

LAS OBRAS DE BOSCÁN Y GARCILASO: MODELO EDITORIAL Y MODELO POÉTICO

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba

La novedad de la poesía de Boscán y Garcilaso en el panorama de la lírica peninsular de las primeras décadas del XVI ha sido destacada y explicitada en diferentes vertientes¹. El cambio prosódico introducido con el paso del octosílabo al endecasílabo ha sido analizado en sus valores musicales y sentimentales (Lapesa); incluso, apoyándose en un rasgo de la morfología nominal, Rozas ha puesto de relieve la peculiaridad anímica del hablante lírico, del yo poético que protagoniza una historia de amor. La coherencia ideológica y la cohesión narrativa impuestas en la unidad argumental del cancionero petrarquista refuerzan la impresión de individualidad del personaje poemático, calcado sobre un arquetipo, susceptible de identificación con el propio poeta, pero apto para convertirse en la máscara de cualquier lector (Ruiz Pérez 1993).

Menos atención se ha prestado a una novedad más radical, si cabe, y en la que se sustentan o adquieren sentido esos otros cambios, relacionados con aspectos más superficiales del texto, identificables en lo escrito, pero sólo indirectamente relacionados con el acto mismo de la escritura. Y es en ella donde se opera una de las transformaciones más sustanciales en este proceso, porque afecta a la naturaleza misma del poeta, a la autoconciencia resultante y a las prácticas literarias vinculadas con ellas. Y no podemos olvidar, retornando a Boscán y Garcilaso, que uno de los elementos determinantes del impacto obtenido (con seguimientos y reacciones) fue el hecho mismo de hacer su aparición pública indisolublemente ligados al cauce modelizador de la imprenta. De ahí que resulte posible encontrar en el modelo editorial conformado en el volumen barcelonés de 1543 una intersección con un modelo poético bien definido a partir de la herencia italiana y de la operatividad de una incipiente imagen de autor, preocupado por establecer las estrategias editoriales necesarias para garantizar el ajuste de la recepción de sus textos a su voluntad de escritor.

La noción de "escritor", frente a la del "versificador" o incluso el "trovador", es clave en este proceso. Con ella se denota un cambio de actitud respecto a los textos y una transformación sustancial en su

concepción, pues pasan de la dimensión cronológica y musical de la oralidad a la geometría espacial y visual cuyo paradigma lo representa justamente el espacio de la página impresa². Aunque Garcilaso y Boscán proceden de la tradición aún viva de la lírica cancioneril, vinculada a la corte feudal y a una práctica poética ajena a la composición y la transmisión escrita, el resultado final de sus trayectorias, no olvidemos que plasmado en un volumen póstumo, denota un sistema poético prácticamente situado en las antípodas. Donde en un caso había oralidad, en el otro hallamos escritura; y, si en el primero se trataba del manuscrito, en el estadio final nos encontramos con una vinculación directa con la imprenta. Se pasa de la fugacidad de la circunstancia — propia de un entorno homogéneo y estable— a la institución de la permanencia, forjada en el paso por situaciones cambiantes y muy distintas entre sí. La singularidad del poema³, surgido de la improvisación o la circunstancia y completamente autónomo respecto al resto de la producción de su autor, despreocupado de dar una imagen de sí, propicia el modo fragmentario, discontinuo e inseguro de transmisión, el cual fija, a su vez, la dispersión de la propia escritura, desintegrada en todo un conjunto de prácticas sociales del caballero e imperceptible como actividad específica; en el nuevo modelo, basado en el petrarquismo, el poema se subordina (*a priori* o *a posteriori*) a un diseño macroestructural, revelador de una voluntad artística y concebido como reflejo del creador y del hombre mismo que se encuentran tras ella, en una imagen consolidada por la coherencia del discurso establecido en la secuencia de poemas. Finalmente, el uso del soporte tipográfico elimina el azar y la aleatoriedad de la transmisión manuscrita, motivadora de imágenes fragmentarias, inconexas y, por tanto, nulas del autor, mezclado y confundido con los productores de otros textos; con el acceso a la imprenta este hecho ya se hace mucho más difícil, si no imposible, porque la fijación editorial de los textos y su recepción múltiple y uniforme limita hasta el extremo las apropiaciones con intención dolosa y acaba modificando una poética basada, más que en la imitación, en la glosa, en la variación, en la reelaboración e, incluso, en la creación colectiva de los textos.

