gelonis con Venus y Circe, e insiste en la imagen del amor como magia y veneno, como fuerza destructiva: «quel est le philtre dont à l'improviste tu viens de m'enivrer, au point qu' éperdu et fou d'un aveugle amour, sans être vraiment mort ni vif, je survis dans de longues tortures […] Quel pouvoir, quelle drogue t'assistant, je ne le sais, ni quels astres si bénéfiques t'obéissent [...] peu à peu je me meurs dans de muets tourments, c'est que je suis brûlé par une flamme pernicieuse»[44]. De hecho, esta visión opuesta a la de Boscán en su ciclo pre-matrimonial se refuerza en la Oda II, 6, dirigida a sus amigos. En ella, Salmon narra una evolución psicológica y moral provocada por el amor que es contraria a la de Boscán, pues en lugar de presentarse como un antiguo amante ahora reconducido moralmente, se muestra como alguien que antes estaba libre de ataduras pasionales y ahora es prisionero del amor: «je suis contraint, après le coupable abandon de/ma règle de vie passée, à porter le joug de Vénus»[45]. Especialmente significativo es el hecho de que si Boscán dice haber alcanzado mediante el matrimonio el término medio y una postura filosófica moderada, Salmon parece haberlos abandonado por el efecto del amor de la joven Gelonis; es decir, ambos coinciden en su perspectiva moral y filosófica —adaptar ciertas ideas clásicas y acomodarlas al cristianismo— pero difieren respecto a la influencia del matrimonio sobre ellas:

41. Para mayor comodidad en la comparación, cito la traducción francesa —y no la versión latina- de la edición más reciente de Jean Salmon Macrin (2008): 155. La primera edición de los *Epitalamios* es la de París, G. Morrhii, 1531. No tengo datos sobre su recepción en la península ni el posible conocimiento de Boscán de la poesía de Salmon, pero por las fechas de publicación sería posible que hubiera tenido acceso al menos a los *Epitalamios*, que aparecen en el CCPB.

42. Salmon (1998): 155. Epitalamio III. «Ad Gelonidem».

43. Salmon (1998): 155. Epitalamio III.

44. Salmon (1998): 341. Oda I, 24. «Ad Gelonidem».

45. Salmon (1998): 413. Oda C. II. 6. «Ad Sodales».

Autrefois, après **avoir recherché les raisons des choses** depuis leur origine première, **entre les doctrines et les écoles de tant de philosophes divergents**, je gardais par **prudence** la **voie moyenne** : **j'adoptais certaines idées**, j'en **critiquais d'autres** en **dissonance avec les lois chrétiennes** dont je voulais faire le principe régulateur de l'oeuvre que je m'étais assignée. Me voici détourné de si paisibles loisirs, sans méconnaître hélas ! **ma disgrâce ni ignorer qu'au lieu de tranquillité** des soucis de toute nature me restent! Mais quoi ! **Cupidon l'ordonne** ainsi et je n'y peux rien. **Qui oserait résister**, et, en un vain effort, brandir des armes inutiles contre l'enfant et la mère de l'enfant.[46]

Salmon se presenta a sí mismo como impotente ante el dios Amor, que tiene un efecto desestabilizador en su vida, pues causa más sufrimiento que contento, y le hace estar dispuesto a cualquier cosa por recobrar su estado pasado: «je passerai à travers les feux cruels/au milieu de la mer, à condition que j'aie l'espoir de/retrouver la santé et la vie qui me plaisait»[47]. La escenificación de su infortunio amoroso parece previo a su matrimonio, pues se cierra con una petición al amigo que le presentó a Gelonis de que acabe con su sufrimiento, puesto que es el culpable del mismo.

Más semejante a la postura de Boscán es la que aparece en la Oda III, 20, dirigida de nuevo a la propia Gelonis, donde tras dibujar un *locus amoenus* otoñal, señala, como el poeta barcelonés en su epístola, que cualquier lugar, urbano o campestre, será maravilloso en compañía de su amada, y que gracias a ella olvidará los sufrimientos pasados. Coincide también con Boscán en la aparición de las ninfas, la invitación a los amigos, la idea de retirarse del mundo, la función calmante de la mujer, y el contraste entre la felicidad alcanzada con ella y el sufrimiento causado por los amores en el pasado. Pero además, hay otros elementos que coinciden con la epístola de Diego Hurtado de Mendoza a Boscán, principalmente la participación del sujeto lírico en las tareas campestres, la imagen de la mujer rodeada de flores y frutos ofreciéndole su amor, y el que la compañía de ella sea una fantasía, un sueño consolatorio, algo que Salmon recalca especialmente con la proyección del poeta como paseante solitario por las sombras de los bosques silenciosos, imagen muy horaciana que no suele aparecer en las epístolas hispánicas.

C'est avec toi, Gélonis, que je voudrais surtout **passer ces jours, qu'il nous plaise, oisifs, de goûter les agréments de la ville, ou que nous préférions la campagne et les humbles maisons des champs.** Là-bas, **joyeux de participer un peu aux travaux des paysans**, je ne fuirais aucune tâche [...] Je m'abandonnerais, lumière de mes yeux, au

46. Salmon (1998): 413, 415. Oda II, 6.

47. Salmon (1998): 415. Oda II, 6.

bonheur de m'étendre avec toi dans un vallon retiré ;
sur la lyre éolienne, **je conterais les peines et les amours d'antan.**
Tes baisers brûlants me plongeraient dans la
béatitud, tandis que, tressant pour toi des couronnes
de roses parfumées [...]
Ces peines atroces, toi seule peux les alléger,
même absente, car, chaque fois qu'il me souvient de
toi, **dans mon âme ballotée, l'agitation se calme.**
Aussi, sachant où chercher secours, je m'écarte
souvent de la cour pour ne penser qu'á toi, promeneur
solitaire sous l'ombrage des forêts silencieuses.[48]

¿Podría haber alguna conexión directa entre la oda de Macrin y las dos epístolas? El libro III de las *Odas* de Macrin se imprimió con las elegías y epigramas en Paris, por Augereau en 1534, y con poemas de Du Bellay en 1546, por lo que difícilmente el poeta francés pudo haber leído las epístolas de Boscán y Hurtado, siquiera manuscritas, antes de la composición de su propio poema, a no ser que estas estén erróneamente fechadas y sean anteriores. Aunque la coincidencia de imágenes e ideas apunte hacia una relación directa, por ahora no podemos probarla. Pero resulta muy llamativo que, frente a otros poemas en los que se retrataba la figura de Gelonis con los pinceles petrarquistas, en esta oda aparece una imagen muy positiva de la mujer, asociada a la calma y a la tranquilidad, como asimismo sucede en Boscán. También parece demasiado similar la flexibilidad espacial, al no importar tanto el lugar para alcanzar un estado mental de felicidad y reposo, como la compañía de la amada. Las conexiones con la epístola de Hurtado de Mendoza parecen apuntar aún más a una relación, tanto el hecho de que el poeta se dirija directamente a la amada y le exprese sus deseos y fantasías, como el que el contenido de las mismas tenga correspondencias tan claras como la imagen de la mujer trenzando coronas de rosas, que aparecía en Hurtado de Mendoza: «el verde arrayán tuerce en derredor/de tu sagrada frente con las flores»[49]. Quizá la influencia se produjera a la inversa, y Hurtado y Boscán leyeran las odas y epitalamios de amor conyugal de Salmon, y cada uno prestara atención a ciertos elementos. La tercera opción es que los tres poetas contaran con una fuente común que explicara estos paralelismos, posibilidad que merece una exploración más profunda en otro lugar.

En quien sin duda tuvo influencia directa la poesía del amor correspondido de Boscán fue en el renovador de la lírica portuguesa António Ferreira (1528-1569), que destaca por tener un corpus de poemas de amor feliz de igual importancia. Como señaló Thomas F. Earle, los sonetos 33-41 del libro I de sus *Poemas lusitanos* celebran un «amor nuevo», y presentan muchas co-

48. Salmon (1998): 575, 577. Oda III, 20. «Ad Gelonidem».

49. Hurtado de Mendoza (2007): 185.

nexiones con los de Boscán[50]. La correspondencia verbal e ideológica con Boscán apunta a una relación directa, posible por la difusión manuscrita de la poesía de Garcilaso y Boscán entre los poetas portugueses, que supuso una temprana influencia, y porque además los de Ferreira debieron de ser compuestos después de 1550 —parece que su esposa murió en 1557—, es decir, cuando los versos del barcelonés ya contaban con una cuantiosa difusión impresa en España, Italia, Francia y Flandes. Así expresa Ferreira, con palabras muy semejantes a las de Boscán, su cambio poético propiciado por el amoroso: «muda esta minha noite em dia claro./Levantarei em teu nome alegre canto»[51], «verdadeiro, puro, casto e santo/amor cantando vou»[52]. Si bien el matrimonio de Ferreira con Maria Pimentel se diferencia del de Boscán por no ser de madurez —circunstancia que el barcelonés sí compartía con Pontano—, ambos tienen en común la brevedad de los mismos, ya que la esposa de Ferreira murió a los dos años de casarse, hecho que dio lugar a otro ciclo de poemas, los sonetos 1-13 del Libro II y la elegía en respuesta a la consolatoria de Pero de Andrade Caminha[53]. Si el amor nuevo cantado en los sonetos presenta muchas semejanzas, es especialmente llamativa la descripción del amor correspondido que realiza Ferreira en su epístola al poeta Sá de Miranda, pues en ella imagina su retiro al monte junto a su esposa, de modo similar al que narra Boscán en su epístola a Hurtado de Mendoza:

> A alma de maus desejos apartando,
> nela, e na terra sas raízes plante,
> que vao fermoso fruito levantando.
> **A ti, Marília, a ti, e às Musas cante.**
> **Alli, meu todo, e teu; livre e seguro,**
> **nada me ofenda, nada turve ou espante.**
> **En mim metido, e forte em meu bom muro,**
> nem o exemplo do mau **me mude ou dane,**
> **nem me deja do povo o riso duro.**[54]
> (vv. 187-195)

Ferréira recoge la imagen de la transformación moral por efecto del amor correspondido, «en mi fuerte estaré dentro en mi muro/sin locura de amor ni fantasía»[55], y la desarrolla en términos más estoicos, en coherencia con el resto de su poesía, en la que la vena filosófica es mucho más profunda y abundante que en el poeta barcelonés[56]. Pero ambos, en estos pasajes epistolares, expresan

50. Earle (1986): 233. Agradezco al Prof. Earle sus sugerencias e indicaciones respecto a los poetas portugueses durante mi estancia en la University of Oxford en 2009.
51. Ferreira (2008): 65. Soneto 34.
52. Ferreira (2008): 66. Soneto 35.
53. Esta veta de la poesía matrimonial, que podríamos llamar la «poesía de viudedad», que incluye la lamentación por la muerte de la esposa y los consuelos de los amigos poetas, la encontramos también en Pontano, en Colonna, y en Rota, como versión conyugal del *Canzoniere in morte* de Laura de Petrarca.
54. Ferreira (2008): 357.
55. Boscán (1999): 370.
56. Earle (1988) y (2008).

el mismo deseo de retirarse con su esposa, e insisten en la función de la misma como musa de su nueva poesía y como estabilizadora del ánimo. Además, Ferreira parece haber leído y aprendido de la correspondencia completa entre Hurtado de Mendoza y Boscán, puesto que en su epístola a Sá de Miranda emplea la misma técnica que Hurtado al dirigirse a Boscán, cuando interrumpe la comunicación con el destinatario, para apostrofar directamente a su amada.

La construcción ideológica del matrimonio: Boscán frente a Vives y Castiglione

Como hemos visto, la descripción de la felicidad matrimonial de Boscán no tiene muchos paralelos en la poesía vernácula, y ni siquiera coincide en tono y perspectiva con los poetas neolatinos más famosos por haber exaltado el matrimonio. Si es difícil, por tanto, trazar la genealogía del tema del matrimonio para determinar qué fuentes poéticas pudieron haber ayudado a Boscán a verter estas ideas sobre el matrimonio y la esposa en sus versos, ¿podría considerarse que la visión del poeta barcelonés nace solo de su propia experiencia o puede ser parte de la nueva sensibilidad hacia la mujer y la nueva concepción ideológica del matrimonio que desarrollan algunos humanistas? Las dos fuentes didáctico-morales que más claramente podemos relacionar con la visión de la mujer, de la esposa y del matrimonio presentes en la epístola a Mendoza, teniendo también en cuenta su cercanía cronológica con respecto a las obras a Boscán, son la *Institutione faeminae Christianae* (1524) del humanista valenciano Juan Luis Vives (1492-1540), escrita cinco años después del *Elogio del matrimonio* de Erasmo, que impulsa esta corriente de pensamiento, y *El cortesano* (1528) del mantuano Baldassar Castiglione (1478-1529), cuya influencia en Boscán está fuera de toda duda.

La obra de Vives pudo constituir un marco teórico que sustentara la visión positiva de Boscán acerca del matrimonio y el panegírico de la convivencia que aparece en la epístola, en la que la mujer no se presenta solo como objeto del amor y deseo, sino sobre todo como compañera: con ella disfruta la vida social de la ciudad y la vida tranquila del campo, con ella pasea, lee poesía clásica amorosa y épica y discute sobre ella, degusta los placeres de la comida y la conversación. Aunque Vives incide más en la función del matrimonio para asegurar la descendencia que Boscán, que solo le dedica a esta idea los versos, «la mesa de muchachos rodeada,/ muchachos que nos hagan ser agüelos»[57], comparten, frente a otros pensadores, el desarrollo de otras ventajas de tener esposa, especialmente la convivencia. Así defiende esta idea Vives:

57. Boscán (1999): 367. Llama la atención que Pontano (2006): 35 también hablaba de sus nietos en el poema 12 «Uxorem ac liberos invitat at diem natalem celebrandum», aunque en ese caso como una realidad, y con muchos más detalles.

> Diremos primero, que **los siete Sabios de Grecia estuvieron todos casados; también se casaron Pitágoras, Sócrates, Aristóteles, Teofrasto, los Catones, Cicerón y Séneca**, seguramente porque vieron que nada estaba tan en **concordancia con la naturaleza** como la unión de un hombre y de una mujer, gracias a la cual **el género humano, que es mortal en cada uno de sus miembros, en su totalidad se perpetúa**, y devuelves a tus descendientes lo que recibiste de tus ascendientes, como si le dieras las gracias a la naturaleza. Aristóteles aconseja en sus libros morales que el ciudadano tome esposa **no solo por causa de los hijos sino también por la convivencia, pues ésta es la primera y la mayor de las uniones**.[58]

También se pueden relacionar las virtudes que Boscán encuentra en el matrimonio con la imagen del matrimonio ideal que aparece en Vives. El poeta no insiste, como el humanista, en la necesidad de que la esposa sea casta y le ame, aunque parece que dichos requisitos se dan por sobreentendidos. Ambos coinciden en la importancia de la amistad dentro del matrimonio, idea platónica que Vives, con su avanzada concepción de la psicología humana, desarrolla como la fusión no solo de las almas y los cuerpos, sino de las personas:

> Entre las virtudes propias de la mujer casada, conviene que tenga dos de máxima importancia y que sobresalen por encima de las demás. Si esas dos estuvieran presentes, pueden convertirse los matrimonios **en algo firme, estable, duradero, fácil, soportable, dulce y agradable** [...] Estas virtudes son la **castidad** y un **gran amor al marido**.[59]
>
> Y si la amistad que parte de dos almas las convierte en una unidad, **¿cuánto más verdadera y eficazmente conviene que esto se garantice con el matrimonio, siendo como es lo único que aventaja, con mucho, a todas las demás amistades?** Por esta razón se dice que forman no solo **un alma o un cuerpo** partiendo de dos, sino también **una sola persona**.[60]

Una de las características que más sorprenden de la esposa descrita por Boscán en su epístola es su cultura, y su interés por la poesía clásica amorosa y épica, de autores que en su mayoría solo podría leer o escuchar en latín o en la traducción oral del marido. Como ha señalado Álvaro Alonso[61], «muchos moralistas, en su deseo de combinar lo útil y lo dulce, proponían a la mujer la lectura de textos exclusivamente religiosos: así, por ejemplo, en el capítulo III del *De officio mariti*, Vives aconseja al esposo que proporcione a su mujer poemas de Prudencio o Sedulio, en el caso de que ella sea aficionada a los versos». Parece, por tanto, que las lecturas de Boscán y su mujer no coincidirían con las recomendadas por Vives. Pero en la *Institutio* aparece otra idea que sí podría ser la que ilustra Boscán: la necesidad de que la esposa se interese por los asuntos del marido. Y siendo el marido poeta principalmente amoroso, ¿cómo no va a leer, y por tanto, compartir con su mujer,

58. Vives (1994): 197.
59. Vives (1994): 205.
60. Vives (1994): 213.
61. Alonso Miguel (2008): 2791-2800.

la poesía de Propercio y Catulo, aunque no fueran considerados apropiados desde un punto de vista moral? La conexión de Boscán con esta idea se refuerza por el hecho de que una de las autoridades a las que recurre Vives para sustentar su recomendación es, precisamente, Horacio, en su epístola I, 18[62], aunque el humanista traslada la anécdota de la esfera de la *amicitia* a la del matrimonio. Esto es una muestra de cómo las ideas éticas de Horacio, expresadas con mayor claridad en sus epístolas, se leen y adaptan a la mentalidad renacentista. Advierte Vives:

> También resultará provechoso para la mujer casada recordar aquel **consejo que Horacio, poeta prudente, dio a Lolio** sobre un amigo, para que se habituara a las costumbres y quehaceres del mismo: «Si él quisiera ir a cazar, no te dediques tú a componer poemas, sino que, dejando de lado las Musas, sigue a las acémilas cargadas de redes y a los perros» [...] Cecilio **Plinio** declara en muchas cartas suyas que **únicamente amó a su mujer** y entre esas cartas hay **una dirigida a Híspula, tía de su mujer y que la había educado** a ella. En esa carta no solo le da las gracias por haberle dado a la muchacha una formación tan esmerada sino también le descubre el motivo por el que amaba tan entrañablemente a su esposa, expresándose sobre ella de la siguiente manera: «**Me ama,** algo que es indicio de castidad; hay que añadir a esto su **afición a las letras**, afición que **surgió precisamente del amor que me profesaba. Maneja mis libritos, los lee y relee e incluso los aprende de memoria**»[63].

Así se incorpora a Ana Girón de Rebolledo a la galería de esposas ilustres que ayudaron a sus poetas artistas y compartieron sus intereses, como Híspula con Plinio o Pola Argentaria con Lucano. Este último caso, que también recoge Vives en su tratado, es especialmente significativo porque, según la tradición, la viuda terminó *La Farsalia* tras la muerte de su marido, y no hay que olvidar que la participación de la esposa de Boscán en sus labores poéticas llega a su culmen cuando, ya viuda, se encarga de la edición de sus poemas y los de Garcilaso, si bien la dimensión de su participación aún está por determinar.

Otro punto de contacto entre las ideas de Vives y la epístola de Boscán es la imagen de la función de la esposa como apoyo del marido, y su capacidad para entretenerle, adoctrinarle en el buen camino, animarle o aplacarle, y sobre todo conducirle hacia la virtud. El efecto positivo de la mujer coincide completamente con el descrito por el poeta, ya que ella logra que su marido alcance el término medio aristotélico, y le ayuda a controlar las pasiones. El siguiente pasaje, por tanto, sí parece haber influido directamente en Boscán:

> **La mujer prudente sabrá de memoria leyendas, historietas y cuentos cortos, tan divertidos como, por supuesto, honestos y puros, con los que reponer y divertir a su marido cuando esté cansado o enfermo**; deberá conocer igualmente los **preceptos de la sabiduría, adecuados para inducirle a la virtud o alejarle de los vicios**; asimismo, **algunos pensamientos profundos que le sirvan contra los ataques de la buena y**

62. Horacio (2002): 114.

63. Vives (1994): 247.

> **mala fortuna y le hagan volver a la realidad, poco a poco, si se ha dejado llevar por la euforia, o le levanten el ánimo si se halla abatido o derrotado por las adversidades**. Y, tanto de uno como de otro extremo, **retorne al término medio.** Si se apoderan de él y **se alborotan algunas pasiones**, **la mujer mitigará y aliviará esa tempestad con lenitivos femeninos, castos y prudentes.**[64]

Es muy llamativa la coincidencia en la idea de que la mujer logra que el marido retorne al término medio, así como la capacidad de la esposa de «aliviar» al marido, dado que los «lenitivos femeninos, castos y prudentes» son, sin duda, referencias claras a las que Boscán también alude, con la misma insistencia en el adjetivo «casto».

Además de la exaltación de la convivencia y la amistad conyugales, y de los atributos intelectuales y habilidades psicológicas de la esposa, Boscán señala a su vez, como Vives, —basándose en San Pablo— la función práctica de la mujer como administradora de la hacienda común, previa defensa del carácter positivo del dinero. Le dedica a ello nueve tercetos (vv. 184-210), tres de los cuales son especialmente significativos: «Otras vezes también, pienso algún' ora,/las cosas de mi hazienda sin codicia/aunque 'sta comúnmente es la señora», «Solo quiero escusar tristes pobrezas,/por no sufrir sobervias d'hombres vanos/ni de ricos estrechos, estrechezas./Quiero tener dineros en mis manos,/tener para tener contenta vida/ con los hidalgos y con los villanos»[65]. Así defendía Vives la misma idea:

> Porque, **¿acaso no es una locura considerar el dinero como un mal**, siendo como es algo tan liviano y lo último entre aquellas cosas que suelen elevar el espíritu de los hombres? Pero a muchos les ocurre que sus espíritus inconstantes y vacíos se hinchan por una suave brisa. Insensata, ¿acaso el matrimonio no lo hace todo común? Si gracias a la amistad todas las cosas se hacen comunes, **¿cuánto más comunes no se volverán con el matrimonio? Y no solo el dinero sino también los amigos, los parientes y todas las cosas.** Como dice **Plutarco**, «igual que lo expresaron los romanos en sus leyes, en las que se prohibía que se diera o se aceptara algo entre los cónyuges para que no pareciera que hubiese algo distinto o fuese propiedad de cada uno de ellos». En la mejor república, como enseña **Platón,** «conviene que se quite 'lo mio' y 'lo tuyo'» ¡Cuánto más debería darse **en el mejor de los hogares**, que solo entonces es el mejor, el más perfecto y por este motivo el más feliz, cuando, bajo una cabeza única, **solo existe un único cuerpo! Porque si tuviera varias cabezas o varios cuerpos sería un monstruo.**[66] San Pablo añade la preocupación por la hacienda familiar a la prudencia y a la castidad de las mujeres.[67]

Boscán comparte además la importancia que otorga Vives en este mismo pasaje a compartir todo y a pensar con una sola cabeza dentro del matrimonio. Esta concepción del matrimonio se advierte en el empleo del plural para todas las actividades que el poeta describe de su vida idealizada: «comamos y devamos», «passaremos», «quando pesada la ciudad nos sea, iremos [...]», «no-

64. Vives (1994): 261.
65. Boscán (1999): 366-367.
66. Vives (1994): 250.
67. Vives (1994): 301.

sotros seguiremos sus pisadas», «nos andaremos», «nos sentaremos», «nosotros correremos», «no ternemos embidia», «ternemos nuestros libros», «veremos», «oyremos», nosotros nos iremos passeando», «veremos platicando», «avremos reposado», «ayamos bien comido», «passaremos la noche dulcemente»[68], etc. Lo que importa es que marido y mujer no solo coinciden en sus gustos y apetencias, sino también en sus ideas y pensamientos, es decir, se escenifica perfectamente la concordancia de cuerpos, almas y personas que defendía Vives; la imagen del matrimonio como una república con una sola directriz: el bien común.

Las dos últimas ideas comunes en Vives y Boscán se refieren a la imagen de las relaciones entre los esposos. El «lecho de paz durable» que el poeta oponía al «campo de batalla»[69] del enamorado no correspondido, también puede oponerse a las malas relaciones conyugales, que pueden suponer otro campo de batalla más. Vives, basándose en Plutarco[70], defiende la importancia del sexo en la pareja como una medicina y un instrumento de reconciliación, idea que sin duda aparece en la epístola:

> También dice **Plutarco que no se debe discutir en el lecho conyugal**, pues, ¿dónde van a deponer las heridas infringidas a sus almas, si el **lugar más apropiado para la reconciliación lo han vuelto, con sus altercados, aborrecible y odioso** y, por decirlo de algún modo, han **desperdiciado la medicina más apropiada para curar las enfermedades de sus almas?**[71]

Por último, el humanista y el poeta comparten la defensa de la privacidad y la intimidad dentro del matrimonio, aunque Vives señala la importancia del secreto refiriéndose a la mujer, y Boscán aplica este precepto a sí mismo, e insiste no tanto en la dimensión moral como en la poética: no quiere escribir poesía vana —se entiende, erótica o burlesca— por lo que no va a dedicar sus versos a describir con detalle las relaciones sexuales con su mujer. Defiende Vives:

> Procure una y mil veces la esposa que, **todo aquello que se dice o se hace en el aposento o en el sacrosanto lecho matrimonial, sea considerado secreto inviolable** y debe guardarse incluso con más silencio del que, antiguamente se guardaba en **Eleusis** con los ritos de la diosa Ceres o, si queremos decirlo más correcta y adecuadamente, como las cosas que al oído del **confesor** le cuenta quien se confiesa. ¿Qué clase de **locura, es divulgar cosas que deben callarse y silenciarse con tanto cuidado?**[72]

El mayor punto de divergencia entre el pensamiento teórico de Vives sobre el matrimonio y la descripción de Boscán de su aplicación práctica es, jun-

68. Boscán (1999): 367-372.
69. Boscán (1999): 365.
70. Las ideas de Plutarco sobre el matrimonio fueron una de las fuentes clásicas más importantes para la creación de una imagen positiva del mismo. En 1535 sus *Praecepta connubialia* fueron traducidos por Jehan Lode en París, lo que puede justificar una mayor difusión.
71. Vives (1994): 256.
72. Vives (1994): 265.

to a la recomendación de distintas lecturas para la mujer, la valoración de la pasión dentro de la pareja. Ambos elementos están muy relacionados, porque para Vives los poetas elegíacos debían de rechazarse por inmorales (idea compartida, como recuerda Álvaro Alonso[73], por autores anteriores, como Pío II, y posteriores, como Mariana) sin duda por la expresión explícita de sus deseos y encuentros sexuales, y son estos mismos elementos los que defiende que deben rechazarse en el matrimonio. Boscán, por tanto, parece contravenir al mismo tiempo dos normas, una literario-moral (leer poesía amorosa con su mujer) y otra moral-conductual (desear a su mujer y disfrutar con ella), alejándose de preceptistas morales como Vives, aunque sin llegar al atrevimiento de poetas neolatinos como Pontano. El humanista valenciano defendía:

> **Conviene que los varones no anden sumergidos en placeres desmedidos**, ni se diviertan con otras mujeres diferentes a sus esposas. Pero aquí no adoctrinamos a los maridos, a pesar de que este lugar debería dirigirse más bien a ellos con objeto de que **no se erigieran en maestros de placeres y lascivia para sus esposas** y recordaran aquel breve pensamiento del pitagórico **Xisto**: **«Comete adulterio con su mujer todo el que ama a su mujer impúdicamente y con demasiado ardor»;** y a su vez obedecieran al apóstol **San Pablo**, quien recomienda a los maridos «que **posean con satisfacción a sus mujeres como si se tratara de vasos de generación y no sumidos entre pasiones desmesuradas e ilícitas**, como hacen los gentiles que desconocen a Dios»[74]

Pese a esta diferencia en cuanto a la concepción del sexo dentro del matrimonio, donde Boscán acentúa más la importancia del placer («holgarse») que de la función reproductiva, parece que en general las ideas del erasmista Vives sí pudieron constituir para el poeta un apoyo en su defensa del amor matrimonial. Es difícil precisar si las semejanzas entre los textos de Vives y Boscán obedecen a una influencia directa porque muchas de las ideas coincidentes se formulan de modo similar en otras obras. Pero si cada uno de los paralelismos no sería probatorio en sí mismo, la acumulación de los mismos permite apuntar a una relación directa.

En cuanto a la posible relación de la ideología de *Il cortegiano* de Castiglione sobre la mujer y el matrimonio con la epístola, en el Libro II del tratado que tradujo Boscán también se configura la imagen de una esposa que sabe gobernar la hacienda del marido, además de la casa y los hijos. El personaje de Julián el Magnífico, en su retrato de la mujer ideal, advierte que las damas de la corte deben tener «conversación dulce y graciosa y conforme al tiempo, lugar y calidad de con quien hablare» y que «es necesario que la dama [...] tenga noticia de muchas cosas [...] conversación larga, agradable y sustancial»[75]. Reconoce la dificultad de que la mujer llegue al término medio que se le exige en el trato con los hombres: «tiene necesidad de guardar una cierta medianía difícil y casi

73. Alonso Miguel (2008).
74. Vives (1994): 266.
75. Castiglione (1946): 97. Reproduzco la traducción del italiano al castellano del propio Boscán.

compuesta de contrarios, con la cual llegue puntualmente a cierto término con tan buen tiento que no le pase»[76]. Es decir, en lugar de destacar la función de la mujer para ayudar al hombre a alcanzar el término medio, se reconoce lo difícil que es para ella llegar a esta moral y conducta ideal que los hombres le exigen. También espera de ella las virtudes estoicas: continencia, grandeza de ánimo, templanza, fortaleza y prudencia. Del mismo modo, Julián el Magnífico defiende la inteligencia de las damas: «las mujeres, por ser más delicadas de carne, serán de entendimiento más sutil y de ingenio más hábil para la especulación que los hombres»[77]. Boscán coincide en términos generales con esta defensa de las capacidades de la mujer —también realizada en su carta a la Duquesa de Soma— y parece apreciar en ellas las mismas cualidades. Solo se aleja de la insistencia en la función procreadora del matrimonio que Julián el Magnífico destaca en términos casi exactos a los de Vives.

Atendiendo a los efectos de la mujer sobre el hombre, Boscán también coincide en la epístola con las ideas del personaje Julián, que sostiene que el hombre es de naturaleza caliente y por ello tiende al movimiento y la mudanza, mientras que la mujer, al ser de naturaleza fría, tiende al sosiego, la gravedad y firmeza, de ahí su capacidad para templar al hombre[78]. Julián también defiende el efecto positivo de la esposa frente a quienes recuerdan a Eva: «algunas mujeres han sido causa de infinitos bienes a sus maridos, y a hartos dellos han corregido muchos yerros»[79]. Pero la visión de Boscán parece coincidir todavía más con la del personaje Micer César, que en un encendido monólogo también defiende los efectos positivos de las mujeres, especialmente psicológicos y morales:

> ¿Quién no sabe que **sin mujeres no se puede alcanzar placer ni contentamiento en esta vida**; la cual **sin ellas sería grosera, sin ningún gusto y casi salvaje, y más áspera** que la de las fieras alimañas? ¿Quién no alcanza que las mujeres son las que **quitan en nuestros corazones todos los bajos y viles pensamientos**, las **fatigas, las miserias y aquellas tristezas tristes** que andan en compañía de todo esto?[80]
> **Acerca del conocimiento de las cosas grandes no nos desvían ellas, ni nos embarazan, antes nos despiertan y nos levantan** [...] Yo tengo por **imposible** que **en corazón de un hombre donde una vez haya entrado amor pueda jamás entrar vileza o cobardía**; porque quien ama desea siempre hacer cosas que le hagan ser amado.[81]

Boscán también parece compartir las ideas que expresa el mismo personaje en cuanto a la importancia de la mujer como musa de los poetas en lengua vernácula, y la visión del amor matrimonial como lo más cercano al amor divino:

> ¿Quién **compone buenos versos a lo menos en lengua vulgar, sino por declarar aquellos sentimientos que los enamorados padecen por causa de ellas** [...] Acor-

76. Castiglione (1946): 97.
77. Castiglione (1946): 105.
78. Castiglione (1946): 107.
79. Castiglione (1946): 113.
80. Castiglione (1946): 146.
81. Castiglione (1946): 147.

> dáos de cuantas cosas maravillosamente escritas en la poesía careceríamos agora en la lengua griega y en la latina, si las **mujeres no hubieran sido tenidas en mucho por los poetas** [...] Acordaos de **Salomon,** que queriendo escribir cubiertamente cosas altísimas y divinas fingió, por ascondellas debajo de un hermoso velo, un blando y ardiente diálogo de un enamorado con su amiga, pareciéndole que no se podía hallar aquí **entre nosotros semejanza más conforme a las cosas divinas que el amor de un singular hombre con una singular mujer**[82]

La cuestión en la que sin duda podemos encontrar más paralelismos es la del sexo dentro del matrimonio, pues El Magnífico insiste en la importancia de las buenas relaciones sexuales para evitar adulterios —que no condena si no se dan estas buenas relaciones—, empleando la misma imagen que Vives de la cama como lugar de concordia, que Boscán retomará. El personaje de *El cortesano* emplea el contraejemplo de las «malmaridadas» para destacar la importancia de su idea:

> en la **cama,** la cual debería ser **lugar de concordia y de amor**, **siembra la maldita furia infernal del diablo su ponzoña**, de la cual después nacen las rencillas, las sospechas y las **espinas del triste aborrecimiento que atormentan aquellas cuitadas almas atadas cruelmente con la recia cadena que quebrar no se puede hasta la muerte**, ¿por qué no consentiréis vos que a esta **mujer que está en tan duro estado**, le sea **permitido buscar algún alivio para tantos trabajos**, y dar a otro aquello que del marido es no solamente despreciado, más aun aborrecido?[83]

También podría haber influido a Boscán en su comparación del amor singular y correspondido y los amores múltiples y débiles la metáfora empleada por el personaje Emilia, que destaca la importancia de concentrarse en un amor: «los ríos repartidos en muchas partes, viene a traer poca agua; así también el amor que se reparte, viene a tener poca fuerza»[84]. Compárese con los tercetos:

> En mí las otras **yvan y venían,**
> y **a poder de mudanças** a montones
> de mi puro dolor se mantenían.
> Eran ya para mí sus **gualardones,**
> **como thesoros** por encantamientos,
> **que luego se bolvían en carbones.**
> **Agora** son los **bienes que en mí siento,**
> **firmes, maciços, con verdad fundados,**
> **y sabrosos** en todo el sentimiento[85] (vv. 136-144)

El rechazo de Boscán de sus pasados amoríos parece relacionarse además con lo que describe en el Libro IV el personaje que representa a Bembo acerca

82. Castiglione (1946): 148.
83. Castiglione (1946): 142-143.
84. Castiglione (1946): 157.
85. Boscán (1999): 364-365.

de los hombres que, movidos por el apetito del sentido, y no por la elección de la razón, creen gozar de la hermosura poseyendo el cuerpo en el que mora, y obtienen un placer falso, por lo que o bien quedan hartos, aborrecidos y arrepentidos, o bien con el mismo deseo, porque no han alcanzado lo que buscaban:

> puesto que por la ciega opinión, que los tiene borrachos, les parezca que en aquel punto sientan placer, como acaece a los enfermos que sueñan beber en alguna fuente clara, no por eso se contentan ni quedan sosegados [...] con la misma fatiga que primero sentían, se hallan en mitad de la brava y ardiente sed de aquello que en vano esperan poseer perfectamente.[86]

Esto lleva a tener el «alma presa y aherrojada en la prisión de la carne», pues «va mendigando de los sentidos para conocer las cosas». Así, Boscán habría iniciado el camino marcado por Bembo, desde los amores sensuales de la juventud hasta el amor más elevado de la madurez, pero sin llegar a la contemplación divina, que al menos en la epístola no aparece. Quizá Boscán rechazara la vía neoplatónica porque pensaba, como el personaje de Micer César: «el camino [...] de esa tan alta bienaventuranza me parece tan áspero, que realmente yo tengo por cosa muy difícil podelle andar»[87].

Conclusiones

Del análisis de la epístola de Boscán se desprende que el amor conyugal es el eje central de la filosofía práctica del poema. El amor matrimonial se relaciona con el resto de elementos de la vida ideal de forma jerárquica, siendo el requisito imprescindible para alcanzar la felicidad, como sinónimo de la «dorada medianía». La vida retirada en el campo o la vida social de la ciudad son dependientes del matrimonio, en tanto que responden a sus deseos cambiantes. El ideal de tener suficiente dinero y los placeres de la comida y la lectura también están sujetos a la esposa, puesto que todo se comparte con ella.

Este protagonismo del matrimonio y de la mujer justifica el haber centrado este estudio en ambos temas, ya que sin comprender cómo los aborda Boscán no puede comprenderse e interpretarse correctamente la epístola. Podemos concluir que el matrimonio se concibe como una fuente de felicidad y de enriquecimiento moral, al convertirse en el vehículo del «término medio» que conlleva la estabilidad psicológica y material. Según las ideas que aparecen en la epístola, la esposa permite alcanzar el ideal de la moderación, ya que con ella pueden culminarse los deseos sexuales sin que haya perjuicios morales o condenas religiosas. Además, gracias a ella el estado anímico del enamorado petrarquista, atormentado por la no correspondencia de sus sentimientos y por la insaciabilidad de sus deseos, da paso a un estado de sosiego, calma y satisfacción. Desde un ángulo meta-poético,

86. Castiglione (1946): 229-230.

87. Castiglione (1946): 250.

la esposa abre las puertas a una renovación del tratamiento poético del amor, y a una superación de la faceta amorosa del petrarquismo, ya que inicia el canto del amor correspondido, social y moralmente encomiable; en definitiva, abre paso a una poesía que no puede ser condenada por los moralistas sino que debe de ser comprendida como un cancionero de salmos «a lo profano».

La comparación de la poesía matrimonial de Boscán con la de su precursor neolatino Pontano nos muestra que ambos comparten la alabanza a los efectos rejuvenecedores del amor correspondido en el hombre ya maduro, si bien el italiano insiste más en la belleza de la mujer y el barcelonés en sus cualidades psicológicas e intelectuales, así como en sus efectos beneficiosos en el marido. Pontano, además, es más explícito en cuanto a la expresión del sexo y la pasión dentro del matrimonio, pero eso no resta valor al peso que Boscán otorga a este aspecto y que es buena muestra de su intento de renovación a través del tratamiento del amor en su poesía, ya que esta dimensión sensual del amor no es tan frecuente en la lírica amorosa no erótica, que, después de Boscán, tampoco tiene demasiados representantes aparte de Francisco de Aldana—. En cuanto a la conexión con Jean Salmon *Macrin*, el «nuevo canto» de Boscán cobra mayor relevancia cuando se advierte que incluso en poemas de amor matrimonial como los del poeta neolatino francés, la impronta del petrarquismo se mantenía, y se describía el amor por la esposa como un fuego de efectos devastadores tanto desde el punto de vista moral como psicológico. Solo la oda de Salmon dirigida directamente a la esposa presenta semejanzas con el intercambio epistolar entre Boscán y Hurtado de Mendoza, entre las que destacan la idea del retiro en el campo junto a la amada y la fantasía de los besos apasionados y las flores que ella le daría. Mientras que la relación directa entre Salmon y los poetas españoles no se puede demostrar por el momento, sí está más clara la influencia de Boscán sobre el portugués António Ferreira, cuyo ciclo de sonetos de «nuevo amor» y cuya descripción del retiro en el campo con la amada en un pasaje epistolar presentan paralelismos con los sonetos del barcelonés y su epístola a Hurtado de Mendoza que no pueden resultar casuales, conexión que se ve reforzada por las fechas, la difusión de Boscán en Portugal y las coincidencias verbales e ideológicas.

En último lugar, la construcción ideológica del matrimonio y la visión de la esposa que aparece en la epístola de Boscán presentan importantes concomitancias con las ideas que encontramos en los tratados de Juan Luis Vives y de Castiglione. Boscán parece tener en cuenta el pensamiento de Vives sobre la necesidad de la amistad y la afinidad personal en el matrimonio, sobre la conveniencia de que la esposa se interese y participe en los asuntos del marido —en este caso, la poesía—, y de que ayude asimismo en la administración de la hacienda familiar. Se aleja del humanista en cuanto a la poca insistencia en la procreación y el énfasis puesto en la pasión dentro del matrimonio. De los personajes de los diálogos de Castiglione, especialmente de don Julián y de Micer César, parece haber aprendido Boscán gran parte de su discurso a favor de la mujer, además de compartir la idea de la poderosa y positiva influencia de la esposa sobre el

comportamiento y la actitud psicológica del marido, y de los efectos saludables del deseo sexual dentro del matrimonio, ya que Boscán no concibe la unión con su mujer en términos neoplatónicos, sino que insiste ante el soltero Hurtado de Mendoza —a juzgar por sus cartas en prosa[88], pese a sus numerosas amantes, frustrado por no lograr casarse— en que el matrimonio también es la mejor solución a tales conflictos. Tanto Vives como Castiglione, pues, ofrecen a Boscán un esqueleto argumental en el que apoyarse para su exaltación de la esposa, del matrimonio y de sus efectos saludables en el hombre.

88. Hurtado de Mendoza (1935).

Bibliografía

Alonso Miguel, Álvaro, «Mujer y lectura en el Renacimiento: el canon clásico de Boscán», *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto. IV*, José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea, Vol. 1, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

Boscán, Juan, *Las obras de Juan Boscán*, Carlos Clavería, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1991.

—, *Obra completa*, Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.

Castiglione, Baltasar, *El Cortesano*, traducción de Juan Boscán, Buenos Aires y México, Espasa-Calpe Argentina, 1946.

Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, 10-06-2013, http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html.

Clavería, Carlos, «Introducción» y notas a Boscán, Juan, *Obra completa*, Madrid, Cátedra, 1999.

Earle, Thomas F., introducción y notas a Ferreira, António, *Poemas lusitanos*, Lisboa, Fundación Calouste Gulbenkian, 2008.

—, *The muse reborn. The poetry of António Ferreira,* Oxford, Clarendon Press, 1988.

—, «A Portuguese Sonnet Sequence of the Sixteenth Century», *Bulletin of Hispanic Studies*, 63 (1986) 225-234.

EDIT 16, *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo,* 10-06-2013, http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm.

Ferreira, António, *Poemas lusitanos,* Thomas F. Earle, Lisboa, Fundación Calouste Gulbenkian, 2008.

Gil de Biedma, Jaime, *Las personas del verbo*, Barcelona, Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, 2006.

Hurtado de Mendoza, D., *Poesía completa*, Ignacio Díez Fernández, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.

—, *Algunas cartas de Diego Hurtado de Mendoza. 1538-52*, A.Vázquez y R. Selden, Yale University Press, 1935.

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, Madrid, Cátedra, 2008.

Pontano, Giovanni Giovano, *Baiae,* traducción del latín al inglés de Rodney Dennis, Cambridge (Massachusetts)/ Londres, Harvard University Press, 2006.

Quinto Horacio Flaco, *Epístolas y Arte poética*, traducción de Fernando Navarro Antolín, Madrid, CSIC, 2002.

Reeser, Todd W., «Moderation and masculinity in Renaissance Marriage Discourse and in Rabelais's Tiers livre», en *Romanic Review*, 90 (1999), 1-26.

Salmon, Jean, (Macrin), *Épithalames et Odes,* traducción del latín al francés de Georges Soubeille, París, Honoré Champion, 1998.

Sandidge, Marilyn, «Constructing New Women in Early Modern English Lite-

rature», *Discourses of Love, Marriage and Transgression in Medieval and Early Modern Literature*, Albert Classen, Arizona State University, 2004.

Tansillo, Luigi, *Canzoniere*, Biblioteca Italiana, Roma, Universidad de Roma-La Sapienza, 2003, 10-05-2012, http://www.bibliotecaitaliana.it

Vega, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Castalia, 1996.

Vives, Juan Luis, *La formación de la mujer cristiana (De institutione feminae christianae)*, traducción del latín al castellano de Joaquín Beltrán Serra, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1994, Biblioteca Valenciana Digital, 12-2009, http://bivaldi.gva.es/i18n/corpus/unidad.cmd?idUnidad=10066&idCorpus=1

Weich, Horst, «La polifonía del discurso amoroso en Juan Boscán: La Canción LII 'Gentil señora mía'», *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro. (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999,* Christoph Strosetzki, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2001.

Las *Cortes de Casto amor* de Hurtado de Toledo y la prosificación de la *Octava rima* de Boscán. Hacia el neoplatonismo amoroso en la literatura española

Jimena Gamba Corradine
ENS-Lyon & SEMYR
jimenagamba@gmail.com

Recepción: 07/10/2013, Aceptación: 17/10/2013, Publicación: 20/12/2013

Resumen
En este artículo exponemos cómo la novelita *Cortes de Casto Amor* (Toledo: Juan Ferrer, 1557) de Luis Hurtado de Toledo incluye una prosificación de algunas partes de la *Octava rima* de Juan Boscán, poema que, como se sabe, traduce e imita sendos fragmentos de las *Stanze* de Pietro Bembo. Además de la prosificación, en las *Cortes* se prosigue la propuesta de final abierto de la *Octava rima* y se plantea una resolución al conflicto amoroso del autor en términos de amor intelectual y amor divino. Se trata, así, de una temprana muestra del influjo de las corrientes amorosas del neoplatonismo en la literatura española.

Palabras clave
Octava rima; *Stanze*; novela sentimental; novela pastoril; transmisión de la poesía en el Siglo de Oro

Abstract
Hurtado de Toledo's Cortes de casto amor *and the prosification of the* Ottava Rima *in Boscán: Neoplatonism and Love in Spanish Early Modern Literature*
In this article, we show that the *Cortes de Casto Amor* (Toledo: Juan Ferrer, 1557), published under the name of Luis Hurtado de Toledo, include a prose version of some sections of Juan Boscán's *Octava rima*, a poem in which, as it is well known, fragments of Pietro Bembo's *Stanze* are translated and imitated. Apart from the task of transforming in prose some lines of the *Octava rima*, Luis Hurtado de Toledo in his *Cortes* modifies the ending of Boscan's poem and proposes an articulation of the conflict of love in the author-protagonist pointing to an intellectual love and, in the end, the love of God.

Keywords
Octava rima; *Stanze*; Spanish Sentimental Romance; Spanish Pastoral romance; Transmission of poetry in the Sixteenth century

La novelita de tradición sentimental *Cortes de Casto Amor* se publicó en Toledo, en casa de Juan Ferrer, en 1557, en un impreso misceláneo estructurado en dos partes.[1] La primera parte, dedicada, parece ser, a María de Mendoza y de la Cerda,[2] se compone de diversas obras, todas de materia amorosa, aunque ligadas a tradiciones poéticas bastante heterogéneas (viajes alegóricos como los de la escuela alegórico-dantesca, lírica de cancionero, lírica italianizante).[3] El impreso representa, así, una propuesta editorial de mediados de siglo que obedece a un momento de transición entre «signos viejos» y «signos nuevos» —siguiendo la dicotomía de Alberto Blecua—, en el que obras como el *Cancionero general de obras nuevas* de 1544, el *Inventario* de Antonio Villegas (impreso en 1565, pero con privilegio desde 1551) o las ediciones del *Cancionero* de Jorge de Montemayor integran textos que se debaten entre la tradición cancioneril y la italianizante.[4] En la segunda parte del impreso, que incluye un prólogo dedicado a Felipe II, se imprimen las *Cortes de la Muerte*, una suerte de diálogo alegórico repartido en 23 «cenas» en el que diferentes estados asisten a las cortes que realiza la Muerte para pedirle algún don. Si nos guiamos por las indicaciones escénicas y por los parlamentos dramáticos, puede ser probable que esta obra haya sido concebida para ser representada.

Como sucede con una gran parte de las obras con las que está relacionado Luis Hurtado de Toledo, algunas de las piezas de esta miscelánea también son reescrituras o copias de textos ajenos:[5] las *Cortes de la Muerte* es obra de Miguel de Carvajal que Luis Hurtado de Toledo termina («Fueron començadas por Michel de Carvajal, natural de Plazencia, y agradando el tal estilo yo las proseguí y acabé» [A2r]),[6] el *Hospital de galanes enamorados*, que no es otra cosa que una

1. Conocemos cuatro ejemplares de este impreso: BNE (R/659 y R/12742), Bibliothèque Mazarine y Jagiellonian Library (Biblioteca de Cracovia). El cotejo de los dos ejemplares de la Biblioteca Nacional indica que existieron dos emisiones distintas del impreso, pues, al hecho de que los dos ejemplares están impresos en diferente papel, se añade que en la segunda parte (las *Cortes de la Muerte*) hay diferencias tipográficas. Se realizó una edición facsimilar en 1964 del ejemplar R/12742, prologada por Antonio Rodríguez-Moñino (Hurtado de Toledo 1964), aunque este prólogo se había publicado cinco años antes (Rodríguez-Moñino 1959).

2. María de Mendoza y de la Cerda (1522-1567) es hija de Diego de Mendoza y Ana de la Cerda. Véase Vaquero Serrano (2004), que es quien propone esta identificación.

3. Las obras de esta primera parte del impreso son las siguientes: 1. *Cortes de Casto Amor*; 2. *Coloquio de la prueva de leales* (diálogo amoroso de tradición erasmista); 3.*Hospital de galanes enamorados* (poema alegórico de un hospital de enamorados); 4. *Hospital de damas de amor heridas* (poema alegórico que continúa el anterior, pero en versión femenina); 5. *Espejo de gentileza* (manual de gentileza en verso); 6. *Ficción deleitosa y Triunfo de Amor* (poema alegórico con elementos de un infierno de amor). 7. Seis epístolas en tercetos encadenados, tres amorosas y tres espirituales que contrahacen las amorosas.

4. Precisamente una compilación como el *Inventario* de Villegas, que, al incluir prosa, se distancia del modelo cancioneril y se acerca a un esquema más misceláneo, se puede emparentar con las *Cortes de Casto Amor*. Sobre este momento de transición poética pueden revisarse Montero (2004) y Blecua (2006).

5. Para los problemas de autoría de las obras relacionadas con Luis Hurtado de Toledo revísese Gamba Corradine (2012).

6. Una hipótesis sobre los añadidos de Luis Hurtado de Toledo puede leerse en Gillet (1932: xi-xviii). Se espera aún una edición anotada de

versión —con añadidos y modificaciones de Hurtado de Toledo— de un poema que circulaba como *Ospital de Amor*, adjudicado en el *Cancionero barcelonés* a Juan Boscán y en el prólogo de Pedro de Cáceres a las obras de Silvestre a un tal «licenciado Jiménez», organista en la catedral de Granada.[7] Como había reparado Rodríguez-Moñino, también el *Espejo de gentileza* es una reelaboración: se trata de una suerte de plagio de versos y estrofas del *Doctrinal de gentileza* del Comendador Ludueña, que se publicó en la edición del *Cancionero general* de 1514,[8] y, así mismo, las epístolas en tercetos encadenados que se imprimen al final de la primera parte del impreso son, algunas de ellas, o epístolas de otros autores (como la que inicia «Aquella fuerça grande que rescibe», que en algunos cancioneros de la época se adjudicó a Garcilaso de la Vega) o reelaboraciones que parten de epístolas ajenas (como las versiones profana y religiosa que se escriben basándose en el «Alma del alma mía» de Gutierre de Cetina).

Así mismo la novelita *Cortes de Casto Amor* que abre el impreso no escapa a las usuales prácticas del cura toledano, ya que una parte del texto es una puesta en prosa de algunos pasajes de la *Octava rima* de Juan Boscán.[9] A esta copia de la *Octava rima* se añade el hecho de que en el último capítulo, donde tiene lugar la salvación espiritual del autor enamorado, se insertan, con algunas variantes, dos piezas ajenas: los sonetos «Pincel divino, venturosa mano» de Gutierre de Cetina y «Gracias al cielo doy que ya del suelo» de Garcilaso de la Vega.

Además de la utilización de materiales ajenos, que, como quisiéramos proponer, corresponde a una asimilación particular de la corriente italianizante, cabe recordar la condición anfibia de las *Cortes de Casto Amor*, a caballo entre los últimos resquicios de la novela sentimental y la incipiente novela pastoril.[10] A esta condición dual de la novelita se refirió Francisco López Estrada en su «órbita previa» a los libros de pastores españoles, al considerar que las *Cortes* se

este interesante texto donde diversos prototipos teatrales ponen sobre la mesa polémicas religiosas e ideológicas de mediados de siglo.

7. Sobre las versiones del *Ospital de amor* véanse Von Wunster (1991), Nider (1999) y, recientemente, Salido López (2013), quien estudia y edita los dos hospitales del impreso (el de galanes y el de damas) y hace una propuesta crítica de las cuatro versiones conservadas del *Ospital de amor*.

8. Rodríguez-Moñino (1959: 155). Tenemos en preparación una nota sobre esta reelaboración.

9. Téngase en cuenta que para hallar los versos de la *Octava rima* puestos en prosa fueron útiles ciertas pistas: de una parte, en el impreso R/659 de la BNE se puede apreciar en los márgenes, repetidas veces, una nota en tinta donde se lee «*Boscan, ad pedem literae*», y ciertos subrayados en el texto. De otra parte, Rodríguez-Moñino había comentado que las *Cortes de Casto Amor* están llenas de «reminiscencias boscanescas, y aún se aprecia con claridad, a veces, la prosificación de endecasílabos y octavas del poeta catalán» (Rodriguez-Moñino 1959: 153), pero no se había identificado la obra de donde procedía la prosificación.

10. Como bien ha señalado gran parte de la crítica, el género acuñado por Menéndez Pelayo (1905-1915, I: 299) como «novela sentimental» o «novela erótico sentimental» no se caracteriza propiamente por su homogeneidad. Véase Whinnom (1982), para una propuesta del corpus de novelas sentimentales, así como Rohland de Langbehn (1999) y Cortijo Ocaña (2001). Por otra parte, a la relación entre otros textos de Hurtado de Toledo y el género de la novela pastoril ya se ha referido Fosalba Vela (2002: 150-151).

podían poner en relación con la *Diana* de Montemayor por el escenario pastoril donde tiene lugar la acción, por el palacio de Diana, madre de Casto Amor (muy similar al de la sabia Felicia), por los razonamientos sobre el amor, por la exposición de casos de amor y por la defensa de la castidad, mientras que los elementos alegóricos del relato constituían recursos «anticuados» para el momento de su publicación (López Estrada 1974: 349). Por su parte, Jesús Gómez consideró las *Cortes de Casto Amor* más próximas a la narrativa sentimental, pese a recordar que el marco inicial de la novela —la ribera del río Tajo— y el bosque de Diana donde se realizan las cortes evocan «aires de bucólica renacentista» (Gómez 1993: 570). Para Gómez, las *Cortes* toman del género sentimental la «marcada presencia de la alegoría amorosa», el hecho de que la narración se desarrolle en primera persona y de que predominen «las aventuras espirituales sobre los sucesos externos» (1993: 566). Añade también que la sucesión de peticiones en las cortes hechas a Diana y Casto Amor emparenta la novela con narrativas en las que se incluyen estructuras judiciales o debates donde se discute alguna cuestión amorosa, como las incluidas en el *Triunfo de Amor*, en *Grisel y Mirabella*, en la *Questión de Amor* o en el *Veneris tribunal*, todas dentro del grupo de novelas sentimentales, o en el *Somni recitant lo procés de una questiòn enamorada*. La realización de cortes en las que Diana y Casto Amor responden a las dudas de los enamorados también está vinculada con la tradición de juegos cortesanos de origen provenzal y con los *dubbi* o *cuestiones de amor*, como las que aparecen en el *Filocolo* de Boccaccio,[11] pero el establecimiento de leyes y consejos para los enamorados de los capítulos noveno y décimo toma elementos retóricos, estructuras y léxico de las cortes históricas realizadas en la monarquía española: en la novelita de ficción se trata de «peticiones» que realizan los «procuradores» de catorce ciudades que son respondidas por Diana y Casto Amor.[12]

A estas tradiciones literarias señaladas por la crítica, cabe añadir una serie de textos del XVI donde se reproduce explícitamente un esquema jurídico para tratar una cuestión amorosa: La *Visita de Amor* y la *Residencia de Amor*, ambos de Gregorio Silvestre, son dos poemas en copla real, uno continuación del otro, en los que se relata cómo Venus y Cupido visitan una cárcel de amor, escuchan allí las peticiones y los casos de enamoradas y enamorados, y dan, finalmente, una solución o establecen una ley para cada caso, un esquema jurídico prácticamente igual al que encontramos en los capítulos noveno y décimo de las *Cortes*.[13] También en el *Concilio de galanes y cortesanas* de Bartolomé Torres Naharro —aunque texto clara-

11. Recuérdese que una parte del *Filocolo*, la relativa a las trece cuestiones de amor, se editó en castellano en 1541. Véase Muñiz Muñiz (2003).

12. Compárese, por ejemplo, la estructura de los capítulos noveno y décimo de la novelita con las descripciones de *Las cortes de Toledo del año de mil quinientos veynte cinco años* (Burgos: en casa de Juan de Junta, 1535); quizás al escribir estos capítulos Hurtado de Toledo tenía a mano un impreso como este.

13. Aunque las obras impresas de Gregorio Silvestre no vieron la luz hasta 1582, muchas de sus composiciones poéticas circularon manuscritas, como es el caso de la *Visita de Amor*,

mente satírico— el dios de amor dicta una serie de leyes sobre el comportamiento amoroso de los cortesanos.[14] De otra parte, la ensalada intitulada *A cortes llama el amor* (recogida en un cancionero toledano algo más tardío que nuestra novela), se encuentra dentro de la misma tradición de cortes amorosas, aunque, en este caso, se trata de un poema con marcas propias de la lírica tradicional.[15]

Así pues, no solo por los contenidos y por las tradiciones que integran las *Cortes de Casto Amor* constituyen una suerte de *collage* textual, sino que también en lo que respecta a la estructura general de la obra se puede distinguir una suma de partes unidas entre sí de forma no necesariamente orgánica; una consecuencia, en parte, de la prosificación que se realiza de la *Octava rima* en los capítulos tercero, cuarto, quinto y séptimo —como forzando un texto dentro de otro— pero también parece tratarse de una técnica de escritura típica de este reelaborador utilizada en otros pasajes: la primera parte de la novela tiene todo el aspecto de una novela pastoril y se recogen motivos y descripciones de la naturaleza muy del tono de la *Arcadia* de Sannazzaro, además de una descripción de Diana como madre de Casto Amor y del templo de esta que nos hace necesariamente preguntarnos por los orígenes del nombre «Diana» en Jorge de Montemayor y por las semejanzas con el templo de la sabia Felicia; los capítulos quinto y sexto incluyen escenarios alegóricos propios de la lírica cancioneril o de la novela sentimental como un Infierno de Desleales, un Limbo de Inocentes o una Cárcel de Ingratos; los capítulos noveno y décimo constituyen la realización estricta de las Cortes de Amor y los últimos capítulos se aproximan a ciertos finales de la narrativa sentimental en donde se resuelve la autobiografía sentimental del autor. De ese modo, un texto como las *Cortes de Casto Amor*, que encadena dos corrientes narrativas que tradicionalmente se han estudiado separadamente, nos lleva a considerar una suerte de *continuum*, o quizás, más bien, de superposición entre la novela sentimental y la novela pastoril; una prolongación sugerida ya por algunos investigadores como Cortijo Ocaña, quien se pregunta si acaso «lo pastoril es una continuación lógica de lo sentimental» o, por lo menos, «una continuación de la tendencia autoconsolatoria y lacrimosa» de la literatura sentimental en un nuevo contexto, pues, según sigue razonando, «no es simple casualidad que el desarrollo por excelencia del género pastoril se produzca desde 1550, fecha en la que se data la desaparición del género de la ficción sentimental» (Cortijo Ocaña 2001: 290).

Recuérdese, sin embargo, que la concepción amorosa del neoplatonismo es uno de los rasgos estrictamente propios de la novela pastoril, y no se encuentra

poema conservado en tres manuscritos (BNE, ms. 6193; Hispanic Society, B-2486 y Biblioteca de Palacio, ms. II.570).

14. El *Concilio* se imprimió en el pliego suelto *RM* 592, conservado en la colección de pliegos poéticos de la Biblioteca de Oporto.

15. Se conserva en el ms. 17698 de la BNE (véase Falgueras Gorospe 1963). También se encuentran en esta misma tradición de juicios amorosos los *Arrêts d'Amour* de Martil d'Auvergne, que Diego Gracián tradujo al castellano con el título *Arestos de Amor, que contienen pleitos y sentencias definitivas de Amor con comento* (Madrid: Alonso Gómez, 1569).

en el género sentimental; pero justamente en una novelita como las *Cortes de Casto Amor* afloran ya nociones del amor intelectual, no solo a través de los pasajes prosificados de la *Octava rima* —aun siendo, principalmente, la *Octava rima* (y las *Stanze* de Pietro Bembo de donde bebe Boscán) una suerte de petición dirigida a las damas en la que se les insta a aprovechar la juventud y a desprenderse de la pudicia—, sino también por la resolución final del conflicto amoroso del autor.

El origen de la Octava rima y la apropiación de Boscán

Con el poema intitulado *Octava rima* de Juan Boscán ingresa en España la estructura estrófica que lleva el mismo nombre.[16] La *Octava rima* se imprimió al final del libro tercero de la *princeps* de 1543, y se conservó también en el manuscrito Lastanossa-Gayangos (ms. 17969 de la BNE). Según varios críticos, parece ser que es obra tardía de Boscán,[17] y, con el *Leandro*, también impreso en el libro tercero, parecen constituir una sección independiente de los libros primero y segundo de las obras de Boscán, en los que se puede percibir una evolución vital del poeta, a imagen del proceso que sufre Petrarca en su *Canzoniere*.[18]

No tuvo que pasar mucho tiempo después de su publicación para que se comentara la relación entre la *Octava rima* y las *Stanze* de Pietro Bembo, que algunos calificaron de hurto. Así lo hace por lo menos Jerónimo de Arbolanche en *Los nueve libros de las havidas* (1566), como hizo notar Menéndez Pelayo:

> Ni sé yo hacer mi pluma famosa
> llevando el hurto italiano a cuestas,
> como Boscán, que tanto se me entona,
> porque llevó el Amor a Barcelona.[19]

Y también lo declaró así Luis de Zapata en su *Miscelánea* en el apartado «De algunos yerros poéticos», donde diferencia entre el hecho de servirse de varios textos para componer uno original del hecho de tomar en su totalidad un texto para hacerlo pasar por propio. Zapata comenta que «Boscán muchas cosas dijo bien, y de muy buenas y razonables y notables consta su libro; mas su Leandro es prolijo, y 'en el umbroso y fértil Oriente' [la *Octava rima*] es ajeno letra por letra».[20] Si bien no se trata de una copia «letra por letra», como señala Zapata,

16. Para una historia de la octava italiana véase Caliatti (2004). También Garcilaso utiliza este metro en su égloga III, fechada en torno a 1536.
17. Armisén (1982: 415) y Darst (1978: 81).
18. Para una interpretación de los dos primeros libros de Boscán como *Cancionero* véanse Cruz (1988) y Navarrete (1997). Darst había planteado tres tradiciones distintas para cada libro: «In effect, the inspiration for the three Books of Boscán's poetry can be generalized as being from the *cancionero* tradition for Book One, from the Petrarchan school for Book Two, and from the Italian and Latin humanists for Book Three» (Darst 1978: 81).
19. Menéndez Pelayo (1908: 320).
20. Zapata (1859: 344).

sino que, más bien, la *Octava rima* es la traducción de algunas estrofas y la reproducción del argumento de la obra de Bembo, estos dos comentarios sobre el poema de Boscán resultan sumamente interesantes en la medida en que pueden ser indicativos de los criterios que existían en la época a la hora de distinguir la verdadera imitación poética del hurto literario: los límites entre la legítima imitación poética, ejemplificada desde las *Epístolas a Lucilio* de Séneca con la metáfora de la abeja que toma un poco de cada flor para construir algo nuevo, y el robo literario, explicado con metáforas como la del simio o la de la urraca.[21]

Como se sabe, en las *Stanze* de Pietro Bembo se relata la embajada de dos enviados de la diosa Venus a la corte de Urbino para que convenzan a dos damas (Elizabetta Gonzaga y Emilia Pia) de que se liberen de su pudicia y correspondan a los hombres que las aman. Los argumentos que utilizan los embajadores para convencerlas son de índole varia: al principio se pueden percibir ciertos ecos de neoplatonismo al insistirse en el hecho de que el amor es motor del universo, así como principio de toda vida: «Amor le cose humili ir alto invoglia, / le brevi et fosche eterna et rasserena; / Amor è seme d'ogni ben fecondo, / et quel ch'informa et regge et serva il mondo» (Gnocchi 2003: vv. 133-136); o bien: «Questa per vie sovra 'l penser divine / scendendo pura giù ne le nostre alme» (vv. 153-154); o: «Anzi non pur Amor le vaghe stelle / e 'l ciel, di cerchio in cerchio, tempra et move,/ ma l'altre creature via più belle, / che senza madre già nacquer di Giove, / liete, care, felici, pure et snelle, / virtù, che sol d'Amor descende e piove, / creò da prima et hor le nutre et pasce, / onde 'l principio d'ogni vita nasce» (vv. 145-152). Esta inspiración inicial que canta la conexión entre los seres del universo a través del amor se va transformando rápidamente en un *collige, virgo, rosas* (estrofas 30-32, entre otras partes), sustentado en *exempla* clásicos y en una defensa del amor correspondido.

Teniendo en cuenta que en sus *Asolani*, publicado en 1505, Bembo parece defender, a través del discurso final de Lavinello, un tipo de amor intelectual desprovisto de sensualidad, la propuesta amorosa expuesta en las *Stanze* resultaba indudablemente controvertida, aunque esta se podría explicar, en parte, a partir del contexto festivo para el que se compusieron originalmente, ya que, como señala el mismo Bembo, se recitaron «per giuoco». Efectivamente, Pietro Bembo había escrito sus *Stanze* para una celebración de carnaval en la corte de Guidubaldo de Montefeltro, en Urbino, en 1507. Las octavas —pensadas para ser declamadas y dedicadas a Elisabetta Gonzaga y a Emilia Pio— fueron modificadas posteriormente por el propio Bembo en un intento de descontextualizarlas del momento original para el que fueron creadas (con cambios como «Duchessa» por «Donna» [v.113], por ejemplo), y también con la intención de perfeccionar el lenguaje poético. Además de las versiones conservadas de las *Stanze* que sabemos que Bembo modificó en vida, el texto circuló en varios ma-

21. Véase Pigman (1980).

nuscritos e impresos que el autor no llegó a revisar. [22] Las *Stanze* se imprimen por primera vez añadidas a la edición de *Gli Asolani,* en 1522, luego en la edición de las *Rime* de 1530, en la de 1535 y en las dos ediciones de 1548. Así mismo, circularon en cerca de una treintena de compilaciones manuscritas de poesía. En algunos de los textos donde se editan, como en la edición romana de las rimas de 1548, aparecen con una rúbrica en la que se explica el contexto original de su escritura y de su representación:

> Stanze di M. Pietro Bembo recitate per giuoco da lui et dal S. Ottaviano Fregoso mascherati a guisa di due ambasciatori della dea Venere mandati a Mad. Lisabet Gonzaga Duchessa d'Urbino et Madonna Emilia Pio sedenti tra molte nobili donne et signori: che nel palagio della città danzando festeggiavano la sera del Carnassale MDVII. [23]

En otros casos, como en la edición de las *Rime* de 1530, Bembo presenta las *Stanze* con una carta, dedicada al mismo Ottaviano Fregoso, que una parte de la crítica considera un mecanismo ficticio para justificar su edición fuera del contexto carnavalesco para el que fueron concebidas.[24]

Carlo Dionisotti, en su edición de las *Stanze*, ha identificado las fuentes petrarquistas de algunos pasajes, pero como este mismo crítico subraya, el poema también sigue muy de cerca los argumentos que expone el segundo interlocutor de *Gli Asolani*, Gismundo, que celebra el amor y alaba el poder que este tiene sobre los hombres; añade Dionisotti que, además, en las *Stanze* Bembo tenía entre manos «gli strumenti poveri e rischiosi di una tradizione poetica popolareggiante, moderna: l'ottava rima e l'invito primaverile all'amore» (Dionisotti 2013: 27). Por su parte, Largaiolli considera que las *Stanze* pertenecen al género de la *predica d'amore*, «una forma di parodia sacra, diffusa tra Quattro e Cinquecento, che adotta la struttura del sermone sacro per comunicare contenuti erotici» (Largaiolli 2008: 53).

En lo que respecta a la reelaboración, en parte traducción y en parte adaptación, que realiza Juan Boscán de este poema de Bembo, es difícil determinar con exactitud dónde leyó Boscán el poema, dada la multitud de testimonios manuscritos e impresos —y también la libertad con la que traduce ciertos pasajes—, pero sí es posible establecer que Juan Boscán conoció el texto según las versiones más tardías en las que Pietro Bembo ya había incluido sus correcciones. Del cotejo de

22. «Le Stanze furono rielaborate duramente e con costanza. È quindi evidente che Bembo attribuiva alle 50 ottave un valore sempre attuale» (Gnocchi 2003: cxxxvii).

23. Gnocchi (2003: 5). Si bien la rúbrica indica que las *Stanze* fueron recitadas por el mismo Bembo y por Ottaviano Fregoso (que representaron a los embajadores de Venecia enviados por Venus), Dionisotti (2013) plantea que no fueron los dos embajadores de Venecia los que las recitaron, sino el intérprete que los acompañaba, según se puede leer en la *Stanza* 14: «Et son hor questi, ch'io v'addito et mostro, | l'uno et l'altro di laude et d'honor degno. | Et perch'essi non sanno il parlar nostro, | per interprete lor seco ne vegno» (Gnocchi 2003: vv. 105-108).

24. Curti (2006). Véase la carta en Gnocchi (2003: 3-4).

la primera estrofa de la *Octava rima* con las dos tradiciones textuales que ofrece Gnocchi (una temprana y otra más tardía con correcciones del autor), se deduce que Boscán traduce «la cual solo en amar pone cuidado» (v. 4) a partir de «tutta di bene amarsi accesa in zelo» (v. 6), un verso que no se encuentra en las versiones más tempranas. Y más adelante, Boscán traduce el verso «alma gentil, dinísima d'imperio» (v. 519) siguiendo la tradición más tardía corregida por Bembo («alma gentilignissima d'imperio» [v. 119]), mientras que en la tradición más temprana se lee «donna gentil dignissima d'imperio». La trayectoria del texto iría, así, de las *Stanze* representadas en el carnaval de 1507, a las modificaciones realizadas por Bembo sobre el texto original, a la reelaboración de Boscán y, finalmente, a la prosificación de ciertos pasajes en las *Cortes de Casto Amor*. Nótese, sin embargo, que en las reelaboraciones finales de las *Stanze* por parte de Bembo no se propone un cambio considerable en lo relativo a la concepción del amor del poema original.

Francesco Flamini y Menéndez Pelayo fueron los primeros en establecer las estrofas traducidas por Boscán y en delimitar el tipo de imitación argumental y las innovaciones de la *Octava rima*.[25] Por su parte, Carlos Clavería distingue la traducción de los versos de Bembo, realizada por el poeta catalán, de este modo (Clavería 1993):

BOSCÁN, *Octava rima*	BEMBO, *Stanze*
1-8	1-8
439-440	23-24
513-520 (Boscán hace una adaptación)	113-120
529-536	121-128
537-544	129-136
561-568	137-144
568-576	145-152
577-584	153-160
593-600	161-168
601-604 (Boscán hace un adaptación)	169-176

A la traducción de estas estrofas y versos se suma el hecho de que Boscán imita el argumento general del poema de Bembo, aunque realiza una *amplifica-*

25. Flamini (1895), quien también ve reminiscencias de Ariosto y de Claudiano en ciertos pasajes de la *Octava rima*, aunque compárese con Menéndez Pelayo (1908), quien considera que estos pasajes podrían proceder, más bien, de las *Stanze* de Poliziano.

tio: las *Stanze* de Bembo tienen 50 octavas, mientras que la *Octava rima* cuenta con 135 octavas. Como recuerdan Armisén y Darst, Boscán lleva a cabo algunas modificaciones sobre el argumento general de Bembo, como una suerte de «nacionalización» de las *Stanze*: [26] las damas a quienes se dirige el *sermón* son dos damas barcelonesas[27] y los poetas inspirados por Amor son castellanos (poetas clásicos e italianos en Bembo); una nacionalización que cabría relacionar, además, con las polémicas nebrijana y enciniana sobre la legítima nación heredera de la tradición clásica, que Boscán también comenta en su carta a la Duquesa de Soma.[28] En Boscán, a su vez, tiene lugar, como sigue señalando Darst, «una desmitificación (una desacralización)» de la diosa del amor y de sus embajadores (Darst 2008: 113): «Dea» y «Sacerdoti» en Bembo (aunque recuérdese que en la rúbrica a las *Stanze* se les llama «ambasciatori»), frente a «Reina» y «embajadores» en Boscán. Pero en lo que respecta al planteamiento sobre el amor en la reelaboración, que entiende como «un texto diferente, con una filosofía del amor que contrasta positivamente con la de Bembo» (Darst 2008: 113), creemos que, en parte, no es correcto. Para Darst la idea de un «amor natural», entendido como un amor que se encuentra en toda la naturaleza, que contagia a los hombres «naturalmente» y del que se sirven los embajadores como argumento para invitar a las damas a la correspondencia «no existe en el poema de Bembo», pues en este «el amor no es natural sino sobrenatural y desciende del cielo, donde mora, hacia los seres terrestres», y continúa: «En esto Bembo no hace más que seguir la filosofía neoplatónica de la emanación predicada por Marsilio Ficino, quien la sacó de Plotino», y cita pasajes de Bembo en donde esto parece evidenciarse: «Virtù, che sol d'Amor descende et piove, / creò da prima et hor le nutre pasce, / onde 'l principio d'ogni vita nasce» (vv. 150-152), versos que traduce Boscán y cuyas variantes de traducción, según Darst, representan «un rechazo, una corrección y una re-expedición de la filosofía neoplatónica» (2008: 114). Pero comparando las dos estrofas se observa que la traducción de Boscán, en esta parte, también está cargada de neoplatonismo:

26. Armisén (1992) y Darst (2008).

27. No se sabe si se trata de dos damas reales. Menéndez Pelayo sugiere que podría tratarse de Jerónima Palova de Almogávar, a quien va dedicada la traducción del *Cortesano* y recuerda que Herrara «consigna la tradición, muy verosímil, de que Boscán alude a la que iba a ser su mujer propia», es decir, Ana Girón de Rebolledo (Menéndez Pelayo 1908: 130).

28. Véase una interpretación de la carta siguiendo esta perspectiva en Navarrete (1997: 84-100).

BEMBO	BOSCAN
Anzi non pur Amor le vaghe stelle e 'l ciel, di cerchio in cerchio, tempra et move, ma l'altre creature via più belle, che senza madre già nacquer di Giove, liete, care, felici, pure et snelle, virtù, che sol d'Amor descende et piove, creò da prima et hor le nutre pasce, onde 'l principio d'ogni vita nasce (vv. 145-152).[29]	Y desd'allí, no solo las estrellas y los cielos Amor govierna y manda, pero manda otras cosas que ay más bellas sobre 'l cielo que más ligero anda; aquestas mueve así como centellas una virtud que nunca se desmanda, virtud que del amor deciende y llueve, y poco a poco así todo lo mueve (vv. 569-576).[30]

Y en la siguiente estrofa de Boscán, también traducción de Bembo, se habla de una «corporal carga» que el amor nos hace «soplar en alto vuelo», «mostrando la salida para el cielo». A esto podemos añadir pasajes originales de Boscán en los que se reproducen las mismas ideas: «Haréis, en fin, si amáis como yo espero, / lo que hazen cuantas cosas son criadas, / todas siguiendo amor por fin primero, / siempre en amar se hallan levantadas» (vv. 857-860); o la creencia en el carácter ideal del amor correspondido: «Poseeréis entonces lo que es nuestro, / vosotras, a nosotros poseyendo, / y así también ternemos lo que es vuestro, / nosotros, a vosotras consiguiendo» (vv. 985-988). Pero de otra parte, el «amor natural», que según Darst es original de Boscán, se encuentra también como concepto en otros pasajes de Bembo (los sacerdotes del templo de la reina del amor muestran «ch'al natural diletto indura il core; / e sopra ogn'altro come gran peccato / commete, chi non ama essendo amato» [vv. 22-24]). Téngase en cuenta también que el «amor sobrenatural» que Darst considera una característica de las *Stanze* de Bembo se refleja solo en algunas estrofas y versos del principio del poema italiano, pues la petición que realizan los sacerdotes de Venus a las damas, si bien sirviéndose originalmente de argumentos neoplatónicos, desemboca finalmente en un llamado a entregarse a los placeres sensuales antes de que la vejez llegue (*Stanza* 105, por ejemplo); las mismas ideas se pueden leer en los versos de Boscán: «Tan hermoso el abril no pareciera, / si dél los labradores trabajados / no esperasen coger, con sus fatigas, / de muchos granos, llenas las espigas // Y así entendé que vuestras hermosuras, / si sin provecho son, son escusadas, / y nunca serán más d'unas figuras, / como muchas que vemos bien labradas» (vv. 805-812), entre otros pasajes.

De hecho, la recepción que tuvieron las *Stanze* entre sus contemporáneos evidencia que, con respecto a las teorías neoplatónicas planteadas por el propio

29. Seguimos siempre la edición crítica de Gnocchi (2003), copiando de la tradición que él advierte como reelaborada por el propio Bembo.
30. Citamos de Boscán y Garcilaso (1995).

Bembo en el tercer discurso de *Gli Asolani* y a los fragmentos destacados por Darst de las *Stanze*, en donde parece defenderse un amor intelectual libre de sensualidad, la prédica final de los «sacerdoti» de las *Stanze* representa una suerte de exaltación de los placeres sensuales y un llamado a coger las rosas y a corresponder en el amor. Así, por ejemplo, en respuesta al elogio de la sensualidad y a la crítica de la pudicia de las damas cantados por Bembo, un poeta contemporáneo escribió unas estrofas de la castidad en las que se censuraban los planteamientos de Bembo: *Stanze della Pudizia di M. Giovambattista Lapini Fisicoso intronato da lui composte a contrapposizione delle stanze del Bembo*.[31]

Así pues, por más que Darst intente atribuir una amplia porción de originalidad a la *Octava rima* de Boscán, los versos hablan por sí solos, y ponen en evidencia que el poema sigue muy de cerca el argumento y los planteamientos amorosos de Bembo —con las gamas que estos presentan—.

El taller del reelaborador: la prosificación de Hurtado de Toledo

La influencia de las *Stanzes* bembianas llega a España con la *Octava rima* de Boscán y continúa germinando en la prosificación que de ellas hace Hurtado de Toledo en las *Cortes de Casto Amor*. Hurtado de Toledo realiza un proceso de selección de pasajes de la *Octava rima* para prosificarlos en las *Cortes de Casto Amor* y una integración de estos dentro del argumento general de la novela; así mismo, el toledano amplía y desarrolla elementos que el catalán apenas sugiere, como la idea de realizar un «ayuntamiento general», o el final abierto de la *Octava rima* que continúa Hurtado de Toledo. Para observar esto con mayor precisión es útil tener presente una estructura general de las *Cortes de Casto Amor* como la siguiente:

Caps. I y II: El autor llega al bosque de Diana. Descripción del jardín. Encuentro con Casto Amor. Se anuncian las Cortes y Casto Amor nombra al autor su secretario.
Cap. III: Partes prosificadas de la Octava rima y descripción del Templo de Diana.
Cap. IV: Partes prosificadas de la Octava rima.
Cap. V: Partes prosificadas de la Octava rima y visita de Casto Amor y de su secretario al Infierno de Desleales de Amor, al Purgatorio de las Faltas de Amor y al Limbo de Inocentes.
Cap. VI: Visita a la fuente del Parnaso, la Gloria de Leales y la Cárcel de los Ingratos.

31. El poema inicia «Là 've l'Aurora al primo albor rosseggia» y se publicó en varias compilaciones poéticas de la época, entre ellas, *Il sesto libro delle rime di diversi eccelenti autori* (1553). Puede leerse en *Rime di Pietro Bembo* (1808: 185). La autoría de este poema se discute, como se lee algo más abajo en la misma rúbrica. Para la influencia de este texto en la lírica inglesa véase Gibson (1999).

Cap. VII: Partes prosificadas de la Octava rima.
Cap. VIII: Respuesta de las damas, regreso al bosque de Diana e inicio de las cortes.
Cap. IX: Realización de las Cortes de Amor: «Capítulos que propusieron los catorce procuradores».
Cap. X: Realización de las cortes: «Diez y nueve peticiones que llegaron por escrito a las Cortes».
Cap. XI: Finalizan las Cortes. Casto Amor castiga a Cupido y a su paje Apetito. Una nube se lleva a todos los asistentes a las cortes y también a la dama del autor. El autor se queda solo.
Cap. XII: Casto Amor pinta una efigie de la dama para que el autor la pueda contemplar. Soneto de Gutierre de Cetina «Pincel divino, venturosa mano». La efigie de la dama declama el soneto de Garcilaso: «Gracias al cielo doy que ya del suelo» y le explica el fin al que está destinado: el sacerdocio.

Hurtado de Toledo suele elegir los versos (versos sueltos, parejas de versos, octavas completas) siguiendo un orden lineal, aunque prescinde de pasajes completos de la *Octava rima*; sin embargo, esto no es óbice para que en ocasiones rompa la linealidad del poema de Boscán, como se puede evidenciar en la lista de versos de pasajes prosificados de las *Cortes* que presentamos a continuación, donde se invierten las parejas de versos 23-24 y 25-26 o los versos 33-48 que se prosifican en el capítulo tercero, entre otras inversiones:

Capítulos de las «Cortes de Casto Amor»	Versos prosificados de la «Octava rima» en las «Cortes de Casto Amor»
Capítulo III	vv. 15-16, v. 18, vv. 25-26, vv. 23-24, vv. 27-28, vv. 31-32, vv. 49-56, vv. 177-180, vv. 185-188, vv. 193-198, vv. 201-208, vv. 247-248, vv. 252-254, vv. 257-264, vv. 33-48.
Capítulo IV	vv. 305-345, vv. 349-426, vv. 433-440, vv. 448-456.
Capítulo V	vv. 97-104, vv. 131-132, vv. 105-128, vv. 133-152.
Capítulo VII	vv. 496-502, vv. 505-508, vv. 521-564, vv. 673-680, vv. 689-692, 697-704, vv. 713-744, vv. 753-768, vv. 793-816, vv. 825-848, vv. 857-872, vv. 897-926, vv. 953-968, vv. 977-980, vv. 1017-1022, vv. 1049-1052, vv. 1073-1076.

Esta manera de intercalar los versos prosificados (saltándose pasajes, o versos o rompiendo la linealidad del poema) parece evidenciar un intento por camuflar el texto de Boscán dentro de otros pasajes en la novela. Teniendo en cuenta que esta manipulación de un material poético ajeno es práctica común en otros escritos atribuidos al toledano (piénsese, por ejemplo, en el paso de oncenas a décimas que realiza en su reelaboración del *Doctrinal de gentileza*) cabe considerar que el meter los pasajes prosificados de la *Octava rima* dentro de un texto propio habría sido un acto consciente para esconder la fuente de estas partes de la obra, pues no se trata de una imitación poética, sino de una vulgar copia que podría haber sido denunciada por sus contemporáneos. Pero mezclar pasajes propios con prosificaciones de la *Octava rima* es también un mecanismo estructural que permite acuñar frases o párrafos donde se relata algo que va a tener lugar más adelante en la novela y, de este modo, es una técnica que otorga cohesión al texto.

En lo que respecta al proceso mismo de la prosificación, Hurtado de Toledo sigue siempre algunas directrices que varían y matizan la puesta en prosa: repetir la idea general, repetir el léxico o palabras de la misma familia, copiar sintagmas enteros y, en ocasiones, copiar endecasílabos enteros:

«Octava rima» de Juan Boscán	«Cortes de Casto Amor» de Luis Hurtado de Toledo
Aquí veréis **mil choças naturales**, de diferentes **árboles compuestas**, con los **asientos** dentro de **christales**, **cerca las unas de las otras** puestas; (vv. 49-52).	**Aquí** avía **mil naturales choças compuestas** de las ramas y concavidades de los **árboles**, dentro de las quales avía muchos **assientos** de muy hermoso **christal**. Estavan **cercanas las unas de las otras** para poderse comunicar los enamorados coraçones (Capítulo III, fol. 7r)
Los **unos tañen blandos instrumentos**, y los **otros cantan cantares regalados**; los **otros andan en sus pensamientos**, **con un dulce silencio trasportados**; **todos**, en fin, sabrosos y **contentos**, biven **con sus cuidados** descansados. (vv. 193-198).	**Unos** vi que **tañían blandos instrumentos**, **otros cantavan regalados cantares**, **otros andavan transportados en sus pensamientos con dulce silencio**, **todos con sus cuidados** y exercicios **contentos**. (Capítulo III, fol. 7r)

Andan por todo el mundo desafueros **en grande daño mío y desacato,** **unos amores falsos, lisongeros,** **echos y aun desechos muy barato,** otros **prometimientos chocarreros,** **con un civil y mintiroso trato,** **un andar siempre por buscar salida** **a la cosa que veis que fue fingida.** (vv. 305-312).	Quiérote dezir la causa principal destas cortes: **andan ya derramados por todo el mundo mil desafueros**, **en grande daño y desacato mío** de **unos amores falsos**, **linsongeros** y **mentirosos**, que **muy barato se hazen y deshazen**, y unos **chocarreros prometimientos**, **con un cevil tracto y mentiroso**, **buscando siempre salida a la cosa que se prometió fingidamente** (Capítulo IV, fol. 8v)
Con unos, las veréis escrupulosas, **sueltas con otros** y desenfadadas; tienen punto y **sobervia en baxas cosas,** **y en las altas son tristes y cuitadas;** (vv. 329-332).	**Con unos las veréis escrupulosas**, **con otros sueltas**; **en baxas cosas ensobervecidas; en las altas son tristes y cuitadas.** (Capítulo IV, fol. 8v)
Y si, por el contrario, **quieren ellas** **seguir la ley que'n ellas tengo escrita**, siguiendo el son de dos damas tan bellas, luego andará tras mí gente infinita; y forçado será que sólo en vellas **todo el mundo d'amores se derrita**, y anden alderredor locos mil hombres **por vellas y saber sólo sus nombres** (vv. 417-424).	[...] mas si tornan a mí y **quieren seguir la ley de amor que tengo escripta** en sus frentes, serán hechas por mí señoras de muchos vasallos, y yo por ellas seré muy honrada. **Todo el mundo se derretirá de amores por solo vellas y saber sus nombres.** (Capítulo IV, fol. 9r)

Como se observa en los ejemplos, uno de los mecanismos más utilizados en la prosificación es la ruptura de la sintaxis y la inversión del lugar que ocupan las palabras en la *Octava rima*, un recurso que rompe instantáneamente la rima del poema original.

En lo que respecta a la amplificación o desarrollo en las *Cortes* de temas o tópicos sugeridos por Boscán, la idea de «cortes de amor» donde se reglamentan las conductas amorosas se halla ya en germen en el texto de Boscán, pues Venus solicita hacer un «ayuntamiento general» (v. 212) para corregir los vicios de los amantes. Con todo, también parece factible considerar que Hurtado de Toledo hubiera tomado la idea de realizar unas cortes amatorias del texto que se imprime en el mismo impreso, las *Cortes de la Muerte* de Miguel de Carvajal, y que, a partir de ahí, hubiera buscando materiales poéticos que estuviesen relacionados con esta noción (como la *Octava rima* donde Venus decide hacer su «ayuntamiento general» o como alguno de los impresos en los que se relacionaban las cortes históricas, cuya estructura se copia en los capítulos noveno y décimo). Pero habiendo seguido la idea de las cortes del texto de Miguel de Carvajal o del «ayuntamiento general» de la *Octava rima*, parece muy probable que para la redacción de los capítulos que

amparan la prosificación de la *Octava rima* Hurtado de Toledo tuvo que partir del texto de Boscán. El proceso inverso —que Hurtado de Toledo, después de haber escrito un texto original hubiese decidido introducir los pasajes prosificados de la *Octava rima*— no parece muy factible, dada la dificultad que hubiera implicado este procedimiento. De otra parte, el texto de Boscán ofrece la posibilidad de una continuación, pues el final de la *Octava rima* queda abierto: después de que los mensajeros de Venus han expuesto sus razones para instar a las dos damas barcelonesas a amar, estos se retiran sin que en el poema tenga lugar una respuesta de estas, solo se agrega: «Mas por saber la voluntad postrera / que sobr'esto en vosotras está puesta / bolveremos acá por la respuesta» (vv. 1078-1080), sugiriendo así la posibilidad de una continuación o segunda parte del poema. Precisamente, Hurtado de Toledo se encarga de esto: la «respuesta» de las damas figura en el capítulo octavo de las *Cortes de Casto Amor*, y, además, se escriben las leyes y normas sobre el amor casto en los capítulos noveno y décimo de la novela, con miras a amplificar los preceptos amorosos dictados por los embajadores (en la novela, Casto Amor y el secretario-autor); normas y preceptos que no representan una ampliación del motivo del *collige, virgo, rosas*, sino más bien, una suerte de preceptos pragmáticos y útiles para el amor entre cortesanos como los que se solían dictar en los manuales de gentileza como el *Doctrinal de gentileza* del Comendador Ludueña, en cierta tradición sentimental como el *Sermón* de Diego de San Pedro, los *Diez mandamientos de amor* de Rodríguez del Padrón o el *Sueño de Amor* de Feliciano de Silva.[32] Pero si los capítulos donde Diana y Cupido dictan las leyes de amor se enraízan en la tradición de consejos amatorios quinientistas para cortesanos y cortesanas, al final de la novela la resolución del conflicto amoroso del autor tomará un rumbo más bien neoplatónico y espiritual.

Analizando la selección de versos prosificados parece posible considerar que Hurtado de Toledo sigue una serie de directrices en la selección del contenido. Como se sabe, retomando el argumento bembiano, la *Octava rima* describe un lugar de Oriente donde vive una «sosegada y dulce gente» (v. 3) que en «solo amar pone el cuidado» (v. 4). Venus gobierna esta tierra, y «amor es todo quanto aquí se trata» (v. 17). Todos los elementos del lugar, sean seres animados o inanimados (hombres, hojas, edificios, piedras, fuentes) se dedican a amar. A partir del verso 33 se describe la morada de Venus, donde reside también «el dios de Amor» (v. 57), al que se representa con la imagen tradicional del Cupido niño que hiere con sus saetas. Los «cupiditos» (v. 83) acompañan y ayudan en sus labores a Cupido,

32. Algunas de las leyes estipuladas en las cortes de Diana y Casto Amor indican que se debe fingir los amores para obtener beneficio; permanecer en el deseo para evitar el «fin dañoso»; amar en cualquier estado; evitar la ingratitud; llevar en la memoria al amado; guardar el silencio y no descubrir la pena; amar en ausencia y no en presencia pues esta puede ocasionar desprecio; evitar la murmuración; permitir suspiros, desmayos y afectos piadosos; poner en práctica las cuatro «eses» de los enamorados (solícito en servir, solo en seguir, sabio en hablar y secreto en encubrir); corresponder en el amor.

dando a los enamorados «llagas vulgares, / con vulgares plazeres y pesares» (vv. 87-88) y haciendo «heridas imperfetas» en «gentes baxas y cuitadas» (vv. 91-92).[33] En este lugar se encuentra también la Casa de los Celos, que se describe a partir del verso 97 y hasta el 144. La relación de Venus con Celos y los residentes de su casa no está exenta de cierta ambigüedad: aunque la reina del amor «trabaja en desterrar los acidentes / que vee salir de cárcel tan malvada» (vv. 147-148), no se atreve a echar a los moradores de este recinto de su tierra, pues comparte con ellos un mismo origen («de donde ella nació, nacieron ellos» [v. 151]). Venus se limita, por tanto, a ayudarlos a aliviar sus dolores. A continuación se sigue describiendo el recinto (vv. 161-280) y se pasa a explicar la decisión de Venus de hacer una reunión con sus súbditos («determinó de señalar un día / para un ayuntamiento general» [vv. 211-212]). En este cabildo la diosa observa que la gran mayoría de los amantes que tiene a su servicio son enamorados sufrientes que no saben amar o que no son correspondidos, por lo que decide enviar algunos reformadores del amor para que enmienden esta situación: «Por el mundo envió reformadores, / los cuales, con industria y con cordura, / moderasen en parte'stos errores / y ablandasen así los pensamientos, / que'n gusto se bolviesen los tormento» (vv. 276-280).[34] Entre todos los reformadores Venus elige a dos de ellos para realizar un «negocio, entre otros señalado» (v. 284). De esta manera, a partir del verso 289 y hasta el verso 455, la diosa del amor explica a estos dos embajadores su encomienda. El discurso de la diosa empieza con la descripción de los comportamientos nocivos acerca del amor que practican muchas gentes: se queja de los «amores falsos, lisongeros» (v. 307), de los «prometimientos chocarreros» (v. 309), y del «civil y mentiroso trato» (v. 310), pero insiste, además, en que estas costumbres se dan, sobre todo, en las mujeres («lo más desto que digo es en mugeres» [v. 316)]), hecho que le causa aún más pena, al ser ella también mujer.[35] El inadecuado comportamiento en el amor se extiende por toda la tierra (Thracia, Macedonia, Alemaña, Memphis, Libia), pero España es la región «de esta llaga mortal más infamada» (v. 358). Venus continúa diciendo que, de las principales ciudades de España, Barcelona es la ciudad que más le agrada; describe después las virtudes de esta tierra y advierte que hay

33. Esta descripción de los representantes de Cupido no existe en las *Cortes*, pues Casto Amor no hiere a sus súbditos, aunque piénsese que en la novelita aparece la figura del falso Cupido que hace daño a los enamorados.

34. Se trata de un argumento que será central en las *Cortes de Casto Amor*: después de que el autor ha contado la historia de su enamoramiento a Casto Amor y le ha pedido que interceda por él, aquel dice querer «reformar las amorosas leyes y declarar las justas que se deven guardar y tener en la tierra» para lo cual manda dar «general pregón y llamamiento a las notables cortes» (fol. 7r).

35. Podría tratarse de una suerte de discurso pseudo-misógino, pues se acusa a las damas de ser las culpables de estas formas nocivas de amar. Esta pseudo-misoginia se transforma en las *Cortes de Casto Amor* ya que las tres damas (no dos como en la *Octava rima*) a quienes se dirige la amada del poeta (que cumple, en parte, la labor de embajadora) salen finalmente libres de la Cárcel de Ingratas y en los capítulos noveno y décimo de celebración de cortes otras damas participan activamente en la solicitud de peticiones, como lo hacen los varones.

en ella dos señoras principales «en saber, en valer y en hermosura» (v. 394) que se han hecho «dos Luciferes» en contra del amor, por querer estar siempre libres de los «plazeres» y los «pesares» propios del sentimiento amoroso. La diosa teme que el comportamiento de estas dos damas incite a otras a imitarlas, por lo que pide a los dos procuradores que ellas «sean corregidas» (v. 426) y sean movidas a seguir «la ley» de Venus: «Moveldes allá dentro sus pasiones, / con todos los deleites que se ofrezcan, / y daldes a entender cuán gran pecado / comete quien no ama siendo amado» (vv. 437-440). Venus envía también a su hijo Cupido para que acompañe a sus mensajeros. A partir del verso 457 se describe el recorrido que realizan los embajadores por Creta, Rodas, Italia, Francia, los Pirineos, Girona y Badalona hasta llegar, finalmente, a Barcelona. Se reúnen allí con las dos damas y uno de los embajadores inicia la exhortación en donde sostiene que el amor es aquel que «a cosas altas nos levanta» (v. 553) y el que «govierna todo lo criado» (v. 559). El embajador continúa describiendo los efectos poéticos del amor en los poetas clásicos (Catulo, Ovidio, Tibulo y Propercio), en poetas cancioneriles (el bachiller Alfonso de la Torre, Garci Sánchez de Badajoz, Diego López de Haro) y en los italianizantes (Garcilaso de la Vega) y se explaya hasta casi el final del poema en la descripción de los efectos y beneficios del amor. Antes de finalizar su amonestación, el embajador insiste en que no deben resistirse a la reina Venus y explica que, según fuere el comportamiento de las damas, habrá un «gañardón» o una «venganza». Después de esta extensa exhortación, que va desde el verso 505 hasta el verso 1080, el poema finaliza dejando la contestación de las damas para otra oportunidad: «Callaré, pues, con esto, así parando, / mas por saber la voluntad postrera, / que sobr'esto en vosotras está puesta, / bolveremos acá por la respuesta» (vv. 1077-1080).

De este modo, podríamos establecer una macroestructura de la *Octava rima*, que nos pueda servir para explicitar qué pasajes selecciona Hurtado de Toledo para prosificar:

1. vv. 1-94: Descripción del reino de Venus.
2. vv. 95-160: Descripción de la Casa de Celos.
3. vv. 161-296: Decisión de Venus de hacer Ayuntamiento y organización de este. Elección de los dos Embajadores.
4. vv. 297-456: Explicación de la embajada de Venus a los dos embajadores.
5. vv. 457-504: Descripción del viaje de los embajadores desde Oriente hasta Barcelona y llegada a la ciudad.
6. vv. 505-1080: Exhortación del embajador a las dos damas.

De las seis partes aquí expuestas que forman la *Octava rima* Hurtado de Toledo solo prescinde completamente de la parte nº 5, es decir, la que refiere la descripción del viaje de los embajadores desde Oriente hasta Barcelona, un fragmento que contiene varios nombres geográficos: Nilo, tierras «alexandrinas», Creta, Rodas, «Islas celebradas», Grecia, Venecia, Parténope, Italia, Francia, los Pirineos, Girona, Badalona y Barcelona. La eliminación de nombres propios en la prosifi-

cación hurtadina de la *Octava rima* también se lleva a cabo en otras partes de la novelita: se elimina el pasaje donde se habla de la inspiración que causa el amor a los poetas y donde se enumeran diferentes escritores del mundo clásico o de la Península, algunos de ellos contemporáneos al propio Boscán, como Garcilaso. Además de estos dos pasajes, la prosificación también evita referir otras estrofas sueltas en las que hay menciones de nombres mitológicos, como, por ejemplo, el verso «como aquella que Zeusis trasladó / de las cinco donzellas de Crotó» (vv. 231-232), una referencia a «Homero», o las referencias geográficas del v. 78: «Thile, Ganges, Taprobane, Atlante». En la mayoría de estos casos, se prescinde de la estrofa completa y no solo de los versos en los que se encuentra la referencia.

No obstante, sí se conserva una mención geográfica en la parte prosificada por Hurtado de Toledo: la consideración de España como la tierra donde más se incumplen las leyes de Venus: «Pero de todas estas, es España / desta llaga mortal más inflamada» (*Octava rima*, vv. 357-358); y en Hurtado de Toledo: «Esta maldad que yo digo anda por todo el mundo derramada y más en la provincia de España, que assí como pestilencia de amor la tiene inficionada» (fol. 8v). Sin embargo, mientras que en la *Octava rima* Venus especifica que, dentro de España, Barcelona es la ciudad más importante para la diosa, en las *Cortes* Diana se refiere a Toledo como la ciudad más amada: «En esta provincia ay ciudades excelentes que llevan de mi mano hermosa laura, mas la ciudad más mi amada y notable es esta de Toledo, donde he venido a hazer las cortes presentes» (fol. 9r).

Además de estos cambios, Hurtado de Toledo realiza otras modificaciones de la *Octava rima* en su prosificación: transforma a Venus en Diana y a Cupido en Casto Amor y crea, así mismo, las personificaciones del «falso Cupido» y de su paje Apetito a quienes Casto Amor vence y castiga: condena a Apetito a «siete años de ayuno y abstinencia» y al falso Cupido, además de quemarle las alas, el arco y las saetas, lo condena a vivir desterrado en las «Indias portuguesas de los amantes etiopianos» (fol. 18r), por el carácter concupiscente de su amor. De este modo, en contraste con la representación boscaniana de Cupido como un niño desnudo que, junto con los «cupiditos», hace daño con sus armas, Hurtado de Toledo se remonta a una representación del dios del amor como «príncipe», que echa raíces en la alegoría del Amor del *Roman de la rose* y que lucha con el falso Cupido.[36] Se trata, de esta manera, de una platonización de la diosa del amor y de su hijo, en la medida en que se lleva a cabo una partición estricta entre amor

36. Como recuerda Panofsky (1998), en la Edad Media se distinguen, principalmente, dos representaciones iconográficas del dios del Amor: la representación del dios como un niño alado y ciego y la representación del Amor como un príncipe medieval como el del *Roman de la rose*. En la *Octava rima* la representación del amor está más ligada a la primera descripción; en las *Cortes de Casto Amor*, el Casto Amor que guía al poeta a través de los diferentes escenarios alegóricos y que realiza junto con su madre Diana las Cortes de Amor se acoge a la segunda forma de representar al dios, mientras que el falso Cupido que es castigado por Casto Amor se acercaría a la representación del niño alado.

honesto y deshonesto. Para ser coherente con esta concepción honesta del amor y con la diferenciación entre Casto Amor y «falso Cupido», Hurtado de Toledo prescinde de algunos pasajes boscanianos en los que Cupido aparece con ciertos rasgos negativos, como cuando menciona en la *Octava rima* que con sus flechas «trae mil muertes hechas y derechas / para tirar a todos los que quiere» (vv. 59-60), o en el pasaje de las cinco estrofas siguientes, en las que se describe cómo Cupido hiere a los enamorados desde una alta torre.

Del poema de Boscán las propuestas de Venus de realizar un «ayuntamiento general» y la realización de este se enfatizan, amplían y cambian de sentido en la novelita. De una parte, en vez de «ayuntamiento» se insiste en la utilización del término «cortes» (no usado por Boscán) y, de otra, al hablar de «cortes» Hurtado de Toledo no se refiere a la reunión general que Venus convoca en la *Octava rima*, en la que elegirá a sus dos procuradores (fragmento que sí tiene correlato en Hurtado de Toledo), sino que alude a la formulación de leyes y estatutos que se llevan a cabo en la parte final de la novela (un fragmento que no tiene ningún correlato en la *Octava rima*). En términos formales, esta insistencia en la realización de cortes se puede observar en el hecho de que dentro de amplios pasajes de prosificación de Boscán se intercalan frases que aluden a las cortes finales: «Ya es tiempo de entrar en las cortes aplazadas» (fol. 7v); «han de ser ayuntadas gran número de gentes en estos palacios para el llamamiento de cortes» (fol. 8v); «donde he venido a hazer las cortes presentes» (fol. 8v), etc. Por otra parte, Hurtado de Toledo cambia el número de damas cuya conducta amorosa hay que corregir: de dos en la *Octava rima* pasan a ser tres en las *Cortes* («Dos señoras allí son principales» [*Octava rima*, v. 393]; «tres señoras principales te traen ahora presas» [*Cortes*, fol. 9r]). Así mismo, en las *Cortes* hay una cuarta dama, la amada del poeta, que interviene en la transformación amorosa de las tres damas.

Los dos procuradores de Venus que en la *Octava rima* son enviados por la diosa para convencer a las damas, en la novela pasan a ser el hijo de la casta Diana, Casto Amor, y el autor, a quien Casto Amor nombra su secretario. Serán ellos dos los encargados de llevar el mensaje a las damas que se encuentran en la Cárcel de las Ingratas (espacio alegórico acuñado por Hurtado de Toledo), pero, finalmente, será la dama del autor quien se dirija a ellas. Antes de esta escena, Casto Amor y el autor irán al Parnaso (también invención de Hurtado de Toledo) en donde Calíope da un letuario al autor y le explica: «En tu tierna edad te di aquí el don de la poesía, y por ti en el mundo usado no fue conocido, de forma que por él en lugar de ganar perdiste, y esto fue por ser las gentes a áviles tratos y exercicios inclinados, más que a las altas sciencias. Ahora quiero que escrivas llanamente en prosa, sin delicadas razones, que a tan groseros entendimientos no convienen hombres especulativos, sino llanos y manuales» (fol. 11r); un pasaje que quizás pueda entenderse como un guiño a la prosificación del poema de Boscán.

Todas estas modificaciones de contenido de la *Octava rima*, así como los elementos originales de la novelita evidencian una progresiva sustitución de la invitación primaveral al amor y del motivo del *Collige, virgo, rosas* por un amor de

carácter más casto que finalmente acabará por presentarse al final de la novela con características de amor intelectual, donde el autor no necesita de la presencia de la amada, sino apenas de su efigie. Para llegar a este punto, Hurtado de Toledo se sirve de otro hurto poético. Copia, con algunas modificaciones, dos sonetos: el «Pincel divino, venturosa mano» de Gutierre de Cetina y el soneto «Gracias al cielo doy que ya del suelo» de Garcilaso de la Vega.[37] Para integrar los sonetos dentro del argumento de la novelita, Hurtado de Toledo realiza una versión propia de estos, una suerte de parodia que permite contextualizar y dar sentido a los poemas dentro de la narración. El soneto de Cetina se introduce después del viaje alegórico que sufre el autor y después de la realización de las cortes en los capítulos noveno y décimo, cuando el autor se queda totalmente solo y echa en falta a su dama. Entonces Casto Amor le pinta «en medio del coraçón», «un traslado y retrato al natural» de esta, para que el poeta conserve siempre a su dama a través de esta efigie: «Y assí, en medio del coraçón me puso un traslado y retrato al natural de mi dama, tan bien pintado y esmaltado que ninguna fortuna ni tiempo, ni otro favor de alguna dama, fingido ni verdadero, es bastante a me le borrar» (fol. 19r). En este momento, al contemplar «el traslado» de su dama que se halla en su corazón, el poeta declama el «Pinzel divino, venturosa mano», y pregunta en este soneto al pincel y a la tabla que han pintado el retrato cómo es posible que ellos no la amen, al igual que él. Para acoplar el soneto a la narración, Hurtado de Toledo modifica el v. 10 donde se especifica que la figura está pintada en el corazón. Además de este cambio, Hurtado de Toledo realiza otras variaciones mínimas que no transforman sustancialmente el contenido del soneto (nótese, no obstante, el verso agudo del último terceto y recuérdese la polémica sobre la materia que desarrolla Rico 1983):

Gutierre de Cetina	En las «Cortes de Casto Amor»
Artífice ingenioso, ¿qué sentiste cuando tan cuerdamente contemplabas 10 el subjeto que muestran tus colores?	Artífice ingenioso, ¿qué sentiste quando en mi coraçón la figuravas 10 con el rostro que muestran tus colores?
Dime, si como yo la vi, la viste, el pincel y la tabla en que pintabas, y tú, ¿cómo no ardéis, cual yo, de amores?	¡Ay!, si como yo la vi la viste, la tabla y el pinzel con que pintavas, y tú, ¿cómo no ardéis qual yo de amor?

Después de este soneto, la amada habla al poeta desde el corazón de este, motivándolo a que desprecie el mundo y a que siga la «carrera divina». El poeta acepta su petición y, finalmente, la dama canta el soneto de Garcilaso:

37. Citamos el soneto de Gutierre de Cetina de la edición de López Bueno (1981) y el de Garcilaso de Morros (1995).

Garcilaso de la Vega (soneto XXXIV)	En las «Cortes de Casto Amor»
Gracias al cielo doy que ya del cuello del todo el grave yugo he desasido, y que del viento el mar embravecido veré desde lo alto sin temello;	Gracias al cielo doy que ya del cuello la humana compostura he despedido y el mundo y su furor embravecido veré dende la gloria sin temello.
veré colgada de un sutil cabello la vida del amante embebecido en error, en engaño adormecido, sordo a las voces que le avisan dello	Veré colgada de un subtil cabello la vida del pastor que me ha querido en el herror y engaño redemido, por ver las bozes que le avisan dello.
Alegraráme el mal de los mortales, y yo en aquesto no tan inhumano seré contra mi ser cuento parece;	Alegrarme ha el mal de los mortales y no es mi coraçón tan inhumano en aqueste plazer como paresce;
alegraréme como hace el sano, no ver a los otros en los males, sino de ver que dellos él carece.	porque yo huelgo, como huelga el sano, no de ver a los otros en sus males sino de ver que dellos él caresce.

Como subraya Bienvenido Morros refiriéndose a este soneto de Garcilaso, «la situación actual del poeta, liberado del yugo del amor, le permite contemplar sin ningún temor los sufrimientos de los amantes, para alegrarse no de los males ajenos sino del bien propio».[38] Se trata de la superación del sufrimiento amoroso por parte del poeta, de un estado de tranquilidad y beatitud en contraste con el sufrimiento anterior. Pero como se puede observar, en las variaciones que realiza Hurtado de Toledo, además de reproducir la idea principal del soneto de Garcilaso, la amada habla de cómo ella se ha liberado del «mundo y su furor embravecido» (v. 3), y cómo el pastor que la ha amado se ha redimido del «herror y engaño» (v. 7); es decir, no se trata solamente de que el sufrimiento amoroso se haya superado, sino que, además, ha habido una renuncia al mundo terrenal y un acercamiento a Dios. Se trata, entonces, de una contrahechura espiritual del soneto de Garcilaso que encaja con la resolución espiritual que se da al sentimiento amoroso en la novelita.

Hemos presentado aquí la maleabilidad de un material poético que surge como una representación cortesana de carácter lúdico, para luego pasar a incluirse dentro de un impreso de *Rime*, a traducirse y amplificarse y, finalmente, a ser prosificado en las *Cortes de Casto Amor*. La prosificación que Hurtado de Toledo realiza de la *Octava rima* representa una de las maneras en que se recibe y se asimila la lírica italianizante en la Península en un momento en el que, a pesar de que ya se contaba con varias ediciones de las obras de Boscán y Garcilaso y de que poetas como Jorge de Montemayor o Gutierre de Cetina habían comenzado a seguir los

38. Morros (1995: 64).

modelos italianizantes, seguía existiendo una vacilación poética entre lo viejo y lo nuevo, un período de tránsito literario que quizás cabría incluso caracterizar como un período poético más de la lírica del siglo XVI. No deja de ser significativo el hecho de que justamente se prosifique un metro que había sido tachado de prosaico por sus detractores: como señala Boscán en la carta a la Duquesa de Soma, algunos de los que criticaban el uso de endecasílabos en castellano aducían que «no sabían si era verso o si era prosa». Así, como si de prosa se tratara, lo reescribe Hurtado de Toledo. Sin embargo, no parece ser que alguna preceptiva poética encauce sus elecciones: no sería apropiado decir que la prosificación de la *Octava rima* implica una censura de la lírica italianizante, a la manera de las coplas de Cristóbal de Castillejo, pues, además, los sonetos de Gutierre de Cetina y de Garcilaso vendrían a desmentirlo. Más bien, habría que considerar que nos encontramos en un momento en el que la lírica italianizante está aún en proceso de acomodación en el panorama literario peninsular y, en este sentido, sus técnicas de escritura no se habrían difundido hasta el punto de que existieran muchos poetas que las dominaran. Así, el endecasílabo es moldeado y adaptado a una forma más aprehensible y a un modelo genérico reconocible, el género sentimental, sostenido por un desarrollo en prosa, aunque también con incrustaciones poéticas. Un género en el que la tratadística sobre el amor era recurrente. La descontextualización que realiza Hurtado de Toledo de la *Octava rima* —que repite, en parte, algunos de los mecanismos utilizados por Boscán con las *Stanze* de Bembo, como el cambio geográfico del desarrollo de la acción— sirve justamente para resituar el texto en este nuevo género y para otorgar un carácter más abstracto a los problemas amorosos de la *Octava rima*, acercando la materia a una forma reconocible de tratado. Nos hallamos, así, ante una manipulación formal del material heredado, pero esta re-situación de la *Octava rima* constituye también una reinterpretación de las ideas sobre el amor de la *Octava rima*. Si la *Octava rima* celebra, como señala Carlos Clavería, «la servidumbre al nuevo ideal de amor, ya no la personificación de ese sentimiento cancioneril» (Clavería 1993: xlvi-xlvii) en donde *omnia vincit amor*, incluso la Fortuna misma, Hurtado de Toledo enfoca este bagaje hacia otros linderos: interpreta y reelabora dos sonetos de autores contemporáneos para leerlos en clave neoplatónica y proponer, como solución final al padecer amoroso, que fenezca la «vanidad mundana» sin que fenezca la «carrera amorosa».

Llevando un poco más allá nuestra interpretación de la apropiación de la materia heredada de Boscán, podríamos concluir que la resolución del conflicto amoroso del autor que Hurtado de Toledo propone al final de las *Cortes de Casto Amor* se asemeja considerablemente a la resolución de la evolución sentimental que el propio Boscán propone al final del libro II. Como se sabe, los libros primero y segundo de la poesía de Boscán presentan una evolución sentimental del poeta que va desde el sufrimiento de un amante no correspondido, pasando por estados de correspondencia amorosa —que algunos críticos interpretan como poesía autobiográfica que habla de la relación del poeta con su esposa— hasta la cúspide de esta evolución en la *Canción* con la que finaliza el segundo libro. Allí

se introduce una suerte de síntesis final del cancionero sentimental en donde el poeta encuentra sosiego y contentamiento en Dios. En esta *Canción* Boscán realiza una retrospectiva de su recorrido sentimental recordando el tiempo de sus «errores» (como en el soneto XXXIV de Garcilaso contrahecho por Hurtado de Toledo), asombrándose del sufrimiento soportado («De lo que fui, por lo que soy, me'spanto» [v. 53]) y agradeciendo el nuevo estado sentimental en el que, por la intermediación de Dios, el poeta ha resucitado a una nueva vida:

> Tú, Dios, con tu sentencia
> me'nterraste'n dolores tan continos,
> porque después me diese tu clemencia
> que otro Lázaro fuese'n tu presencia.
>
> Resucitado pues d'aquella muerte
> que mató bivamente mis sentidos,
> los de l'alma y también los corporales,
> bolviendo atrás, mis años vi perdidos
> y vi que fui caído en baxa suerte,
> igual con los más bajos animales. (vv. 72-81)

El desenlace que Hurtado de Toledo propone al recorrido sentimental del autor postula también el recogimiento en Dios como la manera de superar todo sufrimiento amoroso y el amor a Dios como fin último de todo amor en la tierra. Así le dice la efigie de la amada al poeta: «Ya sabes, amado mancebo, que todas las cosas reposan en el fin para que fueron criadas, de manera que el amor humano es ensayo del amor divino que nuestro ser nos obliga, en el qual ay perpetuidad y reposo» y lo invita a echar de sí «el yugo de amor y vanidad mundana, amando la carrera divina» (fol. 19v) ¿Constituyen las *Cortes de Casto Amor* una reinterpretación del cancionero sentimental de Boscán en clave aún más próxima al neoplatonismo amoroso? No podemos saber qué grado de conciencia hubo por parte de Hurtado de Toledo en su reelaboración boscaniana, pero se trata sin duda de una puerta, de un eslabón que une la tradición de tratadística amorosa precedente con el nuevo ideal amoroso neoplatónico que poblará la narrativa pastoril.

Bibliografía

Armisén, Antonio, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán*, Zaragoza, Universidad, 1992.

Bembo, Pietro, *Rime*, Milán, Società Tipografica de' Classici italiani, II, 1808.

Blecua, Alberto, *Signos viejos y signos nuevos*, Barcelona, Crítica, 2006.

Boscán, Juan; de la Vega, Garcilaso, *Obras completas*, Madrid, Turner, 1995.

Caliatti, Floriana, *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Florencia, Le Càriti, 2004.

Clavería, Carlos, ed., Juan Boscán, Barcelona, PPU, 1993.

Cortijo Ocaña, Antonio, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglo XV y XVI: género literario y contexto social*, Londres, Tamesis, 2001.

Cruz, Anne, *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdan y Philadelphia, John Benjamins, 1988.

Darst, David, *Juan Boscán*, Boston, Twayne, 1978.

—, «'Octava rima' de Boscán, basada en 'Stanze per festa carnascialesca in lode di Amore' de Bembo: traducción, imitación, emulación, transformación», en *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, 111-114.

Dionisotti, Carlo, ed., Pietro Bembo, *Prose e rime*, Torino, UTET, 2013.

Elisa, Curti, «*'Non così fece il Petrarca': prime forme di petrarchismo bembesco alla corte di Urbino, fra 'Stanze' e 'Motti'*», en *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, II, edición de Floriana Calitti y Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2006, 99-116

Falgueras Gorospe, Rosa María, *El Manuscrito 17.698 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, tesis dirigida por Alberto Blecua en la Universidad de Barcelona, 1963.

Flamini, Francesco, «La *Historia de Leandro y Hero* e l'*Octava Rima* di Giovanni Boscan», en *Studi di Storia Letteraria italiana e straniera*, Livorno, 1895, 385-417.

Fosalba Vela, Eugenia, «Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril», en *La égloga: VI Encuentro Internacional de Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, 121-182.

Gamba Corradine, Jimena, «Plagios, equívocos e intervenciones editoriales de Luis Hurtado de Toledo», en *Actas del III Congreso Internacional de la SEMYR (Oviedo, 27 al 30 de septiembre de 2010)*, Oviedo, Universidad, 2012, 563-574.

Gibson, Jonathan, «French and Italian Sources for Ralegh's 'Farewell False Love'», *The Review of English Studies*, New Series, 50 (1999), 155-165.

Gillet, Joseph E., ed., Micael de Carvajal, *Tragedia Josephina*, Princeton, Princeton University Press, 1932.

Gnocchi, Alessandro, ed., Pietro Bembo, *Stanze*, Società Editrice Fiorentina, Florencia, 2003.

Gómez, Jesús, «Los libros sentimentales y las *Cortes de casto amor* (Toledo, 1557) de Luis Hurtado de Toledo», *Revista de Estudios Extremeños*, 49 (1993), 564-576.

Hurtado de Toledo, Luis, *Cortes de Casto Amor; Cortes de la Muerte*, Valencia, Andrés Ortega de Álamo, 1964 (edición facsimilar de la de Toledo, 1557).

Largaiolli, Matteo, «La *Predica d'Amore*: note sulla parodia sacra tra Quattro e Cinquecento», en *Italique: Poésie italienne de la Renaissance*, 9 (2008), 53-89.

López Bueno, Begoña, ed., Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, Madrid, Cátedra, 1981.

López Estrada, Francisco, *Los libros de pastores en la literatura española: la órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, XIII: *Juan Boscán*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1908.

—, *Orígenes de la novela*, Madrid, Casa Editorial Bailly Bailliére, 1905-1915, 4 vols.

Montero, Juan, «Sobre la imprenta y poesía a mediados del xvi (con nuevos datos sobre la *princeps* de las obras de Jorge de Montemayor)», *Bulletin Hispanique*, 106 (2004), 81-102.

Morros, Bienvenido, ed. Garcilaso de la Vega, *Obra poética*, Barcelona, Crítica, 1995.

Muñiz Muñiz, María de las Nieves, «Sobre la traducción española del *Filocolo* de Boccaccio (Sevilla 1541) y sobre las *Treze elegantes demandes d'amours*», *Criticón*, 87, 88-89 (2003), 537-551.

Navarrete, Ignacio, *Los huérfanos de Petrarca*, Madrid, Gredos, 1997.

Nider, Valentina, «De los *Hospitales de amor* al *Hospital de neçios* (de Boscán a Hurtado de Toledo)», en *Actas del V Congreso de la AISO*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2001, 926-933.

Panofsky, Erwin, «Cupido el ciego», en sus *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1998, 139-188.

Pigman, G. W., «Versions of Imitations in the Renaissance», *Renaissance Quartely*, 33 (1980), 1-32.

Rico, Francisco, «El destierro del verso agudo» en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, 525-552.

Rodríguez-Moñino, Antonio, «El poeta Luis Hurtado de Toledo (1510- *c.* 1598)», en *Relieves de erudición (del «Amadís a Goya»). Estudios literarios y bibliográficos*, Valencia, Castalia, 1959.

Rohland de Langbehn, Regula, *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1999.

Salido López, José Vicente, *Hospitales de enamorados*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana y Vervuert, 2013.

Vaquero Serrano, María del Carmen, «Books in the Sewing Basket: María

de Mendoza y de la Cerda», en Helen Nader, ed., *Power and Gender in Renaissance Spain: eight Women of the Mendoza Family*, Urbana, University of Ilinois Press, 2004, 93-112.

Von Wunster, Monica, *Ospedali d'amore. Allegorie tardomedievali* (A. Caulier y J. Boscán), Florencia, La Nuova Italia, 1991.

Whinnom, Keith, *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550: a Critical Bibliography*, Londres, Grant & Cutler, 1983.

Zapata, Luis, *Miscelánea*, en *Memorial histórico de español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades*, XI, Madrid, Imprenta Nacional, 1859.

Luces y sombras: Boscán en las Anotaciones de Herrera

Javier Lorenzo
East Carolina University
lorenzoj@ecu.edu

Recepción: 01/05/2013, Aceptación: 04/06/2013, Publicación: 20/12/2013

Resumen
El presente artículo examina la recepción de Boscán en las *Anotaciones* de Herrera, prestando especial atención al proceso de postergación cronológica al que es sometido el verso del barcelonés en el «discurso» sobre el soneto, donde resulta palpable la deuda de Herrera con el vocabulario y los métodos de periodización de la historiografía humanista. El artículo analiza también algunos aspectos de la textura retórica, genérica e intertextual de los dos sonetos «en la muerte de Garcilaso» que Boscán escribe como cierre a su cancionero petrarquista, poemas que Herrera alaba en sus *Anotaciones*.

Palabras clave
Boscán; Herrera; Garcilaso de la Vega; periodización; soneto

Abstract
Lights and Shadows: Boscan in the Annotations of Herrera
This article examines the reception of Boscán in Herrera's *Anotaciones*, paying special attention to the process of belatedness Boscán is subjected to in Herrera's discourse on the sonnet. This process, I argue, shows Herrera's indebtedness to the vocabulary and methods of periodization employed by humanist historiography. The article also explores a few important aspects related to genre and intertextuality in the two sonnets *in morte* that Boscán wrote in memory of Garcilaso at the end of his petrarchan collection and discusses the reasons why Herrera praised these two poems in his *Anotaciones*.

Keywords
Boscán; Herrera; Garcilaso de la Vega; periodization; sonnet

Para el crítico interesado en ir más allá del «*superbissimum aurium iudicium*» con el que Menéndez Pelayo (1927: 359) despacha de forma sumaria el problema de la recepción de Boscán y su postergación en el canon, las *Anotaciones* de Herrera constituyen un punto de parada obligado. Aunque el propósito manifiesto de las *Anotaciones* es el de comentar, interpretar y expurgar el verso de Garcilaso, las opiniones sobre la obra de Boscán que Herrera vierte en su texto marcan en buena medida la respuesta posterior de críticos y lectores al poemario del barcelonés. Así, la opinión que Saavedra Fajardo expresa en 1612 en su *República literaria*, en la que reclama mayor clemencia para Boscán «por ser extranjero en la lengua» (1967: 49) y desconocer, por tanto, los recursos fónicos y prosódicos del castellano, se hace eco del conocido dictamen herreriano sobre las asperezas y descuidos estilísticos del catalán, disculpables, en su opinión, por «ser estrangero de la lengua en la que publicó sus intentos».[1] Trescientos años después, la caracterización de Boscán como poeta sólo apto para extranjeros que Menéndez Pelayo hace en el volumen trece de su *Antologia de poeta liricos castellanos* —«los extranjeros, a quienes podía ofender menos el áspero son de sus versos, se le mostraron siempre más benévolos» (1927: 157)— repite otra vez el veredicto de las *Anotaciones* y confirma el peso del volumen herreriano en la *Rezeptiongeschichte* de la poesía del barcelonés.

Este peso o influjo se muestra de forma todavía más clara en la persistencia con la que críticos y editores modernos se han aferrado a esa imagen herreriana de Boscán como poeta lastrado por el pasado cancioneril «en que se crió»,[2] pasado del que el poeta consigue desprenderse sólo ocasionalmente, y que lo aparta, por tanto, de una modernidad plena que para Herrera encarna ya el verso de Garcilaso. Esta imagen profundamente herreriana de Boscán es la que encontramos reproducida, por ejemplo, en el prólogo a una edición de las *Obras* del barcelonés publicada recientemente por Cátedra, donde Boscán aparece de nuevo envuelto en un «estricto corsé» octosilábico del que sólo puede desembarazarse parcialmente gracias al asesoramiento de Garcilaso, vía única de acceso a toda forma de novedad poética: «Más adelante, aflojado del estricto corsé que se había marcado y ampliadas sus fuentes gracias a los consejos literarios de Garcilaso, van apareciendo asuntos modernos en sus poemas: copias de Petrarca, ecos de Serafino Aquilano y Pontano, detallitos y asunciones del nuevo amor platónico, reinvenciones de Ausías March, influencias de Garcilaso y el inédito interés por mostrar un amor pletórico y correspondido en los sonetos finales, tras el noviazgo y boda con Ana Girón».[3]

El Boscán que la crítica y el público lector heredan de las *Anotaciones* es pues un poeta de escasas luces y espesas sombras; una figura a caballo entre dos épocas y dos idiomas a la que su propia liminaridad parece pasarle factura,

1. Herrera (2001): 279.
2. Herrera (2001): 279.
3. Clavería (1999): 15.

tanto desde el punto de vista lingüístico como cronológico. Este último aspecto, el cronológico, merece, creo, especial atención ya que viene ligado a un importante factor en la teoría herreriana del soneto al que rara o ninguna vez se ha prestado atención. Me refiero a la identificación que Herrera establece entre soneto y modernidad, entendiendo por ello la idea de una nueva franja en la historia del occidente europeo caracterizada por el retorno a la cultura clásica y por un deseo firme de ruptura con la bárbara y oscura *media aetas* que sigue a la caída del imperio romano. Esta idea, propagada desde finales del Cuatrocientos por los historiadores vinculados al movimiento humanista, tiene, como discutiré en la primera parte de esta contribución, un impacto crucial en la formulación que Herrera hace del soneto y en la visión particular de Boscán que nos ofrece en el «discurso» sobre esta estrofa que antecede a su comentario al soneto I de Garcilaso. En este segmento de las *Anotaciones*, Herrera, como veremos, posterga en el tiempo a Boscán valiéndose del vocabulario desarrollado por la historiografía humanista a la hora de establecer una división clara entre los *meliora secula* de la «edad presente» y la indocta *tenebras* del periodo precedente. Esta estrategia, muy marcada en el «discurso» sobre el soneto que precede al grueso de las *Anotaciones*, queda suspendida, no obstante, en el breve elogio que Herrera dedica a los dos sonetos «en la muerte de Garci Lasso» con los que Boscán cierra el «libro segundo» de sus *Obras* poéticas. El juicio favorable que estos dos poemas reciben en las *Anotaciones* invita a un examen detenido de los mismos que dé cuenta de su excepcionalidad en el volumen y que elucide, al mismo tiempo, algunos aspectos hasta ahora ignorados de su textura retórica, genérica e intertextual. A este complicado ejercicio dedicaré la segunda parte de esta contribución, que será necesariamente limitada por razones de espacio.

Boscán en tinieblas: los efectos de la cronología humanista en las Anotaciones

A pesar de su evidente amplitud temática como «silva de varia erudición»,[4] las *Anotaciones* de Herrera han sido escasamente estudiadas desde un punto de vista interdisciplinario. La atención que la crítica ha dedicado al volumen se ha enfocado principalmente en la historia literaria y la teoría poética, intentando, en buena parte de los casos, identificar con notable éxito las fuentes que maneja Herrera para articular sus ideas sobre poesía y cómo esas ideas conforman su percepción de Garcilaso, su visión del canon vernáculo y la composición de su propio verso. Este enfoque histórico y literario ha generado un número considerable de estudios y comentarios sobre diversos aspectos teóricos e intertextuales del texto que han soslayado, no obstante, los numerosos puntos de contacto que este mantiene

4. Montero (1997): 98.

con otras disciplinas.[5] El ejemplo quizá más conspicuo de este tipo de elisión lo constituye el hecho de que la historia no haya todavía conseguido ocupar un lugar relevante en la tradición exegética sobre las *Anotaciones*.[6] La omisión resulta especialmente llamativa si tenemos en cuenta que la carrera de Herrera como hombre de letras comienza en 1572 con un texto histórico, *La relación de la Guerra Chipre y suceso de la batalla naval de Lepanto*, y que su proyecto más ambicioso, según la semblanza que de él traza Francisco Pacheco en su *Libro de verdaderos retratos* (1599), era una «istoria general del mundo hasta la edad del emperador Carlos Quinto»[7] que se ha perdido y que estaba en proceso de redacción cuando las *Anotaciones* aparecen publicadas en 1580. Ignorar, como se ha hecho, estos importantes datos biográficos y editoriales hace difícil para el lector comprender la presencia en las *Anotaciones* de pasajes como este, en el que la historia, y no la poesía, ocupa el centro de la atención crítica, puesto que Herrera se expresa más como historiador frustrado que como teórico o crítico literario:

> Mas ¿para qué me alargo con tanta demasía en estos exemplos, pues sabemos que no faltaron a España en algún tiempo varones eroicos? ¡Faltaron escritores cuerdos i sabios que los dedicassen con immortal estilo a la eternidad de la memoria! I tuvieron mayor culpa d'esto los príncipes i los reyes de España, que no atendieron a la gloria d'esta generosa nación i no buscaron ombres graves y suficientes para la dificultad i grandeza de la historia; antes escogieron los que les presentava el favor i no sus letras i prudencia. I hasta aora sentimos esta falta con profunda inorancia de las hazañas de los nuestros, porque no ai entre los príncipes quien favoresca a los ombres que saben i pueden tratar verdadera i eloquentemente, con juizio i prudencia, las cosas bien hechas en paz i en guerra (2001: 904).

Si no tenemos en cuenta el perfil de Herrera como historiador nos veremos tentados a ignorar pasajes como este o a desecharlos simplemente como producto

5. Un recorrido por la bibliografía que Francisco Javier Martínez Ruiz (1997) examina en su artículo-reseña bastará para constatar la predominancia del enfoque histórico literario que señalamos aquí. Esto no significa, desde luego, que la crítica permanezca ajena al carácter enciclopédico e interdisciplinario de las *Anotaciones*. Como claramente advierte Pedro Ruiz Pérez: «Desde la historia natural a la filosofía del amor, desde la física de la visión a la mitografía, un repertorio de saberes se ordenan a partir del verso de Garcilaso y se ponen al servicio de la propuesta interpretativa y estética de Herrera, demostrando la vitalidad de una cultura más allá de los anaqueles de las librerías y la lectura culturalista» (1997a: 131).

6. Todavía sigue vigente y pendiente de respuesta, en este sentido, la observación que hiciera Mary Gaylord a comienzos de los setenta con respecto a la vinculación historiográfica de las *Anotaciones*: «The commentary shows Herrera to have been acquainted with much of the historical, philosophical and literary writing of his age» (1971: 116).

7. Pacheco (1985): 178. Francisco de Medina se refiere también a esta historia general en su prólogo a las *Anotaciones*: «En aqueste libro [*Anotaciones*] nos podemos entretener en cuanto sale a la luz la grande i universal istoria que va componiendo, donde se verán eloquentemente contadas las más notables cosas que an sucedido en el mundo, no solamente en España, con la gravedad i copia que mandan las leyes d'esta escritura» (2001: 201).

del afán enciclopédico de las *Anotaciones* o de la proverbial tendencia a la digresión de su autor. Si los consideramos, sin embargo, en los lindes de un contexto historiográfico nos daremos cuenta no sólo de la presencia del Herrera historiador en las *Anotaciones* (el «hasta aora» al que Herrera extiende aquí los problemas de mecenazgo para la historia constituye, obviamente, una forma de llamar la atención sobre su propia labor como historiador), sino también del impacto en el volumen del discurso historiográfico humanista. Encontramos la misma amarga queja de Herrera a propósito del descuido y abandono de la historia por parte de los «príncipes i reyes de España», por ejemplo, en el *De historia institutione dialogus* (1557) de Sebastián Fox Morcillo, donde se hace a «la negligencia de nuestros príncipes» responsable directa de la escasez de crónicas y relatos sobre «las muchas cosas que nuestros hombres hicieron en los tiempos primeros o en los más recientes» (2000: 266).[8] Más próximo en el tiempo a las *Anotaciones*, Ambrosio de Morales se lamenta también en el prólogo al segundo libro de su *Corónica de España* (1574-86) sobre la falta de una robusta tradición historiográfica en el suelo patrio y culpa de forma implícita a la monarquía española de tal deficiencia al recordar un episodio embarazoso ocurrido en el verano de 1560 durante las bodas entre Felipe II e Isabel de Valois en Toledo:[9]

> (. . .) no teníamos en España tal noticia de nuestras cosas antiguas que sin vergüenza pudiésemos mostrarla delante todos los estrangeros que muchas veces nos dan en rostro con que nunca hemos sido los españoles para hazer una historia de nuestras cosas, ni dar una buena relación de nuestras antigüedades por donde la nuestra y las otras naciones supiesen con certidumbre, y las celebrasen como ellas merecen. Particularmente el año de mil y quinientos y sesenta, quando el Rey nuestro señor venido de Flandes se casó, estando la corte en Toledo como que allí todos los embaxadores de las señorías y potentados de Italia, y todos davan luego en esto, y sentían esta falta como nuestro opprobio, y mostrando mucho deseo de verla suplida y remediada. Dolíame a mi mucho el entender con quanta razón se quexavan y nos zaherían nuestro descuydo (1574: iiiv).

La presencia de este motivo en las *Anotaciones*, común entre los cronistas e historiadores del Quinientos, indica cuán próximo se encuentra el volumen de

8. Aunque la similitud en tono y contenido entre Herrera y Fox Morcillo refleja solamente la familiaridad del primero con el lenguaje y los motivos de la historiografía humanista, es posible que Herrera tuviera acceso al texto de Fox Morcillo después de la redacción de las *Anotaciones* a través de Benito Arias Montano. Como Vicente Bécares Botas señala (1999), la biblioteca de Fox Morcillo fue comprada en 1588 en Flandes por Arias Montano. Varios de los volúmenes comprados, y otros procedentes de las prensas flamencas de Plantino (editor del *De historia* de Fox en 1557), fueron después distribuidos por Arias a los intelectuales y hombres de letras sevillanos cuando este estableció su residencia en Sevilla y La Peña de Aracena en la última década de su vida.

9. Cabe notar que la falta de apoyo de la monarquía española a la labor historiográfica continuará hasta bien entrado el siglo XVII. Como constata Elliott (1978: 53), Olivares se refiere específicamente a este problema en una carta enviada Felipe IV en la que señala como una de las faltas más graves de la Corona la desatención a la historia.

Herrera a los temas y preocupaciones de la historiografía humanista y hasta qué punto esos temas tienen un papel visible en la composición del texto. Ese papel, cierto es, resulta en ocasiones meramente ornamental y revela poco más que un deseo superficial por demostrar erudición, pero en otros casos contribuye de forma significativa al desarrollo de las ideas sobre poesía y géneros poéticos que Herrera expone en sus comentarios a Garcilaso. Buen ejemplo de esto es la asociación entre soneto y modernidad que el sevillano establece en el «discurso» inaugural que acompaña a su glosa explicativa sobre el soneto I de Garcilaso. Dicha asociación se articula sobre los criterios de periodización y el vocabulario específico que desarrolla la historiografía humanista para separar su época de la previa e influye de modo directo en la caracterización que Herrera hace de Boscán como poeta preterido y postergado en el tiempo. Tal caracterización tiene pues bastante que ver, como intentaré enfatizar aquí, con determinados aspectos extraliterarios que conforman la teoría herreriana del soneto y con la vinculación que la obra no historiográfica del sevillano mantiene con la historia, vinculación que ha sido examinada parcialmente en su poesía pero cuyo impacto en las *Anotaciones* permanece todavía sin explorar.[10]

La mejor manera de analizar la impronta que el discurso historiográfico deja sobre el soneto y sobre la imagen que asimismo se construye de Boscán es fijando nuestra atención por un momento, a modo de preámbulo, en un lugar de las *Anotaciones* bastante distanciado de estos dos asuntos. Se trata de un pasaje en el que Herrera se detiene a examinar el devenir histórico de Roma para contextualizar la variedad estilística de la elegía como género poético:

> I de aquí procede en parte la diversidad de formas del dezir (. . .) I en un mesmo elegíaco se puede considerar esta diferencia, i por esto no se deven juzgar todos por un exemplo ni ser comprehendidos en el rigor de una mesma censura. Porque como después de la felice i gloriosa edad de Augusto perdiesse la poesía parte de su simplicidad i pureza i entrasse después en Italia la bárbara, pero belicosa nación de los godos, i destruyendo los sagrados despojos de la venerada antigüedad, sin perdonar a la memoria de los varones esclarecidos, como si a ellos solos tocara la vengança de todas las gentes sugetas al yugo del Imperio Romano, se mostrassen no menos crueles enemigos de las disciplinas i estudios nobles que de la grandeza i magestad del nombre latino, fue poco a poco oscureciendo i desvaneciéndose en la sombra de la inorancia la eloquencia i la poesía con las demás artes i ciencias que ilustran el ánimo del ombre i lo apartan de la confusión del vulgo, i si quedó alguna pequeña reliquia de erudición, parecía en ella el mesmo trato i corrompido estilo que traxo la gente vencedora (2001: 559).

Si algo queda claro en este pasaje es que poesía e historia no son para Herrera compartimentos estancos, sino vasos comunicantes. Si el contexto histórico

10. Para el impacto de la historia en el verso herreriano, consúltense, entre otros, los trabajos de Woods (1981), Cruz Giráldez (1986) y, más recientemente, Middlebrook (2009: 138-74).

permite, por un lado, explicar la idiosincrasia estilística de la elegía, los cambios que experimenta la poesía latina sirven también, por otro, para establecer una clara distinción entre dos épocas: la «felice i gloriosa edad de Augusto» y la larga edad de sombras que le sigue. Herrera se vale así de una estrategia de la que hará uso también en su «discurso» sobre el soneto y que resulta especialmente grata, como es sabido, al humanismo: utilizar la poesía como instrumento de segmentación cronológica. Esta estrategia, puesta en práctica por primera vez por los historiadores y hombres de letras del *Cuattrocento*, obtiene también, no obstante, señaladas manifestaciones en el humanismo hispano de las que es posible que Herrera quisiera hacerse eco. Así, como Emilio Mitre nos recuerda (1999: 78), el erudito sevillano Alfonso García Matamoros (1490-1550) hace directamente responsables a los germanos en su *De ratione dicendi* de introducir a Occidente en una «larga noche de la barbarie» al haber truncado con su ignorancia la gloriosa tradición poética y literaria romana.

La influencia del humanismo y su práctica historiográfica en el pasaje de las *Anotaciones* antes citado resultan todavía más evidentes si consideramos, además, el tipo de fractura que Herrera introduce en el mismo. La división que el sevillano establece entre la insigne «edad de Augusto» y la barbarie posterior reproduce, *grosso modo*, el gesto fundacional de la historiografía humanista, que, como Elena Lombardi observa, surge a partir de la división establecida por Petrarca entre Antigüedad y Medievo en su obra epistolar y poética: «Petrarch, and after him the early Italian humanists, mark the end of the Middle Ages by signaling their beginning—by registering the severance of the continuity between antiquity and the Middle Ages, a distinction foreign to the medieval mind» (2010: 22). La división que Petrarca establece adquiere ya grado de oficialidad a finales del Cuatrocientos en obras como las *Decades historiarum ab inclinatione imperii* (1483) de Flavio Biondo, en las que la inclusión de vocablos como *inclinatio* en el título comunican de forma clara la idea de una fractura entre la época imperial y el periodo de decadencia que acompaña a las invasiones germánicas.[11] Este tipo específico de partición cronológica refleja, según Eric Cochrane (1981: 15), la importancia que las nociones de cambio y discontinuidad adquieren en el nuevo discurso de la historiografía humanista, nociones que resultan completamente ajenas a la práctica historiográfica medieval, en la que, como Eugene Rice y Anthony Grafton observan, se hace constante hincapié en la noción de continuidad y en la idea de un presente eterno que vuelve contemporáneos todos los acontecimientos: «since the medieval historian had believed that his own historical epoch went back to the reign of Augustus (. . .) he regarded the Romans as his contemporaries» (1994: 81). Para el historiador humanista esta

11. Para la influencia fundamental de Biondo en la producción historiográfica posterior, véase el artículo de Hay, que se enfoca en las nociones de declive y resurgimiento en la obra de este historiador.

concepción del tiempo como una continuidad uniforme e indivisible carece ya totalmente de sentido y, como resultado, la historia queda dividida en edades o periodos, largos segmentos de tiempo acotados por la incidencia de grandes acontecimientos culturales y políticos.[12] La huella que el impacto de este sistema de periodización deja en la historiografía europea es, como señala Mommsen (1942: 239), decisiva, y su influencia se hace sentir a lo largo y ancho del continente, incluyendo España, donde el sentido de distancia y fractura de época que identifica a los «tiempos modernos» aparece ya reflejado, en opinión de Robert Tate, en el *Paralipomenon* (1480) del gerundense Joan Margarit i Pau, obra escrita, y no por casualidad, por un autor formado en Italia y familiarizado con los métodos de trabajo del humanismo historiográfico: «First of all he [Margarit i Pau] rejects the medieval historians. He refers to the Toledano [el historiador y arzobispo de Toledo Francisco Jiménez de Rada] as merely a 'tolerable' authority and subsequent writers as an ignorant horde, spreaders of dreams and prophecies (. . .) These remarks on the Toledano and his followers are among the first, if not the first reflections by a peninsular writer of a change in the critical attitude towards the immediate past that constituted the raison d'être of humanism».[13]

Conviene notar para terminar este pequeño preámbulo, que la introducción del nuevo sistema de periodización histórica que propone el humanismo se articula, en la mayor parte de los casos, a través de un vocabulario estandarizado que no sólo permite establecer marcadas divisiones cronológicas entre épocas, sino también imponer juicios de valor sobre las mismas. De especial importancia en este sentido es el par antitético luz/tiniebla, al que se recurre de forma asidua, bien sea directamente o a través de sus múltiples derivados, para designar respectivamente el esplendor de la antigüedad grecolatina y la decadencia y corrupción de la *media aetas* que le sigue. Herrera no es ajeno al uso sistemático de esta terminología, como lo demuestra la referencia al «oscureciendo y desvaneciéndose en la sombra» con que explica el declive cultural que tiene lugar en Roma tras la muerte de Augusto en su discurso sobre la elegía. También García Matamoros, al que nos hemos referido antes, se hace eco de este recurso terminológico al describir como «larga noche de la barbarie» la época que inauguran las invasiones germánicas en Europa. El punto de partida para el uso sistemático de este

12. Estas edades o periodos son generalmente tres (Antigüedad, Medievo y Modernidad) y, aunque su origen puede rastrearse ya en la obra de los humanistas del *Trecento* (Salutati y Filippo Villani, en particular), su uso, como advierte McLaughlin (1988: 141), no se generaliza hasta la centuria siguiente, en la que comienza a estudiarse con detenimiento la evolución de la literatura latina desde la Antigüedad. Conviene aclarar, por otro lado, que la noción de edad o periodo existe ya en la historiografía medieval, en la que con frecuencia se alude a las «seis edades del mundo» establecidas por San Agustín en su *De catechizandis rudibus* . La existencia de estas edades no implica, sin embargo, un cuestionamiento de la uniformidad del devenir cronológico, para cuya segmentación se emplea el nombre de personajes y acontecimientos bíblicos como los de Adán, Abraham, David, el cautiverio en Babilonia o el nacimiento de Cristo.

13. Tate (1952): 151.

vocabulario normativo y peyorativo es, como han advertido Mommsen (1942) y otros estudiosos, unos versos del *África* de Petrarca en los que se contrasta lo lúgubre de los tiempos presentes frente al esplendor clásico, y se expresa un vívido anhelo por regresar al antiguo fulgor grecolatino:[14]

> (. . .) michi degere vitam.
> Impositum varia rerum turbante procella.
> At tibi fortassis, si—quod mens sperat et optat—
> es post me victura diu, meliora supersunt
> secula: non omnes veniet Letheus in annos
> iste sopor! Poterunt discussis forte tenebris
> ad purum priscumque iubar remeare nepotes. (IX, 446-57)
> [Mi destino es vivir entre diversas y confusas tormentas. Pero para ti quizá, si, como espero y deseo, vives largo tiempo después de mí, vendrán mejores tiempos. Este sueño del olvido no durará eternamente. Podrá, despejadas acaso las tinieblas, volver a lo puro y prístino nuestra progenie].[15]

Aunque concebida originalmente como vehículo para denunciar las carencias literarias y culturales de sus contemporáneos, la fórmula de Petrarca se convirtió pronto en moneda de uso común en la historiografía humanista, que la aplicó, como Mommsen ha señalado (1942: 228), de forma laxa y fuera de contexto para asignar a su propia época el lugar que le correspondía dentro del curso de la historia. Así, como resultado de este uso descontextualizado, vocablos como luz, resplandor y brillo, por una parte, y noche, oscuridad y sombra, por otro, fueron incorporados rápidamente a la jerga historiográfica para distinguir no sólo el periodo clásico del medieval, sino también este último del moderno o contemporáneo, que quedó de esta forma definido, según Petrarca había ya adelantado en su poema épico, como una nueva era luminosa e ilustrada que permitiría a los hombres retornar al esplendor grecolatino y dejar atrás el largo, confuso y oscuro *medium tempus* en el que habían estado sumidos desde la disolución del imperio romano.[16]

En este nuevo y radiante presente moderno es en el que Herrera sitúa el soneto, al que dedica el primero de sus «discursos» o exposiciones teóricas en las *Anotaciones*. La crítica ha venido leyendo este extenso segmento del texto como

14. Como antecedente de Petrarca Robert Black (1995) señala la literatura medieval eclesiástica, en la que en ocasiones se recurre a este tipo de vocabulario para separar la antigua edad pagana de los clásicos de la nueva edad que inaugura el nacimiento de Cristo.

15. Ofrezco aquí mi propia traducción del pasaje citado del *África*.

16. Algunos medievalistas han estudiado las implicaciones ideológicas de esta decisión terminológica adoptada por el humanismo dentro del contexto de la teoría postcolonial contemporánea para formular la existencia de un «colonialismo cronológico» que se nutre de la herencia intelectual de Petrarca. Véase a este respecto el estudio que John Dagenais ha publicado en colaboración con Margaret Greer (2000).

un complejo ejercicio intertextual de erudición retórica y literaria que confirma, entre otras cosas, el conocimiento que Herrera poseía de los tratados clásicos y contemporáneos sobre poética y también su preferencia por la imitación mixta como método de composición literaria.[17] Junto a su denso y heterogéneo bagaje teórico-literario, el «discurso» de Herrera manifiesta también la familiaridad de su autor con el vocabulario y los métodos de periodización de la historiografía humanista y la influencia de estos en su concepción del soneto y su formulación del canon, especialmente en lo que se refiere a la figura de Boscán. Esto resulta evidente en la sección del «discurso» que Herrera dedica a comparar los logros poéticos de italianos y españoles antes de la irrupción en escena de Garcilaso. Herrera comienza mencionando aquí, tras haber ahondado en las diferencias que separan a lengua italiana de la española, la considerable distancia cronológica (entendido como retraso cultural de España con respecto a Italia) que, en su opinión, existía hasta hace poco entre estas dos naciones, distancia que él mide según el grado de conocimiento y destreza con el soneto mostrado por sus poetas:

> Que ayan sido ellos [los italianos] en este género [el soneto] más perfetos i acabados poetas que los nuestros, ninguno lo pone en duda, porque an atendido a ello con más vehemente inclinación i an tenido siempre en grande estimación este exercicio. Pero los españoles, ocupados en las armas con perpetua solicitud hasta acabar de restituir su reino a la religión cristiana, no pudiendo entre aquel tumulto i rigor de hierro acudir a la quietud i sossiego d'estos estudios, quedaron por la mayor parte agenos de su noticia i apena pueden difícilmente ilustrar las tinieblas en que se hallaron por tan largo espacio de años (2001: 278).

Desde un punto de vista cronológico, el hecho de que Herrera haga coincidir la falta de familiaridad de los españoles con el soneto con la larga pugna contra el Islam en la península es ciertamente revelador, ya que enfatiza claramente el papel de esta estrofa como jalón o marca de separación entre dos épocas (Reconquista y post-Reconquista) y como emblema cultural de una nueva edad definida por «la quietud y sossiego d'estos estudios» y no por el «tumulto i rigor» militar del periodo precedente.[18] El acceso a esta nueva era, como da a entender el sevillano, le fue concedido primero a los italianos, y esto lo demuestra el conocimiento y pericia de sus poetas con el soneto, factor este que los separa cla-

17. El marco teórico e intertextual del «discurso» ha sido meticulosamente estudiado por Brown (1975), Lázaro Carreter (1980) y Morros (1998: 107-146). El lugar que Herrera asigna al soneto en su clasificación y teorización de los géneros poéticos ha sido discutido, entre otros, por Macrí (1972) y López Bueno (1997: 183-187).

18. Herrera hace caso omiso aquí, obviamente, del propio «tumulto i rigor» que envuelve a su propia época. Como apunta Juan Montero, las *Anotaciones* se publican «en un momento histórico marcado todavía por los ecos victoriosos de Lepanto y con la anexión de Portugal a la corona de Castilla como contexto inmediato» (1997: 103). A la importancia de este contexto se refiere también Rachel Schmidt al analizar el vocabulario bélico que Herrera utiliza para representar la relación con Italia en el volumen.

ramente de sus colegas españoles, «agenos» hasta fecha reciente «de su noticia» y condenados, por tanto, a vivir en tinieblas «por tan largo espacio de años». La visión que Herrera tiene del soneto es pues, como este pasaje refleja, la de una estrofa que literalmente marca época y cuyo impacto en la cultura es no sólo estético o retórico, sino también cronológico.

Tal visión está fuertemente condicionada por los métodos de periodización de la historiografía humanista y por el vocabulario desarrollado por esta con el objeto de segmentar el tiempo y estructurar el devenir histórico de acuerdo con sus propios valores. El uso que Herrera hace de la palabra «tinieblas,» rendición directa del *tenebras* que Petrarca y los primeros humanistas habían adoptado para instaurar y al mismo tiempo estigmatizar la *media aetas* a la que da principio la caída de Roma, permite apreciar con claridad el impacto que el discurso historiográfico del humanismo tiene en las *Anotaciones* y el influjo evidente de la cronología humanista en la formulación herreriana del soneto. Este influjo resulta palpable de nuevo en la breve reflexión que Herrera hace sobre la entrada del soneto en España y los primeros escarceos de los poetas españoles con esta estrofa. La reflexión insiste una vez más en el papel del soneto como inaugurador de una nueva época al alabar los *Sonetos fechos al italyco modo* de Santillana por «la luz que tuvieron en la sombra y confusión de aquel tiempo» y, al mismo tiempo, relega a Boscán a un segundo plano al arrebatarle la primacía cronológica que él mismo se había otorgado en el «libro segundo» de sus *Obras* poéticas, al señalarse como primer sonetista en castellano:

> Mas ya que an entrado en España las buenas letras con el Imperio i an sacudido los nuestros el yugo de la inorancia, aunque la poesía no es tán generalmente onrada i favorecida como en Italia, algunos la siguen con tanta destreza i felicidad que pueden poner justamente invidia i temor a los mesmos autores d'ella. Pero no conocemos la deuda de avella recebido a la edad de Boscán, como piensan algunos, que más antigua es en nuestra lengua, porque el Marqués de Santillana, gran capitán español i fortíssimo cavallero, tentó primero con singular osadía i se arrojó venturosamente en aquel mar no conocido, i bolvió a su nación con los despojos de las riquezas peregrinas. Testimonio d'esto son algunos sonetos suyos dinos de veneración por la grandeza del que los hizo i por la luz que tuvieron en la sombra i confusión de aquel tiempo, uno de los cuales es este (2001: 278).[19]

Querer leer las palabras de Herrera simplemente como manifestación de un deseo colectivo de *translatio studii* o como expresión de su rigor y puntualidad como historiador de la literatura al recordar el papel como innovador de Santillana significa limitar en exceso las posibilidades interpretativas de este pasaje

19. Que Herrera inserte a renglón seguido un soneto de Santillana («Lexos de vos e cerca de cuidado») en este pasaje habla bien a las claras de la importancia que el sevillano intenta concederle a esta composición del Marqués. Recordemos que, como Ignacio Navarrete (1994: 137-151) y otros han señalado, esta es precisamente la estrategia de autolegitimación que Herrera utiliza con su propia poesía en las *Anotaciones*.

y obviar su interesante dimensión cronológica e historiográfica. El uso que el sevillano hace del contraste entre luz y sombra para significar la trascendencia periodizadora que para él tienen algunos poemas de Santillana no deja lugar a dudas respecto a la estrecha relación entre soneto y modernidad en las *Anotaciones* y a la deuda que dicha relación guarda con la práctica historiográfica del humanismo. Esta deuda se extiende aquí más allá del uso de un vocabulario específico para demarcar y segregar épocas (luz *versus* sombra) e incluye la idea de una visión cíclica de la historia que, como Peter Burke ha señalado (1969: 87), resulta común a los historiadores humanistas del Quinientos. Herrera se adhiere claramente a esta interpretación cíclica de la historia al situar la nueva era que inaugura el soneto en un contexto imperial que favorece el estudio y el ejercicio de las buenas letras («Mas ya que an entrado en España las buenas letras con el Imperio») y definir de este modo los nuevos tiempos como una especie de restauración de «la felice y gloriosa edad de Augusto» que él mismo evoca y enaltece en su discurso sobre la elegía, época en la que, como se recordará, la poesía se practicaba también «con destreza i felicidad» antes de haber sido corrompida y «oscurecida» con la llegada de los bárbaros.[20] De forma significativa, Herrera desvincula de esta *renovatio* cíclica que anticipan parcialmente los sonetos de Santillana a Boscán, consiguiendo así restarle protagonismo como introductor de esta estrofa y difuminando asimismo su relación con la nueva edad de las «buenas letras» que se ha desarrollado, *pari passu*, con el Imperio.

Esta maniobra de postergación y solapamiento cronológico se repite otra vez, aunque en contexto diferente, en el sucinto pero enjundioso examen que Herrera dedica a algunos de los compañeros de generación de Garcilaso en las postrimerías de su «discurso». Herrera enumera en esta breve sección algunas de las razones que, en su opinión, explican el fracaso de Boscán como poeta endecasilábico, refiriéndose al final, de forma explícita, a motivos de índole cronológica:

> Boscán, aunque imitó la llaneza de estilo i las mesmas sentencias de Ausías, i se atrevió a traer las joyas de Petrarca en su no bien compuesto vestido, merece mucha más honra de la que le da la censura i el rigor de jueces severos, porque si puede tener desculpa ser estrangero de la lengua en que publicó sus intentos i no exercitado en aquellas disciplinas que le podían abrir el camino para la dificultad i aspereza en que se metía, i que en aquella sazón no avía en la habla común de España a quien escoger por guía segura, no será tan grande la indinación con que lo vituperan queriendo ajustar sus versos i pensamientos, i no reprehenderán tan gravemente la falta suya en la economía i decoro en las mesmas vozes; que no perdonen aquellos descuidos i vizios al tiempo en que él se crió, i a la poca noticia, que entonces parecía de todas estas cosas, de que está rica i abundante la edad presente (2001: 279-280).

Con su referencia «al tiempo en que él se crió» Herrera vuelve a reiterar en estas líneas esa imagen de Boscán como poeta distanciado del presente a la que

20. Remito aquí nuevamente al lector a Herrera (2001: 559).

había recurrido al hablarnos de los primeros tanteos con el soneto de los poetas españoles. Que el sevillano atribuya los «descuidos i vicios» del verso boscaniano «a la poca noticia que entonces parecía de todas estas cosas de que está rica y abundante la edad presente» resulta, a este respecto, especialmente significativo, ya que idéntica fórmula había sido utilizada cinco años antes por Gonzalo Argote de Molina para referirse a la obra de Juan de Mena en su *Discurso sobre la poesía castellana* (1575), obra que Argote contextualiza poniéndola en relación con «la poca noticia que en España hauía entonces de todo género de letras» (1926: 45).[21] Herrera conocía sin duda el texto de Argote de Molina y su intención en las *Anotaciones* es presentar a Boscán como un poeta alejado de la actualidad poética haciendo uso de la expresión que Argote había utilizado cinco años antes para comentar el verso de Mena en su *Discurso*.[22] En términos cronológicos, para Herrera importa poco que la diferencia de edad que separa a Boscán de Garcilaso sea apenas de diez años o que la poesía del segundo no sea más, en realidad, que una creación editorial del primero. La fractura editorial que se establece, en la edición de 1543, entre las obras del barcelonés y las del toledano se convierte en las *Anotaciones* en línea que marca el comienzo de una modernidad plena que, encarnada ya en Garcilaso, culmina en los *meliora secula* de la «edad presente». El espíritu de esta nueva edad lo define la «rica i abundante» noticia que en ella hay de todas las disciplinas que contribuyen a la formación eficiente del poeta humanista (gramática, retórica, poética, etc.), disciplinas en las que Boscán no estaba suficientemente «exercitado», por haberse criado, precisamente, *in illo tempore*, en un espacio cronológico previo al resurgimiento íntegro de los saberes clásicos promovido por el humanismo a través de su programa de estudio y restauración textual. La familiaridad con este programa resulta esencial, como Herrera sugiere, para la práctica eficaz del soneto como estrofa moderna.

Esta cuestión de la modernidad vinculada a la formación humanista, que Herrera apunta aquí a través del ejemplo negativo de Boscán, aparece reiterada en otros lugares de las *Anotaciones* donde el sevillano alude al elevado grado de dificultad y sofisticación retórica que exige el soneto como forma poética. Así, al comienzo de su «discurso» Herrera se refiere a esta composición como «la más hermosa i de mayor artificio i gracia que tiene la poesía italiana i española» (2001: 265) para añadir más adelante que su estilo es «dificilissimo» (2001: 268) y que merece, por tanto, ser tenida «en mayor estimación» (2001:269) que cual-

21. El *Discurso* de Argote aparece publicado como parte de los preliminares a su edición de *El conde Lucanor*, uno más de los proyectos editoriales y anticuarios de este bibliófilo, filólogo, historiador y genealogista sevillano. Para la fortuna crítica de Mena en el *Discurso* y otros textos auriseculares, véase el detallado artículo de Matas Caballero.

22. Colin C. Smith se ha referido ya a la influencia del *Discurso* de Argote en las *Anotaciones* de Herrera y ha investigado la relación entre ambos eruditos dentro del círculo humanista de Juan de Mal Lara en la Sevilla del Quinientos.

quier otra estrofa en la lengua vernácula.[23] El tipo de esfuerzo retórico y estilístico al que obliga el soneto requiere pues, sin duda, un conocimiento profundo de «la eloquencia i la poesía con las demás artes i ciencias que ilustran el ánimo del ombre»[24] que es prerrogativa del poeta humanista moderno y del que Boscán aparece distanciado en las *Anotaciones*. Esto lo inhabilita para adaptar de forma eficiente «las joyas de Petrarca» al castellano y por tanto para integrarse plenamente en un espacio cronológico nuevo, la modernidad, en el que el esplendor del paradigma grecolatino fulgura de nuevo en el artificioso y exigente género del soneto, aspecto este que Herrera enfatiza, finalmente, al resaltar la capacidad de esta estrofa para aglutinar las diferentes modalidades poéticas antiguas y condensar en sí «todo argumento» poético:

> Sirve en lugar de los epigramas i odas griegas i latinas, i responde a las elegías antiguas en algún modo, pero es tan extendida i capaz de todo argumento que recoge en sí sola todo lo que pueden abraçar estas partes de poesía, sin hazer violencia alguna a los preceptos i religión del'arte, porque resplandecen en ella con maravillosa claridad i lumbre de figuras i esornaciones poéticas la cultura i propiedad, la festividad i agudeza, la manificencia i espíritu, la dulçura i jocundidad, l'aspereza i vehemencia, la comiseración i afetos, i la eficacia y representación de todas (2001: 266-267).

Resplandores en la sombra: los sonetos «en la muerte de Garcilaso»

A pesar de estar lejos de constituir, como la crítica ha señalado, una propuesta teórica original, el sistema de correspondencias que Herrera establece entre los géneros poéticos grecolatinos y el soneto contribuye en buena medida a afianzar el estatus único de esta composición como símbolo de una franja histórica nueva que identifica el retorno al pasado clásico como signo de su propia identidad. Ese retorno no implica, conviene subrayarlo, la idea de un parentesco directo entre el soneto y las modalidades poéticas antiguas, como sugiere López Bueno (1997: 187), sino simplemente la posibilidad de una restauración funcional de las mismas («sirve en lugar de», declara Herrera) a través de una composición que, si bien no ligada genealógicamente a ellas, puede, como bien apuntan Pepe y Reyes (2001:65-66), acoger idénticos «argumentos» y desempeñar, por tanto,

23. Herrera hace similares afirmaciones con respecto a la canción en el «discurso» que dedica también a esta estrofa en las *Anotaciones*: «I como es el más hermoso i venusto género de poema, assí es el más difícil» (2001: 484). La seriedad de esta afirmación ha sido cuestionada, sin embargo, por la crítica, que considera superficial y poco elaborado el análisis que Herrera hace de esta estrofa. Véase a este respecto, por ejemplo, el breve comentario en nota (nota 1) que Pepe y Reyes introducen en su edición de las *Anotaciones* (2001: 447). Resulta también oportuno advertir, por otra parte, que, al carecer de un número fijo de versos, el grado de dificultad de la canción es, de acuerdo con los criterios utilizados por el propio Herrera, necesariamente inferior al del soneto: «el soneto, que tanta semejança tiene i conformidad con el epigrama (. . .) tanto es más difícil, por estar encerrado en un perpetuo i pequeño espacio» (268).

24. Herrera (2001): 559.

un papel poético equivalente. La postura de Herrera es muy clara a este respecto: el soneto «sirve en lugar de los epigramas i odas griegas i latinas,» pero no guarda con estas estrofas un vínculo genético. El examen de la fuente a la que Herrera recurre en este pasaje de las *Anotaciones*, el *Trattato di comporre in versi nella lingua italiana* (1553) de Girolamo Ruscelli, refuerza claramente esta opinión, ya que, como señalan Pepe y Reyes, la idea de una relación funcional y no genealógica entre el soneto y las estrofas clásicas aparece diáfanamente expresada por Ruscelli: «la frase herreriana está tomada en vilo de Ruscelli, quien afirma *Sono i sonetti fatti propriamente per usar alla guisa degli Epigrammi, dell'Ode l Latine Greche*» (2001: 66). La incapacidad y falta de preparación que Herrera ve en Boscán para practicar con destreza una composición poética tan fértil y polivalente como el soneto constituye en este sentido una manifestación clara de su postergación cronológica y del carácter premoderno de su poesía. Tal valoración queda, sin embargo, en suspenso en el extenso preámbulo biográfico y encomiástico con que Herrera evoca la figura de Garcilaso al frente de las *Anotaciones*, segmento que recoge, además de una «vida» del poeta, múltiples composiciones en latín, italiano y castellano en loor del vate toledano. La mención que en este preámbulo se hace a los dos sonetos «en la muerte de Garci Lasso» que Boscán escribe en el tramo final de su cancionero petrarquista contrasta marcadamente con la opinión sobre el poeta barcelonés que aparece expresada en el «discurso» sobre el soneto y otorga por ello a estos dos poemas un grado de excepcionalidad similar al que Herrera atribuye a algunos sonetos de Santillana en el «discurso». Dicha mención llama la atención, además, por la capacidad que Herrera atribuye a estas dos composiciones para alterar radicalmente la posición que él mismo asigna a Boscán en el canon poético del Quinientos:

> En nuestra lengua escrivió en alabança de Garci Lasso su gran amigo Juan Boscán (. . .) él mismo compuso dos sonetos en la muerte de Garci Lasso tales que si tuvieran sus obras muchos semejantes a ellos, por ventura merecieran mejor lugar. No los refiero aquí por estar impressos i ser comunes a todos (2001: 215).

Para el lector interesado en rastrear las opiniones de Herrera sobre modalidades estróficas y predecesores poéticos, la necesidad de un análisis detallado de estos dos sonetos y de lo que esta afirmación significa en el contexto de la visión herreriana sobre género y canon es, creo, inevitable. ¿Qué tienen estos dos sonetos que permiten a Herrera señalarlos como modelos poéticos y asignarles un lugar aparte dentro de la obra de Boscán? Esta es la pregunta que intentaré responder en la segunda parte de esta contribución, en la que pretendo, por un lado, reflexionar sobre la excepcionalidad de estas dos composiciones desde una perspectiva genérica, intertextual y retórica y, por otro, ofrecer algunas vías nuevas de lectura que amplíen lo poco que la crítica ha dicho hasta la fecha sobre estos dos poemas. Aunque mi atención se centra principalmente en el primero de ellos (el CXXVIII, siguiendo la numeración original de Boscán), el análisis que ofrezco intenta también elucidar aspectos relevantes sobre el segundo (el

CXXIX), poema que, en opinión de Antonio Armisén, «merece ser incluido en cualquier antología, siquiera breve, de la elegía renacentista» (1982: 82).

La filiación elegíaca que Armisén señala para el segundo de estos sonetos bien puede servirnos para iniciar el comentario sobre estos dos poemas. Aunque se trata en ambos casos de sonetos *in morte* que celebran la figura y el renombre de Garcilaso, su acercamiento al fenómeno de la muerte es muy distinto, expresando en cada caso el tipo de perspectiva que Alistair Fowler asocia a las modalidades divergentes del epitafio y la elegía: «Epitaphs are normally about the deeeds and qualities of a particular person and their claim on our attention; funeral elegies are about the thoughts and feelings of those who mourn» (1982: 88).[25] La proximidad del primer soneto al punto de vista informativo y descriptivo del epitafio queda puesta de manifiesto en el aserto con el que Boscán resume el recorrido vital de Garcilaso en los dos últimos versos: «tus trabajos hicieron larga istoria, / y cúpote, tras esto, corta vida». Este díptico comunica de forma sucinta y casi factual el propósito esencial del poema, que no es otro que el de presentar a Garcilaso como un héroe joven y de existencia efímera, cualidad esta que justifica el extenso símil de inspiración clásica sobre el que Boscán construye el resto del poema:

> El hijo de Peleo, que celebrado
> tanto d'Homero fue con alta lira,
> con su madre su mal llora y sospira,
> la suerte lamentando de su'stado.
>
> Que sobre havelle corta vida dado,
> pase tan adelante la su ira,
> que doquier que'l rebuelva, si se mira,
> se vea de trabajos rodeado.
>
> Si la fortuna d'un tal hombre's gloria
> con gloria quedarás tú, Garcilaso,
> pues, con la dél, tu gloria va medida.
>
> Tu esfuerço nunca fue flaco ni laso,
> tus trabajos hicieron larga istoria,
> y cúpote, tras esto, corta vida.

Si el tono expositivo y escasamente emocional revela la estrecha vinculación de este soneto con el epitafio, lo mismo puede decirse del uso dominante

25. La distinción entre ambos géneros y el tipo de perspectiva que típicamente representan tiene que ver también, obviamente, con la extensión de los mismos. El epitafio, inscripción grabada o pensada para ser grabada sobre una tumba, carece del espacio del que goza la elegía, concebida desde el principio, como señala Friedländer, como «canto fúnebre» más o menos extenso: «The lengthy debate on the origin of the elegy has sometimes veiled rather tan emphasized the obvious fact that as early as the fifth century the word *elegos* in lyrical passages of Euripides and Aristophanes invariably means a song of mourning» (1948: 65).

del símil, extendido nada menos que a lo largo de once versos, y de la elección de Aquiles como *terminus a quo* para la comparación con Garcilaso. Como O. B. Hardison observa, el símil es uno de los recursos retóricos habituales en la poesía funeraria, siendo frecuente en los poemas de este tipo (epitafios y elegías mayormente) la analogía entre el difunto y los héroes de la antigüedad clásica: «Expressions of inadequacy and comparisons are the most frequent of these (. . .) the poet compares his subject to parallel cases in antiquity and concludes in each instance that his own subject surpasses the historical example» (1962: 116). Aunque Boscán no presenta a Garcilaso como un héroe superior a Aquiles, la comparación entre ambos obedece claramente a las convenciones que rigen el discurso del epitafio como subespecie funeraria. La caracterización, además, del toledano como héroe de «larga istoria» y «corta vida» se hace eco claramente del *ōkúmoros perì pántōn* («de sino breve más que ninguno»)[26] con el que Tetis se refiere a su hijo en el lacrimoso diálogo que mantiene con él al borde del mar al comienzo del poema homérico, escena que Boscán evoca en su soneto al describir al héroe griego llorando y lamentando con su madre «la suerte de su'stado».[27] La presencia de epítetos y fórmulas épicas como esta resultan frecuentes en el epitafio, como Scodel señala, que recurre a ellas para otorgar un perfil homérico al difunto y garantizarle, de esta forma, fama imperecedera: «Epitaphs often resorted, for example, to epic formulae in an effort to link the dead to Homeric heroes and their undying fame» (1991: 3). Este acomodamiento a los procederes retóricos habituales del epitafio que exuda el soneto de Boscán habría de resultar sin duda grato a un crítico como Herrera, tan preocupado, como Ángel Estévez Molinero ha señalado (1997: 138-139), por el *aptum* o la adecuación del lenguaje poético a las convenciones propias de cada género poético.

Más importante que este respecto habría de ser el carácter ejemplar que el poema del barcelonés exhibe en relación a la teoría de base epigramática que Herrera utiliza para dar cuenta de la singularidad estructural del soneto en las *Anotaciones*. Esta teoría, inspirada sobre todo, como la crítica ha observado, en el *Comento sopra alcuni dei suoi sonetti* de Lorenzo de´Medici, concibe la *dispositio* de esta estrofa como una suerte de *amplificatio* que, si bien limitada a «un perpetuo i pequeño espacio,»[28] desarrolla a lo largo de catorce versos el contenido de un núcleo sentencioso en el que se cifra el «verdadero sugeto i materia» del poema.[29] El soneto se resuelve, bajo esta óptica, en una especie de epigrama dilatado en el que el núcleo y el cuerpo del poema se fusionan de tal manera que producen la apariencia de un todo orgánico y espontáneo:

26. *Ilíada* I, 416.
27. Para la escena completa del diálogo entre Aquiles y Tetis, véase *Ilíada* I, 352-427.
28. Herrera (2001): 268.
29. Para la conexión que Herrera establece entre el soneto y el epigrama a través del *Comento* de Lorenzo de' Medici, véanse los trabajos de Brown, Lázaro Carreter y Morros (1998: 107-146).

> I por esta causa su verdadero sugeto i materia deve ser principalmente alguna sentencia ingeniosa i aguda, o grave, i que meresca bien ocupar aquel lugar todo; descrita de suerte que paresca propia i nacida en aquella parte, huyendo la oscuridad i dureza, mas de suerte que no decienda a tanta facilidad que pierda los números i la dinidad conveniente (2001: 267).

El soneto CXXVIII de Boscán se ajusta ejemplarmente a esta estructura ya que expande a través de un símil prolongado un núcleo temático que se concentra, como ya apuntamos, al final del poema. La ubicación postrera de este núcleo hace que su presencia pase prácticamente inadvertida al lector, que la siente por ello como «propia i nacida en aquella parte» y no como un elemento extraño o desligado del cuerpo del poema. Esta capacidad para integrar y expandir el núcleo epigramático convierte al soneto de Boscán en un precedente insoslayable del soneto-epitafio del siglo XVII, subespecie poética abundantísima en la centuria barroca y que, como Ángel Estévez Molinero ha señalado, recoge «la tradición del epigrama en un gradual proceso de fusión/confusión con éste» (1996: 286).[30]

A esta peculiaridad estructural, tan afín a lo que Herrera declara en sus *Anotaciones* con respecto a la disposición interna del soneto, se le une otra que también habría sido sin duda del gusto del sevillano: la presencia de una encabalgamiento al comienzo mismo del poema: «El hijo de Peleo, que celebrado / tanto d'Homero fue con alta lira». El detalle no resulta baladí, ya que Herrera, siguiendo, como Morros señala (1997: 67-68), la doctrina de Ruscelli y de Lorenzo de' Medici, dedica un extenso párrafo de su *discurso* sobre el soneto a exaltar el impacto positivo (hermosura, variedad y grandeza) que tal estrategia produce en el poema y a rebatir la postura de aquellos que censuran la fractura de la estrofa «en el primer verso de los cuarteles», usando como ejemplo el soneto I de Garcilaso, «Quien me dixera, cuando en las pasadas / horas»:

> No dexaré de traer esta adversión, pues se ofrece lugar para ello, que cortar el verso en el soneto, como
> Quién me dixera, cuando en las pasadas
> oras
> no es vicio sino virtud, i uno de los caminos principales para alcançar l'alteza i hermosura del estilo, como en el eroico latino, que romper el verso es grandeza del modo del dezir. Refiero esto porque se persuaden algunos que nunca dizen mejor que cuando siempre acavan la sentencia con la rima. I oso afirmar que ninguna mayor falta se puede casi hallar en el soneto que terminar los versos d'este modo (. . .) Quieren algunos de los que siguen esta osservación que en el primer verso de los cuarteles i de los tercetos no tenga lugar esta incisión, que la juzgan por vicio indino

30. Estévez Molinero sitúa el origen de esta modalidad poética barroca en el soneto XVI de Garcilaso, «No las francesas armas odiosas». Creo que los sonetos *in morte* de Boscán deben también ocupar un lugar central en la genealogía de esta subespecie funeraria.

> de perdonar; i son ellos los que no merecen disculpa en esto, porque antes se alcança hermosura i variedad i grandeza. I d'esta suerte lo vemos en todos los que an escrito con más arte i cuidado (2001: 269-270).

Dada la atención especial que Herrera presta a los efectos del encabalgamiento y, en general, a todos los aspectos relacionados con la *elocutio* en las *Anotaciones*, resulta más que concebible que la brecha morfosintáctica con la que Boscán abre su soneto no pasase desapercibida para el sevillano.

Tal vez esta atención minuciosa a los detalles formales del poema hiciese también que le resultase llamativa la compleja trama intertextual que el barcelonés urde en su soneto. Boscán, como ya hemos notado, combina la analogía entre Garcilaso y Aquiles con referencias textuales directas a la *Ilíada*, referencias que van desde la sencilla y manida perífrasis del inicio («El hijo de Peleo») a ecos de escenas (el llanto de Tetis y Aquiles en la playa) y epítetos (el *ōkúmoros perì pántōn*con el que la diosa se dirige a su hijo) que quizá fueran menos evidentes para el lector de la edición de 1543. Estas referencias se combinan en el poema además con otras que no debieron pasar inadvertidas a un lector erudito del calibre de Herrera. Tal es el caso, por ejemplo, del soneto CLXXXVII de las *Rime* de Petrarca, en el que se alude, como ya hiciera Cicerón en su *Pro Archia*,[31] a la fama conferida a Aquiles por parte de Homero, y de *Il Cortegiano*, donde el personaje de Bembo se refiere asimismo al estatus envidiable del héroe griego por haber conseguido «che le cose sue fossero celebrate da Omero» (I, 7, 39). El eco de estas fuentes es fácilmente reconocible en los versos que inauguran el soneto de Boscán, en los que se recuerda igualmente que Aquiles «celebrado / tanto d'Homero fue con alta lira» (1-2). Esta peculiar convergencia de subtextos habría sido sin duda del agrado de Herrera, como demuestra su recomendación de mezclar «los mejores antiguos» con los italianos para alcanzar fama poética y elevar la lengua vernácula en su «discurso» sobre el soneto:

> Yo, si desseara nombre en estos estudios, por no ver envegecida i muerta en pocos días la gloria, que piensan alcançar eterna los nuestros, no pusiera cuidado en ser imitador suyo [de Petrarca], sino endereçara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, i juntando en una mescla a éstos con los italianos, hiziera mi lengua copiosa i rica de aquellos admirables despojos, i osara pensar que, con diligencia i cuidado, pudiera arribar a donde nunca llegarán los que no llevan este paso (2001: 273).

La «mescla» de Homero con Petrarca y Castiglione que Boscán pone en práctica en su soneto ejemplifica en buena medida el tipo de estrategia imitativa que Herrera recomienda a sus contemporáneos en las *Anotaciones*. Este modelo mixto de imitación tiene sin embargo en el soneto de Boscán un horizonte más

31. Véanse a este respecto *Pro Archia* IX, 24 y *Rime* CLXXXVII, 1-4.

amplio que incluye composiciones de la tradición vernácula en las que Herrera probablemente no reparó, y que tienen, en mi opinión, una importancia capital para comprender el verdadero alcance de la dimensión intertextual del poema. Se trata de dos composiciones del propio Boscán con las que el soneto «en muerte» de Garcilaso dialoga a través del gesto autocontemplativo con el que se describe a Aquiles en los versos siete y ocho del mismo: «que doquier que'l rebuelva, si se mira, / se vea de trabajos rodeado». Esta pose autorreflexiva constituye un adendo de Boscán a la fuente homérica, donde Aquiles, a pesar de su cercanía al agua, nunca se autocontempla, y su presencia en el soneto pone a este en contacto con los dos poemas que le preceden en el «libro segundo,» los sonetos CXXVI y CXXVII, en los que el yo lírico se presenta mirándose y contemplándose «entre todos» para celebrar la curación de su dolencia y su salida de la prisión donde Amor lo tenía «embuelto»:

> Sé que es así, no sé como s'ha hecho
> que ahora, libre, entre todos me contemplo,
> de la fuerte prisión do fui embuelto. (CXXVI, 9-11)

> Bolví luego a mirarme y vime sano
> y caminé sin rastro de dolencia
> por las cuestas así como en lo llano. (CXXVII, 9-11)

El contraste entre el Aquiles del soneto a Garcilaso y el yo lírico de estos dos poemas es evidente: mientras que el primero llora su suerte al verse «de trabajos rodeado,» el segundo la celebra al verse libre de toda carga indeseable. Este contraste revela en último término un deseo por subrayar la distancia que separa a Boscán como protagonista de su poemario, del propio Garcilaso, ya que este, como Aquiles, es presentado en el soneto CXXVIII como víctima de perennes «trabajos» que, si bien aumentan y engrandecen su »historia,» menguan y aniquilan proporcionalmente su vida: «tus trabajos hizieron larga historia / y cúpote, tras esto, corta vida» (13-14). El Garcilaso que Boscán evoca para solemnizar su muerte es pues, como «el hijo de Peleo,» un individuo acosado por trabajos y, como tal, en franco contraste con el sujeto agraciado y perplejo que, libre por intervención divina de toda penuria, Boscán celebra en el tramo final de su «libro segundo». El vínculo intertextual que el soneto CXXVIII «en muerte» de Garcilaso mantiene con otros poemas boscanianos reafirma así, de esta manera, la trayectoria y el mensaje salvífico y redentorista que constituyen la novedad misma del cancionero del barcelonés y que lo distinguen de su modelo toscano.

A esta singular función del poema como vehículo de contraste y autoafirmación poética se le une otra de carácter social que, como Scodel señala, es intrínseca a la modalidad del epitafio: «the poetic epitaph, a poem inscribed or purporting to be inscribed upon a tomb, participates in the social and therefore historical construction of the dead» (1991: 1). Esta participación del epitafio en la construcción social de la imagen del difunto aparece directamente

vinculada en el soneto de Boscán a la fuente griega y, de nuevo, al personaje de Aquiles, ya que lo que el poema celebra es la gloria imperecedera o *kléos* (κλέος) de Garcilaso, gloria que en la tradición homérica aparece estrechamente ligada a la actividad militar y que exige la muerte prematura del guerrero en el campo de batalla.[32] La comparación que Boscán establece a lo largo y ancho de su poema entre Aquiles y Garcilaso sitúa claramente la gloria del segundo en este contexto homérico, convirtiendo así al toledano en un icono militar afín a los intereses ideológicos del imperio Habsburgo. Esta imagen, sin embargo, carece de resonancias sólidas en la poesía de Garcilaso, en la que, como señala Arredondo, «se da la paradoja de que, siendo su autor un militar (. . .) apenas hallamos eco de fervor guerrero» (2003: 265). De hecho, como subraya Morros, «a diferencia de otros poetas de su generación, Garcilaso no se prodiga en demasiados homenajes y elogios al oficio al que dedicó toda su vida y que se la arrebató: el de soldado. Más bien se lamenta de haber tenido que ejercerlo (. . .) porque su práctica a menudo le separó de sus seres más queridos, ya sean amantes, hijo o esposa» (2003: 227). La imagen que Garcilaso cultiva de sí mismo en su verso tiene pues poco que ver con el *kléos* del guerrero homérico y más, como insinúa Morros, con esa añoranza y deseo de retorno a la patria y al hogar o *nóstos* (νόστος)[33] a los que Aquiles renuncia al acudir a Troya y a los que la *Ilíada* alude en ocasiones a través del propio héroe[34] y también, como comenta Wofford, al evocar la vida pasada de los contendientes o al describir los objetos que portan: «The *Iliad* also includes, however, a variety of scenes and images that are set apart from the battle and appear to evoke the very *nóstos* that Achilles will lose by staying at Troy: in epic similes, digresssions on the warrior's past lives, and in descriptions of certain artifacts, for example, the poem appears to represent an alternative to war» (1992: 5). Ese *nóstos* o regreso al hogar con el que Garcilaso se identifica debió haber estado muy presente en la mente de Boscán a la hora de redactar su soneto, ya que en la «Elegía II» el toledano hace referencia explícita a este concepto en relación, precisamente, a la situación privilegiada de su amigo, al que imagina en la patria, en compañía de su mujer y contemplando «la deleitosa playa»:

> Tú, que en la patria, entre quien bien te quiere,
> la deleitosa playa estás mirando

32. Para el *kléos* homérico y sus implicaciones culturales y literarias, véase muy especialmente Nagy (1979: 26-41) y Finkelberg (2007).

33. Para el significado de *nóstos* y su oposición al concepto de *kléos* en el poema homérico, véase Nagy (1979: 29).

34. Así por ejemplo en *Ilíada* IX, 410-416: «Mi madre, Tetis, la diosa de argénteos pies, asegura que a mí / dobles Parcas me van llevando al término que es la muerte: / si sigo aquí luchando en torno de la ciudad de los troyanos, / se acabó para mí el regreso, pero tendré gloria inconsumible; / en cambio, si llego a mi casa, a mi tierra patria, / se acabó para mí la noble gloria, pero mi vida será duradera / y no la alcanzaría nada pronto el término de la muerte».

y oyendo el son del mar que en ella hiere,
y sin impedimento contemplando
la misma a quien tú vas eterna fama
en tus vivos escritos procurando,
alégrate, que más hermosa llama
que aquella que el troyano encendimiento
pudo causar el corazón te inflama. (148-149)

Imaginar a Boscán en la patria y acompañado de quien bien lo quiere es para Garcilaso una forma de imaginarse a sí mismo materializando ese *nóstos* que aparece evocado y añorado con frecuencia en su poesía. Esa constante añoranza aleja al toledano del Aquiles de la *Ilíada* y lo sitúa más cerca del Aquiles de la *Odisea*, que preferiría, como confiesa ante Ulises en el Hades (XI, 489-494), estar vivo y ser el más humilde de los siervos que gozar de fama eterna como muerto. Este otro Aquiles de la *Odisea*, como comenta Nagy, «would trade his *kléos* for a *nóstos*» (1979: 35), problematizando de esta forma su estatus como héroe al anular con sus palabras el valor que él mismo concede a la gloria en el canto IX de la *Ilíada*: «Se acabó para mí el regreso (*nóstos*), pero tendré gloria inconsumible (*kléos*)» (413). Semejante problemática existe también, como Arredondo y Morros señalan, en la poesía de Garcilaso, en la que el servicio militar y la gloria que de él se deriva aparecen con frecuencia cuestionados por el anhelo familiar y doméstico que a menudo descubrimos en su verso. Tal anhelo, sin embargo, aparece obviado y silenciado en el soneto de Boscán, cuyo objetivo es el de construir una imagen sin fisuras del toledano en la que aparezcan reflejados exclusivamente los valores marciales del imperio. El poema pretende de esta forma, en consonancia con la función social del epitafio, fabricar una estampa del difunto que perpetúe el orden social y soslaye los factores que lo ponen en peligro.

El tema de la fama, que Boscán desarrolla en el soneto CXXVIII a través de la analogía con Aquiles y la alusión al *kléos* homérico, ocupa también un lugar prominente en el otro soneto que el barcelonés escribe «en muerte» de Garcilaso, el CXXIX. Este soneto, sin embargo, contempla la inmortalidad desde una perspectiva distinta y complementaria a la del poema precedente al añadir a la noción pagana y horizontal de *fama* (el renombre alcanzado en la tierra por los mortales a través de la historia) el concepto cristiano y vertical de *gloria* (el favor del que gozan los elegidos por Dios en el cielo de forma eterna). El Garcilaso que este poema nos presenta no es ya, por tanto, un individuo al que sus muchos «trabajos» han garantizado una «larga historia» entre los hombres, sino un *vir bonus* al que su trayectoria moral ha permitido subir a los cielos y abandonar la mortal «baxeza» en la que Boscán se encuentra y desde la que escribe a su amigo. Desde un punto de vista genérico, este segundo soneto complementa también al primero al centrarse no tanto en las cualidades o los detalles de la vida del difunto, sino en los sentimientos de los que lamentan su muerte (Boscán en este caso) y situarse de esta forma, siguiendo otra vez la tipología establecida por Fowler, más cerca de la elegía que del epitafio:

Garcilaso que al bien siempre aspiraste
y siempre con tal fuerça le seguiste,
que a pocos pasos que tras él corriste,
en todo enteramente l'alcançaste,

dime: ¿por qué tras ti no me llevaste
cuando desta mortal tierra partiste?,
¿por qué, al subir a lo alto que subiste,
acá en esta baxeza me dexaste?

Bien pienso yo que si poder tuvieras
de mudar algo lo que'stá ordenado,
en tal caso de mí no te olvidaras:

que, o quisieras onrarme con tu lado,
o a lo menos de mí te despidieras;
o, si esto no, después por mí tornaras.

La variedad de subtextos a los que Boscán acude para armar su soneto habría de nuevo complacido, como en el caso del soneto previo, a Herrera. Antonio Armisén se ha referido ya a la importancia que el tema de la ascensión tiene en este y otros poemas que cierran el «libro segundo,» en los que el amante se presenta alternativamente elevado por el casto Amor a «l'alto monte d'Olympo» (CXXV, 1) o llevando «para'l cielo / con el verde laurel la blanca palma» (CXVI, 13-14). Armisén apunta también como posible fuente de este soneto al cuarto de Garcilaso, en el que el amante contempla la posibilidad de una visita post-mortem a la amada: «muerte, prisión no pueden, ni embaraços, / quitarme de yr a veros como quiera, / desnudo 'spiritu o hombre en carne y hueso» (12-14). A estos textos contemporáneos hay que sumarle otros, no obstante, que ejemplifican esa fusión de antiguos e italianos tan estimada por Herrera. Parte integrante de esa «mescla» ideal a la que alude el sevillano es, en mi opinión, el soneto CCLXXXVII de Petrarca, dirigido también a un amigo y poeta difunto, el florentino Senuccio del Bene, cuya elevación a los cielos es explícitamente evocada en el primer cuarteto por el amante de Laura:

Senuccio mio, benche doglioso et solo
m'abbi lasciato, i' pur mi riconforto,
perché del corpo ov'eri preso et morto
alteramente se' levato a volo.

Or vedi insieme l'un et l'altro polo,
le stelle vaghe et lor viaggio torto,
et vedi il veder nostro quanto è corto;
onde col tuo gioir tempro'l mio duolo.

Ma ben ti prego che'n la terza spera
Guitton saluti, et messer Cino, et Dante,
Franceschin nostro et tutta quella schiera.

A la mia donna puoi ben dire in quante
lagrime io vivo et son fatt'una fera,
membrando il suo bel viso et l'opre sante.

La actitud hacia la muerte expresada en este poema es marcadamente diferente a la adoptada por Boscán. El abandono de la prisión mortal y la liberación final del espíritu de Senuccio compensan a Petrarca del dolor y la tristeza que causan la muerte del amigo («col tuo gioir tempro'l mio duolo»), aspecto este que no tiene cabida en el poema de Boscán. No hay tampoco en este soneto, como la hay en el de Boscán, una exhortación al difunto para que descienda o regrese a esta «mortal tierra» y se despida del amigo o se lo lleve con él. Senuccio es simplemente un intermediario al que Petrarca intenta utilizar para comunicarse con sus predecesores poéticos y con la difunta Laura, cuyo rostro y obras santas el poeta no puede olvidar. Sin embargo, la presencia del nombre del amigo al frente del soneto y el uso del diálogo para comunicarse con él deja pocas dudas con respecto a la influencia del toscano en el poema del barcelonés, influencia que el estatus mismo de Senuccio como amigo y poeta debió facilitar considerablemente.[35]

Pocas dudas deja también el trasfondo clásico de la invocación con la que Boscán exhorta a Garcilaso en el segundo cuarteto de su soneto: «¿por qué tras ti no me llevaste / cuando desta mortal tierra partiste?, / ¿por qué, al subir a lo alto que subiste, / acá en esta baxeza me dexaste?» (5-8). El contexto y la formulación misma de las preguntas que Boscán dirige al toledano guardan un claro eco del diálogo que Escipión Emiliano mantiene con su progenitor, Lucio Emilio Paulo, en la *República* de Cicerón, diálogo en el que el hijo lamenta la muerte del padre y expresa igualmente un deseo ferviente por abandonar esta mortal «baxeza» y reunirse con sus antepasados: «Quaeso, inquam, pater sanctissime atque optime, quoniam haec est vita, ut Africanum audio dicere, quid moror in terris? Quin huc ad vos venire propero?» (VI, xv) [¡Oh tú, el más venerado y mejor de los padres! Puesto que esta es la vida, según he oído decir a Africano, ¿por qué permanezco en la tierra? ¿Por qué no me apresuro a abandonarla para estar con vosotros?].[36] El hecho de que este pasaje específico pertenezca al conocido «Somnium scipionis,» contenido en el libro sexto de la *República*, hace bastante plausible que Boscán se valiese de él y lo usase como fuente en su soneto. El «Somnium,» como es sabido, alcanzó, gracias al comentario que de él hizo Macrobio, un grado de popularidad y difusión en el Renacimiento que nunca tuvo el resto del volumen ciceronia-

35. La presencia del nombre del difunto en el poema, tanto en Boscán como en Petrarca, está sin duda relacionada con el uso que ambos sonetos hacen de uno de los esquemas retóricos más comunes en la lírica funeraria, en la que es habitual interpelar al difunto a la vez que se entona su panegírico. Véase a este respecto Pérez Bowie (1993).

36. Me valgo aquí de la traducción que Rafal Pérez Delgado hace del texto ciceroniano en su edición para Aguilar. Para el texto latino utilizo la edición inglesa de Heinemann.

no (perdido hasta 1820) y su huella es fácilmente rastreable en otros poemas del barcelonés, como por ejemplo la célebre epístola que escribe a Diego Hurtado de Mendoza, donde la vista que el alma goza en compañía de Dios «desde lo alto» se inspira en las ideas filosófico-cosmológicas divulgadas en el «Somnium».[37]

Sin embargo, resulta necesario remarcar que, tanto en el «Senuccio mio» de Petrarca como en el «Somnium», el contacto con los muertos se resume en un «ad vos venire» que no contempla la posibilidad de ese retorno del amigo muerto que se anhela y con el que se especula en el soneto de Boscán: «(. . .) que si poder tuvieras / de mudar algo lo que'stá ordenado (. . .) / después por mí tornaras» (9-14). Este detalle nos obliga a extender la mirada más allá de los subtextos clásicos e italianos para identificar otras posibles fuentes del soneto. De entre ellas me gustaría destacar aquí, ya para concluir, el episodio bíblico del primer capítulo de los *Hechos de los Apóstoles*, donde se narra cómo los discípulos, después de haber comido con Cristo, asisten anonadados a su ascenso en una nube a los cielos. Aunque el impacto de este episodio en el poema de Boscán es imperceptible en la faceta estrictamente textual, la huella figurativa de este pasaje no carece de relevancia, ya que en él se hace clara referencia, como en el soneto del barcelonés, al regreso de un difunto que, como sucede con Garcilaso, goza de un estatus dual como amigo y maestro para los que contemplan su arrebato «d'esta mortal tierra»:

> Diciendo esto, fue arrebatado a vista de ellos, y una nube le sustrajo a sus ojos. Mientras estaban mirando al cielo, fija la vista en Él, que se iba, dos varones con hábitos blancos se les pusieron delante y les dijeron: 'Hombres de Galilea, ¿qué estáis mirando al cielo? Ese Jesús que ha sido arrebatado de entre vosotros al cielo, vendrá como le habéis visto ir al cielo. (9-11).

Desde la perspectiva doctrinal, la diferencia entre este Jesús que se aparece, almuerza y abandona a los discípulos y el Garcilaso que Boscán invoca en su soneto no puede ser más clara. Mientras que el primero prueba con su visita, y promete después a través de los dos varones de blanco, que puede regresar de los muertos, el segundo no tiene la misma capacidad para «mudar» «lo que'stá ordenado» y su retorno se presenta simplemente como un anhelo o una hipótesis: «si poder tuvieras». Esta diferencia doctrinal no anula, sin embargo, el tipo de analogía contextual y figurativa que Boscán traza con el personaje de Cristo, analogía que el barcelonés utiliza en otros poemas para autorizar la voz y la experiencia del yo lírico del «libro segundo»[38] y que aquí emplea para magnificar el estatus del amigo muerto y complementar con un halo trascendental y cuasi religioso la estampa heroica del toledano desplegada en el soneto previo. Tal ana-

37. Para la influencia del «Somnium» en la «Epístola» de Boscán véase De Armas (1992: 861-63), que identifica este poema como fuente de referencia para Calderón en *El pintor de su deshonra*.

38. Para la presencia y uso de imágenes cristomórficas en el «libro segundo», véase Lorenzo (2001).

logía se ve reforzada, además, por el tipo de recursos retóricos en los que Boscán se apoya para entablar el diálogo con Garcilaso (apóstrofe e *interrogatio*), recursos que forman parte del repertorio habitual de figuras utilizado en la literatura exegética y la oratoria sagrada para rememorar y comentar específicamente el episodio de la Ascensión narrado en el capítulo uno de los *Hechos*. El siguiente pasaje del quinto sermón del pseudo San Agustín, en el que el narrador se pone en el lugar de los discípulos e imagina su reacción a la Ascensión del maestro, bastará para convencernos de la proximidad retórica del soneto de Boscán a este tipo de literatura y del tipo de equivalencias figurativas que esa proximidad favorece. El lamento que el barcelonés expresa en el segundo cuarteto de su poema guarda un obvio paralelo con la queja por abandono que expresan los discípulos en la escena que recrea el sermón, acercando así su figura a la de estos y la de Garcilaso a la del Cristo que, envuelto en una nube, asciende a los cielos:

> Domine, inquiunt, quare nos derelinquis ascendens, qui nos elegisti in ripa praecedens? Domine, quando sumus verba tua super mel et favum eminus percepturi, et stillantis rorantisque gratiae balsamum de tuis labiis ac faucibus libaturi? Aut instrue quo ascendis, aut ne deseras cum ascendis.[39]
> [Señor, preguntaron ellos, ¿por qué ascendiendo nos abandonas, habiéndonos elegido cuando caminaste delante de nosotros por la orilla? Señor, ¿cuándo escucharemos tus palabras, más dulces que la miel y la colmena, y degustaremos el bálsamo de tu gracia, que humedece y fluye de tus labios y tu boca? Bien dinos adónde subes o no nos abandones en tu ascenso.]

> dime: ¿por qué tras ti no me llevaste
> cuando desta mortal tierra partiste?,
> ¿por qué, al subir a lo alto que subiste,
> acá en esta baxeza me dexaste? (CXXIX, 5-8)

La imagen cristomórfica de Garcilaso que Boscán cultiva en el soneto CXXIX tiene también, finalmente, importantes repercusiones macrotextuales dentro del diseño que Boscán elige para editar su poesía y la del toledano en 1543. La aparición del verso de Garcilaso al final del volumen viene a satisfacer en cierto modo el deseo de retorno que Boscán expresa en el segundo de sus sonetos *in morte* y confiere a este, por tanto, un papel profético y programático dentro del diseño general de *Las Obras*. El soneto contribuye, de esta manera, no sólo a mitificar y monumentalizar a Garcilaso a través del paralelo con Cristo, sino también a dotar de coherencia y cohesión interna a un volumen que, como Pedro Ruiz Pérez ha subrayado, está marcado por «un diseño editorial unitario [. . .] sin espacio para las variaciones ni los elementos descontextualizados» (2007:

39. Citado en O'Reilly (2010): 130. Ofrezco aquí mi traducción de este pasaje. Como O'Reilly señala, los sermones del pseudo San Agustín aparecen frecuentemente publicados a lo largo del Quinientos con las obras del santo de Hipona.

18). Este aspecto no debió de pasarle por alto tampoco a Herrera, cuya obsesión con los detalles organizativos y editoriales de la escritura es de sobra conocida. Para un poeta de esta suerte, que publica en 1582 una antología poética «con toda la perfección posible»,[40] la dimensión macrotextual del soneto CXXIX de Boscán debió resultar sin duda llamativa, lo que contribuyó, es posible que de forma decisiva, a garantizar ese estatus excepcional que el sevillano concede en las *Anotaciones* a las dos composiciones «en alabança de Garci Lasso» escritas por «su gran amigo Juan Boscán».

40. Blecua (1975): 17.

Bibliografía

Argote de Molina, Gonzalo, *Discurso sobre la poesía castellana*, ed. Eleuterio F. Tiscornia, Madrid, Victoriano Suárez, 1926.

Arredondo, María Soledad, «El exceso de guerras, de peligros y destierro: de Garcilaso a Quevedo», *Garcilaso y su época: del amor y la guerra*, ed. José María Díez Borque y Luis Ribot García, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, 265-273.

Armisén, Antonio, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán: la edición de 1543*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1982.

Bécares Botas, Vicente, *Arias Montano y Plantino. El libro flamenco en la España de Felipe II*, León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1999.

Black, Robert, «The Donation of Constantine: A New Source for the Concept of the Renaissance?», *Language and Images of Renaissance Italy*, ed. Alison Brown, New York, Oxford University Press, 1995, 51-85.

Blecua, José Manuel, «Introducción», *Fernando de Herrera: obra poética*, Madrid, Anejo XXXII del BRAE, 1975.

Boscán, Juan, *Juan Boscán*: *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.

Brown, Gary J., «Fernando de Herrera and Lorenzo de' Medici: The Sonnet as Epigram», *Romanische Forschungen*, tomo 87, 2 (1975), 226-238.

Burke, Peter, *The Renaissance Sense of the Past*, New York, St. Martin's Press, 1969.

Castiglione, Baldassarre, *Il Cortigiano*, vol. 1, Milano, Mondadori, 2002.

Cicerón, Marco Tulio, *The Speeches, with an English Translation: Pro Archia poeta, Postreditum in senatu, Post reditum ad quirites, De domo sua, De aurispicum responsis, Pro Planico*, London, Heinemann, 1923.

—, *De re publica, De legibus with an English Translation*, London, Heinemann, 1951.

—, *La república*, ed. Rafael Pérez Delgado, Madrid: Aguilar, 1979.

Clavería, Carlos, «Introducción», *Juan Boscán*: *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999, 9-35.

Cochrane, Eric, *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

Cruz Giráldez, Miguel, «Fernando de Herrera, ¿poeta épico frustrado?», *Archivo Hispalense*, 211 (1986), 7-14.

Dagenais, John, y Greer, Margaret, «Decolonizing the Middle Ages: An Introduction», *Journal of Medieval Studies*, tomo 30, 3 (2000), 431-448.

De Armas, Frederick, «The Soundless Dance of the Passions: Boscán and Calderón's *El pintor de su deshonra*», *The Modern Language Review*, tomo 87, 4 (1992), 858-867.

Elliott, John H., y de la Peña, José Francisco, *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares*, vol. 2, Madrid, Alfaguara, 1978.

Estévez Molinero, Ángel, «Género y modalidad elegíaca en la poesía funeral del siglo xvii», *La elegía. Encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, ed. Juan Alcina Rovira y Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, 261-292.

—, «Los descuidos de Garcilaso en la perspectiva de Herrera (con algunas notas sobre las 'necedades' en las *Anotaciones)*», *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce Estudios*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, 135-156.

Finkelberg, Margalit, «More on kleos aphthiton,» *Classical Quarterly*, tomo 5, 2 (2007), 341-50.

Fowler, Alastair, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

Fox Morcillo, Sebastián, *Teoría de la historia y teoría política en el siglo xvi: Sebastián Fox Morcillo, De historiae institutione dialogus (Diálogo de la enseñanza de la historia*), ed. Antonio Cortijo Ocaña, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2000.

Friedländer, Paul, *Epigrammata: Greek Inscriptions in Verse from the Beginnings to the Persian Wars*, Berkeley, University of California Press, 1948.

Gaylord, Mary, *The Historical Prose of Fernando de Herrera*, London, Tamesis Libros, 1971.

Grafton, Anthony, y Rice, Eugene, *The Foundations of Early Modern Europe, 1460-1559*, New York, Norton, 1994.

Hardison, O. B., *The Enduring Monument: A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1962.

Hay, Denys, «Flavio Biondo and the Middle Ages», *Renaissance Essays*, London, The Hambledon Press, 1988, 35-65.

Herrera, Fernando de. *Fernando de Herrera. Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

Homero, *Ilíada*, Madrid, Gredos, 2010.

—, *La Odisea*, Madrid, Gredos, 1982.

Kagan, Richard. «Clio and the Crown: Writing History in Hapsburg Spain», *Spain, Europe, and the Atlantic World: Essays in Honour of John. H. Elliott*, ed. Richard Kagan y Geoffrey Parker, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 73-99.

—, «Philip II, History, and the *cronistas del rey*», *Philippus II Rex*, ed. Fernando Chueca Goitia, Barcelona, Lunwerg Editores, 1998, 19-29.

King, Katherine C., *Achilles: Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1987.

Lázaro Carreter, Fernando, «Dos notas sobre la poética del soneto en los 'Comentarios' de Herrera», *Homenaje a F. Sánchez Castañer*, *Anales de literatura hispanoamericana* 8 (1980), 315-321.

Lombardi, Elena, «'I Desire therefore I am': Petrarch's *Canzoniere* Between the

Medieval and the Modern Notion of Desire», *Early Modern Medievalisms: The Interplay Between Scholarly Reflection and Artistic Production*, ed. A. Montoya, Leiden y Boston, Brill, 2010, 19-43.

López Bueno, Begoña, «De poesía lírica y poesía mélica: sobre el género canción en Fernando de Herrera», *Hommage à Robet Jammes*, ed. Francis Cerdan, 3 vols, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, vol 2, 721-738.

—, «Las Anotaciones y los géneros poéticos», *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce Estudios*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, 183-199.

Lorenzo, Javier, «Displacing Petrarch: Christomorphism and Exemplarity in Juan Boscán's *Libro Segundo*», *Calíope*, tomo 12,1 (2001), 25-36.

Macrí, Oreste, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972.

Martínez Ruiz, Francisco Javier, «Fernando de Herrera ante la crítica (1959-1996)», *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce Estudios*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, 279-296.

Matas Caballero, J., «La pervivencia de modelos retóricos. Juan de Mena y la evolución poética en el Siglo de Oro», *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento españo*l, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, 163-183.

McLaughlin, M. L., «Humanist Concepts of Renaissance and Middle Ages in the Treand Quattrocento», *Renaissance Studies*, tomo 2, 2 (1988), 131-142.

Medina, Francisco de, «El maestro Francisco de Medina a los letores», *Fernando de Herrera. Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, 187-203.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Juan Boscán*, Antología de poetas liricos castellanos, vol. 13, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1927.

Middlebrook, Leah, *Imperial Lyric: New Poetry and New Subjects in Early Modern Spain*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2009.

Mitre Fernández, Emilio, «La historiografía sobre la Edad Media», *Historia de la historiografía española*, ed. José Andrés Gallego, Madrid, Ediciones Encuentro, 1999, 67-115.

Mommsen, Theodore, «Petrarch's Conception of the Middle Ages», *Speculum*, tomo 17, 2 (1942), 226-242.

Montero, Juan, «Las *Anotaciones*, del texto al lector», *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce Estudios*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, 91-105.

Morales, Ambrosio de, *La corónica general de España*, Alcalá de Henares, Juan Iñiguez de Lequerica, 1574.

Morros, Bienvenido, «Las fuentes y su uso en las Anotaciones a Garcilaso», *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce Estudios*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, 37-89.

—, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

—, «El tema de la guerra y la caza en Garcilaso», *Garcilaso y su época: del amor y la guerra*, ed. José María Díez Borque y Luis Ribot García, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, 227-240.

Nagy, Gregory, *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1979.

Navarrete, Ignacio, *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1994.

O'Reilly, Terence, *The Bible in the Literary Imagination of the Spanish Golden Age: Images and Texts from Columbus to Velázquez*, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2010.

Pacheco, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1985.

Pepe, Inoria, y Reyes, José María, «Introducción», *Fernando de Herrera. Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001, 17-163.

Pérez Bowie, José A., «Pragmática de la lírica: la enunciación en primera persona ajena en la poesía funeraria y mitológica de los Siglos de Oro», *Estado actual sobre los estudios de Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, 777-786.

Petrarca, Francesco, *Petrarch's Lyric Poems: The «Rime sparse» and Other Lyrics*, Cambridge, Harvard University Press, 1976.

—, *Africa*, New Haven, Yale University Press, 1977.

Ruiz Pérez, Pedro, *Libros y lecturas de un poeta humanista: Fernando de Herrera (1534-1597*), Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1997a.

—, «De la teoría a la práctica: modelos y modelización en *Algunas Obras*», *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce Estudios*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997b, 229-261.

—, «Las *Obras* de Boscán y Garcilaso: modelo editorial y modelo poético», *Calíope*, tomo 13, 1(2007), 15-44.

Saavedra-Fajardo, Diego, *La república literaria*, Salamanca, Anaya, 1967.

Sagrada Biblia, ed. Eloíno Nácar Fúster y Alberto Colunga Cueto, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.

Schmidt, Rachel, «Herrera's Concept of Imitation as the Taking of Italian Spoils», *Calíope*, tomo 1, 1-2 (1995), 12-26.

Scodel, Joshua, *The English Poetic Epitaph: Commemoration and Conflict from Jonson to Wordsworth*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.

Smith, Colin, «Fernando de Herrera and Argote de Molina», *Bulletin of Hispanic Studies*, 33 (1956), 63-77.

Tate, Robert, «Italian Humanism and Spanish Historiography of the Fifteenth Century», *Bulletin of the John Rylands Library*, tomo 34, 1 (1952), 137-165.

Vega, Garcilaso, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

Wofford, Susanne, *The Choice of Achilles: The Ideology of Figure in the Epic*, Stanford, Stanford University Press, 1992.
Woods, M. J., «Herrera's Voices», *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*, ed. F. W. Hodcroft, Oxord, The Society for the Study of Medieval Language and Literature, 1981, 122-32.

CC BY

La moralización del *Leandro* de Boscán: orígenes, difusión e interpretación de una fábula

Bienvenido Morros Mestres
Universidad Autónoma de Barcelona
bienvenido.morros@uab.cat

Recepción: 16/07/2013, Aceptación: 03/10/2013, Publicación: 20/12/2013

Resumen
Boscán lleva a cabo una evidente moralización de la fábula de Leandro y Hero al eliminar determinados elementos de su fuente principal, el epilio de Museo, y añadir otros que no había encontrado en el poema griego. Suprime, por ejemplo, la escena erótica en que Leandro desciñe la cinta de Hero y amplía en cambio la de la unción del cuerpo que la novia lleva a cabo en el cuerpo del novio especialmente a través de otras fuentes clásicas (la unción de Eneas por su madre Venus para convertirse en un dios) y también bíblicas (la unción de Cristo en Betania por una mujer pecadora). Al final ha decidido salvar a los amantes al situarlos tras sus muertes por suicidio en los Campos Elisios cuando una de sus fuentes, Bernardo Tasso, los había ubicado no en esos lugares sino también en los bosques del mirto. Si el barcelonés ha moralizado la fábula es porque ha querido defender el amor conyugal por encima de otro tipo de amor, como ya había hecho en el libro II de sus *Obras* (Barcelona, 1543) y para conmemorar su boda con Ana Girón de Rebolledo en septiembre de 1939.

Palabras clave
poesía clásica y del Renacimiento; los Evangelios; mitología; filosofía del amor; el amor conyugal; poesía comparada

Abstract
The moralization of Boscan's Leandro*: sources, diffusion and interpretation of a fable*
Boscan carries out a clear moral standards to the fable of Leandro and Hero by eliminating certain elements of its main source, the epilio of Museum, and add others that had not found in the Greek poem. Deleted, for example, the scene in which Leander has released the Hero's belt and expands instead of the anointing of the body that the bride carried out in the body of the boyfriend, especially through other classical sources (the anointing of Aeneas by his mother Venus to become a God) and also biblical (the anointing of Christ at Bethany for a sinful woman). At the end she decided to save the lovers by placing them

after their deaths by suicide in the Elysian fields when one of their sources, Bernardo Tasso, had located them not in those places but also in the forests of Myrtle. If Boscán has moralized the fable it is because he wanted to defend the conjugal above another type of love, as he had done in book II of his works (Barcelona, 1543) and to commemorate your wedding with Ana Girón de Rebolledo in September 1939.

Keywords
poetry; classical and Renaissance; the Gospels; mythology; philosophy of love; marital love; comparative poetry

Decid a todos que ha sido el ruiseñor

Cuando Boscán decide en el año 1539 componer una fábula mitológica no tiene ninguna duda sobre cuál de las que conocía iba a elegir. Y no la tiene porque buscaba una fábula que se aviniera con la idea del amor conyugal que se había forjado desde que empezó la relación con la que iba a ser su esposa, la valenciana Ana Girón de Rebolledo. Es difícil fijar con exactitud la fecha en que el barcelonés pensó en ese nuevo tipo de amor, que ya había alabado y ponderado en el libro II de sus obras, un libro que habría terminado seguramente, como la epístola a Diego Hurtado de Mendoza, en que declara haberse casado «con una mujer», al poco de haber contraído matrimonio con doña Ana en septiembre de 1539.

En esa decisión pudo también haber influido el posible diálogo con Bernardo Tasso en algún momento de 1537 o 1539, los años en que se ha supuesto que el poeta italiano estuvo en España, y más concretamente en Barcelona[1]. Tasso, como es sabido, había publicado en el tercer libro de sus *Amori*, en Venecia el año 1537, la «Favola di Leandro e d'Ero», para la que había elegido el verso suelto, el mismo que adopta unos años después nuestro poeta.

Boscán debió tomar la decisión a la que aludíamos al principio después de conocer el epilio de Museo, que podía haber leído en su versión original, o también en alguna de las dos traducciones latinas, la de Aldo Manuzio o la más poética de

1. Giovanni Caravaggi (2009: 142): «... también consta que Bernardo Tasso fue enviado a la corte española, en algunas misiones diplomáticas; por ejemplo, en 1537, para pedir la liberación de Filippo Strozzi, que había sido encarcelado en Florencia; consta que se embarcó en Génova, desembarcando en Barcelona; en 1539 cumplió otro viaje, siguiendo un viaje parecido» (debemos la referencia a la siempre generosa Eugenia Fosalba). Marcelino Menéndez Pelayo (1945: 304) también había aludido a la estancia del poeta italiano en España pero sin ser tan preciso como Caravaggi: «Bernardo Tasso, que había acompañado al Emperador en la jornada de Túnez, estuvo dos veces en España, en 1537 y 1539, y conocía perfectamente nuestra lengua. Es muy verosímil que tuviese relaciones con Boscán, como seguramente las tuvo con Garcilaso».

Guillermo de Mara, que ya habían tenido amplia circulación, la primera desde finales del siglo XV (entre 1497 y 1498) y la segunda a partir de 1511. En unos casos parece seguir el original griego pero en otros, en cambio, ha utilizado muy claramente la versión de Guillermo de Mara[2].

El barcelonés debía de haber sintonizado con el poema de Museo porque en su tratamiento del amor reconoció una gran afinidad con el que él por esas fechas (o quizá un poco antes) daba al que le inspiraba la dama valenciana. El gramático griego, como comprobaremos en seguida, en tiempos en que el Cristianismo ya se había difundido y extendido para ejercer cierta influencia entre sus contemporáneos, decide disfrazar desde el segundo verso de su poema el amor absolutamente carnal de sus dos personajes de uno conyugal. Es un ejercicio que parece llevar a cabo por sí mismo el poeta griego al transformar toda una tradición, desde una probable fuente helenística a la que se remonta, que presentaba esos amores como desmesurados y excesivamente apasionados.

Orígenes de la fábula

La fábula de Leandro y Hero no debió de ser muy antigua porque no la mencionan los primeros mitógrafos griegos: al crearse posiblemente como leyenda local en torno a un faro con el nombre de «torre de Hero» en la zona en que transcrurre parte de su acción (Estrabón, *Geografía*, 13, 1, 22) no pudo ser anterior al primer faro documentado en la Antigüedad, que es el de Alejandría, construido hacia el año 280 a. de C. Es después de esta fecha cuando los poetas de la época o de épocas posteriores (mayormente helenística) pudieron haberla convertido en tema de sus obras líricas, épicas o dramáticas. No hay más constancia de esas obras que unos pocos versos conservados en tres papiros ya bastante tardíos. De los tres papiros que se han utilizado para la reconstrucción de esas obras el más antiguo (el Ryland 486, del siglo I d. de C) es el que ofrece una información más precisa sobre nuestra fábula al incluir entre los diez hexámetros mutilados dos veces el nombre de Leandro (Λαανδρον y Λααδρε) junto a otras palabras claves como λαθρη (‘furtivamente, a escondidas’), συρανος (‘cielo, firmamento’), ηελιο (‘sol’), etc. Los otros dos papiros (el Oxirrinco 864 y el berlinés 21249), de los siglos III y IV-V d. de C. respectivamente, parecen también aludir a nuestra fábula al plantear con toda probabilidad algunos de sus temas más característicos, especialmente el del planto de una mujer a orillas del Helesponto sobre el cadáver de un náufrago[3]. Para simplificar la cuestión preferimos hablar de un solo poema perdido (y no de

2. Antonio Alvar Ezquerra (2007: 127) cree que Boscán se basó exclusivamente en el original griego.

3. Para el contenido de cada uno de esos papiros véanse José Guillermo Montes Cala (1994: 24-25); y Antonio Villarrubia (2000: 68); y Antonio Ruiz de Elvira (2003: xii). El último de los autores citados es el único que cuestiona la existencia de este poema helenístico porque cree que el fragmento del papiro Rylands, al ser muy deficitario, no la prueba ni demuestra en ningún caso. Pero al menos admite que el frag-

varios), posiblemente representado por los papiros Ryland y el berlinés, al haber transmitido los dos un poema en hexámetros: no así el Oxirrinco, que parece contener restos de una tragedia helenística.

Pero podemos intentar la reconstrucción de ese poema perdido estudiando con cierto detalle los autores más antiguos que lo han usado por igual en cada una de sus obras. Antes que Museo hay tres autores que suministran datos muy importantes para esa posible reconstrucción. Esos autores pertenecen aproximadamente al período imperial (entre el siglo I a. de C. y el I d. de C.), y son Virgilio, Ovidio y Antípatro de Tesalónica (*Antología griega,* VII, 666; IX, 215). Ninguno de los tres autores (ni tan siquiera el macedonio, como veremos enseguida) parece aludir al matrimonio secreto de nuestros amantes. De los tres el que menos se ha estudiado es Antípatro, cuyos epigramas conviene releer porque aportan detalles que demuestran haber seguido de manera muy obvia y clara la misma versión que Museo para su epilio. El primero de los dos epigramas griegos trata cuestiones relacionadas directamente con los amantes de nuestra fábula:

Οὗτος ὁ Λειάνδροιο διάπλοος, οὗτος ὁ πόντου
πορθμός, ὁ μὴ μούνῳ τῷ φλέοντι βαρύς'
ταῦθ' Ἡροῦς τὰ πάροιθεν ἐπαύλια, τοῦτο τὸ πύργου
λείψανον, ὁ προδότης ὥ ἐπέκειτο λύχνος.
κοινὸς ὅ ἀμφοτέρους ὅδ' ἔχει τάφος, εἰσέτι καὶ νῦν
κείνῳ τ̄ ῳ φθονερῷ μεμφομένους ἀνέμῳ[4].

['Este es el lugar que atravesaba Leandro, este el estrecho de mar, molesto no sólo para uno de los amantes. Aquí Hero había tenido su morada, aquí están las ruinas de la torre, aquí está la lámpara traidora, [los amantes] tienen una sepultura común para los dos, aún ahora éstos están haciendo reproches al envidioso viento']

El poeta macedonio (en unos cuantos siglos anterior a Museo) ofrece dos particularidades que llaman a primera vista la atención: la referencia a la famosa lámpara que usaba Hero para guiar a Leandro por la noche y la mención de una misma sepultura para los dos amantes. Denomina a la lámpara en cuestión con un adjetivo que pertenece a un campo semántico muy similar al del adjetivo que también emplea Museo: él la llama προδότης 'traidora' y su colega απιστον 'desleal, pérfida' (Guillermo de Mara lo traduce por «infidam», 'infiel'). Es fácil, pues, deducir que los dos autores griegos remontan de forma independiente a una fuente común (el poema alejandrino) que ya utilizaba uno de los dos adjetivos para la lámpara de Hero. Si ya lo hace el misterioso autor es porque la consideraba (al dejarse apagar por una ráfaga de viento) responsable de la muerte de los amantes. Boscán, como veremos, invierte esa tradición y llama a la famosa

mento en cuestión debió versar sobre nuestra fábula porque recoge dos veces el nombre de Leandro.

4. Citamos por W. R. Paton1 (970: 354); el epigrama también lo reproduce Francisca Moya del Baño (1969: 212).

lámpara «testigo fiel y dulce mensajera» (2770), siguiendo a otros poetas de la misma antología que también le dan ese mismo tratamiento (V, 8)[5].

El poeta bizantino Agatías Escolástico, que debió de componer sus epigramas antes del año 565 (es por tanto posterior en unos cuantos años a Museo), escribió uno en concreto en que también se refiere a la lámpara de nuestra fábula para tratarla igualmente de infiel a sus amantes (pero sin llegar nunca a calificarla así) por considerarla fabricada por un Hefesto resentido con su esposa adúltera, la diosa Afrodita (*Antología griega,* V, 263):

Μήποτε, λύχνε, μύκητα φέροις, μηδ' ὄμβρον εγείροις,
μὴ τὸν ἐμὸν παύσῃς νυμφίον ἐρχόμενον,
αἰεὶ σὺ φθονέεις τῇ Κύπριδι, καὶ γὰρ ὅθ' Ἡρὼ
ἥρμοσε Λειάνδεῳ… θυμέ, τὸ λοιπὸν ἔα.
'ηφαίστον τελέθεις· καὶ πείθομαι, ὅττι χαλέπτων
κύπριδα, θωπεύεις δεσποτικὴν ὀδύνην[6].

['Nunca, lámpara, te llenes de hongos ni suscites lluvias, ni impidas venir a mi esposo. Siempre tú has odiado a Cipris, y ciertamente cuando Hero se unió con Leandro… Corazón mío, deja todo lo demás. Tú eres favorable a Hefesto y creo que, vejando a Cipris, tú halagas a su señor que sufre'].

Es casi seguro que Agatías había leído a Museo porque pone en boca de la muchacha, para hacer que se dirija a su amado, el término νυμφίον, quizá pensando en el estado civil que tienen Leandro y Hero en el epilio griego (el gramático que lo compuso lo llega a usar hasta seis veces). Para referirse al tipo de relación de nuestros amantes ha empleado el verbo αρμοττω, que en algunos casos también podría traducirse por 'desposarse'.

Antípatro de Tesalónica, como hemos anunciado antes, presenta a Hero y Leandro enterrados en una misma sepultura dando a entender que seguían juntos en la muerte como lo habían estado en vida. No cabe descartar en un principio que el poeta macedónico hubiera imaginado ese particular entierro de nuestros amantes pensando en otros autores de la *Antología griega* que al componer epigramas fúnebres también lo habían previsto para sus personajes (especialmente VII, 378 y 434). Pero su reiteración en prácticamente todas las versiones posteriores de la fábula invita a suponer que ya podía aparecer en el poema alejandrino de donde lo habrían tomado por separado Antípatro y los otros autores, tanto medievales como renacentistas.

En el siglo IV Ausonio compuso un breve poema (*Cupido cruciatus*) en que

5. Uno de esos poetas es Estatilio Flaco, tal vez de origen romano, de los siglos I a. de C.al I d. de C., quien llama a la lámpara (λύχνον) συνίστορα πιστόν 'testigo fiel', exactamente igual que Boscán (W. R. Paton 1994: 130). Entre los epigramas iniciales de ese libro V de la *Antología griega* se alude también a la lámpara como testigo o confidente pero con otros calificativos (V, 4, 7, 8 etc).

6. W. R. Paton (1994 264).

narra el descenso de Cupido a los «lugentes campi» y su encuentro en sus dominios con una serie de heroínas que no pueden olvidar las desgracias que habían padecido en vida. Las heroínas lo reconocen nada más verlo aparecer y tras contemplar sus heridas lo hacen responsable a él de haberlas sufrido. Todas lo rodean y lo arrastran a un bosque de mirtos para crucificarlo en uno de sus árboles más altos. Incluso Venus participa en la tortura de su hijo al recordar que por su maldad se vio atrapada entre unas redes cuando compartía su lecho con Marte. Las heroínas al final deciden liberar a su prisionero porque prefieren culpar a los hados de sus desdichas.

En el prefacio en prosa que incluye al principio del poema Ausonio se dirige a un personaje desconocido a quien llama «hijo» no en sentido literal sino más bien afectuoso. Le confiesa que ha compuesto su obra (a la que llama «eclogae») a partir de un cuadro en que había visto a Cupido crucificado por algunas de las heroínas que Virgilio había situado en los «lugentes campi»:

> Treveris quippe in triclinio Zoili fucata est pictura haec: Cupidinem cruci affigunt mulieres amatrices, non istae de nostro saeculo, que sponte peccant, sed illae heroicae, quae sibi ignoscunt et plectunt deum, quorum partem in lugentibus campis Maro noster enumerat[7].
>
> ['En Treveris en efecto, en el comedor de Zoilo, hay esta pintura: mujeres enamoradas clavan a Cupido en la cruz, y no son como estas de nuestra época, que pecan de buen grado, sino aquellas heroínas que se perdonan a sí mismas y castigan al dios, algunas de las cuales menciona nuestro Marón en los campos de los que se lamentan'].

Al principio de su poema Ausonio vuelve a citar a Virgilio al describir el lugar en el que transcurre la acción y al mencionar a las heroínas que en medio de lágrimas lo recorren mostrando aún las señales de la muerte que sufrieron (al igual que hace Dido en la *Eneida*):

> Aëris in campis, memorat quos musa Maronis,
> Myrteus amentes ubi lucus opacat amantes,
> Orgia ducebant heroides et sua quaeque,
> Ut quondam occiderant, leti argumenta gerebant,
> Errantes silva in magna et sub luce maligna […]
> Omnia quae lacrimis et amoribus anxia maestis
> Exercent memores obita iam morte dolores:
> Rursus in amissum revocant heroidas aevum[8].
>
> [`En los campos aéreos, que la musa de Marón nos recuerda, donde un bosque de mirtos da sombra a los locos amantes, las heroínas celebraban sus misterios y, errando por el gran bosque y bajo una luz escasa, cada una llevaba las marcas de la muerte que en otro tiempo había sufrido […] Todas las que angustiadas por las

7. Ausonio (1971: 596). Véase al respecto N. Gregson Davis (1994: 162-170).

8. Ausonio (1971: 596-8).

lágrimas y los tristes amores recuerdan en la muerte después de muertas los dolores: las heroinas vuelven a evocar la vida perdida'].

Ausonio menciona también a Hero en esos campos en el momento en que la muchacha se arroja desde su torre al mar llevando su lámpara con una luz que despide o huele a humo:

Fert fumida testae
Lumina Sestiaca praeceps de turre puella

('Lleva la muchacha la luz humosa de la antorcha al precipitarse desde su torre de Sestos')[9].

El poeta burdulense parece dar a entender que Hero tiene todavía la lámpara encendida (símbolo de su amor por Leandro) y que su luz exhala el humo tras el contacto con el agua del mar que no ha conseguido apagarla. Si emplea el oxímoron «fumida… lumina» es porque pretende subrayar que la luz sigue brillando a pesar de haberse mojado. No puede ofrecer otra interpretación esa figura retórica cuando sitúa a la heroína en un lugar después de la muerte en que conserva su amor por Leandro. Si no lo incluye a él en esos campos es porque el tipo de poema que compone no se lo permite: en sus dominios sólo hace que aparezcan mujeres y no hombres porque son ellas las que desean vengarse de Cupido. Pero está claro que Ausonio sigue la tradición del poema alejandrino que consideraba que el amor de sus personajes sobrevivía a su muerte.

Si es así como supongo Museo habría, pues, suprimido ese detalle (el de los amantes que comparten la misma sepultura y que aman más allá de sus muertes) porque ha dejado claro antes de llegar al final de su poema que al apagarse la lámpara también se había extinguido en el mar la vida y el amor de Leandro. El gramático griego debía haber leído en su fuente alejandrina que el amor de sus dos amantes era un amor manifiestamente carnal y habría sentido la necesidad (y también la tentación) de considerarlo tan efímero como la vida humana: de hecho, conserva muchos de los calificativos (como hace también Ovidio en sus heroidas) que el poeta alejandrino habría usado para definir ese tipo de amor. Es precisamente la naturaleza lujuriosa del amor de sus amantes la que propicia la interpretación que hace Museo de la fábula, y es esa interpretación la que acaba imponiéndose, como veremos más adelante, en la Edad Media: la interpretación de Museo pero sin Museo (porque el poeta griego no parece que fuera muy conocido en ese período de nuestra civilización occidental).

Pero el autor que había creado la fábula (por supuesto nunca de la nada) debía de haber considerado el amor carnal de nuestros personajes tan desmesurado que lo creía capaz de sobrevivir a sus propias muertes y desafiar de esa ma-

9. Ausonio (1971: 598-600).

nera todas las leyes de la naturaleza. Con su epigrama Antípatro de Tesalónica parecía certificar esta suposición porque en sus versos finales no sólo menciona la sepultura común de los dos amantes sino también sus quejas ya muertos al viento que había apagado la lámpara con la que la amada por la noche había guiado al amado.

En sus heroidas Ovidio, en cambio, introduce una referencia muy puntual en la que parece dar a entender que el amor de Leandro se extingue a la vez que su vida. En la primera de las dos epístolas Leandro, al contemplar la posibilidad de sucumbir a la fuerza de las olas, porque no está dispuesto a esperar más tiempo para cruzar el Helesponto, asegura que su muerte pondrá fin también a su amor ansioso:

> Aut mihi continget felix audacia salvo,
> Aut mors solliciti finis amoris erit! (vv. 195-196)[10]
>
> ['O tendrá un éxito feliz mi osadía al llegar indemne o la muerte será el final de mi amor ansioso'].

Ovidio podría haberse limitado en estos versos a reproducir el poema helenístico que ha usado para sus dos heroidas o podía haberlos añadido por su cuenta. La coincidencia con Museo en ese punto parece confirmar la primera posibilidad pero la discrepancia con Virgilio y Antípatro de Tesalónica puede también cuestionarla. Es difícil decantarse por una de las dos posibilidades cuando hay el mismo tanto por ciento para hacerlo o dejar de hacerlo.

Creo poder aducir un argumento que si no certifica la segunda definitivamente al menos la convierte en la más verosímil y plausible. Para la fábula de Ifis y Anáxarete Ovidio se ha inspirado claramente en un idilio griego atribuido a Teócrito y de época posiblemente helenística. En ese idilio, conservado íntegramente, el amante se dirige a su amado para asegurarle en el preciso momento en que está a punto de ahorcarse en la puerta de su casa que ese deseo insatisfecho que le ha llevado a tomar tan trágica decisión seguirá vivo incluso después de haber bebido las aguas del olvido:

> γάρ σε
> κῶρε θέλω λυπεῖν ποθορώμενος, ἀλλὰ βαδίζω
> ἔνθα τύ μευ κατέκρινας, ὅπη λόγος ἦμεν ἀταρπὸν
> ξυνὰν τοῖσιν ἐρῷσι τὸ φάρμακον, ἔνθα τὸ λάθους.
> ἀλλὰ καὶ ἦν ὅλον αὐτὸ λαβὼν ποτὶ χεῖλος ἀμέλξω,
> οὐδ΄ οὕτως σβέσσω τὸν ἐμὸν πόθον[11]. (Theoc. XXIII, 21-27)
>
> ('Ciertamente no quiero, mancebo, molestarte con mi presencia. Pero me encamino al lugar al que tú me has condenado, adonde dicen que está para los enamorados

10. Ovidio (1950: 132).
11. Uso la edición de J. M. Edmonds (1977: 280).

el remedio común de sus pesares, al lugar en el que se halla el olvido; pero aunque lo lleve yo a mis labios y lo beba entero, ni aun así apagaré mi deseo').

Ovidio, en cambio, acaba convirtiendo este tópico sobre el poder del amor más allá de la muerte y el olvido en una afirmación bastante ambigua que ha dado pie a interpretaciones muy diferentes (no se sabe si en su versión la pena por amor sobrevive o no a la muerte, porque puede durar sólo hasta el último momento de vida o incluso mucho después de haberla perdido):

Vincis, Anaxarete, neque erunt tibi taedia tandem
Ulla ferenda mei […]
Non tamen ante tui curam excessisse memento
Quam vitam […][12]

['Vences, Anajárete, y finalmente tú no tendrás que sufrir más enfados por mí […] Recuerda que no abandonaré la preocupación amorosa por ti antes que la vida'].

Para nuestra fábula Ovidio pudo también transformar de esta misma manera el tópico del amor *post mortem*. Si está bastante claro que lo hace en una fábula ¿por qué no pudo hacerlo en otra?

Pero es también Antípatro de Tesalónica (llamado también de Macedonia) quien podría ser el primero en aludir al estado civil de Leandro y Hero cuando para referirse a nuestro protagonista lo llama ἀνέρα (cuyo genitivo es ανδρός), en un epigrama que presenta el Helesponto como escenario de otro trágico final (al margen de la ninfa Helle que dio nombre al estrecho de mar):

Αἰεῖ θηλυτέρῃσιν ὕδωρ κακὸν ‘Ελλήσποντος,
ξεινε’ Κλεονίκης πεύθεο Δυρραχίδος.
πλῶε γὰρ ές Σηστὸν μετὰ νυμφίον˙ ἐν δὲ μελαίνῃ
Φορτίδι τὴν ‘’Ελλης μοῖραν ἀπεπλάσατο.
‘Ηροῖ δειλαίῃ, σύ μὲν ἀνέρα, Δηίμαχος δ’ε
νύμφην, ἐν παύροις ὠλέσατε σταδίοις[13]. (AG IX, 215)

['Siempre, forastero, es el agua del Helesponto funesta para la delicada mujer. Pregúntaselo a Cleonice de Dirraquio. En verdad estando navegando hacia Sestos para ir al lado de su esposo el negro barco en que había partido tuvo el mismo destino que la ninfa Hele. Pobre Hero, tú perdiste a tu amante, Deímaco, en cambio, a su esposa en muy pocos estadios'].

Antípatro parece entender ἀνέρα y νύμφην con sentidos diferentes porque presenta a sus respectivas parejas (Leandro y Cleonice de Dirraquio), que com-

12. Cito por la edición de Bartolomé Segura Ramos, con traducción de Antonio Ruiz de Elvira (1983: 157).

13. W. R. Paton (1994: 112) traduce ἀνέρα por «husband», mientras Guy Soury (1957) y Guillermo Galán Vioque (2004: 151) lo hacen respectivamente por «amant» y «amante».

parten el mismo destino de haber perdido a un ser querido en el Helesponto, también con diferentes estados civiles: como amante en el primer caso y esposo (o marido) en el segundo. Por eso el macedonio utiliza la partícula adversativa δε ('pero, sin embargo, en cambio'): establece de ese modo la única diferencia que reconoce en una pareja que tienen en común tantas cosas (pero no su estado civil).

Museo, por ejemplo, nunca recurre a la palabra ανήρ, que propiamente significa 'hombre, varón' (pero también en algunos casos 'amante', 'esposo o marido'), para denominar a Leandro cuando lo trata ya de esposo o marido de Hero (que es casi siempre). Para esos sentidos emplea términos más adecuados y también menos ambiguos, que son νυμφιος (vv. 260, 267, 268, 269, 283 y 335), παρακοίτην (vv. 148, 337 y 342), ακοιτης (vv. 207 y 339) y πόσις (v. 220).

El profesor de poesía Eilhardo Lubino, a principios del siglo XVII, da a la imprenta su versión completa al latín de la *Antología griega* (Heildelberg, 1603-1604). Incluye, por supuesto, los dos epigramas del poeta macedonio; y, en el primero de los citados, emplea la palabra «virum» para traducir el ἀνέρα del original, cuando para señalar el estado civil de Deímaco opta por «sponsum»:

> Semper mulieribus aqua malum Hellespontus,
> Hospes. Cleonicam interroga Dyrrachidem.
> Navigat enim Sestum ad sponsum. In nigra vero
> Oenaria navi Helles fatum effinxit.
> Hero infelix, tu quidem virum, Deimachus vero
> Sponsam, in paucis perdidistis stadiis[14].
>
> ['Siempre, forastero, el agua del Helesponto fue adversa para las mujeres. Interroga a Cleonice de Dirraquio. Navegó, en efecto, a Sesto hacia su esposo, pero imitó en negra nave onaria el hado de Heles. Desgraciada Hero, tú perdiste sin duda al hombre, pero Deímaco a la esposa, en pocos estadios'].

Lubino ha sido bastante preciso al buscar la palabra que mayor equivalencia tuviera con el sustantivo ανήρ, porque sabía que «vir» se usaba con una amplia gama de sentidos, ya como 'varón, hombre adulto, fuerte', pero también como 'marido', y prácticamente nunca como 'amante'. En cualquier caso, nuestro traductor conserva el mismo contraste que el original entre «virum» y «sponsam», indicándolo en su caso con la partícula «vero».

En el siglo X, Remigio de Auxerre, en su comentario de la obra *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capella, al explicar el sentido de «Hermaphroditus», usa esas dos palabras, en griego y en latín, para definir la parte masculina del andrógino, que contrapone a la femenina, que explica asimismo con otras dos palabras también en esas dos lenguas:

14. Este epigrama figura entre los poemas incluidos en los preeliminares de las ediciones de Museo del siglo XVIII: *Musaei Grammatici De Hero et Leandro Carmen*, 1731, Leiden, s. f.

> Ermafroditos autem dicimus homines utriusque sexus quos et androgios vocamus; *aner* enim vel *ander* Graece vir, *ginex* mulier[15].
>
> ['Hermafrodito llamamos sin embargo a los hombres de uno y otro sexo a los cuales también denominamos andrógino; ἀνὴρ o *ander* en griego es 'vir', y Γυυη 'mujer'].

Otro de los poetas importantes (es Virgilio) para la reconstrucción del origen de nuestra fábula (por ser el primero en abordarla) ofrece en los versos de sus *Geórgicas* (III, 258-263) un dato que no hacía sino confirmar el posible tratamiento que el misterioso autor del texto alejandrino había dado a este tema clásico. Tras alegar el ejemplo de Leandro (al que nunca el poeta latino llama por ningún nombre) como el de un amor que iguala a los seres humanos con los animales Virgilio decide caracterizarlo con un adjetivo que lo define y distingue de cualquier otro. El adjetivo que elige es «durus» y parece darle el sentido de 'irrefrenable, irresistible':

> Quid iuvenis, magnum cui versat in ossibus ignem
> Durus amor? Nempe abruptis turbata procellis
> Nocte natat caeca serus freta (III, 258-260)[16].
>
> ['¿Qué joven al que el amor duro introduce en los huesos un gran fuego? Ciertamente, nada cada noche el ciego mar alterado por tormentas intratables…'].

Un poeta que era amigo de Agatías de Mirina, Pablo Silenciario, y que por tanto debió de haber leído a Museo, compone un epigrama (*Antología griega*, V, 293) en el que en cambio demuestra conocer este pasaje de las *Geórgicas* cuando presenta a Leandro como un ejemplo de Ἔρως […] βιημάχος ['Eros… el violento'] (v. 1) y ἐρωμανίης ['eromanía o locura amor'] (v. 3) por haber sido capaz de hacer frente al nocturno oleaje. El poeta macedonio parece haber ofrecido su versión del «amor durus» en la que sin embargo no aduce para nada el amor de Hero porque quizá no lo considera del mismo tipo que el de su amante.

Virgilio vuelve a usar ese mismo adjetivo (de «durus») en su gran poema, la *Eneida*, cuando narra el descenso de su protagonista —acompañado por la sibila de Cumas— al Hades, para identificar el tipo de amor que experimentan las sombras que ya han cruzado el río de la muerte (el Aqueronte) y se han quedado en los famosos «lugentes campi», a la sombra de una «myrtea… silva»:

> Non procul hinc partem fusi monstrantur in omnem
> Lugentes campi; sic illos nomine dicunt.
> Hic quos durus amor crudeli tabe peredit
> Secreti celant calles et myrtea circum
> Silva tegit: curae non ipsa in morte relinquunt (VI, 440-444)[17].

15. Jane Chance (1994: 274-275).

16. Virgilio (1988: 10).

17. Uso la edición de Henri Goelzer, *Eneide*, I, París, Société d'Edition «Les Belles Artes», 1959, p. 180.

['No lejos de aquí se muestran extendidos por una y otra parte los campos de los que lloran; así se los llama con este nombre. A estos a los que el duro amor ha consumido con una peste cruel ocultan las sendas secretas y a uno y otro lado una selva de mirtos los cubre: los cuidados no los abandonan ni en la misma muerte'].

En esos campos Virgilio sitúa sólo a mujeres que han amado de una forma tan desmesurada, que se han visto obligadas a suicidarse. En ellos, por ejemplo, describe a Dido primero corriendo y después reuniéndose junto a su marido Siqueo (y siempre con la herida abierta en el pecho). Sin embargo, no menciona para nada a Hero, a la que no hace ninguna referencia directa en los versos citados de las *Geórgicas*. Los autores medievales, como veremos más adelante, la acabarán considerando junto a su amante moradora habitual de esos campos que no siempre (y tampoco todos) saben diferenciar del infierno cristiano: rescataban de ese modo la antigua interpretación de la fábula al suponerlos en los lugares en que podían seguir amándose después de la muerte.

La moralización de Museo

El gramático griego del que sólo sabemos su nombre, Museo, a veces confundido con el discípulo de Orfeo, llegó a conocer esta versión de nuestra leyenda, que modificó porque debió considerarla demasiado obscena. Es de los autores antiguos el único que reproduce el episodio del enamoramiento de los personajes, y no hay modo de saber si ese es un episodio que toma del poema alejandrino perdido o que él se inventa por completo. Hemos dicho que Museo es el único en reproducir ese episodio pero no es el único en aludir al enamoramiento de nuestros personajes. Ovido también lo hace en sus dos heroidas, y a veces utilizando términos tan parecidos (a pesar de la diferencia de lengua) al poeta griego, que no es descabellado pensar que los dos los toman de forma independiente del poema helenístico perdido.

Museo denomina invencible al fuego (ἀικήτου πυρσος) que se enciende en el corazón de Leandro al contemplar el de Abidos entre la multitud del templo a su amada; Ovidio, por su parte, en la segunda de las heroidas, pone en boca de Hero la afirmación de que ella arde en el mismo fuego que su amante pero que no tiene las mismas fuerzas que él para resistirlo: «urimur igne pari, sed sum tibi viribus impar» ['ardemos en un mismo fuego, pero no son las mismas nuestras fuerzas'] (XIX, 5). El gramático griego describe asimismo los cuatro sentimientos (Boscán los llama «accidentes contrarios», v. 282) de los que es presa Leandro en el preciso momento en que el muchacho se rinde a la belleza de la sacerdotisa de Venus: θάμβος ('estupor o pasmo'), ἀναιδείη ('atrevimiento'), τρόμος ('estremecimiento') y αἰδῴς ('pudor, vergüenza'). Después lo presenta superando

18. Para el texto griego, hemos usado la edición bilingüe de Antonio Ruiz de Elvira (2003: 13).

los tres que lo habían paralizado inicialmente gracias al atrevimiento: θάμβεε δ' εἶιδος ἀριστον, ἔρως δ' ἀπενόσφισεν αἰδώ ['maravillado ante inmejorable belleza, amor se llevó consigo la vergüenza']. También en la segunda de las heroidas Ovidio hace que vuelva a ser Hero quien recuerde en pugna prácticamente los mismos cuatro sentimientos: «pudor» ('vergüenza'), «timidus» ('miedoso'), «calor» ('ardor, desvergüenza') y «reverentia» ('recelo, recato'); pero no acaba de mostrar a la muchacha decidida a abandonar la vergüenza y la timidez: «Quid sequar, in dubiost» ['Estoy dudando cuál seguiré'] (IX, 171-174)[18].

Para el episodio del enamoramiento, el gramático griego pudo haberse inspirado en varias de las llamadas novelas bizantinas, todas bastante anteriores. No hay casi ninguna duda de que llegó a tener muy en cuenta el *Quéreas y Calirroe* de Caritón de Afrodisias, con cuya obra coincide en casi todos los ingredientes que utiliza en el inicio de su epilio. El primero, y quizá menos importante, de esos ingredientes en común es la situación de la escena del enamoramiento en el marco de un fiesta en honor a Afrodita (pero el encuentro entre los amantes en la novela transcurre fuera del templo). El segundo es el amor recíproco que experimentan los amantes cuando intercambian las miradas. Y aún un tercero radica en el matrimonio de los amantes a pesar de la rivalidad política entre sus familiares. Museo también pudo haberse inspirado en otra novela bizantina, las *Efesíacas* de Jenofonte de Éfeso, en quien halló un inicio de la narración muy similar. En esta novela los amantes se enamoran, también recíprocamente, al encontrarse en un templo no consagrado a Afrodita sino a Artemis. Los dos personajes, Habrócomes y Antia, también se casan de manera bastante inmediata a su encuentro, y su autor incluye un mínimo himeneo al tratar el matrimonio de los dos amantes. Para la descripción en sí del enamoramiento Museo se ha basado también en un conocido pasaje del *Fedro* de Platón y en otras dos novelas bizantinas que también lo imitan, el *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio y las *Etiópicas* de Heliodoro. Es posible q ue haya tomado el motivo de la misma flecha que hiere a los dos amantes del *Dafnis y Cloe* de Longo[19].

Museo aduce también una rivalidad política para justificar el matrimonio secreto de sus dos protagonistas. En los versos iniciales, cuando invoca a las diosas, alude directamente a uno de los episodios centrales de su poema, el himeneo celebrado a oscuras la primera noche en la que los amantes consuman su amor. Para ese episodio central de su epilio el gramático griego ha desarrollado algunas de las partes más importantes del género del epitalamio. Al presentar esa primera noche como si fuera realmente la de sus bodas parece haber eliminado detalles del encuentro de los amantes en la playa para concentrarse específicamente en la consumación de su amor en el aposento de la amada. En el transcurso de esa noche alude a los

19. Para las fuentes del opilio de Museo, pueden verse las notas a su traducción casellana del texto por José Guillermo Montes de Cala (1994) y también el trabajo de Antonio Villarrubia (2000: 365-401).

diferentes rituales del himeneo que en su mayoría no puede tratar de forma convencional por ser secreto. Entre esos rituales incluye la unción que Hero practica en el cuerpo desnudo de Leandro y la desatadura que lleva a cabo Leandro del cordón que ciñe la cintura de Hero como paso inmediato a la rendición de su virginidad.

Ovidio no se refiere a ningún tipo de himeneo cuando menciona muy de pasada los placeres que los amantes disfrutan todas las noches que se reúnen en el aposento de la torre. Al revés que Museo se demora en la descripción del encuentro de los amantes en el agua. En la primera heroida, Leandro recuerda precisamente a Hero bajando hasta el mar para en su orilla besarlo y secarle los cabellos con su túnica:

> Excipis amplexu felicique oscula iungis,
> Oscula, di magni, trans mare digna peti,
> Eque tuis demptos umeris mihi tradis amictus
> Et madidam siccas aequoris imbre comam[20].
>
> ['Me recogías en un abrazo y juntabas nuestras las boquitas sabrosas, besos, ¡oh grandes dioses, dignos de ser buscados al otro lado del mar. Igualmente me das tu túnica que te quitas por los hombros y secas mis cabellos mojados por el agua del mar'].

En la segunda, Hero tampoco puede dejar de evocar ese encuentro dentro del agua en que lo seca utilizando su ropa:

> Bracchia nunc umeris umida ferre meis,
> Nunc dare, quae soleo, madidis velamina membris[21].
>
> ['Ahora rodeas mis hombros con tus brazos húmedos, ahora te doy, como acostumbro, mis ropas para [secar] tus miembros mojados'].

Museo habría tenido también en su modelo, el mismo que el de Ovidio, la escena del recibimiento de Hero a Leandro en el mar o en la playa, pero ha preferido suprimirla para trasladarla a la parte de arriba de la torre, a la puerta del aposento en el que sitúa el himeneo secreto de los dos amantes. Es en el exterior de ese aposento en el que hace que Hero abrace a Leandro y en el que también menciona el cabello mojado del amante que acaba de cruzar el Helesponto. Después ya los presenta en el interior del aposento para describir la unción que la amada lleva a cabo en el cuerpo de su amante y que llega incluso a comentar en voz alta antes de invitarlo a desfallecer en sus brazos:

> Καὶ χρόα πάντα κάθηρε, δέμας δ' ἔχριεν ἐλαίῳ
> εὐόδμῳ ροδέῳ, καὶ ἀλίπνοον ἔσβεσεν ὀδμὴν. […]
> Ἅλις νύ τοι ἁλμυρὸν ὕδωρ,
> ὀδμὴ δ' ἰχθυόεσσα βαρυγδούποιο θαλάσσης'[22] (vv. 264-270)

20. Ovidio (1950: 128).

21. Ovidio (1950: 135).

['Y limpió perfectamente la piel, y además se sirvió para el cuerpo de aceite perfumado de rosa e hizo desparecer el olor marino… basta ahora para ti de agua salada, basta de olor a peces de mar violento'].

Guillermo de Mara, el primer traductor en verso del epilio de Museo, ya a principios del siglo XVI, ofrece una versión bastante literal del texto griego, por más que desde el título la presenta como parafrástica y poética:

Salsamque cutem studiosa retractat
Fragrantique rosam corpus perfundit olivo
Et mare spirantem famulans extinxit odorem […]
'salse tibi sit satis unda,
Cum maris altisoni nimium piscosus odor sit[23].

['y hace desaparecer afanosamente la sal de la piel y rocía su cuerpo con aceite perfumado de rosa y extingue servicialmente el olor que exhala el mar […] 'basta ya de ondas saladas, basta ya del olor excesivo a peces del mar fragroso']

La unción con aceites perfumados estuvo muy extendida en la antigua Grecia no sólo con finalidades higiénicas (Homero, *Odisea*, III, 466, VIII, 457, X, 450, y XVII, 88) sino también como una manera de estimular la libido, especialmente entre los esposos, como lo demuestra su uso por Hera para obtener los favores de Zeus, según lo cuenta Homero en la *Iliada* (XIV, 169-177) y Nono de Panópolis en las *Dionisíacas* (XXXII, 15-18). En uno de sus poemas, la poetisa Safo menciona la unción con aceites de nardo y jazmín como un afrodisíaco para incentivar el deseo previo al juego erótico (Fr. 94 P, 18-20). Es especialmente con esta función con la que las novias griegas untaban sus propios cuerpos en la noche de bodas (y tal vez los novios hacían otro tanto con los suyos, según se desprende del vocativo empleado por Catulo en uno de sus epitalamios: «unguentate… marite' ['marido… perfumado'], *Carmina*, 61, 142).