El procedimiento presenta evidentes paralelismos con el desarrollado por los elegíacos romanos en su programa neotérico de reforma de la poesía contemporánea, para adaptarla a los nuevos modos del imperio. A partir de la *recusatio*, que tematiza la imposibilidad del canto épico, Catulo, Propercio, Tibulo y Ovidio despliegan una escritura lírica que es un canto de exaltación de la vida privada, de la intimidad y el amor, concebido como una historia donde se construye un personaje poemático recurrente y sistemático que actúa como soporte de una disposición textual orgánica, donde el libro

adquiere valor compositivo⁴. Todas las innovaciones formales, de la métrica a la estilística, responden a este diseño estructural, en el que la voluntad organizativa del autor es fundamental, aun dentro de las limitaciones editoriales derivadas del soporte manuscrito y sus posibilidades de transmisión, suficientes en el entorno de recepción para el que fueron concebidos los textos y su discurso. Aquí es donde se sitúa la diferencia radical con la propuesta de Boscán a mediados del siglo XVI, cuando el paralelo imperial y cortesano halla un principio de fractura en el revolucionario modelo de comunicación establecido por la imprenta.

Si los cambios resultantes de la incidencia de esta innovación técnica⁵ sobre las prácticas culturales han sido estudiados y bien conocidos (McLuhan, Eisenstein, Chartier), las páginas siguientes tratarán de constatar en el espacio tipográfico del volumen de 1543 el modo en que todo ello se codifica y da cuenta de un cambio en el discurso poético, relacionado con la aparición de una actitud autorial marcada por la autoconciencia y la voluntad de autorrepresentación de acuerdo con una revalorización de la propia actividad y condición.

Unidad de designio

Como ocurriera, tras sus huellas, con una parte importante de los impresos poéticos —y, como norma, de la producción tipográfica en los distintos géneros—, el título que aparece en la portada del volumen de 1543 resulta significativo, pero con una significación que requiere de precisiones a la luz de unas prácticas editoriales distintas de las actuales y, sobre todo, del contenido mismo de la obra. El título de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en cuatro libros* parece denotar, en el primer sintagma, un cierto sacrificio del cuidado en aras de la exhaustividad y, en el segundo, un carácter fragmentario y azaroso ajeno a un criterio rector. A ello se viene a sumar el conocido carácter póstumo del producto impreso⁶, con la consiguiente intervención de la viuda, doña Ana Girón de Rebolledo, y, presumiblemente, del librero Joan Bages y el impresor Carles Amorós, movidos por el interés comercial, como no podía ser de otra forma. La primera, además, mostraba en el espacio del volumen una curiosa transformación, entre cuyos estadios se contaban la dimensión de personaje de los poemas, al que se alude, por ejemplo, en la epístola a Diego Hurtado de Mendoza, la de eje del cancionero amoroso ordenado en el libro II al modo de Petrarca, la de esposa sustituta funcional de la Laura de las *rime in morte* y, finalmente, la de colaboradora en el proyecto editorial (y no sólo poético) de su marido, sin que nos sea posible saber si esto ya era así antes de que éste accediera a la condición

de difunto. En cuanto a Carles Amorós, no debió ser ajena su intervención a los aspectos de la edición tocantes a su diseño gráfico, como la adopción de un formato, el cuarto, que acabaría convirtiéndose en distintivo de los impresos poéticos de cierto fuste y de una letrería redondilla que era la primera evidencia de una separación de los modelos poéticos ligados a los tipos góticos, prácticamente barridos del espacio gráfico de los impresos poéticos cultos una década después.

Distintos autores, con producciones donde concurrían tradiciones poéticas bien diferenciadas, distintas manos en la producción del libro y, muy posiblemente, variados criterios editoriales son elementos suficientes para considerar con toda probabilidad el resultado de un libro misceláneo, heterogéneo y desarticulado, como hecho de aluvión o superposición de materiales. Sin embargo, el más elemental análisis de la obra pone de relieve la existencia de un diseño editorial unitario y su aplicación de una manera rigurosa, sin espacio para las variaciones ni los elementos descontextualizados, pues todo resulta en un entramado de alta coherencia y precisión. De una parte, la *dispositio* de los textos de Boscán se muestra completamente acorde con los grandes rasgos de su cronología, se corresponde con las etapas de evolución de la poesía en la primera mitad del siglo XVI, sigue los criterios fijados en las lecturas basadas en el orden poético dominante, establece un orden de lectura ascendente y se apoya en una división, la tripartita, dominante en toda segmentación en cualquiera de los planos del imaginario de la época, desde el teológico al poético. Una comparación, por ejemplo, con lo expuesto por Santillana en su *Prohemio*, tal como ya he planteado, es reveladora de la comunidad de principios existentes en su análisis, a pesar de los matices distintivos en sus propósitos; en su lectura ternaria, ordenada en la estructura del volumen, se reflejan las modalidades clásica, toscano-provenzal y castellana vulgar, correspondientes con etapas históricas y de evolución en la escritura de los dos amigos, Boscán y Garcilaso, así como la correlación existente con la codificación de los estilos, basada en una jerarquía ternaria⁷.