En otras ocasiones el uso de la unción no parece tener un único sentido. Tras convencerlo a compartir su lecho, Circe ordena a una de sus criadas que lave y unja el cuerpo de Ulises (*Odisea*, X, 362-365 y 450-451). La maga pretende prepararlo en un principio para el amor pero en seguida comprobamos que lo hace para sentarlo a su mesa y ofrecerle sus mejores manjares. Homero deja claro que con el baño (y no con la unción) la sirvienta de turno ha conseguido eliminar el cansancio del cuerpo de Ulises:

Ὄφρα μοι ἐκ κάματον θυμοφθόρον ἐίλετο γυίων[24] (Od. 10, 362-365)

22. Museo (2003: 28).
23. Musaei vetustissimi Poetae *Opusculum de amoribus Lenandri et Herus*, Guilelmo de Mara paraphraste, eruditis Ioannis Vatelli Coenoliensis commentariis enarratum, París, 1538, fol. [d vj ro].

['para quitarme el arrollador cansancio de mis miembros']

Con un propósito más específicamente purificador pudo igualmente practicarse la unción en la Grecia antigua. Es Homero quien también parece mencionarla con ese sentido al menos una vez. Lo hace en el episodio en que Venus es ungida y vestida con sus mejores ropas nada más llegar a su santuario de Pafos después de haber sido sorprendida por su esposo Hefesto en fragrante adulterio con Ares (*Odisea*, VIII, 3 64-365):

Ἔνθα δέ μιν Χάριτες λοῦσαν καὶ χρῖσαν ἐλάιῳ
᾿αμβρότω, οἷα θεους ἐπενήνοθεν αἰὲν ἐόντας…[25]

['Allí mismo las Gracias la lavaron y la ungieron con aceite inmortal, como suelen hacerlo los dioses de vida eterna'].

Las Gracias solían formar parte del séquito de Afrodita e incluso una de las tres se la ha llegado a considerar esposa de Hefesto. Como compañeras de la amante de Ares podían representar el encanto y la belleza, que de alguna manera intentarían devolver y restituir a su señora tras su lamentable adulterio. Al untarla con el aceite de los dioses la están preparando y purificando para ser el objeto de culto en el santuario en que la veneran. La propia Afrodita (pero ya en la versión romana) lava y unge el cuerpo de su hijo Eneas para convertirlo precisamente en dios (Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 600-608).

En la Biblia hay también referencias constantes a la unción porque era costumbre muy establecida por los israelitas. En el Antiguo Testamento, Dios manda a Moisés elaborar un oleo santo con el que ungir a Aarón y a sus hijos para que ejerzan las funciones de su sacerdocio (Éxodo, 30-38); también ordena la unción de quienes ha elegido como reyes (Saúl, David y Salomón en I Samuel 9, 16, 1 Samuel 13, 16, y 1 Reyes 1, 39, respectivamente) y como profetas (Eliseo en 1 Reyes 19, 16). En el Nuevo Testamento, Jesús es ungido por una mujer en los pies o en la cabeza como un gesto de respeto y hospitalidad (Lucas 7, 36-50, Mateo 26, 6-13, Marcos 14, 3-8, y Juan 12, 1-8). La unción de los cadáveres para conservarlos fue practicada no sólo entre israelitas (Marcos 16, 1) sino también entre griegos (Homero, *Ilíada*, XXIV, 585-589, y Bión en el *Canto fúnebre por Adonis*, vv. 76-78).

Museo, sin duda, podía recordar estas costumbres y usos de la unción cuando la aduce la noche en que sus protagonistas celebran su himeneo secreto: Hero limpia el cuerpo exhausto de Leandro y lo perfuma para quitarle el mal olor del mar, pero no hace lo mismo con el suyo. El gramático griego podía en principio otorgar a la unción, como parte del himeneo, una función afrodisíaca pero tampoco cabe descartar que pensara en esos fines purificadores y diviniza-

24. Homero (2004: 76).

25. Homero (2004: 120-122).

dores que habría aprendido tanto en la literatura clásica como en la bíblica[26]. Es posible que conociera el célebre episodio que Jesús había protagonizado en Galilea y en Betania en casa de Simón el fariseo o de Lázaro al ser ungido por una mujer que le había en un caso incluso secado los pies con sus cabellos tras bañárselos con lágrimas propias (Cristo en griego y Mesías en hebreo significan 'ungido'). Por ese gesto, que interpreta de hospitalidad y también de profecía de su propia muerte, Jesús le perdona a la mujer todos sus pecados y la relaciona directamente con su misión redentora y salvadora. Museo habría convertido a Leandro en otro ungido pensando precisamente en esa misión al permitir que Hero preparara su cuerpo no sólo para el amor sino también para la muerte. Al menos tres poetas posteriores (uno medieval y otros dos renacentistas) acabarán reconociendo en el pasaje esa vinculación con los evangelios al establecer con ellos referencias muy directas, como veremos más abajo.

Antes que Museo Nono de Panópilos ya habría cristianizado uno de los episodios de unción que recordábamos hace un momento. En sus *Dionisíacas* (XXXII, 15-18) recrea ese episodio en concreto de la *Iliada* (XIV, 170-178) de Homero del que suprime la parte en que Hera se unge la piel de todo su cuerpo para practicarla en exclusiva en sus cabellos (nuestro gramático, en cambio, conservó la referencia a la unción de la piel de su protagonista para eliminar la alusión al peinado):

> Κὰι πλέκτην θυόεντι κόμην' εδίηνεν ἐλαίῳ (v. 16)[27].
> ['Y se mojó con un aceite perfumado sus trenzados cabellos'].

Homero, en cambio, había concedido mucha mas atención al cuerpo de la esposa de Zeus que a sus cabellos, que menciona al final del episodio para decir que más que ungirlos lo que hizo la diosa fue peinárselos:

> ᾽Αμβροσίν μὲν πρῶτον ἀπὸ χροὸς ἰμερόεντος
> λύματα πάντα κάθηρεν, ἀλείψατο δὲ λίπ᾽ ἐλαίῳ
> ἀμβροσίῳ ἑδανῷ, τό ῥά οἱ τεθυωμένον ἦεν· […]
> τῷ ῥ᾽ ἤ γε χρόα καλὸν ἀλειψαμένη ἰδὲ χαίτας
> πεξαμένη χερδὶ πλοκάμους ἔπλεξε φαεινοὺς
> καλοὺς ἀμβροσίους ἐ κ κράατος ἀθανάτοιο[28]
>
> ['Primero purificó con ambrosía todas las impurezas de la deseable piel y se ungió con untuoso aceite, ambrosiaco y perfumado, que ya estaba aromatizado para ella […] Con él [el aceite] se ungió su hermosa piel y también peinó sus cabellos trenzando con sus manos los bellos y brillantes rizos de ambrosía que caían desde su cabeza inmortal'].

26. Antonio de Vilarrubia (2000: 398-399) recuerda que no hay pruebas para considerar a Museo cristiano pero sí que para dar por seguro que como poeta culto conocía los evangelios y otros libros del Nuevo Testamento.

27. Nonos de Panopolis (1997: 102).

28. Homero (2009: 159-160).

Es verosímil que para esa supresión que efectúa del poema homérico Nono de Panópolis, que se había convertido al cristianismo y había escrito la *Paráfrasis del evangelio de san Juan*, se hubiera inspirado en una escena similar (pero nunca idéntica) en que algunos evangelistas (entre ellos también san Juan) narran la unción sólo de los cabellos de Jesús por una mujer que no siempre identifican. Más abajo analizaremos todas las versiones de esta escena evangélica para justificar los cambios que tanto Bernardo Tasso como Juan Boscán introducen en sus respectivas interpretaciones de la fábula.

En el transcurso de esa escena Nono de Panopolis aprovecha la ocasión también para exaltar la institución del matrimonio utilizando como portavoz a su patrona, precisamente la diosa Hera. En las novelas bizantinas en las que Museo ha podido inspirarse para convertir en esposos clandestinos a nuestros personajes no hay una defensa tan contundente ni manifiesta de una institución que en la Edad Media (al menos en literatura) sufrió un desprestigio que humanistas como Leoón Battista Alberti y Giovanni Pontano intentaron subsanar. Nono pone en boca de Hera un elogio del matrimonio cuando la diosa se dispone e renovar su himeneo con Zeus vistiendo el mismo variegado ropaje que aún conserva la mancha de la sangre derramada en la primera unión con su esposo:

> Καὶ ἑπλετο κόσμος ἀλήτης,
> καὶ βίος ἀχρήϊστος ἀποιχομένων ὑμεναίων (XXXIII, 54-55)[29].
>
> ['Y el universo avanza extraviado y la vida se ha vuelto inútil desde que se han alejado los himeneos'].

Nono ya se había pronunciado en estos términos en cantos anteriores para defender una institución que era la insignia del cristianismo (XXIV, 266). En ese contexto, en que siempre se le ha situado, Museo podía haber asumido ese papel moralizador que le hemos asignado al cambiar posiblemente el estado civil de nuestros dos amantes: si no recordamos mal es de los primeros autores en proponer para personajes de ficción el matrimonio secreto sin más testigos para hacerlo válido que los propios esposos que han dado su consentimiento.

Es difícil saber, por otro lado, si la escena de la unción como parte del himeneo se la inventa Museo o la toma del poema alejandrino que ha usado para componer su epilio. En la segunda heroida Ovidio alude también a la unción del cuerpo de Leandro pero no en el lecho de Hero sino en la playa antes de iniciar su travesía por el mar cuando ya se ha despojado de su túnica:

> Iamne suas umeris illum deponere vestes,
> Pallade iam pingui tinguere membra putas?[30]

29. Nono de Panopolis (1997: 104). **30.** Ovidio (1950: 134).

['¿Crees que en este momento él deja caer de sus hombros sus vestidos y ya se ha ungido los miembros con el óleo de Palas?'].

Esta unción que Hero imagina en su amante parece la propia que atletas y luchadores practican en los gimnasios para otorgar con el aceite agilidad a sus cuerpos antes de iniciar las actividades deportivas. No creo que deba ponerse en relación con la que la propia Hero practica a Leandro cuando lo sube a su aposento porque difícilmente podremos interpretar la travesía de nuestro nadador como un baño convencional (la unción purificaba antes y después del baño). Pero Ovidio no ofrece demasiados detalles sobre los placeres que sus personajes se dispensaron la primera noche de su encuentro. Entre esos placeres que decide que los dos amantes callen podría estar pensando –pero tampoco es seguro que lo hiciera— en la unción de sus cuerpos (el de uno solo o de los dos) con una evidente función afrodisíaca y purificadora.

Museo (y antes Ovidio) identifica el fuego de la lámpara que cada noche enciende Hero para guiar en la oscuridad a Leandro con el amor que prende en su corazón y que le permite con su calor atravesar las frías aguas del Helesponto. Está claro que los dos autores toman este motivo (muy habitual en la lírica) del poema helenístico hoy perdido. Es de ese modo que al narrar el ahogamiento de Leandro el gramático griego deja muy claro (también lo hace en parte Ovidio en la primera de sus heroidas) que el viento que apagó la famosa lámpara también extinguió la vida y el amor de nuestro nadador:

καὶ δὴ λύχνον ἄπιστον ἀπεσβεσε πικρὸς ἀήτης
καὶ ψυχὴν καὶ ἔρωτα πολυτλήτοιο Λεάνδρου[31].

['Y en ese instante un cruel viento apagó la pérfida lámpara y la vida y el amor del sufridor Leandro'].

Museo ha revestido el amor de sus dos personajes de un barniz conyugal que no ha sabido diferenciar de un amor más espiritual y menos carnal. Por ese segundo componente ha considerado el amor de sus protagonistas tan breve como sus propias vidas. Es un componente que ha heredado de la interpretación más antigua de la fábula y que ha intentado suplantar por otra más honesta. Es precisamente esa interpretación la que acabará prevaleciendo en los autores posteriores, especialmente los contemporáneos o muy poco posteriores a Museo, que debieron de haber conocido su epilio. Los autores medievales, recuperando no se sabe cómo la tradición alejandrina, poco a poco fueron combatiéndola para adaptarla a su versión más cristiana de las distintas regiones del Hades en las que suponen a los amantes (unos más castigados pero también otros bastante menos) perpetuando su amor más allá de la muerte.

31. Museo (2003: 33).

La fábula en la Edad Media

Los mitógrafos griegos antiguos (Paléfato, Heráclito, Eratóstenes, etc) no llegaron a tratar la fábula de Leandro y Hero por no estar aún creada en los siglos en que escribieron sus obras. Es posible que circulara como leyenda bastante antes de la redacción de las *Geórgicas* de Virgilio. Se ha fijado para su formación un amplio período que comprende el año 280 a. de C. hasta el I d. de C.

El gramático Servio (de finales del s. IV d. de C.) comenta los versos citados de las *Geórgicas* dando una información que sólo puede haber tomado del poema alejandrino perdido al que, como hemos dicho ya, se remontan las dos versiones más cabales de la historia. Servio deja claro que Hero se quita la vida arrojándose al mar desde una torre cuando de los versos de Virgilio que comenta sólo ha podido saber que la muchacha acaba muriendo:

> … nec miseri possunt revocare parentes,
> Nec moritura super crudeli funere virgo (III, 272-273)[32].
>
> ('… ni los desgraciados padres ni la doncella que morirá de cruel muerte se lo podrán impedir').

El comentarista latino, además de aportar el dato importantísimo sobre el tipo de suicidio de Hero, insiste en la moralización virgiliana al considerar que el amor de los hombres es más duro que el de los animales. Acaba su escolio diciendo que Virgilio ocultó el nombre de los amantes por pensar que la fábula estaba ya entonces muy difundida:

> Quid iuvenis ne forte occurreret, illa animalia carere ratione, dicit etiam homines gravius in amore moveri. fabula talis est: Leander et Hero […] fuerunt invicem se amantes. sed Leander natatu ad Hero ire consueverat per fretum Hellesponticum, quod Seston et Abydon civitates interfluit. cum igitur iuvenis oppressi tempestate cadaver ad puellam delatum fuisset, illa se praecipitavit e turri. et aliter: Leandri nomen occultavit, quia cognita erat fibula[33].
>
> ('Porque el joven no fue arrastrado por casualidad, al carecer los animales de razón, [Virgilio] dice que los hombres también son conmovidos más poderosamente por amor. La fábula es de este modo: Leandro y Hero […] fueron amantes recíprocos pero Leandro solía ir nadando hacia Hero a través del estrecho de Helesponto, que separa las ciudades de Sesto y Abidos. Cuando el cadáver ahogado del joven fue descubierto por la muchacha, ésta se precipitó desde la torre […] [Virgilio] ocultó el nombre de Leandro, porque era fábula conocida')

Fulgencio fue el primer autor entre los especialistas en el género de las fábulas en rescatar la de Leandro y proponer una lectura más allá de la literal en sus

32. Virgilio (1988: 10).

33. Servii Grammatici (1961).

Mythologiae libri tres, compuestos en el siglo v o principios del vi d. de C. Fulgencio no sigue la misma línea de interpretación que Virgilio porque considera el mar como la fría vejez en la que se acaba extinguiendo la lujuria. Al igual que el poeta latino, entiende que los amores de Leandro y Hero son especialmente carnales y físicos, pero por eso mismo los considera muy efímeros, porque piensa que dura lo que la juventud:

> Amor cum periculo sepe concordat et dum ad illud solum notat quod diligit, numquam uidet quod expedit. Eros enim Grece amor dicitur, Leandrum uero dici uoluerunt quasi lisinandron, id est solutionem uirorum; solutio enim uiri amorem parturit. Sed natat nocte, id est: in obscuro temptat pericula. Ero quoque in amoris similitudine fingitur. Lucernam fert; et quid aliud amor nisi et flammam ferat et desideranti periculosam uiam ostendat. Cito tamen extinguitur, quia iuuenilis amor non diu perdurat. Denique nudus natat illa uidelicet causa, quod suos affectatores amor et nudare nouerit et periculis sicut in maris iactare. Nam et extincta lucerna utrisque mors est procurata maritima, hoc in euidenti significans quod in utroque sexu uapore aetatis extincto libido commoritur. In mari uero mortui feruntur uelut in humorem frigidae senectutis; omne enim caloratae iuuentutis igniculum torpidae ueternositatis algescit in senio (*Mit.*, III, 4)[34].
>
> ('Amor a menudo concuerda con el peligro y mientras el amor sólo se da cuenta de lo que desea, nunca ve lo que le conviene. Amor se llama en griego Eros, y pretenden decir Leandro como lisinadron, esto es, soltura de varones; la soltura sin duda engendra el amor del varón. Pero nada de noche, esto es, acomete los peligros en lo oscuro. Eros también se toma de la semejanza de amor. [Hero] trae una lámpara, y que no es amor sino el que trae la llama y muestra la vía peligrosa al que desea. Pronto [la llama] se apaga, porque el amor juvenil no dura mucho tiempo. Por último nada desnudo por esta causa, a saber, que el amor sabe desnudar a los que desean y arrojar a los peligros como al mar. Pues apagada la lámpara se produce la muerte marítima de ambos, significando esto de manera manifiesta que en uno y otro sexo, habiéndose apagado el vapor de la edad, se consume la lujuria. Pero son arrojados muertos al mar como al humor de la fría vejez; todo pequeño fuego del ardor de la juventud se enfría en la vejez de la somnolencia indolente').

Los tres autores del texto conocido como *Mitógrafos Vaticanos I, II y III* por haberse conservado el más completo en un manuscrito de la Biblioteca Vaticana también recogen la fábula de Leandro y aportan unas breves interpretaciones alegóricas. El primero de los tres autores, cuyo texto original se ha fechado entre el último cuarto del siglo ix y el tercer cuarto del xi, narra la historia de la fábula para al final proponer una lectura menos literal. Empieza mencionando las ciudades en las que viven los protagonistas, de quienes destaca su hermosura, para indicar que las dos están separadas por el mar. Narra la muerte de los dos amantes: la de Leandro intentando cruzar el mar y la de Hero cayéndose desde

34. Fabius Planciadius Fulgentius (1970).

un lugar elevado (pero no demasiado especificado); y cierra el capítulo con un comentario moral sobre los placeres mundanos como la causa del final trágico:

> Sextus et Abydus urbes vicinae erant, et interfluentes maris arto divisae. Una earum celebris extitit per Leandrum, pulcherrimum iuvenum; altera per Hero, pulcherrimam mulierem; quibus absentibus, amor imis concaluit mentibus. Juvenis autem, impatiens ignis, omni modo quaerebat obtinendae virginis copiam. Sed nullo ad Hero terra aditu invento, simul calore et audacia impulsus, se ponto tradidit […] Cujus corpus quum postero die ejectum in litore fluctibus Hero vidisset, dolore instincta a culmine cecidit. Sic cum quo sortita fuit partem mundanae voluptatis, cum eo et pertulit damnum mortiferae acerbitatis (Myth. Vat., I, 28)[35].
>
> ('Sexto y Abidos eran ciudades vecinas, y separadas por un estrecho de mar. Una era famosa gracias a Leandro, joven bellísimo, y la otra gracias a Hero, muchacha bellísima. Estando ausentes, un amor profundo calentó por completo sus corazones. Pero el joven, no pudiendo dominar el fuego, buscó la manera de conseguir el tesoro de la virgen. Pero al no hallar por tierra ningún acceso a Hero, impulsado por el ardor y la audacia al mismo tiempo, se entregó al mar […] Cuyo cuerpo [el de Leandro] fue arrojado al día siguiente por las olas a la playa. Al verlo, Hero, instigada por el dolor, se cayó del techo. Así cuanto más hubo salido la parte del placer mundano tanto más se cumplió el daño de la desgracia mortífera')

Es muy interesante la mención que hace al principio de las ciudades en relación con la belleza de los jóvenes que las habitaban porque podría indicar que el autor del mitógrafo vaticano I llegó a conocer directamente el poema alejandrino, hoy perdido, al que remontan las versiones más conocidas. Es una referencia que también da Museo (y solo él) en los primeros versos de su epilio:

> ἡ μὲν Σήστὸν ἔναιεν, ὁ δὲ πτολίεθρον ‘Αβύδου,
> ἀμφοτέρων πολίων περικαλλέες ἀστέρες ἄμφω[36].
>
> ['Ella en verdad habitaba en Sestos, él por otro lado en la ciudad de Abidos, los dos hermosísimas estrellas de sendas ciudades'].

El Mitógrafo II, conservado en otros diez manuscritos, aparte el común de la biblioteca vaticana, sigue literalmente el I, del que copia buena parte de la sinopsis e integra la interpretación alegórica. Añade al principio una visión general de la fábula tomada del escolio de Servio:

> Leander Abydenus et Hero Sestias fuerunt invicem se amantes. Sed Leander natatu ad Heron ire consueverat per fretum Hellespontium, quod Seston et Abydon civitates interfluit. Extincta autem casu face, quam Hero statuto tempore praetendere solebat… (Myth. Vat., I, 28)[37].

35. G. H. Bolde (1968).

36. Museo (2003: 3).

('Leandro abideno y Hero sestias fueron amantes que se correspondieron. Pero Leandro acostumbraba a ir nadando a través del estrecho del Helesponto, que separaba las ciudades de Abidos y Sesto. Apagada por casualidad la antorcha que Hero a una hora fijada solía mostrar…')

En otros de los manuscritos que ha transmitido el texto del Mitógrafo II se ofrece una versión del suicidio de Hero más próxima a la de Servio:

Extincta autem casu face […] juvenis tempestate periit. Cujus corpus quum ad puellam delatum fuisset, ipsa se praecipitavit in mare» (Myth. Vat., II, 218)

('Pero apagada la antorcha por casualidad […] el joven pereció a causa de la tempestad. Cuyo cuerpo [el de Leandro], cuando fue mostrado a la muchacha, ella misma se precipitó al mar').

A finales del siglo xi, el francés Baldric de Bourgueil, perteneciente a la famosa escuela de poetas latinos de Loira, escribió un poema (el 254 de sus *Carmina*) sobre la fábula basado en las dos heroidas de Ovidio. En su desenlace aporta un detalle nuevo y muy significativo para la salvación de sus protagonistas. Presenta a Hero derramando lágrimas sobre el cuerpo de Leandro y secándoselas con sus cabellos:

Irruit et laceris artubus inicitur;
Infundit lacrimis iuvenem siccatque capillis[38].

['Se arrojó y abalanzó sobre los miembros destrozados; inunda con sus lágrimas al joven y se las seca con sus cabellos'].

Para esa acción que atribuye a su heroína Baldric se ha basado en la escena bíblica de la mujer pecadora que en casa de Simón el fariseo baña con sus lágrimas los pies de Jesucristo y se los seca con sus cabellos (Lucas, 7, 36-50). Por ese gesto de hospitalidad Jesús le perdona todos los pecados y le hace saber que su fe la ha salvado. Si el autor francés ha añadido el detalle de los cabellos es porque de algún modo pretende salvar a sus personajes en el instante de sus respectivas muertes.

Después de narrar la muerte de Hero, para la que se ha inspirado en la primera de las dos heroidas de Ovidio, el poeta francés incluye unos versos en los que aporta una moraleja o interpretación que en parte (y solo en parte) toma de Fulgencio. Aprovecha la ocasión para cuestionar la verosimilitud de la historia:

Hic consummavit, si creditur, exitus ambos
Castigans hos qui non sapienter amant.

37. *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, ed. cit.

38. Baldricus Burgulianus/ Baudri de Bourgueil (2002: 97). El editor señala la reminis-

Res impossibilis, sapiens quam Grecia finxit,
Te movet ad sensum, qui legis hec, alium.
Est «resolutus homo» per consona dicta Leander
Vel que dissoluit res fluidos homines;
Et resolutus homo subito consentit amori
Et natat in mundo iam velut in pielago.
Nam furibundus amor postquam distemperat artus,
In mare fluctivagum nocte trahit miserum[39].

['Aquí se consumó la muerte de ambos, si es que se cree la historia, reprendiendo a estos que no aman con sensatez. El suceso imposible, que un sabio griego inventó, te mueve a que lo leas en otro sentido. Se ha dicho Leandro por el «hombre disuelto', o por lo que destruye a los hombres inconstantes; y el hombre disuelto de repente cede al amor y nada en el mundo como en el mar. Pues un amor furibundo después destempla el cuerpo y arrastra al desventurado de noche a vagar por entre las olas del mar'].

Borgueil debió conocer de algún modo la tradición alejandrina de la fábula porque se refiere muy explícitamente, al igual que Antípatro de Sidonia, a la sepultura que comparten los dos amantes pero en el mar al que se arroja Hero tras besar mil veces el cadáver de su amante:

«Obsecro vos, venti, flatus coniungite nostros;
Corpora iuncta simul tu, mare, suspicias»;
Dixit et astrictum post oscula mille cadáver
Seque simul virgo proripit in pelagus[40].

['Os conjuro, vientos, unid nuestros alientos; acoge tú, mar, a la vez nuestros cuerpos juntos'; dijo la doncella y estrechando el cadáver después de darle mil besos se precipitó con él al mar'].

Ya en pleno siglo XII, el Mitógrafo III, cuyo texto se ha atribuido a diferentes autores (Alberico, Leoncio, Alexander), se desmarca de los dos mitógrafos anteriores al haber usado en parte las interpretaciones alegóricas de Fulgencio:

Ad hujus figuram fabula respicit de Hero et Leandro conficta. Hero enim *amor*, Leander *virorum solutio* interpretatur. Amavit igitur juvenis Leander Heron puellam transmarinam. Ad quam quum de nocte nataret, illa in terra contra stans, ne a suo litore aberraret, lampadem ei accendebat. Quadam nocte orta tempestate extinctaque lucerna, juvenis submersus est. Cujus corpus ubi virgo vidit ejectum, se quoque in mare praecipitem dedit. Leander igitur, id est *virorum solutio*, per virtutis derelictionem et ignaviae indulgentiam Heron amat, id est in amorem et libidinem incurrit. Sed libidine quilibet succensus, dum ad id tendit, quod ardenter diligit,

39. Baldricus Burgulianus/ Baudri de Bourgueil (2002: 97).

40. Baldricus Burgulianus/ Baudri de Bourgueil (2002: 97).

numquam sane videt quod expedit. Nam et nocte natat, id est in obscura pericula tentat. Hero ei lucernam, ne aberret, accendit. Et quid aliud amor nisi ardorem importat, et desideranti viam periculosam ostendit? Lucerna autem statim extinguitur, quia juvenilis amoris ardor non diu perseverat. Denique et nudus natat, ea videlicet de causa, quod amoris illecebra affectatores suos a substantia et consilio nudare consuevit et in pericula, sicut in mare, jactare. Quod autem lucerna extincta utrique causa mortis est, juxta Fulgentium evidenter significat, quod in utroque sexu libido commoritur. Denique in mari ambo moriuntur, id est, in senectute inquietationis libidinum obliviscuntur. Senectus enim quod frigida et humorosa sit, mari comparabilis videtur. Nam et tempestas, qua periit, possessionis distractionem designat; cujus consideratio libidinis incendium saepissime enecat (Myth. Vat., III, 11, 19).

('Hero significa amor y Leandro soltura de varones. El joven Leandro, pues, amaba a la muchacha de ultramar. A la que cuando de noche nadaba ella estando enfrente en tierra, para que no se apartara de la costa, le encendía una lámpara. Una noche, habiendo empezado una tormenta y apagándose la luz, el joven fue anegado por las aguas. Cuyo cuerpo cuando Hero vio arrojado también se arrojó al mar. Leandro, pues, la soltura de los varones, ama a Hero por la falta de virtud y la complacencia de la apatía, esto es, cae en el amor y la lujuria. Pero cualquiera, encendido en la lujuria, mientras se encamina hacia esta, a la que desea ardientemente, nunca ve completamente lo que le conviene. Porque nada de noche, esto es, prueba los peligros en lo oscuro. Hero le encendió la lámpara para que no se apartara. Y ¿qué otra cosa es amor sino lo que acarrea ardor y muestra la vía peligrosa al que desea? La luz sin embargo se apaga enseguida, porque el ardor del amor juvenil no dura mucho tiempo. Finalmente, nada desnudo, es por esta causa que suele desnudar a sus seguidores por los halagos de razón y de hacienda y arrojar a los peligros así como al mar. Que la luz se haya apagado es la causa de la muerte de los dos amantes, como interpreta Fulgencio, puesto que muere la lujuria de uno y otro sexo. Por último los dos amantes mueren en el mar, esto es, olvidan en la vejez la inquietud de la lujuria. La vejez, que es sin duda fría y húmeda, parece comparable al mar. Pues la tormenta, por cuya causa muere el joven, designa el apartamiento del goce, cuya consideración muy a menudo mata el incendio de la lujuria').

Alfonso X el sabio tradujo bastantes heroidas de Ovidio (pero no todas) e incluyó la mayoría en la segunda parte de su *General Estoria*, dejando dos para la tercera. No siempre ofreció una versión puntual de las que eligió para su libro, sino que en ocasiones se limitó a dar una sinopsis del contenido no siempre inspirada por las heroidas que aduce como fuente. Es lo que hace, por ejemplo, con las dos nuestras (la XVIII y la XIX) cuando las inserta para resumirlas a modo de glosa en la quinta parte de la *General Estoria* aprovechando la referencia que Lucano introduce al Helesponto en su *Farsalia* (IX, 950-956).

El rey proporciona una información sobre la fábula que no puede haber obtenido del texto que menciona porque no aparece en ninguna de las dos heroidas de Ovidio. Para el suicidio de Hero, por ejemplo, debió de aprovecharse de la versión que Servio, siguiendo el poema alejandrino perdido, incluyó en su nota a las *Geór-*

gicas. Para la muerte de Leandro tampoco se basa en las heroidas ovidianas porque suministra una versión que no he conseguido documentar en ninguna otra parte:

> E acaeció una noche que tardó mucho Leandro e adormiose Ero e menguó la lumbre en la torre tanto, que después Leandro fue en la mar non la veyé, e perdió el siesto de la torre e andido errado por la mar tanto que se levantaron las aguas e cansárosle e murió ý[41].

Para ese trágico final de nuestro amante Irene Salvo ha propuesto como modelo más probable unos epígrafes medievales que encabezando las heroidas en cuestión han sido transmitidos por el códice clm 19475:

> Amore immoderato succensus medium mare inter utremque civitatem transnabat […] Se dum forte ab incepto itinere per septimanam maris inquietacione teneretur, facit hanc epistulam in quo causam morae ostendo se ab ipsa abesse tamdiu conquieretur et doloris causa huius Leandri prima noctis in qua convenerunt reminiscitur quia causa huius puellae, cum quadam nocte transnare vellet, face superextincta, undis obrutus periit[42].
>
> ['Inflamado por un amor inmoderado cruzaba a nado el mar en medio de una y otra ciudad […] Mientras era retenido ya durante una semana sin poder emprender el viaje por la turbulencia del mar, hizo esta epístola en que mostrando las causa de su demora se lamenta de haber estado tanto tiempo alejado de ella y a causa de su dolor recuerda la primera noche en que se encontraron porque por esta muchacha cuando una noche quiso cruzar a nado [el mar], habiéndose apagado completamente la antorcha, pereció sumergido por las olas'].

Ni Museo ni Ovidio (ni otros textos) presentan a Hero durmiéndose por haberse retrasado su amante. El autor del epígrafe, siguiendo la primera heroida, explica que Leandro lleva una semana demorándose sin poder emprender su viaje por culpa del estado del mar, pero después deja claro que el muchacho a causa de su amada, y por haberse apagado la antorcha, muere ahogado por la fuerza de las olas. La relación que establece entre la muerte de Leandro y el apagamiento de la antorcha que enciende Hero el anónimo autor no la ha podido tomar directamente del texto que comenta porque Ovidio no la determina en ningún momento al no incluir más que por muy vagas indicaciones el trágico final de los amantes[43].

Alfonso X tampoco llega a establecer esa misma relación porque si bien aduce como causa de la muerte de Leandro la falta de lumbre no la justifica porque

41. Alfonso X el Sabio (2009: 353).
42. Irene Salvo García es la única que ha estudiado esos resúmenes, que considera como integrantes de una glosa a los versos de Lucano, primero en (2012: 569-571), y después en un trabajo fundamental (2012: 875-885). Debo a la amabilidad y gentileza de la autora el haber podido leer las páginas indicadas de su tesis doctoral.
43. Hero nota el chisporroteo de su antorcha mientras está escribiendo la carta a Leandro y lo interpreta como una señal de buen presagio (vv. 151-153).

la haya apagado el viento sino porque Hero o no la ha encendido al haberse quedado dormida esperando a su amante o después de haberla encendido ha dejado consumirla al no haberse mantenido despierta. Nuestro rey podía haber interpretado mal los epígrafes de su modelo al entender la palabra «uinius» (o «vinius») con el sentido de 'vino' (la oración en que aparece exigiría el genitivo «vini» o «vinii»): habría atribuido a la somnolencia (o mejor a la vinolencia) de Hero la causa del ahogamiento de su amante (y sobre esa versión habría improvisado otra menos indecorosa para la protagonista al suponerla simplemente dormida por la demora de Leandro). La palabra en cuestión, si no es un error por «Bidus» o «Abidus» (véase abajo n.), podría serlo más obviamente por «huius», copiada ya en el caso que pide el contexto.

El rey castellano seguramente habría manejado una versión de la fábula contaminada ya con la de Céix y Alcione porque habría tomado de la segunda la escena en que presenta a Hero dormida en su torre mientras espera a Leandro. En esa fábula Alcione se duerme tras producirse la muerte de Céix (en idénticas circunstancias que la de Leandro) y contempla en sueños el espectro de su marido que le hace saber que ha muerto en el mar. Al despertar la fiel esposa no puede reprimir el dolor que expresa en todas sus formas y ya al amanecer se dirige a la playa en la que embarcó Céix cuando emprendió su viaje. Alcione fija toda su atención en el mar y a lo lejos divisa un cuerpo que en un principio no llega a reconocer pero que después puede identificar sin riego de equivocarse como el de su marido ya sin vida.

En el *Ovide moralisé*, por ejemplo, obra de la que hablaremos enseguida, su anónimo autor recrea las dos heroidas por el mismo orden que en su modelo. Para completar la fábula añade un principio y un final que parece reconstruir a partir de alusiones contenidas en esas dos heroidas y también de alguna escena tomada de la fábula de Céix y Alcíone. Por el principio no incluye la escena del enamoramiento de los protagonistas porque no da la sensación de manejar ninguna fuente relacionada más o menos directamente con el epilio de Museo.

Para la narración de la muerte de Leandro el poeta francés ha elegido la heroida de Hero a Leandro. En Ovidio la acción de esa heroida transcurre en una de las muchas noches en que los amantes no han podido reunirse en Sestos por el mal estado del mar. El poeta francés convierte esa noche en la noche en que Leandro muere por intentar cruzarlo en condiciones tan precarias. Empieza presentando a Hero quejosa por la tardanza del amante, pero no deja claro si lo está porque su amante lleva siete días sin visitarla (es de lo que nuestra heroína se queja en su heroida) o porque se ha retrasado esa última noche en que espera su llegada. Unos cuantos versos después la describe durmiéndose como consecuencia de los malos presentimientos que la muchacha tiene al contemplar el mar. En sueños Hero no contempla la sombra de su amante sino la de un delfín expulsado ya sin vida por el mar a la costa. Al despertarse desciende de la torre y en la playa reconoce el cuerpo muerto de Leandro. Se abalanza sobre su cadáver para besarlo y abrazarlo hasta morir de dolor sin despegarse en ningún momento de su amante.

Para el sueño de Hero el anónimo autor del texto francés no ha hecho más que adaptar la parte final de la segunda heroida ovidiana. En esos últimos versos la muchacha explica que la noche anterior se había dormido y había visto en sueños a un delfín arrojado ya sin vida por las olas a la playa tras nadar en medio de un temporal marítimo. Nuestra heroína interpreta el sueño como un mal augurio y aconseja a su amante no emprender la travesía por el Helesponto hasta que sus aguas no se hayan calmado. Al principio de la heroida Hero también se había quejado de la tardanza de Leandro y la había atribuido a la existencia de una rival que lo habría entretenido en otro lugar.

Si el autor francés ha decidido incluir ese sueño de Hero como inmediatamente anterior a su propia muerte y a la de su amante es porque había leído otra muy similar en la fábula de Céix y Alcíone que también anticipaba el mismo trágico final de los amantes. El poeta francés otorga al sueño el valor de presagio que Hero interpreta de idéntica manera que Alcione al dirigirse nada más despertar a la playa para comprobar que efectivamente se ha cumplido. El autor del *Ovide moralisé* tampoco alude para nada a la famosa antorcha porque no le atribuye el papel fundamental que Museo le da en su versión de la fábula.

Alfonso X parece haber utilizado si no el modelo del poema francés al menos uno muy parecido porque ha unido también la escena del sueño con la del desenlace de la fábula. En su afán por abreviarla (al tratarse de una simple glosa a su traducción de la *Farsalia* de Lucano) ha situado a una misma altura los lamentos de la protagonista por la tardanza de su amante y el sueño que se apodera de ella mientras lo está esperando. Para que las semejanzas con el poema francés fueran totales el rey debería haber reproducido el sueño profético de Hero. Si no lo hace es porque posiblemente esté pensando en la brevedad de su glosa o también porque ya se hubiera eliminado en su modelo. Tampoco menciona para nada la aparición del cadáver de Leandro en la playa de Sestos y da como la causa del suicidio de Hero su mera sospecha de que su amante ha muerto en el mar por no haberse llegado en toda la noche.

Nuestro rey sabio tiene en mente las dos heroidas porque recuerda especialmente los recibimientos de Hero a Leandro en la playa de su torre (se limita a constatarlos sin ofrecer más detalles al respecto):

> E ella estaba siempre al pie de la torre presta para recibirle, e desque llegaba a él acogiense a la torre a furto e en gran poridat e d'esta guisa avién su amor[44].

Cuando por boca de sus personajes narra esos encuentros Ovidio solo se refiere una vez a la «turris conscia» ['torre cómplice'] (XVIII, 195), pero nunca menciona su «pie», la parte de la playa, situada frente a ella, en la que Hero espera a su amante. El único autor que lo hace muy explícitamente es Museo cuando describe el lugar en el que la muchacha ha visto el cadáver de Leandro (vv. 338-339). En la

44. Alfonso X el Sabio (2009: 353).

Edad Media no conozco ningún otro texto en que haya alusiones «al pie de la torre», y sólo he podido documentarlas a partir de mediados del siglo xv (véase n.).

A pesar de tratarse de una digresión meramente informativa, el rey sugiere una breve alegoría (no moralización) de la fábula al atribuir a sus componentes más importantes (incluidos los personajes) un sentido similar (pero nunca idéntico) al propuesto por autores posteriores:

> E llamaron por ende a aquel logar el mar de los amores, et al alcázar de Ero las torres de la ribera de la lágrimas, por Ero que lloraba allí mucho primero e se mató después[45].

Para el pasaje el rey sabio se ha limitado a traducir los versos en que Lucano presenta el escenario donde transcurrió nuestra fábula otorgándoles un sentido a cada uno de sus lugares (especialmente el mar y las torres):

> Et amore notatum
> Aequor et Heroas lacrimoso litore turres,
> Qua pelago nomen Nephaleias abstulit Helle[46].
>
> ['y se ha de indicar el mar por el amor y las torres de Hero por la costa lacrimosa, por cuyo piélago el nombre obtuvo de Hele, la hija de Nefalia'].

El anónimo autor del *Ovide moralisé*, ya a principios del siglo xiv, dedica casi setecientos versos a nuestra fábula para completar la de la ninfa Hele, ahogada en el Helesponto (de ahí el nombre de este estrecho de mar). Divide su exposición en dos partes: una histórica en que ofrece una narración completa y literal de la fábula, basada en las dos heroidas de Ovidio, y otra alegórica en que propone dos interpretaciones del relato completamente antagónicas.

En la parte histórica, el poeta francés introduce, como hemos ya visto, pequeños detalles que toma de otra fábula, la de Céix y Alcíone, cuyo desenlace es muy parecido (Céix muere ahogado y Alcíone intenta suicidarse arrojándose al mar sobre el cadáver de su esposo), e inicia de este modo una contaminación entre las dos fábulas que autores posteriores llegaran a ampliar (Nadal, Corella, Tasso y Boscán). Es el primero, por ejemplo, en incluir el sueño de Hero como presagio de la muerte de Leandro, pero para el sueño se inspira básicamente en el final de la segunda heroida ovidiana (aunque en casos puntuales parece mezclarlo con el de Alcione).

En la segunda parte nuestro misterioso autor recuerda al principio la interpretación o moralización (la llama «alegoría») más aceptada y difundida de la fábula en la Edad Media al identificar al protagonista como el prototipo del lujurioso y al lugar en el que ha nacido la protagonista (especifica sobre el mar porque tiene presente que de sus espumas había nacido Venus) como la parte más lujuriosa del cuerpo femenino:

45. Alfonso X el Sabio (2009: 354). **46.** Lucano (2004: 261).

D'ome qui met s'entencion
En fole amour, en fole arsure,
Amoit Hero, ce fu luxure,
Qui fu nee en Sexte sur mer,
Quar toute la force d'amer,
Toute la cause et la nature,
Toute femenile luxure
Naist en Sexte, membre de femme[47].

Pero a continuación expone la moralización contraria al presentar a Hero, ya no como la incitadora de la lujuria, sino como encarnación de la sabiduría divina y a Leandro, ya no como lujurioso, sino como el representante del linaje humano que pretende adquirirla para alcanzar la morada celestial transitando cada noche por el mar de la vida. Si, como acabamos de ver, entiende que Sestos es el paraíso, piensa que Abidos no puede ser más que el mundo en que ha nacido el hombre Leandro y el mar la vida mortal que ha de recorrer para llegar a la meta que se ha propuesto desde la cuna:

Par Hero puis pendre et gloser
Cete divine sapiente
Qui tout afine e tout commence
Et tout ordene soëfment.
Par Leandre puis droitement
Entendre home ou humain lignage.
Par Sexte le hault herbegage
Des cieulx; par Abydos le monde.
Par le mer estroite et parfonde
Puis noter cete mortel vie[48].

De acuerdo con este planteamiento sugiere a continuación una explicación de la muerte de los dos amantes que tiene por objeto principal la redención del uno gracias a la intercesión del otro. Leandro no logra el propósito de conseguir la sabiduría divina porque al intentarlo ha sucumbido ante al mar de los pecados (inherentes a la vida humana) y se ha hundido en el infierno. Hero, personificación de la sabiduría divina, desciende de su torre, implícitamente identificada con el paraíso, para rescatar, como si fuera Jesucristo, a Leandro del infierno y llevarlo al alto cielo:

Et, pour plus doubler ses anuis,
Il ne pooit ne jour ne nuis,
C'est a dire ne mors ne vis,
Ataindre au port de paradis,
Quar la tormente de pechié
Et son pasaje empechié […]

47. C. de Boer (1966: 87).

48. C. de Boer (1966: 88-89).

Lors perdi homs la droite voie,
Si le fist pechiez forvoier.
Ce le fist perir et noier
Au flos d'enfer, sans alegance,
Mes la devine sapiance,
Qui mise ot en lui s'amistié,
Pour home raembre et requerre,
Voult descendre dou ciel a terre
Et prendre en fame char humaine
Et soi livrer a mortel paine
Pour home, que tant pot amer,
Si le trait de l'amere mer
D'enfer au saluable port
Plain de perdurable deport[49].

En su obra maestra, la *Divina Commedia*, que compone también a principios del siglo XIV, Dante no incluye ni a Leandro ni a Hero entre los amantes lujuriosos que pueblan el segundo círculo de su infierno, una evidente traslación de los «lugentes campi» virgilianos. En ese círculo, Dante, siempre en la compañía de Virgilio, contempla a su paisana y contemporánea Francesca de Rimini, en cuya boca pone unos versos sin duda inspirados por los que mucho antes había escrito su acompañante en la *Eneida*:

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
Mi prese del costui piacer sì forte,
Che, come vedi, ancor non m'abbandona (V, 103-105)[50].

Los comentaristas medievales de Dante no llegaron a advertir la adaptación bastante literal que el poeta italiano había llevado a cabo de uno de los versos de Virgilio que hemos citado antes. El primero que se dio cuenta de esa apropiación fue Bernardino Daniello, ya en la segunda mitad del siglo XVI, hacia 1568:

Che, il quale piacer, ancor non m'abbandona, percioche ancora lo amava di là; onde è scritto da Virg. Nel sesto dell'*Eneide*: 'curae non ipsa in morte relinquunt'[51].

Dante menciona a Leandro cuando está a punto de cruzar, en el Purgatorio, el río Leteo, porque lo considera un obstáculo similar al que supuso para nuestro amante el Helesponto:

Tre passi ci facca il fiume lontani;
Ma Ellesponto […],
Più odio da Leandro non sofferse

49. C. de Boer (1966: 89-90).
50. Dante Alighieri (1989: 41).
51. Bernardino Daniello da Lucca (1989: 302).

Per mareggiare intra Sesto ed Abido.
Che quel da me perch'allor non s'aperse (XXVIII, 70-75)[52].

El amante de Beatriz no ha compartido la interpretación que había propuesto porque, como acabamos de ver, conocía el sentido de la expresión «amor durus» al interpretarla literalmente cuando llama pensando en las sombras que recorren los «lugentes campi» al segundo círculo de su infierno el círculo de los lujuriosos. Entre las dos moralizaciones tan distintas que aporta el autor contemporáneo del *Ovide moralisé*, habría decidido no manifestarse claramente a favor de ninguna y optar por una intermedia que no lo comprometiera demasiado.

En su *Ovidius moralizatus*, el libro XV de su *Reductiorum morale*, del que hizo al menos dos redacciones (una de 1340 y otra de 1350), Pierre Bersuire expone las dos alegorías de nuestra fábula que había sugerido el autor del *Ovide moralisé* más una tercera cristológica que podría ser original.

> Per Leandrum intelligitur luxuriosus; per Hero lujuriosa, que mediante facula carnis amoris ardentis facit fatuum ad se venire et horrenda pericula non timere.
>
> Vel dic allegorice in bono significato quod Leander signat humanum genus, villa signat mundum, mare mortalem vitam, facula paradisum, Hero divinam sapientiam. Ista igitur veritas quod Hero i. divina sapientia valde a principio dilexit Leandrum i. genus Humanum, ita quod in ripa ubi erat s. ad celum summe atrahere cupiebat, et ideo ipsum a principio face i. lumine fidei et bonorum documentorum studuit illuminare et portum salutis viamque justicie demonstrare… Verum quia mare mortales vite et tempestas peccati Ade istum transitum impediebat, necesse fuit quo diste Leander s. genus Humanum mortem pene et culpe incurreret… quod s. videns Hero sapientia divina ad istum sic mortuum venit et a turre paradisi ad mare mortalitatis descendit.
>
> Vel verte folium et dic quod Leander est Christus qui dum veniret ad amicam suam humanam s. animam visitandum… contigit quod in fluctibus tribulationum, flatibus invidie… fuit mortus et sepultus… ipse dilexit nos. Vel dic quod Hero est bonus prelatus… submergatur[53].
>
> ['Por Leandro se ha de entender el lujurioso; por Hero, la lujuriosa, quien mediante una pequeña antorcha del amor ardiente de la carne hace al insensato venir hacia sí y no temer a los peligros horrendos. Este que desnudo y de noche nada hacia esta se dice que ha de denotar que los insensatos se desnudan de las riquezas y de los honores y hasta de la fama por las mujeres insensatas… Estos que acuden sucesivamente a través del mar denotan las muchas amarguras que tienen quienes aman carnalmente y por esto ambos acaban sumergidos en el mar… amarga como el ajenjo. O di alegóricamente en un buen sentido que Leandro indica el género humano, la villa el mundo, el mar la vida mortal, la pequeña antorcha el paraíso, Hero la sabiduría divina. La verdad es que Hero, a saber la sabiduría divina deseó mucho al principio a

52. Dante Alighieri (1989: 552).

53. Pierre Bersuire(1933: 117-118).

> Leandro, a saber el género humano, así que a la ribera en la que está, a saber el cielo más alto, lo desea atraer, y por esto desde el principio con la pequeña antorcha, a saber con la luz de la fe y de los buenos ejemplos, intenta iluminar y mostrar el puerto de la salud y el camino de la justicia… Pero porque el mar de la vida mortal y la tempestad del pecado de Adán impide este tránsito fue necesario que este Leandro, a saber el género humano, se precipitó a la muerte por la culpa y la pena… que, viendo Hero, a saber la divina sabiduría, a este llegar muerto, descendió desde la torre del paraíso al mar de la mortalidad…
>
> Y pasa el folio y di que Leandro es Cristo que mientras vino a visitar a su amiga humana, a saber el alma… ocurrió que en las ondas de la tribulación, en los vientos de la envidia…, fue muerto y sepultado… Él mismo nos amó. O di que Hero es el bien preferido… sumergido']

Francisco Petrarca, que había asesorado al autor del *Ovidius moralizatus* en su primera redacción, prefiere la interpretación más tradicional de la fábula al incluir a los dos amantes en el primero de sus *Trionfi* entre los seguidores del dios de Amor junto a otros muchos amantes que comparten con ellos su gran fidelidad y constancia (especialmente esposas fieles a sus maridos hasta la muerte):

> [vedi] Leandro in mare ed Hero a la fenestra (I, 3, 21)[54].

Giovanni Boccaccio, en cambio, no dedica ni una sola línea a nuestros amantes (por no ser considerados dioses) en su conocida y difundidísima *Genealogia deorum gentilium*, pero se refiere constantemente a ellos en casi todas sus obras escritas en italiano. En la *Elegia di madonna Fiammetta*, la protagonista homónima los menciona junto a Píramo y Tisbe y algunos otros amantes como ejemplos de quienes han sufrido mucho pero a quienes en la muerte supone felices por la posibilidad de seguir amándose en el otro mundo. Presenta a Hero bajando de su torre a la playa para recibir en su arena el cadáver de Leandro, cuyo rostro primero limpia con sus ropas y después lo baña con sus lágrimas[55].

Otro poeta italiano, muy poco conocido, llamado Giovanni Girolamo Nadal, en el poema épico que hacia 1380 escribe sobre nuestra fábula, y que titula *Leandreride*, es el primero en incluir una serie de episodios que no aparecían en las fuentes que utiliza (fundamentalmente las heroidas de Ovidio). El primero y más importante es el inicial que narra el enamoramiento de los protagonistas durante la celebración de una fiesta en la ciudad en la que habitualmente reside la amada. Nadal dedica muchos versos al episodio en sí pero no parece usar para su elaboración un texto cercano al epilio de Museo porque no respeta esa peculiaridad del amor recíproco que lo hace distinto a otros. Si el poeta griego deja claro al principio de su poema que una misma flecha de Cupido hirió a los dos amantes, Nadal, en cambio, hace intervenir al mismo dios en la escena del enamoramiento pero

54. Petrarca (1996: 138).

55. Ese pasaje constituye la fuente directa de la prosa mitológica de Corella, como ha demostrado Josep Lluís Martos (2005: 257-275).

para que arroje una flecha de oro a Leandro y una de plomo a Hero. El poeta italiano alarga desmesuradamente el episodio al obligar al amante a la mediación de la nodriza de la amada para lograr su seducción y la noche tan deseada.

Nadal también es el primero en situar claramente a los dos amantes, después de su muerte, en los «lugentes campi» o «mirthae… silva». Aprovecha el episodio en que imita claramente otro idéntico de la fábula de Céix y Alcíone para introducir la referencia a los campos en cuestión. Es el episodio en que saca a escena la sombra de Leandro, ya difunto, para anunciar a Hero no sólo su muerte sino también la espera en un lugar que llama de las «ombri grandi» (en posible alusión a lo que después Tasso identifica como el «bosco degli ombrosi mirti») y en el que poder seguir mostrando el amor que le había mostrado en vida:

Ché, come l'averai posto nel letto
De la sua sepultura, vaccio a le ombre
Grandi anderomi sponte, non constretto;
Ove uopo è ch'io te aspetti e poi mi isgombre,
Insieme, sempre unanimi, là giuso
Mostrando quanto amor qua su ne ingombre (XIII, 44-51)[56].

Al final del poema, cuando ya ha narrado el suicidio de Hero, Nadal parece ubicar a los dos amantes en el infierno, a donde baja la diosa Venus para rescatarlos y asignarles un lugar en el cielo como estrellas. En ese punto de su relato, Nadal, siguiendo una tradición que remonta al poema alejandrino, como lo demuestra el epigrama de Antípatro de Sidonia, aclara que los dos amantes comparten una misma sepultura, porque en la muerte iban a estar tan juntos como lo habían estado en la vida:

Da cui il processo del so amor saputo,
Ordinaro che in una sola pira
L'un corpo e l'altro fosse riponuto…
… e doppo longo pianto
Fur sepiliti in una sepultura,
A la qual soprascrisser da l'un canto:
«Amor, che aveva fatto una alma pura
Di Leandro e de Hero, che son propinqui ivi,
Conduce insieme loro a morte dura
E morti atano insieme cum' fer vivi» (XVII, 58-70)[57].

El poeta italiano reproduce a continuación el extenso parlamento que Venus dirige a Júpiter para pedirle en su nombre y en el de su hijo la transformación de sus dos fieles y seguidores en estrellas que han de adornar el cielo[58]. Júpiter se la concede y Venus, muy alegre, se encamina «a la contrada negra/ di Plutone» (IV, 10, 4-5) pa-

56. Petrarca (1996: 138).

57. Nadal (1996: 154).

ra entrar en el Tártaro porque en el lugar al que ha llegado ve primero a las Euménides y después a los gigantes castigados por los dioses. No muy lejos de allí reconoce a nuestros amantes junto a otras sombras con las que comparten idénticas penas:

> Vide l'altre ombre che a pena eternale
> Damnate sono; e vide insieme andarse
> Leandro et Hero van gli amicis quale (IV, XIX, 22-24)[59].

Para la transformación de los dos amantes en estrellas rutilantes del firmamento (lo que en mitología se conoce con el nombre de catasterismo), Nadal ha podido inspirarse en versos similares a los iniciales del epilio griego en los que su autor expone el deseo de que Zeus hubiera convertido en astro la lámpara que había usado Hero para guiar cada noche a su amante.

Los autores del siglo xv aducen solo para la práctica pero nunca para la teoría a nuestros dos amantes. No los menciona Enrique de Villena en sus *Doce trabajos de Hércules*, ni Alonso Fernández de Madrigal en su libro de las *Diez cuestiones vulgares*, ni Juan de Mena en sus comentarios en prosa a *La coronación del marqués de Santillana* (esas glosas son un auténtico tratado de mitología que de manera literal utilizará Juan Pérez de Moya). Los poetas peninsulares sí que por lo general tendieron a citarlos en sus obras o compusieron en algún caso toda una recreación al completo de su historia.

A finales del siglo xiv, concretamente hacia 1390, Guillem Nicolau, sacerdote de la corte de Pedro el Ceremonioso y de Juan I el cazador, parece haber acabado la traducción de las *Heroidas* de Ovidio porque en 1389 se la reclama el rey y un año después la reina doña Violante de Bar, pero el sacerdote tarda en enviarles una copia con el texto porque aún no ha acabado las glosas que habrán de facilitar su comprensión. Antes de cada epístola incluye un prólogo (el conocido *accessus* medieval) en el que resume el contenido y aclara uno de los puntos básicos del género, la «intentio auctoris». De los dos *accessus* que presentan las epístolas correspondientes a nuestra fábula, solo en la segunda el rector de Maella trata ese punto pero en relación a su personaje no a los estudiantes (o también a los reyes) a los que parece dirigirse:

> Entenció della és amonestar a Leànder que persever en la amor e que no am altra més que a ella[60].

Esta versión catalana sirvió a su vez de modelo para una traducción castellana realizada por un autor anónimo en el primer tercio del siglo xv, y que no debe con-

58. Francisco de Quevedo (2004: 184), en uno de sus romances sobre la fábula, se hace eco de esa tradición al convertir a Leandro en estrella por mandato de Júpiter: «Pasó el mar en un gemido/ aquel espíritu noble;/ ofensa le hizo Neptuno,/ estrella le hizo Iove».

59. Nadal (1996: 157).

60. Los *accessus* de esta traducción ha sido editados en el apéndice de su trabajo por Josep-David Garrido y Valls (2002: 52); para el autor y el tipo de glosas, véase Josep Pujol (en prensa).

fundirse con otra hecha en la misma lengua y también época por Juan Rodríguez del Padrón, el primer autor de la mal llamada novela sentimental. El poeta y prosista gallego, como el traductor anónimo, también puso al frente de cada epístola los famosos *accessus* en los que termina abordando el punto de la «intentio auctoris» (algo que no hace siempre Guillem Nicolau en su versión catalana). Juan Rodríguez del Padrón parece haberse inspirado en los *accessus* que había compuesto hacia 1200 el maestro Guillermo en Orléans en la obra *De Bursarii super Ovidios*, con quien coincide incluso en el título que le da a su traducción («este tratado es llamado por su semejante propiedad *Bursario*»)[61]. En los *accessus* a las heroidas XVIII y XIX, aparte de proporcionar la información necesaria sobre el contenido de la fábula, Juan Rodríguez desarrolla también, como Guillem Nicolau, pero en las dos ocasiones el punto de la «intentio auctoris», para orientarlo hacia una lectura moral de la epístola. A propósito de la primera de las heroidas, la de Leandro a Hero, identifica, siguiendo toda la tradición medieval, el amor del amante con el carnal:

> La intención del actor es de reprehenderlo de loco amor, porque ponía su vida a peligro de muerte cada vez que iba a ver su amada[62].

En la segunda de las cartas, en cambio, interpreta el amor de la amada como «lícito» porque la muchacha no deja de sentirlo en ningún momento y anima a su amante a hacer lo mismo:

> La siguiente carta rescribe Hero a Leandro, en la cual su intención es la de amonestar a Leandro que sea constante, perseverando en su amor, en manera que no prefiera otra ninguna a ella. La intención del actor es de loarla de fidelidad, la cual se contiene so lícito amor[63].

Inmediatamente a continuación de la heroida XIX reproduce una copla que atribuye a Pero Guillén de Segovia en que el autor menciona en los primeros versos a Leandro y a las sombras que le impiden cruzar el mar. Después aporta una interpretación alegórica de las distintas fábulas que ha recordado en esos versos. En el caso de Leandro sigue bastante de cerca las alegorías propuestas por el autor anónimo del *Ovide moralisé* y Pierre de Bersuire:

> Por este Leandro podemos entender cualquier pecador que está navegando en las ondas marinas, que entendemos por este mundo en él mientra vive, al cual las sombras, que son los pecados, impiden o embargan que sea visto y visitado de la gracia de Dios, para que por ella venga en verdadera penitencia. Dice más la historia: que cada vez que Leandro había de pasar por aquel río Helos se ponía en peligro de muerte ¡0h, en cuánto peligro se pone homne cada vez que peca, que por cada pecado mortal es obligado ayunar vii años en este mundo, o estallos en el purgatorio![64]

61. Véase William Engelbrach (2003: 50-59).
62. Juan Rodrigo del Padrón (1984: 183).
63. Juan Rodríguez del Padrón (1984: 190).
64. Juan Rodríguez del Padrón (1984: 199).

Juan Rodríguez supone muy indirectamente a Leandro, al identificarlo con el pecador que muere sin la posibilidad de haber hecho penitencia, siete años en el purgatorio para alcanzar el paraíso una vez transcurrido ese tiempo.

No mucho después de Juan Rodríguez, en la década de 1460, el poeta valenciano Joan Roís de Corella compuso, con el título *Història de Leandre i d'Hero*, la prosa mitológica que dedicó a nuestra fábula. La contaminó aún mucho más que Nadal con la de Céix y Alcíone, como veremos en seguida, y también con la Píramo y Tisbe al hacer que Hero se suicidara con un cuchillo que llevaba Leandro.

Corella introdujo en su prosa una serie de episodios y detalles que en principio (y mientras no se demuestre lo contrario) sólo pudo conocer a través del epilio de Museo. Al adoptar el *ordo naturalis* para su relato tuvo que incluir el episodio del enamoramiento de los personajes. Es un episodio que, como hemos visto ya, sólo ofreció Museo, y después del gramático griego Giovanni Girolamo Nadal, que lo reconstruye a partir de otra fuente, seguramente medieval. El episodio, como hemos visto, presenta la peculiaridad que ya hemos destacado y que Nadal no respeta tal vez por no conocer el epilio griego. Corella también sitúa el encuentro de los protagonistas en una fiesta celebrada en la isla de Sestos pero no brinda ningún dato que permita identificarla como de Venus. Si no lo hace puede ser porque no lo considere relevante o porque piense que la diosa (al ignorar que hubiera una 'virgen') nada tiene que ver con la castidad en la que vive la protagonista. Pero es muy evidente que el poeta valenciano, a diferencia de Nadal, a quien para ese punto del episodio no sigue, presenta el enamoramiento de nuestros personajes como mutuo y recíproco desde el mismísimo instante en que los dos intercambian sus miradas. Es posible que haya reconstruido el episodio a partir de otro casi idéntico protagonizado por París y Helena, quienes en el templo de la diosa Venus, durante la celebración de una fiesta dedicada a la diosa, se ven por primera vez y se enamoran mutuamente. El episodio, seguramente inspirado por las heroidas dobles de esos dos personajes, lo narra de esa manera Guido della Colonne en su *Historia destructionis Troiae*, que la había acabado de componer en 1287. De no haber otros detalles que lo vincularan al poeta griego podría pensarse que el valenciano había usado la obra del juez de Mesina para reconstruir el episodio inicial de su prosa.

En ese episodio inicial precisamente Corella introduce en la fábula (por primera vez en la Edad Media) el tema del amor conyugal al hacer que Leandro piense en el matrimonio cuando negocia con la nodriza de Hero una cita con su señora. Para ese tratamiento del amor de los protagonistas podía haberse inspirado en la fábula de Céix y Alcíone porque sus personajes son esposo y esposa desde el inicio de la acción. Pero tampoco cabe descartar que hubiera conocido (aunque sea parcialmente) el epilio griego por ser Museo el único autor antiguo en plantear abiertamente el amor conyugal entre nuestros amantes.

A pesar de ese tratamiento del amor, Corella no reproduce ningún himeneo entre los amantes ni tampoco dedica ninguna línea a la narración de su en-

cuentro en la playa ni por supuesto en el aposento de la amada. Para esa parte de la fábula, tal vez no disponía de esa versión del poema griego, y de haberla dispuesto o conocido, igual prefirió no utilizarla, como tampoco utiliza las dos heroidas de Ovidio al no aludir para nada a las llegadas de Leandro a la playa de Sestos ni a su recibimiento en su arena por parte de Hero. Es posible que no tuviera interés (por razones de distinta índole, también de tipo moral) en ofrecer algún detalle sobre la intimidad de los dos amantes. De hecho traslada la escena del recibimiento en el mar en vida a la escena final del recibimiento también en el mar pero ya en muerte.

Pero al narrar la agonía de Leandro entre las olas del Helesponto el poeta valenciano parece seguir otra vez (y también ocasionalmente) la versión de Museo. Cuando describe el proceso de ahogamiento de nuestro amante se refiere al agua que el nadador ha podido tragar y no traga por impedírselo el nombre y el amor de Hero que pugna por salir de su boca. Cuando llega al momento de certificar la muerte de nuestro protagonista Corella aporta una serie de detalles que toma de la de Céix producida en idénticas circunstancias[65]. Leandro, ya a punto de ser engullido por las olas, dirige la mirada a la torre en la que lo espera Hero y pronuncia un breve monólogo que termina al mismo tiempo que su vida con la última sílaba de la amada:

> E, si un poc espai lo cap de les ones alçava, reclamant lo nom d'Hero escopia l'aigua salada, la qual, ab terrible perfidia, volia entrar en lo cos de Leànder; però l'amor d'Hero així tot l'ocupava, que a les amargues aigües l'entrada defenia […] i ab l'agonia de la mort que ja l'assaltava, dreçà los ulls a la torre d'Hero, per qui moria, i, abandonat a la fúria de la mar tempestuosa, ensems ab l'ànima tals paraules se partiren:
>
> Cuita, cos mort, que l'amor que et fa perdre
> Te guiarà fins al peu de la torre[66]:
> Seguint del foc la miserable ensenya,
> Fes-te present a la plorosa Hero.

65. En un trabajo fundamental para nuestra fábula, Josep Pujol (en prensa) ya había advertido la contaminación de la prosa de Corella con la fábula dee Céix y Alcione. Agradezco a su autor el haberme dejado de leer su original.

66. Es sorprendente que el «pie de la torre», que sólo la menciona Museo (no lo hace Servio ni tampoco Ovidio), aparezca también en una obra muy anterior a la primera edición del poema griego. La obra a la que me estoy refiriendo es el *Libro de las veinte cartas e quistiones* (seguramente anterior a 1446) de Francisco de la Torre: «Ha de ser la figura de la sota de la historia de Vinus como venía por la mar a nado de ver a su amiga Merus, que está en una torre de una isla, e como lo mata la tormenta e así muerto lo lieva al pie de la dicha torre, e como ella lo ve se mata por una espada». Francisco de la Torre latiniza el nombre de los personajes y llama a Leandro por el nombre de la ciudad de donde era natural (Abidus). Está claro que «Vinus» es un mala lectura de «Abidus» (escrito posiblemente sin la «a» inicial) y «Merus» de «Herus». Para explicar esta referencia al pie de la torre José María Cossío (1929: 174-175) postulaba la existencia en Francia, que es donde estuvo Francisco de la Torre hasta 1457, de una traducción latina de Museo anterior a esa fecha.

La darrera síl·la ba del nom d'Hero en aquest món fón terme del seu parlar, amar e viure…[67]

Para esa forma de morir sin duda ha tenido en cuenta la de Céix, quien también al lidiar contra las olas del mar antes de sucumbir definitivamente a ellas endereza el rostro hacia el hogar conyugal y tiene las fuerzas suficientes para en esa lucha agónica por la supervivencia pronunciar el nombre de su esposa Alcíone:

Patriae quoque uellet ad oras
Respicere inque domum supremos uertere uultus,
verum ubi sit, nescit….
……. nam plurima nantis in ore est
Alcyone coniunx: illam meminitque refertque,
Illius ante oculos ut agant sua corpora fluctus,
Opta, et examinis manibus tumuletur amicis;
Dum natat, absentem, quotiens sinit hiscere fluctus,
Nominat Alcyonem ipsisque inmurmurat undis.
Ecce super medios fluctus niger arcus aquarum
Frangitur et rupta mersum caput obruit unda[68].

['También quiere volver la mirada a las orillas de la patria y dirigir por última vez el rostro al hogar…. porque mientras nada es a su esposa Alcíone a la que tiene en la boca siempre; y a ella recuerda y nombra, y desea que las olas lleven su cuerpo ante ella, y sin vida sea enterrado por las manos amadas; mientras nada, pronuncia el nombre de la ausente Alcíone cuantas veces se lo permiten las olas, y lo murmura en las propias aguas. He aquí que sobre las olas que lo arrastran se rompe un oscuro arco de aguas y la cabeza sumergida se hunde por las olas deshechas'].

En *Le Roman de Tristan*, fechado hacia 1173, Thomas de Ingalterra hace que el protagonista muera también diciendo el nombre de la amada el número concreto de cuatro veces (Ovidio no contabiliza las de Céix, pero da a entender que son bastantes):

-'Amie Ysolt'—treis feiz dit,
A la quarte rent l'espirit[69]

Pero el poeta valenciano para este episodio, como ya anunciábamos antes, ha podido conocer una versión si no idéntica al menos cercana a la de Museo: afirma que al pronunciar la última sílaba del nombre de la amada el amante puso fin al mismo tiempo a su habla, a su vida y también a su amor. Esta frase con los tres miembros Corella podría haberla directamente de un texto prácticamente igual al de Museo:

67. Corella (2001: 164).
68. Ovidio (1988: 38-39).
69. Daniel Lacroix y Philippe Walter (1989: 478).

καὶ δὴ λυχνὸν ἄπιστον […]/ καὶ ψυχὴν καὶ ἔρωτα (vv. 329-330)

Iamque facem infidam […]/Atque animam […]que […] amorem parlar viure amar

El verso de Museo y la frase de Corella son casi idénticos pero entre el uno y la otra hay una diferencia: el valenciano sustituye λυχνόν (el «facem» de Guillermo de Mara) por «parlar», porque mantiene el «foch» encendido para que sirva de guía al cadáver de Leandro, cuya boca, al llegar en presencia de la amada, conserva el gesto articulatorio para poder pronunciar todavía su nombre (es en este momento cuando el «foch» debe apagarse y con él también el amor, como en Museo, y no antes):

Hi en la boca morta aquell gest guardava, ab lo qual lo nom de Hero se pronuncia[70].

Corella también había podido inspirarse en uno de los versos que Ovidio atribuye a Leandro cuando imagina su muerte engullido por el mar: «Aut mors solliciti finis amoris erit!» (v. 196). Si bien puede haber cierta coincidencia con el poeta latino, especialmente en el léxico («fón terme del seu… amar», 'finis amoris erit»), tampoco se puede negar que también la hay con el gramático griego (en la elección de tres términos que llegan a su fin al mismo tiempo y la relacción directa que establece entre vida y amor).

El poeta valenciano no ha sabido o no ha querido eliminar una de las tres palabras que contenía los dos versos de Museo (y también el de Ovidio) aun a costa de contradecirse al desarrollar después, como veremos más adelante, el tema del amor que sobrevive a la muerte de los amantes. Antes que Corella, el florentino Filippo Ceffi, hacia 1325, en el prólogo que escribe resumiendo la fábula, antes de empezar la traducción de la heroida de Leandro a Hero, también parece recordar, si no todo, parte del verso de Museo al narrar la muerte de nuestro amante:

Al quale ella per sua letrera rispose, sollicitandole con dolei e amorose parole per del todo venire. Onde egli sfrenatamente si mise a passare e non potendo fendere la tempestose onde, *affogando perderte la vita e l'amore* e per uno delfino fu gittato alla proda della sua amante tutto ignudo[71].

Ceffi sólo ha reproducido dos elementos porque no busca ningún equivalente para la antorcha o lámpara que en el poeta griego se apaga junto a la vida y el amor de Leandro. Es posible, en cualquier caso, que el teólogo valenciano haya usado una tradición (posiblemente italiana) sobre la muerte de su protagonista en que recogiera ese verso de Museo.

70. Corella (2001: 165).
71. Ovidio (1842: 149). Véase también Ovidio (2009).

Pero Corella sigue claramente la tradición inaugurada por Baldric de Bourgueil y Nadal cuando acaba proponiendo también el tema del amor ultraterrenal. Describe los cuerpos de los amantes abrazados en una misma sepultura y sus almas también enlazadas para siempre en un lugar no especificado de los reinos de la muerte. En ese punto parece demostrar un conocimiento directo del poeta italiano al poner en boca de Hero cuando se le aparece la sombra de Leandro la ubicación de su alma en los «lugentes campi» (en Nadal era el propio amante difunto el que hacía saber esa ubicación):

> Comporta que al teu cos meu yo donc sepultura hi, aprés, ensemps ab la mia, devallaràs als regnes de Plutó, perque un carçre, una pena, unes cadenes, aprés la mort liguen aquelles dues ànimes les quals una amor havia liguat en vida… Hi en un sepulcre tan estret nos tanque, que·ls postres ossos mesclats a la fi en una pols se converteixquen. Hi, en lletres gregues, sobre la nostra tomba, senblant epitafio escolpit escriva:
>
> «Amor cruel, qui·ls ha units en vida,
> Y ab gran dolor lo viure·ls ha fet perdre,
> Aprés la mort los tanqua·n lo sepulcre»[72].

Corella tampoco necesitaba dar demasiados detalles sobre la identificación de ese lugar en que las almas de Leandro y Hero seguirán unidas y entrelazadas como cuando vivían en sus respectivos cuerpos. En otra de sus prosas mitológicas, conocida con el título de *Lamentacions*, ofrece más datos y más precisos sobre el lugar que ocupan las almas que conservan el amor que han tenido en vida al narrar su descenso al Hades para oír sus quejas:

> Ab desig de trobar a ma dolor semblant companyia, he desemparat aquest món, devallant en los trists e tenebrosos palaus de Plutó, per aquell camí que al desterrat de Troya mostrà la ínclita sibilla. E, així, só arribat en aquell adolorit verger, en lo qual los devots de Venus, en continu plor, lurs penes reconten…[73]

Corella se muestra muy cabal al llamar a ese lugar con el adjetivo «adolorit» y el sustantivo «verger» porque de manera bastante evidente une el adjetivo de «lugentes campi» con el sustantivo en plural de «myrtae… silva»: «lugentes… silva[e]», «adolorit verger». Igual de preciso se muestra al denominar a sus habitantes «devots de Venus» pensando precisamente en las «myrtae», árboles de esa diosa, bajo los que se ocultan las sombras que siguen amando[74].

Los poetas castellanos del siglo xv no recrearon la fábula en ninguna de sus partes pero sí adujeron a sus protagonistas en las listas de amantes famosos que incluyeron en las obras en las que alternaron la imitación del infierno de Dante con

72. Corella (2001: 172-173).
73. Corella (2001: 175).
74. Para la alusión de Corella a estos versos de Virgilio, véanse Stefano M. Cingolani (1998: 184); y Josep Lluís Martos (2001: 72-73).

el triunfo de amor de Petrarca. El marqués de Santillana, antes que Corella, los cita al final del soneto XX y los incluye en el infierno de los enamorados en un lugar habitado por amantes en el que los puso «su deseo ferviente» (v. 367). Aunque para llegar al lugar en cuestión ha debido cruzar la puerta de un alcázar está claro que el marqués lo identifica con los «lugentes campi» (o el círculo de los lujuriosos de Dante) porque sus ocupantes han padecido en vida ese «deseo ferviente» (más o menos equivalente al «amor durus» virgiliano») y porque todos llevaban el pecho «foradado» por «el siniestro lado», en una clara alusión a la Dido que precisamente vagaba por esos campos con la herida abierta a la altura del corazón.

Juan del Encina, siguiendo la tradición inaugurada por Nadal, también sitúa a Leandro y Hero en los «lugentes campi», en el primero de sus triunfos de amor (el narrativo y no pastoril) que ya publica en su primer *Cancionero* (Salamanca, 1496). Encina los llama «bosque de arrayanes» (o también «triste boscaje»), al traducir bastante literalmente los «mirthae… silva» de Virgilio, cuyo libro VI de la *Eneida* cita explícitamente con esos datos del autor y del libro de la obra. En ese bosque contempla a muchos hombres y mujeres, «todos […] ya muertos», «en amores desdichados», entre los que también reconoce a nuestros amantes:

> Y también Leandro y Hero,
> Según que me pareció,
> Con amor muy verdadero
> Vi que en un estrecho fiero
> Uno por otro murió[75].

Como Corella, el salmantino llama «muy verdadero» al amor de nuestros personajes no porque lo considere puro y espiritual sino porque entiende que no se extingue ni con la llegada de la muerte. Es un adjetivo que reserva al amor duradero y constante de quienes pueblan los «lugentes campi» o «mírate… silva».

La fábula en el Renacimiento

En el Renacimiento nuestra fábula no aparece mencionada ni comentada en las grandes obras de mitología. Nada dicen de sus personajes ni Natal Conti ni Gregorio Lilio Giraldo ni Vincenzo Cartari. Sólo se refiere a ellos Juan Pérez de Moya en su *Filosofía secreta* (Madrid, 1585) para centrarse exclusivamente en la aplicación moral o alegórica de su historia, que no resume por considerarla ya muy conocida y divulgada. Para la explicación alegórica se ha limitado a traducir casi palabra por palabra la que había propuesto Fulgencio:

> Por ser a todos notorio la historia o ficción de Leandro y Hero, diré solamente que el amor las más veces se acompaña y concuerda con peligros. Eros en griego

75. Juan del Encina (1978: 101).

> quiere decir amor, y Leandro, soltura de varones, porque la soltura y la libertad del hombre cría amor. Nada de noche, esto es que en tiempo oscuro tienta los peligros. Ero, también en semejanza del amor, se finge traer la luz, porque el amor no trae otra cosa sino llama y muestra el peligroso camino al deseoso, mas presto se mata, porque el amor del mancebo no dura mucho. Nada desnudo, porque el amor sabe desnudar a los que le siguen y arrojarlos en los peligros y amarguras, como en la mar, porque muerta la candela, se procuró la muerte marítima de ambos, esto es que, apagado el vapor de la edad en el hombre y en la mujer, se muere juntamente la lujuria, y son echados muertos en la mar, como en humor de la fría vejez, porque todo fuego de la encendida mocedad se resfría en esta edad[76].

El primer autor del Renacimiento que decide ofrecer –después del soneto que Garcilaso compuso en los años finales de su vida— una nueva versión de la fábula es Bernardo Tasso, quien la incluyó como último poema del libro III de los *Amori* (Venecia, 1537). Tasso adopta como modelo el epilio de Museo pero también emplea para aspectos muy concretos las dos heroidas de Ovidio. Para la escena del recibimiento de Hero a Leandro, por ejemplo, se ha decidido por las segundas al elegir los cabellos como la parte del cuerpo que la amada seca al amante. Pero en esa elección ha dado un paso más y ha aportado un detalle que, en la línea del que ya había sugerido Baldric de Bourgueil, contribuye a cristianizar aún más la fábula. En la escena en cuestión, Hero no se limita a secar los cabellos de Leandro sino que también los perfuma (los unge con ungüentos muy cosotosos):

> E ne la stanza, secretaria fida
> Degli amorosi suoi novi desiri,
> Pien di gioia infinita lo conduce,
> Ove i biondi capelli, ancor stillanti
> Il salso umor de la marine schiume,
> Asciutti con licor pregiato e caro,
> Fece l'odor de l'alghe andar lontano…[77]

Tasso parece recordar una de las dos versiones de la unción de Jesús por una mujer que narran los evangelistas canónicos. La versión que el poeta italiano ha tenido en cuenta es la recogida por tres de los cuatro evangelios: Mateo (25, 6-13), Marcos (14, 3-9) y Juan (12, 1-8). En esa versión la mujer (una vez se la llama María y se la suele identificar con la Magdalena) aparece en la ciudad de Betania (dos en casa de Simón y una en la de Lázaro) y se califica el ungüento con el adjetivo «pretiosi» 'de precio elevado', 'costoso' (es el «licor pregiato e caro» de Tasso); pero sólo en dos evangelios (Mateo y Marcos) el ungüento la mujer lo derrama sobre la cabeza (y no los pies) de Jesús:

> Et cum esset (Iesus) Bethaniae in domo Simonis leprosi, et recumberet, venit mu-

76. Juan Pérez Moya (1995: 587).

77. Bernardo Tasso (1995: 402).

lier habens alabastrum unguenti nardi spicati pretiosi, et fracto alabastro, effudit super caput eius (Marcos, 14, 3-5).

['Y cuando Jesús estuvo en Betania, en casa de Simón el leproso, y se sentó a la mesa, llegó una mujer que traía en un vaso de alabastro ungüento de nardo de precio elevado, y, rompiendo el vaso, lo derramó sobre su cabeza']

Cum autem Iesus esset in Bethania in domo Simonis leprosi, accessit ad eum mulier habens alabastrum unguenti pretiosi, et effudit super caput ipsius recumbentis (Mateo, 26, 6-7)[78].

['Pero cuando Jesús estuvo en Betania, en casa de Simón el leproso, y se acercó a él una mujer que traía en un vaso de alabastro ungüento de precio elevado, y lo derramó sobre su cabeza cuando él estaba sentado a la mesa']

Un autor medieval anónimo (de hacia 1260) traduce al castellano el evangelio de san Mateo interpretando «pretiosi» exactamente con la misma palabra que utiliza Tasso en italiano:

Estando Ihesu Christo en Bethania, en casa de Symón el malato, acostos' a una muger que traye ungüento preciado e puso dello en la cabeza de Ihesu Cristo[79].

En los tres evangelios es el propio Jesús el que interpreta el gesto de hospitalidad de que ha sido objeto en Betania haciendo saber a sus discípulos (y especialmente a Judas) que la mujer al ungir parte de su cuerpo no ha hecho más que anticipar la que María Magdalena y otras dos mujeres practicarán en su cadáver siete días después antes de introducirlo en su sepultura (Marcos, 16, 1; Lucas, 23, 56; y Juan, 19, 40). Con esa alusión bíblica Tasso también habría querido de alguna manera anunciar la muerte de su protagonista (Hero lo unge como si fuera ya un cadáver), pero no queda claro si pretendía además transmitir el mismo mensaje de redención y salvación que los evangelistas. En el siglo XVII, por ejemplo, pensando precisamente en esa función redentora de la unción, Andrés Rey de Artieda identifica el ungüento con la cruz en la que murió Jesucristo:

Que, informadas las señoras
De tu estado peligroso,
Con el ungüento precioso
Del crucifixo que adoras
Vienes a darte reposo[80].

En una también evidente moralización de la fábula, Tasso describe el himeneo secreto de Leandro y Hero sin uno de sus elementos más característicos, que

78. Alberto Colenga y Laurentio Turrado (1982: 1006 y 927-928).
79. El texto está publicado por Thomas Montgomery y Spurgeon W. Balwin (1962: 66).
80. Antonio rey de Artieda (1955: 235).

es el momento en que el esposo desciñe la cinta o cinturón (la «zona» en latín) del vestido de la novia como paso previo pero inevitable a la rendición de su virginidad. Ha preferido narrar ese momento de la consumación del himeneo con referencias menos comprometedoras y más vagas (y también eufemísticas):

> Così diss'ella, et ei pien di desio
> Ne la fonte d'Amor, sin a quel tempo
> Da la santa honesta guardata e chiusa,
> Le labbra immerse, né la sete spense,
> Anzi del dolce umor la voglia accrebbe[81].

Al igual que Corella, el poeta italiano contamina muy claramente con la fábula de Céix y Alcíone, al poner en boca del uno el nombre del otro en el instante en que pierde la vida y al suponer también que el amor de los dos sobrevive a su propia muerte. Ha sido más original que el valenciano al elegir a Hero (y no a Leandro) como el personaje al que hace pronunciar el nombre del amado al exhalar el último aliento de vida. Para la narración de esa bella forma de morir no ha adoptado la de Céix en las *Metamorfosis* de Ovidio sino la de Orfeo en las *Geórgicas* de Virgilio:

> Finita fu, la disparata moglie
> Col marito abbracciata si sommerse,
> Dicendo ancor con la gelata lengua:
> «Ah, misero Leandro!' A la cui voce
> Risuonò l'onda: «Ah, misero Leandro!»[82]

Si la cabeza de Orfeo rueda por el río Hebro pronunciando, a pesar de tener ya la lengua fría, el nombre de Eurídice y provocando de ese modo el eco a través de sus aguas, la cabeza de Hero, sin haber sido decapitada pero con la lengua igualmente helada, antes de hundirse en el mar, logra articular el nombre de Leandro, cuyas ondas lo repiten también con el mismo efecto de eco.

El poeta inglés George Chapman, que acabó el poema que Chistopher Marlowe había dejado incompleto, publicó su parte junto a la de su amigo en 1598 con el título *Hero and Leander*. La versión de Champan contrasta con la de Marlowe porque el primero fue el más moralista de los poetas de la época mientras el segundo, como lo demuestra en su parte, había escandalizado la sociedad inglesa por su ateísmo y sobre todo por sus blasfemias (además también por su conducta inmoral). Para su parte Chapman ha utilizado el poema de Tasso porque narra la muerte de Hero de la misma manera que el italiano. La protagonista descubre al amanecer el cadáver de su amante en la playa (no intenta divisarlo desde su torre) y se abalanza sobre él para morir de dolor pegada como una lapa a su

81. Bernardo Tasso (1995: 403).

82. Bernardo Tasso (1995: 411).

cuerpo. Neptuno, el mar, los acoge por piedad en su seno para arrojarlos al aire y convertirlos en jilgueros.

He saw him, and the sight was much much more
Than might have served to kill her: should her store
Of giant sorrows speak? Burst, die, bleed,
And leave poor plaints to us that shall succeed.
She fell on her love's bosom, hugged it fast,
And with Leander's name she breathed her last.

Neptune for pity in his arms did take them,
Flung them into the air, and did awake them
Like two sweet birds, surnamed th'Acanthides,
Which we call thistle-warps, that near no seas…[83]

En Chapman Hero también en el momento de su muerte pronuncia el nombre de Leandro: 'y con el nombre de Leandro ella exhaló su último suspiro' («And with Leander's name she breathed her last»). Pero es que además Chapman ha empleado directamente la fábula de Céix y Alcione al presentar a Leandro y Hero transformados en jilgueros (Ovidio había transformado su pareja de amantes en alciones).

El italiano prevé para los dos amantes el mismo lugar en el más allá que los autores medievales (al menos desde Nadal) cuando lo identifica de manera tan clara con el «bosco degli ombrosi mirti» (la «myrtae… silva» de Virgilio), pero a ese lugar añade otro, el de los Campos Elíseos, probablemente pensando en su salvación:

Donate i corpi morti a sepultura,
Acciò possin varcar insieme aggiunti
Le nere e torbid'acque di Cocito,
E gira ai lieti e fortunati campi,
O pur nel bosco degli ombrosi mirti (vv. 671-67)[84].

Si Tasso parece dudar entre los dos lugares es porque por un lado habrá querido imaginar a sus personajes en una especie de paraíso pagano al querer salvarlos de todos sus infortunios pero por otro no habrá podido sustraerse a la tradición que los presentaba como ya habituales pobladores de unos campos con su bosque de mirtos exclusivos de los que habían amado en exceso en vida.

La moralización de Boscán: la defensa del amor conyugal

El poeta Juan Boscán ha insistido tanto o más que Museo en disfrazar o revestir el amor de los dos personajes de amor conyugal porque, como señalábamos al principio de este trabajo, pretendía proyectar en él su propia experiencia de

83. Christopher Marlowe, (2007: 75). Véase también Irene Sebastián Perdices y Bienvenido Morros Mestres (2013: 181-182).
84. Bernardo Tasso (1995: 411).

hombre que acababa de contraer matrimonio cuando inició la composición de su poema. Convierte la fábula entera en una exaltación del amor conyugal, al igual que había hecho en el libro II de sus obras poéticas (y en parte también en el I).

Boscán presenta a Hero engañada cuando se enamora de Leandro por hacer que ella confunda el sentimiento que está experimentando con otro muy distinto al que en el fondo experimenta. La doncella piensa que el amor que le inspira su amante es casto y honesto cuando verdaderamente es lascivo y carnal. El poeta barcelonés para expresar semejante dicotomía recurre a un lenguaje médico: identifica el primer amor con uno de salud (usa dos veces el adverbio «sanamente») y el segundo con otro de enfermedad (emplea específicamente el sustantivo «pestilencia»). Para la dicotomía podía haber tenido como modelo a Garcilaso, quien en la égloga II atribuye a Albanio una prácticamente igual o muy similar, al llamar «sano» (v. 184) el amor «lleno de pureza» que siente el pastor por Camila cuando es un niño e «insano» (v. 1093) el otro que padece cuando ya adolescente la empieza a mirar «con terrible y fiero desear».

Boscán ya había introducido esa dicotomía entre los dos amores, con idénticos calificativos procedentes de la medicina, en el libro II al vincularlos con su situación personal de abandono en la corte de un tipo de vida para empezar otro en su Barcelona natal junto a la que años más tarde acabará convirtiéndose en su esposa. En ese libro II toma como modelo el *Canzoniere* de Petrarca al contar a través de sonetos y canciones la renuncia al un tipo de amor para adoptar otro mucho menos dañino y más casto. Si bien nunca bautiza ese segundo amor con el calificativo de conyugal (o con un término equivalente) en una ocasión lo define de la misma manera que León Hebreo en sus *Dialoghi d'amore* cuando el portugués se refiere explícitamente al amor dentro del matrimonio. El barcelonés es todavía más explícito cuando en la epístola dirigida a Diego Hurtado de Mendoza, incluida en el mismo libro que nuestra fábula, admite haberse casado «con una mujer» (v. 128) y presenta el amor que siente por ella como un amor distinto al que había sentido antes por otras mujeres (en clara alusión a la vida que llevaba en la corte en torno al tercer duque de Alba). En esa epístola, define una vez el nuevo amor como «casto» (v. 163), al igual que hace también en el libro II (CCXXVII, v. 6), y califica de «sanos» los pensamientos que le inspira su esposa (v. 174). Está claro que distingue entre un amor de enfermedad (prefiere la palabra «dolencia», como en los sonetos CXVIII, v. 13) y CXXVII, v. 10), y otro de salud, que además identifica con el conyugal. Pero, a pesar de considerarlo casto, como ya hemos visto, entiende que no lo es del todo porque en la epístola a Diego Hurtado de Mendoza alude a los placeres sexuales que comparte con su esposa por la noche y que decide dejar de contar pensando en el decoro de su pluma (vv. 340-342).

Cuando describe el enamoramiento de Leandro y Hero, como hemos visto ya, Boscán también se refiere a esos dos tipos de amor, pero no los presenta como el resultado de una evolución de uno hacia el otro (es la gran diferencia con respecto al libro II y la epístola a Mendoza) sino como experimentados los

dos en el mismo instante por el personaje que se enamora al mirar por primera vez al otro. Si Hero los confunde es porque en el fondo no hace más que sentir los dos, pero de los dos la muchacha sólo sabe reconocer el honesto por la educación que ha recibido y la vida que ha llevado recluida en la torre en la que practicará los dos con su amante-esposo. En su primer diálogo en el templo, Leandro le propone a Hero explícitamente el matrimonio (vv. 649-650); y si no lo ejecutan públicamente, a diferencia de lo que ocurre en la novela bizantina en la que Museo se inspira para su epilio, es por la rivalidad entre sus dos familias. Ante esa situación, nuestros amantes no tienen más opción que una boda secreta, que de algún los exculpe o atenúe su pasión amorosa.

Para esa dicotomía que plantea entre dos tipos de amor desde un punto de vista médico, Boscán sigue sin duda una tradición que remonta directamente a Platón y a su *Banquete* (180 b-e). En ese diálogo, el filósofo griego hace intervenir al médico Erixímaco para distinguir en un discurso pseudo-científico entre dos tipos de amor, que vincula con los estados naturales del cuerpo, uno de salud y otro de enfermedad:

> ’Η γὰρ φύσις τῶν σωμάτων τὸν διπλοῦν ἔρωτα τοῦτον ἔχει· τὸ γάρ ὑγιες τοῦ σώματος καὶ τὸ νοσοῦν ὁμολογουμένως ἕτερόν […] ἄλλος μὲν οὺν ὁ ἐπὶ τῷ ὑγιεινῷ ἔρως, ἄλλος δὲ ὁ ἐπὶ τῷ νοσώδει[85]. (Banquete, 186b)

> [‘La naturaleza del cuerpo sin duda conlleva este doble amor, porque para el cuerpo, según una idea unánime, el estado sano y el estado enfermo son diferentes […] Uno es el amor de lo que está sano y otro es el amor de lo que está enfermo’]

Erixímaco ha empezado relacionando claramente esos dos amores con las dos Afroditas, la Urania (‘celeste, inmaterial’) y la Pandemo (‘vulgar, corriente’), que en su intervención anterior ha diferenciado Pausanias. Como resultado de esa asociación el médico considera el amor de salud como un amor en el que quienes lo practican tienen más en cuenta el alma que el cuerpo y el de enfermedad como otro en que precisamente sus defensores sólo aspiran a la posesión del cuerpo y a la relación sexual.

Boscán pudo haber leído ese pasaje del *Banquete* en la lengua original (no necesitaba saber mucho griego para hacerlo), pero también había podido utilizar la versión latina que Marsilio Ficino había dado a conocer a finales del siglo xv y que seguiría publicándose en el siglo xvi:

> Corporum sane natura amorem hunc geminum continet. Quod enim in corporibus nostris bene valet & quod male aliudque dissimile esse constat […] Alius ergo qui in sano corpore amor, alius qui in aegroto[86].

85. Platón (1976: 24).

86. Marsilio Ficino (1548: fol. 287 b).

['La naturaleza de los cuerpos sin duda contiene este doble amor. Porque en nuestros cuerpos es cosa sabida que lo que está bien y mal de salud es distinto y diferente […] Una cosa es por tanto el amor en un cuerpo sano y otra el amor en un cuerpo enfermo'].

En su poema Museo, que había leído muy bien a Platón, se refiere a las dos Afroditas, primero a la μητρι ουρανίν ['madre celeste'] (v.40), que es a la que venera la casta Hero, y después a la Κυπριδίη πανδήμος ['Cipris vulgar'] (v. 42), que es la Afrodita por la que en Sestos se celebra una fiesta dedicada a ella y a su amante Adonis[87]. Da la impresión de que nuestro misterioso gramático asocia la primera Afrodita con la castidad de Hero y la segunda con el amor carnal de los dos amantes, pues hace que se conozcan y enamoren no demasiado castamente en una fiesta celebrada en su honor. Boscán sin duda debió reconocer en los versos de uno de sus incuestionables modelos esas dos Afroditas y el sentido que le atribuyó el autor que las adujo en lugar tan proeminente como es al inicio de su poema. Guillemo de Mara las denomina «Caelestem… matrem» y «Neptunia Cyprus» ['Cipris neptunia, hija del mar'], y el comentarista no atina a relacionarlas con las dos Afroditas de Platón cuando, a propósito de la primera, identifica a Venus con el planeta que determina el carácter lujurioso de quienes nacen bajo su ascendencia e influencia.

Para la distinción de esas dos Afroditas, Museo pudo haber tenido en cuenta la novela en que Caritón de Afrodisias parece también haberla introducido en circunstancias muy similares. Al describir la belleza divina de Calírroe, el novelista griego la compara con la misma ʻΑφροδίτης Παρθένου ['Afrodita Virgen'], en una posible referencia a la Afrodita Urania; y un poco después menciona la ʻΑφροδίτης έορτη δημοτής ['fiesta popular de Afrodita'][88] para precisar en honor de qué diosa se celebra la fiesta que propicia el encuentro de la muchacha con Quéreas fuera del templo (si bien usa δημοτής para designar directamente a έορτη, y no a ʻΑφροδίτης, está claro que el calificativo también ha de aludir a un tipo determinado de Afrodita).

El pasaje del *Banquete* de Platón sobre las dos Afroditas había sido objeto de una reinterpretación en clave conyugal por los autores de la época helenística, quienes relacionaron la Afrodita Urania o celeste con el matrimonio y la Pandémica o vulgar con el apetito sexual[89]. En su *Descripción de Grecia* (VI, 25) Pausanias sitúa en la zona de Élide un templo dedicado a Afrodita que conserva dos estatuas de la diosa, una de la Afrodita Urania y otra de la Afrodita Pandemo. La primera estatua, hecha de mármol y oro por Fidias, reproduce a la diosa de pie y con uno de los dos apoyado sobre una tortuga; la segunda, en cambio, esculpida con bron-

87. Antonio Villarrubia (2000: 378) es el que ya ha distinguido la referencia a esas dos Afroditas en el poema de Museo.
88. Chariton, (1979,: 50).
89. José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias, en las notas a su edición de Catulo (2006: 608), recuerdan esta reinterpretación que se lleva a cabo en la época helenística pero no menciona ningún autor ni texto para documentarla

ce por Escopas, la muestra sentada sobre un macho cabrío. Pausanias no cree necesario explicar los símbolos de esos dos animales, porque sabe que la tortuga lo es del amor conyugal y el macho cabrío del apetito sexual[90]. Es posible que se llegara a identificar la Afrodita Urania con el amor conyugal por considerarse en algunas tradiciones (también helenísticas o alejandrinas) a Himeneo, el dios de las bodas, hijo de esa musa, como recuerda por ejemplo Catulo (*Carmina*, 61).

Por esta peculiar reinterpretación de las Afroditas platónicas el género del epitalamio incluyó la invocación a una nueva Afrodita o Venus, que sus autores bautizan con el calificativo de «Bona», al hacerla inductora del «amor bonus», traducido en ocasiones como 'amor honesto'. En el primero de sus epitalamios, por ejemplo, Catulo la presenta conducida por Himeneo:

> Huc aditum ferat
> Dux bonae Veneris, boni
> Coniugator amoris[91].
>
> ['Encamine hacia aquí sus pasos el guía de la Venus buena, el que une el buen amor']

El poeta latino vuelve a apelar a la misma Venus (también en el mismo epitalamio) para caracterizar el tipo de deseo, bastante moderado, que debe sentir el novio cuando entra en la cámara nupcial pensando en consumar el himeneo y en arrebatar la virginidad a la novia:

> Non diu remoratus es,
> Iam venis. Bona te Venus
> Iuverit, quoniam palam
> Quod cupis cupis et bonum
> Non abscondis amorem[92].
>
> ['No has tardado demasiado; ya llegas. A ti te ayuda la Venus Buena, porque abiertamente deseas lo que deseas y no escondes el buen amor'].

En ese contexto está claro que el «bonus amor» es un amor menos lascivo y carnal pero que incluye también la relación sexual entre los cónyuges. Catulo presenta al novio de su epitalamio con una lujuria contenida pero que tampoco sabe disimular por ansiar la consumación del himeneo. El poeta latino no olvida la inserción, en unos versos anteriores, de la ceremonia, habitual en el género, de la soltura de la cinta de la novia para indicar que su poseedora consiente en rendir su virginidad.

Pensando precisamente en esta caracterización de la «Venus Bona» (la Venus conyugal por excelencia), San Agustín, en su obra *De civitate Dei* (IV, 16), llega

90. Para las dos estatuas y su simbología, véase Miguel Ángel Elvira Barba (2008: 235 y 241): «Según Alciato, la tortuga que Fidias colocó bajo el pie de su Afrodita Urania sería en realidad una advertencia a las mujeres para que no se muevan de casa y se ganen buena fama».
91. Catulo (2009: 310).
92. Catulo (2009: 314).

a distinguir una tercera Venus, que él llama conyugal, a caballo entre una casta o virgen y otra meretriz. En el siglo XVI , por ejemplo, en el *Tratado de las vestales* (de hacia 1562), Alvar Gómez de Castro entendió que nuestro padre de la iglesia había situado el amor conyugal como un amor intermedio entre las dos Afroditas de Platón:

> San Agustín […] dice de opinión de algunos que esta Vesta era Venus, cuyos fuegos también son castos como deshonestos, y hace memoria de las tres maneras de Venus virginal, conyugal y meretricia, que los griegos por otros nombres llamaron celestial, honesta y vulgar[93].

Boscán parece basarse en esa tradición sobre el amor conyugal para exaltarlo prácticamente en los tres libros en que distribuyó su obra cuando decide darla a luz en 1542. Es la misma tradición que también recuerda cuando en la fábula de Leandro describe el enamoramiento de los personajes o su himeneo posterior. Cuando puede invocar la «Venus Bona», porque también lo hace Museo (αριστονοου Κυθερείης.), no la menciona para nada porque prefiere una alusión más clara y explícita al matrimonio. Como traductor de *El Cortesano*, conocía el pasaje en que su autor recomienda a las damas no casadas amar «a hombre con quien pueda casarse» (III, 57)[94].

Los neoplatónicos del Renacimiento consideraron que el amor espiritual (el de la Afrodita Urania) sólo permitía la visión pero nunca el tacto (otra cosa era el beso), porque tenían la convicción de que el amor carnal (el de la Afrodita Pandemo), al pretender la completa posesión física de la amada, convertía a quien lo experimentaba en una bestia y lo sumía también en una especie de enfermedad (Ficino en su comentario lo llama «amor ferinus»)[95]. Pero esos neoplatónicos no se refirieron casi nunca al amor conyugal porque seguramente no supieron vencer los muchos prejuicios que sobre él pesaban desde la Edad Media.

En su comentario del diálogo platónico, Marsilo Ficino respeta la distinción entre las dos Afroditas pero llega a considerar a las dos igualmente honestas y merecedoras de elogios (II, 7). Identifica a la Afrodita Urania con la inteligencia que

93. Justo García Sánchez (1994: 184). En sus comentario a la obra *De Nuptiis Philologiae et Mercuri et de Septem artibus liberalibus libri novem* 862, 11), Remigio de Auxerre sólo distingue dos Venus: «Duae sunt Veneres, una casta et pudica quae praest honestis amoribus, quae etiam fertur uxor Vulcani, altera voluptuarias libidum dea, cuius filius est Ermafrodita. Sic etiam sunt duo amores, alter bonus et pudicus quo virtudes et sapientia amantar, alter impudicus et malus, quem ad distinctionem boni amoris pluraliter amores dicimus» ['Dos son las Venus, una casta y púdica, que prevalece en los amores honestos, que también trae la mujer de Vulcano, y otra diosa de los placeres, cuyo hijo es Hermafrodita. Así también hay dos amores, uno bueno y púdico, por el que se aman las virtudes y la sabiduría, y otro impúdico y malo, al que llamamos amores en plural para distinguirlo del buen amor']. El pasaje lo reproduce Jane Chance (1994: 281).

94. Baldassare Castiglione (1994: 422).

95. Recuérdese que Hero, ya en la versión de Museo, reconviene a Leandro por haberse atrevido a cogerla de la mano y a tirar de su vestido. Boscán mantiene esa escena en su versión de

sitúa en la mente angélica y a la Afrodita Pandemo con la capacidad de engendrar que atribuye al alma del mundo. Piensa que la primera Afrodita pretende la comprensión de la belleza de Dios y la segunda la creación de esa misma belleza en los cuerpos. Entiende que la Afrodita Pandemo solo podrá ser mala si el que la pone en práctica busca la generación con mujeres más allá de lo normal y acaba prefiriendo la forma del cuerpo a la belleza del espíritu. En ningún momento llama conyugal a esta Afrodita, pero deja clara su posible relación con el matrimonio cuando establece como su prioridad básica la procreación y establece evidentes relaciones con la Venus «Aeneadum generatrix» ('madre de los descendientes de Eneas') que Lucrecio invoca en el proemio de su *De rerum natura*[96].

Al final de la obra, a propósito del discurso de Diótima, el médico florentino vuelve a introducir una distinción similar entre dos tipos de amores, que vincula a dos demonios, el Calodemón (demonio bueno o bello) y el Cacodemón (demonio malo), que juzga también buenos porque el segundo pretende la «procreación de hijos», «tan necesaria y honesta como la búsqueda de la verdad»[97]. Como había hecho con la Afrodita Pandemo, cree que el Cacodemón llega a ser propiamente malo si abusamos de él y lo desviamos hacia tareas más viles. Tampoco en este caso se refiere explícitamente al matrimonio para identificar a este tipo de amor, pero también establece una evidente conexión con ese sacramento al atribuirle como fin principal la procreación de hijos. Es posible que Ficino para la consideración de esa Afrodita Pandemo como buena y honesta se haya basado en la «Venus Bona» de los epitalamios[98].

Los humanistas, sin embargo, tendieron a exaltar el amor conyugal tanto en sus escasas obras teóricas sobre la vida familiar como en sus poemas líricos, según lo demuestran León Battista Alberti y Giovanni Pontano, porque plantearon la relaci ón entre los esposos como si fuera una auténtica relación de amistad (de ahí, por ejemplo, que León Hebreo usara para su fórmula los tres tipos de amistad que Aristóteles había distinguido en su *Ética a Nicómaco*). Pero para esa exaltación del amor conyugal se basaron en la misma tradición platónica que los filósofos y médicos del Renacimiento pero que les llegó por otros textos.

Para acentuar la honestidad de esa Venus, el poeta barcelonés elimina, como ya también había hecho Tasso, una de las ceremonias típicas de los himeneos que incluye Museo en la parte correspondiente de su epilio (y Catulo, como hemos visto, en el epitalamio en que hace intervenir a la Venus Bona): la ceremonia en que el novio desata el ceñidor de la novia, que es el símbolo de su virgi-

la fábula por más que había leído en la obra de Castiglione que el amante, una vez ya se ha ganado la confianza de dama, puede tomarla de la mano y mantenérsela cogida sin incurrir en ninguna falta (IV, 62).

96. Erwin Panofsky (1980: 201).

97. Marsilio Ficino (1986: 141).

98. Para otras distinciones de Afroditas o Venus, como la que hace Pico Della Mirandola entre «Venere Celeste I», «Venere Celeste II y «Venere Volgare», en el Renacimiento italiano, véase Erwin Panofsky (1980: 189-237).

nidad. Museo introduce la típica y tópica ceremonia después de atribuir a Hero la invitación que hace a su amante de desfallecer en sus brazos (también parece tener presente la «Bona Venus» de Catulo, al llamarla αριστονοου Κυθερείης, 'Citerea o Venus excelente'):

τεοὺς ιδρῶτας ἐμοϊς περικάτθεο κόλποις'.
ως ή μὲν ταϋτ' εἶπεν· ὁ δ' αύτίκα λὺσατο μίτρην
καὶ θεσμὼν ἐπέβησαν ἀριστονόου Κυθερείης[99].

['Deposita tus sudores en mi pecho'. Esto es lo que dijo ella, y él en seguida le desató la cinta y cumplió con el rito de la Citerea excelente'].

Guillermo de Mara sigue ofreciendo en este pasaje una traducción bastante literal, pero acaba optando por un eufemismo cuando elimina la referencia directa a la diosa Venus:

'nostris ecce tuos sinibus compone madores'.
Sic ait. At iuvenis zonam de corpore soluit
Tractaruntque deae leges ac iura benigne[100].

['Aquí deposita tus sudores en mi regazo'. Así dijo. Y el joven [Leandro] desató del cuerpo la cinta y [los dos] pusieron en práctica las leyes de las diosas y los juramentos benignos']

Boscán, por su parte, amplifica el parlamento de Hero y suprime, en el mismo sentido que Tasso, esa acción del novio posiblemente por parecerle una alusión demasiado directa y explícita a la pérdida de la virginidad de la muchacha:

«Descansa ya, mi bien, en estos brazos,
Echa acá tu sudor y tus trabajos […]»
A tanto amor, Leandro ¿qué pudiera
Responder con palabras respondiendo?
Calló de puro tierno y derretido
Un rato, casi de sentido fuera.
Tras esto, con dulzuras entrañables,
A todo satisfizo de tal arte,
Que'l amor de los dos quedó en un punto,
Correspondiente'l uno con el otro.
Y así fue'l casamiento celebrado,
Y quedaron entrambos, desde'ntonces,
Atados a la ley del matrimonio[101].

99. Museo (2002: 28).
100. Musaei vetustissimi Poetae *Opusculum de amoribus Leandri et Herus*, fol. [d vij vo].
101. Boscán, ed. cit., p. 309.

Para este pasaje al menos el barcelonés ha podido tener en cuenta no sólo la versión latina de Guillermo de Mara sino también los comentarios de Giovanni Vatelli que la acompañan desde la primera edición de 1511. Mara, como hemos visto hace un momento, sustituye la referencia a la diosa Citerea por otra más vaga y general a las «deae» (a la propia Venus pero también a Juno), y prefiere un lenguaje más jurídico para indicar la consumación del matrimonio, como por ejemplo había usado Giraldi Cinzio (quien tampoco supo abstenerse de las alusiones sexuales más directas) en algunas de sus *Sylvae* epitalámicas publicadas en Ferrara en 1537:

> Te decet hoc etiam, Veneris iam gaudia carpe,
> Quae tibi mille parat gaudia, mille viro.
> Ludite iam pueri pariter, sudate medullis,
> Soluite concordes debita iura toro[102].
>
> ['A ti también conviene esto, goza ya de los placeres de Venus, a ti te ha preparado mil placeres, otros mil al esposo. Jugad ya como niños, sudad hasta las medulas, cumplid concordes los juramentos debidos al lecho'].

Vatelli en sus escolios justifica la manera en que Mara ha traducido los versos griegos aduciendo sobre todo motivos de tipo moral:

> Tractaruntque] Honesta de more suo periphrasi rem obscenam subticuit[103].
>
> '[Pone en práctica] Calla la cosa obscena por la honesta con su perífrasis de costumbre'].

En el escolio a un verso anterior en que el traductor se refiere directamente al tálamo conyugal, cuando el poeta griego hace alusión al aposento, Vitelli parafrasea el pasaje en unos términos que explican aún mejor los empleados por Boscán:

> In quo curantur vincula iugalia, i. leges et debita matrimonii[104]
>
> ['en el que [los amantes] se ocupan de los lazos matrimoniales, esto es, las leyes y obligaciones del matrimonio'].

Para su poema en pareados (publicado en París en 1541), Clément Marot se ciñe muy estrechamente al texto original y al hacerlo demuestra no haber usado la versión latina de Guillermo de Mara (tal vez pudo haber consultado la de Aldo Manuzio, habitualmente atribuida a Marco Musuro) porque menciona

102. El texto lo reproduce Jesús Ponce Cárdenas (2006: 246).
103. Musaei vetustissimi Poetae *Opusculum de amoribus Leandri et Herus*, fol. [d viij ro].
104. Musaei vetustissimi Poetae *Opusculum de amoribus Leandri et Herus*, fol. [d vij ro].

directamente a la diosa Venus para darle un calificativo con el que en principio pretende traducir αριστονοου 'excelente':

Leandre adonc la saincture impolluë
Qu'elle portait, soudain luy a tolluë
D'autour du corps et entrerent tous nuds
Aux saintes loix de la douce Venus[105].

Para la escena del recibimiento de Leandro por Hero en la costa de Sestos (escena que forma parte del himeneo secreto entre los dos), Boscán ha atribuido a Hero un gesto que ha tomado de la tradición de los evangelios sobre María Magdalena y que ya antes que él habían utilizado Baldricus Burgulianus y Tasso, seguramente también para atenuar la parte menos buena y honesta de la Venus conyugal. Para toda la escena, que comprende dos partes (una primera en la playa y una segunda en el aposento de Hero), el poeta barcelonés ha utilizado tanto a Museo como a Ovidio (y en algunos detalles, como veremos en seguida, también la *Leandraride* de Giovanni Girolamo Nadal y la *Història* de Corella). Es necesario volver a leer la escena en esas dos partes en que la hemos dividido para poder percibir mejor esos cambios que introduce nuestro poeta, pensando casi siempre en su moralización de la fábula:

Y así, [Hero] abajando con medrosos pasos
A una puerta, que alli'staba, pequeña,
Junto a la orilla, donde daba el agua,
En l'arena asentado vio su'sposo,
Goteando la mar de sus cabellos,
Alcanzándos' un huelgo con el otro,
No pudiendo mostrar sino cansancio,
Teniendo tanto que mostrar entonces.
Y así corrió a tomalle entre sus brazos,
Abrazándole muy estrechamente,
Sin poderle dezir ni una palabra.
Y después ya que'n esto'stuvo un poco,
Empezó a tomalle por la mano,
Para llevalle arriba a su aposiento.
Y en tiniéndol'allí, viéndole laso,
Y ensalgado de l'agua y de l'arena,
Con sus cabellos, le fregaba el rostro,
Con su tranzado l'alimpiaba el cuello,
Y con sus mangas anchas de camisa
Los brazos y los pechos enjugaba.
Y en el lugar do las amargas aguas
Su vileza y hedor dejado habían,
Otras aguas d'olor puso preciosas,

105. *Histoire de Leander et H ero*, en *Oeuvres de Clement Marot*, tomo III, Alahate, 1731, p. 133.

Como aquellas que Venus de sus manos,
Compuso y revolvió para Vulcano,
Cuando con sus regalos y dulzuras
Le hizo fabricar las fuertes armas
Con las cuales a Turno mató Eneas[106].

En ese encuentro ha reproducido, siguiendo las dos heroidas de Ovidio, los abrazos y besos que se dan nuestros amantes. Pero ha añadido dos detalles que ha captado de autores medievales. El primero de esos detalles es la manera, cogido de la mano, en que Hero se lleva a Leandro a su aposento. De todos los autores conservados que tratan la fábula sólo lo ofrece Nadal:

Po' il prese a mano, e quivi il menò a casa
Et in talamo intrato, adorno quanto
Deceva a sola e divite rimasa[107].

El otro detalle es la referencia a la puerta exterior de la torre que Hero atraviesa cada vez que sale a la playa a recibir a Leandro. Una puerta del mismo estilo sólo la menciona Corella pero ya en la escena final en que la muchacha baja al mar para secar y abrazar el cadáver de Leandro antes de morir sobre él clavándose un puñal:

E, devallant de la torre per aquella porta secreta que Leànder entrar solia…[108]

Es verdad que Museo también alude a una puerta en la torre de Hero pero parece identificarla con una interior que los amantes han de cruzar para entrar en el aposento de la muchacha:

καὶ μιν ἐὸν ποτὶ πύργον ἀνήγαγεν ἐκ δέ θυράων
νυμφίον ἀσθμαίνοντα περιπτύξασα σιωπῇ[109]. (vv. 260-261)

['Y a él [Hero] lo llevó arriba a su torre y junto a la puerta abrazó en silencio al esposo exhausto'].

Uno de los dos traductores al latín del epilio griego, Guillermo de Mara, ofrece una versión bastante literal del original:

Hunc mox aeream virgo deduxit in arcem
Atqui pro valvis primoque in limine sponsum
Dulcis anhelantem tacite est complexa puella[110].

['La doncella lo condujo en seguida a la torre de bronce y delante las puertas y en su entrada la dulce muchacha abrazó al esposo jadeante'].

106. Boscán, ed. cit., p. 308.
107. Nadal, ed. cit., p. 92.
108. Corella, ed. cit., p. 170.
109. Museo, ed. cit., p. 27.
110. Musaei vetustissimi Poetae *Opusculum de amoribus Leandri et Herus*, fol. [d v ro].

Boscán, por tanto, aparte de a Museo, tuvo también en cuenta a Corella (y no será la única vez) o a un texto (posiblemente de origen italiano) que pudiera servir de modelo a los dos (y también a Bernardo Tasso, como comprobaremos después). Tampoco cabe descartar de manera definitiva que nuestro poeta usara directamente la prosa del mosén valenciano porque la pudo leer en Barcelona al menos, que sepamos, en uno de los manuscritos de la ciudad condal que la ha transmitido. Es el misceláneo *Jardinet d'orats*.

En la segunda parte del recibimiento, Boscán ha añadido un detalle que no aparece en ninguno de los textos antiguos que han conservado la fábula. Hero no sólo limpia las distintas partes del cuerpo de Leandro con las mangas de la camisa sino también el rostro y el cuello del muchacho con sus cabellos (peinados en trenzas o «tranzados»). Después de describir toda la escena, el barcelonés precisa que la muchacha ha estado derramando lágrimas como parte de los mimos que ha dedicado a su amante (da a entender, pero no lo dice explícitamente, que ha mojado con ellas también el rostro y el cuello de Leandro que ha secado con sus cabellos trenzados):

> Después que así le estuvo regalando
> Con sus lágrimas tiernas y gozosas (vv. 2204-2205)[111].

En su poema Baldric de Bourgueil atribuye a nuestra heroína un gesto muy similar pero no en esa escena sino en una posterior en que recibe el cadáver de su amante: Hero vierte sobre él lágrimas que seca también con sus cabellos. En los dos casos el detalle recuerda una escena de los evangelios recogida en distintas formas y variantes por sus autores. Baldric, sin duda y como hemos visto ya, ha tenido en cuenta la versión en que una mujer pecadora derrama lágrimas sobre los pies de Jesús y se las enjuga con sus cabellos (Lucas, 7, 36-50). Bernardo Tasso, en cambio, como también hemos comprobado, ha seguido las versiones de Mateo (26, 6-13) y Marcos (14, 3-8) al elegir los cabellos (y no el cuerpo o los pies) como la parte de su amante ungida por Hero y al usar el mismo adjetivo que los dos evangelistas para calificar el perfume.

Boscán ha preferido también la versión de Lucas al presentar a Hero derramando lágrimas sobre el cuerpo vivo de su amante. No parece haber leído a Baldric pero sí ha usado a Bernardo Tasso, con quien coincide en la adopción del mismo adjetivo para el líquido perfumado, que ha tomado directamente de los evangelios: «aguas… preciosas» (v. 2198). Da la impresión de haber decidido cambiar la escena de la unción por influencia del poeta italiano.

El poeta barcelonés pudo haber añadido este detalle pensando, como lo había hecho Tasso, no sólo en anticipar la muerte de Leandro sino también en la redención y salvación de los dos amantes. Al presentar el enamoramiento de los

111. Boscán (1992: 308).

dos personajes presidido por esos dos tipos de amor (el sano y el insano o pestilente), ha querido exculparlos del segundo haciéndolos protagonizar una escena que recuerda la de Jesús en Betania o en Galilea. De ese modo se explica que, como veremos en seguida, haya pensado en un solo lugar para ellos en el más allá: un lugar con el que deja claro que los amantes se salvan y no padecen ningún tipo de castigo o purgatorio (y también un lugar en que han podido dejar de sentir el amor insano o pestilente).

Pero es que además Boscán compara las «aguas… preciosas» de Hero con otras con las que Venus habría ungido a Vulcano cuando hubo de convencerlo de que fabricara las armas para su hijo Eneas. El barcelonés ha confundido el episodio en que Venus, efectivamente, emplea sus encantos (pero ningún tipo de perfume o ungüento) para persuadir a su marido (Virgilio, *Eneida,* VII, 369-454) con otro episodio en que también Venus lava y unge pero no el cuerpo de su marido sino el de su hijo Eneas para convertirlo en un dios (Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 600-608). Si Boscán ha confundido esos dos episodios es porque el segundo Ovidio lo introduce tras narrar el desenlace del primero (el momento en que Eneas con las armas que le ha entregado su madre mata a Turno). En el episodio al que alude directamente el barcelonés Venus lava primero a su hijo en el río Numicio y después unge su cuerpo con perfumes divinos:

> Hunc iubet Aeneae, quaecumque obnoxia morti,
> Abluere et tacito deferre sub aequora cursu.
> Corniger exsequitur Veneris mandata suisque,
> Quidquid in Aena fuerat mortale, repurgat
> Et respergit aquis: pars optima restitit Illia.
> Lustratum genetrix divino corpus odore
> Unxit et ambrosia cum dulci nectare mixta
> Contigit os fecitque deum… (XIV, 600-607)[112].
>
> ['Le manda [al río Numicio] purificar a Eneas de cuantas partículas tiene adheridas a la muerte y anegarlas en el mar en silenciosa corriente. El río con cuernos ejecuta las órdenes de Venus y limpia y rocía con sus aguas todo lo que es mortal: su mejor parte permanece en él. Su madre ungió su cuerpo purificado con un perfume divino y le tocó la boca con ambrosía mezclada con un dulce néctar y lo hizo dios…'].

El poeta barcelonés también podría haberse confundido con la escena en que Homero narra la manera en que la diosa Hera seduce a Zeus para desviar la atención de su marido y ayudar de ese modo a sus protegidos los griegos en la guerra de Troya. Es una escena que ya hemos estudiado al principio del trabajo cuando proponíamos las posibles fuentes de Museo para su escena de la unción. Esta escena que introduce Homero en la *Ilíada* Virgilio la imita muy claramente

112. Ovidio (1983: 152).

en su *Eneida* al incluir una muy similar entre Venus y Vulcano. En los dos poemas una diosa (Hera y Venus) engaña a su marido, otro dios (Zeus y Vulcano), con el fin de lograr un beneficio para sus protegidos o hijo (los griegos y Eneas) en la misma guerra de Troya. Las dos diosas en cuestión utilizan sus encantos para la seducción, pero mientras Venus tiene suficiente para conseguirla con sus abrazos y caricias Hera necesita de la unción tanto de su cuerpo como de sus cabellos y del cinturón de Afrodita[113]. Pensando en la escena de la *Ilíada* Boscán debió creer que la de la *Eneida* también contenía una unción.

El autor del *Ovide moralisé* interpreta el episodio de las *Metamorfosis* de diversas maneras. Primero ofrece la explicación más literal al recordar los efectos que provocan las aguas y el ungüento divino (no son otros los efectos que la vida perdurable). Después propone otra más cristológica al identificar a Eneas con Jesús por conseguir los dos, gracias a sus respectivos ungüentos, la inmortalidad (y el segundo también la salvación). Dentro de esta segunda explicación acaba relacionando la unción de Eneas con la de Jesús en el santo sepulcro y trae a colación el descenso del hijo de Dios a los infiernos para rescatar a sus fieles y conducirlos al paraíso:

> Por espurgier de mort amere
> Fu en crois purgiez voirement.
> Li cors Dieu puis fu d'aroment
> Ou sepulchre oins et enbasmez,
> Et l'ame ala por ses amez
> Visiter l'infernal closture,
> Si le traist de la chartre obscure
> Et s'en revint a grant Victoire.
> Si resuscita, c'est la voire.
> Or est ses cors deïfiez
> Et aus sains cieulz glorefiez (XIV, 4724-4734)[114].

El anónimo autor había aclarado que las aguas purificadoras (también Boscán se refiere a las aguas en general) representan los traidores que han condenado a muerte a Jesús porque unas y otros posibilitan su muerte y con ella la rerdención de toda la humanidad. En páginas anteriores habíamos aducido el ejemplo de un autor del siglo XVI que recoge esta tradición al proponer la identificación del ungüento precioso con la cruz salvadora de Cristo:

> Li fel qui à mort le jugerent
> Sont les iaues que le purgerent
> De quanqu'avoit en li morté (XIV, 4717-4719)[115].

113. Un buen análisis de los dos episodios ofrece María Emilia Cairo (2010) También en la *Ilíada* (XVIII, 368-610) Homero reproduce el episodio en que Tetis pide a Hefesto en su palacio una armadura para su hijo Aquiles. Pero el episodio transcurre en presencia de la esposa del herrero cojo, una de las Gracias, y no incluye ningún tipo de seducción.

114. C. de Boer (1966:. 130).

115. C. de Boer (1966: 130).

Boscán ha dado a la escena de la unción de Leandro por Hero un valor especial al recordar la de dos seres divinos, Jesús y Eneas. Es muy evidente que ha procurado divinizar a su personaje principal al someterlo a un proceso de purificación en el que se elimina de su cuerpo la mortalidad y la carnalidad (es el mismo proceso al que el río Numicio somete al cuerpo de Eneas con sus aguas y también con las del mar). Si ha elegido para la unción de Leandro tanto el modelo evangélico como el clásico es porque ha imaginado para él y su amada el mejor de los destinos más allá de la muerte: el paraíso de los Campos Elíseos.

Los autores medievales ya preveían ese tipo de purificaciones que los dioses practicaban entre ellos. Uno de los comentaristas de la obra *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capella, Remigius of Auxerrre considera la laguna Estigia como un lugar en cuyas aguas todos los dioses suelen purificarse para adquirir su naturaleza celeste o divina. Al establecer su genealogía, presenta a la laguna en cuestión (también río para otros) con la esposa de Neptuno y nodriza de los dioses (es curioso que las aguas que obran el milagro de la prufication lo sean de una diosa desposada):

> Omes dii de terris per purgationem, quam Estix significat, caeleste meruerunt consortium[116].
>
> ['Todos los dioses de la tierra reciben su parte celeste desde la tierra a través de la purgación, que significa Estigia']

Para el episodio de la muerte de Leandro Boscán también se ha basado en el relato de Corella porque pretendía ponderar el gran amor que sentían sus dos personajes para considerarlos salvados también gracias a él (en el episodio de la unción de Jesús a la mujer la salva especialmente su amor y fe en el hijo de Dios). El poeta barcelonés ha tomado claramente del valenciano dos ingredientes que también pudo haber leído en la muerte de Céix narrada por Ovidio en sus *Metamorfosis*: la determinación del agónico nadador de dirigir la mirada hacia el lugar en el que supone está la amada y la pronunciación de su nombre en el instante de la muerte (como también ocurre en la de Orfeo). En pequeños detalles Boscán parece demostrar un conocimiento directo de la prosa de Corella (si el Leandro del barcelonés, por ejemplo, no puede acabar de articular el nombre completo de Hero es porque el del valenciano lo ha hecho hasta la última sílaba):

> Empezaron sus brazos a vencerse,
> Sus piernas anduvieron desmayando,
> Entrábale la muerte con el agua
> Y dél a su placer tornaba el tiempo.
> Él, viéndose morir entre'stos males,

116. El pasaje lo cita Jane Chance (1994: 279-280).

La postrer cosa que hizo el desdichado
Fue alzar los ojos a mirar su lumbre.
Y aquel poco de aliento que tenía
Echole todo en un gemido bajo,
Envuelto en la mitad del nombre d'Hero.
Y allí un golpe le dio del mar tan bravo,
Que le sorbió del todo en un instante,
Y en este mismo punto un torbellino
Acabó de matar la lumbrecilla,
Testigo fiel y dulce mensajera
D'estos fieles y dulces amadores[117].