A esta muestra de diseño orgánico (y aun de raíces organicistas, según Rodríguez) en la parcela de los textos de Boscán, mucho más numerosos, se suma el paralelismo apreciable en la disposición de los poemas de Garcilaso: a pesar de ser más escasos y, consecuentemente, no mostrar una separación formal entre las partes, al modo de los libros articuladores de las obras de Boscán, su disposición reproduce, con muy ligeras excepciones⁸, el modelo anterior. El cambio más apreciable es la casi total ausencia de poemas octosilábicos, los menos apreciados en el contexto de la edición, como viniendo a ratificar el carácter ascendente en el orden de lectura propuesto, apoyando en el paralelismo la eficacia de dicha propuesta para transmitir al lector las

ideas poéticas motivadoras no tanto de una escritura desplegada a lo largo de varias décadas y con sustantivas variaciones, cuanto de una empresa poética localizada en el tiempo y centrada en fijar una imagen definitiva del autor (aunque sea dual, como en este caso) y de su programa poético.

El asunto era crucial y no podía dejarse al albur del conocimiento, la sensibilidad o la atención del lector. Era fundamental dejar expresos los principios rectores, y a ello se destina un texto clave y situado en posición estratégica dentro del volumen: el explícito prólogo epistolar dirigido a la duquesa de Soma, convertido en juicio de la lírica anterior, autoanálisis de su propuesta y auténtico programa poético, seguido con fidelidad durante más de un siglo por los poetas peninsulares. En el texto se hace evidente la continuidad exhibida en relación a lo expuesto por Santillana y se arroja la luz más directa sobre el diseño trazado en el libro, sin que haya la más mínima distancia entre lo allí expuesto y su realización.

En definitiva, estamos ante una edición realizada siguiendo un criterio coherente y unitario, sostenido con todo rigor y sin que las diferentes manos que intervinieron en el proceso lo alteraran ni un ápice. En otros términos, debemos considerar el resultado como plasmación de la intencionalidad de Boscán, si no ir más allá para ver en él el resumen y la plasmación de un programa y una práctica poética tal como son definidos desde el final del camino, como imagen unitaria y definitiva del poeta, como autorrealización del mismo, porque el poeta moderno al tiempo que escribe sus versos se escribe a sí mismo, desde la interioridad de sus sentimientos hasta el lugar que ocupa en el entramado social de su época, antes incluso de plantearse sus siempre problemáticas relaciones con la posteridad⁹.

La cohesión textual del volumen, como una de las claves de su diseño unitario con carácter programático, se manifiesta, ya en la organicidad interna de cada una de sus partes constituyentes, el cancionero cortés, el macrotexto petrarquista y los ensayos de adaptación de géneros grecolatinos, así como en la disposición gradual de los mismos, al modo de una secuencia histórica y de jerarquía estética perfectamente reconocible. Sobre ello, el libro cuarto, con la selección de textos garcilasianos, se muestra como un componente esencial del proyecto editorial, con su cuidada disposición, que repite la estructura tripartita anterior y culmina el proceso de *crescendo* estético, salvando de paso la obligada modestia necesaria al poeta, aunque, en el fondo, permitiendo a Boscán, tras la alabanza del amigo, compartir los laureles de una innovación poética en la que es tan importante el componente personal (ya resaltado en el texto de la viuda y, sobre todo, en la voluntad editorial del autor) como el de proyecto

compartido; baste adelantar, en este sentido, la dualidad en la que se mueve Boscán en su epístola a la duquesa en relación con la adaptación del endecasílabo italiano, entre la orgullosa afirmación de primacía y el apunte de ilustres precedentes (Mena, Ausias March), aun forzando la prosodia y la historia del metro.

En esta estructura cuaternaria, la epístola a la duquesa, verdadero manifiesto programático *avant la lettre*, ocupa un lugar de eje de simetría, como el libro II lo hace en relación al propio conjunto textual boscaniano, focalizando en el modelo petrarquista el núcleo de la escritura y subrayando el carácter de *mediocris stilus* que el mismo ostentaba, en la línea de claridad, transparencia y naturalidad erigida como ideal por la nueva poética (Jiménez Heffernan) y el nuevo modelo humano y social que la tomaba como bandera y seña de identidad. Siguiendo con la disposición simétrica, y sin detenerme en la correspondencia entre la disposición ternaria de la obra de Boscán y la de Garcilaso (ratificada por Lapesa como verdadera radiografía de su trayectoria) o en el elemento de engarce que puede representar la inacabada "Octava rima", con su fabulación de la temática amorosa y su introducción de la mención a otros poetas¹⁰, nos encontramos con la llamativa e inexplicada recurrencia del mito de Leandro, fábula amorosa en la que se aúnan la naturaleza genérica del epilio y la materia de la poesía romance, entre el cancionero cortés y el petrarquismo. Es de notar, en este sentido, que la gradación en la disposición trimembre de las materias poéticas en Boscán y Garcilaso, también se hace ostensible en el plano estructural, en un proceso que lleva desde la simple acumulación inorgánica de las composiciones octosilábicas, siguiendo el modelo pragmático de la lírica cortesana, a la unidad narrativa del discurso petrarquista, y de la disposición paratáctica y lineal de éste a la simetría dispositiva del conjunto de géneros neoclásicos (Rivers), abierto y cerrado por sendas fábulas amorosas que encierran cuatro composiciones en tercetos, las dos primeras sin relación entre sí y las dos últimas en forma de intercambio epistolar entre Hurtado de Mendoza y Boscán.

En el contexto de este evidente cuidado editorial, que no parece coherente relacionar con una azarosa e inconsciente intervención de una viuda guiada exclusivamente por la devoción conyugal, ni con los intereses comerciales de un librero y un impresor adocenado, tampoco resulta plenamente satisfactoria la explicación dada a la aparente desubicación del soneto de Garcilaso sobre los amantes del Ponto, basada en un olvido que se subsana tardíamente en los cuadernillos editoriales de los preliminares. Ciertamente, éste era el *modus operandi* de la imprenta manual y su modo de componer los volúmenes, pero no es menos cierto que el procedimiento se formaliza y se hace regular

a partir de 1558, con la aplicación de la pragmática filipina sobre los trámites necesarios para la publicación de un impreso¹¹; en la fecha de edición de *Las obras de Boscán* los preliminares no eran obligatorios ni, esto es lo importante en este punto, debían realizarse tras la impresión del cuerpo del volumen, para poder formalizar convenientemente la fe de erratas y la tasa, ausentes, por cierto, en este caso, siendo los únicos textos que justificaban una impresión posterior al resto; así pues, no es necesario —ni verosímil¹²— postular una confección tardía del primer pliego editorial, que actuara como lugar de recuperación de textos sin posible cabida en el lugar correspondiente. De otro lado, la pertinencia de la ubicación preliminar parece ratificarse con su disposición pareja con la composición boscaniana a la duquesa de Soma, simétrica de la epístola en prosa y con similar carácter programático, composición que, no lo olvidemos, está compuesta en endecasílabos, *sciolti*, pero tiene como referencia de su orientación pragmática (“¿A quién daré mis amorosos versos”¹³) la totalidad de la escritura del autor, en la que la temática amorosa es hegemónica, sin distinción entre los tres bloques estéticos y editoriales.

Precisamente la fábula de Leandro, con su emblemática tematización amorosa permite con su disposición inicial enhebrar los tres apartados estéticos y los cuatro de la estructura editorial: la disposición simétrica, además de la coincidencia argumental, engarza el soneto con el epilio inicial del tercer libro, el de los ensayos neoclásicos, mientras que su propia naturaleza métrica lo remite al espacio del libro segundo, conectándose con el primero justamente por su disposición inicial, que reclama sobre el texto una lectura desautomatizada, propiciando la interpretación de su sentido programático, parejo al de la composición enderezada a la duquesa; finalmente, la autoría garcilasiana establece la simetría con el libro cuarto, el que incorpora la otra voz, la que le otorga (junto a la del corresponsal epistolar Diego Hurtado de Mendoza) el carácter colectivo de la nueva práctica poética. Así pues, simetría y voluntad de afirmación se adivinan en el supuesto error del tipógrafo y refuerzan en el aparentemente descabado soneto dos de las premisas mayores de esta escritura y la fijación de su modelo editorial: la voluntad de articulación unitaria, fruto de una individualidad reflejada en la coherencia textual y en su artística cohesión dispositiva, y la interrelación con un grupo en el que se afirma la personalidad. La implicación de las diferentes instancias editoriales, desde los colaboradores en la conformación del texto (doña Ana, Carles Amorós, pero también Garcilaso y Hurtado) a quienes hacen posible su recepción (el emperador y la duquesa, que le prestan su autorización y su

autoridad), ratifica los dos extremos y apuntan el carácter inseparable de ambos.