Boscán, al igual que Tasso, no sigue en este punto a Museo (extrañamente sí lo había hecho Corella, como hemos tenido ocasión de comprobar). En ningún momento dice que Leandro junto a la vida haya perdido en el mar su amor porque lo considera aún activo después de su muerte. Si en el poeta griego es al final el fuerte viento el que apaga la lámpara (y el amor que simbolizaba su fuego) y acaba con la vida del amante, en el nuestro, en cambio, es una ola la que lo hace sucumbir porque ha preferido la versión de la muerte de Céix. El barcelonés rechaza la moralización medieval de la fábula (basada, como hemos visto, en la lectura de Museo) y opta por la originaria, la del poema alejandrino perdido, al que directamente se remontan para su interpretación Ovidio y Virgilio (pero también Antípatro de Tesalónica). Por eso ha tenido que insistir más en el tipo de amor (el conyugal) que habían sentido y practicado sus dos amantes: no es que los muestre más castos que en Museo pero sí ha prescindido de detalles íntimos que podían acentuar cierta inmoralidad que ha intentado evitar a toda costa.

El barcelonés se ha inspirado en Corella (más que en las *Metamorfosis* de Ovidio) cuando al narrar la muerte de Leandro hace que de su boca salga el nombre de Hero a la vez que su último aliento de vida. El pasaje en cuestión lo tuvo muy en cuenta el anónimo autor de un romance incluido en el *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Barcelona, 1562):

Leandro estaba en aquesto,
Su vida se iba apocando:
Zabullole l'agua al hondo;
Murió l triste suspirando,
Y con decir «¡Hero!, ¡Hero!»
Su vivir fue acabando[118].

Para el suicidio de Hero, Boscán ha descartado las versiones tanto de Corella como de Tasso y ha seguido la del epilio griego, que modifica ligeramente, al

117. Citamos por Juan Boscán (1992: 323-324), y también por (1999: 393-394).

118. El romance está reproducido por Agustín Durán (1859: 313, núm. 466). Véase también José María Cossío (1998: 157-158).

sustituir la tradicional torre por una ventana que ya menciona cuando describe a la fiel esposa cayéndose sobre sus barandas en el instante en que reconoce el cadáver de su amante empujado por las olas del mar. Para tan leve modificación sin duda se ha podido inspirar en el triunfo de amor de Petrarca pero también en la versión primitiva del *Amadís de Gaula* en la que Oriana se arroja desde la ventana de su palacio al conocer la muerte de su caballero[119].

Para la moralización de la fábula, Boscán se ha inspirado, como hemos visto, en el poema de Tasso, al variar el modelo griego en un sentido muy similar al del italiano, pero al final acaba dando un paso más allá que el italiano, al descartar muy claramente que los dos amantes, ya difuntos, vayan a los «lugentes campi» o «mirthae… silva», porque entiende perfectamente que eran lugares en los que las sombras (más que almas) ya sin vida experimentaban un amor exclusivamente lujurioso que no coincidía ni con el suyo ni con el que había dado a Leandro y Hero. Como buen lector de Virgilio, habría reparado en el complemento con el que el poeta latino acompañaba la expresión «amor durus» para definir ese amor que en los «lugentes campi» sobrevive a la muerte: «crudeli tabe» ('con una cruel peste, enfermedad, epidemia').

Entre el primer y segundo encuentro de los amantes (uno público y el otro privado), el poeta barcelonés ha introducido una larga digresión para justificar los diez días que tarda Hero en encender en su torre la lámpara con cuya luz no sólo ha de hacer la señal convenida a Leandro sino también guiarlo a través de sus aguas hasta la torre donde lo espera. En esa digresión nuestro poeta pone de manifiesto las dotes proféticas de Proteo que recorre la isla de Sestos para ponerlas en práctica entre sus habitantes (y en especial con nuestra heroína, a quien ya anuncia su final trágico). Pero en la digresión Boscán ha aprovechado también la ocasión para narrar otra historia de amor, con idéntico desenlace, que prefiere a cualquier otra por constituir aún un ejemplo más evidente de amor conyugal. Es la conocida fábula de Orfeo y Eurídice, que relata principalmente de acuerdo con la versión que ofrece Virgilio en sus *Geórgicas* (IV, 317-528), pero incorporando también detalles de la que Ovidio proporciona en sus *Metamorfosis* (X, y XI, 1-66), especialmente por lo que respecta a su tratamiento del tema del amor más allá de la muerte. Ovidio incluye en su versión un segundo descenso de Orfeo, tras ser asesinado por las bacantes, al Hades para suponerlo reunido con Eurídice en un lugar al que llama «arva piorum» ('los campos de los justos'), en una más que probable referencia a los Campos Elíseos (Virgilio los había bautizado como «arva laeta», 'campos alegres', para contraponerlos precisamente a los «lugentes campi»). Creemos bastante probable que el poeta barcelonés hubiera dado un paso más que Tasso pensando en ese final que Ovidio previó para los representantes por excelencia del amor conyugal.

119. Para ese tipo de suicidio, véase Bienvenido Morros (2005: 193-216).

Boscán lleva a cabo con respecto a Tasso una operación similar a la que Joanot Martorell practicó con la prosa mitolológica de Corella cuando prevé para los amantes de su novela (Valencia, 1490) la gloria del paraíso tras sus respectivas muertes. Es la propia Carmesina quien da las intrucciones oportunas para que cuando muera dispongan su cadáver junto al de Tirant:

> Comporta al teu cos e meu jo done sepultura, perquè una glòria o una pena aprés la mort sofríen les dues ànimes, les quals un amor havien lligat en vida, e així los cossos morts abraçats estaran en un sepulcre, e nosaltres en glòria, vivint junts en una mateixa glòria[120].

Boscán sin duda había leído el *Tirant lo Blanc*, ya en la versión catalana o también en la castellana (Valladolid, 1511), y debió reconocer muchas similitudes entre la historia de esos amantes y la de su fábula. Carmesina y Tirant encarnaban de alguna manera el amor conyugal porque tienen relaciones sexuales cuando han celebrado ya los esponsales ante el Emperador de Constantinopla: han consumado el matrimonio antes de haberlo oficiado. Carmesina, como en algunas versiones de nuestra fábula (no en la de Boscán), muere a causa de su dolor por el fallecimiento de Tirant.

Para completar su particular moralización de la fábula, Boscán, pues, ha elegido los Campos Elíseos también como el destino único para las almas de sus dos protagonistas. Es la constatación final de que el barcelonés ha decidido salvarlos por haber hecho prevalecer entre ellos el amor conyugal. Debe considerar, como otros muchos autores de su época, que los Campos Elíseos son la versión pagana del paraíso cristiano, porque solían situarse debajo del círculo de Júpiter, no demasiado lejos del empíreo[121]. En su particular versión de la fábula ha sabido conjugar sus dos interpretaciones más importantes: la de Museo al considerar el amor de sus personajes como conyugal y también la más antigua (representada por Virgilio, Ovidio y Antípatro de Tesalónica) al presentarlo con la fuerza suficiente para trascender sus propias muertes. Los autores españoles posteriores (especialmente los de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII) imitaron al nuestro al situar a los dos amantes en sus distintas versiones de la fábula también en los Campos Elíseos. Pero esa es una cuestión que ya abordaremos en otro trabajo.

120. Joanot Martorell (1991: 1157). Sobre la relación de este pasaje con Corella, véase Josep Pujol (2003: 409-419).

121. Véase al respecto Jane Chance (1994: 274).

Bibliografía

Alfonso x El Sabio, *General Estoria. Quinta y sexta partes,* eds. Belén Almeida y Pedro Sénchez-Prieto, Madrid, Biblioteca Castro 2009, 353 y 354.

Alighieri, Dante, *La divina Commedia,* testo critico Della Società Dantesca Italiana riveduto col commento scartazzinano riffato da Giuseppe Vandelli, Milán, Ulrico Hoepli, 1984, 41.

Alvar Ezquerra, Antonio, «Mitología clásica y poesía castellana en la época del emperador Carlos», en *La mitología clásica en la literatura española*, ed. Juan Antonio López Férez, Ediciones Clásicas, Madrid, 2007.

Ausonio. Decimo Magno Ausonio, *Opere*, ed. Pastorino, UTET, Turín, 1971.

Bersuire, Pierre, *Ovidiys moralizatus,* ed. F. Ghisalberti, *Studi Romanzi,* 23 (1933), 117-118.

Boer, C. de, «*Ovide moralisé». Poème du commencement du quatorzième siècle*, tomo II (livres IV-VI), Wiesbaden, Dr. Martin Sändig oHG, 1966.

Boscán, Juan, *Obra completa*, edición de Carlos Clavería, Cátedra, Madrid, 1992.

—, *Poesía*, edición de Pedro Ruiz Pérez, Akal, Madrid, 1999.

Burgulianus, Baldricu / BURGEIL, Baudri, *Carmina/Poèmes*, ed. Jean-Yves Tillitte, vol. II, París, Les Belles Letres, 2002.

Cairo, María Emilia, «El pedido de armas de Venus a Vulcano (*Eneida*, VIII, 370-406): algunos intertextos», *Circe de clásicos y modernos*, XIV (2010), en http://www.scielo.org.ar/scielo.php.

Caravaggi, Giovanni, «Hacia la invención de la epístola poética», en *La epístola poética del renacimiento español*, coord. Lara Garrido, Fundación de la Universidad de Málaga, Analecta Malacitana, 2009.

Castiglione, Baldassare, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.

Catulo*, Poesías,* edición bilingüe de José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, 2006.

—, *Poesías,* edición bilingüe de José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, 2009.

Chance, Jane, "The Uxorious Gods in Remigius of Auxerre's Neo-Stoic Commentary on Martianus Capella", 274-281.

—, «The Uxorious Gods in Remigius of Aucerre's Neo-Stoic Commentary on Martianus Capella», en *Medieval Mythography. From Roman North Africa to the School of Chartres, A.D. 433-1177*, Florida, University Press, 1994, 274-275.

Chariton, *Le roman de Chaireas et Callirhoé*, ed. Georges Molinié, París, Les Belles Lettres, 1979.

Cingolani, M., *Joan Roís de Corella: la importància de dir-se honest*, Valencia, Eliseu Climent, 1998.

Corella, Joan Roís, «La istòria de Leànder y Hero», en *Les proses mitològiques*, ed. crítica de Josep Lluiís Martos, Alacant/Barcelona, Institut Interuniversi-

tari de Filologia Valenciana- Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001, 151-173.

Cossío, José María, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998, vol. I.

—, «Sobre la transmisión del tema de Leandro y Hero», *Revista de Filología Española*, 16, 1929, 174-175

Daniello da Lucca, Bernardino, *L'expositione sopra la «Commedia» de Dante*, ed. Robert Holländer, Darmouth College, University Press of New England, 1989, 302.

Durän, Agustín, ed., *Romancero general*, Madrid, Atlas, 1859, vol. I..

Edmons, J. M, *The Greek Bucolic Poets*, Harvard University Press, Londres, 1977.

Encina, Juan del, *Obras completes,* ed. Ana María Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, vol. II.

Elvira Baarba, Miguel Ángel, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica,* Silex, Madrid, 2008.

Engelbrach, William, *Filologie in de Destiende eeuw: De Bursarii super Ovidios van Magister Wuillen von Orléans,* vol I, 2003, 50-59.

Fernández Corte, José Carlos, y González Iglesias, Juan Antonio, eds., Catulo, *Poesías,* Madrid, Cátedra, 2006.

Ficino, Marsilio, *De amore. Comentario a "El banquete" de Platón*, traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986.

—, Omnia divini Platoni opera tralatione Marsili Ficini, emendatione et d Grecum codicem collatione Simonis Grynael summa diligentia repurgata, Lyon, 1548.

Flamini, F., «La Historia de Leandro y Hero' e l'ottava rima di Giovanni Boscán», en *Studi di Storia letteraria italiana e straniera*, Livorno, 385-417.

Fontana Elboj, Gonzalo, «La sección áurea, estructura numérica del *Leandro y Hero* de Boscán», *Cuadernos de Investigación Filológica*, XI (1985), 71-77.

—, «Algunas notas sobre la relación entre Boscán y Bocángel en sus poemas de Hero y Leandro», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 15 (1989), 71-86.

Fulgentius, Fabius Planciadius, *Opera*, ed. R. Helm, Stuggart, Teubner, 1970.

Galán Vioque, Guillermo, ed. y trad., *Antología Palatina. II: La Guirnalda de Filipo*, Madrid, Gredos, 2004.

García Sánchez, Justo, *Las vestales romanas. Tratado de Álvar Gómez de Castro*, Oviedo, Universidad, 1994.

Garrido y Valls, Josep-David, «La traducción catalana medieval de les *Heroides* d'Ovidi», *Faventia*, 24 (2002), 37-53.

Goelzer, Henri, *Eneide*, I, París, Societé d'Edition «Les Belles Artes», 1959.

Gómez Redondo, Francisco, *Antología poética comentada*, Madrid, Edaf 2004, 184.

Gregson Davis, N., «Cupid at the Ivory Gates: Ausonius as a Reader of Vergil's Aeneid», *Colby Q 30*, 1994.

Homero, *Ilíada*, ed. Luis M. Macía Aparicio, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, vol. III.
—, *Odissea*, ed. Alfred Heubeck, traducción al italiano de G. Aurelio Privitera, Milán, Mondadori, 2004, vol. III.
Lacroix, Daniel y Walter, Philippe, *Tristan et Iseut Les poèmes français. La saga norroise,* 1989.
Lucano, *Farsalia: de la Guerra Civil,* ed. Rubén Bonifaz Nuño y Amparo Gaos Schmidt. Universidad autónoma de México, 2004.
Marlowe, Cristopher, *The complete Poems and Translations*, ed.Stephen Orgel, Londres, Penguin Classics, 2007.
Marot, Clément, *Histoire de Leander et Hero*, en *Oeuvres de Clément Marot*, tomo III, Alahate, 1731, 133.
—, «L'Hystoire de Leander et de Hero», en *OEuvres completes*, ed.François Rigolot, París, GF Flammarion, 2009, 76-93.
Martorell, Joanot, *Tirant lo Blanc*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Ariel, 1991.
Martos, Josep Lluís, *Fonts i seqüència cronològica de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Alacant, Universitat d'Alacant, 2001.
Menéndez Pelayo, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid-Santander, 1945.
Mitógrafos Vaticanos, en *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, ed. G. H. Bode, Hildesheim, Geog Olms Verlagsbuchhandlung, 1968.
Montgomery, Thomas, y Baldwin, Spurgeon W., eds., *El nuevo Testamento según el manuscrito escurialense I-j-6*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 1962
Montes de Cala, José Guillermo, ed., Museo, *Leandro y Hero*, Madrid, Gredos, 1994.
Morros, Bienvenido, "Oriana y Melibea: de mujer a mujer", *Revista de literatura medieval*, 17 (2005), 193-216.
Moya del Baño, Francisca, *Estudio mitográfico de las «Heroidas» de Ovidio*, Murcia, Universidad de Murcia, 1969.
Musai Vetustissimi Poetae, *Opusculum de amoribus Leandri et Herus, Guilelmo de Mara paraphaste, eruditis Vatelli Coenoliensis commntarris enarratum*, París, 1538.
Musaei Grammatici *De Hero et Leandro Carmen*, 1731, Leiden.
Museo, *Leandro y Hero*, ed. Antonio Ruiz Elvira, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003.
Nácar Fuster, Eloíno, y Colengo Alberto, *Sagrada Biblia* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1944; 2008.
Nadal, Giovanni Girolamo, *Leandreride*, ed. Emilio Lippi, Antenore, Padua, 1996.
Nonos de Panopolis, *Les Dionysiaques* (chants XXX-XXXII), ed. Francis Vian, París, Les Belles Lettres, 1997, vol. X.

"*Ovide moralisé". Poème du commencement du quatorzième siècle*, ed. C. de Boer, tomo V.

Ovidio, *Heroidas*, ed. y trad. De Antonio Alatorre, México, Universidad nacional de México, 1950.

—, *Epistole Eroiche di Ovidio Nasone volgarizzate nel buon secolo Della lengua, secondo la edizione di Sisto Riesinger del secolo XV,* ed. G. Bernardoni, Milán, 1842.

—, *Heroides. Volgarizzamento Fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi,* ed. Massimo Zaggia, Sesmel-Edizioni del Galluzzo, 2009.

—, *Metamorfosis*, ed. Bartolomé Segura Ramos, con traducción de Antonio Ruiz de Elvira, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983, 3 vols.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre Iconos estatuasología*, Alianza Universidad, Madrid, 1980.

paton, W. R., ed., *The Greek Anthology. Book IX,* Cambridge-Londres, 1970, vol. III..

Pérez Moya, Juan, *Philosophia secreta de la gentilidad,* ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.

Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, códice degli Abbozzi* ed. Vinicio Pacca y Laua Paolino, con introducción de Marco Santagata, Milán, Mondadori, 1996.

Planciadius Fulgentius, Fabius*, Opera*, ed. R. Helm, Stuggart, Teubner, 1970.

Platón, *Oeuvres complètes*. *Tome IV. Le banquet*, ed. León Robin, París, Les Belles Lettres, 1976.

—, *Omnia divini Platoni opera tralatione Marsili Ficini, emendatione et d Grecum codicem collatione Simonis Grynael summa diligentia repurgata,* Lyon, 1548.

Ponce Cárdenas, Jesús, *"Evaporar contempla un fuego helado": género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongoriana*, Málaga, Universidad, Anejos Analecta Malacitana, 2006.

Pujol, Josep, "De Pere el Gran a Tristany de Leonis: models retòrics i cavalleresco per la mort de Tirant lo Blanc", en *Literatura i cultura a la Corona d'Aragó (s.XIII-XV)*, eds. Lola Badia, Miriam Cabré y S. Martí, Barcelona, 2003, 409-419.

—, «Les Gloses de Guillem Nicolau a la seva traducción de les *Heroides* d'Ovidi (1390): una proposta d'identificació», *Caplletra*, 39 (en prensa).

—, «Noves fonts ovidianes, pràctiques escolars i Boccaccio al Leànder i Hero de Joan Roís de Corella»*, Cultura Neolatina*, en prensa.

Quevedo, Francisco, *Antología poética comentada*, ed. Francisco Gómez Redondo, Madrid, Edaf, 2004.

Reichenberger, A G., «An emendation of texto f Boscan's Historia de Leandro y Hero», *Modern Language Notes*, LXV (1950), 493.

—, «Boscan and Ovid», *Modern Language Notes*, LXV (1950), 379-383.

Rey de Artieda, Andrés, *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, ed. Antonio Vilanova, Selecciones bibliófilas, Barcelona, 1955.

Rodrigo del Padrón, Juan, *Bursario,* Madrid, Universidad Complutense, 1984.

Ruiz de Elvira, Antonio, «Introducción», *a Museo, Hero y Leandro*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003.

Salvo García, Irene, *Ovidio en la «General Estoria» de Alfonso X el Sabio*, tesis doctoral dirigida por Inés Fernández Ordóñez, Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

—, «Ovidio y la materia troyana: la *Estoria de Troya* en la *General Estoria* de Alfonso X», en *Literatura medieval y Renacentista en España. Líneas y pautas*, edd. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, Semyr, Salamanca, 2012, 875-885.

Sebastián Perdices, Irene, y Morros Mestres, Bienvenido, «La *Favola di Leandro e d'Ero* de Bernardo Tasso: fuentes y contaminaciones con otras fábulas», *Studi Rinascimentali*, 11 (2013), 173-198.

Servii Grammatici, *In Vergili Bucolica et Georgica Commentarii*, ed. Georgius Thilo, 3, Hildesheim, Geog Olms Verlagsbuchhandlung, 1961.

Soury, Guy, trad. y ed. Waltz, Pierre, *Anthologie grecque. Antohologie palatine. Tome VII (Livre IX, 1-358)*, París, Les Belles Lettres, 1957.

Tasso, Bernardo, *Rime, volumen I: I tre libri degli Amori* ed. Domenico Chiodo, Turín, Res, 1995.

Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise, eds. Daniel Lacroix y Philippe Walter, París, Librairie Générale Française, 1989.

Villarubia, Antonio, «Notas sobre el poema Hero y Leandro de Museo», *Habis, 3* (2000), 365-401.

Virgilio, *Georgics,* ed. Richard F. Thomas, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

—, *Eneide*, ed. Henri Goelzer, París, Société d'Edition «Les Belles Artes», 1959.

«Empezó a recebir aquella vista de aquel sol que aserenaba el mundo...»: el *Leandro* de Boscán y la filografía del Renacimiento

Roland Béhar
Université de Lille III – Charles de Gaulle
rolandbehar@gmail.com

Recepción: 07/11/2013, Aceptación: 09/11/2013, Publicación: 20/12/2013

Resumen
El artículo propone el análisis de algunos mecanismos de traducción y de adaptación que rigen la escritura de Juan Boscán. La comparación de un pasaje de su *Leandro* (vv. 204-312) con el modelo alejandrino (vv. 86-102 del epilio de Museo), sus dos traducciones latinas y la italiana muestra que, entre los elementos de la *amplificatio* llevada a cabo por Boscán, aparece también la inserción de esquemas interpretativos de la filografía neoplatónica.

Palabras clave
Juan Boscán; Museo; Leandro; Aldo Manuzio; Guillaume de La Mare; Jean Vatel; Giovanni Boccaccio; Joan Roís de Corella; Marsilio Ficino; filografía; epilio

Abstract
«Empezó a recebir aquella vista de aquel sol que aserenaba el mundo...»: Boscán's Leandro *and Renaissance Philography*
This article analyses some mechanisms of translation and adaptation that determine Juan Boscán's art of writing. The comparison of a fragment of his *Leandro* (vv. 204-312) with its alexandrine model (vv. 86-102 of Musaios' *epyllion*), its two Latin translations and the Italian one shows that, among the elements of the *amplificatio* he achieves, also appear the insertion of hermeneutical schemes of the Neoplatonic philography.

Keywords
Juan Boscán; Musaios; Leandro; Aldo Manuzio; Guillaume de La Mare; Jean Vatel; Giovanni Boccaccio; Joan Roís de Corella; Marsilio Ficino; philography; epyllion

En los últimos años de su vida —muere en 1542—,[1] el poeta barcelonés Juan Boscán reescribe[2] con su *Leandro* la trágica historia de los amores de Hero y Leandro, tal como el poeta Museo la cantara en el epilio homónimo.[3] Esta traducción es en realidad una recreación del poema, ya que la *amplificatio* lo hace pasar de 343 a 2793 versos. Pero Boscán añade también pasajes ajenos al texto de Museo, como los vv. 1119-1724, inspirados en el relato virgiliano de Aristeo del cuarto libro de las *Geórgicas*.[4] El aumento se debe sin embargo esencialmente al desarrollo de temas latentes en la obra de Museo. Así, Boscán concede por ejemplo un lugar importantísimo a la visión, según queremos mostrar a partir de una lectura detallada de la escena del *innamoramento* de los dos amantes. En este pasaje, se le impuso a Boscán la doble imagen de la luz y de la llama, invocada desde el primer verso del epilio y cuyo apagarse final es la señal fatal de la muerte de ambos amantes.

Poco estudiada hasta la fecha en cuanto a sus implicaciones hermenéuticas, la complejidad de esta reescritura se comprobará aquí gracias a la comparación de un breve pasaje con el pasaje griego Museo al que corresponde. Para ello, vamos a considerar la estructura original del epilio, con la ayuda de varias aportaciones críticas, en especial las de Schönberger.[5] En un segundo momento, compararemos en varias etapas las traducciones sucesivas del poema de Museo —Manuzio, La Mare, Tasso[6] y Boscán—, para subrayar los elementos que el barcelonés añade al original de Museo. No consideraremos aquí el caso contemporáneo, pero que Boscán probablemente no llegó a leer, de la traducción del epilio al francés, bajo la pluma de Clément Marot.[7] A modo de conclusión,

1. Sobre la biografía del poeta, véase la aportación del recién perdido maestro Martín de Riquer (1945), así como las introducciones a las ediciones de sus obras por Clavería, en Boscán (1999a) y Boscán (1999b), que se apoyan en las anteriores de William I. Knapp (Boscán, 1875) y Martín de Riquer (Boscán, 1957). Citaremos el texto de Boscán (1999b), de consulta más fácil por haber adoptado su editor, Pedro Ruiz Pérez, una versión modernizada de las grafías.

2. Preferimos hablar de reescritura en vez de traducción; véase Sarolli (1962).

3. Para la definición del ἐπύλλιον alejandrino, véase Clúa Serena (2004). Para su aplicación a la tradición española que imita este tipo de textos, a veces también llamado desde J.M. de Cossío «fábula mitológica», véanse los trabajos de Cristóbal López (2010), para un estado de la cuestión, así como Kluge (2012 y 2013), Ponce Cárdenas (2010) y Góngora (2010).

4. De modo general, sobre Boscán, la bibliografía sigue siendo más bien escasa, en comparación con la relativa a su amigo Garcilaso de la Vega. Véanse Menéndez Pelayo (1908), Green (1948), Reichenberger (1950 y 1951), Armisén (1982) y Lorenzo (2007), así como la serie de artículos que integran este mismo número de *Studia aurea*. Otro tipo de senda interpretativa, más afin a los estudios culturales, sigue McCloskey (2013). Sobre el proyecto poético de Boscán en relación con los modelos italianos y antiguos, mencionemos a García Galiano (1994).

5. Schönberger (1978 y 1987).

6. Bernardo Tasso, no como Boscán, se atiene más o menos a la cantidad de versos de Museo: para 343 hexámetros propone 360 endecasílabos sueltos. No sabemos si Tasso conoció a Boscán, pero sí que tuvo trato con el amigo de éste, el joven fallecido Garcilaso de la Vega. Tampoco se puede excluir, sin embargo, ya que Tasso pasó también por Barcelona.

7. Sobre ésta, véase el artículo de Berthon, de próxima publicación. Queremos agradecer al autor la lectura de su trabajo.

indicaremos algunas pistas de interpretación, que irán en el sentido de una lectura neoplatónica de la versión boscaniana del epilio de Museo. Antes de pasar al examen de dicho pasaje y de sus traducciones, cabe empero recordar de modo somero las historia de la recepción del texto de Museo entre finales del s. xv e inicios del s. xvi.

I.

En Venecia, en 1494 o 1495, salía del taller de Aldo Manuzio[8] la *editio princeps* del Μουσαίου ποιημάτιον τὰ καθ' Ερ ὡ καὶ Λέανδρον. Primero, sólo en griego. Poco después se imprimía el mismo texto bajo los tórculos de Laurenzo de Alopa, en Florencia (*Gnomae monostichae ex diversis poetis secundum ordinem alphabeti; accedit Musaei poematium de Herone et Leandro, cura Jo. Laschari*s), donde integraba un proyecto de publicaciones griegas bajo el cuidado de Janus Lascaris. Este proyecto emanaba de los círculos de Marsilio Ficino e incluía la *Antología griega*, las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, Eurípides y los *Himnos* de Calímaco.[9] Poco después, en 1498, Manuzio publicaba la edición de una traducción latina, atribuida durante mucho tiempo a su colaborador el helenista griego Marcos Musuro, pero de la que Sicherl ha mostrado que también ha de ser adjudicada al propio Manuzio: *Musæi opusculum de Herone & Leandro, quod & in latinam linguam ad uerbum tralatum est*.[10] En numerosos casos se hicieron ejemplares facticios donde se yuxtapusieron el texto griego de 1494/1495 y el latín de 1498. Un detalle interesante de esta primera edición grecolatina del texto de Museo es que representaba con dos grabados cómo Leandro cruzaba el Helesponto, con Hero arriba de la torre, y luego cómo Leandro se ahogaba y Hero se suicidaba.[11]

Encima de estos grabados, Manuzio había reproducido el epigrama de Antipater de Tesalónica (*Antología griega*, vi, 666). Sin embargo, en la imagen de la derecha —es decir en el texto latín— aparecía también un epigrama de Marcial (*De spectaculis*, 87), que resumía en cierto modo el argumento del conjunto de la historia de Hero y Leandro:

> Clamabat tumidis audax Leander in undis,
> Parcite dum propero, mergite cum redeo.

Probablemente por su situación destacada en medio de la edición aldina del epilio de Museo, este epigrama dio lugar a numerosas adaptaciones, traduc-

8. Sobre Manuzio, véanse, de amena lectura, Grendler y Cartwright (2000).
9. Véase Proctor (1900).
10. Véase Sicherl (1976).
11. Véase la reproducción digitalizada de las dos páginas (fol. 13v° y 14r°) en el ejemplar de Múnich: http://dfg-viewer.de/show/?set[image]=32&set[zoom]=default&set[debug]=0&set[double]=0&set[mets]=http%3A%2F%2Fdaten.digitale-sammlungen.de%2F~db%2Fmets%2Fbsb00036824_mets.xml

ciones y reescrituras, en Italia, en Francia y en España (así el soneto *Pasando el mar Leandro el animoso…* del amigo de Boscán Garcilaso de la Vega).[12] Resulta interesante observar cómo la misma historia trágica se presta a modulaciones formales tan variadas como el dístico epigramático, vinculado con la elegía, y el epilio, genéricamente emparentado con la poesía épica. En ambos caso, sin embargo, es llamativa la gran fortuna del tema de Hero y Leandro.

Hubo varias reediciones de la edición aldina. Entre otros lugares, se publicó en 1514 en Alcalá de Henares, en la imprenta de Arnao Guillén de Brocar.[13] Corrió entonces a cargo de Demetrios Ducas, anteriormente asistente de Manuzio en Venecia. Sugirió Menéndez Pelayo que Boscán conocería el texto griego de Museo en esta edición —lo cual implicaría que leyera la lengua griega.[14] Pero de no ser así, dispondría de la traducción latina de Manuzio[15] o de otra, de Guillaume de La Mare, que vamos a evocar más adelante.

Conviene sin embargo exponer antes las razones que pudo tener Boscán de leer el texto de Museo. La proveniencia del epilio le podía parecer tanto más lejana que, según una tradición tenaz que encontró especial respaldo en textos de Marsilio Ficino —la introducción a su versión latina de las *Enéadas* de Plotino, pero también sus *Epístolas*—, Museo habría sido uno de los primeros poetas griegos, justo después de Orfeo y Lino. Esta ubicación en los primeros tiempos de la poesía, pero también del pensamiento teológico, con la *prisca theologia*, le confería al epilio un prestigio especial, ya que permitía pensar que el velo poético escondía un sentido más profundo, como lo afirmaba ya Boccaccio en su *De Genealogia deorum* (XIV, VIII).[16] En todo caso, traducir a Museo significaba colocarse en la prestigiosa tradición del humanismo italiano del *Quattrocento*

12. Sobre esta recepción masiva de la versión breve, ya que epigramática, de la historia de Leandro, véase Béhar, de próxima publicación.

13. Véase López Rueda (1973: 353) así como Gil Fernández (1997: 544).

14. Lo afirma Menédez Pelayo (1908: 344): «Habiendo sido Museo el primer autor griego impreso en España y el que más comúnmente debía leerse en las cátedras, es muy verosímil que Boscán se fijase en él desde su juventud, y en él hiciese el aprendizaje de la lengua.» Reichenberger (1951: 98-99) pensaba poder deducir del hecho de que Boscán tradujera «una tragedia de Euripides» el que leyera la lengua griega. Duda en cambio de los conocimientos de griego Moya del Baño (1966: 14-15), pero vuelve a darlos por seguros Alvar Ezquerra (2007: 127).

15. Una de las muchas vías por las que Boscán podría llegar a conocer esta edición sería Andrea Navagero, con quien tendría el famoso encuentro granadino de 1526: el embajador de la Serenissima trabajó mucho para Aldo Manuzio en la edición de varias obras clásicas y, además, había sido alumno de Marcos Musuro.

16. «*Ex quibus aliqui, pauci tamen,* quos interfuisse creduntur Museus, Lynus, et Orpheus, quadam divine mentis instigatione conmoti, carmina peregrina mensuris et temporibus regulata finxere, et in Dei laudem invenere. In quibus, ut amplioris essent autoritatis, sub verborum cortice excelsa divinorum mysteria posuere, volentes ob hoc, ne talium veneranda maiestas ob nimiam vulgi notitiam in contemptus precipitium efferetur.» Citamos según Chevrolet (2007: 67). Véase también Esteve (2008: 31-33, para Boccaccio, y 48-49, para Bartolomeo della Fonte). Más en general, esta contribución es fundamental para la comprensión reciente de la importancia de la *prisca theologia* en la formulación del canon poético del *Quattrocento* y del *Cinquecento*.

que seguía siendo, para un intelectual catalán de la primera mitad del siglo XVI, el modelo de referencia.[17]

Es cierto que a comienzos del *Cinquecento* se alzaron voces para dudar no de la ubicación del poeta Museo en los orígenes de la literatura griega, como *priscus theologus*, sino de la atribución a su persona del epilio de *Hero y Leandro*. Lo manifiesta la epístola dirigida «a los eruditos» (*studiosis*) de Johannes Froben, en su edición de 1518 del poema de Museo con la traducción —levemente retocada— de Manuzio y Musuro. Froben decidió publicar el texto de modo que el sabio lector pudiera constatar lo que Ovidio había tomado prestado de Museo para sus dos *Heroidas*, si es, como matizaba Froben, que el epilio era efectivamente de Museo —lo cual planteaba la delicada cuestión de la fecha del poema, que ya aparecía como problemática—.[18] Rehusó dictaminar una respuesta: «Nos nihil pronunciamus, sed cum Academicis ἔπἐχομην.» No le dolió que se encontraran escritos «pseudepigráficos» no sólo entre los escritos humanos, sino hasta entre los divinos.[19] No era su antigüedad la que le pareció digna de atención en la obras de Museo, sino su maravillosa capacidad de «pintar» los afectos amorosos.[20] Suponiendo pues que Boscán dudara de la identificación del autor del *Hero y Leandro* con el *priscus theologus* Museo, las razones expuestas por Froben siguen siendo razones suficientes para que un poeta como Boscán pretendiera alcanzar con su traducción nuevas alturas poéticas, en correlación con su ambición de poeta docto —como Poliziano o Bembo, a quien imita—. La misma autoridad de Froben jugaba a favor de Museo: cuando publicó al vate griego, Froben ya se había convertido en el gran editor humanista, amigo de Erasmo, cuya traducción del *Novum Testamentum* había publicado en 1516.

Queremos proponer la hipótesis de que llegaran a Boscán ejemplares de otra traducción de Museo, hecha por Guillaume de la Mare (1451-1525). La publicó Jodocus Badius Ascensius en 1511 en París, con el título: *Musei poete antiquissimi & amœnissimi de insano & ob id deuitando Leandri ac Herus amore poemation Guilielmo de Mara V. Iuris doctore: & cathedralis apud Constantien Ecclesiæ thesauratio Paraphraste Luculentissimo*. Y el mismo Badius volvió a publicar la traducción en 1514, enriquecida con un comentario de la mano de Jean Vatel:

17. Para una buena visión de conjunto de la formación de la teoría poética en Cataluña en aquellos años, véanse Esteve y Moll (2011: 199-241), con abundante bibliografía.

18. Véase *Musaeus Poeta Vetustissimus, De Ero & Leandro. Græce & Latine*, revés de la portada: «Musæi Poetæ Græci de Erus & Leandri iactatis amoribus dignissimum carmen cum interpretatione latina, uobis in hoc dedimus typis nostris excusum, ut hinc deprehendere queatis, quantum ex hoc Ouidius sit mutuatus in Leandri illa ad Ero epistola, ac altera ad Leandrum Erus, si modo ueteris illius Poetæ carmen hoc est. Nam sunt in doctis, qui Musæi negent uideri.»

19. *Ibid.*: «Id nobis non uulgariter dolet, tam multa non in humanis tantum, sed & diuinis literis subdititia reperiri ac ψευδεπίγραφα.»

20. *Ibid.*: «Hic autor mirus est in exprimendis amantium affectibus, ut qui sit ubique decori sui pulchre memor. Quam depingit graphice, cum iuuenilem Leandri impotentiam & ardorem, tum Erus muliebrem imbecillitatem? In uerbis non minus felix est, quæ & scite fingit, & cum gratia rebus accommodat.»

De insano Leandri ac Herus amore poemation, cum Joannis Vatelli commentariis Guilielmo de Mara paraphraste luculentissimo. La intención pedagógica de esta segunda edición se afirmaba desde la portada donde, entre el título y, en el centro, una pequeña xilografía que figuraba los tórculos de la imprenta de Badius, se colocó un *Tetrastichon* del propio Vatel, de tenor claramente moralizante. Estos cuatro versos presentaban a Museo regresando del espacio de los muertos para salir al mundo y proteger, gracias a su traducción latina, a la juventud francesa amenazada por el amor:[21]

Huc Musee veni stygio rediuiuus ab orco,
Vt latius graio deluat ore lepos.
Arceat vt Gallos iuuenes Leandrius ignis,
Terreat & gallas Sestia flamma nurus.

En el reverso de la hoja de la portada, Guillaume de la Mare confirmaba esta doctrina con su epístola dedicatoria a Nicolas de Cerisay, ya no con el tono algo humorístico del *Tetrastichon*, sino con el patetismo de quien teme los efectos del amor sobre la vida social. Su pensamiento al respecto se plasmaba bajo la forma de una reflexión jurídico-política, que invocaba la autoridad de Justiniano —no en balde fue Vatel doctor *utriusque juris*— y que pintaba la pasión amorosa como un fuego que amenaza tanto al individuo como al cuerpo social.[22] De este incendio desastroso, la historia de Hero y de Leandro resulta ser un perfecto ejemplo. De la Mare recuerda las etapas esenciales del argumento, anticipándolas de modo que el suspense se desvanece por parte de los lectores.[23] Recuerda después que Museo fue contemporáneo de Orfeo y que lo acompañó en la aventura de los Argonautas.[24] E invita a su lector a prestar la debida atención no tanto a las falsas y fugaces tentaciones de Amor, como al triste pero edificante fin de los amantes.[25]

21. Sobre el motivo del *auctor redivivus* que vuelve para determinar la destinación de su obra, véase Béhar, en prensa.

22. Véase Museo, *De insano Leandri ac Herus amore poemation…*: «Amoris furore nihil vehementius inueniri Iustiniana sanctio nos admonet. Blandum insuper malum luxuria, authore Valerio, quam facilius est culpare, quam vitare. Nec mirum cum non modo iuuenum (quos feruentioris sanguinis natura fouet) verumetiam senum, atque aridorum (vt ita dicam) stipitum mentes hoc plerunque uitio corripiantur. Ac sepe numero perinde mortuis in corporibus adhuc Veneris rediuius viuit igniculus. Fœlices sunt, quos, aut innata prudentia, aut potius diuina gratia a tam pernicioso protegit incendio.»

23. *Ibid.*: «Verum si historiis credimus, inter ceteros (quos hic tetigit: atque adussit ignis) Herus atque Leandri deflagrauit ardor: vt hic procellosi maris tempestates parui pendens, Hellesponti uada noctu adlucente lucerna, transfretare non exhorruerit. Illa vero post plurimas noctes in deliciis peractas, vbi amatorem suum vi estus, atque equoris importunitate, ad turris, quam incolebat, crepidines submersum aspexit, a celsa sese deorsum arce proiectans, vita pariter misere functa est.»

24. *Ibid.*: «Horum amores antiquissimus heros, atque poeta Musæus Orphei theologi contemporaneus, & eiusdem inter argonautas socius, eleganti carmine grece conscripsit.»

25. *Ibid.*: «Quem ad te latinum destino, hortans, atque obsecrans, vt hoc in opusculo non tam falsa, ac momentanea Cupidinis deliniamenta, quam miserabilem amatorum finem spectare cures. Crebroque illud poeticum animo reuoluas. Foelix quem faciunt aliena pericula cautum. Sed iam ipsum Museum tuto, secureque legito. Et Vale.»

La época de Boscán redescubrió pues la conexión del epilio de Museo con, por un lado, la tradición elegíaca de la *Antología griega* y, por el otro, las fuentes de la filosofía helénica. Llevado por los estudios de griego en su entorno,[26] el poeta barcelonés no pudo sino compartir la fascinación por las obras que pertenecieran a este mundo lejano. Todo este marco interpretativo, claramente asentado, le confiere al epilio de Museo una dimensión que lo vuelve atrayente por múltiples razones. Bien sea porque se le considera, con los himnos órficos y los poemas homéricos, como uno de los textos poéticos más antiguos que se conocían, conforme a la teoría de la *prisca theologia*, bien sea por su dimensión elegíaca y moral, el relato cobraba un interés de primer plano, que explica que se le tradujera no sólo al latín, sino también, en el lapso de pocos años, al italiano, al castellano y al francés —sin mencionar adaptaciones contemporáneas al alemán y, más tarde, al inglés—.

Se ha dudado que Boscán llegara a tener suficientes rudimentos como helenista para permitirle leer la versión original del texto de Museo. Sin embargo, el que haya que considerar esta obra al menos dentro de una relación lingüística triangular, entre griego, latín y romance, lo indica Bernardo Tasso, cuando escribe en 1537, al dedicar su versión italiana del poema «*alla Signora Donna Antonia Cardona*»:

> Ero e Leandro, illustre e graziosa giovene, furono anticamente una copia di leali et infelicissimi amanti, le cui nozze e 'l cui fine da Museo, antico e nobile poeta, in lingua greca fu prima scritto, poi da gentilissimo ingegno ne la latina tradotto. Or, perché io de leggieri potrei in questa nostra lingua materna, né a Museo, né a quell'altro secondo eguale, forse con minor vaghezza e con manco arte averlo composto, e perciò tema di mandarlo fuori mi tenea, cercando mezzo col cui favore al poema de l'uno e de l'altro aguagliar lo potesse, e sovenutomi di voi, sotto il vostro nome et a voi indirizzato l'ho fatto stampare, acciò che a quanto io sarò mancato in discriver i casi di quelli amanti infelici, che forse d'aver cangiato Museo in me, e la Musa greca ne la toscana, si potrebbeno dolere, a tanto supplisca il valor vostro con la compassione ch'averete delle morti loro; la qual cosa si de credere che debba a que' duo amanti esser gratissima, che se da miglior Poeta et in miglior lingua sono già stati i loro casi cantati, mai da più gentil verginella, né da più belle lagrime delle vostre non sono stati né letti né lagrimati. Leggetelo adunque, Signora mia, ch'egli è fatale a' miei versi ch'altrettanto si vantino de' loro cortesi lettori, quanto de' loro dotti scrittori la latina e la greca lingua a' loro tempi si gloriaro.[27]

La misma esperanza pudo ser la de Boscán en el momento en que decidió lanzarse al océano de la traducción del epilio de Museo. Por ello procuraremos ahora detallar el esquema compositivo del poema griego, antes de considerar cómo se tradujo un determinado pasaje, que describe el momento clave del *innamoramento*, en las dos versiones latinas de Manuzio y La Mare, en la italiana de Tasso, y en la castellana del propio Boscán.

26. Véanse Gil Fernández (1990) y Gil (2009). **27.** Tasso (1995: 389).

III.

Examinemos pues la estructura del conjunto del epilio, que mostrará la importancia del fragmento cuya traducción estudiaremos luego. La invocación inicial a la diosa —idéntica a la de las *Dionisíacas* de Nono de Panópolis—, enumera mediante el polisíndeton las etapas del epilio y, sobre todo, coloca el candil, la lámpara en primer lugar, encima del resto, a modo de símbolo:

> Εἰπέ, θεά, κρυφίων ἐπιμάρτυρα λύχνον Ἐρώτων
> καὶ νύχιον πλωτῆρα θαλασσοπόρων ὑμεναίων
> καὶ γάμον ἀχλυόεντα, τὸν οὐκ ἴδεν ἄφθιτος Ἠώς,
> καὶ Σηστὸν καὶ Ἄβυδον, ὅπηι γάμον ἔννυχον Ἡροῦς.[28]

> Habla, diosa, del candil, testigo de furtivos amores, y de quien de noche ponía rumbo a unos himeneos que la mar le hacían cruzar, y de la boda tenebrosa, que no vio el imperecedero Día, y de Sesto y Abido, donde la boda nocturna de Hero.[29]

Del *Leandro* de Museo, Guido Paduano propone una lectura como prefiguración de la alborada provenzal: la noche se convierte en el espacio privilegiado y deseado de los jóvenes amores. La razón de ello radica en que el propio Museo atribuye a la luz el papel que también hallamos en composiciones de la *Antología griega*, donde, según Paduano, «la lampada amorosa aveva assunto un ruolo di primo piano nell'epigramma ellenistico, proprio perché figuralmente solidale alla metafora delle fiamme d'amore, così diffusa, inveterata e lessicalizzata da motivarsi non in termini della tradizione letteraria e della sua storia, quanto piuttosto in termini di associazioni elementari, di portata e di respiro propriamente antropologico: un' affermazione «solare» di vitalismo e insieme il riconoscimento (per sinestesia, o forse piuttosto per antonomasia) di una turbativa psico-fisica in grado di alterare la persona.»[30] De hecho, son numerosos los epigramas de la *Antología* donde aparece la lámpara invocada como testigo de felicidad.[31]

El tema esencial del epilio, que lo define intrínsecamente, es la descripción del amor, de sus causas y de sus efectos.[32] La relación entre la lámpara y cada uno de los amantes le brinda al poema su estructura, con un marcado equilibrio en

28. Para las citas de Museo, seguimos el texto disponible en línea de la *Bibliotheca Augustana* (<http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_post05/Musaios/mus_hero.html>), que recoge la edición de Musaios (1961).

29. Para la traducción, seguimos —salvo en el caso de algunas traducciones de expresiones— la traducción de José Guillermo Montes Cala; aquí, Museo (1994: 53-54).

30. Museo (1994: 11).

31. Véanse los *Poemas de amor y muerte…* (1999: 23), con numerosos ejemplos.

32. Así lo sugiere Pierre Orsini en la introducción a su edición de Musée (2003: xxi): «La partie principale du poème, celle qui en fait le mérite et l'intérêt durable, c'est la description de l'amour.»

la cantidad de versos de cada momento, que cabe resumir, con Schönberger, del modo que sigue, en un reparto claramente ternario:[33]

Un primer doble grupo de 54 (15+12=27 y 14+13=27) y 54 (14+17+17+6) versos
1-15 Proemio (15)
16-27 Exposición (12)
28-41 Presentación de Hero (14)
42-54 Fiesta (13)
55-68 Aparición de Hero (14)
69-85 Reacción de los hombres (17)
86-102 Reacción de Leandro (17)
103-108 Reacción de Hero (6).

Un segundo grupo de 64 (14+6+30+14) y 57 (22+6+18+11) versos —con la posibilidad de considerar el primer y el último subgrupo como el marco en el que se inserta el diálogo amoroso—:
109-122 Encuentro de Hero y Leandro (14)
123-128 Discurso de Hero (6)
129-159 Discurso de Leandro (30)
160-173 Reacción de Hero (14)
174-195 Discurso de Hero (22)
196-202 Reacción de Leandro (6)
203-220 Discurso de Leandro (18)
221-231 Noviazgo (11)

Un tercer grupo, de nuevo, de dos subgrupos de 59 (13+6+5+16+19) y 55 (20+22+13) versos:
232-244 La noche (13)
245-250 Leandro habla (6)
251-255 Leandro nada (5)
256-271 Hero recibe a Leandro (16), que a su vez está perfectamente equilibrado: 256-259 Espera de Hero (4), 260-263 Recepción de Leandro (4), 264-267 Cuidados prodigados a Leandro (4), y 268-271 Discurso de bienvenida de Hero (4)
272-290 El Amor nocturno (19)
291-308 El Invierno (20)
309-330 Muerte de Leandro (22)
331-343 Muerte de Hero (13).[34]

Salta a la vista la gran regularidad del epilio, calibrado como una joya donde cada verso ocupa un lugar predeterminado y contribuye al conjunto. Según subraya aún Schönberger, Museo manifiesta también, más allá de esta lograda

33. En su introducción a Museo (1994: 28), Montes Cala propone una división distinta. También menciona la de Schönberger (1978). De hecho, éste da cuenta de las numerosas opciones interpretativas a las que la cuestión de la división del epilio ha dado lugar.

34. En esta última parte del poema, el cálculo se complica un poco, ya que faltan uno o varios —pero no muchos— versos después del v. 330.

simetría, su voluntad de articulación de estos segmentos, con la mención de los nombres de los protagonistas en varios comienzos de los mismos: v. 15 Leandro, v. 27 Leandro, v. 55 Hero, v. 103 Leandro, v. 122 Leandro, v. 196 Leandro, v. 256 Hero, v. 330 Leandro. Y, para culminación de esta perfecta simetría, de por sí ya más sensible en la segunda parte —con el efecto de marco de los vv. 109-122 y 221-231—, el centro casi exacto de la obra, los vv. 166-168[35] resumen en pocas palabras el tema del epilio:

> ἤδη δὲ γλυκύπικρον ἐδέξατο κέντρον Ἐρώτων.
> θέρμετο δὲ κραδίην γλυκερῶι πυρὶ παρθένος Ἡρώ,
> κάλλεϊ δ᾽ ἱμερόεντος ἀνεπτοίητο Λεάνδρου.
>
> Ya también aceptó el agridulce aguijón de los amores e inflamaba su corazón con dulce fuego la doncella Hero, y ante la belleza del seductor Leandro quedábase estupefacta.[36]

Amor, Hero y Leandro comparecen al final de cada uno de estos tres versos, manifestando el triángulo esencial del poema. Resulta significativo, también, el uso del epíteto, que recuerda al dístico de Safo:

> Ἔροσ δαὔτέ μ᾽ ὸ λυσιμέλεσ δόνει,
> γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.
>
> Ya Amor, el ineluctable, se apodera de mi cuerpo, me atormenta y me llena de dulce amargura. (Fragm. 130, 2)[37]

El célebre epíteto γλυκύπικρον se había convertido, ya en la Antigüedad, en uno de los iconos de la poesía elegíaca griega, con epigramas de Posidipo (*Antología palatina*, V, 134, 4) y Meleagro (*Antología palatina*, XII, 109, 3), y numerosos ecos latinos. Se podría casi hablar, en el caso de estos versos de Museo, de una reescritura del dístico sáfico, con un efecto de alusión que convierte el epilio, a partir del momento en que el lector percibe la alusión, en una expansión a gran escala del motivo elegíaco por excelencia: el amor γλυκύπικρον. Esta voluntad alusiva no sería para nada sorprendente, de parte del poeta Museo, de quien ignoramos todo, salvo que era γραμματικός (*grammaticus*), es decir experto en historia literaria o, si se quiere, filólogo. Del mismo modo, estos tres versos realzan el protagonismo de la llama que, desde el comienzo, gobierna el destino de los amantes.

La insistencia en la imagen de la llama, del fuego, de la luz, es constante en el poema: v. 19 «el joven y la joven arden de un mismo fuego»; v. 40 Hero teme la «aljaba ígnea» pero, v. 41, no se salva de las «flechas de fuego»; v. 88 Leandro

35. Schönberger (1978: 258), propone centrar la lectura en los vv. 167-168, pero creemos interesante añadir el v. 166 — el comienzo sintáctico de la frase.
36. Museo (1994: 67).
37. Sappho et Alcaeus (1971: fragm. 130, 2).

queda domado por la misma «flecha de fuego» y, v. 90, su corazón se enciende con las «brasas del amor» —nótese, aquí también, el efecto de simetría entre Hero y Leandro—; vv. 235 *sqq.*, el joven espera la señal de la lámpara hasta que «Amor encienda el corazón del impaciente Leandro»; v. 246, después de denunciar Amor como cruel (v. 245 «Δεινὸς Ἔρως», eco del «Ἔροσ […] ἀμάχανον» de Safo), Leandro describe el «fuego que arde en su pecho»; v. 247, Leandro exhorta su mismo corazón a temer no las aguas del Helesponto, sino «este fuego»; y, v. 307, se evoca una última vez la que ya no es la «antorcha de los amores» («δαλὸν Ἐρώτων»), sino «luz de sus destinos» («Μοιράων ἀνέφαινε»).[38]

Dentro de esta obra, cabe conceder al momento del *innamoramento* una importancia temática especial. La escena del encuentro entre los dos amantes es tópica, ya en la novela griega, como recuerda Orsini, mostrando las afinidades del pasaje de Museo con las *Aventuras de Quéreas y Calírroe* de Caritón y sobre todo con el *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio.[39] Más concretamente, nos vamos a detener en los vv. 86-102, cuya importancia estructural ha sido recordada por Schönberger, en tanto casi culminación del primer tercio del epilio, antes de la descripción de la reacción de Hero:

Αἰνοπαθὲς Λείανδρε, σὺ δ', ὡς ἴδες εὐκλέα κούρην,
οὐκ ἔθελες κρυφίοισι κατατρύχειν φρένα κέντροις,
ἀλλὰ πυριβλήτοισι δαμεὶς ἀδόκητον ὀιστοῖς
οὐκ ἔθελες ζώειν περικαλλέος ἄμμορος Ἡροῦς.
σὺν βλεφάρων δ' ἀκτῖσιν ἀέξετο πυρσὸς Ἐρώτων
καὶ κραδίη πάφλαζεν ἀνικήτου πυρὸς ὁρμῇ.
κάλλος γὰρ περίπυστον ἀμωμήτοιο γυναικὸς
ὀξύτερον μερόπεσσι πέλει πτερόεντος ὀιστοῦ.
ὀφθαλμὸς δ' ὁδός ἐστιν· ἀπ' ὀφθαλμοῖο βολάων
κάλλος ὀλισθαίνει καὶ ἐπὶ φρένας ἀνδρὸς ὀδεύει.
εἶλε δέ μιν τότε θάμβος, ἀναιδείη, τρόμος, αἰδώς.
ἔτρεμε μὲν κραδίην, αἰδὼς δέ μιν εἶχεν ἁλῶναι
θάμβεε δ' εἶδος ἄριστον, ἔρως δ' ἀπενόσφισεν αἰδῶ.
θαρσαλέως δ' ὑπ' ἔρωτος ἀναιδείην ἀγαπάζων
ἠρέμα ποσσὶν ἔβαινε καὶ ἀντίος ἵστατο κούρης.
λοξὰ δ' ὀπιπεύων δολερὰς ἐλέλιζεν ὀπωπὰς
νεύμασιν ἀφθόγγοισι παραπλάζων φρένα κούρης.

Tú, doliente Leandro, nada más ver a la renombrada muchacha, no querías abrumar tu pecho con furtivos aguijones, mas al asalto domado por flechas de fuego, no querías vivir privado de la muy bella Hero. Con los rayos de sus ojos se avivaba la antorcha de los amores, y el corazón te bullía por empuje de un invencible fuego. Pues la belleza cambiante de una mujer impecable a los mortales resulta más pun-

38. Listado de ocurrencias del fuego que Montes Cala recoge también en su introducción, Museo (1994: 32).

39. Orsini, en su introducción a Musée (2003: xv-xviii), señala una serie de coincidencias entre el texto de Aquiles Tacio y el de Museo.

> zante que alada saeta. Y el ojo es su senda: del ojo lanzada la belleza resbala y hasta las entrañas del varón senderea. Dominánronle entonces pasmo, descaro, temblor, pudor. Temblaba su corazón, mas lo contenía el pudor de verse prisionero. Pasmábale su porte inmejorable y amor le apartó el pudor. Con arrojo abrazaba el descaro que le infundía amor y con un andar reposado se le ponía a la joven de frente.[40]

Todo el pasaje queda de nuevo en una tensión entre, al inicio, el «doliente Leandro» («Αἰνοπαθὲς Λείανδρε») y la «joven» («κούρης»). He aquí en realidad un condensado de tópicos de la literatura griega, como bien señala Montes Cala. En especial, los vv. 94-98 forman un breve excurso teórico sobre el *innamoramento*, que condensan mediante reescritura un momento de la novela bizantina *Leucipa y Clitofonte* (I, 4, 4-5) de Aquiles Tacio[41] pero, al mismo tiempo, encuentran en Platón (*Fedro*, 251b y 255c) su fundamento filosófico. Esta lejana raíz es la que Boscán va a restituir al texto de Museo con su traducción/reescritura del momento del *innamoramento*.

III.

En la versión latina de Manuzio y Musuro (1497/1498), los vv. 86-108 se traducen como sigue:

> Grauia passe Leander, tu autem ut uidisti inclytam puellam,
> Nolebas occultis consumere mentem stimulis,
> Sed ardentibus domitus inopinato sagittis,
> Nolebas uiuere perpulchræ expers Heronis
> Simul in oculorum radiis crescebat fax amorum
> Et cor feruebat inuicti ignis impetu.
> Pulchritudo enim celebris immaculatæ fœminæ
> Acutior hominibus est ueloce sagitta.
> Oculus uero uia est ab oculi ictibus
> Vulnus delabitur, & in præcordia uiri uiat,
> Cepit autem ipsum tunc stupor, impudentia, tremor, pudor.
> Tremuit quidem corde, pudor uero ipsum tenebat captum.
> Obstupuit uero pulchritudinem optimam amor uero ademit pudorem
> Audacter autem ob amorem impudentiam affectans
> Tacite pedibus incedebat, & contra stetit puellam.

En esta primera traducción, se aprecia cómo Manuzio y Musuro se atienen con bastante rigor a la versión griega, sin apartarse mucho de Museo, de modo que su traducción podría incluso hoy en día hacer las veces de traducción académica.

La traducción de 1511/1514 es más compleja. Jean Vatel, en una breve

40. Museo (1994: 61-62).

41. Museo (1994: 62), con referencia a Calame (1984: 146). Se puede leer el pasaje de Aquiles Tacio en Canfora (1987: 31).

præfatio que no llega a ser realmente un *accessus ad auctorem*, analiza algunos defectos de la traducción de Manuzio y Musuro, que no vamos a detallar aquí pero que demuestran una gran atención al texto griego y atisbos de interpretación filológica del texto. La *præfatio* comenta también, entre otros detalles, la función diegética del candil —en el margen figura la apostilla *Lucerne vsus & ratio*— en términos que recalcan su importancia simbólica.[42]

Dicha traducción de La Mare es más poética, en el sentido de que se atiene formalmente a la métrica del texto heleno y adapta la historia en hexámetros latinos. Por otro lado, recuerda numerosas *iuncturæ* latinas elegíacas, activando así toda una serie de connotaciones literarias que actualizan la lectura del texto. Es de notar que divide el texto de modo ligeramente distinto, intercalando el comentario de Vatel, de modo que el pasaje aquí estudiado empieza dos versos antes (con los vv. 84-85, que hoy en día se consideran como la conclusión del subgrupo anterior) y acaba dos versos antes, con lo cual añadimos los dos primeros del siguiente apartado para llegar al mismo conjunto:

Talia dum iactat: comes huic aliunde subactus,
Virginis a specie conceptum vulnus alebat.
Quam postquam ambigua spectasti mente Leander;
Nolebas miserum stimulis contundere pectus:
Sed mox igniuomis domitus fixusque sagittis:
Vivere spernebas tantæ mulcedinis expers.
Cum radiis vero: quos lumina suffundebant:
Augebatur amor. Cordis penetralia flammæ
Lambebant tenues inuicti viribus ignis.
Forma etenim celebris, famaque intacta iuuenta
Ocyus alaris volat, efferturque sagittis.
Est oculus præceps animi via, labitur inde
Vulnus: & in mentem coniectu fertur ocello.
Tunc admirari cœpit: nil deinde pudere.
Mox tremit, atque pudet, tremit autem purpureum cor:
Ora quoque ingenuo radiant suffusa rubore:
Et stupet Heronis facie inflammatus honesta.
Ast animos faciebat amor: soluitque pudorem.
Sensim ibat pedibus: iamque regione puelle:
Callidus in pulchras oculos versare dolosos.

El comentario que Jean Vatel apuso a la versión de La Mare contribuye a hacer del poema de Museo un clásico. Según el uso de la gramática, sigue el texto,

42. Museo, *De insano Leandri ac Herus amore poemation...*, fol. a_{III}: «Posuere lucernam. Ex conuentione deliberauerunt apponi turris pinnaculo: quam ad littus Hellesponti Hero incolebat. Quæ fieret conscia, fautrix clandestini hymenei: secretique concubitus: & cursus Leandri: qui ex aduerso per noctem nauigaret: veluti dux: atque directrix; vt qua tanquam signo, præ oculis habita remigare ad turrim posset compendiosius.»

explaya dificultades léxicas, indica tópicos literarios, presta atención a la *qualitas carminis*, la métrica del verso griego e, incluso, pondera en un momento una elegante *dilatatio* de La Mare («*Est oculus præceps animi via*» para el v. 95 de Museo, «ὀφθαλμὸς δ᾽ ὁδός ἐστιν», «y el ojo es su senda»). Vatel aprovecha además su comentario para deslizar en su lectura de la descripción que brinda Museo del *innamoramento* los tecnicismos de la psicología escolástica, en este caso de Alberto Magno, pero de segunda mano, ya que copiado de Calepino. Del mismo modo, remite a otro texto moderno, la tercera égloga de Baptista Mantuano, Amyntas, cuyo subtítulo declara abiertamente el cometido moral de este tipo de descripción — como se quiere hacer con el epilio de Museo: *De insani amoris exitu infelici*. Transcribimos en apéndice este comentario, por resultar poco cómoda su lectura seguida en el texto, pero merecería un extenso discurso aparte.

Lanzada por Badius Ascensius, la traducción comentada de La Mare se reeditó numerosas veces hasta el momento en que Tasso y Boscán se pusieron a traducir el epilio de Museo, allá hacia finales de los años 1530, haciéndole competencia a la de Manuzio y Musuro que gozó de varios apoyos, entre los cuales, como se vio, el de Froben. Un caso especialmente interesante, en este contexto, sería la publicación, por el mismo editor parisino Christian Wechel, el mismo año 1538, de ambas versiones del poema: el *Musæi opusculum de Herone et Leandro* de Manuzio y el *Musaei vetustissimi poetae opusculum de amoribus Leandri & Herus, Guilielmo de Mara paraphraste, eruditis Joannis Vatelli Cœniliensis commentarijs enarratum*.[43] Evidentemente había competencia entre ambas versiones, que podían también, en cierto modo, completarse, porque la de Manuzio conservaba el privilegio de reproducir el texto griego original, cosa que no hacía la de La Mare, que en cambio ofrecía un nutrido comentario.

Pasemos ahora brevemente a la versión de Bernardo Tasso, publicada por primera vez en la edición de 1537 de sus *Rime*. Se observa cómo Tasso contrae casi el texto originario:

> Ma in parte ove mortal vista non giunge
> Celava ogn'altro le sue chiare fiamme,
> Sol tu, Leandro, ne' be' lumi avendo
> Il bevuto velen mandato al core,
> Mostrasti ne la fronte i tuoi pensieri;
> E rimirando lei, col viso adorno
> D'amorosa pietate e di desio,
> Pace chiedesti umile a' suoi begli occhi;
> Ond'ella, che de' tuoi dolci desiri
> Leggea di man d'Amor le note impresse
> Nel volto ardente, ove scritti eran tutti,

43. Según el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, se conservan hoy en día al menos dos ejemplares de la primera de las dos, una en la Biblioteca General Universitaria de Salamanca, otra en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Senza coprir di nebbia di disdegno
Il tranquillo seren del vago viso,
Co' suoi sguardi rispose ai prieghi tuoi:
Così la speme, ch' ancor in disparte
Da te si stava timida e dubbiosa,
col viso e col cor lieto a te chiamasti.[44]

Es llamativo constatar cómo Tasso prescinde de la temática de la mirada envenenada y de la descripción de las llamas. Le atribuye un papel distinto a Leandro, en la medida en que, inmediatamente, capta la atención, cuando Museo y, luego, Boscán, se demoran primero en el proceso psicológico que atraviesa Leandro. Tasso prefiere en cambio centrarse inmediatamente en la evocación de los tormentos de los *pensieri*. Se inscribe así en una tradición que enlaza más con el análisis psicológico de la poesía napolitana —marcada por Sannazaro, en especial— que con la tradición toscana de la lectura neoplatonizante del *innamoramento*, a la que Boscán se adhiere completamente.

V.

Veamos ahora la versión de Boscán (*Leandro*, vv. 204-312), donde cada verso tiende hacia la *dilatatio* —tanto, que en un momento concede el poeta que deja «lo más que mi'scrivir no alcança»—. Esta *amplificatio* refleja el movimiento general de ensanchamiento del epilio en su versión castellana. Varios factores contribuyen a producir este efecto. Oponer la concisión latina a la prolijidad de las lenguas romances no es suficiente. El ejemplo contrario de Tasso bien muestra que otra cosa hubiera sido posible. Además, cuando traduce el *Cortesano* de Castiglione, algunos años antes, Boscán demuestra saber atenerse al marco predefinido por el modelo.

Nos las habemos en realidad con una reescritura donde, sin desechar ninguno de los momentos del proceso del *innamoramento*, Boscán los desarrolla para interpretarlos en clave psicológica, de acuerdo con el tipo de descripciones que se acostumbraba ver en la llamada ficción sentimental o en la poesía cancioneril a cuyo mundo Boscán pertenece aún, sin prejuicio de sus valiosas innovaciones formales. Comparemos ahora, confrontando los pasajes, las modificaciones operadas por el traductor y poeta, frente a su modelo.

Sólo Leandro calla y solo muere,
solo cierra su boca y aun sus ojos,
apretándose en su profunda llaga.
Como el doliente que su muerte teme,
que no osa decir dónde le duele,

44. Tasso (1995: 394).

y, de miedo del mal, se da por sano,
de flaco y apretado haciendo esfuerzos,
así el cuitado de Leandro estaba
sintiéndose venir su muerte cerca.
Conoció la saeta emponzoñada,
vio la mano de do salió el tiro,
sintió que al corazón le acudió el golpe,
entendió más cuál llaga se le hizo
y concluyó que por manera alguna
no podía escaparse de la muerte.
Pero, desengañado, se engañaba
y daba a entender que viviría,
y, viendo la verdad, se daba maña
a creer no sé cómo la mentira.
Él, luego que la virgen vio en el templo,
estuvo sobre sí como espantado
de un tan grande milagro de hermosura,
y en verdad quisiera hallarse lejos
de un peligro tan presto y tan estraño,
y diera por entonces todo el gusto
y todo el bien de ver un bien tamaño
por no verse en un mal de tanto aprieto.
Tras esto, revolvió su sentimiento
y empezó a recebir aquella vista
de aquel sol que aserenaba el mundo.
Dejó estender sus rayos por su alma,
echando su calor y luz por ella,
y así le esclareció, y él levantóse
con nuevos alborozos levantados
y empezó con Amor a entrar en cuenta,
acordando de no dejar morirse.
El esperanza allí vino a su tiempo,
prometiéndole muy fundadamente
cosas que ya el deseo le pedía.
Y allí el fuego estendió sus vivas llamas,
y empezaron a hacerse grandes torres
de Amor y de verdad y no de viento.
Él echaba sus ojos en los de ella,
y ella también alguna vez alzaba
los suyos hacia él de tal manera
que él no podía bien certificarse
aquello si era acaso o si era adrede.
Con esto andaba Amor más en su fuerza,
mas, como quiera, en fin, que aquesto fuese,
si los ojos de entrambos se topaban,
allí era el salir a recebirse,
allí era el mezclarse de las almas,
no embargante que aquélla de Leandro
la mayor parte del camino andaba.

Las saetas de Amor eran espesas,
de los ojos al corazón volaban,
y allí luego la yerba se envolvía
con la más pura sangre que topaba.
A él tres cosas le ocurrieron juntas,
cada una en su grado por estremo,
con las cuales Amor se muestra fuerte:
hermosura y linaje y clara fama,
que en esta virgen relucían todas,
y alumbraban en ella otras mil gracias.
Con esto y con aquello que hemos dicho
y con lo más que mi escribir no alcanza,
Leandro estaba tal, que le convino
emprender de seguir do Amor quería.
Y así, puestos los ojos en el gesto
de ella, y un poco más osadamente
mirándola, empezó de dar indicios
de temor y de amor[45] y de deseo.
Viose dentro en el campo ya metido
y vio cómo se había descubierto
al primer punto más que no debiera.
Pero tornar atrás no convenía,
porque en peligro tal lo más seguro
es osar más después de haber osado.
Acidentes contrarios le acudieron,
atónito quedaba muchas veces
y algunas un gran ímpetu le daba,
con esfuerzo mayor del que él quisiera.
Luego después, su corazón, temblando,
se le tornaba atrás y se encogía,
arrepentido bien de sus esfuerzos.
Veníale tras esto una vergüenza
de mil miserias, que de cosas grandes
Amor muy presto la vergüenza quita.
Mas el deseo, en fin, atizó el fuego,
y en gran parte quitó los movimientos
del triste miedo y del grosero empacho.
Y así, cobrando esfuerzo poco a poco,
movió sus pies el afligido amante
hacia donde ella estaba al otro cabo.
¡Cuántas veces estuvo por tornarse,
cuántas veces quisiera hallar estorbo
y cuántas no quisiera ser nacido!

45. Escribimos «amor» con minúscula, cuando Ruiz Pérez da «Amor», en Boscán (1999b: 330). Creemos que aquí, entre «temor» y «deseo», se trata de la emoción, y no del dios, que sí ocupa el campo frente a Leandro en buena parte del pasaje.

Parecíale bien mudar acuerdo
o diferir lo comenzado un poco,
mas, en fin, no podía, y allí andaba
cayendo y levantando en sus deseos.
Y al cabo, no sé cómo, vacilando
y sin determinarse, hizo cosa
mucho mayor que hubiera jamás hecho
un fuerte corazón determinado.
Porque él llegó bien cerca donde estaba
ella y allí delante se le puso
y empezó con los ojos de hablalle
tanta verdad, que presto fue entendido.

Desaparece el apóstrofe del poeta a Leandro, que aumentaba el patetismo de la evocación y coronaba, así, el primer tercio del poema —si nos atenemos a la división propuesta por Schönberger—. La *amplificatio* hacía imposible esta apóstrofe, ya que Boscán eligió lanzarse a una descripción pormenorizada del proceso del *innamoramento*.

Esta evocación pasa por la acumulación verbal de palabras que pertenecen al campo léxico del análisis psicológico, de los movimientos del alma o incluso del cuerpo. El uso de este lenguaje psicológico satura el texto. Un simple listado bastará casi para definir el estado anímico cambiante de Leandro. He aquí los verbos de nuestro pasaje (algunos comparecen varias veces, como «osar» o «ver», tanto en sentido literal como en sentido figurado de «considerar»): osar, decir, sentirse, conocer, ver, entender, concluir, engañar, desengañarse, dar a entender, creer, espantarse, querer, dar, revolver, empezar, dejar, esclarecer, levantarse, entrar en cuenta, acordar, dejar morirse, prometer, echar los ojos, certificarse, emprender, mirar, tornar(se), quedar atónito, temblar, tornarse atrás, encogerse, arrepentirse, atizar, quitar, cobrar, hallar estorbo, mudar acuerdo, diferir, vacilar, determinarse y —último pero esencial—: hablar.

Los sustantivos relativos a la mente o al cuerpo son menos abundantes que los verbos, pero contribuyen también a la saturación emocional del pasaje: corazón, miedo, esfuerzo, llaga, mentira, gusto, bien, mal, aprieto, sentimiento, vista, alma, alborozo, esperanza, deseo, salir a recibirse, mezclarse de las almas, ojos, corazón, sangre, gracias, temor, amor, deseo, peligro, accidente, ímpetu, esfuerzo, vergüenza, miseria, fuego, movimiento. En cambio, pocos epítetos acompañan esta larga serie de sustantivos (vemos «triste miedo», «grosero empacho» o «afligido amante»), pero estamos claramente antes de la suerte de revolución del epíteto que se da en la poesía española con Garcilaso —cuando se puede observar la eficacia de estos mismos epítetos en el pasaje arriba citado de Tasso.

La evocación del *innamoramento* pasa también por la variación de los elementos clave de la descripción de Museo. Vamos a evocar tan sólo algunos en lo que sigue. La hermosura de Hero sobrecoge a Leandro. Museo escribía (vv. 92-93): «κάλλος γὰρ περίπυστον ἀμωμήτοιο γυναικὸς / ὀξύτερον μερόπεσσι

πέλει πτερόεντος ὀιστοῦ.» (Pues la belleza cambiante de una mujer impecable a los mortales resulta más punzante que alada saeta.») Manuzio traducía: «Pulchritudo enim celebris immaculatæ fœminæ / Acutior hominibus est ueloce sagitta.» La Mare: «Forma etenim celebris, famaque intacta iuuenta / Ocyus alaris volat, efferturque sagittis.» (Nótese cómo La Mare mejora a Manuzio, cambiando *pulchritudo* por *forma*, *immaculatæ* por *intacta*, y *acutior* por *ocyus alaris*, según un proceso de poetización que se observa a lo largo de toda su traducción.) Boscán, en cambio, propone una suerte de glosa explicativa (vv. 223-230):

> Él, luego que la virgen vio en el templo,
> estuvo sobre sí como espantado
> de un tan grande milagro de hermosura,
> y en verdad quisiera hallarse lejos
> de un peligro tan presto y tan estraño,
> y diera por entonces todo el gusto
> y todo el bien de ver un bien tamaño
> por no verse en un mal de tanto aprieto.

Boscán invierte además el orden de los elementos de la descripción. No retoma como tal la imagen de los ojos que serían como la «senda» de la herida (según el mencionado v. 95 de Museo, «ὀφθαλμὸς δ᾽ ὁδός ἐστιν», «y el ojo es su senda). Pero esta «senda» se convierte luego en un campo de batalla psicomáquico, donde Leandro se enfrenta con Amor, cree en la —engañosa— esperanza que ve y quedará vencido por la pasión, en términos que recuerdan en parte la *Canción IV* de su amigo Garcilaso, que pudo tener en mente en el momento de componer este pasaje.[46]

En cambio, Boscán aprovecha la imagen de la flecha que Museo evoca dos veces (vv. 88 y 94) para desarrollarla, retomando el tópos de la flecha envenenada. Veneno y belleza quedan de este modo parcialmente intercambiados en su orden de aparición en Boscán, respecto al epilio de Museo:

> Conoció la saeta emponzoñada,
> vio la mano de do salió el tiro,
> sintió que al corazón le acudió el golpe,
> entendió más cuál llaga se le hizo
> y concluyó que por manera alguna
> no podía escaparse de la muerte.

Se observa, pues, cómo Boscán va separando lo que en Museo y en sus traductores latinos está unido. Pero sí conserva los elementos e, incluso, los redistribuye. Así, toma de los versos 96-98 de Museo la imagen de la estupefacción amorosa. La importancia psicológica del «estupor» es central en el poema de

46. Sobre la *Canción IV*, ver las lecturas de Morros (2000: 19-47) y Gargano (2008: 19-46).

Museo, como también lo sugieren los vv. 166-168, citados en nuestro apartado I, que constituyen como un resumen en miniatura del epilio. En ellos, se aprecia cómo Hero, a su vez, queda prendida, como mediante un rapto de su mente, de la belleza de Leandro: «κάλλεϊ δ' ἱμερόεντος ἀνεπτοίητο Λεάνδρου.» (v. 168: «ante la belleza del seductor Leandro quedábase estupefacta.») El pasaje hace eco al que estamos leyendo aquí también porque se evoca el «agridulce aguijón» de los amores, que recuerda las flechas de fuego que Museo describe (v. 88) y que Boscán transforma en «saeta ponzoñosa».

En los vv. 96-98, pues, el poliptoton le aseguraba una eficacia expresiva a la expresión del estupor (θάμβος / θάμβεε):

> εἶλε δέ μιν τότε θάμβος, ἀναιδείη, τρόμος, αἰδώς.
> ἔτρεμε μὲν κραδίην, αἰδὼς δέ μιν εἶχεν ἁλῶναι
> θάμβεε δ' εἶδος ἄριστον, ἔρως δ' ἀπενόσφισεν αἰδῶ.
>
> Dominánronle entonces *pasmo*, descaro, temblor, pudor. Temblaba su corazón, mas lo contenía el pudor de verse prisionero. *Pasmábale* su porte inmejorable y amor le apartó el pudor.

Manuzio y Musuro traducían:

> Cepit autem ipsum tunc *stupor*, impudentia, tremor, pudor.
> Tremuit quidem corde, pudor uero ipsum tenebat captum.
> *Obstupuit* uero pulchritudinem optimam amor uero ademit pudorem.

Y La Mare:

> Tunc *admirari* cœpit: nil deinde pudere.
> Mox tremit, atque pudet, tremit autem purpureum cor:
> Ora quoque ingenuo radiant suffusa rubore:
> Et *stupet* Heronis facie inflammatus honesta.

Boscán, por su parte, introduce la imagen del estupor donde Museo evoca el efecto de la hermosura, en los vv. 224-225 ya comentados («estuvo sobre sí como espantado / de un tan grande milagro de hermosura»), para luego, en el v. 283, recordarla de nuevo («atónito quedaba muchas veces»). Reproduce así a gran escala el efecto del poliptoton θάμβος / θάμβεε que cada uno de los traductores, como se ha podido apreciar, procura imitar.

Cabe notar, además, que los otros elementos que en el v. 98 de Museo siguen el estupor («θάμβος»), es decir el descaro («ἀναιδείη», «impudentia», «nil deinde pudere»), el temblor («τρόμος», «tremor», «mox tremit») y el pudor («αἰδώς», «pudor», «pudet»), no aparecen sino mucho más adelante, en los vv. 274-275: «empezó de dar indicios / de temor y de amor y de deseo.» Entonces es cuando Boscán aprovecha esta mezcla de emociones discordes para insistir en

ella y representarla a la vez como un vaivén espacial (con la duda descartada si volver o no, v. 279) y como la presencia de «accidentes contrarios» (v. 282) en el alma de Leandro.

El mismo efecto de dilatación se puede decir de los vv. 290-291 de Boscán, «de cosas grandes / Amor muy presto la vergüenza quita», que retoma del v. 99 de Museo: «ἔρωτος ἀναιδείην ἀγαπάζων» («amor le apartó el pudor.»), que Manuzio y Musuro traducen con «amor uero ademit pudorem» y La Mare con «Ast animos faciebat amor: soluitque pudorem.»

Muchas serían las observaciones de esta índole que cabría hacer y que tenderían a confirmar el proceso de traducción y de reescritura que hemos esbozado aquí: desgajando el texto inicial, Boscán lo conserva para organizar su *amplificatio* en torno a estos elementos. Esta constatación sería un punto de partida posible para un estudio de la técnica de traducción de Boscán, que no queremos sin embargo acometer ahora.

VI.

¿Cuáles son las innovaciones de Boscán respecto al modelo de Museo, en el pasaje aquí estudiado? Es preciso rastrear en este último apartado las posibles procedencias de esta amplificación del texto, en el que destaca el empleo de un lenguaje altamente psicológico, que no había bajo esta forma en Museo. No se trata aquí de demostrar todas las influencias ni de zanjar posibles debates en cuanto a los modelos de Boscán, sino de abrir unas pistas.

Es probable que Boscán, además de las conocidísimas y muy comentadas *Heroidas* ovidianas,[47] conociera la versión catalana del epilio, en la reescritura propuesta hacia 1460 por Joan Roís de Corella en su *Història de Leandre i d'Hero*, donde se convirtió el tema elegíaco de la historia de los dos amantes en un relato en prosa cuyo tono se aproximaba al de la ficción sentimental, con la importancia de la nodriza y un trágico final inspirado en la fábula de Píramo y Tisbe.[48] En ésta, sin embargo, el momento del *innamoramento* se presenta de modo aún más breve que en Museo:

> Había cruzado Leandro a una gran fiesta que solemne celebraban en la isla de Sestos, y, entre todas las doncellas, Hero por encima de todas estaba, de clara y elegante figura, a la cual Leandro con modesta y contrita continencia dirigió la mirada, que así lo dispuso la inicua fortuna.
> Salieron al encuentro de la mirada de Leandro los ojos de la graciosa doncella, y al uno y al otro fue como si con viras de enamorada hierba tuvieran las entrañas

47. Reichenberger (1950) mostró puntos de coincidencia entre Boscán y las *Heroidas*, así como, en algunos lugares, con las *Metamorfosis* del mismo vate latino.

48. Para consultar el texto, Roís de Corella (1980). Aquí seguiremos la versión castellana de Roís de Corella (2001).

> atravesadas, y que los ojos, de las partes más íntimas del herido pensamiento, entre sí llevaran secretas embajadas. Y fue tan grande el daño de esta primera vista que en uno y otro se convirtió en pensamiento de solicitud profunda.[49]

Joan Roís de Corella insiste en la importancia de la mirada y detalla el intercambio de miradas con la imagen de la flecha envenenada con alguna hierba, posible modelo de los versos 258-261 de Boscán, que no encontraban equivalente en la versión de Museo:

> Las saetas de Amor eran espesas,
> de los ojos al corazón volaban,
> y allí luego la yerba se envolvía
> con la más pura sangre que topaba.

No basta, sin embargo, el recuerdo de la versión de Joan Roís de Corella, aunque sí pudo contribuir a animar a Boscán a emprender la tarea de su adaptación del epilio de Museo, pero desde un contexto cultural en el que se juntan tradición tardo-medieval e inspiración humanística.

Quisiéramos sugerir que Boscán conecta conscientemente con la codificación del «amor cortés» que había encontrado en Andrés Capellano, *De amore*, una de sus formulaciones más sistemáticas[50] y, sobre todo, con la boga de las elegías amorosas que perpetuaban desde el renacimiento ovidiano del s. XII la tradición del relato erótico de corte fúnebre. Dentro de ésta, cabría recordar la importancia del *Pamphilus*, aquella comedia elegíaca medieval que conoció desde el siglo XII una gran difusión europea, con influencia en el *Libro de buen amor* y en Boccaccio y hasta con ediciones en España —más concretamente, en la corona de Aragón, con la publicación del *Pamphilus de amore* (Zaragoza, Pablo Hurus y Juan Planck, 1480-1484)— que pudieron dejar su huella en la *Celestina*, junto con una tradición más abiertamente médica.[51] Por otro lado, la elegía culta neolatina siempre mantuvo un nutrido diálogo con obras como la *Elegia de Madonna Fiammetta*, conocidísima en la Italia pero también en la España del *Quattrocento*.[52] Ahora bien, uno de los hilos rojos que transcurren la literatura y la tratadística erótica desde aquellas obras hasta los umbrales del siglo XVI, con la difusión de la reevaluación del amor por la corriente platónica, es la descripción codificada del *innamoramento*, que en Italia experimentó miles de reescrituras, de modo que resulta a menudo dificilísimo rastrear las filiaciones exactas.

49. Véase Roís de Corella (2001: 79-80).

50. El primer apartado del capítulo I (Quid sit amor) de este libro rezaba: «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri.»

51. Para esta, véase Cátedra (2000).

52. Sobre la importancia de la *Elegia* en la Italia del *Quattrocento*, véanse Comboni y Di Ricco (2003). Para Cataluña, véase por ejemplo Annicchiarico (1999).

En esta tradición destaca el tópos novelesco del *innamoramento* en medio de un lugar sagrado, tal como aparece en el comienzo de los *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca y en la *Elegia di Madonna Fiammetta* de Giovanni Boccaccio.[53] La lectura del pasaje de la *Fiammetta* evidencia las diferencias pero muestra también desde qué tipo de relato Boscán pudo interpretar el epilio de Museo. Reza el texto de Boccaccio, que cuenta el *innamoramento* desde la perspectiva subjetiva de la heroína Fiammetta, que sería como el equivalente de Hero:

> Mentre che io in cotal guisa, poco alcuni rimirando, e molto da molti mirata, dimoro, credendo che la mia bellezza altrui pigliasse, avvenne che l'altrui me miseramente prese. E già essendo vicina al doloroso punto, il quale o di certissima morte o di vita più che altra angosciosa dovea essere cagione, non so da che spirito mossa, gli occhi, con debita gravità elevati, intra la moltitudine de' circustanti giovani con aguto riguardamento distesi; e oltre a tutti, solo e appoggiato ad una colonna marmorea, a me dirittissimamente un giovane opposto vidi; e, quello che ancora fatto non avea d'alcuno altro, da incessabile fato mossa, meco lui e li suoi modi cominciai ad estimare. Dico che, secondo il mio giudicio, il quale ancora non era da amore occupato, egli era di forma bellissimo, negli atti piacevolissimo e onestissimo nell'abito suo, e della sua giovanezza dava manifesto segnale crespa lanugine, che pur mo' occupava le guancie sue; e me non meno pietoso che cauto rimirava tra uomo e uomo. Certo io ebbi forza di ritrarre gli occhi da riguardarlo alquanto, ma il pensiero, dell'altre cose già dette estimante, niuno altro accidente, né io medesima sforzandomi, mi poté tòrre. E già nella mia mente essendo la effigie della sua figura rimasa, non so con che tacito diletto meco la riguardava, e quasi con più argomenti affermate vere le cose che di lui mi pareano, contenta d'essere da lui riguardata, talvolta cautamente se esso mi riguardasse mirava.
> Ma intra l'altre volte che io, non guardandomi dagli amorosi lacciuoli, il mirai, tenendo alquanto più fermi che l'usato ne' suoi gli occhi miei, a me parve in essi parole conoscere dicenti: «O donna, tu sola se' la beatitudine nostra». Certo, se io dicessi che esse non mi fossero piaciute, io mentirei; anzi sì mi piacquero, che esse del petto mio trassero un soave sospiro, il quale veniva con queste parole: «E voi la mia». Se non che io, di me ricordandomi, gli le tolsi. Ma che valse? Quello che non si esprimea, il cuore lo 'ntendeva con seco, in sé ritenendo ciò che, se di fuori fosse andato, forse libera ancora sarei. Adunque, da questa ora innanzi, concedendo maggiore arbitrio agli occhi miei folli, di quello che essi erano già vaghi divenuti gli contentava; e certo, se gl'iddii, li quali tirano a conosciuto fine tutte le cose, non m'avessero il conoscimento levato, io poteva ancora essere mia.[54]

53. Hubo una versión castellana, cuyo título citamos según la edición castellana de Lisboa de 1541, estrictamente contemporánea del *Leandro* de Boscán (pero que recoge el texto una edición de Sevilla, 1523): *Libro llamado Fiameta porque trata delos amores de una notable dueña napolitana llamada Fiameta el qual compuso el famoso Juan Vocacio poeta florentino: va compuesto por sotil y elegante estilo. Da a entender muy particularizadamente los efectos que haze el amor en los animos ocupados de pasiones enamoradas. Lo qual es de gran provecho por el aviso que en ello se da en tal caso*. Nótese la semejanza en la intención moralizadora expresada por este título y aquella del título de la traducción de La Mare, *De insano & ob id deuitando Leandri ac Herus amore*.

54. Boccaccio (1952: 1067-1068).

Marcando así claramente hasta dónde se mantiene la voluntad de Fiammetta, Boccaccio suelta luego la rienda al «apetito» y describe cómo el fuego invade a la heroína:

> ma ogni considerazione a l'ultimo posposta, seguitai l'appetito, e subitamente atta divenni a potere essere presa; per che, non altramente il fuoco se stesso d'una parte in un'altra balestra, che una luce, per un raggio sottilissimo trascorrendo, da' suoi partendosi, percosse negli occhi miei, né in quelli contenta rimase, anzi, non so per quali occulte vie, subitamente al cuore penetrando ne giò. Il quale, nel sùbito avvenimento di quella temendo, rivocate a sé le forze esteriori, me pallida e quasi freddissima tutta lasciò; ma non fu lunga la dimoranza, che il contrario sopravvenne, e lui non solamente fatto fervente sentii, anzi le forze, tornate ne' luoghi loro, seco uno calore arrecarono, il quale, cacciata la palidezza, me rossissima e calda rendé come fuoco, e quello mirando, onde ciò procedeva, sospirai. Né da quella ora inanzi niuno pensiero in me poteo, se non di piacergli.[55]

Y Fiammetta, pocos momentos después, pondera «aquel día» en términos totalmente opuestos a los que Petrarca usa al recordar un momento semejante (*RVF* LXI: «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno…»):

> Questi adunque, o pietosissime donne, fu colui il quale il mio cuore con folle estimazione tra tanti nobili, belli e valorosi giovani, quanti non solamente quivi presenti, ma eziandio in tutta la mia Partenope erano, primo, ultimo e solo, elessi per signore della mia vita; questi fu colui il quale io amai e amo più che alcuno altro; questi fu colui, il quale dovea essere principio e cagione d'ogni mio male, e, come io spero, di dannosa morte. Questo fu quel giorno, nel quale io prima, di libera donna, divenni miserissima serva; questo fu quel giorno, nel quale io prima amore, non mai prima da me conosciuto, conobbi; questo fu quel giorno, nel quale primieramente li venerei veleni contaminarono il puro e casto petto.[56]

Aquí también, y en términos semejantes a los que Vatel usa en su comentario al texto de Museo, se presenta el *innamoramento* por la vía de los ojos como el error fatídico —inicio de la tragedia— y, sobre todo, como el momento en que, a través de «rayos subtilísimos» que son como flechas, el corazón de Fiammetta empieza a arder. En esto, el relato de Boccaccio podía parecerse al de Museo, pero con una mayor atención al proceso amoroso.

El que se pudiera leer a Museo desde esta perspectiva elegíaca inspirada en la medicina medieval se debe en parte, creemos, al modelo de la versión latina de La Mare que, con su complejo comentario por Vatel, había abierto nuevas posibilidades. Se volvía posible no atenerse a la letra de Museo —como lo habían hecho Manuzio y Musuro— y buscar, en cierto modo detrás de la corteza del

55. Boccaccio (1952: 1068).

56. Boccaccio (1952: 1068-1069).

poema, la realidad psicológica. Ésta, cabía no sintetizarla —como Tasso— sino, todo lo contrario, desarrollarla, para mostrar mejor cuáles son los efectos del amor en la mente de los jóvenes amantes.

Hay una imagen, en cambio, que no aparecía en el poema de Museo, ni en sus comentarios, ni en los modelos hasta ahora mencionados. Se trata del sol como fuente del fuego, a la que Boscán confiere un lugar central en su descripción del *innamoramento* (vv. 231-239):

> Tras esto, revolvió su sentimiento
> y empezó a recebir aquella vista
> de aquel sol que aserenaba el mundo.
> Dejó estender sus rayos por su alma,
> echando su calor y luz por ella,
> y así le esclareció, y él levantóse
> con nuevos alborozos levantados
> y empezó con Amor a entrar en cuenta,
> acordando de no dejar morirse.

Para explicar la presencia de esta imagen, no es suficiente suponer que, como fuente de la luz y del fuego, el sol se podía mencionar metafóricamente para describir a Hero. Basta echar mano de la traducción que el mismo Boscán publicó en el 1534 del *Cortesano* de Baldassarre Castiglione. En el cuarto libro de éste, se halla, como bien se sabe, el discurso de Pietro Bembo que ofrece una síntesis de las teorías renacentistas sobre el amor, heredadas de los tratados de Marsilio Ficino.[56] Leemos pues, en la traducción de Boscán:

> Mas hablando de la hermosura de que nosotros agora tratamos, la cual es solamente aquella que parece en los cuerpos, y en especial en los rostros humanos, y mueve aquel ardiente deseo que llamamos *amor*, diremos que es un lustre o un bien que mana de la bondad divina, el cual, aunque se estienda y se derrame sobre todas las cosas criadas como la luz del sol, todavía, cuando halla un rostro bien medido y compuesto, con una cierta alegre y agradable concordia de colores distintos y ayudados de sus lustres y de sus sombras y de un ordenado y proporcionado espacio y términos de líneas, infúndese en él y muéstrase hermosísimo, aderezando y ennobleciendo aquel sujeto donde él resplandece, acompañándole y alumbrándole de una gracia y resplandor maravilloso, como rayo de sol que da en un hermoso vaso de oro muy bien labrado y lleno de piedras preciosísimas. Y así con esto trae sabrosamente a sí los ojos que le veen y, penetrando por ellos, se imprime en el alma de quien le mora y con una nuvea y estraña dulzura toda la trastorna y la hinche de deleite y, encendiéndola, la mueve a un deseo grande de él. Así que, quedando presa el alma del deseo de gozar de esta hermosura como de cosa buena, si se dexa guiar por el sentido, da de ojos en grandes errores y juzga que aquel cuerpo, en el cual se

56. La bibliografía sobre esta el discurso de Ficino sobre el amor existe una bibliografía ingente, que no procede recordar aquí. Menciónese tan sólo la síntesis en lengua castellana de Ciorda (2004).

> vee la hermosura, es la causa principal della; y así, para gozalla enteramente, piensa que es necesario juntarse del todo, lo más que sea posible, con él.[57]

Castiglione describe el proceso del *innamoramento* desde la perspectiva del sistema neoplatónico tal como Ficino lo había teorizado. La misma descripción se hallaba en términos semejantes en los *Diálogos de amor* de León Hebreo, donde Filón le dice a Sofía:

> Dices verdad, Sofía, porque si tu espléndida belleza no hubiese penetrado por mis ojos, no habría podido herir tanto como lo hizo los sentidos y la fantasía, y al penetrar hasta el corazón no habría tomado como residencia eterna, como la tomó, mi mente, llenándola con la escultura de tu imagen; los rayos del Sol no atraviesan tan rápidamente los cuerpos celestes o los elementos que están bajo él hasta la tierra, como lo hizo la efigie de tu belleza, hasta colocarse en el centro del corazón y en el corazón de la mente.[58]

Ambas citas muestran cómo la teoría neoplatónica explica el amor desde una visión donde la amada resplandece con la luz del sol, ya que refleja la belleza del principio superior que trasluce a través de su cuerpo. Esta teoría había sido formulada por Marsilio Ficino en su *De amore* y, desde allí, había marcado entre otros textos filográficos los *Asolanos* (1505) de Pietro Bembo, el *Cortesano* de Castiglione (1528) y los *Diálogos de amor* de León Hebreo (1535). Dentro del marco de la teoría que estriba en Ficino, el error amoroso, que define el amor terrenal, consiste en considerar que la fuente de la belleza está en la amada, y no en el principio transcendente más allá de ella.

Éste es exactamente el error de Leandro, según nos quiere advertir Boscán, siguiendo también en esto la tradición filográfica, que había hecho de la historia de Hero y Leandro un caso ejemplar de *amor hereos*. En el muy breve capítulo X de la *Oratio septima* de su tratado, Ficino explicaba, bajo el título «De qué modo los amantes son fascinados» (Quo pacto fascinantur amantes):

> Del modo en que los amantes son fascinados nos parece que ya dijimos bastante anteriormente, si añadimos que los mortales son fascinados sobre todo cuando al mirarse con mucha frecuencia, dirigiendo su mirada fijamente a la mirada de los otros, unen sus luces y, desgraciados, se impregnan de un largo amor. Ciertamente, como dice Museo, el ojo es toda la causa y el origen de esta enfermedad. De modo que si alguno tiene los ojos muy brillantes, aunque en los otros miembros no esté bien formado, obliga a los que le miran a perder la cabeza por la razón antes dicha. Quien está formado del modo contrario invita más a una moderada benevolencia que al ardor. La armonía de los otros miembros, aparte de los ojos, no parece tener en este tipo de enfermedad la fuerza de la causa sino un impulso ocasional. Porque tal composición invita al que mira desde lejos a acercarse. Y después retiene mucho

57. Castiglione (1994: 509-510). **58.** Hebreo (2002: 170).

> tiempo al que mira de cerca en su propia observación. Pero sólo hiere el encuentro de los ojos al que se detiene. En cuanto al amor moderado, que es partícipe de la divinidad, y del que se trata sobre todo en este banquete, no solamente el ojo es la causa, sino que también concurren la armonía y el encuentro de todas las partes.[59]

Es el mismo Ficino, pues, quien designaba la historia de Hero y Leandro como un caso ejemplar de la *fascinatio*, del mal de ojo que aqueja a los amantes. Es probable que, conociendo el epilio del *priscus theologus* Museo, viera en aquella descripción la más antigua de las narraciones del mal de amor. Por eso, y porque en Museo figuraba ya con elocuencia el incendio que causa Amor en el corazón de los humanos, tenía que interpretar la materia del epilio como perfecta ilustración de su teoría del amor terrestre.

Resulta más que probable que Boscán, guiado por sus lecturas de Castiglione y de otros textos filográficos, como los de Bembo o del mismo Ficino, leyera también así el epilio de Museo.

Quisiéramos aducir un último punto de coincidencia, que apoyaría esta lectura. Vimos que los vv. 166-168 de Museo se han de leer como resumen de todo el poema:

> ἤδη δὲ γλυκύπικρον ἐδέξατο κέντρον Ἐρώτων.
> θέρμετο δὲ κραδίην γλυκερῶι πυρὶ παρθένος Ἡρώ,
> κάλλεϊ δ᾽ ἱμερόεντος ἀνεπτοίητο Λεάνδρου.
>
> Ya también aceptó el agridulce aguijón de los amores e inflamaba su corazón con dulce fuego la doncella Hero, y ante la belleza del seductor Leandro quedábase estupefacta.[60]

Se aprecia ahora cómo el resumen de la historia infeliz se hace mediante su reducción al *innamoramento*. El epíteto de «aguijón» (κέντρον) es el famoso «agridulce» o, mejor dicho, «dulce amargo» (γλυκύπικρον) de la tradición elegíaca. Ahora bien, de este adjetivo el propio Ficino, como bien lo mostró Edgar

59. Ficino (2001: 215). Para el texto original, Ficino (2002: 233-235): «Quo autem pacto fascinentur amantes, satis supra dixisse uidemur, si modo illud addamus mortales tunc summopere fascinari quando frequentissimo intuitu aciem uisus ad aciem dirigentes, lumina iungunt luminibus et longum, miseri, combibunt amorem. Huius profecto morbi, ut Museo placet, causa omnis et origo est oculus. Ideo siquis nitore polleat oculorum, licet minus, in reliquis membris compositus sit, sepius intuentes ea ratione qua diximus insanire compellit. Qui contra dispositus est, ad moderatam quandam beniuolentiam inuitat potius quam ardorem. Reliquorum preter oculos membrorum concinnitas non cause uim ad egrotationem huiusmodi sed occasionis impulsum uidetur habere. Talis quippe compositio eminus prospicientem, ut propius accedat, hortatur. Deinde cernentem cominus, in ipsa sui consideratione diutissime detinet. Immorantem uero solus ipse ferit intuitus. Ad moderatum autem amorem illum diuinitatis participem, de quo in hoc conuiuio ut plurimum disputatur, non oculus solus ut causa, sed partium cunctarum concordia iocunditasque concurrit.»

60. Museo (1994: 67).

Wind,[61] había hecho el epíteto más perfecto de la pasión amorosa en su vertiente humana (*De amore*, II, VIII):

> Platón llama al amor cosa amarga. Y no sin razón, porque cualquiera que ama muere. Y Orfeo lo llama γλυκύπικρον, esto es, agridulce. Porque el amor es una muerte voluntaria. En la medida en que es muerte, es una cosa amarga. En la medida en que es voluntaria, es dulce. Muere, entonces, cualquiera que ama. Pues su pensamiento, olvidándose de sí, se vuelca en el amado. Si no piensa sobre sí, ciertamente no piensa en sí. Y por tanto, el espíritu afectado de tal manera, no obra en sí mismo, pues la operación principal del espíritu es el propio pensamiento. Aquel que no obra en sí, no es en sí, pues hay una identidad entre estas dos cosas, ser y obrar. No hay ser sin operación ni la operación excede el ser mismo. Ni obra cualquiera donde no está, y allí donde en sí no es, tampoco vive en sí mismo. Quien no vive está muerto. Por lo cual, está muerto en sí aquél que ama. Pero, ¿Vive al menos en otro? Seguramente.[62]

Que Ficino atribuya la creación del epíteto a Orfeo y no a Museo no cambia la interpretación que da del amor humano como dulce amargo. Wind mostró que el mundo humanístico debió desconocer que el doble epíteto había sido acuñado por Safo, ya que incluso Erasmo, en sus *Adagia*, no remonta más allá de Plauto. Poliziano sería la excepción que confirmaría la regla. Pero a partir de Ficino, la calificación filosófica del amor como «agridulce» entroncaría con la tradición poética vernácula que, al menos desde Petrarca (RVF CCXIX, 20-21, CLVII, 6 y CLXIV, 10), usaba este epíteto. Un momento crucial en el desarrollo de la noción lo brinda justamente Pietro Bembo en sus *Asolanos* y será recordado por lectores como Cervantes, cuando escribe en el libro IV de su *Galatea*: «¡Oh amarga dulzura, oh venenosa medicina de los amantes no sanos, oh triste alegría, oh flor amorosa que ningún fruto señalas, si no es de tardo arrepentimiento!» — citando de modo bastante directo a Bembo: «O amara dolcezza, o venenata medicina degli amanti non sani».[63] Asimismo, Antonio Armisén recordó cuánto Boscán usó el epíteto «agridulce» o «dulce amargo».[64]

61. Véase Wind (1972: 161).

62. Ficino (2001: 41-42). Para el texto original, Ficin (2002: 43): «Amorem Plato rem amaram uocat. Nec iniuria, quia moritur quisquis amat. Hunc et Orpheus γλυκύπικρον, id est, dulce amarum nominat. Quippe cum amor mors uoluntaria sit. Ut mors est, amara res est. Ut uoluntaria, dulcis. Moritur autem quisquis amat. Eius enim cogitatio sui oblita semper in amato se uersat. Si de se non cogitat, in se certe non cogitat. Ideo nec in seipso sic affectus animus operatur, cum precipua operatio animi ipsa cogitatio sit. Qui non in se operatur, nec in seipso est. Equa enim inter sese hec duo, esse et operatio, sunt. Nec esse sine operatione est nec operatio esse ipsum excedit. Nec operatur quisquam ubi non est, et ubicumque est operatur. Non ergo in se amantis est animus, quia in seipso non agit. Si in se non est, nec uiuit etiam in seipso. Qui non uiuit mortuus est. Quare in se mortuus est quicumque amat. Num uiuit saltem in alio? Profecto.»

63. Bembo (1990: 150). Nótese la *variatio* de Cervantes respecto a la versión anónima castellana de los *Asolanos* (Salamanca, 1551), que podría hacer pensar que se trata más bien de una traducción directa desde el italiano: «¡oh, ponzoñosa medicina de los enamorados no sanos!» (Bembo, 1990: 151)

64. Armisén (1982: 326-327).

No queremos entrar ahora en la cuestión de saber cómo Boscán resolvió la traducción del centro del epilio de Museo, es decir, aquel lugar donde aparecía dicha noción de γλυκύπικρον (vv. 166-168). Si se acepta, sin embargo, la hipótesis de que el centro del *Leandro* de Boscán pudiera hallarse justamente en la traducción del episodio de Aristeo y de Orfeo,[65] tendríamos una interesante coincidencia entre el γλυκύπικρον del centro del epilio de Museo y el γλυκύπικρον que Ficino, pensando probablemente en la *Geórgica* de Virgilio, atribuía a Orfeo. De hecho, encontramos a través de todo el *Leandro* de Boscán un juego constante entre lo «dulce» y lo «amargo», en consonancia con lo que se deja observar en otros poetas de su época.[66]

Las aguas son amargas e, insiste Boscán, Leandro debe dejar en Hero «el amargor del agua». La dulzura, en cambio, invade el poema, culminando en esta apóstrofe de Leandro por Hero (vv. 2207-2210):

> Mi dulce bien, mi dulce esposo y dulce
> corazón mío, por quien todo me es dulce.
> ¿Pudiste tú, mi bien, tan gran trabajo
> y peligro pasar, como has pasado?

Si se compara ahora la lectura que Boscán hace de Museo, se observa que su *amplificatio* es de índole no sólo poética, sino también teórica: su propuesta de lectura se halla inserta en su traducción. No hay pruebas explícitas de ello, pero la secuencia de indicios hace probable que Boscán concibiera su traducción de Museo como un acto teórico. El análisis que Javier Lorenzo propuso del episodio que Boscán insertó en el pasaje que retomó de Virgilio —es decir: los vv. 1568-1912 que describen la corte submarina de Neptuno— sugiere que haya que leer el *Leandro* también en otros lugares a la luz del *Cortesano* y, más en especial, de su libro cuarto.[67] Otros indicios de lo mismo se hallarían en lo afirmado por Otis H. Green, quien demuestra con algunos ejemplos que Boscán se inspira en el *Cortesano*, según lo anuncia desde el comienzo de su breve ensayo comparativo:

> What Boscán endeavored to do was to convert Musaeus' priestess of Aphrodite into a Renaissance *dama*, and to bring the passion of both lovers into conformity with the code of Platonic love as set forth in Castiglione's *Il Cortegiano*, of which Boscán was the brilliant translator.[68]

Parece querer demostrar que Boscán, con su traducción, quiso estilizar a Hero y Leandro como perfectos amantes neoplatónicos. Reichenberger afir-

65. Se trataría de un centro no ubicado en el mismo centro aritmético, pero sí según el canon de la sección áurea; véase Fontana Elboj (1985).
66. Véase Festugière (1941: 94-140), que menciona en especial a Maurice Scève, Antoine Héroët y Margarita de Navarra, coetáneos de Boscán.
67. Véase Lorenzo (2006), ahora recogido en Lorenzo (2007: 129-154).
68. Green (1948: 91).

maba algo parecido.[69] Pero este aserto no es suficiente. En realidad, Boscán pinta la pasión de los dos jóvenes amantes en consonancia con la tradición elegíaca de la ficción sentimental, a su vez cada vez más marcada en tiempos de Boscán por el neoplatonismo. Pero es necesario ser prudente a la hora de decir que Leandro sería el perfecto representante de la pasión neoplatónica. Lo es, pero en la vertiente humana de la vida, más amarga que dulce. Se dan, pues, indicios de una doble reinterpretación del poema de Museo, a la vez a la luz de la tradición elegíaca de la ficción sentimental y a la de la filografía neoplatónica.

Esta interpretación tendría que hallar su confirmación en indagaciones renovadas, en varias direcciones. Una sería la del diálogo complejo entre el texto de Museo y las dos *Heroidas* de Ovidio, que Boscán conocería en una de las numerosas ediciones comentadas de las segunda mitad del s. xv. Menéndez Pelayo y Reichenberger ya subrayaron la importancia de una serie de préstamos literales, que demuestran la huella de los dos poemas elegíacos ovidianos en el epilio de Boscán. Pero los mismos comentarios brindarían probablemente nuevas claves de interpretación del *Leandro*. Al hilo de esta lectura elegíaca habría que calibrar la posibilidad de una lectura trágica del *Leandro* —hipótesis que nos proponemos explorar en otro ensayo de próxima publicación—.

El aspecto neoplatónico plantea por su parte el problema de la importancia del pensamiento italiano, que aún no ha sido calibrada para la obra de Boscán, y menos para el lugar de Boscán en la historia de la recepción de esta corriente doctrinal italiana en la España de los primeros años del s. xvi.[70] De este movimiento teórico habría que buscar más elementos en el *Leandro* y en el resto de la obra del poeta barcelonés. Merecería en efecto la pena examinar el conjunto del poema de Boscán para intentar medir, gracias a una evaluación equilibrada de los juegos intertextuales e imitativos que lo estructuran, el alcance de lo que probablemente fuera el último gran proyecto del poeta barcelonés.

Apéndice

Reproducimos aquí (desarrollando las abreviaciones y acomodando la puntuación para mayor facilidad de lectura) las observaciones de Vatel a la traducción de La Mare (Museo, *De insano Leandri ac Herus amore poemation*..., fol. IXr°-IXv°). Esta glosa al texto es un conjunto seguido, cuyos apartados separamos aquí, de modo que el comentario y su progresión sean más legibles, conforme las explicaciones vayan siendo cada vez más consistentes.

69. Véase Reichenberger (1951: 105).

70. Para una rica muestra del interés de este tipo de lectura de la poesía del *Cinquecento* hispánico, véase ahora Torres Salinas (2013).

Quam.] virginem.

Leander.] Apostrophe.

Spectasti.] pro desyderio, & affectu fixe, ac frequenter contuitus es & veluti approbasti. Vnde & spectatores pecune dicuntur: qui eam approbant. Et licet spectare de omnibus dici queat: proprie tamen ad voluntatem referas. Quamobrem recte subiunxit.

mente ambigua.] i. animo se in diuersas partes scindente. Cum rationi modo: modo sensitiuo affectui succumberet: vt postmodum videbitur.

Contundere.] conficere: atque obruere.

Pectus miserum.] Mentem sauciam: & traiectam.

Stimulis.] occultis curis: & amorum illecebris.

Sensus est.] Nolebas animum tuum in amoris studium tam inane: tamque miserum inducere. Ex quo quidem primo conflicto continentia, & probitatis mater ratio, euasit victorie compos. Sed reparato appetitus, & sensualitatis exercitu: subactisque in ipso congressu ratione, & pertinentia: tu mox igniuomis domitus, fixusque sagittis turpium cogitationum: vivere spernebas tantæ mulcedinis: ac Herus connubij expers. Amor vero seclusa ratione in cordis, & animi palatium introductus.

Augebatur.] Cum radijs, & fulgoribus, quos lumina, & Heronis oculi suffundebant. Vbi nec ab re quidem videtur autor spondaico versu vsus: non solum propter rei pondus: & radiorum grauitatem: aut quam spondeo in sacrificijs (qualia hic describuntur) & libamentis vterentur: sed quod σπονδη: a quo deducitur: non solum libamentum: ac sacrificium: verumetiam sponsionem proprie: ac fœdus significet. Videbantur enim Herus oculi radios humori suffundendo gratias polliceri: fœdusque amoris cum Leandro percutere. Quod equidem in sequentibus liquido dignoscetur.

Flamme tenus.] Amor / animæ & corpis acerrimus hostis, microcosmi: vt ita loquar: hoc enim Leandri longe, lateque omnia sine controuersia possidens, cordis penetralia primum: obsessasque animi domos: ac recessus incendit. Vnum seuiret minori dispendio in reliquum corpus.

Ignis inuicti viribus.] Qui nec aquis perimi possit nec vmbris diminui. Vt ait in *Bucolica* Mantuanus.[71]

Lambebant.] molliter: & cum quadam non nocendi specie exurebant.

Intacta fama.] nullo notata vicio.

Ocyus volat.] Citius penetrat: effertur quod ac subit anima.

Alatis sagittis.] quidem alate & veloces sagitte. Sic & grecus πτερόεμτος οί σού. i. pennata sagitta. πτερόμ, enim a quo πτερόεις: pennam significat. πτέρυξ vero alam. Quidem vtrunque conuenit.

Est oculus praeceps animi via.] Pulchre admodum dilatauit: quod strictim qui-

71. No se trata aquí de Virgilio, sino de Baptista Mantuanus, que describe al comienzo de su tercera Égloga (*Amyntas, De insani amoris exitu infelici*) en términos llenos de patetismo el incendio de amor que padece un joven amante (vv. 103-108): «Hanc puer ut vidit, periit flammasque tuendo / Hausit et in pectus caecos absorbuit ignes, / Ignes qui nec aquis perimi potuere nec umbris / Diminui neque graminibus magicisve susurris. / Oblitusque greges et damna domestica totus / Uritur et noctes in luctum expendit amaras.» (citamos por la ed. *princeps* Mantua, 1498, cuyo texto edita Mantuanus: 1911).

dem Museus sic dixerat. ὀφθαλμὸς δ᾽ ὁδός ἐσιν hoc est oculus vulnero via est. Est autem oculus organorum corporis preciosissimum: in quo (vt ait Albertus Magnus) maxima indicia amoris, & odij existunt.[72]

Labitur inde vulnus.] i. amoris incendium.

Coniectu ocelli.] Impulsu ac nutu oculi. Est etenim verus cordis nuntius & in quo animus inhabitat. Vnde Plautus in *Miles*: nam ego quidem mores: ocellos habeo.[73] Sic igitur Leander Herus forma ac iuuenta postremo correptus

Cœpit admirari:] amorisque impulsi contra se: & pudorem suum mouere durissimum proelium: in quo aliquamdiu Marte incerto: varia victoria pugnatum est. Nam mox ipse Leander in primo conflictu tremit: pudoreque opprimitur.

Tremit autem purpureum cor.] In quo quidem tremor cor: syllabica dictio non sine argumento suspensa est. Quippe cor vtri cedat, ambigit. Postremo autem pudor nobilis & ingenuus se in ora & castra sua recipiens, vexilla in fronte & sue sedis propugnaculo collocat. Quamobrem Leander, alioqui

Heronis facie inflammatus honesta:] Stupet: ac verecundia consternitur.

Ast animos faciebat amor:] qui cum Leandro tandem insiliens, vicit

soluitque pudorem.] Sic Leander amoris subsidio victoriæ compos, a secum pudore est infœliciter superatus.

72. Vatel no lee esta afirmación directamente en Alberto Magno, *De animalibus*, sino que la toma prestada del *Dictionarium* de Ambrosio Calepino (aquí en una versión posterior al comentario de Vatel, Calepino, 1576: 856b): «Sunt autem oculi pars corporis pretiosissima, in quibus (vt Albertus Magnus inquit) maxima indicia amoris & odij existunt. Sunt enim veri cordis nuntij, in quibus animus inhabitat.» (siguen numerosos ejemplos). Este comentario es tópico, en la tradición crítica que rodea la poesía elegíaca, como lo muestra el comentario a «ocellis» en Propercio, lib. I, que hace Theodorus Marcilius (Catulo, Tibulo, Propercio, 1604: 572b: «Oculi sunt pars corporis pretiosissima, & qui, teste Plinio, lucis vsu vitam distinguant a morte. Oculi sunt, vt ait Palemon, flores animæ. Oculus, vt scribit Albertus magnus in primo de animalibus, verus est cordis nuncius: & profecto in oculis animus inhabitat: suntque in hic maxima indicia amoris, & odij: adeoque illicibiles sunt oculi ad amorem, vt sine illorum venustate, atque decentia, nec ipsa Venus placere possit Vulcano suo.»

73. Plauto, *Miles gloriosus*, v. 347: «nam ego quidem meos oculos habeo nec rogo utendos foris.»

Bibliografía

Alvar Ezquerra, Antonio, «Mitología clásica y poesía castellana en la época del emperador Carlos», *La mitología clásica en la literatura española*, ed. Juan Antonio López Férez, Madrid, Ediciones Clásicas, 2007, 235-265.

Annicchiarico, Annamaria, «Presenza e presenza-assenza di madonna Fiammetta e di Corella nel Tirant lo Blanc», *Estudis sobre Joan Roís de Corella*, ed. Vicent Martines, Alcoi, Editorial Marfil, 1999, 55-69.

Armisén, Antonio, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán: la edición de 1543*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1982.

Béhar, Roland, «*Cum peteret dulces audax Leandros amores…: Lectures européennes d'une épigramme de Martial, entre 1530 et 1550*», volumen colectivo, ed. Trung Tran, París, Classiques Garnier, en preparación.

Béhar, Roland, «El fantasma del autor y el intérprete: esbozo de un motivo literario», *El autor oculto*, ed. Maud Le Guellec, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, en prensa.

Bembo, Pietro, *Gli Asolani - Los Asolanos*, ed., intr. y notas de José-María Reyes Cano, Barcelona, Bosch, 1990.

Berthon, Guillaume, «Aux marges du poème de Musée traduit par Marot: mettre en livre une traduction au début des années 1540», volumen colectivo, ed. Trung Tran, París, Classiques Garnier, en preparación.

Boccaccio, Giovanni, *Libro llamado Fiameta porque trata delos amores de una notable dueña napolitana llamada Fiameta el qual compuso el famoso Juan Vocacio poeta florentino: va compuesto por sotil y elegante estilo. Da a entender muy particularizadamente los efectos que haze el amor en los animos ocupados de pasiones enamoradas. Lo qual es de gran provecho por el aviso que en ello se da en tal caso*, Lisboa, Luys Rodriguez, 1541.

Boccaccio, Giovanni, *Decameron. Filocolo. Ameto. Fiammetta*, a cura di Enrico Bianchi, Carlo Salinari, Natalino Sapegno, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1952.

Boscán, Juan, *Las obras de Boscán, repartidas en tres libros*, ed. William I. Knapp, Madrid, Librería de M. Murillo, 1875.

Boscán, Juan, *Obras poéticas*, ed. Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, Facultad de filosofía y letras, 1957.

Boscán, Juan, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999a.

Boscán, Juan, *Poesía*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Akal, 1999b.

Calame, Claude (ed.), *L'amore in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1984.

[Calepino], *Ambrosii Calepini Dictionarium* […], París, Apud Joannem Macæum, 1576.

Canfora, Luciano (ed.), *Storie d'amore antiche. Leucippe e Clitofonte, Dafni e Cloe, Anzia e Abrocome*, Bari, Edizioni Dedalo, 1987.

Castiglione, Baldassare, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, trad. Juan Boscán, Madrid, Cátedra, 1994.

Cátedra, Pedro M. (ed.), *Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (Siglos XV-XVI),* Madrid, Nuevo Milenio, 2000.

[Catulo, Tibulo, Propercio], *C. Val. Catulli, Albii Tibulli, Sex. Aur. Propertii opera omnia quae extant*, París, Apud Marcum Orry, 1604.

Chevrolet, Teresa, *L'Idée de fable : théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Ginebra, Droz, 2007.

Ciorda, Martín, *Amar en el Renacimiento, un estudio sobre Ficino y Abarbanel*, Buenos Aires, Ed. Miño Dávila, 2004.

Clúa Serena, Josep Antoni, «The Contraposition between «epos» and «epyllion» in Hellenistic Poetry. «Status Quaestionis»», *Anuario de estudios filológicos*, 27 (2004), 23-39.

Comboni, Andrea y Di Ricco, Alessandra (eds.), *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2003.

Cristóbal López, Vicente, «La fábula mitológica en España: valoraciones y perspectivas», *Lectura y signo*, 5 (2010), 9-30.

Esteve, Cesc, *La invenció dels orígens. La història literària en la poètica del Renaixement*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.

Esteve, Cesc y Moll, Antoni-Lluís, «La poètica catalana del Renaixement: Conceptes clau», *La poètica renaixentista a Europa. Una recreació del llegat clàssic*, ed. Josep Solervicens y Antoni L. Moll, Barcelona, Punctum & Mimesi, 2011, 199-241.

Festugière, André-Jean, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française du XVI^e siècle*, París, Vrin, 1941.

Ficin, Marsile, *Commentaire sur* «*Le Banquet*» *de Platon.* «*De l'amour*», trad. Pierre Laurens, París, Les Belles Lettres, 2002.

Fontana Elboj, Gonzalo, «La sección áurea, estructura numérica del *Leandro y Hero* de Boscán», *Cuadernos de investigación filológica*, XI, Logroño, Colegio Universitario de La Rioja, 1985, 71-77.

García Galiano, Ángel, «Poética implícita en Juan Boscán», *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Juan Villegas, Irvine, University of California, 1994, vol. 1, 163-170.

Gargano, Antonio, «"Parlar aspro". La Canción IV de Garcilaso y la tradición petrosa», *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

Gil, Luis, «La enseñanza universitaria del griego en España: del Renacimiento a la Ilustración», *Studi Ispanici*, 24 (2009), 31-43, ahora en *id.*, *Nuevos Estudios de Humanismo y Tradición clásica*, Madrid, Dykinson, 2011, vol. II, 147-171.

Gil Fernández, Luis, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Tecnos, 1997.

Góngora, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.

Green, Otis H., «Boscán and *Il Cortegiano*: The *Historia de Leandro y Hero*», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 4 (1948), 90-101.

Grendler, Paul F. y Cartwright, Julia, *Aldo Manuzio, Episodios para una biografía*, prefacio y traducción de Gabriel Bernal Granados, México, Editorial Aldus, 2000.

Hebreo, León, *Diálogos de amor*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Tecnos, 2002.

Kluge, Sofie, «Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco», *Criticón*, 115 (2012), 159-174.

Kluge, Sofie, «Un epilio barroco: el Polifemo y su género», *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferías*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2013, 153-170.

López Rueda, José, *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1973.

Lorenzo, Javier, «A propósito de una digresión virgiliana: cortesanía e imitación en el *Leandro* de Boscán», *Lemir*, 10 (2006) <http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista10/Lorenzo/Leandro.htm>

Lorenzo, Javier, *«Nuevos casos, nuevas artes». Intertextualidad, autorrepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán*, New York-Berna-Berlín, Peter Lang, 2007.

McCloskey, Jason, «"Navegaba Leandro el Helesponto": Love and Early Modern Navigation in Juan Boscán's Leandro», *Revista de Estudios Hispánicos*, 47 (2013), 3-27.

Mantuanus, Baptista, *Eclogues*, ed. Wilfred Pirt Mustard, Baltimore, John Hopkins Press, 1911, ahora en <http://www.philological.bham.ac.uk/mantuanus/text.html#3_1>

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Juan Boscán*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1908.

Moya del Baño, Francisca, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1966.

Morros Mestres, Bienvenido, «La canción IV de Garcilaso como infierno de amor: de Garci Sánchez de Badajoz y el Cariteo a Bernardo Tasso», *Criticón*, 80 (2000), 19-47.

[Museo], *Musæi opusculum de Herone & Leandro, quod & in latinam linguam ad uerbum tralatum est*, Venecia, Aldo Manuzio, 1494 o 1495/1498, ejemplar: Munich, Bayerische Staatsbibliothek, sign. Rar. 303.

[Museo], *Musaeus Poeta Vetustissimus, De Ero & Leandro. Græce & Latine*. Apud Inclytam Germaniæ Basileam, 1518, ejemplar: Munich, Bayerische Staatsbibliothek, sign. A.gr.a. 1655.

[Museo], *De insano Leandri ac Herus amore poemation, cum Joannis Vatelli commentariis Guilielmo de Mara paraphraste luculentissimo*, París, Jodocus Badius Ascensius, 1514, ejemplar: Viena, Österreichische Nationalbibliothek, sign. 21803-B.

[Museo], *Hero und Leander*, ed. Horst Färber, Munich, Heimeran, 1961, disponible en línea en la Bibliotheca Augustana, <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_post05/Musaios/mus_hero.html>

Museo, *Hero y Leandro*, introducción, traducción y notas de José Guillermo Montes Cala, prólogo de Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1994.
Museo, *Ero e Leandro*, a cura di Guido Paduano, Venecia, Marsilio Editori, 1994.
[Museo], *Héro et Léandre*, ed. Pierre Orsini, París, Les Belles Lettres, 2003.
Poemas de amor y muerte en la Antología Palatina. Libro V y selección del libro VII, ed. Cristóbal Rodríguez Alonso y Marta González González, Madrid, Akal, 1999.
Ponce Cárdenas, Jesús, *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu-Fabra, 2010.
Proctor, Robert, *The Printing of Greek in the 15th century*, Oxford, Oxford University Press, 1900, reed. Hildesheim, Olms, 1960.
Reichenberger, Arnold, «Boscán and Ovid», *Modern Language Notes*, 65 (1950), 379-383.
Reichenberger, Arnold, «Boscán and the Classics», *Comparative Literature*, 3 (1951), 97-118.
Riquer, Martín de, *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*, Barcelona, Archivo histórico, 1945.
Roís de Corella, Joan, *Tragèdia de Caldesa i altres proses*, ed. Marina Gustà, Barcelona, 1980.
Roís de Corella, Joan, *El jardín de amor y otras historias amorosas*, notas introductorias por Martí de Riquer y Joan Fuster, Tlalpan, Libros del Umbral, 2001.
Sappho et Alcaeus, *Fragmenta*, ed. Eva-Maria Voigt, Amsterdam, Polak & Van Gennep, 1971.
Sarolli, Gian Roberto, «Boscán as Translator: St. Jerome or the Humanists?», *Modern Language Notes*, 77 (1962), 187-191.
Schönberger, Otto, «Zum Aufbau von Musaios' *Hero und Leander*», *Rheinisches Museum für Philologie*, 121 (1978), 255-259.
Schönberger, Otto, «Mythologie und Wirklichkeit bei Musaios», *Rheinisches Museum für Philologie*, 130 (1987), 384-395.
Sicherl, Martin, «Die Musaios-Ausgabe des Aldus Manutius und ihre lateinische Übersetzung», *Italia medioevale e umanistica*, 19 (1976), 257-276.
Tasso, Bernardo, *Rime*, ed. Domenico Chiodo, Torino, Edizioni RES, 1995.
Torres Salinas, Ginés, *La luz en la poesía española del siglo XVI (Garcilaso, Fray Luis, Aldana y Herrera)*, Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2013.
Wind, Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento*, trad. Javier Fernández de Castro y Julio Bayón, Barcelona, Barral Editores, 1972 (ed. inglesa original Londres, 1968).