El emperador representa en el entramado de relaciones el nudo de todos los ejes y la sanción definitiva de su validez: en su corte confluyen los papeles sociales de los tres poetas y de la dama aristocrática, pero también en su poder descansa la actividad del agente más extraño a este mundo, aquel que hace de los libros mercancía y obtiene de ellos el sustento, protagonista de una actividad económica ajena a los modos nobiliarios. El embajador en Italia, el contino y el preceptor de príncipes se vinculan a la nueva estructura sociopolítica, de orden renacentista e imperial, pero también trenzan entre ellos el nudo de la amistad, contrapartida del amor, sentimiento de hondas raíces clásicas y cimiento del género epistolar, en el vértice de la nueva poética. En sus cartas, sobre todo en las intercambiadas por Hurtado y Boscán, se perfilan otros poetas ligados por afectos compartidos, pero también situados en un espacio menos público que el de la corte, más cercano a la privacidad doméstica propia del ámbito burgués, en el que también tiene cabida un amor menos literario, más real, de naturaleza serena y conyugal, por el que se suma al conjunto de nombres (Garcilaso, Hurtado, Cetina, Durall, Monleón, Jerónimo Agustín) el de doña Ana Girón, la misma que protagonizara la segunda parte del cancionero petrarquista del segundo libro y completara la empresa editorial de su marido.

Entre lo público y lo privado, entre los círculos cortesanos y el hogar burgués, entre el empeño colectivo y la singularidad de la obra individual, el volumen editorial de Boscán y Garcilaso establece los límites de una nueva práctica social, aún sin definir completamente, en la que el nuevo modelo de cortesano se va desplazando a un horizonte más propio del incipiente mundo urbano, con sus nuevas relaciones políticas, sociales, económicas y culturales, reflejadas de manera privilegiada en la comercialización de la poesía, con sus repercusiones en la temática, en la valoración, en las formas y, sobre todo, en la relación entre autor y lector. De todo ello dará cuenta el nuevo diseño editorial que comienza a apuntarse en el volumen de 1543, con sus estrategias de presentación y recepción, inseparables de un igualmente novedoso modelo poético. Determinar la precedencia de un aspecto sobre otro o la primacía causal es empeño arduo sobre infructuoso, pues todos estos elementos vendrían a representar facetas complementarias de una realidad prismática, hilos de un complejo entramado donde se va forjando la moderna concepción del arte y del artista, vinculada por igual a una conciencia del propio valer y una irrenunciable atención a las condiciones de transmisión y recepción del texto. Como formalización material de ese discurso, la realización

editorial materializa estas actitudes y permiten su análisis de manera privilegiada (Ruiz Pérez, 1998 y 2000).

Novedad y estrategias de presentación

Aunque en aquellas cercanías de mediados del XVI, con más de tres cuartos de siglo de implantación en la Península, la producción de la imprenta se hallaba en un momento de expansión, incluyendo la masiva incorporación de los géneros de consumo lector, sobre todo en prosa, conviene recordar la singularidad que representa la voluntad editorial de un poeta en el cauce de la imprenta. No era ajeno el nuevo cauce al despliegue del verso, pero lo hacía en los niveles más extremos: el de la circulación masiva de pliegos, con su poesía popular o popularizada, movida por la exclusiva intención de avispados librerros e impresores, y, en el otro polo, el de la selecta edición de volúmenes de cierto prestigio, principalmente los clásicos grecolatinos y, progresivamente, de los poetas romances de la centuria anterior; no está de más recordar que los grandes hitos en la reedición de poesía en castellano a lo largo de todo el siglo XVI son las obras de Mena, sobre todo con comentarios, sucesivamente de Hernán Núñez y del Brocense, y las distintas selecciones del *Cancionero General* recopilado inicialmente por Hernando del Castillo en 1511, a los que seguirían Manrique y glosas a distintas composiciones señeras del Cuatrocientos. Precisamente, el volumen de 1543 da origen a la alternativa editorial representada por el nuevo modelo poético, singularmente por Garcilaso, hasta alcanzar la categoría de clásico comentado por el Brocense y Herrera, pero en esa diacronía del último tercio del siglo XVI se trata ya de la obra de un poeta difunto y respecto a cuya obra se percibe una cierta distancia histórica.

Lo peregrino en la primera mitad de siglo es que un poeta se plantee en vida la fijación y difusión masiva de sus escritos¹⁴, siendo perfectamente identificables los escasos ejemplos de ello y su singularidad específica. El primero es el caso, aún en el siglo XV, del *Cancionero* (1496) de Juan del Encina, sin duda inseparable de una incipiente profesionalización, en cuyo contexto la inestabilidad de una mayordomía cortesana, de reiterados paralelismos en el panorama poético del siglo siguiente¹⁵, no debe ser ajena a la decisión editorial, como tampoco la conciencia de implicación en un proyecto de renovación, tanto política como cultural, la primera apoyada en las expectativas levantadas por el príncipe don Juan, uno de los destinatarios privilegiados del volumen (Ruiz Pérez 2002); y la segunda, vinculada al proyecto gramatical de Nebrija, donde también se aúnan lengua e imperio¹⁶. Menos distante en el tiempo que en el contexto y la

intencionalidad (también en la propia economía estructural del volumen) se halla la *Propaladia* (1517) de Torres Naharro, posiblemente inexplicable al margen del entorno italiano en el que se desarrolla la escritura (la corte papal) y la edición (Nápoles), en un horizonte en el que se adelantan rasgos que aún tardaría más de medio siglo en incorporar y asimilar la metrópoli peninsular. Entre ambos se sitúa cronológicamente el tercer y último ejemplo que cabe aducir, el *Cancionero* (1513) de Pedro Manuel Jiménez de Urrea, en cuyas páginas el modelo cancioneril cortés se proyecta a una difusión más amplia apoyándose en el éxito editorial de su correspondencia en prosa, la llamada "novela sentimental", a cuyo molde se acoge la *Penitencia de amor* incluida en sus páginas.