Artículos

Teatro y texto en el primer renacimiento español. Del teatro al manuscrito e impreso

Javier San José Lera
Universidad de Salamanca[1]
trujaman@usal.es

Recepción: 15/03/2013, Aceptación: 25/06/2013,Publicación: 20/12/2013

Resumen
La consideración de algunas de las circunstancias de la fijación de los textos teatrales en el silencioso mundo del manuscrito o el impreso muestra el proceso de pérdida implicado en la «institucionalización» de un género concebido inicialmente para el bullicioso espacio de la representación.

Este trabajo repasa algunos de los mecanismos implicados en el paso del teatro representado al texto fijado en manuscritos o impresos referentes al teatro español de la primera mitad del siglo xvi.

Palabras clave
Teatro; representación; texto; siglo xvi; manuscrito; impreso

Abstract
Theatre and text in first spanish renaissance: From theater to manuscript and printed edition
The analysis of various circumstances related to how theatrical texts were fixed in the silent realm of manuscripts or printed books shows the losses entailed by the «institutionalization» of a genre that was originally conceived for noisy stages.

This paper reviews some of the mechanisms by which theatrical performances become manuscripts or printed books through the first half of the 16th century Spanish drama.

Keywords
Theater; Play; Text; 16th century; manuscript; printed books

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *TESAL16. Documentación, edición, estudio y propuestas de representación del teatro del siglo xvi en Salamanca* (Junta de Castilla y León SA155A11-1 y MICINN FFI2011-25582).

En el Prohemio a los discretos lectores de la *Propalladia*, Torres Naharro justifica la impresión de sus obras de la siguiente manera: «que las más destas obrillas andavan ya fuera de mi obediencia y voluntad».[2] La idea de recoger los textos, expósitos y maltratados, en un impreso, es un tópico prohemial de las dedicatorias. Junto con los de humildad y buena voluntad, que también esgrime Torres, los podemos leer ya en la dedicatoria del *Cancionero* de Juan del Enzina (1496) a los Duques de Alba, y en ámbito estrictamente teatral, en los preliminares de tantas impresiones de partes de comedia del siglo XVII;[3] pero más allá de ello, pone en evidencia una circulación previa amplia de las obras. En el caso de los textos teatrales esa circulación previa puede referirse bien a su recepción por un público lector a través de impresos (o manuscritos), bien por un público espectador; si de la primera no quedan testimonios anteriores a 1517, de la segunda modalidad de circulación podemos suponer la representación de al menos algunas de las obras: la *Trophea* y quizá la *Seraphina*, la *Tinellaria* y la *Jacinta*[4]

Lo que es un hecho es que Torres Naharro en la reflexión teórica del *Prohemio* tiene presente tanto la lectura como la representación de sus obras; se comprueba esto de forma evidente en el momento en el que se refiere a la estructura externa en jornadas, concebidas como «descansaderos, de donde la comedia queda mejor *entendida* y *rescitada*» (sub. mío).[5]

La conciencia de trasladar a un espacio ajeno, el de la imprenta, la realidad «performativa» (valga el neologismo) del teatro, nos da pie para reflexionar en

2. Torres Naharro, (1994: 7). Gillet no anota nada al respecto de esta frase en su edición de la *Propalladia* (Gillet 1951). Sin embargo, hace un recorrido minucioso sobre la que denomina impresionante vida textual de Torres, con nueve ediciones colectivas y media docena o más de ediciones sueltas, hasta reconstruir el stemma de ediciones del siglo XVI en los capítulos dedicados a Bibliografía de su edición, (Gillet, 1943: 3-128). La presencia de ediciones de sueltas y de «Propalladias» en el taller sevillano de Jacobo y Juan Cromberger, la documenta Griffin, 1988 y 1998.

3. «Y también porque andavan ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrezillas mías que como mensageras avía embiado adelante, que ya no mías mas agenas se podía llamar (…) no me pude sofrir viéndolas tan maltratadas, levantándoles falso testimonio, poniendo en ellas lo que yo nunca dixe ni me pasó por pensamiento…» (Juan del Enzina, Dedicatoria «A los yllustres y muy manífi cos señores don Fadrique de Toledo y doña Ysabel Pimentel Duques de Alva… *Cancionero*, 1496, fol. VIr y vº). En la dedicatoria a otro Duque de Alba, don Antonio, de su comedia *El dómine Lucas* (Vega, 1621: 138) escribe Lope: «… hallela en esta ocasión pidiendo limosna como las demás, tan rota, y desconocida, qual suelen estar los que salieron de su tierra para soldados con las galas y plumas de la nueva sangre, y buelven después de muchos años con una pierna de palo, medio braço, un ojo menos, y el vestido de la munición sin color determinada, hize por corregirla, y bien, o mal sale a luz, con el nombre del mayor amigo».

4. Plantea la posibilidad de representación de estas comedias Gillet (1961: 432); ver Joan Oleza (1998: 20-22). Pérez Priego recuerda que la Jacinta «fue representada a Isabella d'Este en uno de sus viajes a Roma» (Pérez Priego, 2011: 251).

5. Gillet (1951: 25) anota: «it will have to be referred logically not to *actos*, but to the implied intervals between the acts, the intermissions, which provide rest for the public as well as for the actors»; sobre el sentido de *rescitada*, como 'actuada' ver Gillet (1961:430). Ver también Melveena McKendrick (1989: 27).

estas páginas sobre las implicaciones del diálogo entre texto teatral representado (o concebido para la representación) e impreso en el teatro del primer Renacimiento español. Este diálogo debe seguirse en dos direcciones: por un lado, desde el paso del espectáculo teatral y de su oralidad al texto y a la publicación, es decir, cómo se ha recogido la naturaleza espectacular del texto teatral en el impreso. Y por otro, en sentido inverso, es decir, las consecuencias del traslado del texto a la lectura que imagina la representación, con la necesidad de volver a leer los textos teatrales del XVI publicados en formato impreso, a la busca de aquello que ofrecen de potencialidad escénica, de posibilidad de transformarse en representación.[6] Aquí me quiero ocupar de la primera de ellas. En términos generales se trata de una aplicación al estudio del teatro del siglo XVI de la doble naturaleza del teatro (como texto y como representación), «dicotomía no siempre valorada por la crítica», según opina Profeti (1996: 205); o la consideración del texto/escritura no frente a, sino en diálogo con el texto/escénico para la consecución del texto/teatro.[7]

En ese planteamiento que propongo es necesario tener en cuenta, como marco de reflexión general, la fructífera idea aplicada por Roger Chartier (1999) al distinguir entre la doble consideración del «texto» como «monumento» y como «evento», distinción especialmente útil para los textos literarios del teatro en los que confluye esa dicotomía ya señalada. Tradicionalmente los textos teatrales han sido considerados como textos pertenecientes a la «institución literaria» convencional con sus imposiciones culturales: texto fijado por escrito a través del manuscrito o la imprenta, destinado a un lector individual y silencioso a la busca de valores estéticos y de reconstrucción de sentidos. Como consecuencia, se han aplicado a ellos preferentemente las disciplinas que se encargan de consolidar la institución literaria así configurada: filología, historia literaria, estética, hermenéutica.[8] Sin embargo, esta consideración «monumental» nos empuja a olvidar la dimensión de realización escénica que rodea por su naturaleza estos textos teatrales convirtiéndolos en «eventos». Un replanteamiento tal del texto nos obliga a poner en juego otras perspectivas para su consideración completa, conjugando la historia del teatro con la historia del libro y de la lectura y con la bibliografía material; al fin y al cabo, la impresión de textos teatrales se

6. «The historian may find some interest in the development of the stage as an institution» (Chambers, 1951, Preface: vii). La atención a este tipo de lectura y la consecuencia para la edición de textos teatrales puede verse en la propuesta escénica que hace Emilio de Miguel del *Coloquio de Selvaggia* de Juan de Vergara (Miguel Martínez, 2006).

7. (Profeti 1982: 162, n. 16). Con una mirada diferente de la que aquí planteo, se ha ocupado del estudio del impreso teatral Miguel M. García-Bermejo Giner (1998). El asunto del paso del teatro al impreso se ha estudiado brillantemente para el siglo XVII por Germán Vega (2010), Florence d'Artois (2010) y Luigi Giuliani (2010).

8. La idea de que la imprenta fue responsable de la transición de la oralidad medieval a la lectura silenciosa fue difundida por H.J. Chaytor, (1967); la idea se discute en Saenger (1982).

ha interpretado como una de las fuerzas constituyentes del teatro en el Renacimiento, y la relación entre teatro e imprenta como la manera en que se constata de forma más evidente en este momento la interacción entre texto y escena.[9]

En contexto español, esta doble naturaleza del texto teatral y la conciencia separada de representación y lectura en su paso al impreso se percibe, por ejemplo, en la epístola que encabeza la edición de las comedias de Lope de Rueda:

> EPISTOLA SATISFATORIA de Juan Timoneda, al prudente lector.
> Viniéndome a las manos, amantíssimo lector, las Comedias del excellente Poeta, y gracioso representante Lope de Rueda, me vino a la memoria el desseo y affectación que algunos amigos y señores míos tenían de vellas en la prouechosa y artificial emprenta. Por do me dispuse (con toda la vigilancia que fue possible) ponellas en orden, y sometellas baxo la correctión de la sancta madre yglesia. De las quales, por este respecto, se han quitado algunas cosas no lícitas y mal sonantes, que algunos en vida de Lope haurán oýdo. Por tanto miren que no soy de culpar, que mi buena intención es la que me salua (Rueda, 1576)

El traslado a la imprenta —un espacio nuevo para el teatro— permite esa licencia del editor para «ponellas en orden» (es decir, señalar parlamentos al margen y separarlos en párrafos), y suprimir aquello que se oyó en el rápido ajetreo de la escena, pero de lo que no es conveniente disponer —en beneficio de la corrección— en el reposo de la lectura. Es claro que leer y ver comedias son dos actividades diversas, como advertía también claramente el encargado de la aprobación de *La dama boba*, de Lope de Vega, Tomás Gracián Dantisco, al firmarla en Madrid el 27 de octubre de 1613, tal y como se lee en el folio final del manuscrito autógrafo de la obra: «Esta comedia intitulada la Dama Boba se podrá representar, reservando a la vista lo que fuera de la lectura se ofreciese y lo mismo en los cantares y entremés y bayles» (Vega, 1613: fol. 132). El censor aprueba lo que ha leído en el manuscrito, donde ha quedado instituido un texto, pero «fuera de la lectura», se reserva la opinión censora hasta ver que lo representado, el texto en su eventualidad representativa, se ajusta a lo leído.

Los textos teatrales del siglo xvi han seguido un camino de transmisión textual que, en cierta forma, establece una frontera con el teatro medieval, como explicó bien Miguel Ángel Pérez Priego (1998).[10] «La obra dramática medieval no posee una realización textual propia»; los ceremoniales catedralicios, los libros de fábrica, de cuentas, etc. recogen noticias de espectáculos cuyos textos solamente de forma excepcional se han transmitido. Pero la inclusión por Enzina de sus églogas dramáticas en el *Cancionero* de 1496 cambia la situación e inicia la vida impresa del teatro. De su éxito editorial dan cuenta las sucesivas

9. Stone Peters, 2000 y 2004. Un planteamiento similar al que propongo sostiene el trabajo de Giuliani (2010).

10. Sobre la transmisión teatral impresa ver también Ana Vázquez Estévez, 1995. Para el teatro del siglo xvii, ver el trabajo de Germán Vega García-Luengos (2010) y los recogidos en el número 108 de *Criticon*.

ediciones y el añadido de textos nuevos en los cancioneros posteriores de 1507 y 1509, (como ocurre igualmente con ediciones sucesivas de la *Propalladia* de Torres, que incluyen las comedias *Calamita* y *Aquilana* ausentes en la *princeps* de 1517). Por otra parte, es de imaginar la existencia de numerosas ediciones sueltas perdidas, así como de manuscritos que debieron recoger las piezas para su traslado a la imprenta o para su empleo en representaciones.[11]

Un caso de este tipo puede considerarse el interesante manuscrito 2621 de la Biblioteca Nacional de España, que contiene un cancionero con *Poesías de varios autores*, entre ellas la pieza teatral *Farça a manera de visita de las damas valençianas*, de Juan Fernández de Heredia, que debió representarse hacia 1524 en la corte de Valencia.[12] La copia, en limpio y de letra clara, destaca en tinta roja el nombre de los interlocutores, tanto en el argumento inicial como en los márgenes o en el interior de las coplas, cuando el verso se distribuye en dos parlamentos (en ambos casos con abreviaturas, con algunas excepciones en que se añade al margen el nombre completo del personaje). Como rúbrica se destaca la didascalia explicita del texto: «Queda la señora sola», (Fernández de Heredia, 1524: fol 124v); otra didascalia más extensa, se copia en tinta negra, pero reduciendo el tamaño de los renglones en forma de triángulo invertido:

> Entra un rey darmas de parte de otros çinco caualleros cô çinco pajes con sus lanças para los çinco q no las teníâ y el Rey darmas haze su personaje cô el desafío de parte de los unos con la respuesta de los otros q cada uno haze y el Rey darmas les dize (Fernández de Heredia, 1524: fol 144r)

Como rúbricas se destacan igualmente los «villancicos» que forman parte de la obra y el anuncio de «quatro coplas a los maliciosos» de cierre (fol. 145v), con su «comparación» (fol 146r), así como el colofón «Fin» en el folio 146v. Tanto este uso de la rúbrica como la disposición del texto en la página, separando las tiradas de versos por coplas, y no por parlamentos de personajes, así como el inicio de cada copla con una mayúscula destacada en tamaño mayor y otra tinta más clara, nos hablan del modelo cancioneril que ha seguido el copista también

11. Sobre la conservación y pérdida de piezas teatrales es fundamental el catálogo de García-Bermejo, (1996). Sobre la «mise en page» del manuscrito teatral francés, ver Hasenohr (1990). En el proyecto digital Manos Teatrales (www.manosteatrales.org) los manuscritos teatrales fechados más antiguos son de 1581-82. Un manuscrito del Institut del Teatre, de la *Comedia Sepúlveda*, puede verse digitalizado en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01478318770103173089079/index.htm> (consulta 29 de enero 2013); su descripción e historia en Vázquez Estévez (2003). Sobre el manuscrito de la *Farsa de la Constanza*, de Castillejo, de h. 1522, ver Cacho (2005) y Periñán y Reyes (2012). Sobre el manuscrito de *Celestina* en el Palacio Real, Faulhaber (1990) y Blecua (2010).

12. (Ferreres 1975: 34). La edición del texto por Rafael Ferreres se hizo a partir de la prínceps de las obras de Fernández de Heredia (Valencia, 1562), sin tener en cuenta este manuscrito, que presenta interesantes variaciones respecto, por ejemplo, a la extensión, localización y carácter de las didascalias.

para la copia de la obra teatral, ofreciendo una copia limpia y visualmente atractiva, quizá pensada para la lectura de la corte o el traslado a la imprenta.

El carácter de este manuscrito, limpio, ordenado y rubricado a la manera cancioneril, contrasta con otro interesantísimo, que contiene *la Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad* (*Comedia*, s.a.), borrador con tachaduras, pero claramente pensado no para la lectura, sino para la representación, como demuestra el que los últimos dos folios contengan dos documentos de gran interés, que atienden a circunstancias específicas para ordenar la función. En primer lugar, la posibilidad de reutilización de los actores que intervengan en la representación doblando papeles:

> el q[ue] hiciere el hombre podrá ser Joseph
> el q[ue] fuere deseo podrá ser un pastor
> el que fuere la divinidad podrá ser nra señora
> el que fuere la justicia podrá hazer un pastor
> el que fuere la misericordia podrá hazer otro pastor
> el que fuere la paz podrá hazer un ángel
> el que fuere la v[er]dad podrá hazer otro ángel
> el amor
> el Verbo Eterno por si (*Comedia*, s. a: fol. 13v).

El segundo contiene un listado con detalles del vestuario y su colorido y el atrezo que debe usarse en la representación, así como algunas indicaciones del aspecto físico del actor a quien se adjudique determinado papel: «ha de ser muy hermoso y pequeño». Este listado nos permite imaginar el impacto visual, casi pictórico, de la representación:[14]

> Los vestidos. el hombre. unos vestidos q[ue] ni bien sean de hombre ni bien de mujer. muy viejo barba blanca tocados en la cabeza.
> el deseo. vestido de verde como pastor
> la divinidad muy rica mente vestida una corona en la cabeza y un ramo de laurel en la mano
> la justicia vestida de azul con una espada desembainada en la mano.
> la paz. vestida de morado con su cayado
> la misericordia. de colorado con un ramo de oliva
> la v[er]dad. de blanco y una Regla en la mano
> El Verbo Eterno de colorado no bien como hombre ni bien como mujer muy g[a]rrido como luchador en la mano un cayado en la cabeza diadema
> el amor vestido de morado pintados algunos coraçones. en la cabeza una guirnalda. a de ser muy hermoso. y peq[ue]ño.

14. Sobre el impacto visual del vestuario en la fiesta cortesana y la formación del gusto teatral en el renacimiento ver Warburg, 2005: 306. El simbolismo de los colores funciona como código teológico en la pintura del final de la Edad media y se extiende a la renacentista, como explica Baxandall (2000: 108).

el ángel ya se sabe con alba y estola y diadema
nra señora como de camino
Joseph. como biexo con taio y de camino
los pastores como tales

Y finalmente el orden de los pasajes cantados:

el primer cantar cantarán el hom[bre] y el deseo
2. el deseo
3. la divinidad y la justi[ci]a
4º la just[ici]a
5. la paz
6. la verdad
7. la misericordia
8 la misericordia
9 el Verbo Eterno
10. el hombre
11. el amor
12 el amor
13 el amor
14 los pastores (*Comedia*, s.a. fol. 14r).[15]

No obstante estos dos ejemplos, la escasez de manuscritos teatrales de este primer teatro del siglo XVI no permite excesivas indagaciones sobre su naturaleza y su uso (autógrafo, original de imprenta, copia encargada para lectura privada, copia de compañía para actores, etc.), como se ha intentado hacer para el teatro del siglo XVII. Mayor riqueza ofrecen los impresos.

Junto con la mencionada edición de Enzina (y la de otros Cancioneros, tal el de Pedro Manuel de Urrea),[16] que instituye el modo de transmisión impresa del teatro del primer renacimiento español, debemos considerar la difusión temprana de piezas teatrales en pliegos sueltos. Para Pérez Priego, estos pliegos pudieron atender a diferentes realidades de representación, por lo que cada edición suelta no denunciaría sino una realización textual única e irrepetible de la pieza dramática, que se manifiesta en la incorporación de villancicos finales o de *introitos* iniciales, presentes en unos pliegos y ausentes en otros impresos (Pérez Priego, 1998: 159). La edición de las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández en Salamanca 1514, presenta una distribución en pliegos, perceptible a través de las signaturas del impreso, que permitiría sospechar la formación del volumen a partir de piezas sueltas individuales, ya que cada pieza comienza y termina

15. El editor de esta *Comedia* (Crawford, 1911) transcribe estos folios finales, pero no concede en su estudio relevancia a la información que proporcionaban, más preocupado de aspectos del contenido de la obra.

16. Hay edición reciente de María Isabel Toro Pascua, (Urrea 2012); el tomo III contiene las églogas.

cuaderno. La difusión de las obras de Torres Naharro en sueltas quizá provocó su deseo de imprimir sus obras recopiladas en la *Propalladia* cuando se traslada a Nápoles en 1517.[17]

La consideración de estos modos de transmisión textual, compartidos por el teatro con otros géneros, nos permite identificar una característica de este nuestro primer teatro impreso: la falta en la tradición española de un formato impreso o manuscrito específico para recoger el teatro, al estilo del formato *agenda* que recuerda Pedro Cátedra (2005: 12) era el preferido en Francia por su manejabilidad por los representantes;[18] de esta forma, los autos, églogas o farsas se imprimen como piezas poéticas, bien en los cancioneros o bien en las sueltas, adoptando en muchas ocasiones modos característicos de géneros no dramáticos, de manera que los impresos teatrales carecen de marcas específicas que orienten al lector en la oralidad implícita en el texto o en sus mecanismos dialogales.

Un caso muy representativo de esta disfunción del impreso teatral es el de las ediciones de *La Celestina*. Llamaba la atención sobre ello el corrector de la impresión veneciana de la obra, Alonso de Ulloa, quien cuando saca al mercado su edición en 1553, al dedicarla a su destinatario, Bartolomé de Vargas, Capellán del Emperador valoraba su producto con razonamiento que vale la pena citar por extenso:

> la qual Tragicomedia, después que del auctor la heredamos, no solamente se ha imprimido más y más vezes en la lengua Castellana, en Hespaña y fuera d'ella, mas aun también en la Thoscana y otras ha sido traduzida; y últimamente viniendo a mis manos, y aun impressa ya en tres partes en Romance, la lehi muy de propósito más vezes, y al cabo de haverla visto y notado bien; hallé, que ni en Hespaña, ni en Flandes, ni en otras partes no la habían dado al mundo como convenía, porque la vi oppressa de dos faltas muy principales, la una mal corregida y sin ninguna ortographía (que es por cierto falta muy grande en un libro) y la otra, siendo comedia como lo es, *que la hayan impresso no como comedia, sino como historia, o otra composición símile*, prosiguiendo siempre desde el principio del Aucto hasta el fin sin poner en la margen los interlocutores, que de passo en passo uan hablando, que a mi ver es un importante error en el tal libro, y se le ha hecho gran sin razón, pues veemos que las comedias de Terencio y de Plauto

17. Sobre las sueltas de las obras de Torres Naharro, ver Gillet, 1943: 79-94. La difusión en pliegos sueltos o en cuadernos desgajados de un impreso mayor es una forma común de difusión de las piezas teatrales, como se comprueba en el hato de Gaspar de Oropesa donde se inventarían «los autos que mi marido, Gaspar de Oropesa, que aya gloria, dejó»: 19 cuadernos de obras, 36 autos y comedias en un emboltorio otras 36 obras en un emboltorio de marquilla», (Cátedra, 2006: 503).

18. El formato agenda evoca un uso profesional del manuscrito teatral (Hasenohr, 1990: 340b). No tenemos en España —hasta donde sé— nada parecido a los *rolets de théâtre* franceses en los que los actores estudiarían sus papeles (roles), en «rollos» (roles) de pergamino o papel con anotaciones de actuación (Lalou, 1991). Los «papeles de actor» que estudia Vaccari eran doblados hasta alcanzar el formato en octavo que permitía guardarlos en un bolsillo (Vaccari 2006: 21). Para la tradición inglesa, ver Werstine (2013).

> y d'otros han sido y están impressas con muy gentil orden: es a saber, que cada persona que en la comedia va hablando, tiene su nombre sacado en la margen, y donde acaba el uno su parlamento, no prosigue allí luego el otro, sino comiença nuevo renglón con el nombre a fuera (dado que aquellas sean Latinas, y que por los auctores d'ellas han sido escriptas en verso) y esto mismo han usado y usan los Ytalianos en las suyas. Lo primero que tengo dicho puedese atribuir a la poca diligencia que se usó en la impresión, mas de lo segundo es de maravillar, y me maravillo infinito de tantos como hasta aquí l'han hecho imprimir, que no hayan caydo en ello, pues que se vee ser evidente error. Por lo qual, ya que nadie no ha mirado en esto, o si lo ha no ha, puesto remedio, me atreví yo a tomar la mano y ser el primero que en tal guisa la hiziesse estampar, creyendo (como creo) hazer grato servicio a mi nación ; y ansí hallándome en Venecia la corregí en todo lo que convenía (no digo que la haya mudado ningún vocablo antiguo, que todos se los he dexado, como los compuso el auctor, juzgando ser temeridad haciendo al contrario), sino que la he emmendado de los errores de la estampa, *y con summa diligencia impresso a manera de comedia*, a fin que de todos fuesse bien lehída, y entendida como conviene (Rojas, 1553: fol. 2v-3r, cursiva mía).

En la misma portada de esa edición (Venecia, Gabriel Giolito de Ferraris y sus hermanos, 1553) se anunciaba como reclamo el haber sido «impresa en guisa hasta aquí nunca vista»; y en efecto, se dispone el texto «teatralmente», con el listado inicial de «INTERLOCUTORES DE LA TRAGICOMEDIA» (Rojas, 1553: fol. 9v), en lista que identifica el nombre del personaje y su rol en la obra; el texto de la obra va en cursiva sangrado con relación a la identificación de los interlocutores, cuyas iniciales se sitúan al margen.[19]

Por otra parte, conocemos el disgusto del autor (o del corrector) por la labor de los impresores a la hora de poner en página su texto, tratándolo como un texto narrativo y no dramático y añadiendo argumentos en prosa donde no eran necesarios, más allá del introductorio claramente teatral:

> Que aun los impresores han dado sus punturas poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía; una cosa bien escusada según lo que los antiguos escritores usaron. (Rojas, 2000: 20).[20]

19. No es mi propósito discutir en este trabajo la naturaleza genérica de *La Celestina*; asumo y comparto los planteamientos y análisis detallado de la obra como teatro que desarrolla Emilio de Miguel (Miguel Martínez, 1996: 124-199, y 2009) y remito a la bibliografía que allí se cita sobre uno de los temas más debatidos de la crítica celestinesca. Aporta reflexiones muy interesantes sobre la ubicación de *La Celestina* en la tradición dramática del xv y la posible difusión en Castilla de la misma, el trabajo de Ottavio di Camillo (2005).

20. «Se diría que esta discrepancia entre los impresores y Rojas refleja una lectura de *La Celestina* como obra narrativa (…) y otra lectura, la del propio autor, dominada por los modelos dramáticos» (Rojas, 2000: 511). Una reflexión brillante sobre el problema ecdótico y tipobibliográfico de los argumentos y las *dramatis personae* de *La Celestina* es el de Gonzalo Pontón (2012). El argumento inicial —no los posteriores- como forma de iniciar la representación ha sido explicado por Stone Peters (2000: 167-169). Emilio de Miguel (2013:198-199) afirma: «Tengo para mí que en el caso de La Celestina se aúnan usos tardomedievales con tradición latina

Es quizá esa forma de plasmación impresa de *La Celestina* —de la que se quejaba Rojas y que trata de remediar Alonso de Ulloa— la que contribuyó también a la recepción de la obra por parte de los lectores del XVI fuera del marco de la tradición dramática, como perteneciente a una tradición narrativa, tal y como explicó con perspicacia Ottavio DiCamillo, no solo por la «escasa familiaridad o desconocimiento de las experimentaciones escenográficas y representaciones teatrales» (DiCamillo, 2005:64), sino también porque el formato impreso en que se ofreció la obra empujaba a esta «institucionalización literaria»: «Siendo comedia como es [...] la hayan impresso no como comedia, sino como historia», según acabamos de ver se lamentaba el editor veneciano de la obra.

La mención de los «antiguos escritores» de Rojas y de las ediciones de Terencio y Plauto por parte del editor Alonso de Ulloa en la edición veneciana de 1553, remite a un espacio de referencia imprescindible en la construcción de los modos de impresión del texto teatral para el primer Renacimiento, y que sin duda suponen un aporte que debe ser tenido en cuenta.[21] El texto dramático de Terencio fue con frecuencia editado con comentarios que en la puesta en página lo rodeaban, reproduciendo la tradición de las glosas bíblicas y de los textos clásicos comentados; pero aparece precedido de los *fabulae interlocutores*, primera de las didascalias explícitas para el lector, y con especificación mediante epígrafes en la cabecera del impreso de la estructura externa de la obra. Además, incorporan con frecuencia interesantes grabados, de los cuales se ha podido suponer que cumplen una función no meramente decorativa, sino ilustradora de rasgos escénicos de representaciones en Ferrara o Roma.[22]

---

y así el propio *Argumento de toda la obra* es en alto grado una imitación de esos prólogos que Rojas había leído en el teatro latino. Cuando, a continuación, critica frontalmente la errada inclusión de argumentos parciales al comienzo de cada acto, estaba reprochando al impresor no haber entendido en absoluto la función plenamente teatral del Argumento de toda la obra. Imaginemos que incluso hoy, cuando con tanta facilidad se hace saber al espectador que va a comenzar la representación —oscurecimiento de la sala, avisos por megafonía—, una hipotética representación de *La Celestina* se iniciara con el recitado del Argumento de toda la obra, y que el actor que lo realizara, al tiempo que habla, fuese señalando de forma inequívoca a los distintos personajes que nombra (…) No sólo se está consiguiendo una presentación muy eficaz y práctica de los personajes principales y del meollo del argumento, sino que hasta parecería que se está dando paso al inicio de la representación, cuando quien esté recitando ese *Argumento de toda la obra*, invitara con algún gesto a retirarse de escena al resto de personajes para focalizar la atención de los espectadores en los dos que habrán de poner en marcha la acción».

21. Gilman (1954/1955: 71-72) remite a conversación con Mª Rosa Lida quien le apuntó los modelos de las ediciones de Plauto y Terencio como referencia a esos «antiguos escritores». Para Howard-Hill, el modelo de las impresiones de Terencio, Plauto y Séneca a partir de 1470 fue determinante de una forma de imprimir el teatro en Inglaterra (Howard Hill,1990: 112 y 130). En la biblioteca de libros en romance que recoge el inventario de bienes de Rojas a su fallecimiento en 1541 aparece reflejado «Anfitrión», probablemente la traducción de López de Villalobos (Infantes, 2010: 149).

22. Puede verse como ejemplo la edición de Terencio, Venecia, 1499. Aunque se trata de una edición italiana, sirve de referencia para España, dado el intenso tráfico de libros entre los dos países y el hecho de que las prensas ex-

También la 'mise en page' de la traducción del *Amphytrion* de Plauto, publicada en Alcalá en 1517, del doctor Villalobos (López de Villalobos, 1550) dispone el texto impreso en letra gótica en doble columna; las glosas, en gótica o redonda —según las ediciones—, de cuerpo menor a los márgenes, lo que supone un esfuerzo de diferenciación para el lector entre el texto dramático y su comentario a través de los tipos de imprenta. Cuando las glosas desbordan el texto, este queda en el centro, rodeado de glosa, como ocurría, por ejemplo, con los textos bíblicos glosados y con los jurídicos. Se identifican los personajes con nombre completo al comienzo de cada escena (que se antecede de una pequeña glosa de situación); los parlamentos a renglón seguido solo con iniciales (alternando con abreviaturas más largas o el nombre completo del interlocutor, es de imaginar que por problemas del oficial de la imprenta en el ajuste de la cuenta del original).

Que estas ediciones están pensadas para la lectura y no para la representación, lo deja claro López de Villalobos en el prólogo a su traducción:

> Aquí se vuelve de latín en romance la primera comedia del Plauto, cuyo nombre es Amphytrion. La trasladación es fielmente hecha sin añadir ni quitar, salvo el prólogo que el poeta haze en nombre de Mercurio y sus argumentos, que esto era bueno para representar la comedia en público y hazer farsa della, porque los miradores entendiesen bien los passos todos. Aquí no se pone aquello, porque sería cosa desabrida y sin gusto. Bastan los argumentos que yo pongo, porque dan mejor a entender la comedia, y son más sabrosos para los leyentes (Lopez de Villalobos, 1550, fol. XLVIIr Prohemio)

Frente a los «miradores», para quienes está pensado el prólogo (cuya imitación influirá en los introitos de Enzina y Torres Naharro), los «leyentes» necesitan otro tipo de material que favorezca el «mejor entender la comedia». Sin embargo, en contraste con esta conciencia, la traducción de Joan de Timoneda en 1559 apela en su prólogo al público para que se disponga a «oýr, ver representar la primera

---

tranjeras satisficieron la demanda hispana de comedias latinas, como señala Edwin J. Webber, (1957/1958: 34; ver también Webber 1956). Estos textos editados en Italia debieron servir como referencia para las actuaciones estudiantiles que observaban los estatutos de la Universidad de Salamanca: «Item de cada collegio cada año se representará una comedia de Plauto o Terencio o tragicomedia (…) y el regente que mejor hiziere y representare las dichas comedias o tragedias se le den seis ducados». *Estatutos hechos en la Universidad de Salamanca*, (1538), Título LXI «De los colegios de Gramática y de lo que en ellos se ha de guardar», fol. Eiiir^{o}. Sobre el teatro en la Universidad de Salamanca ver ahora Mª Jesús Framiñán de Miguel, (2011: vol. I, pp. 271-469), pero también Devid Paolini (2011). La importación de libros teatrales de Italia para la Universidad la documenta Vicente Bécares, en la obligación notarial que publica, de 17 de abril de 1532 acerca de «Los libros griegos y ebraycos que havemos de hazer traer de molde de Venetia para la Universidad de Salamanca»; entre ellos: Aristófanes, *Comoediae novem* (con los escolios de Marco Musuro), Venecia, Aldo, 1498; Sófocles, *Tragaediae septem cum commentariis*, Venecia: Aldo, 1502, Esquilo, *Tragoediae*, Venecia: Aldo, 1518, Eurípides, *Trageoediae septendecim*, Venecia: Aldo, 1503, (Bécares, 1998: 105-109). Sobre las ediciones españolas en Italia y su difusión ver Norton, (1966; 136-137) y Misiti (1992).

comedia de Plauto». La diversa conciencia del médico López de Villalobos y del dramaturgo Timoneda entre escena y lectura individual es muy esclarecedora del cruce que se produce en el primer Renacimiento español entre teatro e imprenta.[23]

Las ediciones tempranas de los clásicos griegos y romanos eran ediciones para la lectura, y su prestigio pesó, sin duda, en la institución del modelo de impresión teatral.[24] El formato impreso parece determinar el modo de lectura individual y silenciosa, en ese proceso de consumación institucional del monumento literario. Pero la lectura silenciosa individual no es la prevista en exclusiva para el teatro impreso. Lo explica bien la *Lozana andaluza* (1528), cuando despide a uno de sus amigos, Silvano, y le pide que vuelva:

> Porque quiero que me leáis, vos que tenéis gracia, las coplas de Fajardo y la comedia *Tinalaria* y a *Celestina*, que huelgo de oír leer estas cosas muncho.
> SILVANO: ¿Tiénela Vuestra Merced en casa?
> LOZANA: Señor, velda aquí, mas no me la leen a mi modo, como haréis vos. Y traé vuestra vihuela y sonaremos mi pandero[25].

Al margen de posibles sentidos eróticos de la vihuela del mozo y el pandero de la lozana joven con que ambos van a hacer música —y otras armonías— tras la lectura, aquí se construye un modo de lectura privada, pero dramatizada, por un actor y músico (ambas funciones solían ir juntas en las fiestas cortesanas), que es en la que el teatro impreso alcanza su sentido y el oyente accede de manera más gustosa y eficaz al texto teatral, cuando alguien con maña le lee el texto «a su modo». Era la difusión prevista por el autor del prólogo de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*: «Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia…, como suele acaecer…».

Las meritorias ediciones impresas de textos teatrales no siempre eran conscientes de las limitaciones que suponía la invitación a la lectura silenciosa del texto, que va implícita a su fijación en letras de molde, eso que se ha llamado

23. Ver Mª J. Ibáñez Pérez (1990). María Cristina Quintero considera que en comparación con la traducción de López de Villalobos, la versión impresa por Timoneda era una versión para representar ante el público, con aguda conciencia de las necesidades dramáticas (Quintero, 1990). Las obras dramáticas de Pérez de Oliva se imprimen como prosa, insertando los parlamentos distintos a línea seguida, al menos en la edición que he visto (Pérez de Oliva,1586).

24. «The early editions of Plautus, Seneca and Terence were primarily reading texts» (Howard-Hill, 1990: 135). De Séneca se puede ver, por ejemplo, la edición de las *Tragedias* en París, 1514, con el trabajo filológico de Erasmo, entre otros y la edición del texto rodeado de los comentarios de Badio Ascensio, Bernardino Marmita y Daniele Gaietano Cremonense (Séneca, 1514).

25. *La lozana andaluza*, mamotreto XLVII, (Delicado 2006: 236). Así interpreta también el texto de *La Celestina* el anónimo lector del siglo xvi de *La Celestina comentada* (Corfis, 1993). En ámbito inglés, Chambers ofrece el ejemplo del interludio *The Life and Repentence of Mary Magdalene* de Lewis Wager, en 1566, en cuya portada leemos: «A new Enterlude, neuer before this tyme imprinted (…) very delectable for those which shall heare or reade the same». (Chambers, 1951,Vol. iii: 503).

«el sacrificio del teatro en el altar de la publicación».[26] Los impresos suponen siempre un falseamiento de la naturaleza oral «performativa» con que ha sido concebido el texto teatral. Lo sabía bien Lope, que en la dedicatoria de *La Campana de Aragón* escribe:

> La fuerza de las historias representada es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato: porque en un cuadro están las figuras mudas, y en una sola acción las personas, y en la Comedia hablando y discurriendo, y en diversos afectos por instantes (…). Nadie podrá negar que las famosas hazañas, o sentencias referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efeto para renovar la fama, desde los Teatros, a las memorias de las gentes: donde los libros lo hacen con menos fuerza, y más dificultad y espacio (Vega, 1623, Dedicatoria).

La lectura del texto impreso debería permitir al lector reconstruir o descifrar los modos de oralidad: canto, voz alta o baja, gestualidad implícita en la comunicación oral. Los autores son conscientes de la necesidad de oralidad incluso en la lectura, como explica bien el corrector de la impresión Alonso de Proaza al lector de *La Celestina*:

> DICE EL MODO QUE SE HA DE TENER LEYENDO ESTA TRAGICOMEDIA
> Si amas y quieres a mucha atención
> leyendo a Calisto mover los oyentes,
> cumple que sepas hablar entre dientes
> a veces con gozo, esperanza y pasión;
> a veces airado, con gran turbación.
> Finge leyendo mil artes y modos,
> pregunta y responde por boca de todos,
> llorando y riendo en tiempo y sazón. (Rojas 2006: 276).[27]

El texto teatral lleva implícita la huella de la oralidad y los códigos que para la comunicación del texto en la época pueden ser claros, pero que han perdido para nosotros su presencia (Chartier, 2000: 249). Como la referencia a una canción que se ha de cantar en escena, de la que se menciona un verso inicial, pero cuya melodía desconocemos (nosotros, pero no los lectores/oyentes para los que se destinó el texto).

En este sentido sería necesario un estudio pormenorizado del aspecto oral implicado en la puntuación en los textos teatrales para buscar un código impreso

26. Título del artículo de Abby E. Zanger, (1988), cit. en Chartier (1999: 26). Sobre la lectura en voz alta de todo tipo de textos en el siglo xvi ver Stone Jones, 2000: 93-94.

27. Para Shergold (1967: 170 n. 3) «Proaza's concluding verses seem to imply both a 'lector' and an audience, and also to expect from this reader a fair amount of 'acting skill». Ver Lida de Malkiel (1984) y Corfis (1993).

explícito de oralidad que mostrara al lector del teatro las vías de reconstrucción de ese modo comunicativo previsto por el texto y le permitiera incorporar a la lectura el proceso de interpretación.[28] Poco más podemos añadir a lo apuntado por el maestro Alberto Blecua (2012) a propósito de la «no puntuación» de los textos dramáticos. Tras constatar el «extraño fenómeno» de la ausencia de puntuación en los autógrafos de los poetas dramáticos del XVII, de Lope a Cañizares, lo interpreta como exigencia de los autores de comedias, que desean textos sin puntuar para poder marcar el ritmo de la entonación y de la cadencia del verso; por lo tanto, vincula el fenómeno a la aparición de los corrales y de las compañías profesionales. La escasez de los manuscritos originales de piezas del XVI nos deja desasistidos al respecto, por lo que debemos remitirnos a los impresos que los transmiten. La costumbre de controlar la puntuación y la ortografía de los textos manuscritos en las imprentas, cada una de las cuales pudo tener su criterio (o incluso dentro del mismo taller, criterios distintos de distintos componedores), deja ese código de lectura al arbitrio de los oficiales encargados de la composición del texto a partir de los originales manuscritos, de los que tampoco tenemos noticia. No hay tampoco en español estudios comparables a los que cita Chartier (1999) sobre el teatro de Molière o de Shakespeare.[29]

Veamos un par de ejemplos.

La *princeps* de *La Celestina*, Burgos 1499 comienza de la siguiente manera:

> Enesto veo Melibea la grandeza de dios. Me. en que calisto. Ca. en dar poder a natura que de tâ perfeta hermosura te dotasse : e fazer a mi îmerito tanta merced q ver te alcâçasse : e en tâ côveniête lugar q mi secreto dolor manifestar te pudiesse. sin duda encôparablemente es mayor tal galardón q el servicio : sacrificio : deuociô e obras pias que por este lugar alcançar têgo yo a dios ofrescido. Ni otro poder mi volûtad humana puede côplir. quien vido enesta vida cuerpo glorificado de ningún hôbre como agora

28. La *Ortographía* de Alejo Vanegas reconoce a las claras ese componente oral de la puntuación cuando escribe: «Para saber la punctuación de que usan los latinos en la oración, es necesario saber que en el razonamiento que va pendiente solemos usar de ciertos entrevalos y pausas, así para que descanse el que habla, como para que perciba y entienda bien el que oye (...) Digo pues que la punctuación haze que descanse el que habla, y perciba bien el que oye, y entienda el que lee», (Vanegas, 1531: fol. d5v). La posibilidad de que la puntuación incorpore el proceso de interpretación oral del texto escrito es señalada por Parkes (1992: 1-2) y aplicada a la predicación y al rezo en impresos litúrgicos (Parkes, 1992: 76-80).

29. No puede aplicarse al caso español lo escrito por Parkes: «In sixteenth-century editions of classical plays layout and punctuation (…) preserved the integrity of the verse as dramatic poetry. However most contemporary plays were written for performance rather than Reading. The printed texts of these plays reflect the circumstances for which they were originaly written to the extent that punctuation of the verse signals patterns of elocutionary units in different registers of spoken discourse» (Parkes, 1992: 111). La puntuación de *La Celestina* que estudia Fidel Sebastián Mediavilla (2003), no atiende a la funcionalidad prosódica teatral, es decir, enfatizar palabras, introducir pausas, apoyar la gestualidad, etc. Parkes (1992: 56) se refiere, por ejemplo, al uso en textos dramáticos de signos de suspensión (un guion simple o tres o más puntos) cuando se interrumpe un parlamento.

> el mio. Por cierto los gloriosos sanctos q se deleytâ en la visión diuina no gozan mas q yo agora en el acatamiêto tuyo. Mas o triste que enesto deferimos : que ellos puramête se glorifican sin temor de caer de tal bienauêturâça : e yo misto me alegro cô recelo del esquiuo tormêto q tu absencia me ha de causar. Me. por grand premio tienes esto calisto. Ca. tengo lo por tanto… (Rojas, 1499: fols. 1v-2r)

Llama la atención la ausencia de marcas de entonación interrogativa o exclamativa; las pausas breves señaladas convencionalmente con *comma* (:) y las largas con el *colum* (.).[30] La integración de las marcas de personaje en la línea de texto resta funcionalidad a la didascalia explícita, así como la no utilización de cursivas u otros diferentes tipos de letra. En conjunto, la información sobre la naturaleza escénica del texto para el lector no es muy abundante en el impreso.[31]

La edición de Cromberger en Sevilla, (Rojas, 1502)[32] señala entre paréntesis las iniciales de los personajes que intervienen en los parlamentos, que quedan así más identificados visualmente para el lector e incorpora interrogaciones (sólo al final del periodo, claro). Se explica que en los últimos versos, se exprese ahora el orgullo del editor cuidadoso, que se ha preocupado de la corrección textual y ha avanzado modos de puntuación:

> quando este muy dulce y breve tratado
> después de revisto y bien corregido,
> *con gran vigilancia puntado y leído*
> fue en Seuilla impreso acabado
> (Rojas 1502: fol. 82, sub. mío).[33]

30. Es el modelo de Nebrija: «Con punto (.) y dos puntos (:) exclusivamente se puntúan las *Introductiones*, la *Gramática* (1492) o los prólogos del *Diccionario latino-español* (1492) y del *Vocabulario español latino* (¿1495?). Y ya en el siglo XVI el *De vi ac potestate litterarum* (1503), impreso con letra redonda y las *Reglas de ortographía* (1517)» (Santiago, 1996:279).

31. Fidel Sebastián, (2010) hace un estudio comparativo de la puntuación en el *Manuscrito de Palacio* (*Mp*) y las ediciones antiguas de *La Celestina*, destacando que la de Burgos 1499 y el manuscrito coinciden en la ausencia del signo de interrogación. «El sistema de puntuación de *Mp* consta tan solo de dos signos de puntuación (el punto y la barra) y carece del absolutamente necesario interrogante. No resulta insólito para un manuscrito sea autógrafo o apógrafo. Sí lo es, en cambio, encontrarlo en un impreso, la edición burgalesa de la comedia, que se atiene también a dos solos signos de puntuación: en este caso el punto y los dos puntos», (Sebastián, 2010: 526).

32. El ejemplar que uso, de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, digitalizado en la Biblioteca Cervantes Virtual, se cataloga con la indicación falsa Sevilla, Cromberger 1502, pero no se identifica en la página web a cuál de las ediciones posteriores corresponde. Agradezco a la profa. Georgina Olivetto la referencia a su trabajo (1998) y a la nota de Charles B. Faulhaber (1992) donde se documenta que el ejemplar bonaerense corresponde en realidad a la edición de Roma, Marcellus Silber, c.1516. Puede verse digitalizado el ejemplar de la Boston Public Library, http://archive.org/details/tragicomediadeca00roja (consulta el 19 de febrero de 2012). No es mi intención, en cualquier caso, entrar en el «laberinto cronológico» de las ediciones de Celestina (Infantes, 2010: 11).

33. Para McPheeters (1956: 15 y 21) la labor de corrección de la puntuación correspondería a Alonso de Proaza. El hecho de que se refiera a la obra como «tratado» es para Infantes señal inequívoca de que es obra de un profesional de la edición (Infantes, 2010: 51).

Los mismos recursos de disposición de la página se comprueban en la edición de Juan Jofre, Valencia, 1514 (aunque el último verso citado lee «fue en Salamanca impreso acabado», Infantes, 2010: 88).

Si comparamos estas ediciones con la primera edición italiana, en Roma, 1506, traducida por Alfonso Ordóñez, comprobamos en esta una mayor atención a la distinción de los interlocutores, destacados en mayúsculas y entre *punctus* (+_+), y un uso de la puntuación que, además de incorporar los signos interrogativos, parece atento a las pausas enfáticas de dicción, con el uso de *comma* y, sobre todo, con la incorporación de la vírgula inclinada (/) en forma de inciso expresivo (evidente, por ejemplo, en la puntuación de la interjección exclamativa: «conspecto + Ma o/ misero»):[34]

> Calisto+
> In questo uedo Melibea la grâdeza di Dio + ME+ in che Calisto? CAL+ per hauer data potentia a la natura che de cosi pecta belleza te / dotasse : e fare a me indegno de tanta gratia che uedere te potesse: e in cosi conueniente luogo chel mio secreto dolore te potessi manifestare: senza dubio incomparabile e maggior tal gratia : chel servitio : sacrificio : deuotioni : et opere pie : che per arriuare a questo luogo / ho / a Dio offerto chi uidi mai in questa uita corpo glorificato si como /e/ adesso il mio? per certo gli gloriosi Sancti : che si dilectano nella diuision diuina : non godeno piu che fo io adesso nel tuo conspecto + Ma o/ misero me che solo in questo semo differenti : che loro puramente se glorificano : senza timore di perderé quella: et io misto me ralegro con timore del futuro tormento : che tua absentia de deue causare + ME+ per cosi gran gratia / hau tu questa Calisto? + CA+ io lo per tanto in uerita… (Rojas, 1506: B8r y v).

No parece haber en ninguna de estas ediciones antiguas de *Celestina* (como en ninguno de los otros impresos teatrales que he visto) un uso expresivo de las mayúsculas, o de las cursivas, para visibilizar palabras importantes al ojo lector y mostrar la necesidad de enfatizar su lectura en voz alta.[35] Es decir, eso que Chartier ha llamado «tipografía expresiva» para referirse a los mecanismos que recogen la oralidad del impreso teatral en otras tradiciones (Chartier, 1999: 21 y 2000:254).[36] No creo que podamos interpretar de esta forma —por su excep-

34. Alejo Vanegas, afirmaba que la vírgula «sirve de comma quando la sentencia es muy imperfecta porque no ay verbo y es necesario tomar un huelgo insensible que no sea tan behemente como el de la coma», (Vanegas, 1531: fol. d6v). Sobre la vírgula inclinada en impresos del siglo xvi ver además Santiago (1996: 279 n. 35 y 281 y 1998: 250-253) y Sebastián (2007: 15-16). Parkes apunta el uso de la *virgula suspensiva* para marcar unidades declamatorias (Parkes, 1992: 78). Tomo el nombre *punctus* para el signo + de Parkes (1992: 306).

35. Sí se utilizan cursivas —a nombre completo o en abreviatura, según las necesidades del cajista- para destacar el nombre de los interlocutores que intervienen en el diálogo, frente a la redonda del texto del diálogo en la edición de *La Celestina* en Salamanca, 1590 (Rojas, 1590).

36. Me pregunto si la normalización ortográfica de los signos de puntuación con que se llevan a cabo las ediciones modernas no acaban con posibles puntos expresivos, sin tener en cuenta la naturaleza de la lectura —silenciosa o en voz alta- prevista para el texto y el carácter normativo

cionalidad— las mayúsculas con que se imprimen dos breves pasajes en parlamentos de la *Celestina* veneciana de 1553. En el final del *aucto XIX* se imprime así el parlamento de Melibea:

> Me. Oyes lo que aquellos moços van fablando? Oyes sus tristes cantares? Rezando llevan con reposo mi bien todo, muerta llevan mi alegría, no es tiempo de yo vivir ; cómo no gozé más del gozo? cómo tuve en tan poco la gloria que entre mis manos tuve? O INGRATOS mortales jamás conocéys vuestros bienes sino quando dellos carecéis (Rojas, 1553: fol. 141v).

En el monólogo final de Pleberio, *aucto XXI*, se imprime así esta frase: «O MUNDO, Mundo, muchos de ti dixeron» (Rojas, 1553: fol. 147v).

En ambos pasajes la mayúscula empleada por el tipógrafo coincide con dos casos de inicio de exclamación (por supuesto, sin puntuación que lo indique). La posibilidad de interpretarlo como un uso tipográfico expresivo es tentadora. Pero, debemos pensar que, a pesar de la voluntad del editor, Alonso de Ulloa, de editar la obra como teatro, este uso de las mayúsculas no trata seguramente de indicarle al lector la oralidad del parlamento, sino que responde a error del cajista, que interpreta como refranes ambas frases y comienza a componerlas con tipos de mayúscula, ya que, en efecto, le edición destaca de esta forma (mediante mayúsculas) todos los casos del amplio refranero empleado en numerosos lugares por los interlocutores.[37]

La plasmación tipográfica en la primera edición de 1514 de las *Farsas y églogas al modo pastoril*, de Lucas Fernández en Salamanca, a cargo de Lorenzo de Liondedei nos deja igualmente bastante desasistidos respecto a los indicios gráficos de oralidad y otras ayudas. Más allá de las iniciales que identifican los parlamentos de los personajes, sangrados ahora a la izquierda con relación a la columna de texto, como ocurría en las églogas el *Cancionero* de Enzina, se prescinde casi por completo de puntos.[38] Solamente cuando el verso se parte

---

de la misma. Quizá habría que preguntarse si los puntos esconden criterios de otra naturaleza que la meramente prosódica o de estructura lógica de la frase, o, en el impreso, si responden a criterios puramente materiales de cuenta del original, e incorporan en los textos dramáticos unidades de pronunciación, como las que consigna Parkes (1992: 112) en la puntuación de un fragmento de la edición en el *first folio* de *The Winter's Tale*. Sobre las normas prácticas de puntuación ver Parkes (1992: 87-92) y para el caso español Sebastián (2007:65-73).

37. Este uso de las mayúsculas en la edición de la *Celestina* en Venecia en 1553 parece responder a la utilización de la obra como vehículo para el conocimiento de la lengua española, como se comprueba en el hecho de que la pieza se imprima junto con dos piezas que complementan esa intención didáctica, un manual de pronunciación y un vocabulario: *INTRODUTIONE DEL SIGNOR ALPHONSO DI VGLIOA, NELLA QUALE S'INSEGNA PRONVNCIARE LA LINGVA SPAGNOLA,CON VNA ESPOSITIONE DA LVI FATTA Nella Italiana, di parecchi vocaboli Hispagnuoli difficili, contenuti quasi tutti nella Tragicomedia di Calisto e Melibea o Celestina*.

38. El manuscrito de la *Farça a manera de visita de las damas* (Fernández de Heredia, 1524), descrito anteriormente y que reproduce los modelos cancioneriles, carece igualmente por completo de todo tipo de puntuación, salvo que conside-

en dos parlamentos, se coloca un punto antes y después de la inicial que identifica al personaje; los blancos separan las coplas que se convierten en unidades de percepción visual, como ocurre con la disposición de las composiciones de cancionero; incluso en una ocasión, en la *Farsa de Pravos y Antona*, la escena en que el Soldado define al amor («Es amor transformación…») aparece en la *princeps* de 1514 precedida por el epígrafe, destacado con un calderón, «*Diffinición de amor*» tal y como sucede tantas veces en el desarrollo de esas composiciones poéticas de los cancioneros, cuyo contenido se divide en epígrafes («Invocación», «Comparación», etc.). De la misma manera se señalan, separadas de las coplas, algunas marcas de estructura externa, tales como el fin de la obra, o la incorporación del villancico de cierre o su posible variación: «Otro villancico del mesmo acto» (*Farsa o quasi comedia de doncella, pastor y caballero*, fol. B4 vº). En definitiva, podríamos confirmar la intuición de Alberto Blecua (2012: 341) al relacionar la puntuación del *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo con la tradición lírica. La escasa puntuación de Lucas Fernández responde a la tradición cancioneril fijada por el *Cancionero* de Enzina.

Algo parecido a lo que ocurre con la ausencia de didascalias explícitas. Las escasas didascalias explícitas —además del argumento inicial de cada pieza, que recoge el *dramatis personae* con su caracterización social, y algunas indicaciones de representación (orden de salidas y entradas, espacios, etc.)- se separan del texto mediante blancos, al margen izquierdo ancho de la columna correspondiente, señalado por las iniciales de los interlocutores, y se preceden en ocasiones de un calderón, que tiene así función no meramente ornamental, sino específicamente distintiva de elementos de representación para la lectura. Pero se emplean en ellas los mismos tipos góticos que en el resto del texto.

Escasos elementos tipográficos son estos, en cualquier caso, para ayudar al lector a leer con la oralidad implícita del texto teatral y su transformación imaginativa en evento.

Quizá, cuando Enzina pensara en la edición de su *Cancionero*, o Fernández en la de su colección de *Farsas* (o Torres en sus comedias para la *Propalladia*), prepararían un original para la imprenta a partir del manuscrito que pudieron usar en la organización de sus representaciones en las salas cortesanas; en ese manuscrito habría quizá indicaciones para la puesta en escena (o no, puesto que ellos mismos debieron encargarse de dirigir la representación). Ese original de imprenta desde el manuscrito inicial habría sufrido un proceso de revisión que piensa ya en el lector y no en el espectador, proceso que se completaría en la imprenta, como habría ocurrido con el original de *La Celestina*. Quizá haya que pensar que la escasez de didascalias explícitas en los impresos teatrales del XVI no responda sin más a la tosca o primitiva teatralidad de los autores, sino que sería

remos como tal el espacio blanco de separación entre coplas. Sobre la puntación del verso y los hábitos de puesta en página ver Parkes (1992: 97-114).

la consecuencia de ese proceso de traslado del teatro al texto, como un resultado, por lo tanto, de las circunstancias de transmisión. El autor del original ofrece al impresor solamente aquello que considera imprescindible para el lector y para la preservación del texto. Y el impresor adopta modelos conocidos de géneros no dramáticos o de textos dramáticos de la tradición clásica en boga.[39]

Pero esto es, sin otros testimonios, una mera hipótesis.

Quizá para suplir esa carencia de direcciones escénicas, que el lector debería deducir de la lectura del diálogo, algunos impresos teatrales incorporan grabados, como habían hecho las primeras ediciones terencianas (ver arriba n. 21).

Los grabados de los frontispicios son —según Chartier— sustitutos de la representación en la lectura, pues representan escenarios, vestuario, atrezo y gestos que ayudan a imaginar la acción y concentran la atención del lector en una escena (Chartier 1999: 37).[40] Aznar Grasa (1992) al hacer el repaso de las ediciones ilustradas en la Salamanca del siglo XVI constata la presencia de grabados en tres ediciones teatrales: Juan Sedeño, *Tragicomedia de Calisto y Melibea en verso…*, Salamanca, Pedro de Castro 1540; Sancho de Muñón, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia…* Salamanca, Juan de Junta 1542, 4º y Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calixto y Melibea…* Salamanca, En casa de Juan y Andrés Renaut, A costa de Claudio Curlet, librero, en 1590. Al hacer la clasificación de las ediciones con grabados distingue los de carácter decorativo, de identificación del impresor, autor o dedicatario, los científicos o explicativos de conceptos, y los grabados acordes con el contenido del texto, «que condicionan de manera determinante la imagen que el lector se hace de un personaje o de una determinada situación (…) personajes y escenas de algunas obras de ficción»; este sería el caso de los grabados en los impresos teatrales, cuando tratan de transmitir la construcción de un espacio escenográfico.[41]

39. Para Chambers, —pensando, claro, en un teatro posterior— la abundancia de didascalias en una obra impresa sería indicio de que se trabajó en la imprenta a partir de un original de compañía; esas indicaciones escénicas estaban pensadas para la representación, y solo secundariamente para estimular la imaginación del lector («They are primarily directions for the stage itself; it is only incidentally that they also serve to stimulate the reader's imagination by indicating the action with which the lines before him would have been accompanied in a representation», Chambers, 1951, vol. III: 195). Anota el caso de una obra, *The Birth of Hercules* de 1597 en cuyo manuscrito una segunda mano añadió direcciones escénicas, con la nota «Notae marginales inserviant dirigendae histrionicae», (Chambers, 1951, vol. IV: 4).

Gilman (1954/1955: 72): «It would seem that when Roxas sent his manuscript to Burgos in 1499 or thereabouts, it was assimilated to that printing tradition which had already grown up around the comedies of Terence».

40. ¿Puede ser un indicio de la utilidad «escénica» de estos tacos el hecho de que el hato del representante Gaspar de Oropesa que edita Pedro Cátedra contenga entre los textos que se inventarían «diez y nueve quadernos de obras que heran de un libro grande luminadas»? (Cátedra 2006: 503).

41. Aznar Grasa (1992: 80). Algo similar encontramos en las relaciones de fiestas, tan comunes a lo largo de los siglos XVI y XVII, en muchas de las cuales se incorporan grabados que tratan de poner ante los ojos del lector, es decir, representar, los elementos espectaculares de la cele-

Las ilustraciones con estampas grabadas reproducen en los impresos teatrales del siglo XVI, es cierto, tipos convencionales y repetidos desde la ficción sentimental (dama, galán vieja, etc.) que son además intercambiables y aparecen en obras distintas, pasando de unos libros a otros; pero igualmente convencional podría ser el modo de representar determinadas escenas, e igualmente convencionales son los tipos teatrales representados.[42] Naturalmente, un impresor no encargaría grabados nuevos para la impresión de un texto teatral, sino que echaría mano de los que tuviese disponibles (que pasan así de un impreso a otro), pero trataría de construir con ellos para el lector una posible escenografía, que no tiene por qué remitir a una representación «real» de la pieza que edita. Pero esto no descalifica la voluntad de ofrecer con la imprenta aquello que la representación da y el libro impreso no. El teatro había quedado vinculado en el mundo de la fiesta religiosa o cortesana, no tanto a la palabra como a la fuerza visual de efectos, adornos y accesorios; quizá el impresor, al incorporar imágenes al impreso teatral buscara no perder en el traslado al papel el hábito de esa mirada.[43]

De lo que no cabe duda es del intento de estas imágenes de establecer la relación con el texto a través de la ilustración y la propuesta de una lectura visual del mismo, a partir de la cual el lector puede reconstruir signos de la representación de los que carece en la lectura: caracterización de los personajes por su edad, por su vestuario, por su condición social; localización escénica en espacio urbano o en espacio rural; interacción gestual de los personajes, elementos del atrezo, etc.[44]

En el caso de *La Celestina*, por ejemplo, muchas de las ediciones antiguas optan por la selección de un fragmento escénico para ilustrar el inicio de los actos con un grabado que pone ante los ojos del lector aquello que el espectador podría tener a la vista en una representación. La construcción de un escenario, la gestualidad de los personajes son eminentemente teatrales, y esto es lo que debe destacarse más que su «fuerza narrativa» o la búsqueda de sus valores simbólicos (en las puertas, por ejemplo se ha querido ver una forma simbólica de representación del traspaso del himen melibeo).[45] La edición de Joffre (Rojas, 1514) mezcla grabados

---

bración: arcos de triunfo, túmulos y otro tipo de escenografía efímera, acompañada de las inscripciones, lemas y versos que las ilustraban.

42. Ver Fernández Valladares (2012: 114-124) y el esclarecedor apéndice sobre la distribución de los grabados xilográficos de *Celestina* (1499) en sus diferentes apariciones (124-126).

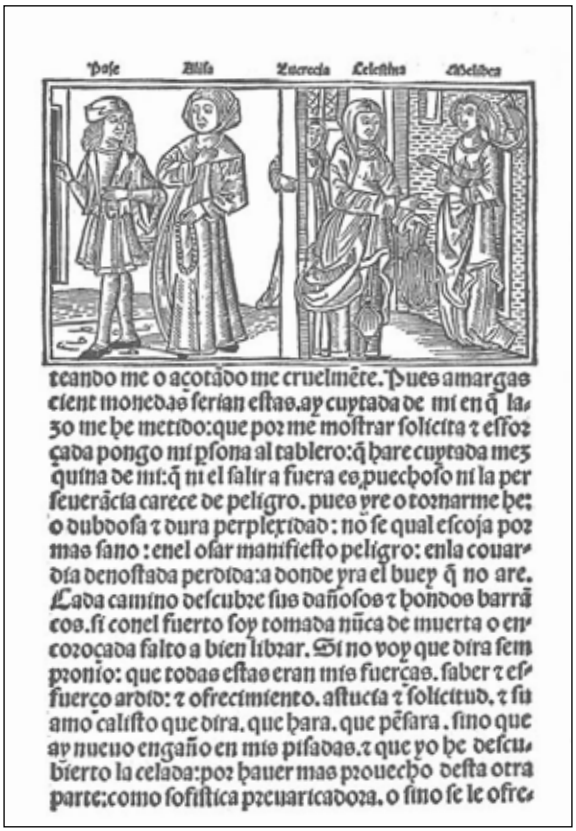
43. Ver Warburg, 2005: 306.

44. Resulta muy interesante el repaso que hace Clifford Davidson (1991), muy especialmente para nuestro propósito las pp. 128-141, «Illustrations in Printed playbooks»: «when attempting to visualize a scene in drama, the printer drew directly on traditional tableaux in the visual arts as these were represented by blocks available to his print shop», (Davidson, 1991: 135a). Stone Peters (2000: 368, n. 31) repasa el sentido escénico de las ilustraciones del Terencio de Trechsel en 1493, y en relación con la Celestina de 1499, Rodríguez Solás (2009).

45. Montero, 2005. Ver Joseph Snow (1987) y Erna Berndt Kelley, (1993); un repaso al estado de la cuestión puede verse en el capítulo 8, «La iconografía de La Celestina», de la tesis doctoral de Fernando Carmona Ruiz (2007: 320-332), así como su artículo de (2011). Infantes (2010: 15) en su brillante argumentación no toma en consideración una posible vinculación escénica

muy convencionales, con la típica galería de personajes aislados, estereotipados e intercambiables, y elementos paisajísticos también repetidos, con otros grabados de indudable fuerza escenográfica, como el mismo de la portada, o aquellos que representan para el lector momentos culminantes, donde hay auténtica interacción de los personajes en creación de un espacio lúdico teatral.[46]

En apoyo del sentido escenográfico de los grabados, debemos considerar la ilustración con que se inicia el auto IV de *La Celestina* en la edición de Burgos, 1499:



teando me o açotādo me cruelmēte. Pues amargas cient monedas serian estas. ay cuytada de mi en q̄ la3o me he metido: que por me mostrar solicita t esfor çada pongo mi psona al tablero: q̄ hare cuytada me3 quina de mi: q̄ ni el salir a fuera es pueçhoso ni la per seuerācia carece de peligro. pues yre o tornarme he: o dubdosa t dura perplexidad: nō se qual escoja por mas sano: enel osar manifiesto peligro: enla couar dia denostada perdida: a donde yra el buey q̄ no are. Cada camino descubre sus dañosos t hondos barrā cos. si conel fuerte soy tomada nūca de muerta o en cozoçada salto a bien librar. Si no voy que dira sem pronio: que todas estas eran mis fuerças. saber t es fuerço ardid: t ofrecimiento. astucia t solicitud. t su amo calisto que dira. que hara. que pēsara. sino que ay nuevo engaño en mis pisadas. t que yo he descu bierto la celada: por hauer mas prouecho desta otra parte: como sofistica preuaricadora. o sino se le ofre-

Comedia de Calisto y Melibea, Burgos, 1499, fol. d1v

de los grabados como elemento de atractivo y originalidad para un comprador de un texto teatral. Tampoco lo hace Mercedes Fernández Valladares, en un trabajo brillante y fundamental para asentar las bases del análisis biblioiconográfico, en el que dedica no pocas reflexiones a la *Celestina* burgalesa (Fernández Valladares 2012).

46. Pueden verse, por ejemplo, los grabados en el final del acto XII la muerte de Celestina (fol, 50v), en el XIII el ajusticiamiento de Pármeno y Sempronio (fol. 51r), en el XIV la subida por la escala al jardín de Melibea (fol. 52v, que se repite en el acto XIX, fol. 63r, justo antes de la escena de la muerte de Calisto, representada en el fol. 64r), y finalmente en el acto XXI el suicidio de Melibea (fol. 66r), (Rojas, 1514).

Siguiendo la convención representativa, el grabado se refiere a los personajes que intervienen en el auto, estableciendo para ellos un vestuario distintivo (p. e., tocados para la dueña y la madre), un atrezo (el rosario de Alisa, el cordón de Celestina…), un espacio escénico (segmentado por la puerta de separación: la calle o campo para Alisa; el interior o portal para el encuentro de Celestina y Melibea con la mirada de Lucrecia), un decorado (puertas, ventanas, celosías) y una interrelación gestual con manos y miradas. Lo que sorprende de este grabado concreto es la incorporación de ese personaje, señalado como «paje», a la izquierda del grabado, que no interviene en el texto y que solamente aparece por referencia indirecta:

> ALISA: Hija Melibea, quédese esta mujer honrada contigo, que ya me paresce que es tarde para ir a visitar a mi hermana (…), y también que viene *su paje* a llamarme… (sub mío).[47]

En el grabado acompaña con verosimilitud a la dama Alisa, marcándole con la mano derecha el camino que deben seguir sus pasos, alejándose de la escena principal en donde ocurre el encuentro de Celestina y Melibea. Este paje es un verdadero figurante, un personaje con pleno sentido en el espacio de la representación, pero no en el espacio del texto. El grabador está representando la acción desde una perspectiva visual, escenográfica podríamos decir, más que desde una perspectiva textual. El mismo personaje, identificado en el rótulo sobre la figura, carente de parlamento en el texto dramático, puede verse en el grabado del auto X (fol. 62r). Ciertamente, el caso del grabador de la edición de Burgos 1499 es un caso excepcional de representación visual de lo representado, pero ilustra muy bien el sentido teatral de los tacos, casi como una didascalia explícita.[48]

Las imágenes que circulaban en los impresos teatrales clásicos reflejaban —aunque de forma ditorsionada a veces— lo que los humanistas estaban intentando hacer en los escenarios a lo largo de Europa; y quienes se encargaban de esas producciones eran con frecuencia los mismos que se encargaron de llevar los textos a la imprenta.[49]

47. *La Celestina*, acto IV, escena 4ª, (Rojas, 2006: 76).

48. «El conjunto de estos xilograbados —por su estilo, de un único artista— es una lectura visual completa de la acción narrativa en forma frecuentemente dramática.», dice de los grabados de Burgos 1499 Snow (1987: 260). En este estudio se pueden encontrar más ejemplos de otros detalles de la atención visual al progreso de la acción por parte del ilustrador. Pollard (1912: 163) relaciona los grabados de la edición de Burgos con los del impresor alemán Grüninger para su *Terencio*, Estrasburgo, 1496. Sobre Terencio y la Celestina ver ahora Rodríguez-Solás (2009) y Cull (2010). Puede verse la espléndida colección de 28 grabados, de gran realismo, en la edición alemana de *La Celestina* (Rojas, 1520) por Wirsung, Ausburg, 1520 en la web del British Museum en línea, http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_results.aspx?searchText=Celestina&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=1 (consulta 5 de febrero, 2013); los grabados de Hans Weiditz han sido recientemente estudiados por Carmona Ruiz (2011). Infantes (2010: 31) considera los grabados de la edición de 1499 en relación con los del impreso del *Oliveros de Castilla*, salido el mismo año del mismo taller y en las dificultades de composición del impreso que suponían.

49. Traduzco la idea de Julie Stone Peters,

Otro caso interesante puede señalarse en la 'mise en page' del *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, en la *princeps* mencionada de las *Farsas* del salmantino, de Salamanca por Lorenzo de Liondedei, (Fernández, 1514). Allí, un taco ilustra el último folio, precediendo al villancico dialogado final —*Di, ¿por qué mueres en cruz, / universal Redemptor? --¡Ay, que por ti, pecador!,* (fol. a6v). El villancico completa el pasaje de adoración general del monumento, buscando el mismo efecto de conmoción por la música al que invitaría en escena una actitud que el texto ha previsto, como se recoge esta vez explícitamente en la correspondiente didascalia:

PEDRO: Todos, todos le adoremos / y alabemos
DIONISIO: ¿Y donde está? MATEO: Veslo allí

(Aquí se han de hincar de rodillas los recitadores delante del monumento, cantando esta canción y villancico en canto de órgano). Adorámoste , Señor, / Dios y hombre verdadero (…) Di, por qué mueres en cruz…



Lucas Fernández, *Auto de la Pasión*, Salamanca, 1514, fol. a6v

(2000:5), donde se refiere como ejemplo a la implicación de Badius Ascensius en montajes de Terencio en Ferrara en torno a 1480 y en la edición del comediógrafo latino por Trechsel en Lyon en 1493 (ver Stone 2000: 316, n. 16). Sobre la presencia de Terencio en la Universidad de Salamanca ver Framiñán 2011 y Paolini 2011, y arriba n. 21.

Sin embargo, a pesar de su ubicación en el impreso, el grabado parece remitir a una escena inmediatamente anterior, donde se propone un mecanismo de apariencia escénica, tras las palabras de Mateo, en otro momento culminante del pathos escénico:

> Los ribaldos y sayones
> en tierra hincaron la cruz
> vimosla entre dos ladrones
> más alta que los lançones
> resplandeciendo con luz.
> Començamosla adorar
> con divina reverencia
> y adorando lamentar
> y cantar
> la gloria de su excelencia
>
> Aquí se ha de demostrar o descobrir una cruz repente a desora la qual han de adorar todos los recitadores hincados de rodillas cantando en canto de órgano *O crux ave spes unica…* (Fernández, 1514, fol a4r).[50]



Lucas Fernández, *Auto de la Pasión*, Salamanca, 1514, fol. a6v, detalle

50. Hermenegildo (1986: 711) se planteaba si las didascalias del texto de Lucas Fernández eran

La elección de los grupos de personajes en la estampa no se corresponde con el piadoso calvario convencional con María y Juan a cada lado de la cruz. Se eligen, en disposición más compleja, dos grupos diversos, según es frecuente en crucifixiones pintadas de finales del xv y comienzos del xvi para dar cabida a todos los personajes del relato evangélico: lamentación a la izquierda, soldados a la derecha. En el grupo de la izquierda se trata de representar gestualmente el dolor con los apóstoles con aureola, que acompañan a una virgen dolorosa desvanecida, que apenas puede ser sostenida por el joven Juan. En el grupo de la derecha, sobre el fondo de lanceros, un personaje en primer plano, que mira hacia arriba y apunta, en actitud parlante, con el índice de su mano derecha al crucificado en un gesto teatral que acompañaría sus palabras, mientras sostiene en la izquierda un elemento de atrezo (un escudo con rostro), parece representar al centurión que exclama: «verdaderamente este era hijo de Dios» (Mt. 27, 54, Mc. 15, 39, Lc, 23, 47-).[51]

Llama la atención el evidente anacronismo en la caracterización del vestuario del grupo de personajes de la derecha; la altura de la Cruz, por encima de las lanzas, las llamativas potencias del Cristo que parecen rayos luminosos, se adaptan a la descripción que hace Mateo en el texto de Lucas Fernández («más alta que los lanzones /resplandeciendo con luz»). Todos ellos son rasgos que convierten la escena grabada en un icono de la representación, muy específicamente de la apariencia repentina de la cruz, prevista como efecto catártico en la obra.

La puesta en página suple para el lector la apariencia escénica con un taco, que actúa a modo de ventana abierta a los ojos del que lee, con una iconografía ciertamente convencional, pero que se adapta al momento escénico que se quiere representar favoreciendo la conmoción, como pudo ocurrir con el efecto de la apariencia en escena, y teatralizando (representado ante los ojos) el texto. La devoción por los ojos es un hábito social que se hace presente en el espacio de la capilla y la iglesia (a través de retablos y tablas) y en el de la representación a través de las apariencias y que el impreso ha sentido la necesidad de recoger.[52]

---

auténticas didascalias de representación o simples ayudas ofrecidas al lector; en el impreso parecen ambas cosas. Monique Martinez Thomas, (Golopentia y Martinez, 1994, p. 152) considera las didascalias del teatro de Juan del Enzina como elementos que en el impreso hacen crónica de una representación real ofrecida, pero se convierten al tiempo en instrucciones para futuras representaciones.

51. El gesto de mirar hacia arriba y apuntar al cielo es el apropiado, según la predicación, para hablar de cosas celestiales o divinas, como recuerda Baxandall (2000: 90); por su parte Victor Stoichita relaciona el gesto con el mecanismo de la integración de la palabra y la imagen «haciéndolas a la vez accesibles al espectador» (Stoichita, 1996: 16). El grabado reproduce —toscamente- una disposición semejante a la del grabado de 1511 de Alberto Durero, «Cristo en la Cruz», nº 24 de la serie de ilustraciones conocida como «Pequeña Pasión», estampas del libro de devoción ilustrado *Passio Christi ab Alberto Durer Nurenbergensi effigiata cum varii generis carminibus Fratris Benedicti Chelidonii Musophili*. Nuremberg: Albrecht Dürer, 1511. Pueden verse la Crucifixión de Gerard David (1490) en l Museo Thyssen de Madrid, o la de Grünewald (1501) en el Öffentliche Kunstsammlung de Basel.

52. Sobre el hábito social de la mirada devota ver Baxandall (2000: 60). El grabado de esta edición de las *Farsas* lo utiliza antes el mismo impresor Lorenzo de Liondedei en la obra *Lec-*

El hecho cierto de que los impresos teatrales del siglo xvii (en partes o sueltas) carezcan de este tipo de ilustraciones, debe hacernos pensar en una definitiva institucionalización del género en el impreso, con espacios bien delimitados, precisamente porque el teatro en escena vive en España un auge sin precedentes y el formato impreso para la lectura del teatro ha quedado fijado.[53] El momento y las circunstancias del teatro español en el primer Renacimiento es otro, y a la novedad del impreso habría que añadir la novedad de un teatro más allá de las formas de teatralidad tradicionales. Se justificaría así el que no se quisiera prescindir entonces, en su traslación al impreso, del hábito social de la mirada que implicaba en el teatro.

En conclusión, la consideración de algunas de las circunstancias de la materialización de los textos teatrales en el silencioso mundo del manuscrito y del impreso muestra el proceso de pérdida y transformación implicado en la «institucionalización» de un género concebido inicialmente para el bullicioso espacio de la representación y que aun no ha fijado su apariencia editorial.

La falta de formatos propios, el modelo de los cancioneros poéticos, el sacrificio de la oralidad en una puntuación inexpresiva, la búsqueda de elementos de apoyo visual para el lector, que respetan inicialmente la costumbre de la mirada social sobre el teatro, desacostumbrada al impreso, son algunos de los rasgos que debemos ir definiendo en la forma de imprimir las obras teatrales del renacimiento español, en el camino hacia la fijación de convenciones de impresión del texto teatral, que sirvan simultaneamente al lector y al hombre de teatro en la construcción del sentido de la obra.

La fijación del gusto por el impreso teatral, construido desde la *mise en page* de los clásicos griegos y romanos, es un proceso en formación en los años finales del siglo xv y en los primeros años del siglo xvi. La edición impresa en Venecia en 1553 de *La Celestina*, cuya puesta en página hemos analizado, nos habla ya de una casi definitiva «institucionalización» del texto teatral en la imprenta para la lectura. Al fin y al cabo, la imprenta parece estar en el corazón mismo del renacimiento del teatro en el siglo xvi, y el paso del teatro al texto a través de la imprenta al tiempo que suponía un sacrificio de elementos integrantes de su naturaleza oral, aseguraba también la posibilidad de la repetición de los textos en nuevas representaciones y su perdurabilidad en la lectura individual o colectiva.[54]

---

tiones quorundam sanctorum iamdiu elucubrate. Salmanticae, 1513, con función ilustrativa devocional, antecediendo a un poema latino de *Passio Domini* (*Lectiones*, 1513; Ruiz Fidalgo, 1994, I: 230, item 99). Valero (2003: 191) localiza el mismo grabado en la edición de los *Libri minores* de Hans Gysser en Salamanca c. 1501; explica el grabado del *Auto* como ilustrativo de uno de los momentos de «iconización visual fuerte» en la dramatización de la obra.

53. Sobre el declive del libro teatral ilustrado en el siglo xvii, ver Stone Peters 2000: 62-63.

54. Es la opinión de Julie Stone Peters, (2000: 1): «Print was at the heart of the Renaissance theatrical revival». Sin embargo, los textos dramáticos impresos en el siglo xv y en el temprano xvi —dice- apenas tienen elementos de diferenciación genérica (2000: 23). Similar

Cobrar conciencia de los mecanismos que el impreso puede poner en juego para salvaguardar la naturaleza doble del género teatral, contribuye a afrontar la consideración de los mismos desde una perspectiva enriquecedora, modificando nuestra manera habitual de tratar estos textos como productos exclusivamente literarios dentro de la institución llamada historia literaria, indeferenciados de otros géneros sin ese componente específico del teatro, que en los orígenes de su historia impresa cuesta identificar. Cobrar conciencia en definitiva de los mecanismos habilitados para el desarrollo del teatro como institución, aunque nos movamos casi siempre para este primer teatro renacentista «en las regiones sombrías de la conjetura».[55]

opinión había expresado Chambers: «A historian of the stage owes so much of his material to the printed copied of plays, with their title pages, their prefatory epistles, and their stage-directions, that he can hardly be dispensed from giving some account of the process by which plays got into print», (Chambers, 1951, vol. III: 158).

55. «We are moving in shadowy regions of conjecture» (Chambers, 1951, vol. III: 8).

Bibliografía

Aznar Grasa, José Manuel 1992, «La ilustración del libro impreso en Salamanca. Siglos xv y xvi. Análisis cuantitativo y temático», en *El libro antiguo español. Actas del segundo Coloquio Internacional,* María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra, eds. Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 61-95.

Baxandall, Michael, 2000 *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

Bécares, Vicente 1998, «Compras de libros para la biblioteca universitaria salmantina del Renacimiento», en *El libro antiguo español. Coleccionismo y Bibliotecas (siglos xv-xviii)*, ed. Mª Isabel Hernández González, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 83-135.

Berndt Kelley, Erna 1993 «Mute commentaries on a text: the illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*», en I.A. Corfis y Joseph T. Snow (eds.), *Fernando de Rojas and Celestina. Approaching the fifth centenary*, Madison, The Hispanic Seminar of Medieval Studies, 193-228.

Blecua, Alberto 2010, «Sobre el MS de Palacio de *La Celestina*», en *La Celestina. Ecdotica e interpretazione*, Francisco Lobera, ed., Roma, Bagatto Libri, 17-42.

—, 2012, «Sobre la (no) puntuación en los textos dramáticos del Siglo de Oro», en *Estudios de crítica textual*, Madrid, Gredos, 319-342.

Cacho, M.T. y Blanca Periñán 2006, «La *Farsa de la Constanza* recuperada», *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche* IX, 9-29.

Carmona Ruiz, Fernando, 2007 *La recepción de la Celestina en Alemania en el siglo xvi*, Universität Freiburg, tesis doctoral, <http://ethesis.unifr.ch/theses/downloads.php?file=CarmonaF.pdf> (consulta 21 de enero 2013).

—, 2011, «La cuestión iconográfica de la Celestina y el legado de Hans Weiditz», *eHumanista* 19, 79-112. <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_19/pdfs/articles/3%20ehumanista19.celestina.carmonaruiz.pdf>

Cátedra García, Pedro Manuel (2005), *El «Colloquio de los divinos amores», atribuido a Juan de Timoneda*, Salamanca, SEMYR.

—, 2006, *Tres colloquios pastoriles de Juan de Vergara y Lope de Rueda*, *(Valencia, 1567. Ahora de nuevo editados y estudiados por Pedro M. Cátedra, con (pro) puesta de escena de Emilio de Miguel*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.

Chambers, E. K 1951, *The Elizabethan Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1ª ed. 1923. 4 vols.

Chartier, Roger 1999 *Publishing Drama in Early Modern Europe*, London, The Bristish Library.

—, 2000, «La pluma, el taller y la voz. Entre historia cultural y crítica textual», en Francisco Rico, dir., *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Centro para la Edición de la Clásicos Españoles, 243-257.

Chaytor, H.J. 1967, *From Script to Print: An Introduction to Medieval Vernacular Literature*, New York.

Comedia (s.a.), *Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad nuevamente compuesta*, Biblioteca Nacional de España, MSS 16058.

Corfis, Ivy A. 1993, «Celestina as Drama: Commentary by a 16th Century Reader», *Romance Philology* 47, 33-47.

Crawford, J.P. W. 1911, «Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad», *Revue Hispanique* 24, 497-541.

Cull, John T. 2010, «A Possible Influence on the Burgos 1499 «Celestina» Illustrations. The German 1486 Translation of Terence's «Eunuchus»», *La Coronica* 38:2, 137-162.

D'Artois, Florence 2010, «¿Es posible una poética de la parte de comedias? Cuestiones, dificultades, perspectivas», *Criticón* 108, 7-24.

Davidson, Clifford 1991, *Illustrations of the Stage and Acting in England to 1580*, Michigan, Medieval Institute Publications, Kalamazoo.

Delicado, Francisco 2006, *La lozana andaluza*, ed. de Folke Gernert, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

DiCamillo, Ottavio 2005, «Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramatúrgicas del humanismo en lengua vulgar», en *La Celestina 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Aniversary of La Celestina*, New York, November 17-19, 1999. Edited by Ottavio DiCamillo&John O'Neill, New York, págs. 53-74.

Enzina, Juan del 1496, *Cancionero de las obras de Juan del Enzina*, Salamanca, Hans Gysser, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-de-juan-del-encina-primera-edicion-1496--0/html/ffadf59c-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html> (consulta 22 de enero, 2013).

Estatutos hechos en la Universidad de Salamanca, 1538 Salamanca, Pedro de Castro. <http://brumario.usal.es/search~S6*spi?/tEstatutos/testatutos/1%2C170%2C207%2CB/frameset&FF=testatutos+1538&1%2C1%2C> (consulta 23 de enero 2013).

Faulhaber, Charles B. 1990, «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520», *Celestinesca*, XIV:2, 3-39.

—, 1992), «The Heredia-Zabalburu Copy of the Tragicomedia de Calisto y Melibea «Sevilla 1502» (i.e.: Rome, Marcellus Silber, c.a. 1516», *Celestinesca*, 16, 25-34.

Fernández, Lucas, 1514, *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández salmantino nuevamente impressas*, Salamanca, Lorenzo de Liom dedei

Fernández de Heredia, Juan 1524, *Farça hecha a manera de visita de las damas valençianas*, mss 2621 BNE, ff. 122r-146v.
<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=1788114.xml&dvs=1360694225680~72&locale=en_US&search_terms=&adjacency=&VIEWER.URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true &usePid2=true>
(consulta 12 de febrero, 2013).

Fernández Valladares, Mercedes 2012, «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *eHumanista* 21, 87-131. <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_21/pdfs/mongraphic%20issue/4%20eHumanista21.fernandez.pdf>

Ferreres, Rafael 1975, ed. Juan Fernández de Heredia, *Obras*, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos.

Framiñán de Miguel, Mª Jesús 2011 *Teatro en Salamanca (1500-1627). Estudio y documentos*, tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca

García-Bermejo Giner, Miguel M. 1996, *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca.

—, 1998 «Creación del impreso teatral: texto y práctica dramática», en A. Redondo, Pedro M. Cátedra y Mª Luisa López Vidriero, eds., *El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 111-128.

Gillet, Joseph E. 1943, 1946, 1951, 1961, *Propalladia and other Works of Bartolome Torres Naharro*, edited by Joseph E. Gillet, Pennsylvania, Bryn Mawr, 4 vols.

Gilman, Stephen 1954/1955, «The Argumentos to *La Celestina*», *Romance Philology*, 8, 71-78.

Giuliani, Luigi 2010, «La Parte de comedias como género editorial», *Criticón* 108, 25-36.

Golopentia, Sandra y Monique Martinez Thomas 1994), *Voir les didascalies*, Paris, CRIC Université de Toulouse-Le Mirail, ibéricas 3.

Griffin, Clive 1988, «Un curioso inventario de libros de 1528», en *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional*, María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra, eds. Salamanca, Ediciones Universidad, 189-224.

—, 1998, «El inventario del almacén de libros del impresor Juan Cromberger: Sevilla, 1540», en *El libro antiguo español. Coleccionismo y Bibliotecas (siglos XV-XVIII)*, ed. Mª Isabel Hernández González, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 257-373.

Hasenohr, Geneviève 1990, «Les manuscrits théâtraux», en Henri Jean Martin et Jean Vezin, dirs., *Mise en page et mise en texte du libre manuscrit*, París, Editions du Cercle, 335-340.

Hermenegildo, Alfredo 1986, «Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», en *Actas del VII Congreso de la AIH*, Madrid, Istmo, 709-729.

Howard-Hill, T.H. 1990, «The Evolution of the Form of Plays in English During the Renaissance», *Renaissance Quarterly* 43, 112-145.

Ibáñez Pérez, Mª J. 1990, «La traducción de *Anfitrión* del doctor López de Villalobos», *Minerva* 4, 255-276.

Infantes, Víctor 2010, *La trama impresa de* Celestina*. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Madrid, Visor.

Lalou, Elisabeth 1991 «Les Rolets de Théâtre. Étude Codicologique», en *Théâtre et Spectacles hier et aujourd'hui. Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Editions du CTHS, 51-71.

Lectiones 1513, *Lectiones quorundam sanctorum iamdiu elucubrate*. Salmanticae, Laurentius Liondedei. <http://brumario.usal.es/tmp/_webpac2_1723971.250481> (consulta 25 de enero 2013).

Lida de Malkiel, Mª Rosa 1984, «La técnica dramática de *La Celestina*», en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, ed. Lia Schwartz e Isaias Lerner, Madrid, Castalia, 281-292.

López de Villalobos, Francisco 1550*, Libro intitulado los problemas de Villalobos que trata de cuerpos naturales y morales (…) Y la comedia Amphytrion*, Sevilla, Christóbal Álvarez, M.D.L. Comedia en los fols. XLVI a LXI vº (cuadernos g —h).

McPheeters, D. W. 1956, «Alonso de Proaza and the Celestina», *Hispanic Review* 24, 13-25.

Melveena McKendrick 1989, *Theatre in Spain 1490-1700*, Cambridge, Cambridge University Press.

Miguel Martínez, Emilio de 1996, La Celestina *de Rojas*, Madrid, Gredos.

—, 2006, «(Pro)puesta en escena», en Cátedra (2006), 467-489.

—, 2009 «*La Celestina*, Madre rehusada del teatro español», en Germán Vega, (ed.) *De La Celestina a la Vida es sueño*, Salamanca, Col. Olmedo Clásico, 15-44.

—, 2013, *De teatro. La preparación del espectador*, Kassel Reichenberger.

Misiti, Maria Cristina 1992), «Alcune rare edizioni spagnole publicate a Roma da Antonio Martínez de Salamanca», en *El libro antiguo español. Actas del segundo Coloquio Internacional*, María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra, eds. Salamanca, Ediciones Universidad, 307-323.

Montero, Ana Isabel 2005, «A penetrable text? Illustration and transgression in the 1499 (?) edition of Celestina», *Word & Image*, 21: 3, 41-55.

Norton, F.J. 1966), *Printing in Spain 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press.

Oleza, Joan 1998, «La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana», en J. Mª Díez Borque (ed.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, Madrid, Cuadernos de Teatro Clásico 10, 1998, 13-30.

Olivetto, Georgina 1998), «Ejemplares de *Celestina* de la colección Foulché-Delbosc en la Biblioteca Nacional de la República Argentina», *Celestinesca* 22, 67-74.

Paolini, Devid 2011, «Sobre un tópico equivocado (las representaciones de las comedias de Plauto y Terencio en España a finales del siglo xv) y *Celestina*», *Celestinesca* 35, 67-83.

Parkes, M.B. 1992, *Pause and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Scolar Press, Cambridge.

Pérez de Oliva, Fernán, 1586, *Las Obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva*, En Córdoba por Gabriel Ramos Bejarano.

<http://books.google.es/books?id=5ptK5h2XP8gC&printsec=frontcover&dq=Perez+de+Oliva&hl=es&sa=X&ei=XLf_ULO2IIjI0AWk1YHgDA&ved=0CDIQ6AEwAA> (consulta 23 de enero 2013).

Pérez Priego, Miguel Ángel 1998 «La Transmisión de la obra dramática en el siglo xvi», en *Estudios sobre teatro del Renacimiento*, Madrid, UNED, 157-169.

—, 2011, «El teatro del Renacimiento: perspectiva crítica», Edad de Oro XXX 2011, 245-255.

Periñán, Blanca y Togelio Reyes 2012, ed. Cristóbal de Castillejo, *Farsa de la Costanza*, Madrid, Cátedra.

Pollard, Alfred W. 1912, *Fine Books*, New York: G. P. Putnam's Sons, London: Methuen & Co. Ltd. <http://www.gutenberg.org/files/35494/35494-h/35494-h.htm#page143>, (consulta el 4 de febrero 2013).

Pontón, Gonzalo, 2012, «Figuras sin paisaje: las *dramatis personae* en las ediciones tempranas de *La Celestina*», en Fosalba, Eugenia y Gonzalo Pontón, coord., *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecua*, Barcelona, Castalia, 61- 84

Profeti, Maria Grazia 1982 «Luogo teatrale e scrittura: il teatro di Juan del Encina», *Lingüística e Letteratura* VII, 155-172.

—, 1996 «Comedias representadas —textos literarios: los problemas ecdóticos», en C. Hernández Valcárcel (ed.), *Teatro, historia y sociedad*, Murcia-Ciudad Juárez, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 205-216.

Quintero, María Cristina 1990, «The Interaction of Text and Culture in Spanish Renaissance Translations of Plautus' *Amphytriuo*», *Bulletin of Hispanic Studies* 67, 235-252.

Rodríguez-Solás, David 2009, «A la vanguardia del libro ilustrado: El Terencio de Lyon 1493 y *La Celestina* de Burgos 1499), *Bulletin of Spanish Studies*, 86:1, 1-17.

Rojas, Fernando de 1499, *Comedia de Calisto y Melibea…* Burgos, Fadrique de Basilea. <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12584960823477162109435/index.htm> (consulta 23 de enero 2013).

—, 1502), *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Sevilla, Cromberger (i.e., Roma, Marcellus Silber c. 1516 <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01715963326706042980035/index.htm> (consulta 23 de enero 2013)

—, 1506, *Tragicocomedia [sic] di Calisto e Melibea nouamente traducta de spagnolo in italiano idioma* [per Alphonso Hordognez], Roma, per Eucharium Silber <http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do?field=titulo&text=Celestina&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=10&pageNumber=3> (consulta el 5 de febrero de 2013).

—, 1514, *Tragicomedia de Calisto y Melibea,* Valencia, Juan Joffre, <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/34696280982381641354679/index.htm> (consulta 28 de enero 2013).

—, 1520, *Ain Hipsche Tragedia vo zwaien liebhabendn mentschen ainem Ritter Calixstus vn ainer Edln junckfrawen Melibia genat* ..., Augspurg, durch Sigismund Grym vnd Marx Wirsung. Disponible en Biblioteca Dioscórides de la UCM <http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=I26424228&idioma=0> (consulta 13 de febrero 2013).

—, 1553, *Tragicomedia de Calisto y Melibea (…) Dirigida al Illustre Sennor Don Bartholome de Vargas y con somma diligentia corrigida por el S. Alonso de Ulloa; e Impressa en guisa hasta aquí nunca uista*. Impressa en Venecia en casa de Gabriel Giolito de Ferrariis y sus hermanos en el anno del s. MDLIII.

—, 1590, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, En Salamanca, En casa de Juan y Andrés Renaut, A costa de Claudio Curlet, librero <http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do?field=titulo&text=Celestina&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=10&pageNumber=20> (consulta 5 de febrero 2013).

—, 2000 *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco Rico et al., Barcelona, Crítica.

—, 2006, *La Celestina*, ed. Emilio de Miguel Martínez, Madrid, Turner, Biblioteca Castro.

Rueda, Lope de 1576, *Las Primeras dos elegantes y graciosas comedias del excellente poeta y representante Lope de Rueda*, Sevilla, Alonso de la Barrera. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13537408912807495222202/index.htm> (consulta 29 de enero 2013).

Ruiz Fidalgo, Lorenzo 1994, *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros, 3 vols.

Saenger, Paul 1982 «Silent Reading: Its Impact on Late Medieval Script and Society», *Viator* 13, 367-414.

Santiago, Ramón, 1996, «La puntuación según Nebrija», *Dicenda* 14, 273-284.

—, 1998, «Apuntes para la historia de la puntuación en los siglos xvi y xvii», en J.M. Blecua, Juan Gutiérrez y Lidia Sala, eds., *Estudios de grafemática en el dominio hispano*, Salamanca, Ediciones Universidad, 243-280.

Sebastián Mediavilla, Fidel 2003 «Las primeras ediciones de *La Celestina* y su puntuación», *BRAE* 83 (2003), 113-135.

—, 2007, *Puntuación, humanismo e imprenta en el Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo.

—, 2010, «Puntuación y stemma de *La Celestina*», *Bulletin Hispanique*, 112, 509-529.

Séneca, Lucio Anneo 1514, *L. Annei Senecae Tragoediae pristinae integritati restitutae*, Parisiis, 1514 (BUS, 12004).

Shergold, N.D. 1967, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press.

Snow, Joseph 1987, «La iconografía de tres Celestinas tempranas (Burgos, 1499, Sevilla, 1518, Valencia, 1514. Unas observaciones», *Dicenda* 6, 255-277.

—, 2001, «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822, II (1499-1600), *Celestinesca* 25, 199-282.

Stoichita, Victor I. 1996, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Forma.

Stone Peters, Julie 2000, *Theatre of the Book 1480-1880. Print, Text and Performance in Europe*, Oxford, Oxford University Press.

—, 2004, «Theater and Book in the History of Memory: Materializing Mnemosyne in the Age of Print», *Modern Philology* 102, 179-206.

Terencio 1499 *Comoediae cum commentariis Aelii Donati, Guidonis Juvenalis, Johannis Calphurnii et Jodoci Badii Ascensii*, en Venecia, 1499, Biblioteca General de la Universidad de Salamanca I/256 <http://brumario.usal.es/record=b1855028> (consulta 22 de enero 2013).

Torres Naharro, Bartolomé de 1517, *Propalladia*, En Napoles por Ioan Pasqueto de Sallo, <http://www.kb.dk/en/kb/nb/ha/boghistorie/propalladia_intro.html> (consulta 23 de enero 2013).

—, 1545 *Propalladia*, Sevilla, por Andrés de Burgos, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23584063210158309632679/index.htm> (consulta 29 de enero 2013)

—, 1994, *Obra completa*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner Biblioteca Castro.

Urrea, Pedro Manuel 2012, *Cancionero*, ed. Mª Isabel Toro Pascua, Zaragoza, Prensas Universitarias, 3 vols.

Vaccari, Debora, 2006 I «papeles de actor» della Biblioteca Nacional de Madrid : catalogo e studio, Florencia, Alinea.

Valero, Juan Miguel 2003, «La pasión según Lucas Fernández», *La Coronica* 31, 117-216.

Vanegas, Alejo 1531, *Tractado de Ortographia y Accentos en las tres lenguas principales*, Toledo, Lázaro Salvago Ginovés, <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=1866479&custom_att_2=simple_viewer> (consulta 19 de febrero de 2013).

Vázquez Estévez, Ana 1995, *Impresos dramáticos españoles de los siglos XVI y XVII en las bibliotecas de Barcelona*, Kassel, Reichenberger.

—, 2003, «La Comedia Sepúlveda: notas acerca de su rescate y adquisición por la Biblioteca del Instituto del Teatro», *Revista Galega de Teatro*, 35, 39-41.

Vega, Lope de 1613, *La dama boba*, manuscrito autógrafo, BN <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=198696.xml&dvs=1358859758080~999&locale=es&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true> (consulta 22 de enero de 2013).

—, 1621 *El dómine Lucas*, *Parte XVII de Comedias*, en TESO, Chadwick-Healey, 1998.

—, 1623, *La campana de Aragón*, *Parte XVIII de Comedias*, en TESO, Chadwick-Healey, 1998.

Vega García-Luengos, Germán 2010, «Sobre la identidad de las partes de comedias», *Criticon*, 108, 57-78.

Warburg, Aby, 2005 «El vestuario de los intermezzi de 1589», 1895), en *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza Editorial, 291-329.

Webber, Edwin J. 1956 «The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Pre-Renaissance Spain», *Hispanic Review* 24, 191-206.

—, 1957/1958, «Manuscripts and Early Printed Editions of Terence and Plautus in Spain», *Romance Philology* 11, 29.39, p. 34.

Werstine, Paul 2013, *Early Modern Playhouse Manuscripts and the Editing of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press.

Zanger, Abby E. 1988, «Paralyzing Performance: Sacrificing Theater on the Altar of Publication», *Stanford French Review*, Fall-Winter, 169-188.

Horace scholiasts Porphyrio and 'Acro' in early modern printed editions (1474—1838)

Paulina Taraskin
King's College London
paulina.taraskin@gmail.com

Recepción: 11/07/2013, Aceptación: 25/10/2013, Publicación: 20/12/2013

Abstract
Reviewing the printing fortune of ancient scholia on Horace, Porphyrio and 'Acro', I examine the degree of importance attached to ancient scholia before they appeared in nineteenth-century critical editions. To what purpose were the scholia first printed? Where did they stand in relation to contemporary commentaries?

Keywords
Horace; scholia; Porphyrio; 'Acro'; printing; editions

Resumen
Porfirio y Acrón, escolialistas de Horacio, en ediciones modernas (1474 - 1838)
Se revisa la fortuna impresa de escolios antiguos sobre Horacio, Porfirio y Acrón, y se analiza la relevancia de los escolios antiguos antes de que aparecieran en ediciones críticas del siglo diecinueve. ¿Con qué propósito se imprimieron escolios por primera vez? ¿Qué relación guardan con los comentarios contemporáneos?

Palabras clave
Horacio; escolios; Porfirio; «Acrón»; imprenta; ediciones

Carolingian scholars preserved for us two blocks of late antique Horace scholia:[1] they revised the late third-century commentary of Pomponius Porphyrio[2] and compiled a heterogeneous body of marginalia, now known as Pseudo-Acro.[3] The latter body of scholia was detached from the Horace text by the humanists and, circa 1400, received the attribution to the second-century commentator Helenius Acro.[4] Renaissance scholars' enthusiasm for ancient scholia is apparent from the 48 fifteenth-century manuscripts of 'Acro' and 22 manuscripts of Porphyrio.[5] Early printers — as we shall presently see — also placed a high value on 'Acro' and Porphyrio, but the printing career of these corrupt and fragmentary scholia was far from secure.

Let us review printed editions of Porphyrio and 'Acro', in order to gauge the importance attached to ancient Horace scholia by their publishers. We shall examine physical appearance, layout, content of the editions and observe the position accorded to ancient scholia in relation to contemporary commentaries. Prefatory remarks by the editors and their collaborators should clarify the purpose of the publications and, sometimes, reveal an interest in the scholiasts' identity or expectations of the scholia genre.

This overview is accompanied by a chronological Index of Editions containing ancient scholia.[6] In my discussion, I shall refer to the editions by their date,

1. This article is a byproduct of the author's study of medieval Horace scholia, *Reading Horace* (forthcoming), which contains a survey of scholarship on Horace scholia copied and compiled in that period.

2. Ancient, medieval, and some Renaissance *Testimonia de Porphyrione* are appended to Holder's edition (1894). Summary descriptions are offered by Borzsák (1998), Schmidt (1997), Nisbet and Hubbard (1970: xlviii—xlix). Recent discussions are provided by Diederich (1999) and Kalinina (2007).

3. The two main components of the Pseudo-Acro compilation were identified and characterised by Noske as fifth-century *Expositio A* on lyric and ninth-century *Paragraphon* scholia on *opera omnia*, based on a six-century commentary (1969: 269—76). Interesting points are discussed by Nisbet and Hubbard (1970: l—li) and more extensively by Borzsák (1998).

4. The misattribution to Acro was noted by Keller, the most recent editor of 'Pseudo-Acro'scholia (1903: 311—7; 1904: ix—x). The manuscript containing the original attribution is described by Noske (1969: xvi—xvii). A comprehensive recent note is offered by Munk Olsen (2009: 35—6).

5. Cf. Villa (1994: 127—34).

6. I have so far come across no catalogue of Horace scholia editions. The Horace volume of the Kristeller *Catalogus* (1960—) has yet to appear in print, while his *Iter Italicum* (1963—) lists only Renaissance manuscripts. An extensive index of publications of Horace's text with and without commentary is provided by Zeune (1825: 1941—91); a more recent, but less comprehensive and not entirely reliable list is offered by Lenchantin de Gubernatis (1945: liii—vi = 1958—1960: xlv—vii). Overviews of commented Horace editions, without a specific focus on ancient scholia, are offered by Niutta (1993), Rocca (1996), and, in greatest detail, by Iurilli (1994). All three studies mention ancient commentaries only in the context of early editions. Iurilli's enlarged 2004 publication deals mainly with the Italian reception of Horace, but the final chapter summarising Horace's fortuna in the 18th century mentions Baxter 1701 and Baxter-Gesner 1752 editions (2004: 78). The third volume of the *Enciclopedia Oraziana*, containing articles on individual scholars, commentators, printers et al., similarly focuses on early commented editions; it offers little on Badius, nothing on Bentinus etc.

place of publication, and — where appropriate — publisher or editor. The full and often cumbersomely extensive titles of editions are given in the Index.

The date of Horace's *editio princeps* is uncertain.[7] Ancient scholia form part of the first dated Horace edition, brought out in 1474 by the Milanese publisher Antonio Zarotto (Zarothus) with the financial backing of Marco Roma:[8] its first volume printed on the 16th of March contains Horace's complete works, the second volume printed on the 13th of August contains 'Acro'.[9] At about the same time in Rome, Francesco Marchese (Marchisius) and Angelo Sabino, with the financial backing of Giovanni Luigi Toscani, bring out an edition of Horace's lyric and *Ars Poetica*,[10] where the commentaries of Acro and Porphyrio follow each poem. Horace's *opera omnia* with both commentaries are produced ca 1481, in Venice or Treviso, by the poet Ludovico Strazzaroli Pontifico (de Strazarolis) and Raffaele Regio, who taught in Padua and Venice.[11] Unlike the Roman edition, this one accompanies Horace with Acro alone; Porphyrio, edited by Regio, is placed separately at the front of the volume. Zarotto emulates this format in his second edition of 1485,[12] but the 1486 reprint, edited and sponsored by Alessandro Minuziano, brings a change: Porphyrio's commentary, labelled 'Porphyrio' in capitals, follows the (unlabelled) Acronian notes after each poem.[13]

The Roman, Trevisan, and 1486 Milanese editions contain prefatory letters of dedication, which reveal something of the publishers' concerns. In the ca 1474 Roman edition, Toscani facetiously remarks to his colleague Marchese that their undertaking will be criticised as adulterous, irreverent, and off-putting for the student and that their daring juxtaposition of poetry with commentaries will be ridiculed, in Horace's own words, as adding a human head to a horse's body.[14]

7. The oldest editions listed in the *Gesamtkatalog der Wiegendrucke IX* (Leipzig 2008) are the Venetian 1471 edition by Basilius (GW 13449) and the Neapolitan 15/11/1474 edition by Arnold von Brüssel (GW 13450).

8. Ganda (1980: 111, 125).

9. The method of publishing commentary separately from the text was a feature of five early Servius editions (1470—1475), catalogued by Mambelli (1954).

10. Bianca (1987: 234) and Iurilli (1994: 582) note that the popularity of lyric is a post-Petrarch fashion, when lyric also becomes the subject of contemporary commentary. For the popularity of the *Ars Poetica* in the 15th century see Friis-Jensen (1995: 229—230).

11. The place of printing in unknown. Catalogues, including the *Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia III* (Rome 1954) and *Gesamtkatalog der Wiegendrucke IX* (Leipzig 2008), identify Venice as the likely location. Treviso, home town of de Strazarolis 'Travisanus', and Padua, from where Regio addresses his dedication to Venetian noble Morosini, have been suggested as alternatives.

12. Zarotto apparently borrows the *titulus* for the newly added Porphyrio from the 1481 Venice/Treviso edition.

13. Minuziano draws attention to this layout in his dedication to Bartolomeo Calco (1486, Milan): «ita expositores in poetae marginibus collocavi, ut facile cognitu sit omnibus, quid Acro quid eruditus Porphyrio super eodem sentiant.»

14. Toscani to Marchese (1474, Rome): «<e>runt qui inventum hoc nostrum lenocinii reum dicant, Heli, quod Odis et Epodis ac poesi Acronem et Porphirionem commisceri curaverit, quasi et in figuratis nominibus adulterio locus relinquatur. nec deerunt qui arguant hanc rerum mixturam operi relligionem ac maiestatem detrahere, doctrinam salem ac candorem Flacci inducta circum scriptione deturpare, legendi

In the same edition, Marchese complains about the corrupt state of the text and the need to rely on a single Acro exemplar.[15] Marchese's publication of lyric and the *Ars* is mentioned as «Romae nuper impressa duntaxat demidiata» in the 1481 edition, where Regio urges the reader to compare it with the superior quality of his own new text. However, Regio's collaborator Strazzaroli calls his bluff: in the dedication of the Horace-cum-Acro part of the same volume he laments that the three Acro manuscripts available to him are far from satisfactory:

> de Acrone autem, cuius tria habebamus volumina, nullum fere verbum, ne dicam sententiam, aderat in uno quod idem in aliis aut adesset aut non depravatum si aderat legeretur : perinde ac si non unum sed diversos exponerent Horatios...

The situation with Porphyrio's text is much the same. In words to be echoed by many after him, Regio praises Porphyrio to the skies and bewails the poor state of the commentary, hoping that his own efforts at emendation may prove satisfactory.[16] The 1486 reprint of Zarotto's 1485 (second) edition is prompted by the discovery of a new exemplar. In the dedication to Bartolomeo Calco, Alexander Minuziano regrets the corrupt state of the former unique exemplar and boasts of his new find:

> …itaque hos libros studiosissime quantum sub unico exemplari, eoque temporum iniuria exeso librariorumque incuria mendosissimo, recognovimus. caeterum impressis libris et recognitione iam publicata, venit ad manus meas Porphyrio quidam antiquissimus…

It is notable that ancient scholia, whatever the quality of their text, were considered a worthwhile investment for the printer.

---

avidum tironem si quasi delibaverit litteras ne non sine interprete Oratii mentem percipere posse videatur a legendo avertere, atque telam artificis omnem disrumpere. separatim hec imprimi utilius et commodius fuisse, magisque ad dignitatem singulos collaturos quam coniunctos, iustius quoque quod suum est unicuique volenti reddi debuisse quam in communionem redigi incitos: nihil aliud hoc esse quam humano capiti cervicem iungere equinam...» Iurilli points out the novelty of combining two commentaries (1994: 582).

15. Marchese to Toscani (ca 1474, Rome): «...sed hoc mihi molestum fuit, quod in his Horatii libris qui te maxime hortante impressi sunt, non eam quam vehementer optassem emendationis exhibere diligentiam potui, at certe quantum in me fuit et curam omnem et studium adhibui, sed Acronis exemplaria ut scis defuere: unum habuimus nec id quidem satis emendatum...» I thank Carlotta Dionisotti for observing that this *exemplar* of Acro may well be Zarotto's edition.

16. Regio to Morosini about Porphyrio (1481, Venice/Treviso): «huius tam egregii litteratoris quem ego vel priscis omnibus grammaticis anteferrem dum censuerim lucubrationes in Horatium sive librariorum negligentia sive temporis iniquitate pene amiseramus. tot enim in his extabant inversa, transposita, manca, errata ut non modo non intellegi sed ne legi quidem multis in locis possent.…In Pophyrionis vero enarrationibus castigandis id quod potuimus †per quam† sollicita usi sumus diligentia quae quidem si impressorum non violabitur negligentia haudquaquam dubito quin nostrae emendationis munus tibi discretissimisque fratribus Andreae atque Marco maxime cordi futurum sit.»

The fifteenth century saw the appearance of several new commentaries: on the *Ars* by Tommaso Schifaldo and Martino Filetico, on lyric by Antonio Calcillo (Chalcidius).[17] Calcillo had lectured on Horatian lyric in Rome in 1465-1466. The commentary arising from Filetico's ca 1470-1471 course on the *Ars* may be dedicated to none other than Toscani.[18] Yet the early printing of Horace, notes Iurilli (2004: 24), does not seem to be connected with contemporary scholastic activity.

The first Renaissance commentary to appear in print is that of the Florentine professor Cristoforo Landino, printed by Antonio Miscomini in Florence in 1482.[19] Landino — unlike most contemporaries — not only covers Horace's entire opus but claims to rival the ancient scholia.[20] This popular commentary had its critics. Minuziano, in the 1486 Zarothus reprint, acidly remarks, in words much quoted by modern scholars, that it is his duty to remedy the damage inflicted by a certain recent commentary.[21] Landino's commentary was never printed in Milan,[22] but before the century was out it had featured in at least nine editions published elsewhere. In Venice (1490/1), Giovanni Francesco Superchio (Philomusus) combined Landino with the ancients, surrounding small sections of centre-page Horace text with copious Acro, Porphyrio, and Landino (in that order), punctuated by marginal 'lemmata' and pointers.

A year later, Antonio Mancinelli added a second modern commentary (on lyric) to the three printed so far. Mancinelli's 1492 edition was repeatedly reprinted and fathered a long line of Venetian publications of Horace '*cum quattuor commentariis*',[23] to which further contemporary commentaries, notes, metrical explanations and *vitae* were prefixed and appended. The layout of Mancinelli's edition differs from Superchio's in one subtle detail: Mancinelli places his own exegesis first, followed by Acro, Porphyrio and Landino. The place of Acro's *vita* and *expositio metrica* is taken by *Ode quid per Ant. Mancinellum* and *Horatii Venusini Vita per Ant. Mancinellum edita*.

17. Villa names several more Renaissance commentators: Giovanni Cuffarino, Franciscus Buti of Pisa, Andrea Volsco *dub*. (1994: 134 seq.). It is clear from the same catalogue, that at least one medieval commentary, the 12th-century French *Materia* commentary published by Friis-Jensen (1990), continued to be copied: it is found in six, presumably Italian, 15th-century manuscripts. See also Friis-Jensen (1995).

18. Bianca (1996, esp. 276).

19. Landino had already produced a commentary on the *Aeneid* in 1478.

20. Cf. Cardini (1974: 249).

21. Minuziano to Calco (1486, Milan) : «… cum vererer, ne si id penitus detrectassem, plurimum de majestate Oratiana nobis tolleretur, ob temerarium et veluti sacrilegum cuiusdam conatum, qui recentissimas in Flaccum interpretationes edidit. de quibus verissime dici potest id quod de Rupilio rege noster inquit Oratius 'pus atque venenum' tam sensuum quam verborum huius eminentissimi vatis — id quod nisi Porphyrionis antidotis repressum fuisset, brevi totus contabuisset Oratius.»

22. For subsequent critics, including Ugolino Verino, Badius, Celio Rodigino, see Bausi's 'Landino' article in the *Enciclopedia Oraziana III* (Rome 1998: 307—9).

23. The 1543 Venetian edition '*cum quinque commentariis*' contains three modern commentaries.

The first non-Italian scholar to engage in commenting on Horace was the Flemish humanist Josse Bade van A(s)sche (Jodocus Badius Ascensius).[24] Badius' *Silvae Morales* anthology, published in 1492 in Lyon, contained excerpts from Horace and other authors, accompanied by his own commentary.[25] At the turn of the century, Badius published the whole of the *Satires* and *Epistles* with Acro's and his own commentaries (1499/1500, Lyon). In 1516 Badius' lyric commentary appeared in Giovanni Britannico's Venetian edition (printed by Alexander Paganini) together with Porphyrio, Mancinelli, and Britannico's hexameter commentary. Badius' own complete commented Horace, printed in Paris by Petit in 1519, replicates the Venetian '*cum quattuor commentariis*' pattern. Following the Venetian example, here Badius replaces the gothic typeface of his Lyonese Horace with Roman type.

In 1533 the Parisian printer Robert Estienne (Stephanus) brought out another Venetian-style publication, Bernardino Martirano's edition of the *Ars Poetica*. Acro and Porphyrio are flanked by commentaries by Martirano's Calabrian compatriot Giovan Paolo Parisio (Aulus Janus Parrhasius), deceased 1522, and the Swiss poet scholar and musician Heinrich Loriti (Glareanus).[26] After one reprint of this separate edition of the *Ars Poetica* (1536, Paris), Glareanus and Parrhasius joined a long list of commentators in the enlarged 1544 Venetian edition of *opera omnia*.[27]

The popularity of Horace editions with multiple ancient and modern commentaries is obvious from the prolific number of reprints through the sixteenth century.[28] It is clear from the appearance of the books, that they are designed for a scholastic market: the complete Horace volumes are of folio size (excepting the 1506 hexameters and 1533 *Ars Poetica*) and their margins are filled with copious commentary notes. Contemporary commentaries forming the bulk of these books are designed for teaching. They aim to give a much more systematic and detailed explanation of the text than is offered by ancient scholia; their level is fairly elementary. Mancinelli makes his purpose explicit in the dedicatory epistle to Pomponius Laetus:

> hinc illud fateri audeo in Odis ipsis et in Epodis Carmi<n>eque Saeculari per me enucleatis (prius autem a tribus aliis Acrone Porphyrione Landino *haud satis*) nihil pene deesse ad rerum aut sensus cognitionem.

24. At this time, the German scholar Jakob Locher (Philomusus) returned to Strasbourg from his Italian travels and produced, in 1498, the first major German publication of Horace's works equipped with his own commentary. Unlike Badius, Locher did not (to my knowledge) publish any ancient scholia.

25. 1492, Lyon (J. Trechsel) *Silvae Morales cum interpraetatione Ascensii: In XII libellos divisae...* A detailed catalogue of Badius' editions is provided by Renouard (1908).

26. Parisio's commentary was published separately by Martirano in 1531 (Naples, J. Sultzbach); Glareanus' edition of Horace, accompanied by his own notes and Niccolo Perotti's metrical treatise, was printed in 1533 (Freiburg, J. Faber Emmeus).

27. Martirano's edition was reprinted once more almost a century later (1621, Lyon).

28. I have traced seven Venetian and two Milanese reprints of Mancinelli's 1492 edition, four of Britannico's 1516 Venetian, three of Badius' 1519 Parisian editions, and eleven of the 1544 Venetian *opera omnia*.

Similarly, Badius prefaces his commentary (1503) with an exhortation to students («Adhortatus sum vos, adolescentes optimi, sepe numero antehac...»). In the dedication of his *Ars Poetica* commentary, Glareanus disparages the youth of his day and sees his mission in educating: «ut iuventus utilissimis imbuta initiis frugem aliquando ferret uberem». It is revealing that, although ancient scholia were not considered sufficient on their own, they nonetheless continued to occupy a firm position in the teaching context, alongside modern exegesis.

The ancient commentaries gradually gain prominence over their modern neighbours. In the preface to his 1499/1500 Lyon edition of Horatian hexameters, Badius describes his own commentary as a humble scholastic auxiliary,[29] but Acro — as a prize for the experienced reader:

> non etenim aliud nobis propositum fuit quam verborum ordinem non sine facili explanatione contexere; ne tamen doctioribus maturae desint fruges, Acronis viri argutissimi commentarium praeposuimus.

In his 1519 Paris edition, Badius puts Acro and Porphyrio first in the *titulus*; in the text itself they appear ahead of both Badius and Mancinelli, altering the order of Mancinelli's own 1492 edition.[30] The Venetian editions of Badius examined by me (1536, 1545, 1546) retain the traditional order, whereby Acro and Porphyrio are sandwiched between modern commentators, but from 1543 Venetian *tituli* replicate the Parisian ones, headed by Acro and Porphyrio.

The apex of ancient commentators' prominence among the moderns is the Basel editions printed by Heinrich Petri (Henricpetri) in 1545 and 1555. A third commented edition was issued in 1580, the year following Henricpetri's death, by his son Sebastian. Like the Paris and Venice publications, these folio volumes are produced for teaching,[31] but Petri revises the presentation of both commentary and text. In the 1545 edition, a wide column of Horace is accompanied

29. The method and purpose of Badius' 1500 commentary on the *Ars Poetica* — namely offering his reader access to a variety of relevant material in digested form — is discussed by Weinberg (1955).

30. In Badius' 1506 edition of the *Epistles*, his own commentary, marked 'Ascen' in the margin, likewise follows Acro.

31. The 1545 Basel edition recommends Horace for the teaching of both morality and Latinity: «Qui igitur volent teneros puerorum animos ita formare, ut iis gaudeant, quibus oportet …, quique volent studiosorum ingenia pura elegantique eruditione et lingua excolere, hunc poetam pueris tradant assidue versandum.» The sentiment is echoed by the 1580 edition, extolling Horace among other classical authors as teacher of both morality and eloquence. The *titulus* of the 1580 edition advertises its usefulness for both scholars and teachers: «Vt igitur omnes studiosi legere, iunioribusque interpretari sine remora possint.» The 1555 editor, Georg Goldschmidt (Fabricius), not only considers Horace a particularly suitable school-room author («lectione inprimis dignum et adolescentibus explicandum semper iudicavi»), but commemorates the building of a new school in his dedication («quod bonarum artium studiis honorem habetis eximium, id quod nuper pulchris aedificijs, in extruendo a fundamentis ludo novo, declarastis»).

by a narrow *italic* column of commentary,[32] which spills into full page after the poem. Acro and Porphyrio are praised in the *titulus* («…Acronis et Porphyrionis optimorum, sine controuersia, autorum…»), and their scholia are placed before a selection of contemporary commentators, varying from poem to poem.[33]

The two-volume 1555 Petri Horace, edited by Georg Goldschmidt (Fabricius), is particularly remarkable. In the first volume, Acro and Porphyrio alone accompany Horace's text;[34] contemporary commentaries are relegated to the second volume, with the exception of the Freiburg professor Johan Hartung, who precedes Horace in volume I. Like others before him, Fabricius attempts to improve the text of scholia with the help of manuscripts. He approaches scholia on a par with ancient authors:

> cum autem interpretum Horatianorum libri corruptiores fuerint *quam ullius adhuc Latini scriptoris monumenta* fuisse compererim, multis saepe locis, et in Italia et in Germania, codices manuscriptos inquisivi.

An annotated codex sent by George, Prince of Anhalt-Dessau, enabled Fabricius to produce a much improved Acro.[35] Less fortunate with Porphyrio manuscripts,[36] Fabricius notes which elements appear to be lacking from his commentary:

> desideratur enim narratio Porphyrionis de vita Horatii, cuius ipse mentionem ad Sermones facit libri primi, Satura sexta: desiderantur graeca epigrammata, quae ab eodem commentatore aliquoties adducuntur, et plurima fortasse alia.

Here Fabricius calls to witness Porphyrio's commentary itself (ad *Sat.* 1.6.41). We shall presently see him exploit grammatical texts as evidence for the identity of the scholiasts.

The third Basel Horace, produced by Petri's son in 1580, was edited by Nicolaus Hoeniger.[37] This single-volume edition endeavours to represent a

32. Italic fonts were used for the commentaries by Estienne is his 1533 edition of the *Ars Poetica*.

33. Additional modern material agglomerated at the front and back of '*cum quattuor commentariis*' editions is here incorporated into the body of the commentary after the relevant poem.

34. Acro and Porphyrio take pride of place even in the index (1555, Basel): «...in Acronis et Po<r>phyrionis tum aliorum authorum commentaria...»

35. Fabricius (1555, Basel): «...accesserunt ad Odarum commentationes non pauca, ad Artem poeticam multa, ad Sermones plurima … sed hoc minime vanum aut superbum est, me huius libri integritatem, copiamque secutum, multo quasi habitiorem, et nitidiorem in palaestram literariam producere Acronem Helenium.»

36. Fabricius (1555, Basel): «in Porphirione ex paucis membranis antiquis, emendavi tantum aliqua, addidi pauca, dissipata, ut spero, colligi omnia. In Epistolis nihil a codice antiquo auxilij fuit, id quod expetebam maxime, propter disputationes et διαλογισμως, verbis subobscuros…»

37. The *Short-title catalogue of books printed in the German-speaking countries… I* (London 1962, 416) names Fabricius (deceased 1571) as the editor of the 1580 publication. The 1580 volume includes Fabricius' 1555 dedication among other old prefaces, but it is not clear to me what contribution — if any — Fabricius made to this new edition before his death.

greater number of commentators than the two previous Petri publications, the ancient scholiasts retaining pride of place. Eulogising Henricpetri in his preface, Hoeniger mentions still more ardent admirers of ancient scholia, who would have ancient annotations alone as a sufficient tool for interpreting Horace.[38]

One such champion of ancient scholia is a slightly earlier Basel editor of Horace, Michael Bentinus. I have postponed the discussion of his 1527 edition, which stands out among its contemporaries. In contrast to the folio 'text-book' editions, this octavo volume contains the text of Horace and a single commentary of Acro placed at the back, much in the style of today. Unlike '*cum quattuor commentariis*' editions, this presentation did not take on and, to my knowledge, was never reprinted. (Bentinus died of the plague in the autumn of 1527.) Fashion notwithstanding, Bentinus considered Acro's commentary a useful and self-sufficient tool for the study of Horace. In his dedication to Konrad Heresbach (Herzbachius), tutor to the dukes of Cleves, Bentinus explains why he singled out Acro:

> Porro interpres et si non vetustissimum, utpote Prisciani et Servii, quem semel aut iterum citat aetate posterior, certe omnium iudicio inter Horatianos interpretes facile primum sibi locum vindicat. Nam Porphyrionis bonam partem desideramus. C. Aemilium, Modestum, Gelenium et caeteros, de nomine tantum novimus, quorum si extarent commentarij, facile paterer recentiores, si ita videretur, obsolescere. Verum cum hic unus ab interitu vix servatus sit, indignus sane visus est, qui contemptu et typographorum incuria totus periret.

There are two interesting points. Firstly, Bentinus is dissatisfied with what is available of Porphyrio.[39] Secondly, he mentions two new names among the scholiasts: Aemilius and Gelenius. The source of his information is '*Q. Horatii Flacci vita ex vetusto quodam exemplari descripta*' placed before the Horace text and ending with the words «...commentati sunt illum Porphyrion, Modestus, Gelenius, Acron, omnium optime C. Aemelius.» The same brief *vita* printed in the earliest editions by Regius (1481) and Zarothus (1485) ends with the more familiar list: «...commentati in illum sunt Porphyrion Modestus Helenus[,] et Acron omnibus melius.» Bentinus obtained his *vita* from a codex lent him by Johannes Sichardus.[40] This codex Sichardi *vita* is cited by Schweikert (1865: 3,

38. Nicolaus Hoeniger to Huldrich Coccio (?) (1580, Basel): «… Henricus Petri … iamdudum complectens aliquot virorum doctorum in hunc poetam lucubrationes expressit, applausu commodoque studiosiorum haud vulgari: diverso tamen quorumdam iudicio, *nam Acronis et Porphyrionis commentarios, ut nonnulli caeteris omnibus anteferebant, sic quoque ad mentem poetae nostri et ad sententias explicandas sufficere omnino contendebant*.»

39. Fabricius (1555, Basel) recalls Bentinus' dissatisfaction: «Priscos autem in hunc poetam commentarios eiusmodi iniuria et calamitas si non attigisset, *ut ad Heresbachium aliquando scripsit Bentinus*, facile pateremur recentiores quosdam interpretes obsolescere.»

40. The author regrets not having timely access to Lehmann's (1895) study of Sichardus' work. Bentinus to Heresbach (1527, Basel): «Proinde curavimus, ut et nitidior, et emendatior tuo nomini condictus in lucem prodiret. Autoris vitam ex antiquo codice, cuius copiam nobis

note 9): «commentati sunt illum Porphyrion, Modestus, I. Gelenius, Acron *omnium optime Acron.*» Schweikert points out that 'omnium optime C. Aemelius' arose from a collation of Sichardus' 'omnium optime Acron' and the standard 'Acron omnibus melius'.[41]

The error perseveres in the subsequent Basel editions up to and including Hoeniger's (1580). In Fabricius' 1555 edition, 'C. Aemelius', together with Julius Modestus and Terentius Scaurus, receives an acknowledgement in the *titulus* to volume I: «admixtis interdum C. Æmilii. Julii Modesti et Terentii Scauri annotatiunculis». In his preface, Fabricius lists the ancient scholiasts, stating, in true scholarly fashion, the source of his knowledge about each.[42] In most cases, the evidence consists of a citation or a mention by the grammarians, but the name of Aemelius is known to him from a fragment used in the earlier Basel edition, that is by Bentinus.[43] While stating clearly that the writings of 'Aemelius', Modestus and Scaurus are lost, Fabricius expresses the hope that some portion of their material might survive — within 'Acro'. Over-optimistic though this suggestion may be, Fabricius' open-minded observations about 'Acro' are valuable. He suggests Acro as a possible repository for older material, because it often combines several explanations of the same point.[44]

The correct version of the *vita* was re-discovered in manuscripts of St Peter's Abbey at Blandijnberg (Mont-Blandin) near Gent by Cruquius, to whose editions of Horace we shall turn presently. In his 1565 *Epodes* edition, Cruquius refers to the *vita* for the trio of ancient commentators («comentatoribus… quos tres invenio in vita Horatij manuscripta, Porphyrionem, Helenium[,] Acronem, et Julium Modestum»); the *vita* itself appeared in his 1578 edition of Horace's complete works.

Interesting as the 'Aemelius' corruption may be, even more significant is the attitude towards ancient commentary that is visible behind it: the very identity of the scholiast has become a subject of enquiry. These investigatins were no doubt facilitated by the publication of the late-antique grammarians.[45] Fabricius refers to Charisius as witness for the existence of Modestus and to Priscian for Porphyrio.

---

fecit Io. Sichardus amicus noster cum primis humanus et eruditus, quod et brevis et tamen hoc praeter caeteros haberet, quod eius interpretes ordine recenseret, huc apponendam putavimus.»

41. Inexplicably Schweikert (1865) blames Fabricius and his 1555 edition for this error.

42. Fabricius (1555, Basel): «...Iulium Modestum, artis scriptorem fuisse disertissimum dicit Charisius. Scauri autem decimum in Artem Poeticam librum, idem adducit. Helenium Acronem bis citat Porphyrio, Porphyrionem Priscianus etc.»

43. Fabricius (1555, Basel): «Interpretes Horatiani ex vetustissimis fuerunt quinque, C. Aemilius, Iulius Modestus, Terentius Scaurus, Helenius Acron, Porphyrion. De Aemelio et Modesto accepimus e fragmento codicis vetusti, vitam Horatij continente, quod editioni suae praeposuerunt Basilenses.»

44. Fabricius (1555, Basel): «Aemilii, Modesti, Scauri scripta penitus interierunt: nisi aliquae (ut ego suspicor) annotatiunculae sint commentariis Helenianis admixtae. Nam in unum locum saepissime binae, interdum tres pluresve expositiones leguntur, neque semper unius generis: similiter de una eademque historia diversae proferuntur sententiae…»

45. Priscian was printed in 1470. Charisius, discovered at Bobbio at the end of the century, was printed in 1532.

While ancient scholia enjoyed a privileged position in the Basel editions, other contemporary publishers put them to purely utilitarian use. Producing an octavo Horace in 1533, the Lyonese printers, Melchior and Gaspar Trechsel, drew on Acro, Antonio Mancinelli, and Matteo Bonfini to provide a brief marginal note about each poem (*'interlineares ... notulas'*). The Trechsel brothers named the three commentators on the title page, but other commented editions produced in the same period — for example Lyon 1536 and 1557, Venice 1548, H. Estienne's 1549[46] — do not name a single commentator. By contrast, the slender octavo volume produced in 1556 by the Cologne printer Gualterus Fabricius boasts a catalogue of commentators comparable to the Basel edition of 1545 (adding Pietro Vettori and Francesco Luigini, omitting Servius). The commentary following each poem and occasionally appearing in the narrow margin is, however, of necessity brief and selective. Commentators are only occasionally mentioned by name at the end of a note. This edition was reprinted through the sixties: twice in Cologne and twice in Leipzig. Unacknowledged annotations in sixteenth-century editions and the role played in them by ancient scholia remain subject to investigation. It is clear, however, that these editors had little concern for the identity of the commentators.

The age and identity of ancient commentators, affirmed by Fabricius, were re-evaluated by the Flemish scholar Jacob van Cruucke (Jacques de Crucque, Cruquius). The title of his first commented edition, *Odes* 4 (1565, Antwerp), draws attention to the false attribution of scholia: «… cum commentariis falso adhuc Porphyrioni et Acroni adscriptis.» Dissatisfied with the content and corrupt state of the scholia he found in Blandinian manuscripts, Cruquius refuses to attribute them to the great and famous ancient scholars.[47] Instead, marginal material amalgamated from several manuscripts is published under the non-committal label 'Commentator'.[48] *Odes* 4 were followed by the *Epodes* in 1567,

46. 1536 Lyon (S. Gryphius) *Q. Horatii Flacci Venusini, poetae lyrici poemata omnia, doctissimis scholiis illustrata*; 1548 Venice (F. Bidonus, M. Pasinus) *Quinti Horatii Flacci Venusini poetae lyrici poemata omnia scholijs doctissimis illustrata*; 1549 Paris *Q. Horatii Flacci Poëmata, scoliis et argumentis ab Henr. Stephano illustrata. Jam recèns recognitæ simul ac adnotatiunculis, quae brevis commentarij vice esse possint, illustratæ*; 1557 Lyon (T. Paganus) *Q. Horatii Flacci Venusini poetae lyrici poemata omnia, ad castigatissimi cujusque exemplaris fidem quam accuratissime restituta, scholiisque doctissimis illustrata.*

47. Cruquius (1565, Antwerp): «…nam hinc evenit, ut nullo suo merito, primi illi commentatores, viri doctissimi, et male audierint saepe, et vapularint saepius illorum gratia, qui et illiterati simul et improbi cum praeclaras elucubrationes, tum labores certe maximos maximorum virorum tam perdite conspurcarint, et usibus eripuerint nostris.» Cf. the 1578 preface to the *Vita* (Antwerp): «in editis olim per Henricum Petri operibus Horatii, inter innumeros fere explanatores legere quidem est virorum doctissimorum Acronis et Porphyrionis numeros et nomina, sed in plerisque eis adscriptis miror atque detestor non oscitantiam typographi, ut quem fortasse mucosum fecit lucri crassus odor, sed ineptos cuculos, qui tantos viros non reveriti suae stupiditatis labe non puduit aspergere.»

48. Cruquius (1565, Antwerp): «quare — ut in commune omnibus commentatoribus consulerem, quos tres invenio in vita Horatij manuscripta, Porphyrionem, Helenium[,] Acronem,

the *Satires* in 1573, and the complete works in 1578. The 'Commentator' precedes Cruquius' own notes in all these editions.

The importance of 'Commentator' lies in its preserving material from the Blandinian manuscripts destroyed in the fire of 1566. This material consists of Horace variants[49] and scholia, of which the former have predictably attracted far more scholarly attention. The evidence of the 'Commentator' was judged worthless by scholia editor Keller (1904: x-xiv), because Cruquius had compiled and edited marginal material.[50] Nisbet and Hubbard (1970: li) follow Keller's judgment, but Pasquali (1952: 381-2) re-asserts the value of the 'Commentator'.[51] A specific example of ancient information preserved by Cruquius is cited by Borzsák.[52]

The margins of Henri Estienne's (Stephanus') 1575 pocket edition of Horace (re-edited in 1588 and 1600) contain his brief explanations and variant readings. A collection of *Diatribae*, that is discussions of Horatian textual problems, is appended to the text.[53] The second edition (1588: 151—68) also includes an assortment of Porphyrio emendations: «In veri Porphyrionis commentarios emendationes, necnon quaedam ad eosdem accessiones: ex quodam veteri libro sumptae». Estienne begins his discussion of Porphyrio with an unexpected statement: «ex doctis aliquot viris, a quibus docti olim in Horatium commentarii scripti fuerunt, superest tantum Porphyrio». Acro is clearly considered beneath

---

et Iulium Modestum — hoc Commentatoris vocabulum his annotationibus proprium feci, propterea quod annotationes essent asscriptae margini in quatuor codicibus Blandiniis sine alicuius auctoris nomine, qua gratia non parva suspicione moveor, ut iudicem has ex varijs commentatorum dictis et sententiis esse sartas, quae nisi habito meliori exemplari distingui non poterunt aut secerni.»

49. The accuracy of Cruquius' Blandinian variants is doubted, because Cruquius' report of non-Blandinian Leidensis 127, also known as *Codex Divaei* or *Currionis*, was found unsatisfactory by 19th-century scholars. A list of passages demonstrating Cruquius' incompetence was produced by Matthias in the final chapter of his dissertation (*Quaestionum Blandinianarum capita tria*, Halle 1882), known to me only through Endt's report (1906: 3). The debate is summarised by Lenchantin (1937: 147—8). Cruquius' report was re-evaluated by Pasquali (1952: 381—5).

50. Comparing the 'Commentator' to scholia recently published by Holder (1894) and Keller (1902—1904), Keller's pupil Endt (1906, Vorwort) suggests that Cruquius used Greek and Roman authors as well as Renaissance Horace commentators to improve his 'Commentator'.

51. Modern prejudice associated with Cruquius' 'Commentator' is pinned down precisely by Massaro (1995: 229, note 7): the 'Commentator' is all too readily dismissed as an amalgamation, while vestiges of 'authorial' presence continue to linger around Pseudo-Acro — at least, I may add, as long as Keller's 'Pseudo-Acro' remains the standard edition.

52. Borzsák (1998: 23) points out that Cruquius not only cites the «fugio campum lusumque trigonem» reading at *Sat.* 1.6.126 of the 'Blandinus Vetustissimus', but also preserves a scholion about the same game at *Sat.* 2.6: «solebant autem Romani in Campo Martio ludere pila trigonali.» The Pseudo-Acronian note on the same lemma is similar, but lacks the crucial description of the ball.

53. Despite this critic's sharp eye for error, the second and third editions (1588 and 1600), which post-date Cruquius', still contain the erroneous *vita*.

mention, while Porphyrio is praised to the skies: «quanto magis Porphyrionis sive commentarios sive scholia evolvo, tanto pluris illum faciam». Estienne adduces a number of textual arguments to prove the great age and value of the commentary: explanations of pagan rites, old linguistic usage, a copious display of Greek. Porphyrio is treated not as material to be published alongside Horace in order to elucidate the poet's text, but as a critic's palaestra, in other words, a text in its own right.[54]

Some of the editions described above continue to appear in the following century: Cruquius' edition of *opera omnia* is reprinted in 1611, Martirano's *Ars Poetica* — in 1621. In 1632 the Cologne Jesuit Philippe Bebius prepares, for use in Jesuit schools, a 'purged' edition of Horace's lyric, which is essentially grounded in the sixteenth-century tradition. Horace was added to the Jesuit curriculum some seventy years earlier;[55] in 1569 the Roman printer Vittorio Eliano produced an Horace purged for Jesuit schools. This became a model for northern, mostly German, '*Horatius Romae expurgatus*' publications, still printed in the eighteenth century.[56] Bebius' Horace stands out among these, being accompanied by several commentaries: Ceruti's Paraphrase, Acro, Porphyrio, Chabot, Lambin and van der Beke (Torrentius). The commentaries are placed after the text, not around it, but the use of multiple commentators recalls sixteenth-century Venetian-style editions.

The format of the next edition containing ancient scholia is radically different. As advertised in its title, the 1653 octavo Horace produced by the Leiden printer Franciscus Hackius contains a selection of notes by ancient and modern scholars («...cum commentariis selectissimis variorum...») in addition to the very popular commentary of Bond, reproduced in full («...et scholiis integris J. Bond»). The commentary of John Bond — physician and once Master of the Free School, Taunton — was first printed in London in 1606, saw some twenty reprints in England and on the continent prior to the Leiden edition, and continued to appear in the eighteenth century. Both in Bond's original edition and in its reprints, the annotations are presented in the form of footnotes. In his preface, Bond boasts of his numeric system connecting each note to the text, just as we do today: «ita tamen ut singulas annotationes ad figuras arithmeticas referas in contextu...» Hackius uses line numbers in preference to footnote numbers, but otherwise retains Bond's format and incorporates notes by other

54. It is not clear to me if «*veri* Porphyrionis» merely expresses Estienne's high regard for the commentator, or responds to (Cruquius'?) doubts about attribution of scholia.

55. Comparing Jesuit syllabuses from 1551 and 1565, Gendler notes the addition of Terence, Horace, Ovid, and other authors in the 1565 syllabus (1989: 241). The syllabuses are published by Lukács (1965—1981).

56. The original 1569 Roman (V. Helianus) edition is accompanied by Aldo Manuzio's notes: *Quintus Horatius Flaccus ab omni obscaenitate purgatus ad usum Gymnasiorum Societatis Jesu. Aldi Manutii de metris Horatianis: eiusdem annotationes in Horatium*.

scholars into the footnotes, acknowledging each by name. Hackius' Horace was followed by three reprints over the next twenty years. Bond's format set the trend for the eighteenth century, starting with William Baxter's Horace printed in London in 1701.

The title of Baxter's edition «...una cum scholiis perpetuis, tam veteribus quam novis; præcipue vero antiquorum grammaticorum, Helenij Acronis, Pomponique Porphyrionis...» and the educational purpose suggested in his preface («publicoque eruditorum usui proponere») raise expectations of a detailed commentary. In fact, the comments provided in the Bond-style footnotes of this octavo volume are necessarily select and brief. Baxter cites the ancient scholia collectively as 'Vet. Schol.', offering no explanation for this label. Baxter's high regard for ancient scholia is clear from his *Instituti operis ratio*, beginning with their praise:

> in hoc commentario veterum scholiorum reliquiae, quas tanquam tabulas e navifragio summa cum diligentia ex imperitis rudioris aevi compilatoribus collegimus, merito suo facem praeferunt.

Baxter backs modern judgment with ancient authority: for instance, «Muretus, Lambinus, Torrentius cum Vet. Schol.». Baxter is also interested in the identity of the ancient commentators, for he notes that Porphyrio subsumed earlier commentaries including that of Acro — presumably deducing this from the mention of Acro in Porphyrio's text. Baxter goes on to explain that ancient commentaries were re-edited by later '*magistri*' and '*librarii*', including '*Pseudo-Acro*', '*Pseudo-Porphyrio*', and the particularly valuable '*interpres Cruquianus*', «caeteris multis in rebus et plenior et purgatior».[57] Apparently, Baxter does not realise that the Cruquian 'Commentator' is the editor's creation, but he coincides with Cruquius in the opinion that Acro's and Porphyrio's commentaries are lost. Indeed Baxter's reluctance to attribute ancient scholia may arise from the same principles as Cruquius' use of '*Commentator*'.

Half a century later Baxter's Horace was revived by the German schoolmaster, Johann Matthias Gesner. His 1752 Leipzig edition, printed by Caspar Fritsch, was followed by several reprints. In his preface, Gesner affirms the need for a succinct commentary explaining proper names, mythical, historical, geographical, and genealogical allusions.[58] Like Baxter, Gesner sees ancient

57. Baxter (1703, London): «Pomponius Porphyrio, homo doctus atque diligens, incertum quo aevo, stante certe deorum cultu, Helenii Acronis, vetusti Grammatici, forsan etiam aliorum fusiora commentaria in breve compendium redegerat. magistri librarii sequentis aevi hunc itidem compilavere; quorum in numero cum Pseudo-Acrone et Pseudo-Porphyrione, Cruquianus interpres nominandus venit, etsi hic quidem sit caeteris multis in rebus et plenior et purgatior.»

58. Gesner (1752, Leipzig): «denique cum plurimi, quin plerique sint Horatiane elegantiae studiosi, qui vel per aetatem, vel per quascunque alias vitae suae rationes, non possunt satis intelligere poetam, novatorem in verbis non nunquam, multa e Graeco fonte licentius derivantem, saepe ad fabulas, historias, geographiam, genealogias, personas sua aetate nobiles, post paullo ignorantiae quadam nocte

scholia as valuable, but too fragmentary to serve this purpose on their own.[59] The second reprint (1788) was edited by Johann Carl Zeune, who enlarged the apparatus, provided an index of proper names, and also added annotations, especially on the hexameter works. The purpose of the edition remains scholastic. Ancient scholia retain their modest place: only contemporary works of scholarship are mentioned in the preface.[60] Zeune does not seem to use manuscripts, for his Horace variants are drawn from printed editions.[61] The Gesner-Zeune augmented edition was also published in Glasgow and London from 1796 onwards. Among the six British editions, at least the one printed in London in 1822 clearly advertises its school-room destination, *in usum scholae Carthusianae*. Re-making the *in usum Delphini* series, the London printer Abraham John Valpy used the Gesner-Zeune edition, together with the original 1669 *in usum Serenissimi Delphini* edition by Despez, as the basis for his 1825 four-volume commented Horace.[62] No ancient scholia are visible in the new Delphin apparatus.

In 1788, the year Zeune's Horace appeared in print, the Cambridge classicist Henry Homer and the physician Charles Combe embarked on a larger edi-

---

sepultas, alludentem; quibus neque vacet neque alias integrum sit ad alios libros transire, magnos commentarios volvere, qui praesertim destituant saepe, ubi minime opus erat, studiosos: hac ergo conditione cum et maior et nobilior pars sit lectorum Horatii: *optabile sane erat talium exemplarium exstare copiam, quae breves, ne onerent et velut obruant ipsum poetam, sed quantum praestari potest, bonas interpretationes eorum locorum habeant*.»

59. Gesner (1752, Leipzig): «horum si hodie sinceri exstarent commentarii… mire inde adiuvaretur jucundissimi poetae intelligentia. sed dolendum est, ita a posterioribus priorum labores esse corruptos, truncatos, interpolatos, uti nunc opus sit homine subacti multo usu et longa consuetudine judicii, qui veteris purpurae lacinias, interdum vix filamenta, eruere ex istis centonibus et inde lucem suam dare Horatio possit.»

60. Zeune (1788, Leipzig): «quoniam argumentorum enarratio ad rei intelligentiam non parum facere existimatur; omnia, qua potui, diligentia, inprimis Semonibus Epistolisque illa praeposui... omnino autem hic, inprimis in personarum ratione, quantum fieri potuit, Iani doctissimi, qui Horatii Carmina elegantissime edidit, et Wielandii viri ingenui et doctrina clarissimi, qui Sermones et Epistolas, additis observationibus lectu dignissimis, Germanice reddidit, opera me usum esse gratus profiteor. si quid in hac editione a me praestitum fuerit, quod iuventuti scholasticae ad facilius et rectius Horatium intelligendum prosit, vehementer laetabor.» Zeune presumably refers to the 1778—1782 commented edition of the Odes by Christian David Jani and the German translation of the hexameters by Christoph Martin Wieland.

61. Zeune (1788, Leipzig): «Textum nonnullis in locis, sed caute et parce, ad fidem *librorum* mutavi…» Sources of variant readings named by Zeune are Bentley, the 1559 Venetian edition, Glareanus (1536), Chabotius (1615), Lambinus (1596), and Crusius' annotations (in his copy of Glareanus' edition).

62. In his 1752 edition, Gesner already saw himself as fulfilling the task begun by the original *in usum Delphini* editors. Without referring specifically to the 1669 *in usum Delphini* Horace, in his preface Gesner notes that those series, however laudable their intent, left much to be desired (1752, Leipzig): «spectabant hoc prudentes viri qui Delphino tum suo, et per hunc studiosis reliquis parari iubebant eorum, qui classici vocantur, latinorum scriptorum editiones: sed quantum h.e. quam parum quidam, quam nihil plerique profecerint, saepe iam homines eruditi conquesti sunt.»

tion, which would include a comprehensive variety of deserving commentaries.[63] Homer died in 1791, before the first volume was completed, and the monumental two-volume Horace was published as Combe's edition (1792—1793, London). Making use of a dozen earlier editions and commentaries (listed under the heading *Nomina auctorum et operum, ex quibus notas desumsi*), Combe chose as his basis the 1772 reprint of Gesner's Baxter Horace.[64] While Combe himself made no reference to ancient scholia, he inherited 'Schol. Vet.', together with other annotations, from Gesner's edition.

The main shifts in the fortune of scholia publication from the Renaissance to the nineteenth century can be summarised as follows. Early Renaissance scholars reproduce scholia indiscriminately from available manuscripts. From the 1490s, ancient scholia share the page with contemporary exegeses. Scholia are prominent in early-sixteenth-century north-European publications by Badius, but the trend for later publication of scholia is set by annotated pocket-editions produced from the 1530s. From this time on, most editors cite only snippets of ancient scholia to illustrate a point or to support a judgement. The exceptional Basel editions produced in the middle of the sixteenth century are the last comprehensive publications of scholia until the nineteenth century. These editions also draw attention to the identity of the scholiasts and the question of authorship, which continues to occupy the minds of later scholars.

After over two centuries of sporadic and partial publication, ancient scholia regain their prominence in the nineteenth century. Two Germanic editions of the *Ars Poetica* appear in 1824. A scholastic edition produced by Franz von Paula Hocheder — then a Würzburg schoolmaster, later professor in Munich — prefaces Horace's text with 'Acron' and Porphyrio summaries of Horace's *praecepta* (1824: xvii). Hocheder accompanies Horace with his own notes in German, but also reproduces Porphyrio's commentary from a 'tenth-century' Munich manuscript (presumably Clm 181 s. ix m.) in the Appendix (Dritte Anhang). In the Vorrede (vii), Hocheder explains that reading Porphyrio's text as it stands will help to sharpen his students' critical acumen.[65] Similarly, Emer-

63. Combe (1792—1793, London) Proemium: «*Editiones* Flacci cum notis et animadversionibus, quae in *hoc seculo* plurimae in publicum prodierunt, quamvis et eruditione et ornamentis summis nonnullae abundant, omnes tamen *variorum observationibus carent. In hac nova editione*, si cura adhibeatur ut *eae notae seligantur, ex variis autoribus, quae apud doctos judices utilissimae habentur*, sperandum est, me non modo studiosorum commodis haud male consuluisse, sed etiam in elegantiorum hominum bibliothecas aliquid ornamenti contulisse.»

64. Combe (1792—1793, London): «Quoniam Baxteri Flaccus, cum notis Gesneri editus, tum apud exteros tum nostrates, propter egregiam accurationem et notas, non mediocrem laudem consecutus est, hujusce editionis contextum, nisi in locis quibusdam, ab incuria typographorum, manifeste pravis, nihil prorsus mutare ausus, pro exemplari adhibui.»

65. Hocheder (1824, Passau, vii): «... Aus gleicher Ursache ist der obenbenannte Comm. Pophyr. in einem Anhange mit allen seinen Tugenden und Mälgeln beigefügt worden, damit die Schüler nicht allein vom Alterhume hören, sondern dasselbe gewisser Maßen auch sehen, und somit in die Acten der Gelehrten blicken und ihr eigenes Vermögen, Muthmassungen zu bilden, üben.»

ich Hohler's Viennese edition provides an apparatus of German footnotes and Porphyrio's commentary, printed separately at the back (1824: 76—84). In his introduction, Hohler refers to Porphyrio on points of interpretation and, in passing, calls him a precious commentator.[66]

Braunhard's 1831—1838 Leipzig edition of Horace's *opera omnia* contains both Porphyrio and 'Acro', appearing by instalments before each Horatian work. Unlike Baxter, Braunhard is optimistic about the survival of ancient scholia:

> qui Acroni et Porphyrioni abiudicant omnia et semper nescio quem Pseudoacronem et Pseudoporphyrionem in ore habent, nae illi parum se praestant criticos. nam neque argumentis firmant hanc suspicionem, neque satis adtente legisse eos oportet scholiastas. hoc enim si fecissent, vidissent sane, plurimas eorum adnotationes antiquissimam aetatem et stantem adhuc deorum cultum prodere.

Braunhard does not see scholia as a text which needs to be edited: if we are to trust the preface, he prints the scholia from a single manuscript.[67]

In the second half of the nineteenth century, the scholia appear once more, for the first time since the fifteenth century, as separate texts in their own right. Pauly's 1858 edition claims to be the first to pick up the work of Fabricius (1555): *Scholia Horatiana quae feruntur Acronis et Porphyrionis post G. Fabricium nunc primum emendatiora edidit F. Pauly*. Pauly uses a single manuscript for Porphyrio (Wolf. Aug. 85) and, for Acro, one manuscript (Wolf. Gud. 81.38) supplemented by early editions ('Patavia' 1481, Milan 1486, Fabricius, Cruquius 1579). Pauly's work is described by Schmidt as the last pre-modern edition (1997: 261). Germanic scholarship of Pauly and his contemporaries is evaluated by Noske (1969: 3—12).

While these and later nineteenth-century publications do not satisfy the modern concept of a critical edition, they serve the same purpose: their aim is to publish the text of scholia, rather than use it to illustrate Horace.

Chronological index of printed editions of Porphyrio and 'Acro'

* following a date indicates that I have seen a copy of this edition; with few exceptions, the majority of the editions were consulted at the British Library.
† = *sic*, marking printing errors. I standardise capitalisation, but retain spelling.
Names of printers (and sponsors, in the case of *incunabula*) are indicated in brackets.
Dedicatees are indicated for incunabula editions only.
Modern catalogue references are similarly limited to the *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, [GdW].

66. Hohler (1824, Vienna, 1): «…nach Porphyrius, von welchem ein schaetzbarer Commentar ueber dieses Gedicht aus dem Alterthume uebrig ist, soll hier der erstgenante L. Calpurnius Piso gemeint seyn…»

67. Braunhard (1831—1838, Leipzig, 7): «neque mihi deerat codex Lispiensis primus.... unde etiam Acronis et Porphyrionis scholia ad Horatium accepi.»

[GdW 13456]
1474* (Horace +) Acro (including *vita*, *expositio metrica*)
4ºA. Zarothus, Milan
Tituli
1. Acronis commentatoris egregii in Quinti Horatii Flacci Venusini opera expositio incipit
2. [expl.] Acronis viri quam doctissimi commentaria diligenter emendata in Q. Horatii Flacci opera per Antonium Zarothum Parmensem Mediolani impressa mccclxxiv Idibus Sextilibus

[GdW 13471]
1474/5* Horace lyric and *Ars Poetica* + Acro, Porphyrio
fol.F. A. Marchisius & A. Sabinus (sponsored by I. L. Tuscanus), Rome (Wendelinus de Wila / B. Guldinbeck)
Tituli 1. Vita Horatii secundum Acronem
2. Vita Horatii secundum Pophyrionem
3. Quinti Horatii Flacci Odarum ad Moecenatem liber primus
4. [expl.] Explanatio Porphirionis in arte poetica feliciter explicit
Dedications
1. Ioannes Aloisius Tuscanus aduocatus consistorialis Francisco Helio Parthenopeio salutem
2. Franciscus Marchisius Aelius Perthenopeus† domino Ioanni Aloisio Tuscano amico lepidissimo poete dulcissimo Oratorique periter† et iurisconsulto clarissimo s.d.

[GdW 13457]
1481?* Porphyrio; Horace + Acro (incl. vita, exp. metr.)
fol.R. Regius (Porphyrio) & L. de Strazzarolis (H. + Acro) (sponsored by Marco Roma); Venice or Treviso (Mich. Manzolus)
Tituli 1. Porphyrionis in Qu. Horatii Flacci operibus comentum† incipit
2. Acronis commentatoris egregii in Quinti Horatii Flacci Venusini operae expositio incipit
3. Τελος Quinti Ho<r>atii Flacci omnium operum cum Acronis Disertissimi commentatoris expositione
Dedications
1. Raphael Regius Aloisio Mauroceno patricio Veneto salutem plurimam dicit
2. ad reverendissimum in Christo patrem et d. dominum Angelum Phaseolum Dei et apostolicae saedis gratia episcopum Feltrensem Ludovicus de Strazarolis Tarvisanus

[GdW 13461; 13463]
1485* Porphyrio; Horace + Acro (incl. vita, exp. metrica)
fol.A. M. Conagus, Milan (A. Zarothus), 1486* **A. Minutianus** (A. Zarothus);
Tituli 1. Porphyrionis in Qu. Horatii Flacci operibus comentum† incipit
2. Acronis commentatoris egregii in Quinti Horatii Flacci Venusini operae expositio incipit
3. [expl.] Porphyrionis in Quinti Horatii Flacci opera commentaria, eiusdemque Horatii opera cum Acronis commentatoris expositione in hoc cotinentur volumine, Medi-

olani impressa per Antonium Zarotum parmensem anno domini Mcccclxxxv impensis Mariae Conagi
Preface 1485 (after Porphyrio) Augustinus Maria Conagus ad lectorem
Dedication 1486 Alexander Minutianus Appulus† magnifico viro Bartholomaeo Chalco Ducalium secretorum magistro Mecoenati suo s.

[GdW 13464]
1490/1* Horace + Acro, Porphyrio, Landinus
fol.Philomusus, Venice (G. Arrivabene)
Tituli 1. Liber Primus. Mecœnas atavis...
2. [expl.] Horatii Flacci lyrici opera a Georgio Arrivabene Mantuano diligenter Venetiis impressa hic clauduntur. anno salutis Mccccxc pridie nonas Febrarii. laus Deo.
Dedication Io. Franciscus Philomusus Pisaurensis inclyto principi Ioanni Sfortiae s.d.

[GdW 13465; 13466; 13467; 13469; 13470]
1492/3* H. + Mancinellus (lyric), **Acro, Porphyrio, Landinus**
fol.A. Mancinellus, Venice (P. Pincio) 1494* (Boneto Locatello), 1495/6 (P. Pincio, B. Fontana), 1498* (J. Aluysius), 1498? (P. Pincio), 1505, 1509, 1514 (A. de Zannis de Portesio); **Milan** 1508* (Pachel), 1512* (L. de Bebulco)
Tituli
1. Horatius cum commentariis Ant. Mancinelli, Acronis, Porphyrionis, Christophori Landini
2. [expl.] Horatii Flacci poetae opera a Philippo Pincio Mantuano diligenter Venetiis impressa Anno salutis MCCCCXCII Pridie Kalendas Martii. Berardino† Refina litterarum† doctorumque amantissimo pecuniam impendente
Dedication Antonius Mancinellus Veliternus Pomponio Laeto Romani eloquii principi summaeque prudentae viro

[GdW 13474]
1499/1500* Horace *Satires, Epistles* + Acro + Badius
4º ed. J. Badius, Lyon (N. Wolff); Paris 1500 (F. Regnault); (Acro on *Epistles* only) Paris 1505/1506* (J. Philippus, expensis J. Granion)
Tituli 1. Sermonum Horatij familiare commentum cum Acronis subtilissima interpretatione
2. Epistolarum Horatij familiare commentum cum Acronis subtilissima explanatione
Dedications
1. (*Satires*) Iodocus Badius Ascensius Laurentio Burello regio confessori prudentissimo Carmoelitarum candidissimo theologorum divinissimo et praesidiorum suorum longe dulcissimo cum omni veneratione S. D.
2. (*Epistles*) Iodocus Badius Ascensius Religiosis admodum fratribus domus sancti Hieronymi Gandavi ad scaldem divique Batistae aedes: cultis sane cum litteris tum virtutibus viris: sibique longe observandis S. D.

1516Horace + Porph., Acro from 1527, Manc. (lyric), **Badius** (lyric), **Britan.** (hex.)

fol.ed. J. Britannicus , Venice (A. Pagano); 1520 (de Fontaneto), 1527 (de Monteferrato), 1536* (Tacuini), 1540 (Roffinellus)
Titulus Odarum libri quattuor; Epodon, Carmen Saeculare Porphyrione, Antonio Mancinello, Ascensio interpretibus. eiusdem Ars Poetica, Sermonum libri duo, Epistolarum totidem Joanne Britannico Brixiano interpretibus. Accedit ad novum interpretem index copiosissimus dictionum fabularum et historiarum omnium quae hisce commentariis insunt.
Titulus 1527 Qvinti Horatii Flacci poemata omnia: commentatibus Antonio Mancinello: Acrone: Porphyrione: Joanne Britanico: nec non et Jodoco Badio Ascensio; viris eruditissimis. Centimetrum Marii Seruii. Annotationes Aldi Manutii romani. Ratio mensuum: quibus Odae tenentur: eodem Aldo auctore. Nicolai Peroti Libellus de metris odarum. Annotationes Matthaei Bonfinis Asculani: suis locis insertate: et ad finem ex integro restitutae.

1519* H. + Acro, Porph., Mancin. (lyric), **Badius** (hex.) **+ et. al.**
fol.J. Badius, Paris (Petit); 1528, 1529 (Badius), 1543* (Petit), 1579
Titulus Opera Q. Horatii Flacci poetæ amœnissimi cum quatuor commentariis Acronis, Porphyrionis, Anto. Mancinelli, Jodoci Badii Ascensii accurate repositis, cumque adnotationibus Matthaei Bonfinis et Aldi Manutii Romani a philologo recognitis: suisque locis insertis et ad finem ex integro restitutis. Praemisso amplissimo in vniuersum opus indice.
Titulus 1543 Q. Horatii Flacci opera cum quatuor commentariis, *Acronis, Porphyrionis, Antonii Mancinelli, Iodoci Badii*, anno M.D.XLIII. repositis. Cumque adnotationibus Matthaei Bonfinis et Aldi Manutii a philologo recognitis, suisque locis insertis, et ad fidem ex integro restitutis. Praemissoque et aucto indice. Adiectae in calce libri eundem in authorem Henrici Glareani Heluetii, Poetæ Laureati, viri de omni genere scientiarum benemeriti, annotationes, quibusquidem rite perspectis, multa in commentariis mutila ac corrupta reponere poterit diligens lector.

1527* Horace; Acro
8ºM. Bentinus, Basel (Valentinus Curio)
Titulus Q. Horatii Flacci Venusini poetae amoenissimi, exactissimique atque inter lyricos Latinos principis opera cum commentarijs Acronis grammatici haud quaquam uulgaris, nuper quam accuratissime castigati aeditique ac amplissimo indice illustrati

1533* Horace + Acro + Mancinellus + Bonfinis
8º Lyon (M. et G. Trechsel fratr.)
Titulus Q. Horatii Flacci poetae lyrici amoenissimi posterior æditio, cæteris ut emendatior ita locupletior, argumentis, scholijs, et metrica carminum ratione. Nicolai Perotti libellus de metris Horatianarum Odarum. Aldi Manutii Romani in eundem adnotationes non infrugiferae. Interlineares etiam notulas ex Acrone, Mancinello, et Matthæo Bonfinis plurimas iamprimum adiecimus, et sicubi occurrerit varia lectio, diligenter annotavimus.

1533* Horace *Ars Poetica* + Parrhasius, Acro, Porphyrio, Glareanus
4ºB. Martiranus, Paris (R. Stephanus); Lyon 1536* (F. Iustus), 1621* (B. Vincentius)

Titulus Q. Horatii Flacci Ars Poetica, cum trium doctissimorum commentariis A. Jani Parrhasii, Acronis, Porphyrionis. adjectæ sunt ad calcem doctissimæ Glareani annotationes.

1544* Horace + Acro, Porphyrio, et al.

fol.Venice (Scottus), 1545*, 1546* (Roffinellus), 1549 (haer. Ravani), 1549 (Scotus), 1553 (Nicolinis; Scotus), 1559 (Bonelli), 1562, 1567, 1576, 1584 (Gryphius), 1590

Titulus Q. Horatii Flacci Poetæ Venusini Omnia poemata, cvm ratione carminum, et argumentis ubique insertis, interpretibus Acrone, Porphirione, Iano Parrhasito† Antonio Mancinello, necnon Iodoco Badio Ascensio viris eruditissimis, scoliisque D. Erasmi Roterodami, Angeli Politiani, M. Antonii Sabellici, Lvdovici Caelii Rodigini, Baptistae Pii, Petri Criniti, Aldi Manutii, Matthaei Bonfinis, et Iacobi Bononiensis nuper adiunctis. His nos praeterea annotationes doctissimorum Antonii Thylesii Consentini, Francisci Robortelli Utinensis, atque Henrici Glareani apprime utiles addidimus. Nicolai Peroti Sipontini Libellvs de metris Odarum, auctoris vita ex Petro Crinito Florentino, quae omnia longe politius, ac diligentius, quam hactenus, excusa in luce prodeunt.

1545* Horace + Porphyrio, Acro, et al.

fol.Basel (H. Petri)

Titulus Q. Horatii Flacci Venvsini opera, qvibvs inter poetas et Latinos et Graecos vix quicque praestantius, cum ad linguam excolendam, tum ad actiones affectusque moderandos, inuenitur. Vt igitur omnes studiosi legere, iunioribusque interpretari sine remora possint, omnium commentaria quae uisa sunt digna ut legantur, per aliquot eruditos grammaticos auxilio ueterum exemplarium, iam denuo castigata addidimus, nempe Acronis & Porphyrionis optimorum, sine controuersia, autorum. Item annotationes ivdicio et eruditione magnorum, æternaque memoria dignorum virorum: Henrici Glareani Helvetii poetae laureati, Erasmi Roterodami, Matthaei Bonfinis, Aldi Manutij a Philologo recognitas, Ludovici Cœlij, Angeli Politiani, M. Antonij Coccij Sabellici, Ioannis Baptistae Pij Bononiensis, Iacobi à Cruce Bononiensis, Seruij Grammatici, Petri Criniti.

1555*Horace + Porphyrio, Acro, et al.

fol.G. Fabricius, Basel (H. Petri)

Tituli [vol. I] Opera Q. Horatii Flacci Venusini, Grammaticorum antiquis Helenii Acronis et Porphirionis commentariis illustrata, admixtis interdum C. Æmilii. J. Modesti et Terentii Scauri annotatiunculis: edita auctius et emendatius quam umquam antea per Georgium Fabricium Cheminicensem. Ex Diomedis etiam observationibus indicata in Odis Carminum genera sunt et menda in iisdem sublata. … Huc quoque accedunt Ioan. Hartungi in omnia Horatii opera breves observationes, quibus docet potissimum ubi hic noster Graecos imitavit. Interpretes reliqui poetae huius in altero huius voluminis tomo tibi exhibentur. Cum gratia et privilegio imperiali Basileae.

[vol 2] Horatiani huius voluminis tomus alter, quo qui poetae huius opera sive iustis commentariis sive succinctis annotationibus illustrarunt, praecipui omnes compraehenduntur quorum nomina sunt, Christophorus Landinus in omnia Horatii opera, Franciscus Lusius Utinensis in Artem poeticam, Iacobus Grifolius Lucinianensis in Artem poeticam, Iason de Nores Cyprius in Artem poeticam; Eras. Roterd., Aldi Ma-

nutii, Ludovici Coelii, Angeli Politiani, M. Anton. Coccii Sabellici, Ioan. Baptistae Pii Bonon., Iacobi a Cruce Bononiensis, Petri Criniti, Henrici Loriti Glareani annotationes in Horatii opera.

1556* Horace + Acro, Porph. et al.
8°Cologne (Gualt. Fabricius), 1562 (G. Fabricius), 1564* (P. Horst); **Leipzig** 1563, 1568 (E. Vœgelinus)
Titulus Opera Q. Horatii Flacci cum metrica carminum ratione et argumentis ubique illustrata, tum etiam doctissimorum virorum Acronis, Porphyrionis, D. Erasmi Roterodami, Angeli Politiani, M. Antonij Sabellici, Ludovici Coelij Rhod., Babtistae Pij., Petri Criniti, Aldi Manutij, Matthaei Bonfinis, Iacobi Bononiensis, Henrici Glareani, Peteri Victorij et Francisci Luisini annotationibus in illius opemata adjectis.

1565* *Odes* 4 + 'Commentator' (scholia), Cruquius
8°J. Cruquius, Brugge (H. Golzius)
Titulus Q. Horatii Flacci carminum liber quartus, ex antiquissimis manuscriptis codicibus cum commentarijs falso adhuc Porphyrioni et Acroni adscriptis, opera Iacobi Cruquii Messinii apud Brugenses litterarum Professoris publici editus. eiusdem in eundem Adnotationes; Brugis Fland. Ex officina Huberti Goltzij MDLXV

1567* *Epodes* + 'Commentator' (scholia), Cruquius
8°J. Cruquius, Antwerp (Plantin)
Titulus Q. Horatii Flacci Epodon liber ex antiquissimis septem codicibus manuscriptis, cum commentarijs antiquis emendatus & editus opera Iacobi Cruquii Messinij, apud Brugensis politioris litteraturæ professoris publici. Eiusdem in eundem adnotationes.

1573* *Satires* + 'Commentator' (scholia), Cruquius
8°J. Cruquius, Antwerp (Plantin)
Titulus Q. Horatii Flacci Satyrarum, seu potius Eclogarum, libri II. [E]x antiquissimis vndecim codicibus manuscriptis, cum antiquis commentarijs, post omneis qui hactenus editi sunt, infinitis locis purgati, & clariùs explicati opera Iacobi Cruquii Messinii, apud Brugenseis politioris litteraturae professoris publici. Eiusdem in eosdem commentarij.

1578*/9* Horace + 'Commentator', Cruquius (1597 + Dousa)
4°J. Cruquius, Antwerp (Plantin); 1597*, 1611
Titulus Q. Horatius Flaccus, ex antiquissimis undecim lib. M.S. et schedis aliquot emendatus et plurimis in locis cum commentaris antiquis expurgatus et editus opera J. Cruquii Messenii apud Bruganos politioris litteraturae professoris publici. Eiusdem in eundem enarrationes, observationes, et variae lectiones, cum aliis quibusdam et indice locupletissimo.

1580* Horace + Acro, Porphyrio et al.
fol.N. Hoeniger, Basel (H. Petri)
Titulus Q. Horatii Flacci Venusini, poetae lyrici elegantis opera grammaticorum XL tam antiquis quam neotericorum partim justis commentariis, partim succinctis annotationibus singulari studio et amplissimis sumptibus in unum corpus collectis illustrate:

variisque ac vetustissimis exemplaribus collate et menda in iisdem sublata: quorum auth. nomina et ordinem sequens pagina demonstrabit. iam pridem in studiosae iuventutis gratiam et utilitatem post herculeos labores edita : cum gemino indice rerum, verborum ac sententiarum locupletissimo.

1588* Horace; notes on emendation of Horace and **Porphyrio**
8ºH. Stephanus, Paris & **Geneva** (**H. Stephanus**), 1600* Paris (2nd and 3rd editions of 1575 Parisian edition, which contained no Porphyrio)
Titulus Quinti Horatii Flacci poemata novis scholiis et argumentis ab Henrico Stephano illustrata; eiusdem Henr. Stephani diatribae de hac sua editione Horatij, & variis in eum obseruationibus. Editio secunda, quae, praeter scholiorum locupletationem, aliquot insuper diatribas, & quasdam in veri Porphyrionis commentarios emendationes, nencon quasdam ad eos accessiones habet.
Additional Titulus 1600 Editio tertia, quae, praeter scholiorum locupletationem, aliquot insuper diatribas, et quasdam in Veri Porphyrionis commentarios emendationes, nec non quasdam ad eos accessiones habet.

1632* H. lyric + Cerutus, Acro, Porphyrio, Chabotius, Lambinus, Torrentius fol.P. Bebius, Cologne (Birckmann)
Titulus Q. Horatij Flacci lyrica, prout in scholis Societatis Iesu doceri solent, ab omni obscœnitate purgata. Atque in eadem sex tam veterum, quam recentiorum commentarij Acronis, Porphyrionis, Gualteri Chabotii, Dionisii Lambini, Laevini Torrentii, Frederici Ceruti Paraphrasis, a quodam patre euisdem Societatis correcti ac superiorum iussu et permissu editi...anno MDCXXXII

1653* Horace + J. Bond + Acro, Porphyrio et al.
8ºLeiden (F. Hackius), 1658*, 1663, Leiden and Rotherdam 1670
Titulus Q. Horatius Flaccus cum commentariis selectissimis variorum: et scholiis integris J. Bond. Accedunt indices Accurante C. Schrevelio

1701* Horace + 'Schol. Vet.', at al.
8ºW. Baxter, London (**Awnsham & John Churchill**), 1725* (Guilielmus Bowyer), 1735 (J. Batley & J. Wood)
Titulus Q. Horatii Flacci eclogæ, una cum scholiis perpetuis, tam veteribus quam novis; præcipue vero antiquorum grammaticorum, Helenij Acronis, Pomponiique Porhyrionis, quorum quae exstant reliquiae; foedis interpolationibus purgatae nunc primum fere integrae reponuntur. Adjecit etiam, ubi visum est, et sua, textumque ipsum plurimis locis, vel corruptum, vel turbatum restituit Willielmus Baxter.

1752* Horace; + 'Schol. Vet.', at al.
8ºW. Baxter, J. M. Gesner; Leipzig (C. Fritsch), 1772*,
1788* W. Baxter, J. M. Gesner, J. C. Zeune; Leipzig (C. Fritsch), 1802; London, Glasgow 1796*, Edinburough 1806*, London 1809, 1822, 1826
Titulus (begins as Baxter 1701) ...ad cuius secundam editionem recudi curavit et varietate lectionis suisque obsevationibus auxit Io. Matthias Gesnerus.
Titulus 1788, 1796 Q. Horatii Flacci Eclogae : cum scholiis veteribus / castigavit et no-

tis illustravit Guilelmus Baxterus. Varias lectiones et observationes addidit Io. Matthias Gesnerus, quibus et suas adspersit Io. Carolus Zeunius, prof. gr. litt. Viteberg.

1792-1793* Horace + notes, including 'Schol. Vet'
fol.Ch. Combe, London (T. Payne et J. Edwards)
Titulus Horatii Flacci opera cum variis lectionibus notis variorum et indice locupletissimo

1824* *Ars Poetica* + Porphyrio
8oHohler, Vienna
Tituli 1. Q. Horatii Flacci de Arte Poetica liber, vulgo, Epistola ad Pisones. Mit ausführlicher Wort- und Sacherklärung, nebst angehängtem Commentar des Porphyrio, herausgegeben von E. T. Hohler, Hochfuerstlich Schawarzenbergischem Hauslehrer, Rath und Bibliothecar
2. Porphyrionis Commentarius ex vetere codice Parisiensi impressus

1824* *Ars Poetica* + Porphyrio
8oHocheder, Passau
Titulus Des Q. Horatius Flaccus Buch über die Dichtkunst, oder Brief an die Pisonen. Erklärt von Dr F. v. Paula Hocheder. (P. Porphyrionis commentum in Horatium de Arte Poetica.)

1831-1838* Horace + Porphyrio, Acro, Braunhard et al.
8oW. Braunhard, Leipzig
Titulus Q. Horatii Flacci Opera omnia. Textum denuo recensuit, varietate lectionis integra instruxit, optimorum interpretum commentarios subjecit, suas adnotationes cum criticas tum exegeticas adspersit, scholiastarvm veterum Acronis et Porphyrionis scholia typis excvdenda cvravit, etc. Guilielmvs Bravnhardvs

1858-1859 ed. F. Pauly, *Scholia Horatiana quae feruntur Acronis et Porphyrionis post G. Fabricium nunc primum emendatiora edidit F. Pauly*., Prague
1859ed. F. Hauthal *Acronis et Porphyrionis qui circumferuntur commentaru in Q. Horatium Flaccum*, Leipzig
1864-1866 ed. F. Hauthal, *Acronis et Porphyrionis commentarii in Q. Horatium Flaccum*, Berlin, 2 vols; repr. 1966, Amsterdam
1874ed. G. Meyer *P. Porphyrionis commentarii in Q. Horatium Flaccum,* Leipzig
1894ed. A. Holder *Pomponi Porphyrionis commentum in Horatium Flaccum*, Insbruck
1902-1904 ed. O. Keller *Pseudoacronis scholia in Horatium vetustiora*, Leipzig; reprinted Stuttgart 1967

Bibliography

Bianca, Concetta, *Il soggiorno Romano di Francesco Elio Marchese*, in *Letteratura fra centro e periferia : studi in memoria di Pasquale Alberto De Lisio*, Gioacchino Paparelli and Sebastiano Martelli eds, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, 221-39.

—, *Martino Filetico, Giovanni Luigi Toscani et alii*, in *Studi latini in ricordo di Rita Cappelletto*, Settimio Lanciotti et al. eds, Urbino, Quattro venti, 1996, 271-83.

Borzsák, István, *Esegesi antica*, in *Enciclopedia Oraziana III*, Scevola Mariotti et al. eds, Rome, Orsa Maggiore, 1998, 17-23.

Cardini, Roberto, *Cristoforo Landino, Scritti critici e teorici, I-II*, Rome, Bulzoni, 1974.

Diederich, Silke, *Der Horazkommentar des Porphyrio im Rahmen der kaiserzeitlichen Schul- und Bildungstradition*, Berlin / New York, W. de Gruyter, 1999.

Endt, Johann, *Studien zum Commentator Cruquianus*, Leipzig, Teubner, 1906.

Friis-Jensen, Karsten, «The *Ars Poetica* in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland», *CIMAGL* 60 (1990), 319-388.

—, «Commentaries on Horace's *Art of Poetry* in the incunable period», *Renaissance studies* 9 (1995), 228-39.

Ganda, Arnaldo, «Marco Roma, sconosciuto editore dei prototipografi milanesi (1473-1477)», *La Bibliofilia* 87 (1980), 97-129 and 227-266.

Grendler, Paul F., *Schooling in Renaissance Italy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.

Holder, Alfred, *Pomponi Porphyrionis commentum in Horatium Flaccum*, Innsbruck, Wagner, 1894.

Iurilli, Antonio, *Orazio fra editori, esegeti e bibliofili dal XV al XVIII secolo,* in *Orazio e letteratura italiana*, Roma, Libreria dello Stato, 1994, 571-620.

—, *Orazio nella letteratura italiana. Commentatori, traduttori, editori italiani di Quinto Orazio Flacco dall XV al XVIII secolo,* Roma, Vecchiarelli, 2004.

Kalinina, Antonina, *Der Horazkommentar des Pomponius Porphyrio: Untersuchungen zu seiner Terminologie und Textgeschichte*, Stuttgart, Steiner, 2007.

Keller, Otto, *Pseudoacronis scholia in Horatium vetustiora*, Leipzig, Teubner, 1902-1904.

—, *Comment les scolies non-porhyriennes sur Horace ont-elles pris le nom d'Acron?*, in *Mélanges Boissier : recueil de mémoires concernant la littérature et les antiquités romaines dédié à Gaston Boissier à l'occasion de son 80e anniversaire*, Paris, A. Fontemoing 1903, 311-117.

Kristeller, P. O. et al. *Catalogus translationum et commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin translations and commentaries*, Washington, 1960-.

—, *Iter Italicum : a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, London, 1963-.

Lenchantin de Gubernatis, Massimo, «Sulla tradizione manoscritta di Orazio», *Athenaeum* 25 (1937), 129-179.
—, *Carminum libri iv Epodon liber Carmen Saeculare*, Torino, Paravia, 1945.
—, *Q. Horati Flacci Opera. Recensuit Maximus Lenchantin de Gubernatis. Editio altera curante Dominico Bo*, Torino, Paravia, 1958-1960.
Lukács, László, *Monumenta paedagogica Societatis Iesu*, Rome, 1965-1981.
Mambelli, Giuliano, *Gli annali delle edizioni virgiliane*, Florence, L. S. Olschki, 1954.
Massaro, Matteo, *Gli scolii inediti al Carmen saeculare del Vat. Lat. 3866*, in *Musis amicus*, Maria Laetitia Riccio Coletti and Patrizio Domenicucci eds, Chieti Scalo, Vecchio Faggio, 1995, 225-290.
Munk Olsen, Birger, *Étude des auteurs classiques latins aux XIe et XIIe siècles IV.1, La réception de la littérature classique, travaux philologiques*, Paris, CNRS, 2009.
Nisbet, Robin G. M.; Hubbard, Margaret, *A Commentary on Horace:* Odes *1*, Oxford, OUP, 1970.
Niutta, Francesca, *Da Antonio Zarotto a Bentley: commenti, annotazioni, scolii*, in *Postera crescam laude: Orazio nell'età moderna*, *catalogo della mostra, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma : 20 ottobre-27 novembre 1993*, Rome, Libreria dello Stato, 1993, 19-48.
Noske, Gottfried, *Quaestiones pseudacroneae*, Munich, 1969.
Pasquali, Giorgio, *Storia della tradizione e critica del testo*, Florence, Le Monnier, 1952.
Renouard, Paul, *Bibliographie des impressions et des oeuvres de Josse Badius Ascensius: imprimeur et humaniste*, 1462-1535, Paris, E. Paul et fils et Guillemin,1908.
Rocca, Rosanna, *Edizioni, traduzioni e commenti*, in *Enciclopedia Oraziana I* , Scevola Mariotti et al. eds, Rome, Orsa Maggiore, 1996, 357-367.
Schmidt, Peter L., *Pomponius Porphyrion, Commentum in Horatium*, in *Die Literatur des Umbruchs: von der römischen zur christlichen Literatur, 117 bis 284 n. Chr.*, Klaus Sallmann ed., Munich, Beck, 1997, 259-261.
Schweikert, Ernst, *De Porphyrionis et Acronis scholiis Horatianis*, Münster, Mitsdörffer, 1865.
Lehmann, Paul *Iohannes Sichardus und die von Ihm benutzten Bibliotheken und Handschriften*, München, 1911.
Villa, Claudia, «Horace Manuscripts III», *Aevum* 68 (1994),117-146.
Weinberg, «Bernard Badius Ascensius and the transmission of Medieval Literary Criticism», *Romance Philology* 9.2 (1955), 209-16.
Zeune, Johann C., *Q. Horatii Flacci Opera Omnia*, London, Valpy, 1825.

CC BY

Tras la estela de Corte-Real. El poema *Sepúlveda e Lianor* en la memoria de Lope de Vega, Cervantes, Calderón, Solórzano Pereira y Tirso de Molina

Hélio J. S. Alves
Universidade de Évora
halves@uevora.pt

Recepción: 15/10/2013, Aceptación: 09/11/2013, Publicación: 20/12/2013

Resumen
A pesar de olvidado y hasta vilipendiado por la crítica e historiografía literarias desde el siglo XIX, Jerónimo Corte-Real (¿?-Évora, 1588) fue un poeta portugués de gran importancia e influencia en el Siglo de Oro español. Autor de extensos poemas sobre la expansión portuguesa en Oriente y la batalla de Lepanto, que tuvieron una repercusión significativa en España, Corte-Real compuso también otro poema sobre un asunto mucho más casero, la historia del infeliz matrimonio formado por Lianor y Manuel Sepúlveda, que solo se publicaría en 1594, en Lisboa, algunos años después de la muerte del poeta. Este artículo argumenta que, aunque nunca contó con una traducción en español, el poema *Sepúlveda e Lianor* fue leído al más alto nivel, como se ve en obras de Solórzano Pereira y Tirso de Molina, llegando a incorporarse en la memoria alusiva de Cervantes, Lope de Vega y Calderón. La intertextualidad con el *Sepúlveda e Lianor*, aparentemente mediada por textos lusitanos sobre el canon poético del país vecino (se estudia el caso de Pedro de Mariz), evidencia la necesidad de modificar sustancialmente la interpretación que se concede a algunos textos de estos autores mayores de la literatura española.

Palabras clave
Jerónimo Corte-Real; Pedro de Mariz, Lope de Vega; Miguel de Cervantes; Pedro Calderón de la Barca; Juan de Solórzano Pereira; Tirso de Molina

Abstract
On the trail of Corte-Real: The poem Sepúlveda e Lianor *in the memory of Lope de Vega, Cervantes, Calderón, Solórzano Pereira and Tirso de Molina*
Although forgotten and even maligned by literary criticism and history since the 19th

century, Jerónimo Corte-Real (?-1588) was a Portuguese poet of great importance and influence in the Spanish Golden Age. The author of large poems about Portuguese expansion in the East and the battle of Lepanto which had a significant impact in Spain, Corte-Real also composed another poem about a much more domestic affair, the story of the unfortunate marriage between Lianor and Manuel Sepúlveda, that would be published only in 1594, in Lisbon, a few years after the poet's death. This article argues that, although never translated into Spanish, the poem Sepúlveda e Lianor was read at the highest level, as witnessed by the works of Solórzano Pereira and Tirso de Molina, and even became part of the poetic memory of Cervantes, Lope de Vega and Calderón. Intertextuality with Sepúlveda e Lianor, apparently mediated by Portuguese texts about the poetic canon of the neighbouring country (the case of Pedro de Mariz is studied here), shows the need to change substantially the interpretation given to some texts written by these major authors of Spanish literature.

Keywords
Jerónimo Corte-Real; Pedro de Mariz; Lope de Vega; Miguel de Cervantes; Pedro Calderón de la Barca; Juan de Solórzano Pereira; Tirso de Molina

Un poema, para serlo en plenitud, tiene que tener lectores. Si es grande, tiene que tener lectores grandes también. Fue este el caso, como veremos, de *Sepúlveda e Lianor*. Antes de haber sido dado a la estampa, la fama de su autor ya corría por Portugal y España, a pesar del desconocimiento del último fruto de su pluma. Con anterioridad a 1594, Jerónimo Corte-Real (¿?/1588) era, no solo un poeta con dos obras impresas (*Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, en 1574 y *Felicissima Victoria de Lepanto*, en 1578), sino también un escritor reconocido por la calidad de sus composiciones. Aun así, la divulgación póstuma del texto sobre la desafortunada pareja parece haber causado una honda impresión, introduciendo una dimensión nueva en la opinión general acerca del poeta, a juzgar por los testimonios que presentamos a continuación.

Pedro de Mariz, Diálogos de Vária História

El documento fundador de la recepción del poema, y aquel que manifiesta mejor el paso de un aprecio considerable por el autor a una admiración que solo se concede a las mayores obras de arte, es *Diálogos de Vária História*, de Pedro de Mariz. Con una primera edición salida de la imprenta en el mismo año que el *Sepúlveda* y otra entre tres y cinco años después, los *Diálogos* constituyen, entre la edición

original y su revisión y ampliación, un testigo significativo de los cambios que se están sucediendo en la década de los ´90 del siglo XVI en lo que se refiere al canon poético portugués[1]. Respecto a Corte-Real, el texto de Mariz y sus modificaciones no solo revelan una alteración en el ámbito de la consciencia de los valores poéticos, y especialmente épicos-narrativos, por aquel entonces en Portugal, sino que indican también el momento institucional de los moldes de la recepción del *Sepúlveda* entre los escritores ibéricos más importantes de los años y décadas inmediatamente posteriores.

En la primera edición, Mariz —como señaló el bibliógrafo Barbosa Machado— atribuye, escribiéndolo en latín en el margen, el término *elegantísimo* para referirse a la forma que Corte-Real le había dado al relato de la victoria de D. João de Castro sobre el sultán de Cambay (está implícito que es en el poema del *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*).[2] Exactamente el mismo epíteto, pero esta vez en portugués y en el cuerpo del texto, se le concede a un poeta nombrado tan solo por perífrasis y antonomasia. Refiriéndose al célebre viaje inaugural de Vasco da Gama, Mariz escribe que sus ‹‹inumeráveis perigos […] pelo nosso Homero Lusitano em elegantíssimo Poema estão bastantemente encomendados à imortalidade››.[3] Obviamente, está haciendo alusión a Camões. Y si tanto él como Corte-Real comparten el adjetivo *elegantísimo,* está aquí patente que el autor de *Os Lusíadas* descuella y se encuentra, en solitario, en la cumbre del Parnaso lusitano.

En la edición de 1597-99, sin embargo, cuando el poema de *Sepúlveda e Lianor* era ya conocido por el público, Mariz procede a curiosas alteraciones y añadidos. Mantiene en el margen la nota sobre Corte-Real, pero reescribe el pasaje sobre el viaje de Gama de tal forma que la mención a Camões desaparece por completo. Al mismo tiempo, aumenta el número de alusiones a uno y otro poeta. El autor de *Os Lusíadas* surge referido como ‹‹Luís de Camões em os seus famosos Lusíadas››, ‹‹o nosso Camões›› y ‹‹o verdadeiro Poeta Luís de Camões››.[4] A su vez, Corte-Real sirve ahora de autoridad a propósito de las acciones del gobernador Nuno da Cunha en la India y la batalla naval de Lepanto.[5] En ninguno de estos casos asoma a su texto ni una sola palabra de alabanza al poeta más allá de aquel ‹‹elegantísimo›› que ya conocíamos de la edición de 1594. Sin embargo, Mariz introduce una profunda innovación al relatar brevemente el célebre naufragio, cuando apunta que Manuel de Sousa Sepúlveda,

> ...salvando toda a gente e algũa fazenda da fúria do mar, o não pôde fazer das mãos dos bárbaros Cafres, que com treições e enganos o roubaram, e lhe mataram muitos de sua companhia, e a ele e sua mulher e filhos constrangeram a passar a mais lastimo-

1. La primera edición: Mariz (1594); la segunda: Mariz (1597-1599).
2. Mariz, en la edición de 1594, fol. 213v.
3. *Ibidem*, fol. 185v.
4. Siempre en el Diálogo IV, en los folios 219r, 139v y 213v, respectivamente.
5. En el Diálogo V, cap. 1 (fol. 317r) y en el Diálogo II, cap. 5 (fol. s/n).

> sa morte que a miséria humana experimentou, como o verdadeiro Poeta Hieronymo Corte Real chora e canta no seu heróico Poema que ele dizia lhe saíra d'alma.[6]

Camões ya no asoma como el «Homero Lusitano» y se adopta un curioso paralelismo: tanto él como Corte-Real pasan a merecer el título, laudatorio si bien que ambiguo, de «o verdadeiro Poeta». La paridad que el calificativo *elegantísimo* trajo a ambos, destruida por la evidente exaltación de *Os Lusíadas* en la designación escogida en 1594, fue retomada en un plano superior en 1597-99, por una verdadera equivalencia de valores entre los dos poemas. Accidentalmente o no, ahora ninguno se sobrepone al otro. Incluso pensando en la posibilidad de que la alteración haya sido menos intencionada y significativa de lo que nos parece, la verdad es que ésta forjó la idea de valorización paralela de los dos poetas portugueses que encontraremos en documentos posteriores.

Lope de Vega, de la *Arcadia* a las *Essequie*

En una de sus más celebradas novelas, la *Arcadia*, que es además su primer gran éxito editorial, Félix Lope de Vega Carpio ya sitúa a los dos poetas lusitanos en encomio paralelo. En una "Exposición de los nombres Históricos, y Poéticos" incluida en la obra desde la primera edición de 1598, Lope de Vega evidencia la paridad de los épicos portugueses en una frase en la que alude al río Tajo: «donde entra en el mar por la insigne Lisboa, el rarísimo Camoes y el estudioso Corte-Real le han dado inmortal nombre»[7]. En la novela propiamente dicha, tanto uno como otro poeta ya habían sido mencionados, esta vez en una lista vasta y aparentemente desordenada de autores ibéricos coevos.[8] Ahí, en medio de una serie de nombres, aparece referido Corte-Real, con el «excelente» Camões y el «toledano» Gregorio Hernández por un lado, y «don Francisco de Borja, comendador mayor de Montesa», por otro.[9] No podemos saber si las menciones en la Arcadia tendrían ya en cuenta al *Sepúlveda* elogiado por Pedro de Mariz, pero la verdad es que este poema había contribuido decisivamente, como se verá, para que Lope de Vega hubiera puesto a Corte-Real en su canon de autores modernos.

6. Diálogo V, fol. 334v. La expresión ‹‹que lhe saíra d´alma›› la repetirá o plagiará Santa Maria (1744, II: 241).

7. En los ejemplares que he consultado de las ediciones de 1598 y 1599 de la *Arcadia* en la Biblioteca Nacional de España, no constaba la "Exposición", y así lo he señalado en trabajos que he publicado anteriormente. La edición reciente de Sánchez Jiménez (2012), sin embargo, se sirve de ejemplares de la *princeps*, pertenecientes a otras bibliotecas que, aparentemente, incluyen el mismo apéndice.

8. Lope de Vega, *Arcadia, prosas y versos*, ed. 1598, Libro V, fol. 292 (ed. 2012, p. 639).

9. Este D. Francisco de Borja era alguien próximo a Lope por aquel entonces, y por eso escribió el prefacio de su primer poema épico, *La Dragontea*, impreso en el mismo año de la edición *princeps* de la *Arcadia*. A Gregorio Hernández de Velasco, natural de Toledo, se le conocía como el traductor al español del *Parto de la Virgen* de Sannazaro e de la *Eneida* de Virgilio, poemas épicos.

El testimonio más elocuente que existe del aprecio de Lope de Vega por poetas lusitanos se encuentra en el *Laurel de Apolo* de 1630, un conjunto de silvas donde se elogian a escritores de toda la Península. No se ha caído en la cuenta de que en la Silva Tercera, a manera de introducción, antes incluso de empezar el rol de personalidades ilustres, Lope identifica a las gentes portuguesas sobre todo a través de dos acontecimientos y de dos poemas que los relatan:

Su gente belicosa
Pasó la Trapobana
Con impulso divino y fuerza humana,
Sujetando su mano poderosa
Los etíopes rudos y abrasados,
Y viendo los remotos horizontes
De los cafres pintados,
Bárbaros lotófagos arrogantes,
Mares desnudos y vestidos montes,
Teatro infausto de los dos amantes,
Bellísima Leonor, Manuel de Sosa,
Que hoy llora su tragedia lastimosa

El mar, arrepentido
De haberlos a su playa conducido,
Cuando, abrazada con dos niños bellos,
Bebió sus almas, y ellos
La suya al mismo tiempo, cuyas vidas
De lágrimas, de fe, de amor nacidas,
Pagó su esposo con perder el seso,
Que no se debe más a un mal suceso.[10]

Los primeros versos citan la proposición de *Os Lusíadas*, especialmente en la primera octava, donde dice:

Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana.

‹‹Taprobana››, con metátesis de la *r*, y ‹‹força humana›› son el nombre propio y la clausula que identifican textualmente, por alusión, a la epopeya de Camões. Estamos ante el mejor homenaje que se le puede prestar a un poema: citar y glosar el célebre tema, con la convicción de que los lectores sabrán ver éste reconocimiento.

Rápidamente, sin embargo, el paso se desplaza desde Oriente hasta África (a partir de ‹‹los etíopes››) y permanece en este continente durante el resto del

10. Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, Silva III, vv. 16-35.

párrafo. De los veinte versos, solo tres o cuatro no hablan de África como palco del caso trágico de Sepúlveda. El episodio lo relata el gigante Adamastor en *Os Lusíadas*, y Lope de Vega muestra que lo conoce de ahí, visto que la silva española manifiesta contacto intertextual con los versos de Camões:

Verão morrer com fome os filhos caros,
Em tanto amor gerados e nacidos;
Verão os cafres, ásperos e avaros,
Tirar à linda dama seus vestidos;
Os cristalinos membros e preclaros
À calma, ao frio, ao ar verão despidos
(...)
E verão mais os olhos que escaparem
De tanto mal, de tanta desventura,
Os dous amantes míseros ficarem
(…)
Com lágrimas de dor, de mágoa pura,
Abraçados, as almas soltarão...[11]

Mares desnudos y vestidos montes,
Teatro infausto de los dos amantes,
Bellísima Leonor, Manuel de Sosa
Que hoy llora su tragedia lastimosa
El mar, arrepentido
De haberlos a su playa conducido,
Cuando, abrazada con dos niños bellos,
Bebió sus almas, y ellos
La suya al mismo tiempo, cuyas vida
De lágrimas, de fe, de amor nacidas…

Algunas palabras y expresiones camonianas parecen haberse grabado nítidamente en la memoria de Lope de Vega. Aun así, la versión de la historia contada por el poeta español es diferente. Efectivamente, la unión de los amantes en la muerte es reemplazada en el texto español por la unión mortal de Leonor con los hijos. La citación, en el mismo fragmento, de un hemistiquio de la Proposición del *Sepúlveda*, no deja lugar a dudas sobre de dónde viene el cambio: ‹‹Belíssima Lianor/Bellísima Leonor››. Lope de Vega empieza haciendo alusión al poema de Corte-Real exactamente de la misma manera que había hecho alusión a *Os Lusíadas*, esto es, tomando de él una clausula del exordio.[12] Puede ser, así mismo, que el último sintagma del párrafo constituya otra referencia al primero del *Sepúlveda*: ‹‹que no se debe más a un mal suceso›› aludirá eventualmente al mismísimo inicio del poema: ‹‹um sucesso infelice››.

Pero el compromiso del *Laurel de Apolo* con el *Sepúlveda e Lianor* se nos antoja aún mayor. Adivinamos por detrás de la concepción original de algunos versos de Lope la fuerte impresión de un fragmento muy específico de Corte-Real. Comparemos los versos siguientes:

Não fica só Lianor na casa infausta,
Que de um tenro filhinho se acompanha,
Que a luz vital gozou quatro perfeitos
Anos, ficando o quinto interrompido.

Teatro infausto de los dos amantes,
Bellísima Leonor, Manuel de Sosa,
Que hoy llora su tragedia lastimosa
El mar, arrepentido

11. *Os Lusíadas*, V, 47-48.

12. Corte-Real utiliza el hemistiquio ‹‹Belíssima Lianor››, con *Lianor* como disílabo, no solo en la proposición (v. 5), sino también en otros varios puntos del texto. Lope de Vega parece haberse dado cuenta del carácter representativo de la expresión, como tal vez haya pasado también con ‹‹força humana›› para *Os Lusíadas*.

Ali co'a morta mãe o filho morto,
Ambos com morto amor em terra jazem.
Ela lhe nega o branco, amado peito,
E ele o doce, materno, amado gosto.
Ambos na solitária praia ficam
Junto das grossas ondas sepultados[13]

De haberlos a su playa conducido,
Cuando, abrazada con dos niños bellos,
Bebió sus almas, y ellos
La suya al mismo tiempo

Es verdad que el texto portugués habla de Lianor con un hijo, mientras que el de Lope refiere dos. Aun así, además de la similitud entre ‹‹casa infausta›› y ‹‹teatro infausto››, y del término común ‹‹praia/playa››, ausentes ambos en el respectivo pasaje de *Os Lusíadas*, el fragmento de Corte-Real parece haber inspirado a Lope de Vega la idea de reciprocidad negativa entre madre e hijos, transformando el naturalismo característico del poeta portugués en una formulación conceptista. La relación entre los dos fragmentos es reveladora. Es difícil imaginar el concepto del texto español, en el que la muerte se traduce mediante imágenes líquidas,[14] sin el trasfondo del poema de Corte-Real, donde sobresale la amamantación como signo de afecto entre madre e hijo, quebrado por una desolación brutal. Y así, a través de exordios y sintagmas específicos, el *Sepúlveda* y *Os Lusíadas* emergen entretejidos en la memoria alusiva de Lope de Vega.

Siguiendo con el *Laurel de Apolo*, unos versos más abajo, vuelve a surgir Corte-Real, pero esta vez mencionado por su nombre. De nuevo, enlazando con referencias a Camões:

Llegando pues la Fama
A la mayor ciudad que España aclama
Por justas causas despertar no quiso
(Y fue discreto aviso)
Al gran Sa de Miranda,
Que le dexe Melpomene le manda.
Y al divino Camoes:
En indianos aloes
Que riega el Ganges y produze Hidaspes,
Durmiendo en bronce, porfidos y jaspes
(Fortuna estraña que al ingenio aplico
La vida pobre, y el sepulcro rico)
Porque si despertaran,
Y a las Cortes Parnásides llevaran,
Docto Corte Real, tu nombre solo,
Aun no quedara con el suyo Apolo,
Como lo muestran oy vuestras Lusiadas
Prostrando Eneidas, y venciendo Ilíadas.

13. Ed. 1594, Canto XVII, fol. 201 v.

14. El llanto del mar, la imagen de «beber as almas» y la aliteración de las consonantes dichas «líquidas» *ll* y *rr*.

Que triste suerte, que notables penas,
Acabada la vida, hallar Mecenas!
Mas no por eso puede
Dexar de ser gloriosa vuestra fama.

Los versos 81, 84 y 85 hacen referencia a los problemas de mecenazgo de Corte-Real. Fue lo que pensó João Franco Barreto,[15] y así lo creemos nosotros también. En el contexto de los versos de Lope de Vega, el *Sepúlveda e Lianor* es seguramente el poema que «halló Mecenas» solo después de la muerte de su autor (v. 85). Sin embargo, con casi total seguridad, las suertes de uno y otro poetas están siendo descritas en simultáneo.[16] Así, en el díptico sobre las ‹‹Lusiadas›› (vv. 82-83) y en el verso sobre la fama (87), el pronombre posesivo traduce un doble referente, Camões y Corte-Real, asociados una vez más. Los dos son llevados a las ‹‹Cortes Parnásides››, esto es, al monte Parnaso donde reinan los mayores poetas, y ambos merecen, a pesar de la falta de apoyos, ‹‹fama gloriosa›› por sus obras, que ‹‹prostran›› a Virgilio y ‹‹vencen›› a Homero. Las alusiones concretas de Lope de Vega al *Sepúlveda* en el fragmento anterior de la misma silva, para el que ya hemos llamado la atención, nos llevan a creer que es sobre todo este el poema de Corte-Real el que él homenajea y trata de enlazar con *Os Lusíadas*.

Después de la *Arcadia* y del *Laurel de Apolo*, Corte-Real vuelve a brotar entre las lecturas de Lope de Vega en *La Dorotea*, obra impresa en 1632. En una pequeña lista de damas celebradas en poesía, no falta la protagonista del *Sepúlveda*, precisamente cerrando la enumeración:

> DOROTEA: ¿Qué mayor riqueza para una mujer que verse eternizada? Porque la hermosura se acaba, y nadie que la mire sin ella cree que la tuvo; y los versos de su alabanza son eternos testigos que viven con su nombre. La Diana de Montemayor fué una dama natural de Valencia de Don Juan, junto a León; y Ezla, su río, y ella serán eternos por su pluma. Así la Fílida de Montalvo, la Galatea de Cervantes, la Camila de Garcilaso, la Violante de Camoens, la Silvia de Bernaldes, la Filis de Figueroa, la Leonor de Corte Real.[17]

15. En su *Biblioteca Lusitana*, manuscrito del siglo XVII cuya fotocopia se encuentra en los «Usuais» de la sala de Reservados de la Biblioteca Nacional de Portugal.

16. No se conoce ningún poema épico de Camões además de *Os Lusíadas* y estos se imprimieron en vida del autor. Es verdad que las *Rimas* del mismo poeta esperaron unos quince años después de su muerte para ver la luz, pero todo indica que Lope de Vega no estaba pensando en la lírica en este caso. Por otro lado, el poeta castellano ya conoce la tradición literaria que atribuía a los coetáneos ingratitud hacia Camões, como se ve por el soneto que imprimió en las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos* que comienza diciendo: «En esto de pedir, los ricos, Fabio». El verso 77 de este fragmento del *Laurel de Apolo* apela inequívocamente a esta tradición.

17. Acto II, escena 2. Nótese que, de los ocho poetas mencionados, exactamente la mitad eran españoles y la otra mitad portugueses: Montemayor, Camões, Bernardes y Corte-Real.

A buen seguro se debió en parte a la conciencia de la importancia que Lope de Vega atribuía a la poesía de Corte-Real que las *Essequie Poetiche* de 1636, reunidas póstumamente en su honor con toda probabilidad por don Juan Antonio de Vera y Figueroa, conde de la Roca, incluyen al poeta portugués en el desfile que acompaña a la coronación simbólica del *Fénix de los ingenios*.[18] Presentes en el templo donde se conmemora alegóricamente el triunfo de Lope de Vega, aparecen gentes de Grecia, Roma, Italia y España. Entre los hombres de esta última región, encontramos a un puñado de ellos especialmente cercanos a Apolo, patrón de la alta poesía, o sea, eran poetas especialmente grandes e ilustres. Aquí tenemos la transcripción del fragmento relevante:

> Uscì il Diafano Legislatore del giorno, Apollo Sacro, dall'Oriente del suo Palazzo, e s'incamminò al Tempio, precedendoli avanti magnifico stuolo di uomini Greci, Latini e Toscani, e più vicini alla sua persona alcuni Spagnuoli (per esser giorno dedicato all'onore del loro Poeta), fra i quali erano li più immediati al Delio Principe, Gio. de Mena, Garzilaso, Camoes, li due Luperzij, Don Diego de Mendoza, il Conte de Salinas, Herrera, Boscán, Figueroa, Ausias March, Arguixo, Medrano, Corterreal, Lobo, e Gongora.

El catálogo es bastante caótico; suficiente, a pesar de todo, para determinar un gusto ya relativamente fijado. No encontramos ningún autor que aún viviera en 1636. Corte-Real es uno de los raros espíritus que esta alegoría estimó imprescindible para la elaboración del homenaje, considerándolo implícitamente un clásico y uno de los poetas que más inspiraron al homenajeado.

En suma, el poeta portugués acompañó la carrera literaria de Lope de Vega desde el principio, y no fue olvidado ni siquiera en las exequias honoríficas compuestas en su honor. Especialmente en la *Arcadia* y en el *Laurel de Apolo* refuerza el modo de canonización promovido por primera vez por Pedro de Mariz en la segunda edición de los *Diálogos de Vária História*; o dicho de otro modo, Camões y Corte-Real son, al mismo nivel, los mayores poetas heroicos de Portugal, y aquellos que desafían la preponderancia de los antiguos.

Cervantes, del *Viaje del Parnaso* al *Persiles*[19]

Rodríguez Marín ha llamado la atención sobre dos o tres coincidencias entre la epopeya de *Os Lusíadas* y el *Viaje del Parnaso*, el poema-parodia de Miguel de Cervantes impreso en 1614.[20] Uno de los episodios mencionados por el filólogo es el que hace alusión al capítulo V (versos 109 y siguientes), donde aparece

18. Sobre las *Essequie* y la investigación en torno al problema laberíntico de su autoría, *vide* Bergman (1966). Debo esta referencia y la detección del nombre de Corte-Real en el texto italiano a la gentileza y sabiduría de Mercedes Blanco.

19. Retomo aquí material que publiqué en un capítulo del volumen Vilà (2011).

20. Cf. Cervantes (1935).

Venus intercediendo junto a Neptuno en favor de los malos poetas. Rodríguez Marín sugiere aquí la presencia de una relación en lo burlesco con el coloquio entre Venus y Júpiter en la epopeya de Camões. De forma jocosa, Cervantes habría querido enfocar la utilización seductora de los ropajes de Venus en *Os Lusíadas*, y de aquello que entre ellos se esconde:

Los dioses que se ven, se respetaron,
Y haciendo sus zalemas a lo moro,
De verse juntos en extremo holgaron.
Guardáronse real grave decoro,
Y procuró Ciprinia en aquel punto
Mostrar de su belleza el gran tesoro.
Ensanchó el verdugado, y dióle el punto
Con ciertos puntapiés, que fueron coces
Para el dios que las vio y quedó difunto.[21]

Para ser francos, la coincidencia verbal entre Cervantes y *Os Lusíadas* (Canto II, 37) me parece que es nula, pero la alusión ofrece suficiente vivacidad como para ser admisible, dentro del cuadro caricaturesco que el autor aplica a la mitología clásica. Conviene retener que en el mismo episodio Camões ya había bromeado con las divinidades greco-romanas, lo que nos permite concluir que a Cervantes le gustaba parodiar fragmentos, aunque fueran épicos, con su aquel de cómico y burlesco.

Pero la epopeya de Camões no es el único poema portugués que experimenta con el deleite jocoso potenciado por los dioses. Propongo, en efecto, que Cervantes fue esto lo que entendió precisamente cuando enlazó la reacción de Neptuno frente a las muestras de la diosa amorosa (*quedó difunto*) con la aparición de otro personaje susceptible a los encantos femeninos. ¿De qué personaje se trata?

Un poeta llamado Don Quincoces
Andaba semivivo en las saladas
Ondas, dando gemidos y no voces.
Con todo, dijo en mal articuladas
Palabras: «Oh señora, la de Pafo
Y de las otras dos islas nombradas,
Muévate a compasión el verme gafo
De pies y manos, y que ya me ahogo
En otras linfas que las de garrafo.
Aquí será mi pira, aquí mi rogo,
Aquí será Quincoces sepultado...[22]

Ahora bien, este breve episodio nos recuerda inmediatamente a la reacción física y psicológica de Proteu ante la aparición y presencia de Lianor en el Canto VI del *Sepúlveda*:

21. *Viaje del Parnaso*, V, vv. 115-123. **22.** *Ibidem,* vv. 124-134.

Alça os olhos o velho, firma-os fixos
Nos olhos de Lianor, e não podendo
Sofrer a viva luz e ardente raio
Que o frio coração penetrou dentro,
Desatinado salta, e nas inchadas,
Claras ondas se esconde, mas tremendo
Aparece outra vez, sem força e fraco,
Com sinais de mortal, duro accidente.
Já sumido nas ondas, já sobre elas,
O triste em tombos anda, quasi morto.
Cego, tonto, já corre, já se pára,
Já sem sentido cai, já se levanta.[23]

Don Quincoces se comporta como Proteu en el episodio del poema portugués, con versos que detentan contacto semántico y lexical. ‹‹Andaba semivivo›› en Cervantes, ‹‹anda quasi morto›› en Corte-Real; ‹‹en las saladas/ondas››, dice el *Viaje*, ‹‹nas inchadas/claras ondas››, dice el *Sepúlveda*.

Pero hay más. Como la figura cervantina en el fragmento mencionado, Proteu profiere discursos en el Canto Sexto ‹‹com profundo gemido››, como quien ‹‹geme›› o ‹‹gemendo››. Los términos de las intervenciones de cada personaje también se asemejan. En un momento dado, Proteu empieza: ‹‹Ó bela… movate…›› (fol. 66*r*), mientras que el desdichado poeta del *Viaje*, recordémoslo, dice: ‹‹Oh señora… muévate››. La aserción de que don Quincoces está ‹‹gafo/de pies y manos››, es decir, paralítico, tiene su equivalente directo en la enfermedad que asalta a Proteu por exceso de emoción, estado que Corte-Real llega a comparar, en un elaborado símil de aquel Canto, precisamente con una catalepsia o rigidez muscular (fol. 62*r*). Incluso las repeticiones anafóricas con las que el personaje de Cervantes termina su discurso paródicamente auto-flagelador (‹‹aquí… aquí… aquí››) parecen haber ido a buscar la inspiración rítmica al manierismo prominente de la auto-victimismo de Proteu:

A mim persiga Amor, *a mim* maltrate,
Soberbo *a mim* se mostre, esquivo e duro.
[...]
Ó doce vida minha, *olha* que morro,
No meio de mil males arrastado,
Olha esta língua muda, *olha* o trabalho
Do meu cansado e triste pensamento.
[...]
Vem, alma minha, *vem*, *vem* descuidada,
Descobre-me esse rosto tão fermoso.
[...]

23. Ed. 1594, Canto VI, fol. 60v.

Vira esses olhos já, *vira esses olhos*
Ao penetrante ardor do peito enfermo.
[...]
Onde te vás, cruel? *Onde* me levas
Por força assi roubada esta alma minha?[24]

En el *Viaje del Parnaso*, el efecto «mortífero» de Venus sobre Neptuno parece como si se trasladase a la inmovilidad impotente de don Quincoces, modelado en el ya de por sí grotesco y pseudo-moribundo Proteu del poema marino de Corte-Real. No parece haber lugar a dudas que, tal vez en yuxtaposición con un intertexto camoniano, Cervantes alude consistentemente a un episodio de la obra épica de Corte-Real.

La sensibilidad cervantina por los motivos temáticos y las características de versificación presentes en el *Sepúlveda* están de regreso en la última obra del máximo prosador de la lengua española, *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, ficción publicada póstumamente en 1617. En torno al capítulo 10º del Libro I de esta epopeya romanesca en prosa,

> ...se travou a lenda de uma estreita amizade e do aproveitamento da sua figura para a personagem que na novela cervantina aparece com o nome de Manuel de Sousa Coutinho. É muito pouco provável que a fonte da história narrada nesse texto romanesco fosse uma biografia contada pelo português ao castelhano durante os arrastados días de um penoso cativeiro. Será mais prudente e próximo da verdade admitirmos, com Camilo Castelo Branco, que Cervantes apenas o conheceria de nome e que o nome lhe aproveitou, como simples recurso estético, numa aventura de amor novelesco...[25]

Esta conclusión autorizada y prudente no impide, sin embargo, que Cervantes haya procedido con su habitual desenfado, más o menos fingido, dando a su personaje y a sus producciones otros nombres diferentes de aquellos que podemos conocer por la genealogía y la documentación pero, en cierto modo, íntimamente ligados a estos. Algo parecido habrá pasado con ‹‹Manuel de Sosa Coitiño››. Especialmente por tratarse de un Manuel de Sosa identificado como portugués y enamorado de una ‹‹Leonora›› con la que pretende casarse. Así, es fácil ver que Manuel de Sosa Coitiño guarda mucha similitud con el Manuel de Sousa Sepúlveda de la epopeya en verso de Corte-Real.

Pero la certeza sobre la relación intertextual se establece allí donde la memoria alusiva de Cervantes describe la belleza y las vestimentas de Leonora, lista para su matrimonio en Portugal, con trazos indesmentibles de Lianor, cuando se prepara ella también para su boda en Goa:

24. *Ibidem*, fols. 62c-67a (vv. 309-10, 369-72, 529-30, 549-50 y 563-4), los itálicos son míos. **25.** Castro (1984: xvi-xvii).

Cervantes, *Persiles y Sigismunda*	Corte-Real, *Sepúlveda e Lianor*
Libro Primero, capítulo 10: *De lo que contó el enamorado portugués* (edición de Avalle-Arce) Llegué al monasterio, que real y pomposamente estaba adornado. Salieron a recebirme casi toda la gente principal del reino, que allí aguardándome estaba, con infinitas señoras de la ciudad, de las más principales. Hundíase el templo de música, así de voces como de instrumentos, y en esto salió por la puerta del claustro la sin par Leonora, acompañada de la priora y de otras muchas monjas, vestida de raso blanco acuchillado con saya entera a lo castellano, *tomadas las cuchilladas con* ricas y *gruesas perlas.* Venía forrada la saya en tela de oro verde; traía los cabellos sueltos por las espaldas, tan rubios que deslumbraban los del sol, y tan luengos, que casi besaban la tierra; la cintura, collar y anillos que traía, opiniones hubo que valían un reino [...] Estaba hecho un modo de teatro en mitad del cuerpo de la iglesia, donde desenfadadamente y sin que nadie los empachase se había de celebrar nuestro desposorio. Subió en él primero la hermosa doncella, donde al descubierto mostró su gallardía y gentileza. Pareció a todos los ojos que la miraban lo que *suele parecer la bella aurora al despuntar del día, o lo que dicen las antiguas fábulas que parecía la casta Diana* en los bosques, y algunos creo que hubo tan discretos que no la acertaron a comparar sino a sí misma.	Canto IV: *Neste quarto canto se celebra o casamento...* Do paterno aposento sai a dama Por espanto julgada ali entre todos, Os ares alegrando com tal graça Que a bela Citareia se lhe humilha. Dos seus louros cabelos leva feitas Em torno da cabeça ũas laçadas Guarnecidas de perlas de alto preço Com estranho lavor de obra admirável. Leva ricos firmais que os olhos cegam Com vivo resplandor de puros raios, Mas se ela os olhos alça, outros despede Que sem remédio ardendo deixam almas. Leva roupa comprida ao francês uso, De ũa seda que à cor do prado excede, Justa no corpo até à cintura, e dela, Afastando-se, em roda a terra toca. Largas mangas em mil golpes *cortadas,* *Tomadas com botões de grossas perlas,* E o branco, liso colo rodeado Da beleza que só Bisnagá cria. Ũa ditosa cinta estreitamente O belíssimo corpo abraça, e creio Que disto o Sousa tanto cioso iria Quanto a todos os mais faria enveja. Cai-lhe do ombro esquerdo um rico manto Na mesma seda e cor conforme à veste. [...] Não cabem pelas ruas os que vinham Por ver as graças mil de seu sembrante. *Qual a fermosa aurora se nos mostra* *Em primavera rosas derramando* *Ao derrador do céu, ou qual Diana* Quando do amado irmão toma luz pura, Tal se mostra Lianor...

Los textos comparten ciertos presupuestos culturales, sobre la *effictio* de la mujer joven y bella, sobre los vestidos de boda, sobre ideales de presencia carismática. Pero, más allá de todo esto, existe una intertextualidad concreta. Ambos representan vestidos de raso (‹‹seda››, en portugués), tienen preferencia por el verde (‹‹cor do prado›› y ‹‹cor conforme à veste››, en portugués; ‹‹tela de oro verde››, en español), mencionan joyas, collares, cinturones y drapeados, y mien-

tras el poeta luso habla de ‹‹roupa comprida ao francés uso››, el *Persiles* prefiere, para aquel matrimonio portugués, ‹‹saya entera a lo castellano››… Destacamos, sobre todo, dos momentos de inconfundible palimpsesto, que hemos señalado en cursiva: primero, aquel en el que los cortes de los vestidos están, tanto en el caso portugués como en el español, prendidos con perlas; después, en una apropiación deliberada, Cervantes se sirve de un doble símil con la misma alternativa entre la Aurora y Diana que encontramos en el fragmento de Corte-Real.[26]

Se impone, por lo tanto, una reinterpretación de la obra de Cervantes, y particularmente de este episodio del «enamorado portugués», a la luz de una referencialidad completamente nueva.[27] Las fiestas de los desposorios en el *Sepúlveda*, por no decir todo el poema de Corte-Real en su conjunto significativo de la historia trágico-amorosa que relata, fue estímulo para la imaginación literaria cervantina en el *Persiles*, como la grotesca figura de Proteu lo había sido para el *Viaje del Parnaso*. En los últimos años de su carrera literaria el gran prosista se dejó empapar de la forma más variada, desde temas a estilemas, por el gran poema narrativo portugués.

Calderón, *A secreto agravio, secreta venganza*

La íntima ligazón entre la recepción de Corte-Real y la de Camões que hemos encontrado en la *Arcadia* y en el *Laurel de Apolo* de Lope de Vega, así como en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes, sucede también en la obra de Pedro Calderón de la Barca, otra figura de primera línea de la literatura del Siglo de Oro. Efectivamente, uno de sus dramas de honor de la década de 1630[28], *A secreto agravio, secreta venganza*, no solo está construido sobre una base lusitana, sino que también se asocia inmediatamente a las dos mayores épicas narrativas del país vecino. De ellas, es el *Sepúlveda* la que posee una función más palpable en la obra de Calderón. En una acción en la que el escenario y el carácter portugués de la mayoría de los personajes se alían en un enredo de amores, celos, matrimonio y homicidio, hay una escena, casi al arranque de la pieza en que el vínculo al poema de Corte-Real asume un relieve especial.

26. El doble símil de Corte-Real se inspiró probablemente en el pasaje en prosa de Sannazaro donde se describe a la bella Amaranta: «divenne non altrimente vermiglia nel viso che suole talvolta il rubicondo aspetto de la incantata luna, o vero ne lo uscire del sole la purpurea aurora mostrarsi a' riguardanti» (*Arcadia,* IV, 9). La ausencia de otros puntos de contacto con la descripción italiana, sin embargo, no nos permite dudar que Cervantes, en su composición de la figura de Leonora, tuvo principalmente en su pensamiento el poema portugués.

27. El desconocimiento del *Sepúlveda* y la importancia de la que se revistió la lectura del poema portugués en el universo literario del Siglo de Oro seguirá, si no se corrige, induciendo a errores de interpretación, como sucede en una obra de calidad como el libro de Grilli (2004: 209-17), sobre el tópico del «viajante portugués» y este episodio del *Persiles*.

28. Existe un manuscrito de la pieza, datado en 1635, en la Biblioteca Nacional de España. La primera edición es la de la *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, de 1637.

Estamos en la Jornada Primera del drama. Don Juan da Silva, recién llegado a Lisboa desde Oriente, cuenta a Don Lope de Almeida, aquel que será el protagonista de la tragedia familiar en torno a la cual se desenvuelve el drama de Calderón, la historia que vivió en Goa. Esta vivencia en la India refleja *avant la lettre* mucho de aquello que sucederá durante el resto de la intriga.

Como pórtico de la intervención de Don Juan, se proyecta el recuerdo de *Os Lusíadas*:[29]

La nobleza lusitana
de su fortuna fió
naves, que ciertas exceden
las fingidas de Jasón.
Dejo esta alabanza a quien
pueda con más dulce voz
contar los famosos hechos
de esta invencible nación,
porque el gran Luis de Camões,
escribiendo lo que obró,
con pluma y espada muestra
ya el ingenio, ya el valor
en esta parte.

Descendemos unos versos y nos encontramos la singular historia que tanto relieve tiene para conocer el impacto que el poema de Corte-Real, en particular su Canto Primero, causó en el espíritu del dramaturgo español:

Había en Goa una señora,
hija de un hombre a quien dio
grande cantidad de hacienda
codicia y contratación.
Era hermosa, era discreta,
que, aunque enemigas las dos,
en ella hicieron las paces
hermosura y discreción.
Servila tan venturoso
que merecí algún favor;
pero ¿quién ganó al principio
que a la postre no perdió?
¿quién fue antes tan felice
que después no declinó?,
porque son muy parecidos
juego, fortuna y amor.
Don Manuel de Sosa, un hombre
– hijo del gobernador

29. Transcribo de Calderón de la Barca (2011).

Manuel de Sosa —por sí
de mucha resolución,
muy valiente, muy cortés,
bizarro y cuerdo —que yo,
aunque le quité la vida,
no he de quitarle el honor —,
—que este es el nombre que dio
ocasión a mi ventura
y a mi desdicha ocasión —,
en Goa públicamente
era mi competidor.
Poco cuidado me daba
su amorosa pretensión,
porque siendo, como era,
el favorecido yo,
la pena del despreciado
hizo mi dicha mayor.

Los parecidos de este enredo con los dos Cantos iniciales del *Sepúlveda* saltan a la vista. La historia, inserta en una modulación dramática y teatral, se nos ofrece desde la perspectiva de uno de los protagonistas, y no desde la de un narrador exterior a la acción. Salvo esta excepción, en la casi totalidad se presienten alusiones a los versos de Corte-Real. Son dos los pretendientes de la misma dama, uno de los cuales con idénticos nombre y apellido que el héroe de la epopeya portuguesa. Calderón trastoca los papeles: el gobernador del Estado de India es el padre de uno de los pretendientes, y no el de la amada; el candidato con éxito aparente, quien despierta los deseos de la dama, es el otro (don Juan da Silva; en el *Sepúlveda*, Luís Falcão), y no Manuel de Sousa. Esto no obsta para que la sintonía con el testo de Corte-Real sea patente y constante.

La dama, cuyo nombre resulta extraño a la tradición hispano-lusa (la protagonista de *A secreto agravio, secreta venganza* también se llama Leonor...),[30] es hija de un hombre que enriqueció por medios de dudosa moral (vv. 123-25), exactamente como Garcia de Sá en el poema portugués:

Trata-se o grande dote, desejado
Do pai, que busca só bens da fortuna,
Só riquezas pretende.[31]

La declaración de que el padre de Lianor se movía por codicia parece trasplantada a las redondillas de Calderón y al padre de Violante.

30. ¿Tendrá algo que ver Violante con Camões? Recordemos el nombre de la amada camoniana que Lope de Vega retuvo en *La Dorotea*, citada arriba. De ser así se acentuaría el entrelazado de los dos épicos portugueses en la memoria intertextual hispánica.

31. Canto I, vv. 584-6.

Las interrogaciones retóricas que clasifican, al tiempo, juego, fortuna y amor (vv. 132-7), se asemejan inusitadamente a la serie de interrogaciones con la que Corte-Real abre el Canto Sexto, pensando en la desdichada pareja:

Quem se viu enlevado em suas dilícias	Pero ¿quién ganó al principio
Que não sentisse o fim, amargo e triste?	Que a la postre no perdió?
[...]	
Quem fundamento fez de seus prazeres	¿Quién fue antes felice
Que em lágrimas e dor não acabasse?[32]	Que después no declinó?

El carácter del amante Don Juan, una vez más en un cambio de situaciones, recoge términos utilizados para describir el estado de ánimo de Manuel de Sousa en el poema portugués, en particular en los dos últimos versos:

E vendo-se ele ser o mais perdido	la pena del despreciado
Julga-se com rezão por mais ditoso.[33]	hizo mi dicha mayor.

Aunque el referente sea otro, la antítesis —o sea, la forma textual asumida por la idea— es casi idéntica. El *Sepúlveda e Lianor* parece impregnar el drama de Calderón también al nivel de la letra.

Por no faltar, no falta ni siquiera la Escena del Paseo, como en el Canto Primero de Corte-Real. Si en el *Sepúlveda* el paseo da inicio a la reciprocidad amorosa que, solo más tarde, desembocará en el asesinato de uno de los pretendientes, en Calderón el paseo se convierte en el escenario del crimen al que ya hemos hecho alusión en el texto supra-citado (‹‹le quité la vida››, 144). También la comparación de la dama con el Sol une a los dos paseos, calderoniano en el naciente, portugués en el poniente, ambos en Goa:

E assi como se vê (quando é trasposto	Un día que el sol hermoso
O claro Sol) o ar ficar sombrio,	salía —¡pluguiera a Dios
Envolto em manto negro da confusa,	sepultara eterna noche
Húmida, tenebrosa, muda noite,	su continuo resplandor!—
Assi no coração do triste amante	salió con el sol Violante:
Um cerrado bulcão fica estendido	bastaba pedirle yo
Que todo ali o cobre e assombra, quando	que aun el uno no saliera,
O seu fermoso Sol perdeu de vista.[34]	para que salieran dos.[35]

El cortejo que les sigue los pasos, observando, no es diferente:

Sabido este caminho, vão trás ela	Violante. Iba tan airosa
Seguindo-a muitos olhos, muitas almas,	que allí ninguno dejó
E muitos corações todos rendidos.[36]	de poner el alma en ella.[37]

32. Ed. 1594, Canto VI, fol. 36v.
33. Canto I, vv. 314-15.
34. Canto I, vv. 548-555.
35. *A secreto agravio…*, vv. 178-180.
36. Canto I, vv. 341-3.
37. *A secreto agravio…*, vv. 178-180.

Un estudio de la concepción general del drama de Calderón a la luz del poema de Corte-Real podría evidenciar aun más puntos comunes. El texto lusitano habría propiciado, tal vez, en Calderón el ejemplo más poderoso del estereotipo portugués concebido por los españoles de entonces: con dotes de amante y celosos.[38] La propia cuestión del honor, tan decisiva en *A secreto agravio, secreta venganza* y tan unida a la referencialidad sistemática del supuesto carácter de los portugueses, encuentra un representante evidente en la configuración inicial del enredo humano en el *Sepúlveda*. Garcia de Sá, tal como lo retrata el poeta, exhibe con abundancia los peligrosos excesos de la honradez:

> ...brama e arde em fúria
> O colérico pai, que prometido
> E dado tem palavra ao Falcão, e antes
> A vida perderá que não cumpri-la.
> [...]
> «A palavra que tenho ao Falcão dada,
> Por mim será cumprida, e não presuma
> Levar Manuel de Sousa o que me manda
> Dizer avante mais, pois é escusado,
> Que primeiro estas mãos serão verdugo
> Da filha que naceu pera matar-me,
> Primeiro a enterrarei viva, que passe
> Esta falta por mim, tendo ela a culpa.»[39]

Por supuesto que Calderón no necesitaba la violencia de estas palabras, en las que los imperativos del honor tienen más importancia que los de la vida, para elaborar una reflexión dramática alrededor del tema, pero es muy posible —especialmente en el marco de la intertextualidad que hemos estado observando aquí— que esas mismas palabras hayan aportado alguna contribución a la concepción de la pieza.

En la intriga del drama calderoniano, tiene especial importancia la ocultación del crimen. Don Lope de Almeida, el protagonista, mata a su esposa y al amante de ésta, pero nunca llegará a ser pública su culpa en los asesinatos. En el *Sepúlveda*, Manuel de Sousa mata al rival, pero ningún otro personaje da muestras de conocer el secreto. Una de las cosas que Don Lope aprende de la narrativa de las desdichas de Goa de Don Juan da Silva es que un crimen de honor no compensa si se comete a cara descubierta. Haciendo un paralelismo, casi podríamos añadir que una de las cosas que Calderón aprendió del poema de Corte-Real fue a reflexionar sobre la cuestión del homicidio supuestamente honroso. La ligazón que el poeta portugués establece entre el crimen y el casti-

38. Erik Cohen, en la introducción a la edición que estamos siguiendo (Calderón de la Barca, 2011), hace observaciones importantes sobre el aspecto «portugués» del drama calderoniano.

39. Canto I, vv. 616-19 y 628-35.

go de Sepúlveda no existe en otras versiones del naufragio — recordemos que Camões, sin ir más lejos, lo transforma en uno de los ejemplos de castigo por el atrevimiento portugués a cruzar los océanos. La concepción de Corte Real, para todos los efectos, habrá surgido como poética a los ojos de Calderón, y colmada de elementos interesantes para su realización dramática, mediante estratagemas donde amor, celos y honor alternan con muertes por infortunio y asesinatos solapados.

Solórzano Pereira y Tirso de Molina

Entre otros varios autores que son testigo de la fama de Corte-Real en el mundo hispánico, nos interesa destacar a dos de ellos por el interés que tienen para la comprensión de la recepción del *Sepúlveda e Lianor*.

Uno de ellos es Juan de Solórzano y Pereira, célebre historiador y muy reputado intelectual que dedica su monumento histórico-jurídico, *Disputationes De Indiarum Jure*, a las llamadas Indias Occidentales. En el Libro Primero de esta obra hace uso de un rol sustancial de fuentes portuguesas referentes al imperio oriental lusitano entre las que se encuentran los *Diálogos de Vária História* de Pedro de Mariz (a quien Solórzano llama «Damariz»). Ya sea por el influjo de esta fuente o por su acceso a otras, el autor nombra a Corte-Real como uno de los grandes cantores de materias orientales, emparejándole con Camões:

> Plurima etiam elegantissimis carminibus Lusitano sermone cecinerunt Ludov. Camoës, & Hiero. de CorteReal, quos non iniuria Virgilio, & Horatio pares esse, quis dixerit.[40]

El más reciente equipo de traductores españoles de la obra de Solórzano vertió este fragmento de la forma siguiente:

> Muchas hazañas cantaron también en bellíssimos versos Luis Camoens y Jerónimo de Corte Real, que sin agravio podría uno afirmar que corren parejas con Virgilio y Horacio.[41]

El empleo de *elegantissimis* para los dos poetas sugiere que el historiógrafo español consultó la primera edición de los *Diálogos* de Mariz donde, como ya hemos visto, el *Segundo Cerco de Diu* y *Os Lusíadas* merecen el mismo epíteto. Sin embargo, la colocación de ambos poetas en el mismo plano superior, sin jerarquización, apunta preferencialmente para la lectura de la edición de 1597-

40. Solórzano Pereyra (1629), p. 30, col. b — p. 31, col. a. En la segunda edición (Solórzano Pereyra, 1672), la frase que respecta a los poetas portugueses se presenta ligeiramente diferente, pero sin afectar al contenido: «*Plurima etiam elegantissimis carminibus, Lusitano sermone cecinerunt Ludovic. Camoës, & Hieron. de Corte Real, quos non iniuria Virgilio, & Horatio pares esse, quis dixerit*» (p. 18, col. b).

41. Solórzano y Pereira (2001: 117).

99.[42] De cualquier manera, no podemos tener la seguridad de a cuál de los dos poemas en lengua portuguesa de Corte-Real se estaría refiriendo Solórzano ya que tanto en el *Sepúlveda e Lianor* como en el *Cerco de Diu* se tratan asuntos relacionados con la India. Lo más probable es que estuviera pensando en ambos. En 1629, año en que se imprimieron las *Disputationes* de Solórzano, estamos en vísperas del gran homenaje de Lope de Vega al *Sepúlveda* y de la influencia notoria de este poema en la pieza teatral de Calderón, de la década de 1630 las dos. Nos parece legítimo suponer, por lo tanto, que la apreciación de Juan Solórzano denota el peso excepcional de la epopeya póstuma de Corte-Real en el espíritu de los lectores coetáneos.

Otro autor español digno de mención que, indiscutiblemente, leyó la obra portuguesa en la misma época fue Tirso de Molina, pseudónimo con el que se dio a conocer Fray Gabriel Téllez. No es ningún secreto el interés que el creador del donjuanismo tenía por Portugal y los portugueses. La pieza *Escarmientos para el cuerdo* es una de las que va más lejos en el gusto por las cosas lusitanas, pues toda ella depende de fuentes portuguesas que giran en torno a la expansión oriental, cuidadosamente escogidas. Contemporáneo del drama de Calderón que ya hemos analizado, dado que se imprimió por primera vez en la Parte Quinta de sus *Comedias*, en 1636, *Escarmientos para el cuerdo* reescribe el enredo de los amores y tragedias de Lianor y Manuel de Sousa, en el que depende, sobre todo, del poema de Corte-Real.

No repetiremos aquí los resúmenes de la intriga, bien elaborados por J. Cândido de Oliveira Martins y Gregorio Torres Nebrera.[43] Nos limitaremos a adelantar qué aspectos atribuidos por los críticos a la capacidad inventiva de Tirso en aquella narrativa son efectivamente heredados de la narrativa del *Sepúlveda*. Se nos ocurre pensar en buena parte de las vertientes romanescas de la pieza (la cuestión amorosa, el hijo bastardo, el *ethos* de Garcia de Sá etc.), en el pormenor de la intermediaria para las cartas amorosas (Acto I de *Escarmientos*, Cantos I y II de la epopeya portuguesa), o en la transformación del naufragio y de las muertes en castigo por los crímenes del protagonista. [44]

42. Es lo que sugieren los editores/traductores hodiernos de Solórzano (2001: 630).

43. Martins (1997: 80-83); el texto de Torres Nebrera está en Molina (2010: 18-20).

44. Uno de los más importantes estudiosos del teatro tirsiano, Serge Maurel, aboga por la originalidad de *Escarmientos para el cuerdo* en el primer y último punto que destacamos aquí, dado el conocimiento insuficiente de los contenidos del poema de Corte-Real (a pesar de haber sido recordado e incluso citado por el investigador). Según Maurel, la intriga romanesca «constitue la part de fiction de la «comedia» et la part d'invention du dramaturge», sin antecedentes. En lo tocante al desenlace, afirmaba: «Tirso a donc abondamment utilisé les historiens portugais pour le récit de ce tragique dénouement. Mais à ce drame il donne des raisons qui lui sont propres: pour l'histoire, Manuel de Sousa est victime des éléments déchaînés, d'une nature hostile et de ses sauvages habitants; pour Tirso, don Manuel est victime de ses fautes, et le malheur qui l'accable est châtiment de Dieu» (1971; 361, 174). Claro que la idea de que la tragedia resulta de la culpa del héroe y del castigo divino es verdaderamente cultivada en el poema portugués.

Tal y como sucede en la obra contemporánea de Calderón que hemos estudiado más arriba, también Tirso se basa en la intriga solamente revelada en el *Sepúlveda*, en el Canto Primero en particular. Y al igual que Cervantes en el *Persiles*, Tirso no emparentó su texto con la memoria épica de Camões. Estos autores fundamentales del Siglo de Oro hicieron lecturas individuales del poema de Corte-Real, identificando en él aspectos que consideraron provechosos para sus propias creaciones. Desde semejante planteamiento, nos entusiasma descubrir que la historia que solamente el *Sepúlveda* celebra fue reinventada una y otra vez para el palco español, ganando así una nueva vida y otra proyección.

Bibliografía

Barreto, João Franco, *Biblioteca Lusitana* (MS)

Bergman, Hannah E., Recensión de *In onor della Fenice Ibera. Über die «Essequie poetiche di Lope de Vega» (Venedig 1636] nebst einer kommentierten Ausgabe der «Orazione del Cavalier Marino» und des «Ragguaglio di Parnaso»* por Wido Hempel, *Hispanic Review*, vol. 34, nº 2 (1966), pp. 163-8.

Calderón de la Barca, Pedro, *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.

Castro, Aníbal Pinto de, «Introdução» *in* Frei Luís de Sousa, *Vida de D. Frei Bartolameu dos Mártires*, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1984, pp. xiii-xxxix.

Cervantes, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, C. Bermejo, 1935.

Figueiredo, Fidelino de, «Camoes e Lope», *Revue de Littérature Comparée*, Año 18º, n.º 1, París, enero-marzo de 1938, pp. 160-171.

Grilli, Giuseppe, *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

Mariz, Pedro de, *Dialogos de varia historia em que sumariamente se referem muytas cousas antiguas de Hespanha…*, Coimbra, na Oficina de Antonio de Mariz, 1594.

—, *Dialogos de varia historia em que sumariamente se referem muytas cousas antiguas de Hespanha...,* Coimbra, na Oficina de Antonio de Mariz, 1597/1598 (en el colofón: «acabouse de imprimir a segunda vez (…) 8 de Abril 1599»).

Martins, J. Cândido, *Naufrágio de Sepúlveda. Texto e Intertexto*, Lisboa: Replicação, 1997.

Maurel, Serge, *L'Univers Dramatique de Tirso de Molina,* Poitiers: Publications de la Université, 1971.

Molina, Tirso de, *La prudencia en la mujer*, edición de Gregorio Torres Nebrera, Madrid: Cátedra, 2010.

Sannazaro, Jacopo, *Arcadia,* ed. Francesco Erspamer, Milán, Mursia, 1990.

Santa Maria, (Padre) Francisco, *Anno Historico, Diario Portuguez, Noticia abreviada de pessoas grandes, e cousas notaveis de Portugal,* Lisboa, Domingos Gonçalves, 1744.

Solórzano y Pereyra, Juan de, *D. Philip. IV. Hisp. et Ind. regi opt. max. Ioannes de Solorzano Pereira [...] Disputationem de Indiarum iure, sive de iusta indiarum Occidentalium inquisitione, acquisitione, et retentione. Tribus Libris Comprehensam.* Madrid: Francisco Martínez, 1629.

—, *Disputationes de Indiarum iure, sive de iusta indiarum Occidentalium inquisitione...,* Lyon, 1672.

—, *De Indiarum Jure (Liber I: De inquisitione Indiarum*), ed. bilingüe de C. Baciero, L. Baciero, A. M. García Añoveros, J. M. Soto, col. «Corpus Hispanorum De Pace», Segunda Serie, Madrid, CSIC, 2001.

Vega Carpio, Lope de, *Arcadia, prosas y versos,* Madrid, Luis Sanchez, 1598.
—, *Arcadia, prosas y versos,* a/c Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012.
—, *Laurel de Apolo,* Madrid, Juan González, 1630.
—, *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.
Vilà, Lara (ed.), *Estudios sobre la Tradición Épica Occidental (Edad Media y Renacimiento)*, Madrid-Bellaterra, 2011.

CC BY

Juan de Molina, autor —y no traductor— del *Vergel de Nuestra Señora*

Carme Arronis Llopis
Universitat d'Alacant
arronis@ua.es

Recepción: 15/10/2013, Aceptación: 19/11/2013, Publicación: 20/12/2013

Resumen
Juan de Molina, figura destacada del panorama cultural valenciano de la primera mitad del siglo XVI, es conocido por sus traducciones al castellano de obras latinas de carácter histórico y edificante. Pero también trasladó al castellano textos catalanes devocionales, como el anónimo relato del *Gamaliel* y la *Vida de la sacratíssima Verge Maria* de Miquel Peres —esta segunda con el título de *Vergel de Nuestra Señora*—; ambas traducciones han sido poco atendidas, y en los dos casos se debe hacer algunas puntualizaciones. Sobre todo en lo concerniente al *Vergel*, pues pese a que el propio Molina afirma traducir el texto de Peres en el prólogo, la obra resultante es en realidad, como demostraremos, una composición original del bachiller, que dista en gran medida del texto valenciano.

Palabras clave
Juan de Molina; Miquel Peres; *Vergel de Nuestra Señora*; *Gamaliel*; literatura mariana; traducción; Virgen María

Abstract
Juan de Molina, autor (not translator) of the Vergel de Nuestra Señora
Juan de Molina, a main figure of the cultural Valencian scene in the Early Modern Age, is known especially for its Castilian translations of historical and edifying Latin works. But he also translated Catalan devotional texts into Castilian, such as the anonymous story of *Gamaliel* and la *Vida de la sacratíssima Verge Maria* of Miquel Peres —this one under the title of *Vergel de Nuestra Señora*—. Both translations have been scarcely studied, and both deserve some new explanations, especially regarding to *Vergel*, because despite Molina claims to be the translator of Peres' text in the prologue, actually the resulting work is, as we will show, an original composition of the bachelor, which is quite far from the Valencian text.

Keywords
Juan de Molina; Miquel Peres; *Vergel de Nuestra Señora*; *Gamaliel*; Marian literature; translation; virgin Mary

Algunas consideraciones sobre Juan de Molina[1]

Juan de Molina fue un erudito del siglo XVI, originario de Ciudad Real y afincado en Valencia entre 1513-1550, protegido de los círculos de la corte de Fernando de Aragón, duque de Calabria, y bien relacionado con el próspero negocio editorial de la ciudad, en el que participó como editor, promotor, y traductor al castellano de obras latinas y catalanas.[2] Editó títulos de distintas materias, desde novelas de caballerías como el *Libro del esforzado caballero Alderique* (1517, Valencia, J. Viñao) o el *Lepolemo, llamado caballero de la cruz* (1521, Valencia, J. Joffré), a obras de materia edificante, como el *Enquiridion* (1528, Valencia, J. Costilla) de Erasmo o el *Libro áureo de Marco Aurelio* en la versión de Antonio de Guevara (1528). Entre las traducciones latinas se incluyen: *Epístolas morales de San Jerónimo* (1520, Valencia, J. Joffre), *Tripartito de doctrina christiana* de Juan Gerson (1524 o antes, Valencia, J. Joffre), *Triumphos de Apiano* (1522, Valencia, J. Joffre), la *Crónica de Aragón* de Lucio Marineo Sículo (1524, Valencia, J. Joffre), *Libro de los dichos y hechos del rey Don Alonso* de Antonio Beccadelli, el Panormita (1527, Valencia, J. Joffre), el *Sermón en loor del matrimonio* de Erasmo (1528), *Homilías de Alcuino* (1552, Valencia, J. Navarro). Entre las catalanas se le atribuyen la traducción de la popular novelita anónima conocida como *Gamaliel* (Valencia, 1522?) y el *Vergel de Nuestra Señora* (Sevilla, 1542, Domenico de Robertis), traducción de la *Vida de la sacratíssima Verge Maria* de Miquel Peres.

Tradicionalmente la Historia de la Literatura lo ha considerado una de las figuras representativas del erasmismo y el humanismo valenciano de la primera mitad del siglo XVI, debido especialmente a su interés por divulgar clásicos latinos de naturaleza historiográfica o de materia edificante —corriente defendida por el mismo Erasmo—,[3] y por contribuir a la difusión de algunas de las obras del de Rotterdam. Pero estudios más recientes que han profundizado en su tarea letrada han matizado tales consideraciones, y parecen concluir que, quizá, más que una verdadera adhesión a unos postulados ideológicos, en Molina encontramos un perfecto conocimiento del mercado editorial de la época.

Si bien es cierto que Molina editó el *Enquiridión* de Erasmo (Valencia, J.

1. Trabajo desarrollado en el marco del proyecto *Edición crítica digital de textos hagiográficos de la literatura catalana de los siglos XV y XVI* (Ref.: FFI2009-11594, Ministerio de Ciencia y Tecnología).

2. Conocedor del mundo editorial valenciano, frecuenta los talleres tipográficos más activos del momento: Juan Viñao, Juan Joffre, Jorge Costilla y Juan Navarro. En los ambientes cortesanos y nobiliarios destaca su relación con la duquesa de Gandía, el duque de Segorbe, el marqués don Rodrigo de Mendoza y el duque de Calabria, algunos de los destinatarios inmediatos de la mayoría de sus obras. Ninguna relación parece existir entre el bachiller y el poeta homónimo, Juan de Molina, activo en los mismos años del siglo XVI, y del que se publicó un *Cancionero* en Salamanca en 1527.

3. Para Turner (1950: 277) «Juan de Molina era humanista de talento, no tardó en ganarse la fama de buen traductor y popularizador. Mayans lo tenía por uno de los que contribuyeron a restaurar el buen gusto literario».

Costilla, 1528) en la versión del Palentino, Alonso Fernández de Madrid, el Arcediano de Alcor,[4] —es decir, una única obra—, y según matiza Pons (2003, 79), llevada a cabo con escasa diligencia, no es menos cierto que los tratados de Erasmo se contaban entre los más populares del momento, y quizá este hubiese podido ser el verdadero motivo para su publicación. Por otra parte, Molina acompañó esta edición con una versión al castellano realizada por él mismo del *Encomium matrimonii* bajo el título de *Sermón breve en loor del matrimonio*, aunque sin hacer ninguna referencia al autor holandés ni a la obra original.[5] Se trata en realidad de una versión libre del texto de Erasmo, pues Molina la modificó a su gusto, aderezándolo con fragmentos del *Speculum vitae humanae* (cap. XI) de Rodrigo Sánchez Arévalo,[6] y llegó incluso a contradecir en algunos puntos la doctrina de Erasmo, como en lo concerniente al celibato en el seno del matrimonio.[7] Parece, por tanto, que el interés por las obras del de Rotterdam era más bien editorial, por publicar obras que pudiesen tener aceptación entre el público, que no verdaderamente ideológico, pues no dudó en alterar su contenido y doctrina cuando lo creyó conveniente. Como concluye Pérez Priego (1981: 42): «Molina no parece ir más allá de la aceptación superficial de una corriente ideológica de moda que era, además, un buen negocio editorial».

Encontramos más indicios sobre la superficialidad de sus postulados. En dos de los prólogos que presentan algunas de sus traducciones del latín, los *Triunphos de Apiano* (1522) y las *Homilías de Alcuino* (1552), critica las novelas de caballerías, diciendo que lo que se publica en estas obras no son precisamente tales materias. Al final del prólogo («Argumento sobre·l mesmo libro») de los *Triunphos de Apiano*, por ejemplo, leemos:

> no están aquí las ficciones ventosas de Esplandián, ni las espumas de Amadís, ni los humos escuros ni espessas nieblas de Tirante, ni los vanos tronidos y estruendos fantásticos de Tristán y Lançarote, ni los encantamientos mintrosos que en estos libros que he dicho y otros como ellos falsamente se leen. (10v)

Como ya hizo notar Camps Perarnau (2011), resulta una afirmación cuanto menos paradójica en boca de quien fue financiador de la primera edi-

4. Aunque omite el nombre de este traductor (López Estrada 1955: 491).

5. En el título de la obra solo indica: «Sermón breve en loor del matrimonio [...] cogido de algunos autores famosos y excelentes y puesto en esta lengua española por el bachiller Juan de Molina», sin declarar así sus fuentes más importantes (López Estrada 1955: 491).

6. *Vid*. un análisis contrastivo del original y la traducción en López Estrada (1955).

7. Sobre esta versión Rallo Gruss (2003: 189) concluye que Molina muestra una «gran libertad respecto a sus fuentes, no sólo sigue de manera muy personal el texto erasmiano (desordenándolo, añadiendo propias reflexiones), sino que discrepa de él, suprimiendo o variando párrafos que pudieran dar lugar a equívocos; no le interesa, por ejemplo, la cuestión del celibato que en la obra erasmiana era crucial. De este modo casi podría considerarse el *Encomium* como pretexto inspirador para aportar un conjunto de doctrinas entorno al elogio de la mujer y el matrimonio, que en realidad poco tienen de originalidad, y que se mantienen en el ámbito del siglo xv».

ción de la *Crónica de Lepolemo, llamado el caballero de la Cruz* (1521) («dando lo necessario para ello el bachiller Juan de Molina») y corrector y valedor de la segunda edición (1525), («[el libro] fue mejorado y de nuevo reconocido por el bachiller Molina»),[8] o que en 1517 ya había actuado como corrector de la «impressión y tradución» del *Libro del esforçado cavallero Arderique* (Pérez Priego 1981: 36). Es decir, en los prólogos de sus ediciones usa tópicos que contradicen de alguna manera su propio proceder editorial, por lo que no parecen obedecer a una postura ideológica real. Como ya concluyó Rallo Gruss (2003: 44), es problemático considerar *erasmistas* a autores que de una obra a otra no guardan coherencia, y que muestran criterios estéticos tan opuestos a los que se atribuían al propio Erasmo, en este caso considerando su supuesta preferencia por la literatura verosímil.

En cualquier caso, Juan de Molina todavía es un autor poco atendido, y aunque los escasos estudios realizados sobre su tarea han revelado matizaciones importantes de su proceder editorial que lo alejan de algunas etiquetas que se le habían atribuido (como la de humanista, o erasmista), sin un estudio pormenorizado de sus ediciones y traducciones en conjunto, no sería lícito llegar a ninguna conclusión sobre la obra del bachiller.

Pocos trabajos monográficos contamos más allá del estudio general de Pérez Priego (1981), en el que, especialmente en relación a sus traducciones latinas, lo calificaba como un

> traductor de oficio, hábil romanceador, todavía apegado a los hábitos medievales del traducir. Apenas preocupado por la teoría y la conceptualización de su tarea, concibe la traducción, no como una compleja labor filológica, ni como una inquieta creación artística, sino como una pura actividad vulgarizadora, como un vehículo de transmisión y expansión cultural (Pérez Priego 1981: 39-40).