Los ejemplos son escasos y, sobre todo, bien diferenciados, entre sí y respecto a la propuesta editorial de Boscán. Basta comparar el formato en folio y el uso de la letrería gótica con el moderno diseño del impreso de 1543, en cómodo cuarto y elegante letra redonda; pero también hay que distinguir la ausencia en sus páginas de géneros distintos a la lírica¹⁷, bien dramáticos, bien de narrativa en prosa, sustituidos por la incorporación de la obra poética de Garcilaso, para no romper las expectativas de variedad del lector comprador, pero también por la voluntad de afirmación apuntada páginas atrás. Finalmente, a diferencia de las precedentes entregas parciales, configuradas en un momento relativamente temprano de la trayectoria vital y creativa de sus autores, Boscán se enfrenta a la ordenación de una "obra completa", con el añadido de los versos de su amigo¹⁸, y con una variedad métrica y estilística radical, que le enfrenta a un problema ineludible de *dispositio* editorial tras el cual late todo un problema más profundo y sustancial de conceptualización. La estructura formal será, pues, la materialización de una estructura mental y poética aún en trance de constitución, pero ya con sus perfiles distintivos bastante recortados y esbozados en el texto a partir de su explícita referencia por la instancia autorial.

La codificación por la retórica sancionaba el carácter tradicional de la presencia de argumentos preliminares (del *exordium* del orador a los textos prohemiales) en los que cobraban cuerpo una serie de *loci* perfectamente identificables a partir de la repetición y generalmente conducentes a lograr la benevolencia de los receptores por medio de la negación de la propia labor autorial, ya sea cuestionándola (fruto del ocio, obrecillas de juventud, escritura obligada por obediencia debida, acumulación de citas de autoridad ajenas...), ya sea negándola frontalmente (manuscrito encontrado, labor de traductor o adaptador...). En este sentido, el volumen de 1543 no carece de antecedentes. Ahora bien, el tratamiento que hace de esta materia no deja de apuntar

elementos de novedad, a partir de su incorporación al discurso de la poesía lírica en lengua romance y, de manera más evidente, en su disposición en un texto prologal que acompaña a la dedicatoria en verso a la dama aristocrática. En ella se neutraliza el papel concedido a esta figura en la tratadística y el comportamiento de la nueva cortesanía, tal como la formulara Castiglione, y el adquirido en la proyección narrativa y editorial del antiguo mundo de las cortes caballerescas, en la narrativa sentimental inaugurada por Diego de San Pedro con esa práctica de dirigir los volúmenes a relevantes figuras femeninas o, incluso, a las damas de la corte como dedicatario colectivo¹⁹. Pero el prólogo "A los lectores" incorpora una realidad muy distinta, a partir de la neutralización e indeterminación de los receptores y, del otro lado, su caracterización específica por un modo particular de acceso a los textos, apoyado precisamente en el hecho de la difusión impresa, en la realidad del volumen al que este prólogo sirve de pórtico haciendo pareja con la dedicatoria. Si a la culta y selecta duquesa se le pueden plantear, ya avanzadas las páginas impresas, las razones de la nueva poética, al indeterminado y anónimo lector colectivo que accede, mediante compra, a la posesión y lectura del texto se le adelantan las razones de su propia conformación editorial, desde la conciencia compartida de la novedad que supone.

En estas dos páginas, contiguas y dispuestas en vuelto y recto de la hoja siguiente ante la vista del lector, se disponen con aparente naturalidad tópicos y argumentos de la prologal *captatio benevolentiae*, haciendo uso de una tercera persona gramatical que empuja a situar la procedencia del texto en el impresor o en la viuda, aunque no es descartable del todo el uso intencionado de esta estrategia por parte del autor. De lo que no cabe duda es de que Boscán no fue ajeno al conjunto de *topoi*, ni de que éstos definen perfectamente la estrategia editorial del volumen, sirviéndole de la más adecuada presentación. Antes de concluir las diez primeras líneas del texto, se han desplegado todos los argumentos con perfecto orden y claridad, combinando los procedentes de la tradición anterior, clásica y medieval, con los que apuntan a la moderna mentalidad del segundo humanismo, hecha de filología y sentido comercial.

"Este libro consintió Boscán que se imprimiese forzado de los ruegos de muchos que tenían con él autoridad para persuadirselo, y parece que era razón que sus amigos le rogasen esto"; es el primero de los argumentos, el de la obediencia debida, el de la anulación de la voluntad autorial, movida la pluma sólo por la autoridad de un superior o, como en este caso, con el añadido de la solicitud de sus iguales, a los que se responde por cortesía y amistad; en definitiva, un mundo en el que el servicio feudal comienza a dejar paso a otro nivel de relaciones,

a un espacio nuevo donde adquiere sentido la poética que se perfila con elementos del pasado e incorporación de novedades necesitadas de justificación, como hará más adelante el autor.

Un segundo argumento expone los motivos de los ruegos acerca de la divulgación de estos textos, "por el gran bien que se sigue de que sea comunicado a todos tal libro". El principio de utilidad, que en este contexto parece deber más a la moralidad medieval que al *prodesse* horaciano, sitúa a los lectores contemporáneos al texto ante un principio conocido y reconocido, garante de la dignidad de un escrito y justificatorio de su existencia, pero no era tan familiar al habitual consumidor de poesía culta de mediados del XVI la referencia a un destinatario tan amplio, tanto, que no excluye a nadie, y ello, evidentemente, no por razones didácticas o doctrinales. Ni sólo para un minoritario público de letrados, por ser un texto inaccesible a la mayoría de los receptores, ni sólo para la masa ignara, con unas formas o unos contenidos insoportables para los gustos más cultivados. Inscrito ya en un horizonte, si no de profesionalización, sí de sentido comercial o social de la escritura, Boscán busca el público más amplio, tratando de no renunciar a nada de su heterogeneidad, como corresponde a una edición impresa y, específicamente, situada por su formato a medio camino entre los grandes y costosos folios y los estrechos y deleznable pliegos sueltos. No tardará el prólogo en expresar el trasfondo interesado de esta intención, ni, poco después, faltará la explicitación de la poética adecuada para esta finalidad.

El argumento siguiente se inscribe ya en una lógica de competencia y mercado propia de la mentalidad burguesa apuntada en el horizonte ideológico: el autor se apresura a dar su texto a la estampa "por el peligro que había en que sin su voluntad no se adelantase otro a imprimirlo". Es evidente que Boscán no sólo quiere asegurarse de ser el primero en introducir el endecasílabo en España o, al menos, de acomodarlo perfectamente, conjugando la prosodia castellana con el aliento y el ritmo de la sensibilidad petrarquista; también quiere ser el primero en darlo a la estampa. Ya el simple sentido de prioridad implicaría un cuestionamiento de la modestia inicialmente expresada y orientaría la argumentación a los modernos horizontes de la novedad, ya que no de la originalidad, con una noción y unos valores propios de la modernidad.

La argumentación se remata con una preocupación por el texto, con una doble actitud propia de la conciencia del creador, pero también del propietario: "también por que se acabasen los yerros que en los traslados que le hurtaban había, que eran infinitos". Si la preocupación filológica por la integridad y exactitud textual ya se inscribe en un horizonte renacentista, formado por la componente humanista que, al

sustituir la lógica por la retórica en su programa educativo había recuperado la literalidad del texto frente a la validez de la paráfrasis o la glosa (propia del modelo poético cancioneril), la identificación de las copias (obviamente manuscritas) con el hurto denota un sentido de la posesión propia del sujeto burgués, en los umbrales mismos del derecho de propiedad y su expresión en el derecho de autor²⁰, sancionado por la licencia imperial, así como del sentido patrimonial de la transmisión hereditaria, según queda expreso en dicha licencia, cuando traspasa a la viuda los derechos del poeta difunto. Y, volviendo al uso de la tercera persona en el prólogo, ¿qué mejor prueba de este dominio sobre el texto que sumarse como instancia autorial en el espacio paratextual de los preliminares? De la obediencia debida a la afirmación del dominio sobre el texto, por derecho de creación y por sanción administrativa, se ha recorrido, en el espacio de breves líneas, un amplio trecho argumental y una enorme distancia ideológica, que deja al lector ante la irrefutable necesidad de la edición, presentada como soporte inseparable del nuevo modelo poético, el de un sujeto libre que explora su intimidad como el sujeto burgués se refugia en su privacidad o, como expresión privilegiada de ambos, el poeta extrae de sí su creación y la ostenta ante los demás sin enajenarla del todo en el escenario del mercado.

Estrategias de recepción y orientación de la lectura

Además del diseño estructural de la disposición y de la propia naturaleza del modelo poético editado, y más allá de las ideas explicitadas en los textos preliminares, éstos permiten entrever una diversidad de receptores incorporados al funcionamiento del texto y determinantes, en su pragmática, de la valoración del mismo y, consecuentemente, del lugar que se reserva para sí el autor.