Esta es la voluntad que expresa en muchos de los prólogos de sus traducciones, donde se muestra como un férreo defensor de la vulgarización de las obras latinas,[9] y también de la traducción horizontal de textos, es decir, entre distintas lenguas vernáculas, como veremos a continuación, ya que nos centraremos precisamente en las dos traducciones al castellano de textos catalanes que se le atribuyen. Estas son sin duda las menos atendidas de la obra del bachiller, y sin embargo en ambos casos conviene hacer algunas precisiones, especialmente en el *Vergel de Nuestra Señora*.

8. Algunos críticos, como Gayangos, Gallardo y Brunet consideraron incluso que fuese el verdadero autor del *Lepolemo* (Rallo Gruss 2003: 188), pues en las ediciones preparadas por Molina el nombre del autor no aparece; estudiosos más recientes han reivindicado el nombre de Alonso de Salazar, presente en la portada de la primera de las ediciones (Neri 2006).

9. Así, por ejemplo, en su traducción del libro del Panormita declara: «publicar y sacar a la luz lo que muchas vezes hallo escondido y estrañado de los buenos, haziéndolo familiar para que todos lo alcançen, lean, gozen y entiendan» (Pérez Priego 1981: 40).

Las traducciones horizontales del bachiller: del catalán al castellano. El *Gamaliel* y otros relatos

La primera de las traducciones que se le atribuyen es el *Gamaliel*, texto que novela la pasión de Jesucristo y que se había atribuido al personaje ficticio de San Pedro Pascual.[10] El origen del texto se encuentra en el Evangelio apócrifo de Nicodemo, que se componía de dos partes (originariamente independientes): las «*Acti Pilati*» y el «*Descensus Christi ad inferos*», que con toda probabilidad no circularon unidas hasta las reelaboraciones del período carolingio (Santos Otero 2001: 205-207). Las reelaboraciones de estos textos pasaron a conocerse en la baja Edad Media con el nombre de *Gamaliel*, la primera, y de *Destrucción de Jerusalén* la segunda, y circularon de forma conjunta en la mayoría de los casos, aunque no siempre. Los relatos tuvieron una gran aceptación en los territorios de la Corona de Aragón a lo largo de los siglos XIV y XV, coincidiendo con el auge de renovación espiritual y la práctica de la meditación contemplativa que prolifera en estos territorios. Juan de Molina en 1517 ya había llevado a cabo la edición del texto en catalán, y unos años después, probablemente visto el éxito que la obra conocía en esa lengua,[11] la tradujo al castellano y la editó. En la carta introductoria que precede al texto, «Epístola del bachiller Juan de Molina sobre la nueva traducción del *Gamaliel* que de lengua catalana en castellana a mudado», nos habla de la necesidad de su traducción:

> […] para esto nos son dados muchos y muy buenos libros, entre los quales venido en este Reyno de Valencia hallé uno llamado *Gamaliel*, que muy grandes tiempos a en lengua catalana se publica, cuya lectura es muy accepta a los que en esta lengua lo entienden y muy desseado de otros que por fama lo conocen (*Gamaliel* 2r)[12]

Lo que no siempre parece claro cuando se cita esta traducción de Molina es si el bachiller, en realidad, también es el traductor de las otras leyendas piadosas que se editaban en dicho volumen junto al *Gamaliel*, pues en el prólogo, tras argumentar sobre el provecho espiritual de esta lectura, añade: «allende de esto lleva la orla de algunas flores que pienso no olerán mal a los que huelgan leer doctrinas santas».

En la edición preparada por Molina, el *Gamaliel* (o *Historia de la Pasión de nuestro Redentor historiada*, según la rúbrica), constituye el «Libro Primero»; el «Libro Segundo» lo integra la *Destrucción de Jerusalén historiada*, la obra

10. *Vid*. Riera i Sans (1986), donde se demuestra la naturaleza ficticia del personaje.

11. En catalán ya había sido editado al menos en 1493 (Barcelona, Joan Rosembach); en 1502 (Barcelona, Joan Luschner); y en 1510 ca. (Barcelona, Carles Amorós), *vid*. Cabré y Ferrer (2012: 0.20, 0.49.3).

12. Cito por el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España (R/25204), conservado sin colofón, aunque la ficha bibliográfica lo cataloga como una edición de Ramón de Petras, Toledo, 1527?. En la Österreichische Nationalbibliothek (sig. 32.T.29) se conserva otro ejemplar de una edición distinta, también sin colofón.

considerada segunda parte del *Gamaliel*; y el «Libro Tercero» el conjunto de seis breves relatos anónimos conocidos en la tradición catalana como *Històries i contemplacions*, que también habían sido atribuidos a San Pedro Pascual.[13] Todas estas obritas devocionales habían circulado unidas en las prensas valencianas desde finales del xv,[14] y probablemente así aparecían en la edición valenciana preparada por Molina en 1517, de la que parece que no se conserva ejemplar alguno. Además, hacia el final del prólogo de la edición castellana, el mismo Molina declara cuál es el único texto añadido para esta ocasión:

> Entonces yo hize imprimir en lengua catalana lo mesmo que ahora va en castellano, salvo que ahora lleva añadido un *Sermón maravilloso nuevamente traduzido de San Jerónimo* sobre la gloriosa y triumphante resurrección del hijo de Dios. (*Gamaliel* 3r)

El hecho de que Molina destaque que solo el *Sermón* es un añadido nuevo de la edición castellana, hace pensar que todos los demás textos ya estaban incluidos en la edición catalana del 1517. Consecuentemente, es verosímil extender la declaración expresa de haber «mudado» el *Gamaliel* al resto de los relatos contenidos en el volumen, de manera que Molina sería el traductor de todos ellos. Además, en una primera lectura no se aprecian diferencias de estilo o de lengua relevantes entre los relatos, y por otro lado, tampoco tenemos noticias de otras traducciones al castellano previas de tales textos. Sin duda este es un aspecto que merece un análisis en profundidad, que no cabe en esta ocasión.

De confirmarse que la traducción de todos los relatos fuera obra del bachiller, como parece adivinarse, sería más adecuado citar que Molina tradujo una serie de relatos devocionales de índole contemplativa sobre el ciclo de la pasión de Cristo, y no aludir simplemente al título de *Gamaliel*, por ser este la primera narración del compendio. No obstante, tampoco debemos descartar posibilidades intermedias, como que Molina tradujese algunos de esos textos, y los refundiese con los demás en un volumen misceláneo.[15] Este tipo de literatura era muy grata al público laico, y ejemplares de esta obra aparecen en numerosos

13. *Vid*. la edición de los textos en Armengol (1906); sobre la atribución a San Pedro Pascual, *vid*. Riera (1986); y sobre la génesis del conjunto de relatos, Izquierdo (1996).

14. Cabré y Ferrer 2012: 0.49.3.

15. Como muestra de sucesivas refundiciones ajenas a Molina, documentamos reediciones posteriores a la de 1522, que añaden a su vez otros relatos devocionales a los compilados por el bachiller. Por ejemplo, el ejemplar conservado en la Österreichische Nationalbibliothek (*vid*. nota 12) reza en su título introductorio: «Gamaliel, nuevamente ympresso e historiado añadido», y en la tabla, tras indicar los textos ya editados por Molina (*Gamaliel, Destrucción de Jerusalén*, los seis relatos de las *Històries i Contemplacions*, y el *Sermón de san Jerónimo*), indica: «Esto es lo añadido: *Carta de Poncio Pilato al emperador Tiberio sobre la muerte de Jesucristo; Otra carta de Publio Léntulo de la persona y estatura de Christo*; las *Coplas de la Verónica*»; es decir, otros relatos piadosos de temática afín que el nuevo editor tuvo a bien unir junto a los dispuestos inicialmente por Molina.

inventarios de burgueses del siglo xv (Izquierdo 1994: 45);[16] no obstante, este texto apócrifo fue prohibido por la Inquisición, por lo que los ejemplares del volumen son de extrema rareza.

El *Vergel de Nuestra Señora*

El otro texto catalán que tradujo al castellano es el *Vergel de Nuestra Señora* (1542, Sevilla, Domenico de Robertis) en el que nos detendremos en esta ocasión. Es el mismo Juan de Molina quien, en el prólogo introductorio que precede al tratado, «Epístola prohemial del Bachiller Juan de Molina sobre el presente libro» (ff. 1v-3v), dirigido a la «reverenda madre priora y devotas religiosas que residen en el monasterio y honestíssimo colegio llamado santa Catalina de Sena en la nombrada ciudad de Granada»[17] declara traducir la obra de Miquel Peres, aunque sin referir el título de la *Vida de la sacratíssima Verge Maria*:

> Reciban pues vuestras reverencias, reverenda Madre priora y colegio muy sancto, y con vosotros todos los devotos de la reyna de los ángeles, su vergel, a mi ver, bien plantado y no mal ordenado, y en esta lengua, por vuestro respecto, con mi trabajo nuevamente nacido; el qual, compuesto primero por Miguel Pérez, ciudadano de Valencia que en gloria sea, hombre de gentil ingenio y muy virtuosa vida, hasta aquí no era tan leydo por estar en la lengua que estava. (*Vergel* 3r)

Esta afirmación es la causa de que todos los repertorios y catálogos bibliográficos o los estudios literarios que se han ocupado de Miquel Peres o de Juan de Molina citen esta obra como una traducción de la *Vida*, sin hacer ninguna matización.[18]

La *Vida de la sacratíssima Verge Maria* de Peres es una biografía de María ordenada en treinta capítulos en que se narran de manera cronológica los episodios más importantes de la vida de la Virgen difundidos en la tradición evangélica y apócrifa (concepción y nacimiento, años en el templo, matrimonio con José, Anunciación, visita a Isabel, etc.),[19] y que incorpora al final de cada capítulo una oración y un milagro obrado por la Virgen. La narración no es exclusivamente biográfica, ya que Peres también interpola interpretaciones anagógicas y tropológicas que relacionan las vivencias de María con pasajes del

16. De hecho, la presencia frecuente en inventarios hace que Izquierdo (1994: 45) se plantee cuál era la percepción del texto para los lectores coetáneos, pues a veces aparece citado junto a obras de ficción.

17. En dicho convento Molina tenía una hermana, sor María de san Jerónimo, a quien Molina dedicó también la traducción del *Gamaliel* de 1522.

18. Así lo hace ya, por ejemplo, Ticknor (1854: 518), quien recogía la noticia de la obra de Peres y su traducción castellana, según declara, de Juan Molina, aunque considerando que ambas pertenecían al género de «poesía lírica sagrada», sumándolas a otros títulos devotos en verso. Y todavía Pérez Priego (1981: 37), en uno de los pocos trabajos monográficos que contamos sobre la obra del bachiller.

19. *Vid*. en el Anexo I el índice de capítulos de la obra valenciana.

Antiguo Testamento, según la tendencia habitual en los textos mariológicos y cristológicos de la época, que se recibían como manuales de contemplación devota. La obra está escrita además en la prosa artificiosa que caracterizó a algunos autores valencianos de finales del Cuatrocientos, como Roís de Corella, Bernardí Valmanya, Isabel de Villena o el mismo Miquel Peres.[20]

El libro gozó de un notable éxito tanto en catalán como en castellano. En catalán se editó

a) en 1494, en Valencia, por Nicolás Spindeler;
b) en 1495, en Barcelona, por la asociación de los impresores alemanes Gelart Preus, Joan Luschner y Wendrell Rosenhajer, aunque de esta edición solo se tiene constancia documental;
c) nuevamente en 1506?, probablemente por Juan Joffré, aunque no se conserva el colofón del único ejemplar existente;
d) en 1516 en Valencia por Diego de Gumiel, edición de la que tampoco se conserva ejemplar alguno;
e) en 1551 en Barcelona, en casa de la viuda de Carles Amorós;
f) y en 1748 en Barcelona, por Pau Campins, aunque revisada y algo modificada por su editor, Teodor Tomás.

La difusión en castellano fue asimismo notable. Se tradujo solo veinte años después de la publicación de la príncipe con el título de *Vida y milagros de la gloriosa virgen María madre nuestra*, y conoció seis ediciones en poco más de treinta años, todas impresas con el mismo título:

a) 1516, Sevilla, Jacobo Cromberger,
b) 1517, Sevilla, Jacobo Cromberger;
c) 1525, Sevilla, Juan Varela;
d) 1526, Toledo, Miguel de Eguía;
e) 1531, Sevilla, Juan Cromberger;
f) 1549, Toledo, Juan de Ayala;

En otra ocasión ya nos ocupamos de la cuestión, y pudimos concluir que todas estas ediciones castellanas reproducen la misma traducción anónima del texto (Arronis, *en prensa*), aunque con leves variaciones de carácter ortográfico, como es habitual en ediciones del Quinientos. Esta traducción anónima sigue muy de cerca el original catalán, e incluso traslada con gran fidelidad el estilo artificioso de su prosa. No obstante, algunos catálogos bibliográficos consideran que algunas de estas ediciones son factura de Juan de Molina,[21] dato del todo

20. *Vid*. sobre este estilo de prosa artificiosa Ferrando (1993).

21. Pérez Pastor (1887, nº 111) reseña en su catálogo bibliográfico una edición de *La vida y excelencias y miraglos de la Virgen María* impresa en Toledo en 1525 (aunque probablemente debe tratarse de la edición de 1526), en la que, según describe, no figura el nombre de ningún traductor, pero añade: «debe ser el bachiller Juan de Molina, siendo probable que poco antes de ésta se hubiera publicado en Valencia la edición príncipe». Asimismo, la ficha descriptiva de la Library of Congress de Washington, que alberga un ejemplar de dicha edición tole-

incorrecto, pues esta traducción anónima, muy fiel al original, nada tiene que ver con la versión libre del bachiller. Otros repertorios, en cambio, indexan el *Vergel de Nuestra Señora* como una traducción más entre las anteriores, impresa en Sevilla en 1542.[22] Sin embargo, basta hojear el *Vergel* de Molina para apreciar que se trata de dos obras distintas, pese a la afirmación contenida en su prólogo.

En la «Epístola prohemial» (ff. 1v-3v) Molina elogia el modelo de vida monacal frente al seglar, aludiendo a fuentes de autoridad patrísticas y bíblicas, y exhorta a las monjas del convento al ejercicio espiritual. Hacia el final de la epístola refiere el provecho que se obtiene de la lectura de obras devotas, y justifica así el beneficio espiritual de la lectura de su *Vergel*. Declara, como hemos visto, que originariamente había sido compuesto por Miquel Peres, y justifica la necesidad de su traducción alegando que el libro no podía ser leído «[...] por estar en la lengua que estava» (f. 3r). Añade, además, que la traducción al castellano también se justifica por razones estilísticas, ya que, según el bachiller, va escrito «en el estilo castellano que oy más agrada», tal vez aludiendo a la reciente hegemonía de la lengua castellana en la corte de la virreina Germana, y explicita que ha modificado según su criterio la obra original con tal de adecuarla a los dictados de la contemplación espiritual:

> Aora no solo es passado en el estilo castellano que oy más agrada, mas, hablando con toda reverencia del primer auctor, en muchas cosas va mejorado y con/formado con la seguridad de sentencias y estilo de contemplación que semejantes cosas quieren, quitando, añadiendo y mudando lo que nos ha parecido para que esta cosa esté algo mejor guisada, y al que esto no le parecerá ser assí, no es de mi parecer ni yo del suyo. (Vergel 3r-3v)

Pero a pesar de esta declaración reveladora sobre su proceder, la manera en que describe la finalidad del *Vergel* no permite adivinar la lejanía de la nueva composición, pues la define como una obra de naturaleza contemplativa basada en la vida de María y de su hijo —como podría definirse el texto de Peres— aunque escrita en un estilo llano y sencillo que considera el más adecuado:

> En fin soy cierto que hallaréys en él mucho gusto y consolación espiritual. Veréys los mysterios y todo el discurso de la vida sanctíssima y muerte bienaventurada de la reyna de los ángeles, encorporados con los de su hijo precioso, por cierto muy dulce vianda para los paladares hechos a Dios; las sentencias son cathólicas y verdaderas; el estilo es llano y claro, qual lo mandó tener el apóstol de la verdad a los anunciados, es de aquella, es a saber, limpio de toda retórica vana ni sutilidad ventosa; tal es,

---

dana de 1526, la atribuye al bachiller Molina. El catálogo de Simón Díaz (1992[1954]: 120) atribuye a Molina diversas ediciones de la *Vida de la sacratíssima Verge Maria*, y el de Gusmão (1966: 141), también considera a Molina autor de la primera traducción anónima impresa en Sevilla por Cromberger en 1516. Pero ninguna de estas afirmaciones es correcta.

22. Por ejemplo los catálogos de Ribelles (1920: 482) y Palau (1961[1950]: 21) que citan el *Vergel* de Molina entre las reediciones anónimas.

> en fin, que en todo su discurso vuestras orejas oygan a Dios, vuestra lengua nombre a Dios, vuestro entendimiento entienda a Dios, vuestro amor ame a Dios, vuestro desseo se encienda en Dios, y toda vuestra ocupación sea pensar, hablar y tratar de la reyna de los ángeles bienaventurada y de su precioso hijo, al qual plega, madres mías muy cathólicas, que de tal manera nos acompañe con su gracia para servirle acá, que podamos gozar d·Él allá donde para siempre bive e reyna. (*Vergel* 3v)

Y siendo consecuente con esta voluntad de sencillez añade una aclaración para los lectores desconocedores del latín:

> Al lector: No se ofenda el que no fuere latino porque van enxeridas las autoridades en latín, pues luego, al pie, va el romance. Y téngasse por dicho el que no sabe la causa por qué se hizo, que, si la supiesse, conocería que fue justo, honesto e necessario hazerse assí. (*Vergel* 3v)

Tras la lectura del prólogo, parece que cabría esperar, por tanto, leves modificaciones respecto al texto de Peres, sobre todo en relación al estilo de la obra, ya que según declara lo pretende «llano y claro, [...] limpio de toda retórica vana ni sutilidad ventosa»,[23] y pocas variaciones sobre el contenido, pues afirma que contiene «los mysterios y todo el discurso de la vida sanctíssima y muerte bienaventurada de la reyna de los ángeles», como se lee en el original valenciano. Sin embargo, la obra resultante es muy diferente de la de Peres, y no solo en lo relativo al estilo, sino también, y principalmente, en cuanto a la estructura y los contenidos, que parecen obedecer a otros principios espirituales y estilísticos, hasta el punto de que no parece adecuado considerarla una traducción del texto valenciano. El tratado de Molina es además de mayor extensión: consta de cincuenta y dos capítulos divididos en dos libros; y un breve extracto de los títulos basta para confirmar la lejanía de ambos textos:[24]

Vida de la sacratíssima Verge Maria
Cap. I: De la puríssima e inmaculada concepció de la gloriosa Verge Maria.
Cap. II: De la nativitat de la gloriosa Verge Maria.
Cap. III: Com la gloriosa Verge Maria de edat de tres anys anà a servir lo temple.
Cap. IV: Com la gloriosa Verge Maria fon esposada ab sent Joseph.
Cap. V: Com la gloriosa Verge Maria concebé lo seu gloriós fill.

Vergel de Nuestra Señora
Libro primero: Trata de tres puertas, quatro torres y catorze palacios que en este sagrado vergel se hallan.
Cap. I: Trata de tres puertas, quatro torres y quatorze salas maravillosas que en aqueste sagrado vergel se muestran.
Cap. II: De las grandes maravillas que se vieron en este sagrado vergel.

23. Lo imaginamos, por tanto, lejano al estilo artificioso de la prosa de arte cultivada por algunos autores valencianos de finales del xv, del que Peres es un autor representativo (Ferrando 1993).
24. *Vid*. en Anexo II el índice completo de capítulos de la obra de Molina.

Cap. III: De la casa deste deleytoso vergel.
Cap. IV: Cómo este precioso vergel tenía tres puertas que denotavan la fe, esperança y caridad.
Cap. V: De la segunda puerta deste precioso vergel que es denotada por la virtud de la esperança.

De acuerdo con el nuevo título con que rubrica el texto, *Vergel de Nuestra Señora*, Molina nos presenta una alegoría de la Virgen como un jardín fortificado (caps. I-II), y trata distintos aspectos de la doctrina mariana a través de la descripción de los elementos de este (torres, puertas, palacios, cipreses...). Aborda así las virtudes teologales y cardinales (caps. III-X) presentes en la Virgen, los gozos (caps. XII-XVIII), los dolores (caps. IXX-XXVI), los privilegios (caps. IV-IX), las consolaciones de María (caps. XI-XIV), etc. En cada núcleo temático trata unos atributos y unos misterios marianos, e incorpora tanto episodios de la vida de María que los ejemplifican, como argumentaciones teológicas y exegéticas sobre cada cuestión, de manera que la biografía de María se diluye en breves fragmentos a lo largo de todo el tratado. La naturaleza biográfica pretendida por Peres, así como su secuenciación cronológica, queda por completo desdibujada, y los episodios vitales solo importan en tanto en cuanto que ejemplifican la doctrina. En la versión de Molina, además, se han suprimido los relatos de los milagros, y las oraciones con que Peres concluye cada capítulo.

El planteamiento de la obra parece obedecer a un interés devocional distinto: no se centra en la narración detallada de los acontecimientos de la vida de la Virgen para favorecer la lectura contemplativa, sino en ensalzar las características que definen su santidad presentadas a través de la alegoría del vergel. El texto de Molina entronca así con la larga tradición alegórica que ha presentado la imagen del jardín como un símbolo del paraíso, y más en concreto, con la imagen de la Virgen como un paraíso a través del que acceder a la salvación. Desarrolla la metáfora del *hortus deliciarum* y del *hortus conclusus*, donde María se identifica con un jardín de virtud y perfección alejado y aislado del mundo del pecado.[25] Así se plantea desde el inicio del libro:

> Vergel deleitoso, plantado por el soberano rey del cielo, fue la sacratíssima Virgen María, muy hermoso adornado de diversidad de árboles y proveydo de habundosas aguas y ríos de gracias, tanto, que sin comparación excedía en hermosura el paraíso

25. También en *la Vida de la sacratíssima verge Maria* vemos tratado de manera puntual este tópico de la literatura mariana: «era hun delitós verger on les plantes e fruyts de totes les virtuts maravellosament florien, regat de la celestial font, puix los set dons de l'Sperit Sanct la sua benaventurada vida ordenaven. En lo qual verger no y havia alguns arbres inútils, ni herbes amargues; no y havia elevats salzes de supèrbia, ni spinosos carts de avarícia, ni ortigues de luxúria, ni roures de gola, ni veces de enveja, ni lapaces de perea; mas havia-y cedres de l'alta con[tem]/plació, ciprés de odorífera fama, suaus roses de humil paciència, oliveres de gran misericòrdia, platanus verts de fe verdadera, bàlsem de humilitat profunda e altres innumerables arbres produhints fruyts de beatitut eterna» (*Vida* 13v-14r).

> terrenal. E compúsolo tal el rey de gloria porque quando del cielo a la tierra viniesse hallasse flores y rosas entre las quales alegremente se apossentasse. El gran Salomón hablando en persona desta Señora, y a propósito deste misterio, dezía: «Decendió mi amado en su huerto por tomar pasto y coger flores de açucenas». Sabed que por las açucenas se entiende su virginidad sin manzilla, y por el pasto su maternidad sacratíssima. Pues sabemos que, quedando ella Virgen parió su hijo glorioso y así mesmo le dio pasto de su preciosa leche con que lo crió. Sabed pues que en medio deste vergel oloroso fue plantado aquel glorioso árbol de vida, Christo Iesu Redemptor nuestro. (*Vergel* 4r)

Un planteamiento muy distinto al de la *Vida de la sacratíssima Verge Maria* de Peres, mucho más narrativo, que se inicia describiendo la concepción de la Virgen María:

> Per cobrar lo món, que l'enemich de natura humana se havia ocupat per occasió de la primera culpa, volgué l'etern rey devallar del cel en la terra per delliurar y rembre a tots de tan inich cativeri. Y, volent dispondre la sua benaventurada venguda, eternament elegí dins los retrets de la sua pensa la humil Verge Maria per real y digne posada, dins la qual se pogués vestir de nostra carn mortal y pacible. E, acostant-se aquell benaventurat temps que de tal roba vestir se devia, essent lo gloriós Joachim en los alts monts de Judea en companyia dels seus pastors, qui los grans bestiars de fèrtils e abundants pastures nodrien, y la beneyta sent·Ana estava en Hierusalem, suplicant ab devota oració la divina magestat li donàs fruyt de generació perquè lo vergonyós nom de stèril pogués perdre, fon decretat per lo divinal consistori trametre hun àngel qui·ls manifestàs com la gloriosa sent·Ana concebria dins lo cast ventre una filla lo nom de la qual seria Maria, que seria reyna dels / cels y de la terra y mare de aquell Déu Jesús qui havia rembre lo món ab lo tresor de la sua sanch preciosa [...]. (*Vida* 3r-3v)

Molina se aleja por tanto del esquema de *vida y milagros* popularizado por el género hagiográfico que parece haber inspirado a Peres, y que presenta un planteamiento más lineal y narrativo, para crear una obra doctrinal de carácter más elevado, pues exige un nivel de abstracción mayor que una narración cronológica.[26] Además, Molina alude con frecuencia a un mismo episodio en distintos capítulos, pues el fin último es el de ensalzar la singularidad de María, no el de detenerse en la recreación de los detalles para favorecer una lectura contemplativa como la pretendida por Peres, siguiendo el modelo de las *vitae*

26. El interés por el orden cronológico pasa en el *Vergel* a un segundo plano. Lo comprobamos por ejemplo ya en el Capítulo II, «De las grandes maravillas que se vieron en este sagrado vergel», que versa sobre el nacimiento de Jesús, uno de los misterios de la vida de María, sin haber tratado previamente ningún episodio anterior de la biografía de la Virgen, como la Concepción, o la Anunciación, etc. En cambio, no se ocupa de la descripción y significación del nacimiento de María hasta el Capítulo VII. En el XI se ocupa de la Visitación a santa Isabel, pero no es hasta el XII que se ocupa de la Anunciación del ángel, acontecimiento que en realidad, según la Biblia tuvo lugar antes de la visitación (*vid*. Lc 1, 26-38 y Lc 1, 39-56).

Christi.[27] Pero de esta manera en algunos puntos la obra se vuelve reiterativa, debido a la constante repetición de unos mismos tópicos.

Sorprende, pues, que siendo dos textos de forma y estructura tan distintas siempre se hayan considerado por parte de la crítica una traducción de la *Vida* de Miquel Peres, y todavía resulta más llamativo que el mismo Molina declarase en el prólogo haber traducido la obra del valenciano, incluso teniendo en consideración su advertencia de que «en muchas cosas va mejorado […] quitando, añadiendo y mudando lo que nos ha parecido para que esta cosa esté algo mejor guisada».

Pero, pese a las grandes diferencias estructurales que se advierten, lo cierto es que Molina conocía muy bien las páginas de Peres, y una lectura atenta del *Vergel* nos permite encontrar fragmentos de diversa extensión que han sido tomados de la *Vida* de Peres, aunque traducidos libremente, añadiendo, suprimiendo y reformulando partes, y mezclándolas con materiales que parecen procedentes de otras fuentes.

Observamos a continuación un ejemplo donde, pese a la distancia general de los dos redacciones, descubrimos en el *Vergel* un pequeño fragmento que parece haber sido tomado del texto de Peres:[28]

> **1**. Y fon temple de pau perquè dins ella, benaventurada senyora, entre l'esperit y la carn ni entre la rahó y la sensualitat jamés tengué rebel·lió ni contradicció alguna. **Y fon maravellós castell dins lo qual se són fetes grans maravelles que, unint-se natura divina e humana, lo leó s'és fet anyell; Déu, home; lo etern, temporal; lo antich, de dies infant; lo inmens, chich; y lo creador, creatura.** Axí fon il·luminada per la saviesa de Déu lo pare, aprés la incarnació del seu gloriós fill aquesta luminosa senyora que tenia perfeta coneix[enç]a de la natura dels cels y de les estelles y de la influència e propietat de les planetes. (*Vida* 24r)

27. Por ejemplo, en los capítulos IV, V y VI, los episodios biográficos se enumeran solo para demostrar cómo en María se hallan las virtudes de la fe, la esperanza, o la caridad, respectivamente, pero los hechos solo se citan brevemente a manera de ejemplo: «En lo más alto de aquesta primera puerta estaban escritas unas palabras de color escura y dezía así: "*Mulier magna est fides tua*. O, mujer, grande es tu fe". Y en la verdad la fe desta señora fue tan grande que dando fe a las palabras del ángel fue concluydo aquel admirable comercio y nuevo matrimonio del hijo de Dios con natura humana […]. Y fue esta fe de tan alto quilate que, aviendo ella prometido virginidad perpetua, luego que oyó la embaxada maravillosa del ángel creyó que verdaderamente podía parir quedando siempre sellada y entera su virginidad sanctissima. Esta fe fue tan maravillosa que estando la reyna del cielo en la visita la bienaventurada sancta Ysabel, llena de Spíritu Sancto y maravillada desta fe le dixo con alegría estraña: […] «Bienaventurada eres tu, señora, que creyste, porque en verdad serán en ti complidas todas las cosas que por el ángel de parte del Señor te fueron dichas". Fue tan esforçada en fuerça divinal la fe desta gloriosa Señora que pudo ser medio para que el linaje humano se endereçasse y levantasse […]. Y esta Señora, como lumbre y exemplo de fe para todos quiso recebir los santíssimos sacramentos que en la sancta madre Yglesia por su hijo precioso fueron ordenados. De manera que recibió el sacramento del bautismo por manos del glorioso apóstol y primer pontífice Sant Pedro. Assimesmo, fue confirmada recibiendo siempre en estos sanctos sacramentos aumento de perfección y méritos.» (*Vergel* 12r-12v).

28. Lo indicamos en negrita.

1. Desto se maravillava el gran propheta David quando combidando todos los cathólicos dezía: «Venite et videte opera Dominu, quod posuit prodigia super terram»; que es: «Venid y ved las obres del Señor y vereys las muy grandes maravillas que ha puesto sobre la tierra». **Muy maravilloso ha seydo este vergel sagrado por razón de las maravillas que en él se han obrado, y es que Dios se ha hecho hombre; hízose el muy antiguo, de días niño; el verbo divinal, infante rezín nacido; el león, cordero; el eterno, temporal; el inmortal, mortal; el que es sin medida, chico; y el criador, criatura**. Por cierto muchas y grandes partes se hallan en este tan alto misterio de la Encarnación de nuestro redemptor, y tales que la menor dellas excede todo el juyzio humano. (*Vergel* 7v-8r)

Comprobamos cómo Molina ha insertado la enumeración de Peres en un contexto distinto del original, y aunque ha variado algunos términos (p. ej. *vergel* por *castell*), no podemos negar la dependencia clara respecto del texto valenciano. Estos pequeños préstamos se descubren a lo largo de toda la obra, pero se aprecian de manera significativa en los capítulos dedicados a los siete gozos y los siete dolores de María (caps. XII-XXVI), pues dedican una mayor atención a la narración biográfica de episodios de la vida de la Virgen que los ejemplifican, por lo que aumenta la dependencia de la obra valenciana.

Estos fragmentos de mayor extensión muestran cómo Molina sigue casi punto por punto el contenido del texto de Peres, aunque en ocasiones se aleja de él añadiendo ideas nuevas, o suprimiendo otras:[29]

2. Axí fon il·luminada per la saviesa de Déu lo pare, aprés la incarnació del seu gloriós fill aquesta luminosa senyora que tenia perfeta coneixença de la natura dels cels y de les esteles y de la influència e propietat de les planetes. Sabia la virtut, la distinció, **lo nombre e officis de tots los àngels, archàngels, principats, potestats, virtuts, dominacions, trons, jherubins e serafins**. Coneixia la propietat e natura de les erbes, de les plantes, dels fruyts, de les rahels, de les flors, de les pedres y de totes les coses per la grassea de la terra produïdes. Coneixia perfetament la natura de la mar, de les fonts, dels rius y de tots los peixos que dins les fondes aygües se crien. Sabia lo nombre, la condició, la natu/ra de totes les coses animades. Sabia lo nombre dels vius y dels morts, y quants eren los salvats y quants los constituhits en les miserables penes de la dampnació eterna. Sabia la natura, lo nombre, los officis, les penes y turments de tots los maleyts dimonis. E, finalment, aquesta benaventurada Verge tingué de totes les coses axí superiors com inferiors perfeta conexença, les quals en la lum de Jesús, fill seu, qui és clar sol de justícia, mirar y veure podia. (*Vida* 24r-24v)

2. Fue tanta la lumbre de entendimiento que por el soberano Padre se comunicó a esta / Señora en el misterio de la encarnación, que sin duda entre otras maravillosas mercedes le fue dado conocimiento de la naturaleza de los cielos, planetas y estrellas, y de sus influencias. [*Assimesmo, le fue comunicado el conocimiento muy perfeto de los*

29. Indicamos entre corchetes y en cursiva los fragmentos añadidos por Molina que no aparecen en la *Vida*, y en negrita los fragmentos que no siguen tan literalmente la prosa del original.

elementos y de todas las cosas que en ellos se hallan. Fuele comunicada gran intelligencia de todas las artes liberales y mecánicas], y dada noticia de toda natura angélica, es a saber, **de quántos son los coros de los ángeles y cómo se llaman y están ordenados, y qué oficios tienen**. Conoció también la naturaleza y propiedades de todas las yervas, plantas, rayzes, frutos y flores. Assimesmo fue dado a esta señora conocimiento de la naturaleza de la mar y de los pescados que en ella son, de las fuentes, de los ríos y de los secretos que en ellos se hallan. Sabía también assí los nombres, condiciones y naturaleza de todas las cosas criadas con ánima; sabía los nombres de los bivos y muertos, y quántos eran los que avían de ser salvos y quántos los condenados a las penas eternas. Supo, assimesmo, los nombres, oficios, penas y tormentos de los demonios malaventurados. Finalmente, que fue dada a esta soberana señora perfeto conocimiento de todas las cosas baxas y altas, inferiores y superiores, las quales todas veýa y claramente mirava con la luz de su hijo sacratíssimo. (*Vergel* 47r-47v)

3. Volgué lo inmortal Senyor primer aparéxer a la sua adolorida mare, perquè era molta rahó que aquella que de la sua mort e passió major dolor tenia, pus prest devia ésser per la sua gloriosa resurecció alegrada; y aquell que havia manat honrar pare y mare devia honrar a sa mare **aparexent-li primer que a nengú de tots los altres deixebles**. Callen los sagrats evangelistes aquesta appario ta[n] solempne perquè estimaven verit[a]t tan certa no freturava que fos escrita; y encara perquè tenien per cosa imposible poder complidament escriure aquells goigs inefables de consolacions excelses que entre la mare y lo fill en tan alegra aparició passaren; y encara perquè testificant ells la veritat de la resurecció no volien portar la mare en testimoni. (*Vida* 102v-103r)

3. Quiso este Señor glorioso e inmortal aparecer primeramente a su madre bendita, porque assí era mucha razón que la que tan señaladamente más que todas avía seydo en/tristecida en la passión, fuesse ante que todos alegrada en la resureción. Era también justo que el Señor, que tanto avía mandado honrar el padre y la madre, él honrrase su madre santíssima **con la primera visita suya**. [*En especial que merecía gozar deste don la reyna de los ángeles por razón que sola ella al tiempo de la passión tuvo en sí guardado el tesoro de la fe, quando en todo el collegio sancto fue perdida*]. Los evangelistas no hazen minción desta aparición hecha a la reyna de los ángeles antes que ninguna otra criatura por las razones que oyréys: primero porque lo dexan por cosa muy averiguada y de sí mesma creýda, tanto que no les pareció ser menester escrevirlo. También porque les parecía ser impossible esplicar por palabras una alegría tan soberana como fue esta que la madre gloriosa en la vista de su hijo resucitado sintió y Él con ella. Assimesmo no quisieron que en el testimonio de la resureción de nuestro salvador testificase la madre, [*porque los embidiosos y malignos no cavillassen la verdad deste tan alto misterio*]. (*Vergel* 62v-63r)

Como se aprecia, Molina difiere también en el estilo, pues evita la artificiosidad típica de la prosa de Peres, caracterizada por los anacolutos e hipérbatos, en favor de una sintaxis más ordenada, y sustituyendo el exceso de adjetivación de los sintagmas por subordinadas de relativo:[30]

30. Indicamos en negrita los cambios de estilo operados por Molina para eliminar los excesos artificiosos de la prosa de Peres.

4. Fon figurada la sacratíssima Verge Maria per **la cremant y encesa gavarrera de Moysés**, significant que sens corrompiment ni pèrdua de virginitat a son fill, Déu Jesús, devia maravellosament concebre. Fon figurada encara per la verga sequa de Aron, que sens terrena humor lançà delitoses flors e fulles, significant que ella, senyora nostra, verga produïda de la rahel de Jassé, sens humiditat de sement humana concebria lo preciós fruyt de nostra redempció, lançant flors e fulles de maravellosa doctrina. [...] Fon figurada per la finestra cristal·lina que Nohé féu en l'archa, **que tancada no entraren dins ella dels carnals desigs les verinoses aygües,** essent digna de rebre dins si a Jesús, lum verdadera. (*Vida* 23r).

4. Esta gloriosa Señora fue figurada por **la çarça de Moysén, que ardía y no se quemava**, bien así ella avía de concebir y parir a su precioso hijo, Christo nuestro redentor, quedando siempre virgen, en el parto y después del parto. Esta misma señora fue figurada por la vara seca de Arón, que sin tener verdor ni menos humor de la tierra floreció y dio de sí hojas verdes y hermosas, bien así la reyna de los ángeles vara salida de la rayz de Jessé, sin algún humor humano avía de dar de sí el fruto bendito y precioso de nuestra redención y con él, flores y hojas de dotrina maravillosa. […] Fue también figurada por la ventana de cristal que Noé hizo en el arca, **la qual estando cerrada defendió que no entrasen en ella aguas ponçoñosas de los carnales desseos**, y así fue merecedora recebir dentro de sí a Christo Iesu, lumbre verdadera. (*Vergel* 46v-47r)

Los anteriores fragmentos anotados muestran una gran proximidad respecto del texto valenciano, pero es casi más habitual encontrar partes donde Molina, aunque sigue el contenido de la *Vida*, lo reformula mucho más libremente, eliminando pasajes y añadiendo largas argumentaciones teológicas que no aparecen en el original:

5. […] de la qual cosa aquesta princesa del món y de Déu verdadera mare granment se alegrava, mirant que los sancts dexe/bles en presència de tot lo poble lo seu benaventurat fill magnificaven, dient com era verdader Déu y home, font de pietat, de clemència, de mercé y de justícia, senyor del cel y de la terra, jutge y regidor de totes les universals creatures. Y encara se alegrava mirant sent Pere y los altres gloriosos apòstols, qui eren estats contínuament pexcadors y rústechs, ab gran esforç y saviesa disputassen contra los sacerdots y fariseus que en la cadira de Moysés aseyen, hon en aquell beneyt dia ab la virtut de la sua sancta doctrina tres milia presones a la christiana fe convertiren. Y en presència de aquesta benaventurada senyora los dotze articles de la christiana fe compongueren y com a ferma pedra de tan sanct ediffici començà sent Pere dient: «*Credo in Deum, patrem omnipotentem, creatorem celit et terre*». Sent Andreu: «*Et in Jeshum Christum, filium eius, unicum dominum nostrum*» […]. (*Vida* 113r-113v)

5. Gran alegría y gozo inestimable era a la reyna de los ángeles ver con quanta determinación y con quan maravilloso saber publicavan el nombre santíssimo de su precioso hijo delante la malvada compaña de los judíos que en tanto menosprecio lo avían tenido y tenían. Assimesmo se alegrava viendo la operación maravillosa que la venida del Espíritu Sancto avía hecho en aquella compañía santíssima, y que

> disputavan con los mayores sabios de la Sinagoga y los confundían, los que poco antes no sabían sino estender las redes para pescar. Cosa fue de excelente maravilla y consolación inestimable para aquel colegio sacratíssimo ver los efectos tantos y grandes que entre ellos se siguieron. Y por mayor manifestación de la verdad que les era da//da luego en aquel día benditíssimo que recibieron el Spíritu Sancto convirtieron tres mil personas a la verdad y dotrina evangélica. Todos tan consolados y alegres como podéys contemplar començaron las rodillas en tierra a decir a la reyna de los ángeles: «O, gloriosa montaña edificada sobre la gran ciudad de la Yglesia sancta, O madre de gracia, hija de Dios, enemiga de todo pecado y muy diligente abogada de los pecadores […]». (*Vergel* 74v-75r).

Como comprobamos, en gran parte del fragmento Molina sigue el argumento del texto valenciano, aunque traduciéndolo con gran libertad, pero hacia el final se aleja, pues mientras en la *Vida de la Verge Maria* los apóstoles conforman la oración del *Credo*, en Molina los discípulos dirigen a la Virgen una larga oración. Esta es la tónica general del tratado de Molina incluso en los fragmentos más próximos a la obra valenciana: la alternancia de partes procedentes de la *Vida* con partes que proceden de otras fuentes no declaradas. Como el bachiller había indicado en el prólogo, ha reformulado el texto «quitando, añadiendo y mudando» lo que ha estimado oportuno, por lo general, diría, rehuyendo fragmentos en exceso descriptivos o de origen apócrifo, y otorgando un mayor protagonismo a los fragmentos exegéticos y a las citas patrísticas, que incrementan notablemente en relación al texto valenciano.

No obstante, la proximidad de las obras se percibe en algunos capítulos puntuales, pues en otros, en la mayoría de los del Libro Segundo, por ejemplo, no encontramos apenas puntos de contacto con el texto valenciano. En el *Vergel* de Molina se aprecia también un interés por la doctrina relacionada con personajes próximos a la Virgen, como san José o Jesucristo, y se dedican algunos capítulos a ensalzar los misterios que envuelven a ambas figuras (cap. XXI del Libro Primero;[31] caps. XVII-XXI del Libro Segundo),[32] partes inexistentes en el texto valenciano; como también a tratar otro tipo de cuestiones teológicas que no están directamente relacionadas con la devoción mariana, sino con la doctrina cristiana:[33]

> Este día sanctíssimo se acostumbrava llamar antiguamente día de Sol. Ahora se llama domingo, que quiere dezir día del Señor, porque en este día resucitó el Señor con el triumpho glorioso que avemos dicho. Costumbre es de los príncipes y

31. El título del Capítulo XXI del Libro Primero reza: «Del tercero palacio escuro que en este vergel se mostrava, que denota el dolor que la reyna del cielo sintió quando huyó en Egipto. *Trátanse también en este capítulo muchos loores del santo Joseph*».

32. Capítulos dedicados a la doctrina cristológica.

33. Fragmento del Capítulo XXV, «Del quarto palacio resplandeciente que en aqueste glorioso vergel está, donde se figura el gozo soberano de la resurrección de nuestro salvador», capítulo donde se incluyen fragmentos procedentes de la *Vida*, pero como comprobamos, alternados con otros contenidos de distinta temática.

> grandes señores cada un año festejar y solemnizar el día en que ovieron alguna gran vitoria. Como vemos que mandó el Señor a los hijos de Ysrael solemnizar cada un año el día en que salieron de la captividad de Egipto en memoria de tan soberano beneficio y victoria tan gloriosa. Muy mejor pueden y deven los christianos católicos festejar y solemnizar este día sacratíssimo quando todo el linage humano fue sacado de tan grave captividad. Antiguamente llamavan al domingo el día del Sol, porque, según los astrólogos quieren, el Sol reyna en la primera hora de aquel día, como también la Luna en la primera del lunes. Y no sin causa Christo redentor nuestro quiso resucitar en este día, porque en la verdad en el Sol se halla una propiedad entre otras que muy devidamente a nuestro redentor se puede aplicar, y es que el Sol en el invierno apartándose de nuestro emisperio los árboles pierden la virtud que tenían adefuera en las ramas, y la frescor y verdura, y toda por la absencia del Sol se recoge a las raýzes debaxo de tierra; viniendo empero el verano que torna el Sol a visitar la tierra ella se renueva y resucita pariendo de si frutos y flores y hojas. Bien así en el invierno de la muerte y passión de Christo redemptor nuestro, verdadero Sol de justicia, estando la divinidad como escondida en la tierra junto con el cuerpo sacratíssimo, assí como virtud retraída a las raý/zes saltó la verdor de la fe y el fruto de las obras en muchos que lo seguían. Y assí estuvo por espacio de tres días hasta tanto que allegado el verano de su triunfante resurrección se tornó a juntar el ánima sacratíssima con el cuerpo […]. (*Vergel* 65r-65v)[34]

Con lo que hasta aquí se ha expuesto, podemos comprobar que Molina no solo es un hábil traductor y romanceador de textos, como lo describía Pérez Priego (1981: 39), sino también un avezado refundidor de obras, e incluso un autor de obras originales, pues reutiliza los materiales según su propósito para crear una nueva composición. Cabe entonces plantear si debemos considerar a Molina como traductor o autor del *Vergel de Nuestra Señora*. Si bien es cierto que conocía en profundidad la *Vida de la Verge Maria* de Peres, y largos fragmentos de su *Vergel* proceden del texto valenciano, la nueva obra muestra un planteamiento, una estructura y una finalidad tan distintos, que no parece adecuado considerarla una traducción. Algunas partes del *Vergel*, en especial los capítulos que se ocupan de los siete gozos y los siete dolores de María, presentan una dependencia mayor del libro de Peres, pero hasta conformar los cincuenta y dos capítulos que lo integran, Molina ha utilizado muchos otros materiales que no declara y que aún no hemos identificado. Quizá la dependencia del texto de Peres no supere el cuarenta por ciento del total del tratado, y siempre al servicio de un plan estructural y narrativo distinto del de la obra valenciana. Toda obra de contenido teológico, mariológico en este caso, viene a ser una refundición de materiales anteriores, pero más allá de esto, Molina no es un mero refundidor. El *Vergel de Nuestra Señora* es una producción propia

34. Sorprenden de este fragmento las alusiones referentes a los cristianos católicos y a los dos hemisferios de la tierra, pues revelan una concepción de la ciencia y de la Iglesia propias de la Edad Moderna.

del bachiller adecuada a un nuevo propósito: parte de la reutilización de distintos textos previos de materia devocional, si bien es verdad que especialmente del de Peres. Juan de Molina es por tanto el autor del *Vergel*, y en ningún caso el traductor de la *Vida* de Miquel Peres.

Pero Molina, traductor de oficio, debía ser consciente de la profunda reformulación que ejercía sobre el texto, muy distinta de la llevada a cabo en otros casos, por lo que debemos preguntarnos por qué declaraba en el prólogo traducir la obra de Peres; si actuó como un falsario, o si le movía una motivación concreta al hacer tal declaración. Podríamos plantear algunas hipótesis:[35]

— La primera sería considerar que Molina, siguiendo todavía los usos y prácticas de la traducción medieval, creyó que la mejor manera de dar autoridad a sus escritos, especialmente siendo estos de temática religiosa, fuera la de aludir a una fuente precedente que respaldase los argumentos tratados. Pero se hace difícil pensar que, pese al éxito de que gozaba la obra de Peres en las prensas de la península, este autor valenciano de finales del siglo xv, notario de profesión, pudiese ser considerado una autoridad reconocida en materia mariológica.
— La segunda hipótesis, algo menos benévola con el bachiller, apuntaría a que Molina, en su afán por asegurar el éxito comercial de su escrito, intentó beneficiarse de la popularidad de otro autor u otro libro, como sería en este caso la *Vida* de Miquel Peres.
— La tercera nos llevaría a pensar que el bachiller, más que moverse espoleado por una ambición profesional desmesurada encaminada a hacerse con el éxito, hubiera mencionado el nombre de Peres por otras razones, como por ejemplo, sortear el estrecho control inquisitorial que se ejercía sobre las obras de temática doctrinal. Quizá Molina, que pocos años antes había sido juzgado y condenado por la Inquisición,[36] viendo que los textos devocionales de Peres se publicaban sin dificultades, quiso garantizar de esta manera la ortodoxia teológica de su *Vergel*.

El proceder de Molina en otras ediciones o traducciones había sido, precisamente, el opuesto. Recordemos, por ejemplo, que López Estrada (1955: 491)

35. En realidad, algunas de estas hipótesis coinciden con las motivaciones más frecuentes en el caso de los falsarios, como son la voluntad de legitimar un escrito o el deseo de obtener el mayor beneficio comercial posible (Grafton 2001[1990]: 50- 64).

36. Molina había sido juzgado por el Tribunal en 1536, pues fue acusado de «haber hablado mal del pontífice y los inquisidores, de haber contado historias falsas y pronunciado ofensas escandalosas contra la Inmaculada y la misa y de no creer en la resurrección de los muertos» (García Cárcel 1980: 329); aunque, gracias a sus contactos con la nobleza valenciana, y a la intercesión del duque de Calabria, gozó de un trato de favor en su condena: «la penitencia que se le impuso de encierro en el monasterio de la Trinidad la cumplió acompañado de su hija tal y como solicitó, pudiendo salir libremente al Real o a los lugares donde estuviera el duque de Calabria o visitar a las infantas» (García Cárcel: 1980: 329).

ya puso de manifiesto que Molina «de la misma manera que calló el nombre de Alonso Fernández de Madrid, el arcediano de Alcor, en la portada del *Enquiridión*», es decir, el nombre de su verdadero traductor, también «esconde detrás de la mención de "algunos autores famosos y excelentes"» las fuentes más importantes que sigue en su *Sermón en loor del matrimonio*. Asimismo Philip A. Turner (1950: 279) mostraba su sorpresa ante la edición de 1528 del *Libro áureo de Marco Aurelio* de Antonio de Guevara preparada por Molina, pues se imprimió sin el nombre de su verdadero autor y salió a la luz sin más autorización que el privilegio otorgado a Molina para Valencia, lo que le llevó a preguntarse si, dado que «en esa época era ya conocido como traductor, quería que la traducción del *Libro áureo* se atribuyese a él», aunque desestima tal hipótesis y concluye que «el único motivo para la publicación debió ser la ganancia económica». O también que la segunda edición que preparó del *Lepolemo* se publicó sin el nombre del autor, Alonso de Salazar, que solo aparece en la primera de las ediciones de la novela (Neri 2006: 7). Es decir, observamos cierta tendencia a omitir las fuentes que versiona o edita. Las razones que lo impulsaron en esta ocasión a declarar el nombre de Miquel Peres en el prólogo, debían de ser de peso. Nos inclinamos a pensar que un libro de materia doctrinal necesitaba todos los avales posibles para asegurar su publicación con éxito, el mismo afán que lo movió a declarar en el prólogo que «las sentencias [contenidas en el *Vergel*] son cathólicas y verdaderas».

Pese a todo, unos años después, en 1559, ambas obras engrosaban el *Index librorum prohibitorum* de Fernando Valdés. En las entradas número 598 y 600 del Índice leemos explícitamente: «598: *Vergel de Nuestra Señora*»; «600: *Vida de Nuestra Señora*, en prosa y verso» (Bujanda 1984: 680), ambas, curiosamente, sin nombre de autor.[37] No obstante, el hecho de que se citen en entradas separadas parece indicar que para los censores se trataba de dos obras distintas. En cambio, en el caso de la *Vida de Nuestra Señora* (nº 600) sí se matiza que se cuentan dos versiones del texto, una en prosa y otra verso, que obedecen a un mismo contenido, pues como ya hicimos notar en una ocasión precedente (Arronis 2012), la *Vida* de Miquel Peres (en su versión castellana, traducida anónimamente) fue versificada con bastante fidelidad por Francisco de Trasmiera (1546, Valladolid, Fernández de Córdoba). Sin embargo, para Valdés el *Vergel* y la *Vida de nuestra Señora*, no parecen tener relación alguna, y se citan en asientos distintos.

Conclusiones

Al recapitular sobre todo lo que hemos expuesto, podemos llegar a las siguientes conclusiones:

37. Pese a ello no hay duda de que se trata del *Vergel* de Molina en el primer caso, y de la *Vida* de Peres en el segundo, pues no hay otras obras del periodo con esos mismos títulos (*vid*. Bujanda 1984: 548, 550).

1. En primer lugar, como se ha demostrado, no se puede considerar el *Vergel de Nuestra Señora* de Juan de Molina como una traducción de la *Vida de la sacratíssima Verge Maria* de Miquel Peres, y por tanto, no cabe citarlo como tal, ni agruparlo entre las traducciones de la obra valenciana. El *Vergel* es una composición original de Molina, que sigue un canon estético distinto al de Peres, y que parece obedecer a otra sensibilidad espiritual, pues Molina presenta una obra doctrinal en clave alegórica en lugar de una narración lineal ordenada según el esquema de vida y milagros.
2. Molina, sin embargo, declara explícitamente en el prólogo traducir el texto de Peres, aunque modificado. Este hecho parece revelar que el autor valenciano, o su obra, gozaba de cierto prestigio, bien en el mercado editorial o entre el público, bien ante el Tribunal de la Inquisición, de manera que la cita parece servir para avalar su trabajo y asegurarse una mejor acogida.
3. Se hace necesario un análisis del *Vergel de Nuestra Señora* de mayor profundidad, como una reelaboración original del bachiller, y no como una traducción, para averiguar de qué fuentes se nutre, y a qué claves espirituales y devocionales obedece.
4. Convendría revisar la producción de Juan de Molina en su totalidad, considerando que no solo fue traductor, editor y refundidor de textos, sino también autor de composiciones nuevas, como es el caso del *Vergel*, pues aunque se base parcialmente en otras obras, como la *Vida*, el resultado es un texto novedoso, que responde a un objetivo, interés, y gusto estético distinto. Esta información aporta una nueva consideración del bachiller, pues revela una faceta como autor desconocida hasta ahora, que puede aportar claves de interpretación distintas sobre el papel que desempeñó en el mundo cultural de la temprana Edad Moderna, donde la tradición medieval se funde con los nuevos intereses y gustos estéticos.

Bibliografía

Armengol Valenzuela, Pedro, *Obras de S. Pedro Pascual, mártir, obispo de Jaén y religioso de la Merced, en su lengua original, con la traducción latina y algunas anotaciones*, vol. I, Roma, Tipografia della Pace di F. Cuggiani, 1906.

Arronis Llopis, Carme, «La tradición castellana de la *Vida de la Verge Maria* de Miquel Peres», en prensa.

—, «Anàlisi de les *vides de Maria* de Miquel Peres i de Francisco de Trasmiera; repercussió de l'obra de Miquel Peres en la literatura castellana», *Literatures ibèriques medievals comparades / Literaturas ibéricas medievales comparadas*, Alacant, Selgyc-IIFV, 2012, 79-91.

Bujanda, Jesús. M. (De), *Index des livres interdits, V. Index de l'Inquisition Espagnole. 1551, 1554, 1559, Quebec,* Centre d'Études de la Renaissance / Éditions de l'Université de Sherbrooke, 1984.

Cabré, Lluís & Ferrer, Montserrat (ed.), *Cens de Traduccions al Català Medieval fins a 1500.* (15 de junio de 2012), <http://translatdb.narpan.net/>.

Camps Perarnau, Susanna, «Mecenazgo o deuda en la obra impresa por Diego de Gumiel», *Revista de Filología Española*, XCI, 2º, 2011, 261-284.

Ferrando Francés, Antoni, «Sobre una etiqueta historiogràfica de la literatura catalana», *Caplletra*, 15, 1993, 11-30.

García Cárcel, Ricardo, *Herejía y Sociedad en el siglo XVI: La Inquisición en Valencia (1530-1609)*, Barcelona, Ediciones Península, 1980.

Grafton, Anthony, *Falsarios y crítcos. Creatividad e impostura en la tradición occidental*, Barcelona, Crítica, 2001[1990].

Gusmão, Armando Nobre de, *Livros impressos no século XVI existentes na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora. Vol. II: Tipografia espanhola*, Évora, Publicaçoes da Junta Distrital de Évora, 1966.

Izquierdo, Josep, «Emperó piadosament se creu per los feels: la tradició occitano-catalana medieval de l'apòcrif Evangelium Nicodemi», *Intel·lectuals i escriptors a la baixa Edat Mitjana. Treballs del Seminari de Literatura Medieval del Dept. de Filologia Catalana (Univ. de Barcelona, 1988-1994)*, Barcelona: Curial - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, 17-48.

—, «Sobre el context manuscrit del poema *Barons, scoltats un patit* sobre l'Anticrist: una reinterpretacio d'alguns textos atribuits al fals sant Pere Pasqual», *Llengua i Literatura*, 8, 1996, 345-355.

López Estrada, Francisco, «Textos para el estudio de la espiritualidad renacentista: el opúsculo *Sermón en loor del matrimonio* de Juan de Molina», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 61, 1955, 489-531.

Neri, Stefano, «Introducción», *Alonso de Salazar, Guías de lectura caballerescas*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

Palau y Dulcet, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano*, XIII, Barcelona, Libreria Palau. 1961 [1950].

Pérez Pastor, Cristóbal, *La imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las*

obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días, Madrid, Impr. De M. Tello, 1887.

Pérez Priego, Miguel Ángel, «La obra del bachiller Juan de Molina, una práctica del traducir en el Renacimiento español», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* Vol. IV, 1981, 35-43.

Pons Fuster, Francisco, *Erasmistas, mecenas y humanistas en la cultura valenciana de la primera mitad del siglo XVI*, València, Institució Alfons el Magnànim, 2003.

Rallo Gruss, Asunción, *Erasmo y la prosa renacentista española*, Madrid, Laberinto, 2003.

Ribelles Comín, José, *Bibliografia de la Lengua Valenciana*, I, Valencia, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920.

Riera i Sans, Jaume, «La invenció literària de sant Pere Pasqual», *Caplletra* 1, 1986, 45-60.

Santos Otero, Aurelio, *Los evangelios apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.

Simón Díaz, José, *Bibliografia de la Literatura Hispánica*, XV, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992 [1954].

Ticknor, George, *Historia de la literatura española*, III, Madrid, Imprenta de Rivadeneyra, 1854.

Turner, Philip A., «Antonio de Guevara, *Libro áureo de Marco Aurelio*, Valencia, 1528», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IV, 1950, 276-281.

Anexo I

Tabla de capítulos de la *Vida de la sacratíssima Verge Maria* de Miquel Peres (1494, Valencia, Nicolás Spindeler)

Capítol I: De la puríssima e inmaculada concepció de la gloriosa Verge Maria. [3r]
Capítol II: De la nativitat de la gloriosa Verge Maria. [7v]
Capítol III: Com la gloriosa Verge Maria de edat de tres anys anà a servir lo temple. [12v]
Capítol IV: Com la gloriosa Verge Maria fon esposada ab sent Joseph. [16v]
Capítol V: Com la gloriosa Verge Maria concebé lo seu gloriós fill. [20r]
Capítol VI: De la visitació de senta Elisabet en los monts de Judea. [26v]
Capítol VII: Com la gloriosa Verge Maria parí a son fill, Déu y senyor nostre. [31r]
Capítol VIII: Com la gloriosa Verge Maria véu circuncir al seu beneyt fill ab hun coltell de pedra. [36r]
Capítol IX: Com los tres reys d'Orient adoraren al gran rey de glòria en los braços de la reyna de misericòrdia. [39v]
Capítol X: Com la gloriosa Verge Maria presentà son fill al temple en les mans de Simeon. [43v]
Capítol XI: Com la gloriosa Verge Maria fugí ab lo seu beneyt fill en Egipte. [48r]
Capítol XII: Com la gloriosa Verge Maria tornà de la terra de Egipte. [51v]
Capítol XIII: Com la gloriosa Verge Maria trobà son fill en lo temple havent-lo perdut tres dies. [54r]
Capítol XIV Com pres comiat de la gloriosa Verge Maria lo seu benaventurat fill per anar al sanct batisme e a dejunar en lo desert. [58r]
Capítol XV: Com la gloriosa Verge Maria féu convertir a son fill en les noces de sent Johan evangelista l'aygua en vi. [62r]
Capítol XVI: Com la gloriosa Verge Maria és entesa per Martha y per Magdalena quant en lo seu castell acolliren a Jesús, salvador nostre. [64v]
Capítol XVII: Com la gloriosa Verge Maria rebé lo preciós cors de son fill en la sancta scena y com aprés de la Assenció de son fill combregava y confessava y la oració que deya quan combregava. [67r]
Capítol XVIII: Com pres comiat de la gloriosa Verge Maria lo seu beneyt fill per anar a la mort e passió dolorosa. [70v]
Capítol XIX: Quines coses pensava la Verge Maria quant son fill hagué pres comiat d'ella per anar a la mort e passió. [73r]
Capítol XX: Com la gloriosa Verge Maria seguia lo seu benaventurat fill portant la creu al coll. [76r]
Capítol XXI: Quines coses féu la gloriosa Verge Maria en la mort del seu gloriós fill y lo plant que aprés la mort de aquell feya. [79r]

Capítol XXII: Com la gloriosa Verge Maria confortava y consolava lo sanct ladre y los altres deixebles aprés la mort del seu benaventurat fill. [83r]
Capítol XXIII: Com la gloriosa Verge Maria tengué son fill en les faldes devallat de la creu. [85v]
Capítol XXIV: Com la gloriosa Verge Maria havent deixat son fill en lo sepulcre tornant a la sua posada adorà la sancta creu en lo mont de Calvari. [89v]
Capítol XXV: Quines coses féu la gloriosa Verge Maria lo disapte sanct y com rahonà als apòstols y dexebles la mort y passió del seu gloriós fill. [92v]
Capítol XXVI: Quines coses féu la gloriosa Verge Maria en la resurrecció del seu gloriós fill. [100v]
Capítol XXVII: Què féu la gloriosa Verge Maria en la assensió als cels del seu beneyt fill. [105r]
Capítol XXVIII: De la missió del Sanct Sperit en lo sanct col·legi hon era la gloriosa Verge Maria y com instruhí aprés als apòstols per a edificar la sancta Sgléya christiana. [111v]
Capítol XXIX: Quines coses féu la gloriosa Verge Maria aprés la assensió del seu gloriós fill y aprés la missió del sanct esperit. [116r]
Capítol XXX: Com la gloriosa Verge Maria muntà als cels en cors y en ànima. [118v]

Anexo II

Tabla de capítulos del *Vergel de Nuestra Señora* de Juan de Molina (1542, Sevilla, Domenico de Robertis)

Libro primero. Trata de tres puertas, quatro torres y catorze palacios que en este sagrado vergel se hallan.
Capítulo primero: Trata de tres puertas, quatro torres y quatorze salas maravillosas que en aqueste sagrado vergel se muestran. [4r]
Capítulo II: De las grandes maravillas que se vieron en este sagrado vergel. [6r]
Capítulo III: De la casa deste deleytoso vergel. [9r]
Capítulo IV: Cómo este precioso vergel tenía tres puertas que denotavan la fe, esperança y caridad. [12r]
Capítulo V: De la segunda puerta deste precioso vergel que es denotada por la virtud de la esperança. [16r]
Capítulo VI: De la tercera puerta de aqueste vergel, significada por la virtud de la caridad. [18v]
Capítulo VII: Comiença a tratar de las quatro torres que enoblecian este glorioso vergel: que son las quatro virtudes cardinales. Y la primera es la prudencia. Háblasse, assí mesmo, del nacimiento de la gloriosa reyna de los ángeles. [22r]
Capítulo VIII: De la segunda torre entendida por la justicia de Nuestra Señora. Habla assí mesmo como subió por las quinze gradas al templo y trata de la vida que alli hizo. [28v]

Cap. VIII [sic.]: De la tercera torre deste gran vergel denotada por la virtud de la fortaleza. [32r]
Capítulo X: Trata de la virtud de templança que en esta gloriosa señora se halló entendida por la quarta torre deste sagrado vergel. [34r]
Capítulo XI: Trata como el patio deste insigne vergel era todo enlosado de maravillosa humildad. Trata assí mesmo de la visitación que la humilde señora hizo a la bienaventurada prima suya santa Ysabel. [35r]
Capítulo XII: Cómo a la parte de la man derecha deste vergel se mostravan siete palacios que figuravan los siete gozos de nuestra señora y destos el primero era el gozo de la encarnación del hijo de Dios. [42r]
Capítulo XIII: Del segundo palacio resplandeciente que en este vergel se veya, que es el segundo gozo que sintió la reyna del cielo quando parió su hijo, Dios y hombre verdadero. [49v]
Capítulo XIV: Del tercero palacio resplandeciente que en este vergel se halla: que figura el gozo que la reyna de los ángeles sintió en la venida de los tres reyes que de Oriente vinieron por adorar su hijo sacratíssimo. [56r]
Capítulo XV: Del quarto palacio resplandeciente que en aqueste glorioso vergel está, donde se figura el gozo sobreano de la resurrección de nuestro salvador. [60r]
Capítulo XVI: Del quinto palacio resplandeciente de este glorioso vergel dónde fue figurado el gozo de la ascensión de Christo redemptor nuestro. [66v]
Capítulo XVII: Del sesto palacio resplandeciente que en este glorioso vergel avia, por el qual era notado el gozo maravilloso que con la venida del Spiritu Sancto todos avían de recibir. [73v]
Capítulo XVIII: Del seteno palacio resplandeciente que en este vergel bienaventurado se mostrava, por el qual se entiende el gozo inestimable de la asupción de la reyna de los ángeles. [78r]
Capítulo XIX: Cómo a la mano yzquierda deste insigne vergel se mostravan siete escuros palacios, qualos nos denotan los siete dolores y angustias de la reyna del cielo; y el primero es del dolor que sintió el día que vió circuncidar a su precioso hijo. [82r]
Capítulo XX: Del segundo escuro palacio deste vergel bienaventurado que figurava el dolor que sintió la madre gloriosa quando presentó su hijo en el templo y habla de la purificación de nuestra señora. [88r]
Capítulo XXI: Del tercero palacio escuro que en este vergel se mostrava, que denota el dolor que la reyna del cielo sintió quando huyó en Egipto. Trátanse también en este capítulo muchos loores del santo Joseph. [91r]
Capítulo XXII: Que trata de los loores y excelencias y prerogativas de sancto Joseph, esposo de la sacratíssima virgen María nuestra señora. [96r]
Capítulo XXIII: Trata del quarto palacio escuro que en este sanctíssimo vergel avia, el qual nos representa aquel dolor y amargura que la madre sanctíssima sintió los tres días que tuvo perdido su precioso hijo. [100v]
Capítulo XXIV: Trata del quinto palacio escuro que en este vergel se veya, que

denotava el dolor tan grande que la reyna del cielo sintió quando san Juan le truxo la nueva como su precioso hijo era llevado a la muerte y que tal yva. [104r]

Capítulo XXV: Del sesto palacio escuro que en este vergel se mostrava sinificado por el dolor que nuestra señora sintió quando vió a su precioso hijo levantado en la cruz y puesto en medio de dos ladrones. [105v]

Capítulo XXVI: Del seteno palacio y escura cámara que en este vergel estava, que denota el dolor que la reyna de los ángeles sintió quando a su precioso hijo muerto y quitado de la cruz recibió en sus braços, que según otros contemplativos se dize la quinta angustia. [108v]

Capítulo XXVII: Trata de los loores de la cruz santíssima en que nuestro redemptor recibió muerte y passión. [111r]

Libro Segundo de la presente obra: Trata de otras grandes excelencias que en este glorioso vergel se hallavan.

Capítulo I: Trata de una cava muy honda e muy hermosa que cercava este vergel para que mas guardado estuviesse, denotada por la voluntaria pobreza que en esta virgen preciosa siempre se halló. [113v]

Capítulo II: De la claridad hermosa e muy bella que en este vergel fue vista para mas adornamiento de como la reyna de los ángeles es sol, luna, estrella y alba del día. [115r]

Capítulo III: Del fructo precioso de aqueste vergel excelente. [117v]

Capítulo IV: Que trata de seys altos y grandes cipreses que este sagrado vergel ennoblecía, que seys grandes dignidades y previlegios en nuestra señora denotan. El primero es que fue concebida sin pecado original. [119v]

Capítulo V: Trata del segundo ciprés que es el segundo previlegio de la reyna de los ángeles, que fue ser madre de Dios. [122v]

Capítulo VI: Del tercero ciprés que es el tercero previlegio de la virgen gloriosa, que fue parir sin dolor. [124r]

Capítulo VII: Del quarto ciprés que fue la quarta dignidad que en la reyna de los ángeles avia, que fue ser libre de toda pena durante su preñez sacratíssima. [124v]

Capítulo VIII: Del quinto ciprés que denota el quinto previlegio de la virgen gloriosa, que fue ser mártir en ellalma. [125v]

Capítulo IX: Del sesto ciprés que denota el sesto previlegio y excelencia concedido a la madre de Dios, que es ser colocada sobre todos los coros de los ángeles. [126v]

Capítulo X: Cómo la gran águila, Jesuchristo salvador nuestro, hizo nido dentro deste vergel. [128r]

Capítulo XI: De quatro grandes consolaciones y deleytes que en este vergel glorioso se hallan. El primero de los quales es olor maravilloso. [129r]

Capítulo XII: Del segundo deleyte deste vergel, que es el sabor de los frutos y suavidades de las aguas que en él se hallan. [129v]

Capítulo XIII: Del tercero deleyte que en este vergel se halla, que es la armonía suave de las aves que en él cantan. [130v]
Capítulo XIV: Del quarto deleyte deste sancto vergel, que es la frescura de la sombra que en él se halla. [131r]
Capítulo XV: De un río que por medio deste vergel corre, el qual se llama río de misericordia. [132r]
Capítulo XVI: Cómo la virgen gloriosa combida a su vergel, primeramente a su hijo precioso y, después, a sus amados y devotos. [133r]
Capítulo XVII: En quantas maneras descendió el rey de gloria en este vergel a gozar del combite, y primeramente cómo descendió a manera de Sol. [134v]
Capítulo XVIII: Cómo el hijo de Dios descendió en este huerto glorioso a manera de agua que llovida cae del cielo. [135r]
Capítulo XIX: Cómo el hijo de Dios descendió en este vergel assí como maná. [135v]
Capítulo XX: Cómo el Señor descendió en este vergel a manera de abeja. [136r]
Capítulo XXI: Cómo descendió el Señor en este vergel assí como esposo. [137r]
Capítulo XXII: De cómo descendió el Señor en este vergel a manera de médico celestial. [137v]
Capítulo XXIII: De los muros que cercavan en derredor este vergel divinal para que mas seguro y guardado estuviesse, que eran virginidad, vergüenza y benignidad. [139r]
Capítulo XXIV: De la vergüença y honestidad que en esta virgen se halló, que era el otro muro. [139v]
Capítulo XXV: De la benignidad, suavidad y dulçor que en la sacratíssima reyna de los cielos se halla. [140v]

Documentos

Siete pliegos impresos en Cuenca por Juan de Cánova

Joan Mahiques Climent
Universitat de Barcelona
jmahiques@ub.edu

Helena Rovira i Cerdà
Universitat de Barcelona
hrovira@ub.edu

Recepción: 27/09/2013, Aceptación: 24/10/2013, Publicación: 20/12/2013

Resumen
Estudiamos desde el punto de vista bibliográfico siete pliegos sueltos, uno en prosa más seis en verso, que forman parte de un volumen de la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia catalogado bajo la signatura [I L 1402]. En algunos de los ejemplares figuran el lugar y la fecha de impresión, es decir, Cuenca y los años 1557 o 1558. A partir de estos datos y del análisis formal de las siete ediciones, podemos atribuirlas todas ellas a la tipografía de Juan de Cánova. Dos de los siete pliegos transmiten poemas no localizados en ninguna otra fuente impresa o manuscrita, hasta donde hemos podido alcanzar en nuestra investigación. Además, el hecho de que una de estas poesías sea en catalán y de autor valenciano (Onofre Almudéver) nos hace sospechar que dichos pliegos, por lo menos en parte, fueron impresos a instancias de algún librero de Valencia.

Palabras clave
Siglo xvi; Juan de Cánova; pliegos sueltos; poesía; transmisión textual

Abstract
Seven chapbooks printed in Cuenca by Juan de Cánova
In this paper, we study from a bibliographic point of view seven chapbooks, one in prose and the rest in verse, which are bound in one volume preserved in the Biblioteca Comunale Augusta, Perugia, catalogued under the shelfmark [I L 1402]. Some of these editions include the place (Cuenca) and the date of printing (1557 or 1558). From this information and from the formal analysis of the seven editions, it is possible to ascribe all of them to the press of Juan de Cánova. Two of the seven chapbooks transmit poems that we have not located in any other handwritten or printed source, as far as it has been achieved in our research. Furthermore, the fact that one of these poems is in Catalan and has a Valencian author (Onofre Almudéver) makes us suspect that those chapbooks,

at least in part, were printed at the request of a bookseller established in Valencia.

Keywords:
Spanish sixteenth century; Juan de Cánova; chapbook; poetry; textual transmission

En la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia, bajo la signatura [I L 1402], se conserva un volumen facticio de pliegos sueltos, que a partir de ahora mencionaremos bajo la sigla *P*. En total, contiene 34 ediciones diferentes, cuyos testimonios ascienden en su globalidad al número de 44, pues en muchos casos se han conservado repetidos dos o tres ejemplares, íntegros o mutilados. Entre todos los pliegos, los que indican el lugar y la fecha, o solo uno de ambos aspectos, remiten a Cuenca o Valencia y al intervalo comprendido entre los años 1552 y 1563. La localidad manchega se consigna explícitamente en cinco de las ediciones.[1] Una de ellas, que en nuestras descripciones bibliográficas hemos clasificado bajo el núm. [1], presenta en la parte inferior de la orla de la portada un escudo con una cruz, en cuyos lados se leen letras diferentes: «I» a la izquierda, «C» a la derecha. Y justo debajo de la cruz, todavía se añade una «A» circunscrita a un triángulo. Dicho anagrama lo encontramos en la marca de impresor de algunos volúmenes que salieron (tanto en Cuenca como en Salamanca) de los talleres de Juan de Cánova.[2] Por estas razones y por otras que iremos desgranando más adelante, vinculamos a este impresor los siete pliegos que estudiaremos en este artículo. Tres de ellos son de 1557, y uno de

1. La primera pista sobre *P* la tenemos en una nota bibliográfica de Wilkinson (2010: 485, núm. 12385) sobre una de las 34 ediciones. Posteriormente, Infantes (2012; 2013) ha presentado globalmente este volumen en el primer trabajo, mientras que en el segundo describe con detalle su contenido individuando cada uno de los ejemplares que lo constituye. Por nuestra parte, debemos agradecer toda la información cedida por Paolo Renzi, que, desde la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia, clasificó por primera vez íntegramente el contenido de cada uno de los pliegos de *P*, facilitándonos no solamente dicha información sino también los trámites para obtener la reproducción fotográfica que hemos utilizado para redactar este artículo. Advertimos, pues, que no hemos consultado *in situ* los originales. Aparte de los siete pliegos, hay todavía otro impreso atribuido igualmente a Juan de Cánova, que data de 1552 y que probablemente fue impreso en Salamanca (Mahiques/Rovira 2013). Asimismo, Infantes (2013: 33-34, núm. 1[bis]) atribuye a este mismo impresor no solamente los siete pliegos que nosotros estudiaremos sino también un pliego acéfalo que consideramos salido del taller valenciano de Joan Navarro (Rovira i Cerdà 2015a).

2. Dicha marca es reproducida y descrita por Alfaro Torres (2002: 50-52): «La marca tipográfica (V. lám. 8) que utiliza desde 1554 en Salamanca, y en 1560 en Cuenca representa dentro de una cartela flanqueada a los lados por dos sátiros, cuya parte inferior contiene el anagrama del impresor, rematada por una cabeza de carnero, un óvalo que contiene la lucha de San Jorge, montado en un pegaso, con el dragón. Rodea este óvalo la leyenda: [christus] CONSILIO ET VIRTVTE CHIMERAN SVPERARI, ID EST, FORTIORES ET DECEPTORES». Véase también Vindel (1942: 181-182, núms. 236-238).

1558. Otros tres, sin fecha, se asemejan sobremanera al de 1558, por lo que les hemos asignado la indicación [*circa* 1558], aunque esta cronología no debe tomarse en un sentido restrictivo, pues la datación de dichos impresos podría fluctuar en un intervalo de varios años. Para facilitar una fluida alusión a estas ediciones conquenses, ofreceremos a continuación una tabla donde se indica el lugar que cada una de ellas ocupa en *P*. A partir de ahora nos referiremos a cada caso concreto añadiendo el número con que nosotros identificamos estos siete pliegos.

Fol. que ocupan en el volumen y núm. que les asignamos	Pliegos sueltos
1$^{r\text{-}v}$ [4]	Coplas de: si me vieras | Jua*n*, a lo spiritual; nueuame*n* | te compuestas. Año. | M.D.L.viij. | Jmpresso en Cuenca. [Ápodo]
2$^{r\text{-}v}$ [4]	Coplas de: si me vieras | Jua*n*, a lo spiritual; nueuame*n* | te compuestas. Año. | M.D.L.viij. | Jmpresso en Cuenca. [Ápodo]
9-12^{v} [2]	OBRA NVEVAMEN- | te hecha, en la qual se contiene vna | platica de entre la Muerte y la Vida | sacada y traduzida de nueuo vergel | de Olorosas flores, sembradas por la | dolorosa Muerte, y cogidas por la | trabajosa Vida. 1557. | Argumento de la Obra. | NVEVO VERGEL DE | suaue arboleda de Olorosas flores se*m* | bradas por la triste Muerte: y cogidas por la trabajosa vi | da. Para sustentacion de los cuerpos humanos, y gloria | para el anima. Nueuamente trobado. En el qual se trata | cierta platica entre la Muerte y la Vida, es de muy pro= | uechosos y consolatorios exemplos para los mundanos.
15-18^{v} [6]	Siguen se quatro obras compuestas | por Nofre Almodeuar. | ¶ La primera es vn chiste sa | cado ala letra sobre el eua*n* | gelio dela Samaritana. | ¶ La segunda. El chiste de | la Chananea. | ¶ La tercera. Unas coplas | al tono de, Madre mia | dexedesme. | ¶ La quarta. Unas coplas | a nuestra señora, que di= | zen, En bon punt, y en | bon hora. | ¶ Y vn romance dela Resur | rection. | ¶ Otro romance de otro | autor.
22-23^{v} [4]	Coplas de: si me vieras | Jua*n*, a lo spiritual; nueuame*n* | te compuestas. Año. | M.D.L.viij. | Jmpresso en Cuenca.
28-31^{v} [3]	AQVI COMIENCAN | tres Romances y otros muchos villa*n* | cicos, sacados de la sagrada escriptura. El primero del | cielo salio vn archangel. El segundo de caluario salio el | demonio. El tercero que en los mas altos confines de aq*ue*l | precioso madero. Y vna obra a la sanctissima hostia. Y otra | al caliz. Agora nueuamente compuestos, y endereçados | al muy reuerendo señor Diego de Louera, ca= | nonigo de salamanca mi señor. | Año .de. M.d.lvij.

48-51^{v} [5]	¶ Siguese vn roma*n*ce de la | passion de nuestro señor Jesu Chri= | sto al tono de cauallero de ar | mas bla*n*cas. Agora nue | uamente impresso. | Jmpresso en Cuenca.
52-55^{v} [7]	¶ Coplas que hizo don Jorge Manri | que ala muerte del maestro de Sanctiago | don Rodrigo Manrique | su padre.
114-117^{v} [1]	¶ Verdadera relacion | de como vn rustico labrador | con su buena astucia, y con | sejo de su muger enga= | ño a vnos mercade= | res por muy gen | til estilo. | ¶ Impresso en Cuenca. | M.D.LVII.

A partir de las portadas que reproducimos al final de este artículo, podemos constatar que [4] y [5] comparten una misma orla xilográfica de cuatro piezas, con decoración de florones y cabezas humanas, cuyo diseño es exactamente el mismo que figura en el frontispicio de la *Farsa llamada Rosiela* (Cuenca, 1558).[3] Este impreso y [5] coinciden en el hecho de mencionar el mismo año y la misma localidad sin aludir al impresor. De todos modos, la crítica ya ha atribuido la *Farsa* a Juan de Cánova, porque dos de las cuatro piezas fueron utilizadas en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* compuesta por el bachiler Fernando de Rojas (Cuenca, Juan de Cánova, 1561).[4] El mismo diseño de florones y cabezas humanas, aunque no de cuatro piezas sino de dos, aparece por lo menos en dos ediciones salidas de la tipografía de Lorenzo de Soto, que trabajó en Martín Muñoz entre los años 1570 y 1576.[5] A pesar de las diferencias –casi imperceptibles– que pueden observarse entre las orlas impresas por ambos tipógrafos, nos inclinamos

3. En García Morales (1962: II, 265-286, núm. XXIV), hemos consultado un facsímil del único ejemplar conocido, custodiado en la Biblioteca Nacional de España [R/2251], cuya portada dice: «¶Farsa llamada Rosiela nue \| uamente compuesta: en la qual se intro \| duzen las personas siguientes. Palo= \| meo padre de Foriseo [*sic*]. Rosiela dama. \| Justina criada. Floriseo gala*n*. Ca \| niuano padre de Benito bo \| uo. Pinamarte criado de \| Palomeo Mangre \| ja y Pabros gil. \| †».

4. Remitimos a las descripciones de Alfaro Torres (2002: 119-125, núms. 19 y 24). Este catálogo tipobibliográfico omite una importante edición que también utiliza dos de las cuatro piezas de la orla xilográfica que aparece en [4] y [5]. Se trata de *La historia de Grisel y Mirabella con la disputa de Torrellas y Braçayda: la qual compuso Juan de Flores* (Cuenca, Juan de Cánova, 1561), cuyo único ejemplar conocido forma parte de la Biblioteca Pública de Évora [Séc. XVI-2725]. Véase la reproducción de la portada en *Livros* (1966: 57).

5. Esta orla, que mide 163×113 mm, es reproducida a tamaño reducido por Reyes Gómez (1997: 42, figura 17), que dedica las pp. 37-44 al estudio de la imprenta de Lorenzo de Soto, donde advierte la conexión de este impresor con Juan de Cánova. La orla de la que hablamos es utilizada en la *Relacion del espantable temblor y tempestad de rayos* (Martín Muñoz, Lorenzo de Soto, 1571) [Biblioteca Nacional de España, R/31364]; y en la *Escalera del cielo, fabricada por el glorioso doctor Sant Jeronymo* (Martín Muñoz, Lorenzo de Soto, 1574) [Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua, R-94]. Véanse las descripciones de Reyes Gómez (1997: 136-137, núms. 11-12). Puede consultarse un facsímil del primero de los dos impresos en *Pliegos-Madrid* (1957-1961: I, 29-36, núm. V).

por pensar en una procedencia común de sus materiales, pues el grabado que figura en la portada de [5] coincide con el de dos ediciones de Lorenzo de Soto.[6]

También son constatables a simple vista las semejanzas entre [6] y [7]. En ambos casos hay una pequeña orla donde alternan como elementos decorativos manículas y pimientos, que ocupa solo la parte superior del folio, alrededor del título que encabeza cada uno de los pliegos en cuestión. La orla de [6] tiene dos piezas xilográficas que van de izquierda a derecha, una al extremo superior y otra al extremo inferior, la segunda de las cuales aparece también, junto con la combinación de manículas y pimientos, en una obra de Alonso de Cervantes titulada *Glosa famosissima sobre las coplas que hizo don Jorge Manrique* (Cuenca, Juan de Cánova, 1552 [*sic*?]).[7]

El análisis de algunas de las xilografías nos ha permitido atribuir [4], [5], [6] y [7] a Juan de Cánova. A esta lista podemos añadir [1], cuyo anagrama ya hemos comentado. Estas ediciones también se asemejan en el hecho de utilizar unos mismos tipos de calderón y un elemento decorativo vegetal, definido por Infantes (2013) como una édera, que aparece en las portadas de [1], [2], [3] y [4]. Podemos concluir, pues, que estos siete pliegos salieron del taller conquense de Juan de Cánova.

6. Reyes Gómez (1997: 43, figura 18) reproduce este grabado, que representa la crucifixión con un santo personaje a cada lado de la cruz, que seguramente se identifican con la Virgen María y san Juan. Fue impreso en el *Espejo de la vida humana repartido en siete jornadas, aplicadas alos sietes dias de la semana* (Martín Muñoz, Lorenzo de Soto, 1570) [Biblioteca Nacional de España, R/31685]; y en la *Escalera del cielo, fabricada por el glorioso doctor Sant Jeronymo* (Martín Muñoz, Lorenzo de Soto, 1574) [Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua, R/94]. Véase Reyes Gómez (1997: 136-137, núms. 10 y 12).

7. En relación a esta edición con la glosa de Alonso de Cervantes, véanse el facsímil de la portada en Pérez Gómez (1963, núm. 14) y la descripción bibliográfica de Rodríguez-Moñino (1997: 223-224, núm. 141). Sobre la datación de este pliego (conservado en un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España [R/10265]; y en otro de la colección del marqués de Morbecq que conocemos por referencia indirecta), debe advertirse que en el verso del primer folio figura 1562 como año de la licencia, mientras que el colofón da la fecha de 1552. Alfaro Torres (2002: 126-127, núm. 26), entre otros autores, se inclina por datar el pliego en 1562, porque hasta ahora nunca se habían documentado ediciones conquenses de Juan de Cánova anteriores a 1558. Sea como sea, lo que gracias a *P* está fuera de duda es que Juan de Cánova ya se había establecido en Cuenca en el año 1557. Algunas ediciones zaragozanas de la familia de impresores Millán utilizan las mismas piezas xilográficas de la orla de [6], tal como sucede en el *Espejo y arte muy breue y prouechosa para ayudar a bien morir enel incierto dia y hora de la muerte. Compuesto por fray Jayme Montañes* (Zaragoza, Juan Millán, 1565); y en la *Obra muy prouechosa: no solo para los Sacerdotes, mas tambien para los penitentes: y para todo fiel Christiano. Y llamase este presente tractado Baculus Clericalis. Compuesto por el reuerendo maestre Bartolome Cucala, maestro en sacra Theologia* (Zaragoza, Agustín Millán, 1567). De ambas ediciones describen y reproducen la portada, respectivamente, Sánchez (1991: II, 150-152, núm. 458) y Obrębski (1999, lámina 31). El mismo diseño lo volvemos a encontrar en un pliego suelto sin indicación de lugar ni impresor ni año, pero sin duda zaragozano, custodiado en la Biblioteca de Catalunya [Esp. 85 8º]: «¶ Ego sum qui peccaui. | [*Grabado*] | ¶ Aqui hallaras lector con que trances | las dulces ficiones que van a mesura | [...]» (Blecua 1976: 233-240,

En los párrafos precedentes nos hemos fijado en la materialidad de estas sietes ediciones. Pasaremos ahora a su descripción bibliográfica, poniendo especial énfasis en su contenido. Indicamos en primer lugar la ciudad, el impresor y la fecha. En este contexto y también en otros, marcamos entre corchetes la información que no figura de manera explícita, como sucede por ejemplo en la foliación. En contadas ocasiones, advertimos el tamaño de algunas iniciales con un factor numérico en superíndice, como equivalencia al número de líneas o versos que ocuparía la letra en cuestión. Además, se indica el inicio de cada poesía con una flecha (→) que, evidentemente, no aparece en los originales. De cada pliego se transcribe el frontispicio y el éxplicit, y de cada composición la rúbrica inicial y el íncipit. Sigue una breve referencia a la presencia o ausencia de foliación y signaturas de cuaderno, para pasar después al estudio bibliográfico de las obras, cada una de las cuales es identificada con una letra según el orden alfabético. Indicamos el nombre del autor siempre que sea posible, aunque lo hacemos entre corchetes cuando solo es aludido en otros testimonios diferentes a los de *P*. Como —salvo [1]— los otros seis impresos incluyen poesías, hemos centrado nuestro estudio en esta faceta. Añadimos ahora un listado por orden alfabético con los poemas impresos en [2], [3], [4], [5], [6] y [7]:

---

núm. XXX).

Primeros versos de las obras contenidas en los pliegos conquenses

Adórote, Hostia bendita, | *bajo de cuya figura* (3g)
Adórote, sangre santa | *en ese cáliz metida* (3h)
Arrojé mi corazón | *a una casada* (3n)
Creo al tu poder divino | *ser asaz posible cosa* (3d)
Cristo, Dios y hombre perfecto, | *con sobrada caridad* (6a)
Del Calvario salió el demonio; | *del Calvario ya salía* (3b)
Del cielo salió un arcángel, | *de entre la gran monarquía* (3a)
Dígasme tú, el caballero | *Lázaro resucitado* (5a)
Durmiendo iba el Señor | *en una nave en la mar* (6f)
En Jerusalén, | *en monte sagrado* (4a)
En las partes de Sidón, | *que es en Tiro de Judea* (6b)
En los más altos confines | *de aquel precioso madero* (3e)
Gloria in excelsis Deo. | *—Di por quién.* → *Ya nació* | *el que principio nos dio* (4d)
Madre mía, dejédesme; | *que me llama, mas ¡ay! que me llama* (6c)
No me sigáis, Cancerbero, | *pues que Dios* (4c). Fragmento de: *Verbum caro factum est.* | *—¿Cómo lo sabes, nos di?*
No sé si oís | *llorar nuestro Dios* (3k)
Oh glorias al Padre | *y al Hijo también* (3l)
Oh santo sol radiante | *de tan ardiente claror* (2a). Fragmento de: *Yo, el cimiento de tristura* | *y dolor contra alegría*
Preguntaba la doncella | *a san Gabriel* (3j)
Puix lo Fill de Déu és nat, | *tota tristor vaja fora* (6d)
Recuerde el alma dormida, | *avive el seso y despierte* (7a)
Señor Dios que me hiciste | *de nada varón entero* (3c)
Si me parto, madre mía, | *voyme a Dios* (3f)
Si viniese y me llevase, | *por vida mía que me salvase* (4b). Fragmento de: *Verbum caro factum est.* | *—¿Cómo lo sabes, nos di?*
Venid, pecadores, | *y ved vuestro bien* (3i)
Venid, venid, oh cristianos, | *venid todos muy de grado* (6e)
Verbum caro factum est. | *—¿Cómo lo sabes, nos di?* → *Si viniese y me llevase* | *por vida mía que me salvase* (4b) y *No me sigáis, Cancerbero,* | *pues que Dios* (4c)
Vi serrana de Belmar. | *¡San Julián de buena estrena!* (3m)
Ya nació | *el que principio nos dio* (4d). Fragmento de: *Gloria in excelsis Deo.* | *—Di por quién*
Yo, el cimiento de tristura | *y dolor contra alegría* → *Oh santo sol radiante* | *de tan ardiente claror* (2a)

Para el estudio bibliográfico de cada una de estas obras, remitimos a otros pliegos quinientistas que también las transmiten. Para este propósito, ha sido de gran utilidad la consulta del *Nuevo diccionario* de Antonio Rodríguez-Moñino (1997), según la edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes. Al mismo Rodríguez-Moñino (1973) debemos otro manual de referencia que completa el panorama de lo que fue la transmisión impresa de estas

obras en cancioneros y romanceros impresos durante los años 1501-1600. Pocos testimonios pueden añadirse a los reseñados en estas bibliografías, aunque no es menos cierto que los datos recopilados a través de otros estudios que mencionaremos en el momento oportuno nos han permitido registrar copias manuscritas de poemas cuya transmisión impresa solo conocemos a través de *P*.[8] Asimismo, hemos intentado subrayar la relación de *contrafacta*, adaptaciones y glosas con el texto tomado como modelo o con otras obras que parten del mismo. A pesar de nuestro esfuerzo por localizar los testimonios de una determinada composición, hay un considerable número de poesías que solo conocemos a través de *P*. Estos casos los hemos indicado añadiendo la palabra latina *Unicum*.

En relación a la descripción de los pliegos y de las obras reunidas en cada uno de ellos, al final de este artículo adjuntamos un listado con las obras impresas del siglo XVI, excluyendo, de todos modos, los pliegos poéticos, pues en estos casos nos ha parecido suficiente remitir al ítem fijado en el *Nuevo diccionario* de Rodríguez Moñino (1997). Los impresos quinientistas son aludidos en cursiva a través del nombre abreviado de la obra o el apellido del autor más el año de edición; por ejemplo, *1S50* y *Mo54*. Sigue al final la bibliografía crítica, que mencionaremos a través del apellido del autor, tal como ya hemos hecho en las páginas precedentes. Las descripciones de los pliegos poéticos han sido realizadas en gran parte sobre facsímiles y, en menor medida, a través de Rodríguez-Moñino (1997). En el caso de los demás impresos del siglo XVI, que figuran en el primer listado bibliográfico, no hemos recurrido, salvo algunas contadas excepciones, a la consulta de los ejemplares sino a las descripciones de Rodríguez-Moñino (1973).

[1]
Cuenca, [Juan de Cánova], 1557

[**1a**, fol. 1] [*Tabernáculo, en cuyo interior se lee el siguiente título*:] ¶ Verdadera relacion | de como vn rustico labrador | con su buena astucia, y con | sejo de su muger enga= | ño a vnos mercade= | res por muy gen | til estilo. | ¶ Impresso en Cuenca. | M.D.LVII. | [*Debajo del mencionado tabernáculo*:]→ M[5]Oraua en vn aldea vn labrador | pobre que con mucha miseria passaua su vi= | da [*Expl.*, fol. 4[v]] Fin.

4 folios no numerados, sin signaturas ni reclamos.

[**1a**]→ Ruiz/Infantes (2012) han estudiado y publicado esta obra, sin olvidar el testimonio de *P* que ahora estamos describiendo, «pero esta desconocida impresión conquense aporta una variante muy significativa en el capítulo quinto, no recogida en ningún otro testimonio» (Infantes 2013: 51). Véase, además, el

8. Hemos extraído de Jauralde Pou (1998-2008) todas las noticias a testimonios copiados en manuscritos de la Biblioteca Nacional de España. Data de los siglos XVII-XVIII el ms. 3661, mientras que los mss. 3768, 3880 y 4057 son ochocentistas. Para el resto de las fuentes, iremos indicando en su momento la bibliografía utilizada.

panorama general que el mismo Infantes (2006: 84-85) ofrece sobre las sucesivas ediciones de este cuento tradicional, desde la etapa postincunable hasta el siglo XVIII.

[2]
[Cuenca, Juan de Cánova], 1557

[**2a**, fol. 1] OBRA NVEVAMEN- | te hecha, en la qual se contiene vna | platica de entre la Muerte y la Vida | sacada y traduzida de nueuo vergel | de Olorosas flores, sembradas por la | dolorosa Muerte, y cogidas por la | trabajosa Vida. 1557. | [*Dos grabaditos*] | Argumento de la Obra. | NVEVO VERGEL DE | suaue arboleda de Olorosas flores se*m* | bradas por la triste Muerte: y cogidas por la trabajosa vi | da. Para sustentacion de los cuerpos humanos, y gloria | para el anima. Nueuamente trobado. En el qual se trata | cierta platica entre la Muerte y la Vida, es de muy pro= | uechosos y consolatorios exemplos para los mundanos. | [Fol. 1va] Dize la vida. |⟶ ¶ O sancto sol radiante | de tan ardiente claror | [*Expl.*, fol. 4^{vb}] tu la reserua de pena | hijo de dios consagrado.
4 folios no numerados, sin signaturas ni reclamos. A doble columna a partir del fol. 1^{v}.
[**2a**] [Diego Bernal]⟶ Fragmento de *Yo, el cimiento de tristura* | *y dolor contra alegría,* impreso íntegramente en otro pliego poético sevillano de 1534, descrito por Rodríguez Moñino (1997: 169-170, núms. 53-54) y reproducido en *Pliegos-Madrid* (1957-1961: VI, 185-204, núm. CLXXXIX) a través de un ejemplar de la Biblioteca Nacional de España [R/3973].

[3]
[Cuenca, Juan de Cánova], 1557

[Fol. 1] [*Alrededor de un grabado sobre la Anunciación hay una orla realizada a partir de tres barras xilográficas y diversos ornamentos tipográficos, bajo la cual se lee:*] AQVI COMIENCAN | tres Romances y otros muchos villa*n* | cicos, sacados de la sagrada escriptura. El primero del | cielo salio vn archangel. El segundo de caluario salio el | demonio. El tercero que en los mas altos confines de aq*ue*l | precioso madero. Y vna obra a la sanctissima hostia. Y otra | al caliz. Agora nueuamente compuestos, y endereçados | al muy reuerendo señor Diego de Louera, ca= | nonigo de salamanca mi señor. | Año .de. M.d.lvij. | [**3a**, fol. 1^{va-vb}]⟶ D^{4}El Cielo salio vn | archangel | de entrela gra*n* mo | narchia | [**3b**, fol. 1^{vb}-2ra] Romance que | dize Del Caluario salio el | demonio. |⟶ ¶ Del Caluario salio el de= (monio | d*e*l caluario ya salia | [**3c**, fol. 2^{ra-rb}] A la hostia. |⟶ ¶ Señor Dios q*ue* me heziste | de nada varon entero | [**3d**, fol. 2^{rb}] Al Caliz. |⟶ ¶ Creo al tu poder diuino | ser assaz possible cosa | [**3e**, fol. 2^{rb-va}] Roma*n*ce de la | sagrada passion. |⟶ ¶ En los mas altos co*n*fines | de aquel precioso madero | [**3f**, fol. 2^{va-vb}] ¶ Villancicos por desecha. |⟶ ¶ Si me parto madre mia | voy me a dios | [**3g**, fol. 2^{vb}-3ra] A la hostia. |⟶ ¶ Adorote hostia bendita | baxo de cuya figura | [**3h**, fol. 3ra] Al Caliz. |⟶ ¶ Adorote sangre sancta | en esse caliz metida | [**3i**, fol. 3^{ra-rb}]

Sotica. |⟶ ¶ Venid peccadores | y ved vuestro bien | [**3j**, fol. 3^{va-vb}] Cancion. |⟶ ¶ Preguntaua la donzella | a sant gabriel | [**3k**, fol. 3^{vb}-4ra] Otras. |⟶ ¶ No se si oys | llorar nuestro dios | [**3l**, fol. 4^{ra-rb}] Villa*n*cico al to | no de Para que se afeyta. |⟶ ¶ O glorias al padre | y al hijo tambien | [**3m**, fol. 4^{rb-vb}] Coplas. |⟶ ¶ Viserreyna de belmar | sant Julia*n* de buena estrena | [**3n**, fol. 4^{vb}] Coplas. |⟶ ¶ Arroge mi coraçon | a vna casada | [*Expl.*, fol. 4^{vb}] Deo gratias.
4 folios no numerados, con la signatura A ij (fol. 2) y sin reclamos. A doble columna a partir del fol. 1^{v}.
[**3a**]⟶ Contrahace a lo divino, igual que [3b], el romance *De Antequera partió el moro* | *tres horas antes del día*. ⟶ Cancioneros y romanceros: *1S50*, *S50* y *S52*.
[**3b**]⟶ Contrahace a lo divino, igual que [3a], el romance *De Antequera partió el moro* | *tres horas antes del día*. ⟶ Juntamente con [3e] y [3m], este poema fue impreso en un pliego poético descrito por Rodríguez-Moñino (1997: 770, núm. 1012) y reproducido en *Pliegos-Madrid* (1957-1961: IV, 241-244, núm. CLXI) a través de un ejemplar de la Biblioteca Nacional de España [R/3661]. ⟶ Cancioneros y romanceros: *1S50*, *S50* y *S52*. ⟶ Zorita/DiFranco/Labrador (1991: 186-188, núm. 58) editan un testimonio copiado en el ms. 961 de la Real Biblioteca.
[**3c**]⟶ *Unicum*.
[**3d**]⟶ *Unicum*.
[**3e**] [Juan Tallante]⟶ Impreso en el pliego poético indicado *supra*, en [3b]. ⟶ Cancioneros y romanceros: *CG11*, *CG14*, *CG17*, *CG20*, *G[20]*, *CG27*, *CG35*, *CG40*, *1S50*, *S50*, *S52*, *CG57* y *CG73*. ⟶ Este poema fue compilado, juntamente con [3f], [3g] y [3h], en el *Cancionero de Pedro del Pozo*, del año 1547, manuscrito que se cuenta entre los volúmenes del legado Rodríguez-Moñino–Brey de la Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua [RM 6952] (Rodríguez Moñino 1949-1950: 472; Madroñal 2004: 433). Con el inicio «En las más altas confines», también existe una copia del siglo XIX en el ms. 3880 de la Biblioteca Nacional de España.
[**3f**] [Juan Tallante]⟶ Cancioneros y romanceros: *CG11*, *CG14*, *CG17*, *CG20*, *G[20]*, *CG27*, *CG35*, *CG40*, *CG57* y *CG73*. ⟶ Este poema fue compilado en dos volúmenes mencionados *supra*, en [3e]: por una parte, el *Cancionero de Pedro del Pozo*; por otra parte, el ms. 3880 de la Biblioteca Nacional de España.
[**3g**]⟶ Copiado en el *Cancionero de Pedro del Pozo*, sobre el cual tratamos con más detalle en [3e].
[**3h**]⟶ Copiado en el *Cancionero de Pedro del Pozo*, sobre el cual tratamos con más detalle en [3e].
[**3i**]⟶ *Unicum*. En un manuscrito del siglo XVI, el ms. 5491 de la Biblioteca Nacional de España, se transmite un villancico cuyo estribillo comienza: «Se me bem quereis». Al cual sigue la primera copla, con el siguiente íncipit: «Vení, peccadores». Aunque se trata del mismo inicio del poema que ahora nos ocupa, podemos deducir sin dificultades que estamos ante dos obras diferentes. El texto que ahora nos ocupa también debe relacionarse con la siguiente copla inserta en

el *Códice de autos viejos*: «Venid, pecadores, | a gustar del pan, | deste pan sagrado | en que a Dios nos dan» (Rouanet 1901: 125, núm. LXVII, vv. 107-110; cf. Becker 2005: 245).
[**3j**]⟶ *Unicum*.
[**3k**]⟶ *Unicum*.
[**3l**]⟶ *Unicum*. Al tono de *¿Para qué se afeita la mujer?* Frenk (2003: II, 1258, núm. 1746) aduce una buena diversidad de testimonios con este refrán.
[**3m**]⟶ Impreso en el pliego poético indicado *supra*, en [3b].
[**3n**]⟶ *Unicum*.

[4]
Cuenca, [Juan de Cánova], 1558

[Fol. 1] [*Orla de cuatro piezas alrededor de un grabado que representa a Cristo crucificado, con la Virgen María a un lado y san Juan al otro. Bajo esta imagen y todavía circunscrito por la orla, se lee el siguiente título*:] Coplas de: si me vieras | Jua*n*, a lo spiritual; nueuame*n* | te compuestas. Año. | M.D.L.viij. | Jmpresso en Cuenca. | [**4a**, fol. 1va-2^{rb}]⟶ E^{2}n Hierusalem | en mo*n*te sagrado | [**4b**, fol. 2^{rb}] ¶ Cancion de natura | leza humana. |⟶ ¶ Si viniesse y me lleuasse | por vida mia q*ue* me saluasse. | [**4c**, fol. 2^{rb-va}] ¶ Otra cancion de na | turaleza. |⟶ ¶ No me sigays Cancerbero | pues que dios | [**4d**, fol. 2^{va-vb}] ¶ Otra Cancion que | cantan vnos y responden | otros. |⟶ ¶ Ya nascio | el que principio nos dio. | [*Expl.*, fol. 2^{vb}] ¶ Deo gratias.
2 folios no numerados, sin signaturas ni reclamos. A doble columna a partir del fol. 1^{v}. Se conservan tres testimonios en *P*, los dos primeros solamente con el primer folio, y el tercero completo.
[**4a**]⟶ La misma canción es utilizada como refrán en *SA61*: «En sant Julián, | de somo el collado, | ¡si me vieras, Juan, | jugar al cayado! | A poderme ver | vieras la destreza» (Timoneda 1993: 76). Y también en una letrilla atribuida y desatribuida a Góngora (1980: 217-219), que, después de reiterar esta misma cuarteta, continúa: «Subieron ayer | del cerro a la ermita». Diversas adaptaciones de esta canción son anotadas en Labrador/DiFranco/Montero (2006: 529) y Timoneda (1993: xii). ⟶ Un pliego poético de la Colección del marqués de Morbecq transmite un testimonio del poema que ahora nos ocupa (Rodríguez-Moñino 1962: 118 y 303-310, núm. XXVII; 1997: 584-585, núm. 708). Otro pliego de la Biblioteca Nacional de España [R/37909], que no hemos consultado, continene una glosa de Gabriel de Sarabia (Rodríguez-Moñino 1997: 476, núm. 541.5).
[**4b**] [Jorge de Montemayor]⟶ Como [4c], este fragmento forma parte del segundo de los tres autos de Montemayor, iniciado *Verbum caro factum est.* |*—¿Cómo lo sabes, nos di?* Estos autos fueron impresos en *Mo54* (Whyte 1928: 970). Contrahace a lo divino los siguientes versos consignados en el *Vocabulario* de Correas: «Si viesse e me levasse, | por miña vida, que no gridase! | Meu amigo atán garrido, | si viesse o domingo, | por miña vida, que no gridasse!» (Frenk 2003: I, 408).

[**4c**] [Jorge de Montemayor]⟶ Como [4b], este fragmento forma parte del segundo de los tres autos de Montemayor, iniciado *Verbum caro factum est.* | —*¿Cómo lo sabes, nos di?* Estas composiciones fueron impresas en *Mo54*. En realidad, el fragmento en cuestión es un *contrafactum* vuelto a lo divino de *No me sirváis, caballero,* | *íos con Dios*, canción también imitada en *Mi61*: «No me sirváis, caballero: ¡ýos con Dios! ¿Qué quién haze malas coplas? Nescio: ¡vos!»; «No me sirváys, caballero. Hios con Dios, que pelliscada voy por vos»; «No me sirvays, cavallero, ýos con Dios, que purgada estoy por vos» (Milà 2001: 224, 523 y 670). Véanse Frenk (2003: I, 482-483, núm. 711), *Pliegos-Madrid* (1957-1961: I, 125-132, núm. XVII), Rodríguez-Moñino (1997: 501-502, núm. 579) y Whyte (1928: 972).

[**4d**] [Jorge de Montemayor]⟶ Este fragmento forma parte del último de los tres autos de Montemayor, iniciado *Gloria in excelsis Deo.* |—*Di por quién*. Estas composiciones fueron compiladas en *Mo54* (Whyte 1928: 970). ⟶ Este mismo fragmento fue impreso en un pliego poético del año 1552, cuyo único ejemplar conocido en la actualidad pertenece a la Bibliothèque Municipale de Besançon [249-224 (2)]. Remitimos a Rodríguez-Moñino (1997: 376-377, núm. 380.5), Montemayor (2006: 7-8 y 520) y Dupont (1973).

[5]
Cuenca, [Juan de Cánova, *circa* 1558]

[**5a**, fol. 1] [*Orla de cuatro piezas alrededor de Cristo en el Calvario, con un santo personaje a cada lado de la cruz, seguramente identificados el uno con la Virgen María y el otro con san Juan. Debajo del grabado se lee*:] ¶ Siguese vn roma*n*ce de la | passion de nuestro señor Jesu Chri= | sto al tono de cauallero de ar | mas bla*n*cas. Agora nue | uamente impresso. | Jmpresso en Cuenca. | [Fol. 1va-4^{vb}]⟶ D^{2}Jgas me tu el caualle= (ro | Lazaro resuscitado | [*Expl.*, fol. 4^{vb}] Amem. | Deo gratias.

4 folios no numerados, con la signatura B ij (fol. 2) y sin reclamos. A doble columna a partir del fol. 1^{v}.

[**5a**]⟶ De este extenso romance devoto se conocía hasta ahora la noticia indirecta y parcial de la existencia de un pliego suelto impreso en Sevilla por Bartolomé Pérez en 1534, tal como puede observarse en la descripción que Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes añaden en el *Nuevo diccionario* de Rodríguez-Moñino (1997: 812, núm. 1083.5). Dicho ejemplar, entonces en paradero desconocido, podría ser el que actualmente pertenece a la Biblioteca Nacional de España [R/41101]. Estudiamos y editamos este pliego en Rovira i Cerdà (2015b).

[6]
Cuenca, [Juan de Cánova, *circa* 1558]

[Fol. 1] [*Ocupa la mitad superior del folio una orla formada en los extremos horizontales por dos barras y en los verticales por diversos ornamentos tipográficos que representan manículas y pimientos. En el interior se lee*:] Siguen se quatro

obras compuestas | por Nofre Almodeuar. | [Fol. 1ra] ¶ La primera es vn chiste sa | cado ala letra sobre el eua*n* | gelio dela Samaritana. | ¶ La segunda. El chiste de | la Chananea. | ¶ La tercera. Unas coplas | al tono de, Madre mia | dexedesme. | [Fol. 1rb] ¶ La quarta. Unas coplas | a nuestra señora, que di= | zen, En bon punt, y en | bon hora. | ¶ Y vn romance dela Resur | rection. | ¶ Otro romance de otro | autor. | [**6a**, fol. 1ra-2vb]⟶ ¶ Christo dios y ho*m*bre pe*r*fe= (cto | co*n* sobrada charidad | [**6b**, fol. 2vb-3ra] ¶ Comiença el chiste | dela Cananea. |⟶ ¶ En las partes de Sydon | ques en Tyro de Judea. | [**6c**, fol. 3rb-va] Coplas hechas al to- | no de Cauallero dexedes | me: por buen | estilo. |⟶ ¶ Madre mia dexedesme | q*ue* me llama, mas ay q*ue* me lla= (ma | [**6d**, fol. 3va-4ra] ¶ Cobles dela mare | de Deu al to de en bon | punt y en bon hora. |⟶ ¶ Puix lo fill d*e* Deu es nat | tota tristor vaja fora | [**6e**, fol. 4rb-va] ¶ Romance de la glo | riosa resurrecion de nue= | stro señor Jesu Christo. |⟶ Venid venid o christianos | venid todos muy de grado | [**6f**, fol. 4va-vb] Romance del comen- | dador Auila. |4vb⟶ ¶ Dormiendo yua el señor | en vna naue en la mar [*Expl.*, fol. 4vb] Fin. [Fol. 4v] Jmpresso en Cuenca.

4 folios no numerados, sin signaturas ni reclamos. A doble columna, excepto las rúbricas en el fol. 1 y el colofón en el fol. 4v.

[**6a**] Onofre Almudéver⟶ *Unicum*.

[**6b**] Onofre Almudéver⟶ Cancioneros y romanceros: *S50*, *S52* y *DC54*. Debemos la localización de este último testimonio a la gentileza del Dr. Félix Santolaria Sierra, que nos ha cedido una reproducción del único ejemplar conocido, pertenenciente a la Biblioteca Nacional de Portugal.

[**6c**] Onofre Almudéver⟶ *Unicum*. Cantado al tono de *Caballero*, *dexédesme*, canción que no hemos localizado.

[**6d**] Onofre Almudéver⟶ *Unicum*. Cantado al tono de *En bon punt i en bona hora*, melodía que también aprovechó Timoneda en otra poesía catalana impresa en un pliego poético de la Biblioteca de Catalunya [Esp. 98 8º]. Remitimos a la descripción de Rodríguez-Moñino (1997: 490, núm. 561), al facsímil de Blecua (1976: 193-196, núm. 24) y a la edición de Romeu i Figueras (1949: 173-174). En la Cataluña del siglo xvi también eran conocidos este estribillo y su melodía, tal como se deduce del refrán de una poesía catalana de Galceran Durall copiada en el ms. 1723 de la Biblioteca de Catalunya (MCEM 2012, Id 211; Duran 1998: 286). Con este refrán y al mismo tono se estamparon en Barcelona *Vos subáis, Virgen Señora* y *Que no es no, que ya no es nada*. La primera pieza se encuentra en un pliego poético del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona [B/1589-8 (op.) 1]. Ha sido descrito por Rodríguez Moñino (1997: 623-624, núm. 768.5) y existe un facsímil en Amades/Colomines (1946: 12-13, núm. V). La segunda pieza fue impresa en *C91*. En Rovira/Mahiques (2015) nos ocuparemos de la presencia del refrán *En bon punt i en hora bona* a la largo de la tradición poética catalana, desde el siglo xvi hasta la actualidad.

[**6e**]⟶ Poema impreso en un pliego poético que describe Rodríguez-Moñino (1997: 744, núm. 961) y reproduce Blecua (1976: 273-276, núm. XXXVI) en

facsímil a partir de un ejemplar de la Biblioteca de Catalunya [Esp. 82 8º]. → Cancioneros y romanceros: *3S51*.
[**6f**] Comendador Ávila→ Tal como indica Rodríguez-Moñino (1997: 702-703, núm. 901), en la Bibliothèque Nationale de France [Rés P Y2 232] hay un pliego con la *Historia del virtuoso cauallero don Tungano* (Toledo, Ramón de Petras, 1526) que incluye también un testimonio de este romance. → Cancioneros y romanceros: *CG14*, *CG17*, *CG20*, *CG27*, *CG35*, *CG40*, *3S51*, *CG57* y *CG73*. → Biblioteca Nacional de España: ms. 3880.

[7]

Cuenca, [Juan de Cánova, *circa* 1558]

[7**a**, fol. 1] [*Dentro de una pequeña orla que ocupa la parte superior, formada de manículas y pimientos, se lee*:] ¶ Coplas que hizo don Jorge Manri | que ala muerte del maestro de Sanctiago | don Rodrigo Manrique | su padre. | [*Debajo de la orla*:] [Fol. 1ra-4vb]→ R2ecuerde el alma dormida | abiue el seso y despierte | [*Expl.*, fol. 4vb] ¶ En su sepultura dize de | sta manera. | Aqui yaze muerto el hombre | que biuo queda su nombre. | ¶ Fin. | [Fol. 4v] Jmpresso en Cuenca.
4 folios no numerados, sin signaturas ni reclamos. A doble columna, excepto el título en el fol. 1 y el colofón en el fol. 4v.
[7**a**] Jorge Manrique→ Aparte de los testimonios glosados, transmiten estas coplas numerosos pliegos poéticos que describe Rodríguez-Moñino (1997: 339-343, núms. 326.5, 327, 328, 329, 330, 331, 332 y 333). La glosa más divulgada de las coplas manriqueñas es la de Alonso de Cervantes, como bien demuestra el extenso listado del diccionario de Rodríguez-Moñino (1997: 217-224, núms. 128, 129, 130, 131, 132, 133, 133.5, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 139.5, 140, 140.5, 141 y 141.5). En forma de pliego poético también nos han llegado dos glosas diferentes de Jorge de Montemayor y otra de Rodrigo de Valdepeñas (Rodríguez-Moñino 1997: 378 y 522, núms. 382, 383 y 619.8). De los pliegos con la glosa de Alonso de Cervantes se ha ocupado Askins (1989: 68-74), que parte del exhaustivo inventario de glosas a las coplas que ofrece Pérez Gómez (1963). Este último estudio no solo reseña las glosas editadas en forma de pliegos poéticos sino también en otros impresos de diferente formato e incluso en manuscritos. Adviértase, en todo caso, que uno de los pliegos de la glosa de Alonso de Cervantes, el núm. 141 del *Nuevo diccionario*, fue impreso en Cuenca por Juan de Cánova. → Cancioneros y romanceros: *CG35* y *CG40*. → Biblioteca Nacional de España: mss. 3661, 3768 y 4057. → Clasificar todas las ediciones de las coplas de Manrique aparecidas a lo largo del siglo xvi es una tarea que sobrepasa el espacio y la envergadura de las notas bibliográficas que ofrecemos en el presente estudio, aunque la bibliografía que citamos se ocupa de ello. Además de Pérez Gómez (1963), véanse Labrador/Zorita/DiFranco (1985) y Manrique (1991: 11-16). Vicente Beltrán realiza en este último trabajo un exhaustivo inventario de manuscritos, cancioneros impresos, pliegos sueltos y glosas. Aparte de las glosas, debe tenerse en cuenta la abundancia de *contrafacta* de este mismo texto, tal como sucede en el *Cancionero general de la doctrina cristiana*

de Juan López de Úbeda (1962: I, 224), o en el *Jardín espiritual & Grandezas y excelencias de la virgen Nuestra Señora* de Pedro de Padilla (2011: 286-292 y 440). Los editores de esta última obra añaden información sobre otras adaptaciones del modelo manriqueño a lo divino.

Hemos presentado y analizado desde el punto de vista bibliográfico siete pliegos atribuibles al taller conquense de Juan de Cánova, hacia los años 1557-1558. Mientras que [1], [2], [5] y [7] transmiten en cada caso una única obra, las otras tres ediciones incluyen varias poesías, en las que predomina la temática religiosa. Además, [3] y [6] reúnen un considerable número de piezas únicas, que no hemos registrado en ningún otro testimonio. Los poetas mencionados en [6] son Onofre Almudéver y el comendador Ávila, bien conocidos en el entorno valenciano del siglo xvi. El hecho de que Almudéver figure como autor de un poema en catalán (*Puix lo fill de Déu és nat*) nos hace sospechar que aunque [6] se estampase en Cuenca, fue ideado para ser comercializado en la ciudad del Turia. En efecto, no es difícil suponer que todos los pliegos de *P*, también aquellos salidos de Cuenca, se adquirieron en Valencia, ya que predominan los pliegos que asignamos a la tipografía valenciana de Joan Navarro (más del 70%). Podemos concluir, pues, que los siete pliegos que hemos estudiado no solo completan el panorama de lo que fue la imprenta en Cuenca, sino que también constituyen un valioso documento sobre la transmisión literaria y el mundo de los libreros en la Valencia del siglo xvi.

Obras impresas en el siglo xvi

1S50. *Primera parte dela Silua de varios Romances. En que estan recopilados la mayor parte delos romances Castellanos que hasta agora se han compuesto. Hay al fin algunas canciones: y coplas graciosas y sentidas*, Zaragoza, Esteban G. de Nájera, 1550. [British Library: G. 10900, 1]

2CG52. *Secvnda parte del Cancionero general: agora nueuamente copilado de lo mas gracioso y discreto de muchos afamados trobadores. Enel qual se contienen muchas Obras y Canciones Uillancicos Motes Chistes Preguntas Respuestas Galas: y Jnuenciones etc.*, Zaragoza, Esteban G. de Nájera, 1552. [Österreichische Nationalbibliothek: 72.5.146]

3S51. *Tercera parte dela Silua de varios Romances. Lleua la misma orden que las otras.*, Zaragoza, Esteban G. de Nájera, 1551. [Hispanic Society of America]

C91. *Cancionero de nvestra Señora: en el qual ay muy buenos Romances, Canciones y Villancicos. Aora nueuamente añadido*, Barcelona, Viuda de Hubert Gotard, 1591. [Biblioteca de Catalunya: 6-VI-16]

CG11. Hernando del Castillo, *Cancionero general de muchos y diuersos autores*, Valencia, Cristóbal Koffman, 1511. [Ejemplares en Castillo 2004: I, 37-62]

CG14. Hernando del Castillo, *Cancionero general de muchos y diuersos auctores. Otra vez ympresso emendado y corregido por el mismo autor con adicion de muchas*

y muy escogidas obras: las quales quien mas presto querra ver vaya ala tabla y todas aquellas que ternan esta señal + son las nueuamente añadidas, Valencia, Jorge Costilla, 1514. [Bibliothèque Nationale de France: Rés.YG.9]

CG17. Hernando del Castillo, *Cancionero general nueuamente añadido. Otra vez ympresso con adicion de muchas y muy escogidas obras: las quales quien mas presto querra ver vaya ala tabla: y todas aquellas que ternan esta señal + son las nueuamente añadidas*, Toledo, Juan de Villaquirán, 1517. [Ejemplares en Castillo 2004: I, 68-69]

CG20. Hernando del Castillo, *Cancionero general nueuamente Añadido. Otra vez ympresso con adicion de muchas y muy escogidas obras: las quales quien mas presto querra ver: vaya ala tabla: y todas aquellas que ternan esta señal .+. son las nueuamente añadidas*, Toledo, Juan de Villaquirán, 1520. [Ejemplares en Castillo 2004: I, 68-69]

CG27. Hernando del Castillo, *Cancionero general Agora nueuamente añadido. Otra vez ympresso con adicion de muchas y muy escogidas obras Las quales quien mas presto querra ver veya ala tabla: y todas aquellas que ternan esta señal .X. son las nueuamente añadidas*, Toledo, Ramon de Petras, 1527. [Ejemplares en Castillo 2004: I, 68-69)]

CG35. Hernando del Castillo, *Cancionero general: enel qual se han añadido agora de nueuo enesta vltima impression muchas cosas buenas: ha sido con diligencia corregido y emendado*, Sevilla, Juan Cromberger, 1535. [Ejemplares en Castillo 2004: I, 69-73]

CG40. Hernando del Castillo, *Cancionero general: enel qual se han añadido agora de nueuo enesta vltima impression muchas cosas buenas: ha sido con diligencia corregido y emendado*, Sevilla, Juan Cromberger, 1540. [Ejemplares en Castillo 2004: I, 69-73]

CG57. Hernando del Castillo, *Cancionero general: qve contiene mvchas obras de diuersos autores antiguos, con algunas cosas nueuas de modernos, de nueuo corregido y impresso*, Anvers, Martin Nucio, 1557. [Ejemplares en Castillo 2004: I, 73-78]

CG73. Hernando del Castillo, *Cancionero general: qve contiene mvchas obras de Diuersos Autores antiguos, con algunas cosas nueuas de modernos, de nueuo corregido y impresso*, Anvers, Philippo Nucio, 1573. [Ejemplares en Castillo 2004: I, 73-78]

DC54. Gregorio de Pesquera, *Doctrina christiana, y Espejo de bien biuir: diuidi do en tres partes. La primera es vn dialogo ó coloquio entre dos niños con muchas cosas de la fe prouechosas, y la doctrina declarada y luego la llana. En la segunda se contienen muchas obras breues y de buena y sana doctrina. La tercera tiene muchas coplas y cantares deuotos para se holgar y cantar los niños*, Valladolid, Sebastián Martínez, 1554. [Biblioteca Nacional de Portugal: Nº 829].

G[20]. Juan Fernández de Costantina, *Cancionero llamado guirlanda esmaltada de galanes y eloquentes dezires de diuersos autores*, [Sevilla, Juan Valera de Salamanca, *circa* 1520]. [Biblioteca Nacional de España: R/31621. Bayerische Staats-

Bibliothek: Rar. 336.]

Mi61. Luís Milán, *Libro intitulado el Cortesano*, Valencia, Joan de Arcos, 1561. [Numerosos ejemplares conservados, por ejemplo en la Biblioteca Nacional de España: R/1519, R/2427 y R/12933]

Mo54. Jorge de Montemayor, *Las obras de George de Montemayor, repartidas en dos libros*, Anvers, Juan Steelsio / Juan Lacio, 1554. [Biblioteca Nacional de España: U/744. Oviedo, Biblioteca de la Universidad. Bibliothèque de la Sorbonne].

S50. *Silua de varios Romances: En que estan recopilados la mayor parte delos romances Castellanos, y agora nueuamente añadidos en esta segunda impresion que nunca an sido estampados. Hay al fin algunas canciones, villancicos y coplas, y tambien se an añadido en esta impresion algunas cosas sentidas, sacadas de diuersos auctores*, Barcelona, Pedro Borin, 1550. [British Library: G.10901*]

S52. *Silua. de varios Romances: En que estan recopilados la mayor parte delos romances Castellanos, y agora nueuamente añadidos enesta segunda impresion que nunca an sido estampados. Hay al fin algunas canciones villancicos y coplas, y tambien sean añadido enesta impresion algunas cosas sentidas, sacadas de diuersos auctores*, Barcelona, Jaume Cortey, 1552. [Herzog August Bibliothek: A: 189 Poet]

S87. *Silva de varios romances recopilados, y con diligencia escogidos los mejores Romances delos tres libros dela Silua. Y agora nueuamente añadidos cinco Romances dela armada dela Liga, y quatro dela sentencia de don Albaro de Luna, vno del cerco de Malta, otro dela mañana de sant Iuan, otro mira Nero de Tarpeya y otros muchos*, Barcelona, Hubert Gotard, 1587. [Biblioteca de Catalunya: 6-VI-35]

SA61. Joan Timoneda, [*Cancionero llamado Sarao de Amor*], Valencia, Joan Navarro, 1561. [Biblioteca Nacional de España: R/3807. Ejemplar acéfalo, cuyo título está tomado del colofón]

Bibliografía

Alfaro Torres, Paloma, *La imprenta en Cuenca (1528-1679)*, Madrid, Arco Libros, 2002.

Amades, Joan / Colomines, Josep, *Els goigs*, vol. 1, Barcelona, Orbis, 1946.

Askins, Arthur L.-F., «Cinco pliegos poéticos no descritos del siglo xvi», *Anuario de Letras*, 24 (1986), 407-412.

—, *Pliegos Poéticos Españoles de la British Library, Londres (Impresos antes de 1601)*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1989.

Becker, Danièle, «Intento de rescate de melodías en los autos del *Códice de Autos Viejos*», *Criticón*, 94-95 (2005), 209-327.

Blecua, José Manuel, *Pliegos poéticos del s. xvi de la Biblioteca de Cataluña*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976.

Castillo, Hernando del, *Cancionero general,* 5 vol., ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, 2004.

Dupont, Jean, «Un pliego suelto de 1552 intitulé 'Cancionero de las obras de devoción de Jorge de Montemayor'», *Bulletin Hispanique*, 75 (1973), 40-72.

Duran, Eulàlia (dir.), *Repertori de manuscrits catalans (1474-1620). Vol. 1. Barcelona: Arxiu històric i Biblioteca de Catalunya. Direcció: Eulàlia Duran. Compilació a cura de M. del Mar Batlle, Eulàlia Miralles, Maria Toldrà, Joan Tres*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1998.

Frenk, Margit, *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos xv a xvii)*, 2 vol., México, Universidad Nacional Autónoma de México / Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003.

García Morales, Justo (prol.), *Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, 2 vol., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1962-1964.

Góngora, Luis de, *Letrillas*, ed. Robert James, Madrid, Castalia, 1980.

Infantes, Víctor, *Del libro áureo*, Madrid, Calambur, 2006.

—, «Nuevas de poesía áurea. Cuarenta y dos pliegos poéticos desconocidos del siglo xvi, más dos en prosa», *Hibris. Revista de Bibliofilia*, 67-68 (enero – abril 2012), 39-45.

—, «Una cuarentena poética desconocida. Los pliegos sueltos del siglo xvi de la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia», *Criticón*, 117 (2013), 29-63.

Jauralde Pou, Pablo (dir.), *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos xvi y xvii*, 7 vol., Madrid, Arco Libros, 1998-2008.

Labrador, José J. / DiFranco, Ralph A. / Montero, Juan, *Cancionero sevillano de Toledo: manuscrito 506 (fondo Borbón-Lorenzana). Biblioteca de Castilla-La Mancha*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.

Labrador, José J. / Zorita, C. Ángel / DiFranco, Ralph A., «Cuarenta y dos, no cuarenta coplas en la famosa elegía manriqueña», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 61 (1985), 37-95.

Livros impressos no século xvi existentes na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évo-

ra. II: Tipografia Espanhola, Évora, Publicações da Junta Distrital de Évora, 1966.
López de Úbeda, Juan, *Cancionero general de la doctrina cristiana*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1962.
Madroñal, Abraham, «Los manuscritos de la Biblioteca Rodríguez Moñino (hacia su catalogación y estudio)», *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito de la lectura en Europa y América. Tomo II. Bajo la dirección de Pedro M. Cátedra & María Luisa López-Vidriero. Edición a cuidado de María Isabel de Páiz Hernández*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, 429-458.
Mahiques Climent, Joan / Rovira i Cerdà, Helena, «Un pliego poético atribuible a Juan de Cánova y un plagio de Bartomeu Auledes», *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas e hispanoamericanas*, 13 (2013), 15/06/2013, <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/277>.
Manrique, Jorge, *Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, PPU, 1991.
MCEM 2012 = Duran, Eulàlia (dir.) / Toldrà, Maria (coord.). *MCEM (Base de dades de Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna*), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 29/11/2012, <http://mcem.iec.cat>.
Milà, Lluís del, *El cortesano*, ed. Vicent Josep Escartí, Valencia, Biblioteca Valenciana / Ajuntament de València / Universitat de València, 2001.
Montemayor, Jorge de, *Segundo cancionero espiritual*. *Amberes, 1558*, ed. María Dolores Esteva de Llobet, Kassel, Reichenberger, 2006.
Obrębski, Andrzęj, *Volsciana. Catálogo de la biblioteca renacentista de Piotr Dunin-Wolski, obispo de Płock. / Volsciana. Katalog renesansowego księgozbioru Piotra Dunin-Wolskiego, biskupa Płockiego*, Cracovia, Ksiegarnia Akademicka / Instituto Cervantes de Varsovia, 1999.
Padilla, Pedro de, *Jardín espiritual. Prólogo de Aurelio Valladares. Edición de José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2011.
Pérez Gómez, Antonio, *Glosas a las coplas de Jorge Manrique. Noticias bibliográficas*, Cieza, La fonte que mana y corre, 1963.
Pliegos-Madrid = Pliegos Poéticos Góticos de la Biblioteca Nacional, 6 vol., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1957-1961.
Reyes Gómez, Fermín de los, *La imprenta en Segovia (1472-1900)*, vol. 1, Madrid, Arco Libros, 1997.
Rodríguez-Moñino, Antonio, «El cancionero manuscrito de Pedro del Pozo (1547)», *Boletín de la Real Academia Española*, 29 (1949), 453-509; 30 (1950), 123-146 y 263-312.
—, *Los pliegos poéticos de la colección del marqués de Morbecq (siglo XVI)*, Madrid, Estudios Bibliográficos, 1962.
—, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVI, por Antonio Rodríguez-Moñino. Coordinado por Arthur L.F. Askins*, 2 vol., Madrid, Castalia, 1973.

—, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI). Edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes*, Madrid, Castalia, 1997.

Romeu i Figueras, Josep, *Cançons nadalenques del segle XV*, Barcelona, Barcino, 1949.

Rouanet, Léo, *Coleccion de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI. Publiée par Léo Rouanet. Tome III*, Barcelona / Madrid, L'Avenç / M. Murillo, 1901.

Rovira i Cerdà, Helena, «Cinco romances en un pliego poético acéfalo», 2015a [Artículo enviado a una revista].

—, «Un romance al tono de *Caballero de armas blancas* más otras obras devotas: estudio y edición de un pliego poético reencontrado», 2015b [Artículo enviado a una revista].

Rovira i Cerdà, Helena / Mahiques Climent, Joan, «*En bon punt i en hora bona*: presencia d'un refrany a la poesia catalana de les èpoques moderna i contemporània», 2015 [Artículo enviado a una revista].

Ruiz, Pedro / Infantes, Víctor, *Dos obras de la primera literatura áurea (c. 1515). Cartas y coplas para requerir nuevos amores. Cómo un rústico labrador astucioso con consejo de su mujer engañó a unos mercaderes*, Madrid, Turpin Ediciones, 2012.

Sánchez, Juan M., *Bibliografía aragonesa del siglo XVI. Edición facsímil*, 2 vol., Madrid, Arco Libros, 1991.

Timoneda, Juan, *Cancionero llamado Sarao de amor compuesto por Juan Timoneda*, ed. Carlos Clavería, Barcelona, Delstre's, 1993.

Vindel, Francisco, *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850) con 818 facsímiles*, Barcelona, Orbis, 1942.

Whyte, Florence, «Three autos of Jorge de Montemayor», *Publications of the Modern Language Association of America*, 43/3 (1928), 953-989.

Wilkinson, Alexander S., *Iberian books. Books published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601. / Libros ibéricos. Libros publicados en español o portugués o en la Península Ibérica antes de 1601*, Leiden, Brill, 2010.

Zorita, C. Ángel / DiFranco, Ralph A. / Labrador Herraiz, José J., *Poesías del maestro León y de fr. Melchor de la Serna y otros (siglo XVI). Códice número 961 de la Biblioteca Real de Madrid*, Cleveland, Cleveland State University, 1991.

CC BY



-268442-

(26)

Verdadera relacion de como vn rustico labrador con su buena astucia, y consejo de su muger engañó a vnos mercaderes por muy gen til estilo.

¶ Impresso en Cuenca. M. D. L. VII.

Morava en vn aldea vn labrador pobre que con mucha miseria passava su vida ganando de comer en llevar leña a vender a la ciudad con vn asnillo que tenia; y hallandose en estrema necessidad demãdo consejo a su muger delo que hazer devia para remediar su miseria. Y como las mugeres de presto tienen apare jado el cõsejo dixole, Marido lo q̃ a mi me parece que

[1] **Biblioteca Comunale Augusta de Perugia, [I L 1402], fol. 114**



OBRA NVEVAMEN-
te hecha, en la qual ſe contiene vna
platica de entre la Muerte y la Vida
ſacada y traduzida de nueuo vergel
de Oloroſas flores, ſembradas por la
doloroſa Muerte, y cogidas por la
trabajoſa Vida. 1557.

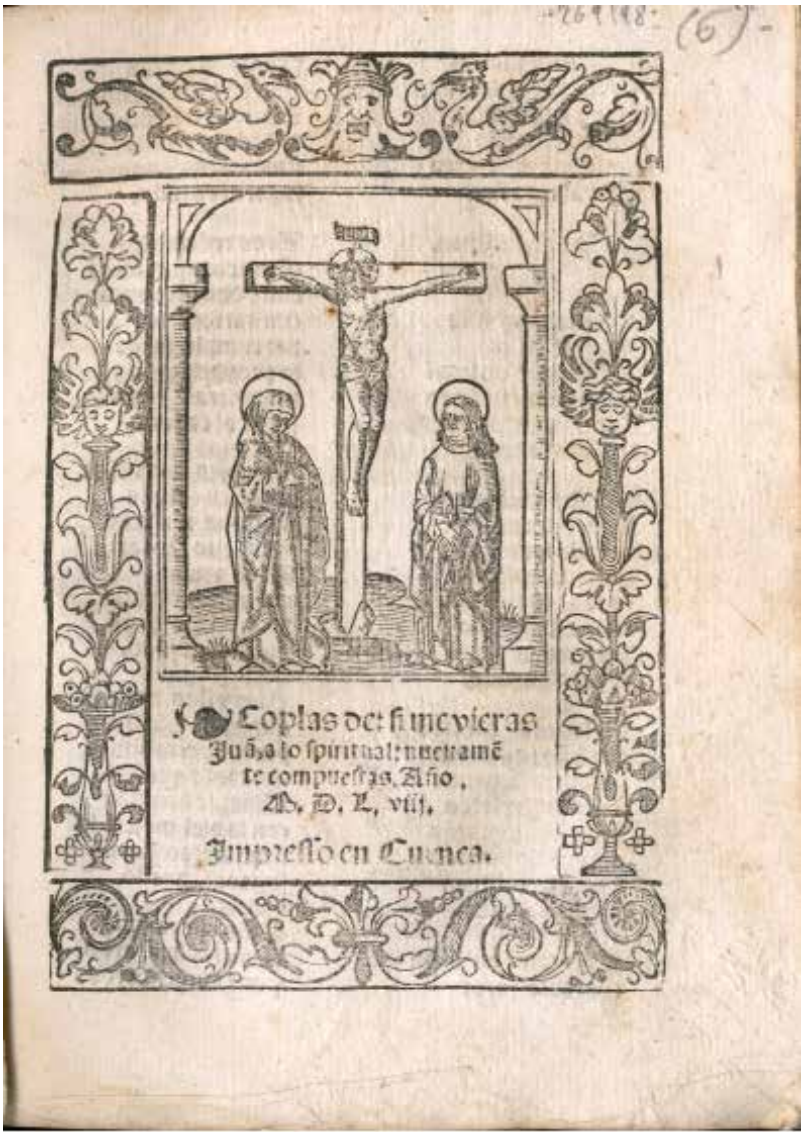
Argumento de la Obra.

NVEVO VERGEL DE
ſuaue arboleda de Oloroſas flores ſe
bradas por la triſte Muerte: y cogidas por la trabajoſa vi
da. Para ſuſtentacion de los cuerpos humanos, y gloria
para el anima. Nuevamente trobado. En el qual ſe trata
cierta platica entre la Muerte y la Vida, es de muy pro-
uechoſos y conſolatorios exemplos para los mundanos.

[2] **Biblioteca Comunale Augusta de Perugia, [I L 1402], fol. 9**



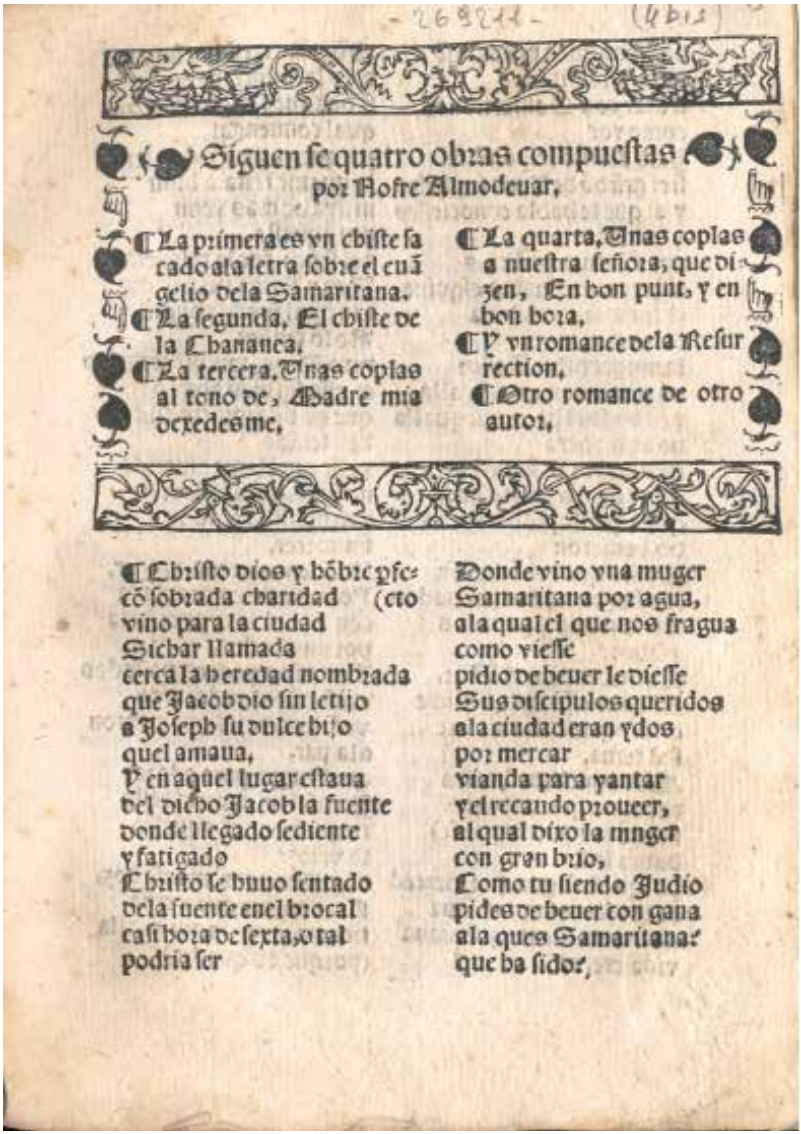
[3] Biblioteca Comunale Augusta de Perugia, [I L 1402], fol. 28



[4] Biblioteca Comunale Augusta de Perugia, [I L 1402], fol. 22



[5] Biblioteca Comunale Augusta de Perugia, [I L 1402], fol. 48



Siguen se quatro obras compuestas por Mofre Almodeuar.

¶ La primera es vn chiste sacado ala letra sobre el cuangelio dela Samaritana.
¶ La segunda, El chiste de la Chananea.
¶ La tercera, Unas coplas al tono de, Madre mia dexedesme,
¶ La quarta, Unas coplas a nuestra señora, que dizen, En bon punt, y en bon hora,
¶ Y vn romance dela Resurrection,
¶ Otro romance de otro autor,

¶ Christo dios y hombre pfecō sobrada charidad (cto
vino para la ciudad
Sichar llamada
cerca la heredad nombrada
que Jacob dio sin letijo
a Joseph su dulce hijo
quel amaua,
Y en aquel lugar estaua
del dicho Jacob la fuente
donde llegado sediente
y fatigado
¶ Christo se huuo sentado
dela fuente enel brocal
casi hora de sexta, o tal
podria ser
Donde vino vna muger
Samaritana por agua,
ala qual el que nos fragua
como viesse
pidio de beuer le diesse
Sus discipulos queridos
ala ciudad eran ydos
por mercar
vianda para yantar
y el recaudo proueer,
al qual dixo la mnger
con gran brio,
¶ Como tu siendo Judio
pides de beuer con gana
ala ques Samaritana:
que ha sido:

[6] **Biblioteca Comunale Augusta de Perugia, [I L 1402], fol. 15**



¶ Coplas que hizo don Jorge Manri
que ala muerte del maestro de Santiago
don Rodrigo Manrique
su padre.

Recuerde el alma dormida
auiue el seso y despierte
contemplando,
como se passa la vida
como se viene la muerte
tan callando:
Quan presto se va el plazer
como despues de acordado
da dolor,
como a nuestro parescer
qualquiera tiempo passado
fue mejor.

¶ Y pues vemos lo presente
como en vn punto es ydo
y acabado
si juzgamos sabiamente
daremos lo no venido
por passado:
No se engañe nadie no
pensando que ha de durar
lo que espera
mas que duro lo que vio
porque todo ha de passar
por tal manera.

¶ Nuestras vidas son los rios
que van a dar en la mar
que es el morir
alla van los señorios
derechos a se acabar
y consumir:
Alli los rios caudales
alli los otros medianos
y mas chicos
allegados son yguales
los que biuen por sus manos
y los ricos.

¶ Jnuocacion.

¶ Pero las inuocaciones
delos famosos poetas
y oradores
no curo de sus fictiones
que traen veruas secretas
sus sabores:
Aquel solo me encomiendo
aquel solo inuoco yo
de verdad
que en este mundo biuiendo
el mundo no conoscio
su deydad.

[7] **Biblioteca Comunale Augusta de Perugia, [I L 1402], fol. 52**

Reseñas

Mercedes Blanco
Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica
Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2012, 444 p.
ISBN: 978-84-15245-22-3

José Manuel Rico García
Universidad de Huelva
josemanuel.rico@dfesp.uhu.es
Luis Gómez Canseco
Universidad de Huelva
canseco@uhu.es

La aparición casi simultánea de los ensayos de la profesora Mercedes Blanco *Góngora o la invención de una lengua* (Universidad de León, 2012) y este *Góngora heroico* vienen a coronar una trayectoria investigadora en el gongorismo de más de veinte años, cuyo primer gran hito fue la monografía *Les Rhétoriques de la Pointe* (París, 1992). Ambos ensayos constituyen una *summa gongorina* que da respuesta a muchos de los puntos más controvertidos de la obra del «Píndaro andaluz». Blanco se ha impuesto en el *Góngora heroico* el reto de reconstruir los cimientos de una invención singular como fueron las *Soledades*. Sin trampa ni cartón, señala desde el título a la tradición épica e invita a los lectores a un detallado recorrido intelectual por las páginas de un libro tan hermoso en su presentación como sabio en su fondo, en el que la literatura se mezcla con el arte, la geografía y la historia.

El ensayo se organiza en doce capítulos cohesionados por una línea argumental nítidamente trazada, que se formula de forma sintética en el propio título: examinar las cualidades, las fuentes y reminiscencias de la poesía épica y de lo heroico en las *Soledades*, desde la premisa de que Góngora violenta conscientemente los principios de la epopeya, como advirtió uno de sus más sagaces comentadores, Martín Vázquez Siruela, quien apuntó una clave reveladora, señalando que el poeta «rompió los canceles que él mismo se había puesto y salió con aquellos partos heroicos».

Los versos de la *Primera Soledad* desconcertaron a sus primeros lectores, y aún hoy, cuatrocientos años después, seguimos proponiendo respuestas a sus intencio-

nes. La mayor parte de los primeros comentaristas pensó, como en el caso de Jáuregui, que el intento de Góngora en las *Soledades* «fue escrevir versos de altísimo lenguaje, grandílocos i heroicos», un dictamen condicionado por la consideración del estilo, por el tono general de la obra y por el empleo de todos los recursos de la elocución audaz. La inédita *Sylva a las Soledades… con anotaciones* compuesta por Manuel Ponce se hacía eco de la opinión más extendida entre los críticos, a saber, que esta silva había «errado los estilos» porque «contenía una acción lírica… y a escripto versos cuyo nerbio es heroico». Ese nervio o aliento épico lo comunicaba el estilo. En la desorientación provocada por el género del poema tuvo mucho que ver la decisiva influencia de Tasso en la teoría literaria europea del siglo XVII, y Mercedes Blanco deja testimonio de ello evaluando el peso de las proposiciones teóricas del poeta de Sorrento en la controversia gongorina, y examinando las *Soledades* a la luz de Tasso, sin dejar de marcar la distancia entre uno y otro. Tasso definió lo heroico, lo dramático y lo lírico desde planteamientos retóricos o de estilo y asimiló la clasificación ciceroniana de la *res* a los tres niveles del *decorum* estilístico. Su caracterización de los géneros dependía tanto de la segmentación de la *res* y del decoro que siguió puntualmente en el discurso tercero de sus *Discorsi* como de la traducción con comento que había realizado Vettori en 1562 del influyente tratado *Sobre el estilo* de Demetrio. El estilo fue, pues, elemento definidor para la estimación del género; pero eran muchos los componentes de las *Soledades* que lesionaban los preceptos del poema heroico; principalmente, como ha subrayado Blanco, los que conciernen a la fábula. Las *Soledades* carecían, a los ojos de los lectores de entonces, de los requisitos más elementales de la fábula, el alma de la poesía, componente esencial del poema heroico. Por ello no extraña que, transcurrido más de medio siglo de la redacción de las *Soledades*, un profundo conocedor de la obra como Nicolás Antonio no hubiera percibido su hechura épica y lamentara en su *Biblioteca Nueva* que Góngora «no se hubiese ceñido a componer algún poema épico», pues si así hubiera sido «no tendríamos que envidiar ni a Grecia su Homero, ni a Roma su Virgilio, ni su Torcuato a Italia.»

En el primer capítulo, «Batallas y canciones en Marruecos», se fundan algunos de los argumentos recurrentes del ensayo a partir del estudio de la canción u oda *A la toma de Larache*. Por un lado, esta pieza responde a la vocación heroica que está presente en las *Soledades* y culmina en el *Panegírico al duque de Lerma*; de otro lado, Góngora demuestra en esta composición una recta interpretación del hecho histórico que la inspiró, cualidad que también ponderará Blanco en los capítulos dedicados al discurso de las navegaciones del político serrano, marcado, a su juicio, por un riguroso sentido histórico. Con todo, sobresale en el capítulo una de las tesis más originales de la obra: en esta canción celebrativa está latente una idea que se materializará en las *Soledades*, «glorificar la prudencia y no la violencia, dorar con el prestigio de lo heroico las artes y las actividades de la paz» (p. 66). Estas páginas trascienden el mero análisis de la composición para constituir un tratado sobre la poética del epinicio o canción heroica a través de los ejemplos de Herrera, de Barahona de Soto y del propio Góngora.

Cabría, no obstante, haber discurrido con mayor atención en cómo muchas de las características atribuidas a esta pieza estaban ya presentes en la *Canción de la armada que fue a Inglaterra*, primer ensayo de Góngora en la canción heroica. Incluso mantendrá de forma casi idéntica el esquema métrico formado por cinco estancias de 17 versos, y un envío que repite los últimos versos de la sirima con el mismo sentido profético que el de «Levanta, España, tu famosa diestra». En ella Góngora había demostrado un agudo sentido crítico sobre la realidad histórica de los acontecimientos, que se declaraba en el disimulado escepticismo con el que se contemplaba la invasión de Inglaterra; en la advertencia ante el peligro turco; en la exhortación al rey a proteger sus costas ante esta amenaza; y en la necesidad de reanudar la cruzada contra los infieles, rearmados después de Lepanto. Es decir, opta, como en la dedicada a Larache, por la prudencia como estrategia política. Como en el *Apocalipsis*, fuente principal junto a Petrarca de la dedicada a la Invencible, en las dos canciones el planteamiento argumental se esquematiza en la pugna entre dos fuerzas antagónicas, expresiones del bien y del mal, la verdadera fe, representada por la monarquía española y los enemigos de la fe. Y como en el *Apocalipsis*, la canción se concibe como una profecía, modelo que queda de manifiesto de forma inequívoca en los respectivos envíos.

La cuestión del género es el asunto exclusivo de los capítulos II-VI. Desde mediados del Quinientos, el poema heroico se convirtió en un problema de enorme calado para la teoría y la práctica literarias, que, desde planteamientos neoaristotélicos, alcanzó a cuestiones como la verosimilitud, la invención de la fábula o su disposición. Si el modelo de Tasso se ofreció como paradigma perfecto, Góngora, como subraya la profesora Blanco, renunció de antemano a él y optó por un camino complementario, pero bien distinto. Para empezar, desechó lo épico en favor de lo heroico, entendiendo esta categoría como más dúctil y abierta. En segundo lugar, optó por el cauce métrico de la silva, que ofrecía márgenes más amplios y no predefinidos, conforme a los modelos de Estacio o Angelo Poliziano. Por último, y en contra de cualquier principio aristotélico, se deshizo de la fábula como eje de la narración y del suspense como mecanismo de conexión con el lector. El resultado fue un poema que, aunque obviaba elementos claves del género, mantenía su retórica y sus recursos estilísticos al servicio de otra materia. Mercedes Blanco ha definido esta invención poética como «epopeya de la paz», acudiendo al marbete que Jean Chapelain forjó para definir otro poema singular, el *Adone* de Giambattista Marino. La defensa que se propuso en 1623 el entonces joven Chapelain mantiene ciertas analogías con los discursos en defensa de las *Soledades*. Chapelain urdió un audaz subterfugio para acallar las voces de quienes objetaron que el *Adone* no se atenía a los principios de lo heroico, principalmente porque sus acciones acontecieron en tiempos de paz. A quienes así pensaban respondió Chapelain arguyendo que el epilio de Marino introducía una especie de epopeya poco común, la «epopeya de la paz», poema cuya naturaleza admitía, incluso, entreverar burlas. Aun reconociendo Blanco que Chapelain se sirvió de una falacia argumentativa para filiar genéricamente el

Adone, admite que las *Soledades* pueden ser contempladas desde esta perspectiva ética y estética que ya había adoptado en la *Oda a la toma de Larache*.

La construcción de las *Soledades* vulneraba, en efecto, las leyes que la poética había establecido para el poema heroico: la fábula carecía de unidad, integridad y grandeza; el poema no celebraba la acción particular del protagonista en una acción heroica, por el contrario, este se comportaba como espectador semoviente de lo que sucedía a su alrededor. Góngora omitía el apartado de las costumbres, otra de las partes cualitativas del poema, pues no se proporciona ninguna información sobre el origen social del protagonista ni sobre los confusos fines que guían su deambular. Los censores no dieron crédito ante la actitud pasiva y silente del protagonista, mero observador de la escueta acción que acontecía en la *Primera Soledad*. De aquel *mirón,* como lo motejó Jáuregui, cuando concluía la *Primera Soledad*, no se sabía nada. Solo después de leer el métrico llanto del peregrino en la *Soledad segunda* (vv. 116-171) se puede inferir el pasado militar y los anhelos cortesanos sugeridos mediante alusiones en la primera (vv. 167-172), y solo entonces, por ejemplo, se acierta a comprender la intención anticurialesca del «¡Oh bienaventurado albergue!» entonado por el joven náufrago. El poema, pues, carece de lo que hoy llamaríamos las condiciones de narratividad: los personajes no están individualizados, no sufren una transformación y, en consecuencia, no hay una causalidad clara que motive sus acciones y dote de coherencia a una acción o proceso casi inexistente. En suma, estos ingredientes conforman, en ingeniosa expresión de Blanco, la «antinovela gongorina». Esta renuncia a las condiciones de narratividad, a la causalidad que procura la transformación de los personajes y el desarrollo de la acción cabe interpretarla como el deseo de representar un mundo sin conflictos.

El texto de la *Soledad primera* lesionaba también otra parte cualitativa, integridad de la fábula, pues a los ojos de muchos lectores no tenía principio, medio ni fin; ni las débiles conexiones entre las partes estaban justificadas. Góngora había optado por el procedimiento de ruptura del *ordo naturalis* de más arraigo en la tradición épica, el comienzo *in medias res*, comienzo que prefiguraba el desarrollo de un poema épico. Sin embargo, para los primeros comentaristas, que ignoraban el plan global de la obra, esas expectativas quedaban frustradas, pues comprobaban que en la primera de las *Soledades* no concurrían los dos constituyentes imprescindibles de cualquier acción bien trazada: la peripecia del protagonista y el reconocimiento. En nuestra opinión, el veredicto final de una censura como el *Antídoto* confirma, en efecto, que fue juzgado desde la perspectiva de lo heroico y revela las razones de su condena de forma sumaria: «Debiera V.m., según esto, ponderar las muchas dificultades de lo heroico, la constancia que se requiere en continuar un estilo igual y magnífico, templando la gravedad y alteza con la dulzura y suavidad inteligible, y apoyando la elocución a ilustres sentencias y nobles, y al firme tronco de la buena fábula o cuento, que es el alma de la poesía». En esto coincidieron hasta sus más conspicuos y denodados defensores, como el Abad de Rute, que adscribió el poema en su *Examen del*

Antídoto a lo lírico porque «no puede ser épico, ni la fábula o acción es de héroe o persona ilustre ni acomodado el verso». Con todo, el mismo comentarista consideró la filiación bizantina del poema por su comienzo *in medias res* y por dilatar, como Heliodoro, la información sobre «la doncella y el mancebo, que al fin supimos ser Teágenes y Cariclea»; y acallaba las objeciones de los críticos sobre el ignoto peregrino de las *Soledades* con la siguiente socarronería: «Tras el bautizo le vendrá la habla». También Díaz de Rivas vio la justificación de lo épico en el bizantinismo de la forma, en la materia amorosa y en el simbolismo de la peregrinación, rasgos que emparentaban el poema con un género en boga por entonces, el relato bizantino. Tasso, en efecto, había prescrito en sus *Discorsi* que la materia amorosa podía ser sujeto del poema épico y ponía por ejemplos que cumplían este requisito las obras de Heliodoro, Aquiles Tacio, Museo o Valerio Flaco. La concesión del Tasso permitió a Díaz de Rivas legitimar la naturaleza heroica del poema y vincularlo a la narración de Heliodoro.

Además de intentar dar una respuesta a la cuestión del género desde los parámetros de la teoría y la práctica literarias del Renacimiento, los seis primeros capítulos señalan numerosas fuentes y analogías inéditas, nuevos intertextos de signo épico que operan como antecedentes y legitiman el discurso heroico de las *Soledades*. En ese apartado sobresale la importancia concedida a los postulados de Pontano y a la imitación de las silvas de Poliziano, por las que debió de interesarse el joven Góngora en Salamanca, donde el Brocense se había ocupado de editarlas y anotarlas. También en las obras latinas de Poliziano halló a Homero, al Homero leído e interiorizado por el Humanismo toscano. Magistrales son las páginas dedicadas a examinar las concomitancias entre el inicio de las *Soledades* y el *Peregrino en su patria*, o el arranque de *Os Lusíadas*. Igualmente sugestivo es el análisis de la presentación perifrástica del héroe, emparentada con los comienzos de la *Odisea* y de la *Eneida*. A estas concomitancias se dedica de forma específica el capítulo VI, «Márgenes idílicos del relato heroico». En él relaciona Blanco la arcádica escena de la hospitalidad de los cabreros con un episodio repetido a menudo en la tradición épica, el amparo dispensado por un anfitrión humilde a un personaje noble. La fuente principal del argumento utilizado por Góngora lo señala Blanco por primera vez: la fuga de Erminia en la *Jerusalén Liberada* (VII), pasaje que pone en relación con un episodio de la *Farsalia*. El peregrino de las *Soledades*, a diferencia de Erminia, no procede de la guerra, por ello no inquieta a los cabreros; pero los dos son encarnaciones del desengaño. En su opinión, Góngora, como en los ejemplos de Lucano y Tasso, pone de relieve el carácter ejemplar de la humilde hospitalidad. La autora, como es obvio, no elude definir el *Beatus ille* entonado por el peregrino como una oda horaciana; pero lo integra en su tesis interpretativa sobre el género de las *Soledades* como un remanso o paréntesis lírico de la narración; es decir, como obraban los episodios aducidos en la *Farsalia* o en la *Jerusalén*. Creemos, no obstante, que es posible invertir las premisas de tal planteamiento argumentativo y contemplar (así lo hicieron algunos comentaristas) lo épico como el marco narrativo que encuadra

el polimorfismo lírico de las *Soledades*. Sin querer contradecir un ápice el planteamiento de la autora, mirada así, la obra responde a la estrategia de un poema lírico. Esta perspectiva inversa no entraría en contradicción con algunas de las conclusiones más reveladoras que proporciona el ensayo, por ejemplo, con las extraídas del análisis de las fuentes del métrico llanto del peregrino y del canto amebeo de la *Segunda Soledad*, donde, en opinión de la autora, se yuxtaponen dos estilos y dos concepciones del amor: respectivamente, el petrarquista y el del Renacimiento latino de raíz alejandrina representado por Poliziano, Sannazaro y Pontano.

Ciertamente, nos descubren estas páginas que Góngora no se atuvo a ningún modelo fijo, sino que integró una tradición poética en la que cabían por igual textos griegos, latinos y neolatinos, italianos, portugueses y españoles, desde Virgilio a la *Farsalia* de Lucano, que se hace presente en una dimensión moral, los *Panegíricos* de Claudiano, acaso su autor preferido, las *Silvas* de Poliziano, el *Orlando furioso* de Ariosto, la *Jerusalén* de Tasso o la épica peninsular, con *Os Lusíadas* de Camões y la *Araucana*, textos ambos que leyó con particular atención. De esas lecturas, llegaron a las *Soledades* no solo concepciones generales del poema, sino versos, personajes, motivos o episodios, ya sean los discursos sobre la navegación, el asunto de la celebración marina o el referido interludio idílico que conecta al peregrino de Góngora con la Erminia de Tasso, la fabulación geográfica o el interés por la representación viva del paisaje, aun en sus más nimios detalles. Una especial importancia le otorga Mercedes Blanco a la influencia de Homero, al que señala como ejemplo de *enargeia* o *evidentia* en las descripciones del paisaje y en la elección de un destino privado para el héroe, frente a la meta colectiva que, desde Virgilio, planteó la fábula épica. Es admirable el conjunto de noticias que proporciona sobre la recepción de Homero en el Humanismo europeo e hispánico, punto de partida para el análisis de los vestigios homéricos hallados en las *Soledades*. Mercedes Blanco ha sido capaz de reconocer alusiones homéricas que no fueron apreciadas por los comentaristas antiguos. Entre las reminiscencias señaladas, la más significativa, por su relación con la tesis sostenida a lo largo del trabajo, es, en nuestra opinión, la que interpreta la irrupción del peregrino, por el azar y el infortunio de un naufragio, en un lugar utópico, escenario de una armonía social que su amigo Pedro de Valencia había cifrado en el microcosmos habitado por los feacios que acogieron a Odiseo antes de su regreso a Ítaca. Pedro de Valencia, sin embargo, animó al poeta a seguir el ejemplo de los autores griegos, «aquellos grandazos», porque no reconoció su influencia en el texto de las *Soledades* que le había remitido Góngora para que lo juzgara.

De especial interés resulta la dimensión política que este *Góngora heroico* reserva al poema a partir del excurso sobre las navegaciones contemporáneas de españoles y portugueses en la *Soledad primera*. De acuerdo con las lecturas de Robert Jammes o John Berverly, Góngora estaría invitando a moderar la codicia conquistadora del imperio y sus súbditos con una ambición prudente y atenta, sobre todo, a la paz y la prosperidad del reino. Esta segunda parte, comprendi-

da entre los capítulos IX-XII, se integra en la línea argumental del ensayo para reforzar la tesis central, pues en un elegante ejercicio de erudición y sutileza crítica Blanco demuestra que el combate con el mar narrado sumariamente es un relato épico en miniatura, y que las representaciones cosmográficas son un ingrediente de la composición de numerosos poemas heroicos, algunas de las cuales pudieron ser el germen del discurso de las navegaciones, como la profecía de los descubrimientos del canto XV de la *Jerusalén* o la descripción del orbe enunciada por Astolfo en el *Orlando furioso*, donde reconoce la huella de la profecía de Séneca en la *Medea*, que Lía Schwartz había señalado como fuente del pasaje gongorino. Tampoco renuncia a examinar la impronta de *Os Lusíadas* y la *Araucana* en pasajes y versos del discurso del político serrano. Muchas de las páginas de esta parte vienen a explicar sentidos inéditos, como el apartado dedicado a reconocer, sin perder de vista los modelos de Lactancio y Claudiano, la ubicación del Fénix, el pájaro de Arabia, en las islas de las especias halladas por los portugueses, entre Ceilán y las Molucas.

A partir de la metodología aplicada por Alexandre Doroszlaï en el estudio de la geografía del *Orlando* a través de la colección de mapas que poseían los duques de Ferrara en tiempos de Ariosto, Blanco se ocupa de examinar qué fuentes cartográficas inspiraron el mapamundi verbal del texto de las *Soledades*, y halla esas fuentes en los mapas histórico-literarios de Ortelius, en los atlas impresos en los Países Bajos en la segunda mitad del XVI y en los mapas murales de vastas regiones. A esta exposición magistral que nos ofrece Blanco sobre los procedimientos de la creación en el Renacimiento y sobre la convergencia de las artes cabría añadir que cosmógrafos contemporáneos de Góngora sobresalieron por sus intereses humanísticos y literarios, como es el caso de Antonio Moreno Vilches, quien mantuvo una intensa relación con Caro, Tamayo de Vargas, Espinosa o Robles, y no fue ajeno a la controversia gongorina.

Recupera Mercedes Blanco en estos capítulos la historicidad del poema y el trasfondo político de esta epopeya de la era de los descubrimientos, pues subraya que la composición de las *Soledades* coincide con las últimas tentativas españolas de conquistar nuevos territorios en el Pacífico y de abrir nuevas rutas comerciales con el fin de atenuar el impacto de la expansión holandesa, tentativas que ilustra, entre otros ejemplos, con la semblanza de Pedro Fernández de Quirós, cuyos entrañables afanes por conquistar la *terra australis incognita* fueron desoídos. Pero esta dimensión política corre pareja con la interpretación moral del poema. Góngora reelabora con materiales y tópicos clásicos la execración de la navegación moderna y de sus causas. El discurso, impregnado de fatalismo, desestima que tales empresas de expansión estuvieran justificadas por responder a la representación de una monarquía ejemplar o a la propagación de la fe; lo cual no impidió, como hemos expuesto en otro lugar, que una retórica para dominicos que permanece manuscrita en la Biblioteca Colombina, la *Lengua española cultivada*, obra de fray Antonio Ruiz de Cabrera, viera en esos versos de Góngora la misión profética y evangelizadora de los españoles dictada por Malaquías.

La pesimista reprobación, sin concesiones, del político serrano se hace desde un promontorio, con la mirada puesta en el mar, escenario de siniestras desdichas; mirada contemplativa y simbólica, entendemos, desde la atalaya, que adquiere una intención moral enraizada en el humanismo cristiano y en el reformismo postridentino. Esa atalaya se sitúa, por contraste con lo descrito y con el mundo del que proviene el peregrino, en una naturaleza y sociedad armónicas, sin conflictos, sin violencia, preservadas de las contingencias de la historia. De ahí la conexión con la literatura latina y su condena moral del imperio como fuente de codicia y origen de la decadencia y la corrupción de la costumbres. La alternativa de don Luis sería una sociedad más pequeña y menos ambiciosa, tal como había defendido su amigo y censor Pedro de Valencia en el discurso *Acerca de las enfermedades y salud del reino*, donde, tras denostar el Imperio y las conquistas de ultramar, afirmaba, desde una suerte de estoicismo público, que «el reino puede ser gobernado y sustentado en paz, con templanza y gastando moderadamente». Góngora adopta una posición comprometida frente a su tiempo y frente a la historia mediante una voz autocrítica que infunde serenidad lírica al discurso. Si se nos permite el oxímoron, el «héroe lírico» es en esos versos la proyección del propio Góngora, como lo es el peregrino en la contemplación de un universo idealmente concertado que el lector admira a través de sus ojos.

Sobre las *Soledades* se han ido sedimentando comentarios monumentales, exámenes críticos y juicios sesudos que en ocasiones han terminado por sepultar los versos bajo el peso de una erudición estéril. No encontrará el lector sabiduría inerte en este *Góngora heroico*, sino saber que ilumina con nueva perspectiva el sentido de versos y pasajes de las *Soledades* y su intención global. La creación poética está sometida a una constante confrontación con las obras que la precedieron. En poesía el aura de los grandes autores es especialmente perceptible porque las palabras son menos perecederas que los significados que soportan. Mercedes Blanco nos ha regalado una lección sobre ello con el ejemplo de la más singular creación gongorina.

CC BY

Nicolás Maquiavelo,
El príncipe,
traducción y prólogo de Emilio Blanco
Ariel Quintaesencia, Madrid, 2013, 200 p.
ISBN: 9788434406506

Jorge García
Universitat de Girona
jorge.garcia@udg.es

Este año de 2013 está siendo pródigo en centenarios en la hispanística tanto como en la italianística. Fue en 1613 cuando murió Traiano Boccalini y en el verano del mismo año comenzaron a circular los poemas mayores de Góngora, mientras que en ese mismo otoño ven la luz las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Si retrocedemos un siglo, fue también durante un verano, en apenas unos meses, que debió escribirse una de las obras fundamentales del pensamiento político y probablemente una de las obras fundamentales del pensamiento humano, y desde luego la más alta expresión del *Quattrocento*. Ahora, durante el quinto centenario de aquel verano brillante, *Il principe* de Nicolás Maquiavelo aparece de nuevo en castellano en una valiosa traducción que merece comentario.

Nicolás Maquiavelo escribió durante el verano de 1513 su conocida obra como un intento casi desesperado por recobrar el favor de los Médicis y superar el ostracismo y la pobreza material a la que se vio obligado en el *albergaccio* de las afueras de Florencia, tras el golpe de estado de principios de septiembre de 1512 propiciado por los tercios de Folch de Cardona. Como tal, se trata de un documento cuasi privado, escrito en el estilo de los informes de la cancillería florentina, donde había sido Secretario cerca de 14 años. No es, pues, ni un tratado al uso, ni un ejercicio más o menos retórico sobre el poder político, sino el escrito de un político caído en desgracia y que quiere demostrar que sabe de qué habla y que puede hacer muy bien las cosas al servicio de los Médicis. Inscrito en unas coordenadas muy concretas de la Italia de los primeros años del siglo XVI y en medio de una fuerte inestabilidad política, cuya influencia se ha querido

rastrear en los conceptos fundamentales del florentino, constituye una ruptura radical con el habitual y tradicional regimiento de príncipes medieval y humanista, basados ambos en el deber ser en el ejercicio del poder. Maquiavelo, por el contrario, pone toda su sabiduría y experiencia al servicio de los Médicis, como diplomático y estratega de la cosa pública, pero lo hace de una forma descarnada y partiendo de las necesidades reales de la política florentina e italiana del momento. El deber ser deviene así en una descripción real de los mecanismos del poder político, una forma de proceder que constituye el corazón del gran alcance teórico de la doctrina maquiaveliana. El prólogo de la edición, en apenas 15 páginas, nos muestra con detalle y agudeza, con un buen despliegue de títulos que no se suelen encontrar en las ediciones hispanas de la obra, esa diferencia esencial respecto del tradicional género del regimiento de príncipes, que estaban basados o en la moral cristiana o bien en utopías políticas de filiación platónica, a las que alude Maquiavelo en el famoso arranque del capítulo XV de la obra, cuando recuerda esas inexistentes repúblicas que llenan los libros de los autores clásicos. A partir de aquí el prólogo expone algunos de los conceptos y problemas centrales del texto, tales como la coyuntura o la virtud, que conforman el nervio del pensamiento del florentino (p. 12-13).

Todo ello desemboca en una obra singular y alejada de los contornos retóricos del ciceronianismo en alza en los ambientes humanistas desde mediados del siglo xv. La obra de Maquiavelo no está escrita de acuerdo con los cánones al uso, tal como resalta con gran acierto nuestra edición (p. 13-14), aunque sí los *Discorsi*. Y ello por la sencilla razón de que, en buena medida, *Il principe* es un documento escrito al uso de la cancillería florentina y *a priori* no pensado para circular en público, sino para ganarse el favor de los nuevos amos de Florencia. Pululan así los latinismos violentos, el lenguaje entrecortado, las afirmaciones tajantes y llamativas, la adjetivación radical, los consejos duros, la reflexión descarnada, la violencia de algunas expresiones o la sugerente vitalidad de la segunda persona, una serie de elementos que de forma paradójica convierten a *Il principe* en una obra maestra del estilo lacónico y sentencioso que buscaban los humanistas de la segunda mitad del siglo xvi en los autores de la Edad de Plata como Plinio el Joven o Tácito.

Ahora bien, que una obra maestra de semejante alcance y penetración se escriba en el lapso de un par de meses (posiblemente entre julio y septiembre de 1513, y ya aparece aludida en la famosa epístola a Francesco Vettori del 10 de diciembre de 1513) constituye un hecho que llama la atención. La explicación es sencilla y compleja al mismo tiempo. Maquiavelo había estado durante cerca de década y media al frente del gobierno florentino, había vivido innumerables coyunturas políticas y había acumulado una experiencia y un aparato conceptual derivado de la práctica política que puede rastrearse en un gran número de documentos técnicos de la cancillería florentina, donde ya vemos aflorar algunos de los principales conceptos que después articulan la obra maestra. Por ello, esos textos anteriores a *Il principe* suelen ser objeto de antologías que quieren explicar

y mostrar la prehistoria de esos conceptos antes de llegar a los capítulos del tratado político. En castellano tenemos las colecciones de *escritores políticos breves* de María Teresa Navarro Salazar (Tecnos 1991) o la muy cuidada y esencial de Miguel Ángel Granada (Península, 1987, 2002). En este caso, el editor ha tenido el acierto de acompañar la traducción de *Il principe* con una versión castellana de los *Capitoli*, pequeñas composiciones en endecasílabos encadenados dedicadas a la Fortuna, la Ingratitud, la Ambición y la Ocasión, conceptos centrales de la obra maestra. El primero, por ejemplo, *De la fortuna*, dedicado a Soderini, su mentor en la cancillería, pone en pie una descripción de la diosa clásica que deviene una fuerza universal que gobierna la historia y de la que surge la *virtù*: «Si quieres poseer su buena estrella / trabaja lo posible en cada hora / de acompasarte al variar de aquella» (p. 160). Un acierto completo, pues, por parte de nuestra edición, el acompañar el texto de *Il principe* con una serie de poemas en los que Maquiavelo va prefigurando algunos de sus conceptos políticos más importantes. Ese acierto es más notorio si pensamos que una parte de estos textos se publican por primera vez en castellano (p. 15-16 y 165-182).

Traducir a Maquiavelo no es fácil, debido a la misma naturaleza de la prosa de *Il principe*, obra escrita a vuelapluma en unos meses. En general, las ediciones oscilan entre la fidelidad a un estilo entrecortado y una naturalización retórica más amplia. La opción intermedia elegida por el traductor de nuestra edición me parece la más acertada, modernizando el léxico que ha sufrido desplazamientos semánticos, dada la ausencia de notas, pero respetando términos como *virtù*, donde el pensamiento de Maquiavelo conquista su propia singularidad y personalidad, para que el lector español actual observe la polisemia de su vocabulario, reflejo de la hondura y la radicalidad de sus planteamientos, y la trabajosa definición de un espacio intelectual propio con los materiales que le ofrecía la tradición (p. 19-20). Por lo demás la traducción es ágil y cuidadosa, basada, como era de esperar, en las ediciones críticas de Giorgio Inglese, bien adaptadas en la puntuación y distribución de párrafos a las necesidades del lector hispano no especializado (p. 17-21). Acierto pleno también en la opción cuidadosamente matizada con que se traducen los versos del florentino mediante elegantes endecasílabos castellanos que, sin embargo, renuncian «a conservar la rima en aras de la fidelidad al texto» (p. 21). El texto va acompañado de una bibliografía breve, pero sustanciosa (p. 23-24), y de una serie corta de notas, tal como corresponde al tipo de edición y al público al que va dirigida, con la finalidad de recordar las formas latinas de los títulos de cada capítulo y señalar algunas fuentes clásicas.

Una valiosa traducción, pues, bien escoltada de textos relevantes y acompañada de una buena introducción que enriquece de forma notable el acervo de traducciones españolas de Maquiavelo.

CC BY

Fernando Rodríguez de la Flor,
Mundo simbólico. Poética, política y teúrgica en el Barroco hispano
Akal, Madrid, 2012, 294 p.
ISBN 978-84-460-3272-4

Jorge García
Universitat de Girona
jorge.garcia@udg.es

La cultura del siglo XVII se nutrió de un universo simbólico propio construido con los materiales de la tradición clásica que el humanismo del siglo XVI había puesto a su disposición, si bien éstos fueron a su vez reinterpretados de acuerdo con las necesidades de cada latitud europea. El mundo hispánico, como adalid de la Contrarreforma y separado, de forma cada vez más clara y radical a medida que avanzaba el siglo, de ese complejo proceso denominado Revolución científica, creó a su vez un mundo de símbolos y un universo de referencias apoyados en la tradición cristiana y en los aspectos y productos del humanismo que, como la literatura emblemática, fueran susceptibles de ser adaptados a esa tradición. El profesor Fernando Rodríguez de la Flor ha dedicado preciosas contribuciones a describir ese mundo simbólico hispánico: una auténtica 'Península metafísica' que intentó construir un mundo con idiosincrasia propia, surgido de la tradición cristiana ortodoxa y, al mismo tiempo, creador de arquetipos sociales y morales para una estructura imperial amplia y necesitada de procesos de identificación simbólicos, que superaran las divergencias regionales y las singularidades geográficas.

El nuevo libro del prof. Rodríguez de la Flor incide en la descripción del mundo intelectual del siglo XVII hispánico como un sistema simbólico: «La idea central que armoniza capítulos es la de un solo imaginario, un, por la fuerza unificado, *mundo simbólico* (para hablar con Filippo Picinelli que dedicó un libro de imágenes a la idea), funcionó en aquel tiempo, definido, desde finales del siglo XVI hasta la década de los veinte o treinta del Setecientos, como un verdadero

clima, como una esfera dentro de la cual los punto interrelacionados constituyen un sistema» (p. 9, los subrayados son del autor). Este intento de «captación de una cierta cartografía de la mente social en el Barroco hispano» tiene como finalidad «entroncar con un fundamento o estado genealógico para nuestra propia postmodernidad». Por tanto, «el supuesto principal que ha guiado muchas de estas páginas es el de que aquel pasado contiene una información vital para el inmediato hoy» (p. 13).

Con esta finalidad, el libro se divide en ocho grandes bloques o capítulos que abordan formas complementarias de la simbología barroca del siglo xvii hispánico. Un primer capítulo se dedica a la descripción de este mundo simbólico como *uni-verso* ('vuelto hacia lo uno'), es decir, como sistema unificado en torno del concepto de Planeta Católico («la de un Planeta todo él católico era, en efecto, la imagen eficaz de un mundo que se deseaba reunificado bajo la utopía teocrática que hizo suya la monarquía pontifical hispana», p. 9-10). Un segundo capítulo está dedicado a los teatros del saber, es decir, «la pasión hermenéutica que presidió la vida de los ingenios de la época que abordamos», pero siempre que se entienda que tal saber constituye en realidad una «anagnórisis», un reencuentro con la tradición y con lo ya prescrito, que fundamenta «no solamente todo lo hasta entonces conocido, sino, atrevidamente, el contenido y sentido de aquello por conocer, el *novum*» (p. 10). El tercer capítulo se centra en la literatura emblemática, entendida no en su idealización literaria, sino como «un puro discurso de legitimación», donde se incide en su «cualidad instrumental, mediante la cual el género se pone a disposición de las élites de poder…que no pueden mantener su moralidad de estirpe en el nuevo tiempo de la praxis política a la que se ven abocados» (p. 10). A la simbología emblemática de la eucaristía se dedica el cuarto capítulo, entendida también como un acto simbólico supremo de «lo puramente gastronómico, que la operación divina deja en la forma de un *resto*» (p. 11), lo que conlleva la exploración de la simbología de la «materialidad de la comida». La simbología de la justicia y las leyes y su imposible cumplimiento en el siglo y por tanto el concepto de Juicio Final conforman el quinto capítulo, mientras que el sexto se centra en el análisis de los procesos de canonización de Estanislao de Kostka y de Luis Gonzaga como procesos simbólicos, en los que podemos comprobar «una transformación importante para ese mundo simbólico, que en ello mismo y mediante este proceso delata que está llegando al final mismo de su antiguo prolongado predominio; al término de la eficacia de su coherencia vertebradora» (p. 12). Finalmente el capítulo séptimo está dedicado al corazón, la víscera barroca por excelencia, como centro simbólico de la psicología humana, mientras que el octavo está dedicado a la sociedad del espectáculo, al teatro como forma simbólica y expresiva suprema entendida en un sentido amplio y no exclusivamente como género literario en cuanto las numerosas formas de representación de los valores y las jerarquías animaron la sociedad hispana del siglo xvii a ambas orillas del Atlántico. Y es que «frente al acendrado sentimiento de crisis que recorría los reinos asociados de aquella

monarquía, un verdadero dispositivo de carácter ilusionista se puso en marcha, y ello con la intención de unificar y solidificar en el imaginario colectivo aquello que en plano de las materialidades estaba en riesgo inminente de fragmentación» (p. 13). En su conjunto significan ocho inquisiciones posibles para un mundo de alto poder simbólico que, en expresión de Umberto Eco, «conceptuaba indispensable traducir el mundo entero en una selva des Símbolos, Juegos Ecuestres, Máscaras, etc.»

La simple enumeración de sus principales secciones no hace justicia a una contribución repleta de aciertos. Como lo es, por poner un ejemplo, el estudio de la literatura emblemática al margen de sus mecanismos estandarizadores de género literario y de sus procedimientos poéticos, para contemplarla articulada con las exigencias del momento histórico y considerarla, a principios del siglo XVII, como «un discurso de carácter teórico-legitimista» (p. 106-107), enlazada con la nueva moralidad política que se hace efectiva en España con las traducciones de Botero (1589), Bodino (1590) y Lipsio (1604), que a su vez se sincronizan con el interés por Álamos de Barrientos y su *Tácito español ilustrado con aforismos*, lo que se echa de ver en el estudio de la obra de Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas* (Madrid, 1599) y la de Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales* (Madrid, 1610). El análisis conduce a la descripción de la privatura de Lerma y Olivares como un discurso simbólico sobre el poder y la consideración de la corte como 'laberinto', tal como aparece en Hernando de Soto. Ambos validos, pero sobre todo Lerma, descubrieron el poder de las imágenes, del patrocinio y del patronazgo para afianzar su poder y la imaginería simbólica del príncipe cristiano.

El libro contiene un epílogo en el que se subraya la valoración del barroco hispánico del siglo XVII dentro de la modernidad actual, así como su fuerte paralelismo con las corrientes irracionalistas de la cultura neorromántica y de vanguardia que han prefigurado el siglo XX, tal como la entendieron en su momento intérpretes como Eugeni d'Ors («[El Barroco] se ríe de las exigencias del principio de contradicción».), y se enfatiza también el fuerte paralelismo que lo enmarca en movimientos de la última modernidad, como el neobarroco hispanoamericano, o la misma reivindicación de la estética barroca en las obras de autores como Alejo Carpentier o Lezama Lima. En suma, se trata de otra muy valiosa contribución al estudio de los mecanismos simbólicos que definieron una época, una latitud histórica e incluso, en la interpretación tradicional, un modo de ser hispánico.

CC BY

Ignacio García Aguilar
Poesía y edición en el Siglo de Oro,
Madrid: Calambur, 2009, Biblioteca Litterae 18, 444 p.

ISBN: 978-84-8359-052-2

Anne Cayuela
Université Stendhal Grenoble 3
anne.cayuela@wanadoo.fr

«Si conocer *poesía* quieres,
a las obras impresas te remite:
que aquellas son las verdaderas señas»[1]

Algunas tesis doctorales se convierten —una vez publicadas— en obras clásicas de obligada consulta. *Elementos paratextuales y edición poética en el Siglo de Oro*, que recibió el Premio extraordinario de Doctorado en la macroáera de Arte y Humanidades de la Universidad de Córdoba y de la que el volumen 18 de la Biblioteca *Litterae* es una versión en formato de libro, constituye una aportación definitiva al conocimiento de la poesía áurea, ya que explica algunas de las claves de la historia interna de los impresos poéticos del Siglo de Oro. Ignacio García Aguilar, a pesar de sus pocos años, tiene ya una amplia y rica trayectoria de investigador en este campo, como ponen de manifiesto las brillantes publicaciones de *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro. La poesía de Lope de Vega* (Madrid: Orto-Universidad de Minnesota, 2006) y del volumen colectivo *Tras el Parnaso. La Poesía del Barroco tardío*. (Vigo: Academia del Hispanismo, 2009), así como los diversos artículos sobre la producción poética española de los siglos XVI y XVII gestados en el seno del grupo PASO[2]. En *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, García Aguilar explora la participación de los diferentes actores del libro en la producción de la poesía áurea,[3]

1. Conclusión del soneto «Si vas a conocer a un gran poeta» de Lope de Vega: *La Circe*, Madrid: viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1624 en la que hemos sustituido «poeta» por «poesía» .

2. Grupo de investigación dedicado a la poesía del Siglo de Oro. http://grupopaso.es/.

3. Señalamos publicaciones francesas recientes en este campo de investigación : OUVRY-VIAL, Béatrice, RÉACH-NGÔ, Anne (dirs.): *L'acte éditorial. Publier à la Renaissance et aujourd'hui*, París: Classiques Garnier, 2010*;* KELLER-RAH-

y se vale para ello de herramientas conceptuales y metodológicas propias de la historia del libro, la bibliografía material, la sociología de la edición, o la semiología literaria, que le permiten medir la «incidencia que tiene el universo editorial en la paulatina formalización e institucionalización del discurso lírico áureo». El autor se vale del concepto de «función paratextual» (p. 19-21), forjado con la intención de «analizar las implicaciones históricas de los elementos paratextuales de cara a la objetivación de mecanismos que puedan servir para historiar el proceso de canonización de la poesía lirica áurea» (p.20), y se acerca al «funcionamiento comunicativo» de los paratextos (p. 79), que permiten rastrear e interrogar la interacción entre el mundo del libro y el mundo del lector. También se vale del concepto de «enunciación editorial», que permite englobar todas las huellas que dejan, dentro y a veces fuera del libro, cuantos intervienen en su elaboración, producción y circulación.[4] Así, este estudio permite entender el modo en que se leía la poesía desde los parámetros editoriales y la manera en que las lecturas de los operarios del taller de impresión se expandían al lector masivo.

El corpus analizado en este libro viene plasmado en un catálogo de fuentes que incluye un total de 193 obras.[5] El establecimiento de este catálogo es el resultado de una minuciosa tarea de consulta de los ejemplares (la mayoría de ellos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid y los restantes en otros archivos y bibliotecas: cfr. p. 12), y de una completa descripción bibliográfica de los elementos materiales y paratextuales, que, aunque no se reproducen íntegramente por motivos de espacio, Ignacio García Aguilar ha sabido explotar citando fragmentos pertinentes e incluyendo elementos iconográficos de interés (son noventa y nueve las imágenes que somete a un riguroso análisis semiótico). La presentación de este catálogo sigue un orden cronológico y abarca desde 1543, año de publicación de *Las Obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros*, hasta 1648, fecha del *Parnaso* de Quevedo.[6] De este modo se nos permite seguir la evolución de la lírica culta profana a lo largo de poco más de un siglo, en un período de profundas transformaciones y en el que se produjo un giro absoluto en la apreciación socio-literaria de la poesía lírica y del oficio poético.

El libro consta de seis partes cuidadosamente elaboradas. En la primera, «Textos en contexto: producción y transmisión de la lírica áurea», claramente introductoria, se aclaran cuestiones metodológicas que atañen al planteamiento general: gracias al corpus constituido por los poemarios de lírica culta no religiosa publicados bajo una organicidad y cohesión basada en la figura autorial, y

BÉ, Edwige (dir.): *Les arrière-boutiques de la littérature. Auteurs et imprimeurs libraires aux XVIe et XVIIe siècles,* Toulouse: PUM, 2010, RIFFAUD, Alain (dir.): *L'écrivain et l'imprimeur*, Presses universitaires de Rennes, 2010.

4. SOUCHIER, Emmanuel : «Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale», *Communication et langage*, vol. 154, 2007, p. 23-38.

5. De gran utilidad resulta este catálogo de los poemarios impresos que haría falta realizar para otros géneros.

6. Las *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1648 cierran el listado.

mediante el análisis de los paratextos —portadas, dedicatorias, prólogos, aprobaciones, tasas, licencias, láminas, poesías laudatorias— debidamente contemplados desde su histórica complejidad, se plantean «cuestiones fundamentales que atañen al modo en que se expone la sanción del texto, a las formas de expresión de la identidad autorial, a los reajustes del código literario, a la diversa canalización de la lectura, a la selección de consumidores ideales o, incluso, a elementos más generales que inciden en la global modelización del gusto y del discurso poético» (p. 24).

En el segundo capítulo, «Entre normativa legal y prácticas editoriales: determinaciones externas de la autorización textual (p. 25-121), se interrogan los condicionamientos materiales y normativos que determinan la producción y el consumo del producto editorial poético. El estudio y análisis de la portada que se lleva a cabo en «El pórtico del libro en la era del frontispicio» (p. 47-67), gracias a las reproducciones de diferentes portadas, ofrece brillantes comentarios sobre las ilustraciones xilográficas distintivas del librero-editor o del maestro impresor y sobre las ilustraciones relativas al contenido del libro. Ignacio García Aguilar destaca la carga semántica contenida en las portadas de seis ediciones de Garcilaso de la Vega, y explica su paulatina conversión en reclamo editorial, fijándose para ello en los elementos ortotipográficos, ornamentales y simbólicos que le permiten profundizar en importantes cuestiones socio-literarias frecuentemente desatendidas por la crítica tradicional (p. 53). Desarrolla también aspectos poco estudiados, como la incidencia de los libros de emblemas en las portadas de libros, calificadas de «aparatos de significar»; la evolución del formato y de sus posibilidades expresivas, de la letrería y de la puesta en página; la inclusión de índices y tablas que influyen en los paradigmas y modelos interpretativos; el papel de las imágenes en la comunicación escrita con el lector y en la dialéctica visual y material entre los textos poéticos y el autor que los escribe.

El estudio de las aprobaciones, censuras y pareceres revela cómo estos preliminares sancionan y autorizan las propuestas poéticas respecto de las innovaciones y variaciones. En la magistral tipología de la función y valor de las aprobaciones distingue García Aguilar la aprobación «monotextual», mera crítica burocrática, de la «politextual», que es ya crítica literaria y herramienta de institucionalización literaria; indica previamente quién autoriza, qué se autoriza y cómo se autoriza; señala acertadamente que la poesía impresa, en tanto que producto de mercado, es fruto no del *ocio* sino del *negocio,* y que la *inventio*, la *elocutio*, el decoro, la autoridad del escritor y el beneficio patrio, tanto como el gusto del público, son algunas de las justificaciones y criterios de validación que concurren para autorizar un poemario.

El tercer capítulo abarca cuestiones fundamentales de la producción y la recepción del libro poético. Las «Negociaciones del autor» (p. 123-186) atienden a las relaciones conflictivas que existen entre los agentes implicados en la producción (intelectual y material) de la poesía áurea tal como se reflejan en el para-

texto. Los prólogos de los impresores utilizan la misma argumentación retórica así como los mismos avales de utilidad, dulzura, novedad o calidad artística que los autores. Las competencias autoriales —como por ejemplo la elección del dedicatario, la redacción de la dedicatoria o incluso la redacción de los versos que se incluyen en el libro— se trasladan a los otros «autores» del libro: los responsables de su elaboración material. Entre estas «negociaciones del autor», Ignacio García Aguilar destaca la forma en que éste se autorretrata en los paratextos, mediante grabados, prolongando los trabajos de Pierre Civil. A través del ejemplo de Montemayor muestra que la inclusión de su retrato en el *Cancionero* de 1562 sirve para exaltar su condición de literato «profesional». También indaga en las consecuencias poéticas de la profesionalización de la escritura: el modelo canónico del *Canzionere* ya no cuadra con la fragmentación, la multiplicidad, la exigencia de novedad y originalidad que supone la difusión impresa. Expone asímismo las estrategias que desarrollan los autores para conquistar en vida estimación y fama, hasta entonces reservadas a los autores clásicos: tal es el caso del uso (y abuso) lopesco de retratos y de la figuración icónica del autor dentro de su propia obra, o de la auto-canonización de Quevedo en el *Parnaso poético*.[7]

El estudio del «peso» del lector en la formalización del texto lírico y de los paratextos revela cómo los prólogos designan a su lector idóneo, a la vez que seleccionan un público muy determinado, y cómo van construyendo una retórica y una argumentación capaces de seducir a un público amplio y de apelar al consumidor siguiendo la evolución de la producción impresa de poemarios líricos.

El cuarto capítulo «El modelo editorial : entre la poética y el mercado» (p. 187-250), expone los valores poético-editoriales que adquieren durante esos años los formatos de impresión y la estructura dispositiva de los poemarios. Describe, mediante siete gráficos, la evolución de los formatos editoriales de la lírica impresa y el paso del «poemario de escritorio» al «poemario de bolsillo»: señala además que en la última década del XVI y en la primera del XVII se produce un notable incremento del primero y matiza y explicita el valor y la significación de cada formato. Ignacio García Aguilar recalca además, en las obras de Boscán y Garcilaso (1543), la manifestación de la autoría individual a través de la «*dispositio*» editorial en cuatro libros, y se refiere a este propósito a los nuevos criterios de ordenación (bipartita o tripartita), y a la selección de las composiciones que se irán introduciendo posteriormente, demostrando, con una argumentación irrefutable, que el producto editorial es el resultado de un meditado proyecto organizativo que apunta de manera cada vez más clara hacia la variedad del material impreso y a la posibilidad de continuaciones o nuevos productos. (p. 223). Analiza en fin, a través de los ejemplos de Aldana o de Lope, los medios utilizados para suscitar la curiosidad del consumidor, como el «descubrimiento» de nuevos textos, o la revelación de nuevos conflictos vitales.

7. QUEVEDO, Francisco de: *Parnaso español*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera, a costa de Pedro Coello, 1648.

En «Elementos para una historia interna de la lírica áurea impresa» (p. 251-274) Ignacio García Aguilar propone recorrer de manera más particular «la(s) historia(s), los valores, los sentidos y los contextos de los poemarios líricos estampados durante la edad moderna en núcleos y en entornos muy concretos y con particularidades bien delimitadas» (p. 253). Tras un estudio sistemático del título de los poemarios, destaca que entre 1539 y 1565, el término *Obras* aparece en más del ochenta por ciento de los títulos y que sólo a partir de la década de los noventa se impone la etiqueta de *Rimas* o los adjetivos que apelan a la mixtura y a la variedad.[8]

El capítulo sexto, «Una propuesta de análisis diacrónico y tipológico de los impresos poéticos áureos (1543-1648)», contiene agudos análisis sobre el rastro de la batalla por la nueva poesía tanto en Sevilla como en la Corte, «dos motores de cultura literaria con importantísima fuerza institucionalizadora» (p. 299), batalla que utilizó tanto la vía manuscrita como la impresa y en la que participaron Lope y Quevedo, aunque con planteamientos muy dispares. También toma en cuenta las tendencias y tensiones operativas en lo que atañe a la poesía lírica española o luso-castellana impresa en Portugal, enfatizando los condicionantes político-militares y literarios que imperan en la tensión entre centro y periferia.

En este brillante estudio, escrito con claridad e ingenio, Ignacio García Aguilar propone, en conclusión, un planteamiento y una metodología renovados que enriquecen de forma sobresaliente el conocimiento de la poesía áurea. Cabe aplaudir la precisión de las fuentes y el manejo de una rica y amplia bibliografía (p. 397-423).[9] Quiero también aprovechar el espacio de esta reseña para celebrar el trabajo de edición que acoge este brillante estudio: gracias a la calidad de la *mise en page*, de las reproducciones y del diseño gráfico de la editorial Calambur, la belleza del libro corre pareja con la belleza del texto.

CC BY

8. Véanse los cuatro gráficos (p. 269-271).

9. Unas escasas erratas se han deslizado en la bibliografía francesa : aux XX siècle (nota 2 p. 255), Moyen âge (n. 46 p. 48), Henri Jean (n. 73 p. 68), del'enfant (n. 76 p. 69), practiques (n. 58 p. 159), Moyen âge (p. 409), au XIVème (p. 416). La imprenta no deja de ser tramposa. Se ha tragado la nota 28 : CAYUELA, Anne : «La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIX (1993), p. 71 y ha convertido los cánones críticos de Pedro Ruiz Pérez en «cvríticos» (sic) (p. 421). Señalamos dos artículos de Séverine Delahaye sobre aspectos afines «La lyre, la voix, la plume : publier la poésie dans l'Espagne du Siècle d'Or», en JOUHAUD, Alain, VIALA, Christian (dirs.) *De la Publication. Entre Renaissance et Lumières*, París : Fayard, 2002, p. 223-233, «Auteur posthume, auteur officieux. Le poète et son œuvre dans l'Espagne des XVIe-XVIIe siècles », Actes du colloque *L'auteur. Théories et pratiques* (Grenoble, 24-25 avril 2002), *Les Cahiers de l'ILCEA* nº5, 2003, p. 51-70.

Juan I. Laguna
La Philosophía moral en el Guzmán apócrifo: la autoría de Juan Felipe Mey a la luz de las nuevas fuentes, Ciudad Real, Almud, 2012, 152 p.
ISBN: 978-84-941120-0-3

Natalia Palomino Tizado
Universidad de Huelva
byron_nat@hotmail.com

En 1602 y solo tres años después de que la primera parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán saliese de las prensas de Várez de Castro, apareció en Valencia *La segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* puesta en tipos por el muy avispado impresor Pedro Patricio Mey. Ese *Guzmán* apócrifo gozó de diez ediciones hasta 1604, cuando Alemán sacó a la palestra su *Atalaya de la vida humana.* Hasta ese momento llegó incluso a sobrepasar el éxito que había tenido el *Guzmán* primero, pues no en vano se encontró con unos lectores ávidos de noticias sobre la vida y milagros del pícaro hispalense.[1] El nombre con el que el libro valenciano llegó a la estampa, ese de Mateo Luján de Sayavedra, resultó a todas luces impostado, dejando así abierto un desafío de identidades tan grato y complejo como el que acompañó al *Quijote* urdido a nombre de Alonso Fernández de Avellaneda. Se añade a ello otra singularidad del libro, y es el hecho de haber sido compuesto en forma de centón, tejiendo y destejiendo fragmentos de otras obras contemporáneas. A ambas cuestiones pretende responder Juan I. Laguna con este libro, cuya primera parte atiende a la composición del texto y a las fuentes que manejó el autor del apócrifo, con especial atención a la *Philosophía moral* de Juan de Torres, mientras que la segunda se centra en desvelar la personalidad histórica del embozado Sayavedra.

1. Mañero (2007).

Aun cuando las investigaciones realizadas con anterioridad ya habían señalado la utilización, el manejo y hasta el plagio de un buen número de textos y lecturas en la construcción material del *Guzmán* apócrifo, Juan I. Laguna ha demostrado de manera palmaria que se hizo uso de hasta nueve obras más, que hasta el momento no habían sido señaladas, casi todas impresas en los años inmediatamente anteriores a la composición del libro. Las más antiguas son *Il manifesto successo, di tutto il seguito per il duello et querela de i dua illust. s. napoletani, Il s. Cesare, et il s. d. Fabritio, Pignatelli. Pareri, allegationi, discorsi, et lettere di diversi illust. sig. et eccel. cavalieri, et dottori, sopra il detto duello*, impreso en Florencia por Bernardo Giunta en 1548; el *Libro de la oración y consideración* de Fray Luis de Granada, que Andrés de Portonaris estampó en Salamanca en 1554; y las *Prediche del reverendissimo mons. Cornelio Musso*, salidas en Venecia, por Gabriel Giolito de Ferrari, en 1558. A la última década del siglo XVI corresponden la *Microcosmia y gobierno universal del hombre christiano, para todos los estados, y cualquiera de ellos* de Marco Antonio de Camos (Barcelona, Monasterio de San Agustín por Pablo Malo, 1592), las *Addiciones a la sylva spiritual, y su tercera parte* de Antonio Álvarez (Barcelona, Gabriel Lloberas, 1595), el *Thesoro de los soberanos misterios y excelencias divinas, que se hallan en las tres letras consonantes del sacrosanto e inefable nombre de IESVS, según se escribe en el original hebreo* de Domingo García (Zaragoza, Lorenzo de Robles, 1598), el *Thesoro de varias consideraciones sobre el psalmo de misericordias 'Domini in eternum cantabo'; en que se contienen conceptos de grande espíritu, muy provechosos para predicadores, con los setenta y dos nombres de Dios* de Juan Suárez de Godoy (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1598) y la *Relación del aparato que se hizo en la ciudad de valencia para el recibimiento de la serenísima reyna doña Margarita de Austria desposada con el athólico y potentíssimo rey de España Don Phelipe, Tercero de este nombre* de Juan Bautista Confalionero (Valencia, Pedro Patricio Mey, 1599). Mención aparte merece, claro está, la *Philosophía Moral* de Juan de Torres, que encabeza el título del libro (Burgos, Juan Baptista Varesio, 1596). Es de aquí de donde el autor de este segundo *Guzmán* tomó prestados y aun hurtados más párrafos, pasajes o ideas, que en algún caso ocupan páginas enteras.

Los procedimientos de que se valió el disfrazado Luján de Sayavedra para insertar todos esos materiales de construcción en su propio edificio varían significativamente. Unas veces copia literalmente el original, manteniendo el mismo orden de párrafos o alguna frase suelta; otras, modifica dicho orden de párrafos y frases. En ocasiones, opta por resumir o reinterpretar lo leído en la fuente, lo adorna con coletillas o frases sueltas de su propio caletre o incluso se limita a traducir sin más textos originalmente escritos en latín o italiano. Para demostrar la pertinencia de estas fuentes, Juan I. Laguna presenta los pasajes del apócrifo en columnas paralelas a los textos originales de los que parte, de modo que el lector pueda corroborar por sí mismo la conexión textual sin el más mínimo margen de duda. A su vista, no cabe sino afirmar que el autor del apócrifo utilizó todas las fuentes señaladas por Laguna para engrosar su *Guzmán*, que hay ahora que

añadir a las que ya se conocían. La conclusión es que, a la luz de lo recogido en este estudio y a la de otros trabajos anteriores, más de la mitad de la obra es fruto pura y simplemente de la rapiña literaria.

Este admirable esfuerzo de cotejo y localización de fuentes ha llevado a Laguna a adentrarse en los terrenos, siempre pantanosos, de la autoría y la atribución de la composición de la obra. El candidato que aquí se propone como continuador espurio del *Guzmán de Alfarache* alemaniano es el profesor e impresor valenciano Juan Felipe Mey. A ese mismo entorno geográfico, profesional y familiar había ya apuntado David Mañero Lozano en un artículo publicado en el 2011, donde indagaba en las razones que habían llevado a Mateo Alemán a presentar al personaje de Sayavedra acompañado de un hermano, que tiene a bien cambiar su nombre Juan Martí en Mateo Luján: «Llamábase Juan Martí. Hizo del Juan, Luján, y del Martí, Mateo; y, volviéndolo por pasiva, llamose Mateo Luján».[2] La solución que Mañero propone para tal enigma es que el escritor sevillano quiso señalar a dos personas como responsables del atropello: el dicho Juan Martí y a Pedro Patricio Mey, impresor de la segunda parte y rebautizado como Mateo Luján. Él y no otro habría sido el verdadero promotor de la continuación apócrifa.[3] Por su parte, Juan I. Laguna ha puesto el blanco en el entorno familiar de los Mey, aunque desplazándolo hacia Juan Felipe Mey, impresor también, pero más inclinado a las letras humanas, pues no en vano llegó a ocupar la cátedra de Prosodia y Retórica en la Universidad de Valencia hasta su muerte, ocurrida en 1612.

Entre las distintas razones que respaldan la autoría de Juan Felipe Mey, conviene destacar la estrecha relación que mantuvo con Antonio Agustín, arzobispo de Tarragona, para el que trabajó durante casi una década. Ello explicaría la figura de ese «grande doctor letrado de grande censura» del que se habla en el *Guzmán* y justificaría asimismo el uso de textos de difícil localización como *Il manifesto successo*. Recuérdese que Antonio Agustín reunió una magnífica biblioteca humanística y jurídica en su sede tarraconense, tras haber pasado una importante parte de su vida en Italia, bajo la tutela y el magisterio de los más destacados jurisconsultos de la época. Por otro lado, los profundos vínculos que Mey mantuvo durante toda su vida con la Compañía de Jesús podrían justificar el conocimiento exhaustivo de la *Philosophía moral* del jesuita Juan de Torres, sin duda la obra más plagiada en el *Guzmán*. El mismo gusto por lo italiano de Juan Felipe Mey, quien había traducido las *Metamorfosis* de Ovidio directamente desde el toscano, dejó también sus ecos en el apócrifo, en el que, como subraya Laguna, se acude a frecuentes italianismos y donde el autor se muestra hasta tal punto familiarizado con la lengua que aquí y allá olvida traducir nombres o vocablos.

Entre las circunstancias que rodean *La Philosophía moral en el Guzmán apócrifo: la autoría de Juan Felipe Mey a la luz de las nuevas fuentes*, está la de haber

2. Alemán (2012:509).

3. Mañero (2011).

sido escrita al margen de cualquier institución universitaria, lo que acaso aumente su valor, pues no siempre es fácil llevar a cabo una tarea tan rigurosa y metódica como la que aquí se ha realizado desde fuera del confortable amparo de un entorno académico. Siempre es de agradecer que haya personas que sin otra aspiración y premio que el conocimiento mismo estén dispuestas a invertir su tiempo y aun su vida en la lectura y el estudio de unos textos que pueden parecer lejanos, pero que forman parte esencial de nuestra cultura y nuestro patrimonio. En este caso, además, los resultados del trabajo son incontestables en su primera parte, pues no cabe ni siquiera el margen a la duda en cuanto a los textos que se señalan como fuentes para el *Guzmán* apócrifo. En cuanto a la autoría de Juan Felipe Mey, el perfil que se traza y la información acumulada abre una línea de investigación novedosa, que contribuye decisivamente a ir cerrando un cerco en torno a uno de esos misterios que todavía se nos resisten en la literatura del Siglo de Oro.

Bibliografía

Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache, ed. David Mañero Lozano, Madrid, Cátedra, 2007, p. 11.

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2012, p. 509.

Mañero Lozano, David, «Pedro Patricio Mey y Mateo Alemán. Nuevos enigmas del Guzmán apócrifo», *Nueva revista de filología hispánica*, 59.1 (2011), pp. 1-24.

Rodrigo Cacho Casal,
La esfera del ingenio.
Las silvas de Quevedo y la tradición europea,
Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, 264 p.
ISBN: 978-84-9940-423-3.

Luis Gómez Canseco
Universidad de Huelva
canseco@dfesp.uhu.es

No siempre la erudición anda de la mano con la inteligencia. Con frecuencia los datos se acumulan en la bibliografía crítica hasta convertir el pensamiento en fárrago y otras el talento se consume en mero alarde. Pero cuando sabiduría y agudeza se conjugan, la lectura se convierte en fiesta. La que este libro ofrece a los lectores interesados en la cultura y la literatura áureas apunta hacia un blanco que pudiera parecer menor, dentro de ese pequeño universo que es Francisco de Quevedo y Villegas: cuatro silvas. Sin embargo, la rica y matizada lectura que de ellas se ofrece abre sendas importantes en la lectura del poeta y es fruto de una tarea paciente, llevada a cabo durante casi diez años y en la que Rodrigo Cacho —desde su buen asiento en Cambridge y su mal asiento por medio mundo— ha dejado lo mejor de sí mismo. Y no es para menos, porque el propio Quevedo invirtió media vida en perfilar su floresta de silvas, comenzada con veinte y tantos años y que siguió puliendo y repensando hasta su más completa madurez literaria y humana. A medias de ese camino, el 17 de junio de 1624, escribía a don Juan de la Sal, obispo *in partibus infidelium*, dando cuenta de ese laborioso quehacer: «Yo volveré por mi melancolía con las silvas, donde el sentimiento y el estudio hacen algún esfuerzo por mí».

Para abordar este reto, el autor ha sabido liberarse de cualquier corsé previo, ya fuera teórico, ideológico o genérico, procurando ofrecer al lector no una lectura cerrada y matemática de los textos —siempre tan gratificante como la resolución de un cubo de Rubik—, sino algo más fértil e inasequible: un contexto intelectual, a partir del cual explicar la relación de Quevedo con sus silvas.

Por ello, el punto de partida es una reflexión sobre el conceptismo como parte de una modernidad poética europea en la que el poeta quiso insertar sus versos. Tal como se plantea en el libro, el conceptismo es la salida —una de ellas— a la ruptura del pensamiento analógico que caracterizó el Renacimiento. La conexión entre los significados y los significantes, asentada probablemente en el carácter sagrado de la lengua hebrea, se hace añicos, pero, a cambio, las palabras ganan una independencia inesperada, otorgando a la literatura un estatuto radicalmente autónomo en el que el ingenio y los juegos de agudezas se convierten en claves para esa modernidad.

La elección de un género como la silva no fue en absoluto casual. Como Góngora, Quevedo era plenamente consciente de que, frente a otros cauces métricos, la silva multiplicaba esa libertad recién ganada para la poesía. Por eso resulta tan significativa la reivindicación que hizo de su condición de introductor del modelo en España en una nota autógrafa a su ejemplar de la *Retórica* aristotélica, que Cacho ha tenido la puntualidad de subrayar: «Oración pedestre: Es la que corre libre como quiere y por eso pierde gravedad. De este género es la que yo usé primero con nombre que yo la puse de *silva* en España». Esa falta de *gravedad*, más que un defecto, es un gesto retórico de modestia, presente también en Estacio y Poliziano, las dos principales referencias que el poeta tuvo en mente a la hora de concebir sus propios versos. Nadie crea, sin embargo, que estamos ante un mero ejercicio imitatorio de modelos clásicos y humanísticos. Quevedo dialoga con la tradición, pero mira hacia el presente, hacia los contemporáneos y, sobre todo, experimenta en el lenguaje, en los temas y hasta en la métrica, pues llama silvas no solo a la combinación de endecasílabos y heptasílabos, sino a otros poemas para los que usa del sexteto, la octava y hasta el romance o la quintilla. Se trataba, pues, de un molde abierto, donde acrecienta esa libertad recién conquistada gracias a las características propias del género.

Si la primera parte del libro se consagra a una reflexión teórica e histórica sobre el conceptismo y la silva como cauce poético, la segunda vuelve sus ojos a los textos mismos. De entre las veintiocho silvas que conforman la serie quevediana, Rodrigo Cacho ha elegido cuatro, la silva *Al pincel* («Tú, si en cuerpo pequeño»), *Al inventor de la pieza de artillería* («En cárcel de metal, ¡oh, atrevimiento!»), el *Himno a las estrellas* («A vosotras, estrellas») y *A Roma antigua y moderna* («Esta que miras grande Roma agora»). El estudio de los cuatro poemas suma el análisis de la disposición o el rastreo de las fuentes con cuestiones de estilo, relaciones con la pintura o la ideología y termina por conformar la imagen de un Francisco de Quevedo abierto a Europa, atento a la tradición grecolatina, pero también a los poetas contemporáneos, en tensión entre lo antiguo y lo moderno, entre la fascinación y la inquietud del presente, entre la imitación y el ingenio, entre el Renacimiento y el Barroco. En concreto, la silva *Al pincel*, reelaborada entre 1609 y 1639, presenta a un poeta interesado en la pintura contemporánea, lector de Anacreonte, pero también del poeta francés Rémi Belau, cuyo poema *Le pinceau* le sirvió como punto de partida. El retrato de la dama da pie a un

reflexión general sobre las capacidades de la pintura para representar una ilusión de realidad y para rescatar a las personas del olvido, comunicando el pasado y el presente. El poema incluye un elogio de los pintores españoles, cuya nómina fue cambiando en las distintas versiones, pero en el que se destaca la moderna pintura de trazos frente a los modelos renacentistas, siempre perfilados, que Rodrigo Cacho ha señalado como un paralelo con la renovación poética: «El arte conceptista, visual y verbal, nace de la velocidad ingeniosa, pero requiere tiempo y un esfuerzo intelectual importante por parte del receptor, que tiene que dar un paso atrás y reflexionar sobre lo que acaba de percibir, rellenando con su inteligencia y fantasía los trazos inacabados y los silencios dejados por el autor» (p. 112).

Para un experto espadachín y coleccionista de espadas como fue Quevedo, las armas de fuego hubieron de ser un asunto, cuando menos, problemático, y acaso por ello le consagró su silva *Al inventor de la pieza de artillería*. Junto a esa vertiente vital, el motivo tenía una tradición literaria de abolengo renacentista, que también comparece en Ariosto o Cervantes y que se aneja a una diatriba general contra el progreso, presente ya en la literatura grecolatina. Quevedo indaga en esas tradiciones para encontrar modelos en Focílides, en las críticas horacianas contra la navegación o en la canción *Il ferro* de Giovan Battista Marino. A partir de ahí, va forjando un discurso que reserva la libertad al poeta, al tiempo que advierte de la necesidad de poner límites morales al ingenio humano cuando se aplica al mundo real. Si el progreso resulta fascinante como muestra de las capacidades humanas, se torna aterrador en invenciones como las armas de fuego y, en consecuencia, en la guerra moderna. La conclusión es una imagen pesimista del hombre, convertido en enemigo de sí mismo y víctima de su propia invención: «y solo la osadía / y la malicia quedará por tuya».

También Marino fue la fuente principal del *Himno a la estrellas*. Quevedo hubo de leer su *Inno alle stelle* durante su decisiva estancia en Italia, entre 1613 y 1619, así como el neoplatónico himno *Stellis*, incluido en los *Hymni naturales* de Michele Marullo. Sobre esos modelos, el poeta español presenta al poeta como intermediario entre el mundo terreno y el celestial y hace de ese cielo un reflejo del juego literario: «Las estrellas del cielo se transforman —escribe Cacho— en conceptos enlazados por agudas líneas de ponderación que perfilan un cosmos verbal, donde la poesía y el arte crean un espacio autónomo que gravita en tomo al ingenio quevediano» (p. 168). Por su parte, la silva *A Roma antigua y moderna* y su correspondiente soneto *A Roma sepultada en sus ruinas* miran hacia la tradición humanística y lee, a través suyo, un buen puñado de versos de Virgilio, Tibulo, Ovidio y, sobre todo, de Propercio. No obstante, los principales antecedentes para Quevedo fueron Janus Vitalis con su epigrama *Roma Prisca* y Joachim Du Bellay tanto en las *Antiquetez de Rome* como en los *Poemata*. Imitando y desmintiendo a sus modelos, Quevedo urdió una lección moral en la que los fragmentos de la antigua Roma se convierten en paradigma de la soberbia humana. La imagen física de las ruinas deviene en imagen moral del hombre, que desafía al tiempo y a la naturaleza con sus construcciones, pero

que termina siendo vencido por ellos. La enseñanza última se presenta como paradoja, pues en el progreso de la ciudad originaria está también la razón de su decandencia, como subraya el autor del ensayo: «La decadencia de Roma es tanto urbanística como moral, pues las ruinas no representan únicamente el paso del tiempo, sino más bien la degradación de una sociedad responsable de su propia caída» (p. 205).

Estas cuatro silvas trazan con finura la imagen de un Quevedo hijo de su tiempo, ajeno a ese enclaustramiento hispánico que con frecuencia se le atribuye y lector atento de sus contemporáneos europeos. Sin embargo, de entre todos ellos, acaso la lectura más singular sea la de Góngora. Desde el joven que pretendía emular la vena jocosa del cordobés en las *Flores de poetas ilustres* hasta el poeta maduro que rindió un cumplido homenaje al *Polifemo* con su *Himno a las estrellas*, Quevedo parece haber vivido entre el desprecio público y la admiración secreta hacia don Luis, y las silvas son una prueba inequívoca de ese sentimiento contradictorio. Claro ejemplo son esos dos *yoes* con que se señalaba a sí mismo como introductor de la silva en España en los márgenes de una *Retórica* de Aristóteles. No en vano llevaba años trabajando en sus poemas y de repente saltó Góngora a la palestra, con sus deslumbrantes *Soledades* bajo el brazo, para llevarse toda la gloria de la renovación poética.

Más allá de sus muchos aciertos parciales, *La esfera del ingenio* tiene la virtud principal de situar al poeta Francisco de Quevedo en el contexto que le fue verdaderamente propio, el de una tradición europea que va de la poesía griega a la del último Renacimiento, desde Anacreonte y Estacio a Marino y Du Bellay. Rodrigo Cacho ha sabido cifrar en estas silvas las claves de su modernidad poética y de su paradójica visión de un mundo contemporáneo. Esperemos que el anuncio que, desde las páginas preliminares, hace de abandonar la senda quevediana sea tan solo una verdad a medias. De no ser así, Quevedo habrá perdido un valedor insustituible entre nosotros.

CC BY

Iveta Nakládalová,
La lectura docta en la Primera Edad Moderna (1450-1650),
Madrid, Abada Editores, 2013, 320 p.
ISBN: 978-84-15289-48-7

José Aragüés Aldaz
Universidad de Zaragoza
aragues@unizar.es

La presente monografía de Iveta Nakládalová supone una feliz novedad en el seno de nuestros estudios sobre la lectura y el libro. Nakládalová, integrante del Seminario de Poética del Renacimiento de la UAB, ofrece un completo y brillante panorama de las reflexiones teóricas generadas por el pensamiento altomoderno en torno a los usos y valores de la lectura. La obra indaga el modo en el que los textos concibieron ese rico y complejo *gesto* de la *lectio*, atendiendo a la tópica literaria y al imaginario metafórico desplegado en torno a él, y recorriendo de manera ordenada una amplísima galería de ámbitos discursivos. La autora explora, de manera sucesiva, el universo de los tratados educativos (que manifiestan el anclaje de la pedagogía renacentista en la «letra» de los *auctores*), el de las artes retóricas (donde la lectura se vincula con la anotación de citas eruditas y con la *imitatio* estilística), el complejo mundo de las enciclopedias pre-ilustradas (concebidas como filtro entre la letra impresa y la escritura personal) y, por fin, el entorno de la devoción (en el que el lector percibe el acercamiento al libro como ejercicio espiritual y afectivo). Las preceptivas surgidas en el período diseñaron todos los perfiles de un *modus legendi* profesionalizado, institucionalizado, erigido en instrumento para la formación intelectual y moral del individuo. Los tratados que orientan el «acto de leer» reflexionan así sobre cuestiones tan diversas como la naturaleza de la *textualidad*, la relación entre lectura y escritura o la interacción que establece el discurso con el espacio extratextual. Porque en esos tratados la apropiación del libro por parte del lector no se concibe tan sólo como

una fuente de conocimiento, sino, quizá ante todo, como un medio para organizar el saber y, por esa vía, para ordenar y comprender el mundo. Al amparo de esa idea, la exposición de Nakládalová acaba ofreciendo un ambicioso recorrido por las más diversas escalas del pensamiento renacentista, interrogando todas las claves del paradigma cultural que lo sustenta.

Ese recorrido comienza con el estudio del lugar que la lectura ocupa en los textos pedagógicos, asunto al que se consagra de modo exclusivo el primer capítulo de la monografía. Los tratados escolares formularon en el siglo XVII un auténtico *ars legendi*, que asumía muchos de los presupuestos esbozados en la centuria anterior en el seno de los *studia humanitatis*. En ellos, la lectura no constituía una herramienta más del aprendizaje, sino acaso su centro. Frente al magisterio oral del Medioevo, el anclaje en el libro y la lectura era el fundamento de las *bonae litterae*, encaminadas a ofrecer al individuo, como decíamos algo más arriba, una adecuada erudición y una habilidad discursiva basada en la emulación estilística. Los teóricos fijaron en este sentido un canon de autoridades rígido, ponderando las ventajas de la «varia lección», pero recordando también algunos de sus inconvenientes. La selección de unos *pauci auctores*, su lectura pausada e intensiva, hubo de constituirse así en garante de un adecuado itinerario por el conocimiento, sin demoras o desvíos.

Esa imagen justamente —la del itinerario— es una más entre las metáforas sobre la lectura que invaden los textos teóricos altomodernos, haciendo quizá más evidente el carácter inasible de ese *gesto*, pero desvelando al tiempo algunas de sus claves esenciales. Las analogías, recurrentes y universales, poseen en muchos casos un origen clásico y adoptan en los textos diferentes perfiles. Así sucede con las imágenes senequianas que vinculan la lección reflexiva con la pausada digestión o con la elaboración de miel por parte de las abejas. Esta última es metáfora que sirve también para desvelar los beneficios de la *compilatio*, haciendo de los libros flores y de las misceláneas renacentistas, jardines o huertos. La asociación entre la nutrición y la lectura, por su parte, sugiere la conquista del discurso ajeno y su metamorfosis interna para la creación de un vigoroso discurso individual. Todo ello en el horizonte de las bondades del lento rumiado (*ruminatio*) de los autores leídos, en el de los riesgos que el apetito voraz y desordenado de la lección dispersa puede causar en el espíritu o, incluso, en el de la polémica religiosa en torno a la necesidad o la inconveniencia de una ingestión «cruda» (es decir, sin mediación por parte de la Iglesia) de la letra bíblica. Junto a esas imágenes, motivos como el de la inmersión en el texto (o el peligro de ahogarse en sus profundidades) o el de la necesidad de llegar a su *medulla*, asedian todos los matices de ese acceso del hombre renacentista al libro.

A las implicaciones morales de ese acceso consagra Nakládalová el segundo capítulo de su estudio. Allí se abordan las cautelas patrísticas y humanísticas ante la futilidad o el carácter inapropiado de ciertas obras, y se muestran los empeños en la elaboración de un canon aceptable desde un punto de vista no sólo estético, sino también moral. Al amparo de ese canon, la lectura se orienta a la emulación

de los *exempla* de los antiguos y los textos devienen «espejos» de vicios y virtudes, que inflaman el espíritu del lector. Claro que también los malos libros, con su ponzoña, pueden encender pasiones no deseadas. Los autores doctos insistieron, en este sentido, en los riesgos de la ficción —sobre todo de aquella difundida en lengua vulgar—, acudiendo de nuevo a un lenguaje metafórico, plagado de imágenes que sugieren la infección y la contaminación del alma. La condena de la lectura de los escritos paganos hubo de enunciarse al arrimo de la célebre visión de San Jerónimo, aunque, al cabo, la defensa de una lectura parcial y consciente del legado clásico hallara en esa misma autoridad una imagen célebre (la del matrimonio entre el hebreo y la cautiva egipcia, previamente purificada), próxima a la idea agustiniana de la lícita expoliación de los egipcios. Y es que lo útil y lo dañino pueden hermanarse en un mismo libro, haciendo necesaria una paciente labor de selección —o, a la inversa, de *expurgatio* de pasajes indeseados—, que la patrística y el humanismo ilustraron de nuevo con la imagen de la abeja, que liba entre las flores recogiendo tan sólo aquello que resulta provechoso. La lectura podía entenderse, de igual modo, como una búsqueda, bajo la impura «letra» de la poesía, de un significado alegórico sin duda más acorde a la verdad cristiana. Y en esa «hermenéutica jerarquizada» hubo de sustentarse la legitimación (y la valoración social) de unas *litterae* concebidas como una vía más hacia la virtud.

En la educación del hombre renacentista, el arte retórica —ámbito al que se dedica el tercer capítulo de la monografía— es la encargada de vincular el ejercicio de la lectura con el de la composición del propio discurso, oral o escrito. En ese contexto oratorio, analizado por la autora con una erudición sobresaliente, las doctrinas de Pierre de la Ramée insistieron en la subordinación de la *compositio* a la lectura (o, lo que es lo mismo, de la *genesis* del discurso personal al *analysis* de los textos canónicos). Las obras de Pedro Juan Núñez, Antonio Llull, Juan de Guzmán o el Brocense testimonian la fortuna de las tesis ramistas en nuestras letras, aunque las teorías sobre la *imitatio* contaban, por supuesto, con otros referentes algo más antiguos, como la *Rhetorica ad C. Herennium* o la magna *Institutio oratoria* de Quintiliano. A esos textos clásicos remiten numerosos autores del Renacimiento en la propuesta de una imitación compuesta cuyo desarrollo requería la obtención de una suma variada de *exempla*, sentencias y otros recursos (*copia rerum ac verborum*). Esas formas breves, anotadas durante la lectura, habían de ser custodiadas de modo ordenado en un cartapacio personal, es decir, en un *thesaurus* («cofre de joyas»), según otra de esas imágenes tan gratas al universo de la *lectio* docta. Erasmo, y a su zaga Miguel de Salinas, prescriben todo un método para ese ejercicio de anotación personal, iniciado con la preparación de un ordenado cuaderno, dividido en numerosos lemas temáticos.

Bien es cierto que otros autores recordaron los riesgos de un acopio desmesurado de citas, sentido por Bartoli, cómo no, como una suerte de insaciable «gula», que solo podía llevar a la indigestión y a la enfermedad. Ese tipo de críticas observan una evidente relación con las reticencias ante la proliferación excesiva de libros, abundantes ya en los inicios del siglo XVI y agudizadas en la

centuria siguiente. En este sentido, el ejercicio de la anotación en el cartapacio promovía la lectura reflexiva de un número muy limitado de obras, y podía ser incluso concebido como remedio para el «apetito desordenado de saber» provocado por la temida *multitudo librorum*.

Los tratados sobre el acopio o *artes excerpendi* (a los que Nakládalová ya había dedicado un breve trabajo anteriormente)[1] consolidaron un modo de erudición que aspiraba a reducir todo el conocimiento a una *summa* textual abarcable (anticipando los anhelos de la enciclopedia), y que, al tiempo, se volcaba decididamente al auxilio —algo más práctico— de la escritura y la oratoria «profesional». Son esas necesidades inmediatas las que, lógicamente, explican la proliferación de todo tipo de compilaciones impresas (polianteas, tesoros, libros de lugares comunes), a las que la autora consagra un nuevo capítulo en su obra, bajo el audaz marbete de «enciclopedias pre-ilustradas». Hijos en buena medida de la transformación de la *episteme* tras la invención de la imprenta, esos «libros de libros» ordenaban y facilitaban el acceso a lo más selecto de una materia textual casi infinita. Nakládalová ofrece un útil repaso a la compleja tipología del género, debatiendo las propuestas de Kenny, Goyet o Cherchi, para interesarse después por el rico imaginario metafórico que lo acompaña. El símil de la colecta de flores se halla presente en los títulos de numerosas obras («florilegios» y «polianteas»), cuyos prefacios insisten en la identificación entre la tarea del compilador y la labor natural de la paciente abeja. Otros textos prefieren mostrar desde sus portadas su condición de silva, prado, huerto o jardín, ponderando al unísono la variedad de sus contenidos, pero mostrando una muy diversa valoración del orden (o desorden) en el que éstos se ofrecen al lector. La arquitectura de las enciclopedias y tesoros altomodernos es, en efecto, extraordinariamente variada, y oscila entre la aparente anarquía de la silva y la obediencia de otros textos a un cuidado esquema de «lugares comunes», muchas veces acompañado de índices, tablas y otros instrumentos tipográficos que permiten una rápida localización de la información.

La poliantea se convierte así en instrumento indispensable para la composición de un discurso propio, en «diccionario secreto» para la creación poética, al hilo de ese «reciclaje constante del legado literario» (el *riuso* al que aludiera Paolo Cherchi) que modula la escritura altomoderna. Todo ello nos conduce a una cuestión abordada por Nakládalová (la de las censuras a algunos tesoros orientados únicamente a facilitar una erudición vana y aparente), como podría hacerlo a otros asuntos cuya consideración escapa ya a los intereses de la presente monografía. Pienso, por ejemplo, en el contraste establecido en algunos tratados barrocos entre la vieja erudición humanista (vinculada a la heroica fa-

1. «Las *artes excerpendi* altomodernas y la organización del saber», en *Literatura renacentista en España: líneas y pautas*, ed. N. Fernández Rodríguez y M. Fernández Ferreiro, Salamanca, Semyr, 2012, p. 763-773.

bricación personal del cartapacio de lecturas) y una nueva «erudición» muchas veces resuelta en la consulta apresurada y superficial de los tesoros generados por la imprenta. O en la muy diferente valoración que unos u otros tesoros podían merecer a los ojos de sus contemporáneos (el prestigio de la *Polyanthea nova* de Mirabellus, por ejemplo, nada tenía que ver con la consideración, a menudo muy negativa, que acompañó al *Theatrum* de Beyerlinck). Son temas, en efecto, relacionados con los «ideales de la erudición» (a los que Nakládalová, por cierto, ha dedicado un artículo muy reciente)[2], y un tanto ajenos a la estricta «poética» del género abordada en las páginas del presente libro.

Concebidas para una lectura discontinua y parcial, estas enciclopedias pre-ilustradas se sustentan, en efecto, en una «dicotomía paradójica» (si de un lado operan una fragmentación del saber, de otro permiten agruparlo en lemas, rescatándolo de su dispersión en las fuentes) y ofrecen una curiosa equiparación de todas sus citas y autoridades, situadas en un mismo nivel discursivo. Todo ello al margen de la distancia que suele separar la concepción de los repertorios latinos y la de las misceláneas vulgares. En estas últimas, encaminadas a la satisfacción de la curiosidad de unos lectores ávidos de maravillas, la variedad se concibe como fuente de la amenidad y del deleite. Los repertorios latinos, por el contrario, muestran por lo general un propósito más ambicioso, evidente en su diseño, complejo y cuidado. Sería injusto, en efecto, reducir el género a la función de mero intermediario entre la lectura y la escritura: por su propia configuración interna, la enciclopedia pre-ilustrada contribuye a estructurar el universo del saber, fijando todo un «orden gnoseológico», una organización de la *episteme*. Además, la consabida aparición en las obras de lemas correspondientes a los distintos «vicios y virtudes» muestra la ejemplaridad ética de la materia textual reunida en los compendios, haciendo de éstos (más allá de su condición de instrumentos) lectura propia para la edificación moral.

El último capítulo de la monografía de Nakládalová visita un ámbito —el de la lectura piadosa o devota— relacionado, por lo tanto, con los precedentes, aunque un tanto distanciado de ellos por su permeabilidad entre la cultura popular y la docta y por su orientación a sectores no necesariamente «profesionalizados» de la sociedad (como el representado por el público femenino). Con origen en los principios de la *lectio divina* (una forma específica de acceso «afectivo» al Texto Sagrado) y enriquecida con los postulados teóricos de los entornos monásticos medievales, la lectura devota gozó de un enorme impulso en los inicios del siglo XVI, al arrimo de la convergencia de diversas corrientes espiritua-

2. «De la 'varia lección' a la 'encyclopaedia': los ideales de la erudición en la Primera Edad Moderna», *Studia aurea*, 6 (2012), p. 1-29. Para los dos problemas reseñados, véase la bibliografía recogida en dos trabajos propios: «Otoño del Humanismo y erudición ejemplar», *La Perinola*, 7 (2003), p. 21-59; y «Caminos de la ejemplaridad. Los consejos sobre el acopio de *exempla*, de Erasmo al Padre Isla», en *Criticón*, 110 (2010), p. 9-25.

les y de la renovación promovida por la *devotio moderna*. Los escritos religiosos de la época reflexionan así sobre una lección de la Sagrada Escritura concebida como ejercicio espiritual, como el primer peldaño (previo a los correspondientes a la meditación, la oración y la contemplación) de esa *scala paradisi* que conduce a Dios. El contacto con la letra del Creador exige, de ese modo, la preparación del alma para una entrega incondicional al texto y para una amorosa meditación acerca del mismo: tras el rumiado de la palabra divina, ésta penetra en el oyente y pasa a formar parte de su ser. También la lectura devota tuvo, claro está, sus metáforas, que trasladan al ámbito del espíritu diversos símiles corporales. La propia inefabilidad de la experiencia mística (y de las acciones vinculadas a ella) impone el recurso a ese lenguaje figurado. Las imágenes de la alimentación adquieren en los círculos devotos una significación un tanto diversa a la que ostentaban en los tratados profanos. La lectura espiritual se suele equiparar, por ejemplo, a la «ingestión» del texto, pero la «digestión» del mismo se adscribe ya a la fase inmediatamente superior (la correspondiente a la meditación), dado que la completa asimilación de la palabra divina requiere una reflexión adicional, mucho más pausada. De igual modo, la Biblia es «maná» que nutre a los cristianos y «pan de cada día», cuya «corteza» es preciso romper para penetrar en su sentido (aunque también pueda ser vino excesivamente fuerte, que es preciso rebajar con el agua de la glosa para el lector escasamente preparado).

Las funciones otorgadas a la actividad lectora en los tratados de devoción son múltiples, dado que no sólo prepara el espíritu para la meditación, sino que proporciona a esta última los pertinentes motivos temáticos e incluso «visuales» (según los postulados de la devoción tradicional y de los sectores menos extremos de la nueva piedad, y en contra de una doctrina del recogimiento basada en la completa anulación de la imaginación y en el vaciado del alma para recibir a Dios). La lectura, además, inspira la devoción, inflamando los ánimos y fomentando un vínculo afectivo entre el lector y un texto que, más allá de ser comprendido, es vivido emocionalmente y «degustado» por los sentidos. Esa «apropiación amorosa» del libro aleja definitivamente la *lectio spiritualis* de una literatura profana sentida como su antítesis, y percibida, según sabemos, como ponzoña para el alma.

Un precioso epílogo cierra el libro. En él, Nakládalová recuerda las claves esenciales de ese paseo recién concluido por los caminos de la lectura y, sobre todo, abre nuevas veredas para su cabal compresión. Por allí asoma de nuevo la vinculación entre la literatura profana y los conceptos de variedad y curiosidad lectora; su sujeción —a pesar de todo— a un *modus legendi* provechoso, encaminado a la adquisición de una materia textual válida para la escritura propia; la creación de toda una serie de pautas —un *ars excerpendi*— para la selección y custodia de esa materia; el afán por la abreviación, por la reducción de todo el canon de autoridades a un manejable libro de lugares comunes; los riesgos y los beneficios de ese verdadero ejercicio de descontextualización de los textos leídos.

Esas páginas finales arrojan así una luz de conjunto sobre todos los textos

generados por esos ámbitos tan diversos de la lectura docta y piadosa contemplados en el libro. En este sentido, y sin duda inspirada por aquel modelo lector que la monografía indaga con tanta lucidez, la autora ha acumulado en su bibliografía una ingente suma de fuentes de primera mano: un elenco enorme de textos preceptivos y de instrumentos de erudición latinos y romances, leídos con paciencia y perspicacia. La extensión de esa bibliografía y la propia condición, casi infinita, de este tipo de textos, convierte en absurda la búsqueda de tal o cual ausencia. En todo caso, y en beneficio de los futuros investigadores sobre la materia, quedan todavía unos cuantos centones y tratados por escudriñar, no considerados en estas páginas. Pero es tarea que habrá de hacerse, justamente, a la luz del trabajo de Nakládalová.[3] La nómina de estudios manejados por la autora es así mismo desbordante, y se halla atenta por igual a las aportaciones teóricas sobre el mundo de la lectura y el libro, y a los algo más escasos trabajos consagrados a algunos de los autores renacentistas y barrocos mencionados en la monografía. La dedicación de esta última a un ámbito espacial y temporal tan amplio justifica la ausencia de ciertas entradas, que quizá algún lector eche de menos (sobre todo en el caso de diversos trabajos nacidos en nuestro entorno o relacionados más estrechamente con él).[4]

Es lo de menos. De prosa ágil y sugerente, Iveta Nakládalová ha construido su obra sobre un ejercicio de profunda —e inteligente— erudición, desbordando el mero recuento de tópicos sobre la lectura y el libro para incardinar todas esas reflexiones en el marco de sus implicaciones epistemológicas. No es sencillo expresar aquí el salto cualitativo que ello implica en nuestros estudios sobre la

3. Especialmente interesantes son algunos de esos centones, como el citado *Magnum Theatrum Vitae Humanae* de Lorenzo Beyerlinck. Otras obras, como la *Bibliotheca Selecta* de Antonio Possevino, el *Advis pour dresser une bibliothèque* de Guillaume Naudé o la *Espada sagrada y arte que enseña a los nuevos predicadores cómo se han de usar los libros de la Escritura Santa* de Alonso Remón, ofrecen jugosas reflexiones sobre el ámbito de la lectura. También aportan datos curiosos obras como el *De ratione studendi libri tres*, de Gribaldus, o el arte de predicación de Nicolas Caussin (*De eloquentia sacra et humana libri XVI*), ocupado en los viejos ideales de la anotación erudita. A esos y algún otro texto aludo en mi estudio «Otoño del Humanismo y erudición ejemplar», citado en la nota anterior.

4. Un trabajo de Sagrario López Poza («Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes», *Criticón*, 49 (1990), p. 61-75) posee, por ejemplo, un carácter casi fundacional en nuestros estudios sobre los tesoros de erudición áureos. Verdaderamente útiles son también los trabajos de María Pilar Cuartero: «Las colecciones de relatos breves en la literatura latina del Renacimiento», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, ed. J. Mª Maestre Maestre y J. Pascual Barea, vol. I, Cádiz, Universidad de Cádiz-Instituto de Estudios Turolenses, 1993, p. 61-91; «Las colecciones de sentencias en la literatura latina del Renacimiento» y «Las colecciones de *adagia* en la literatura latina del Renacimiento», en *Actas del III Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán (Alcañiz, 8-13 de mayo del 2000),* ed. J. Mª Maestre Maestre *et alii*, vol. III, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002, p. 1571-1584 y 1585-1590. En este mismo sentido, la *Rhetórica en lengua castellana* de Miguel Salinas podría haberse citado por la excelente edición de Encarnación Sánchez García (Nápoles, L'Orientale Editrice, 1999). Quizá algún lector eche en falta el estupendo estudio de François Géal (*Figures*

cuestión. Por la ambición y lucidez de sus planteamientos, por la feliz superación de cualquier frontera en la búsqueda de un modo de entender la erudición común a todo el Humanismo europeo, *La lectura docta en la Primera Edad Moderna* está llamada a constituir un referente esencial para los acercamientos futuros a los usos de la lectura en el discurso renacentista y, en definitiva, para la comprensión exacta de todo un período de nuestra cultura occidental.



de la Bibliothèque dans l'imaginaire espagnol du Siècle d'Or, París, Honoré Champion, 1999), el trabajo de Marc Fumaroli sobre la relación entre retórica, literatura y actividad oratoria, con múltiples alusiones a los *instrumenta eruditionis* (*L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1980), o, a un propósito muy diverso, el trabajo clásico de Antoine Compagnon (*La seconde main ou le travail de la citation*, París, Seuil, 1979). En nada desdicen la brillantez de la monografía, por supuesto, las inevitables (aunque verdaderamente escasas) erratas que acarrea este voluminoso estudio (la fecha de la edición del *Fructus Sanctorum* consultado no pudo ser 1518, sino 1594), ni la ausencia en el Índice temático y de nombres de la referencia a los contenidos de las notas a pie de página, comprensible a tenor del número y la amplitud de estas últimas.

Alexandre Vanautgaerden,
Autoportraits d'Érasme. Dürer – Holbein – Metsys – Froben. Recueils épistolaires et représentations figurées.
Brepols, Erasmushuis, 2010, 136 p.
ISBN: 978-2-503-54029-0

María José Vega
Universidad Autónoma de Barcelona
vega.mariajose@gmail.com

Este libro relata las estrategias con las que Erasmo construye e inventa su figura pública ante sus contemporáneos y para la posteridad y propone, para ello, un análisis de sus instrumentos principales, que no son sólo las pinturas, grabados y medallas de Holbein, Metsys o Durero, sino también, o ante todo, los discursos en los que Erasmo habla en nombre propio, esto es, las colecciones de epístolas, entendidas como autorretratos verbales. Halla, de este modo, una nueva forma de *contar* y de *mirar* a Erasmo, o de interpretar sus rostros públicos, como invenciones de Erasmo mismo.

Consciente quizá de su superioridad intelectual tanto como de su inferioridad social, el humanista holandés se impuso como *príncipe* de las letras mediante cuidadas estrategias de propaganda y presentación de sí. El encargo de pinturas, las formas de autorrepresentación en las epístolas, la comisión de retratos literarios y la acuñación y hallazgo de símbolos propios —como el celebérrimo de *Terminus*— forman parte de ese conjunto de movimientos. Vanautgaerden comienza el examen de esta *pratique de soi* con una metamorfosis, esto es, con el momento en el que el joven (bastardo) Geert Geritzoon decide convertirse, mediante la fórmula clásica del *trinomen*, en Erasmus Desiderius Roterodamus. Sabemos que Rotterdam carecía de fama a fines del siglo xv que, como apunta Vanautgaerden, para un humanista italiano un roterdamés era, en el mejor de los casos, un provinciano y, en el peor, un bárbaro (19). El largo proceso erasmiano de invención de sí (desde la oscuridad de Rotterdam y desde la bastardía de un nombre olvidable) puede quizá percibirse con mayor claridad al constatar

que la forma *ideal* de su nombre público no se impondría hasta 1506, con la portada de la edición parisina de los *Adagia*, cuando Erasmo tiene ya treinta y nueve años.

Erasmo asentó su fama europea con la edición aldina de los *Adagia*. Vanautgaerden prefiere, no obstante, elegir como momento decisivo para la construcción de su imagen pública el primer período basiliense en el taller de Frobenio (1514-1516), en el que acomete los trabajos hercúleos de la traducción del Nuevo Testamento. Fue entonces, en efecto, cuando Erasmo y Froben pusieron en marcha la primera *campaña de prensa* destinada a identificar sutilmente al humanista con San Jerónimo, de quien también fue editor. Hasta 1517, sin embargo, Erasmo, que ya había inventado su nombre años antes y que ya había afianzado su reputación de hombre de letras, careció de rostro: quizá porque no dispusiera de medios para encargar un retrato, o tal vez, como aventura Vanautgaerden, porque hasta esa fecha no fue relevado de sus votos.

Vanautgaerden dedica las páginas centrales de este breve estudio a la tupida malla de amistad, de relaciones humanistas y de mecenazgo que conduce a la comisión de retratos, cuya historia se traza en paralelo a la de la presentación de los sucesivos volúmenes de epístolas que Erasmo intercambia con 'grandes' hombres. La epístola se erige de este modo en la forma dominante de construcción de sí y en el género elegido para el retrato literario. La historia de las copiosas colecciones de cartas, y de su crecimiento, adiciones y lugares de publicación se ordena en torno a una secuencia de acciones editoriales que conceden un lugar y una posición (simbólica y real) a Erasmo entre los grandes hombres del siglo y ante sus grandes empresas filológicas, que constituyen parte indispensable de su imagen. Erasmo recoge, de este modo, el prestigio de sus interlocutores así como, por asociación, el de «sus» autores. Más aún: en 1517, el humanista comienza a incluir en las colectáneas de cartas, en forma de epístola ajena, los primeros esbozos de su catálogo de obras. Vanautgaerden llama la atención de los lectores sobre la singularidad de esta iniciativa, ya que Erasmo ni siquiera había escrito un cuarto de su obra cuando compone su catálogo (o, más bien, cuando lo hace componer a los amigos), que dispone temáticamente y al que concede una ordenación predeterminada (en obras morales, obras de devoción, obras literarias, etc.). Esto permite suponer que tiene, muy tempranamente, una idea de conjunto, como totalidad, de su propia producción *savante*: que la concibe como un instrumento de prestigio, como una biblioteca que requiere un orden preciso y como un retrato de sus escritos, o, de otro modo, como *el retrato de una obra* (23).

El estudio de Vanautgaerden incluye, en su parte principal, una detenida revisión de los retratos de Erasmo, acompañada de cuarenta ilustraciones de los rostros del humanista: tanto de los que representan a Erasmo en un momento preciso de su vida (como algunos de Holbein y Metsys) como los que proponen un Erasmo en un tiempo abstracto o suspendido (así, en el grabado de Durero), o acompañado de su divisa personal, el dios Término y el *Concedo nulli*. Se

cuentan entre ellos los retratos que monumentalizan a Erasmo, o realizan su figuración como humanista y como teólogo, a menudo ajeno al envejecimiento y a los signos de la decrepitud. La relación y el análisis arrancan con una caricatura de sí que Erasmo dibuja en su manuscrito de los escolios a las epístolas de Jerónimo (1515-1516) y concluye con el retrato de Hans Baldung de su rostro difunto (1536) y con un retrato póstumo de Holbein (ca. 1538).

Ahora bien, la imagen de Erasmo no sólo es visible en sus retratos sino también *en* y *tras* el de otros: valga, como ejemplo, el hecho de que, cuando Metsys trabaja en el de Erasmo, pinta también, en paralelo, su (célebre) San Jerónimo en el *studiolum*. Vanautgaerden encuentra una concordancia entre este cuadro, la empresa erasmiana de traducción del Nuevo Testamento y la figuración de Erasmo como nuevo Jerónimo. No puede describirse, pues, este estudio como un simple recorrido por una colección de grabados, cartas, cuadros y medallas, sino más bien como un itinerario complejo por un doble camino: el de las estrategias de presentación de sí en varios medios, figurativos y textuales, y, ante todo, en las tareas de escritura y edición. Desde 1515, Erasmo publica una colección de cartas *cada año*: su intención primera, de atender a Vanautgaerden, es, por supuesto, la de defender su obra, pero, a la vez, la de presentarse como Jerónimo también en el frente epistolar. Todos los retratos de Erasmo sin excepción ganan en sentido al ponerlos en correlación con sus obras contemporáneas, con las traducciones, las ediciones y las colecciones de epístolas. La idea de Erasmo de presentarse como *nuevo Jerónimo* tiene un frente editorial y textual, y también su correlato en el frente iconográfico.

En el *Farrago* de 1519, Erasmo se retrató verbalmente a sí mismo en un momento crucial de su vida, con varias polémicas en marcha sobre sus obras (contra Edward Lee por la traducción del Nuevo Testamento) y ya abierto el complicadísimo frente del *affaire* Lutero, que comenzaba a crecer por encima de lo esperable. La cuestión luterana puede también seguirse en esta secuencia de representaciones de sí. En la carta a Beato Renano, de las *Epistulae* de 1521, Erasmo ya aseveraba que sobre Lutero era tan peligroso hablar como callar. La estrategia de publicación de cartas es también, a partir de ese año, una (complicada) forma de tomar posición (pública) ante el luteranismo. Erasmo comienza de hecho a evitar las cartas y materias polémicas (o sobre asuntos que Lutero había vuelto candentes, como las indulgencias) a la vez que sus volúmenes dejan percibir la callada presencia de sus adversarios: Vanautgaerden diagnostica en estas colecciones un interés creciente de Erasmo por retratarse a sí mismo como sabio (y, por tanto, *au-dessus de la mêlée*), con una representación que se hace cada vez más difícil, a medida que se encona la oposición entre Lutero y el Papado. Vanautgaerden data en estos años un cambio destacable en la *posición* epistolar de Erasmo, o una toma de conciencia: de hallarse en el centro de muchos de los conflictos religiosos el humanista pasa a escribir y a presentarse de modo llamativamente discreto, sin airear en exceso sus posiciones. Es este precisamente el momento, en 1521, de la *suspensión* de los retratos, o, si se prefiere,

de concentración en efigies 'silenciosas'. En 1522, de hecho, Erasmo no edita un epistolario, rompiendo con su costumbre, sino un arte epistolográfica, el *De conscribendis epistolis*.

Vanautgaerden procura, pues, nuevos apuntes para la biografía de Erasmo a través de sus imágenes y a través de la larga historia de su construcción personal. El investigador posee, sin embargo, una conciencia plena de que la autopresentación puede esconder muchas paradojas. Baste reparar, de entre los casos que se examinan en este libro, en el contraste entre los retratos de Holbein, es decir, entre el Erasmo solitario, sentado en su estudio y dedicado al trabajo, y las prácticas de vida del Erasmo real, que escribía de pie, entre el ir y venir de los operarios de imprenta, en los talleres donde trabaja todo el día en medio del estruendo de las prensas, rodeado de sirvientes y *famuli* e interrumpido por correos y visitas. Erasmo, asegura Vanautgaerden, no fue un sabio solitario sino un intelectual urbano (31): las de Holbein son efigies *numismáticas*, con un perfil que aspira a una representación perdurable. No es menos relevante para el planteamiento general del volumen que el análisis de Vanautgaerden sitúe los retratos de Erasmo en el tiempo y en la cronología de sus escritos. No sólo porque estén en estrecha correspondencia con ellos, o porque respondan a estrategias paralelas de construcción personal: también porque, en ocasiones, el escrito entra en la pintura y, de algún modo, la determina. En una de las de Holbein, por ejemplo, puede verse que la mano de Erasmo escribe unas líneas que pertenecen a la paráfrasis del evangelio de San Marco (1523), un texto que no habría sido elegido al azar, ya que responde a la representación del *Erasmo teólogo* y del Erasmo irenista: no ha de olvidarse que las paráfrasis (dedicadas a cuatro reyes) contaban entre sus fines el de evitar la guerra y que el Erasmo *de la paz* era una de las representaciones de sí más queridas por el holandés. Pero quizá el más sutil de los análisis de Vanautgaerden sea el dedicado al retrato de Holbein que hoy se conserva en la National Gallery, en el que Erasmo reposa sus manos sobre un libro ricamente encuadernado en cuyos cantos puede leerse, en griego, *Los trabajos de Hércules*, que es también el título de un adagio en el que Erasmo retrata sus propias e inmensas tareas de escritura.

La originalidad de esta revisión de Erasmo se aloja en un libro ricamente ilustrado que forma parte de las colecciones que La Maison d'Erasme de Anderlecht (Bruselas) publica en la casa Brepols. Es el número catorce de las *Nugae*, y una de las últimas que ha publicado Alexander Vanautgaerden en su prolífico período como director del museo, al que logró convertir en un centro de investigación internacional antes de asumir, hace poco más de un año, la dirección de la Biblioteca de Ginebra. Estos *Autoportraits d'Érasme* procuran una agudísima visión de conjunto de una materia tan vasta como difícil: la de leer de forma unitaria la serie de colecciones de cartas de Erasmo, que, como es sabido, colmaban doce volúmenes en la edición oxoniense de P. S. Allen. El análisis recoge, ciertamente, los hallazgos de otros muchos estudiosos, como los de Pieter Bietenholz sobre la circulación (autorizada) de la correspondencia

erasmista como instrumento de propaganda, o la tesis, de hace ya un decenio, de Christine Bénévent, sobre las cartas secretas de Erasmo y el lugar de las epístolas en la república de las letras. No faltan tampoco los estudios sobre los retratistas de Erasmo —sobre Holbein en particular— ni sobre las relaciones de Erasmo con los artistas flamencos de su tiempo. La radical novedad del libro de Vanautgaerden es el análisis *en paralelo* de la correspondencia y los retratos desde un punto de vista único: el de comprenderlos como una estrategia común y como una serie de representaciones *en movimiento* de la relación de Erasmo consigo mismo, con su obra y con sus contemporáneos.

CC BY

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Universitat
de Girona