Hasta cuatro destinatarios posibles y simultáneos se esbozan al trasluz de los preliminares. El primero de todos ellos, el más identificado por su carácter singular y sus rasgos textuales, es nada menos que el emperador, en cuya corte Boscán desempeñara funciones docentes entre los infantes. El escudo de Carlos V y la referencia expresa a su privilegio (recordemos que sin carácter preceptivo en estos momentos) se imponen en la portada misma del volumen, presidiendo su recepción e incorporando un primer elemento de autoridad. Más expresa, aunque no necesariamente más eficaz, es la demostración de dicha autoridad en la licencia. Su *incipit* es rotundo: “Nos, don Carlos, por la divina clemencia Emperador de los Romanos” (y sigue una larga enumeración de títulos y honores); el *explicit* es redundante, y sirve de firma: “Yo el Rey”. Entre ambos extremos, el privilegio conferido es



incuestionable: "damos (...) licencia, permisión y facultad a vos, doña Ana Girón de Rebolledo, viuda del dicho Juan Boscán o quien vuestro poder hobiere (...) podáis y puedan hacer imprimir"; es decir, en un solo acto el emperador, da su visto bueno, su autorización y el privilegio para la impresión, como una propiedad que corresponde, por herencia de Boscán, a su viuda, pero que ésta puede traspasar (tal vez por venta) a quien quisiere, en un ejercicio de transmisión de derechos que, más que de enajenación, es manifestación de indiscutible propiedad. La sanción no es menos rotunda: "so incorrimiento de nuestra ira e indignación y pena de mil florines de oro del que lo contrario hiciere exigideros y a nuestros cofres aplicaderos"; nadie puede transgredir ni lesionar este derecho, perfectamente cuantificado en términos económicos reversibles al erario, pues es una autoridad pública la que sostiene el derecho individual del autor como poseedor de un privilegio de explotación generador de ganancias.

Sin salir del ámbito de los paratextos, aunque en otros lugares de la geografía editorial, aparecen dos muestras inequívocas de una voluntad editorial, añadida a la faceta primaria de la escritura poética. De una parte aparece la tabla de primeros versos, y de otra el ya

mencionado soneto a Leandro. Sea por intencionada voluntad de disposición o por descuido, la posición singular del poema remite a un claro principio de ordenación, otra de cuyas perspectivas (la de la localización del poema singular en el macrotexto establecido por el orden editorial) se ofrece en el índice alfabetizado de *capoversi*. Esta innovación, permitida por el uso del códice frente al rollo y la introducción de la paginación o foliación, es propia de la práctica humanista o filológica, desde sus orígenes alejandrinos, lo que parece apuntar (como el desplazado poema mitológico) a un tipo de lector culto, familiarizado con los *studia humanitatis* y no ajeno a una poesía que pretende superar las limitaciones de las formas más vulgarizadas o ancladas en una tradición peninsular y medieval. Lo singular es que la adición de tablas e índices era propia de las ediciones de los autores clásicos.

En simetría con este lector culto, cuya proyección en forma de destinatario interno sería el Hurtado de Mendoza corresponsal poético, se halla el lector anónimo y genérico, casi identificable con lo que pocas décadas después recibirá la despectiva apelación de "vulgo" (Porqueras Mayo). Son esos "lectores" sin más calificación a quienes se dirige el prólogo y ante quienes se manifiestan las intenciones de la edición, esos destinatarios que se hacen problemáticos en la dedicatoria personalizada o en el soneto prologal del cancionero petrarquista, con su valor ejemplarizante y didáctico, y, finalmente, los potenciales compradores que dan sentido al paso por la imprenta, pues el resto de los destinatarios, por su carácter reducido y aun personal, podrían ser atendidos por las copias manuscritas habituales en el modelo lírico precedente, ceñido esencialmente a los límites de los salones cortesanos.

Cerrando el círculo de los lectores más o menos explícitos en los paratextos, en posición equivalente a la del emperador se sitúa la duquesa de Soma, como destinataria privilegiada en respuesta a la pregunta inicial de la dedicatoria, "¿A quién daré mis amorosos versos", y ratificada más tarde como dedicatoria de la epístola programática que abre el libro II. Por su posición social, dama de la aristocracia, la duquesa desempeña la función ya consagrada por la práctica cortesana de viejo y nuevo cuño, como queda dicho, pero por sus rasgos personales incorpora un factor adicional y nada desdeñable en su función pragmática dentro de la economía significativa del volumen. El mismo año en que éste sale de las prensas de Carles Amorós, el cardenal Juan Tavera, Inquisidor General, autoriza a la duquesa a poseer y leer por un año una Biblia traducida al toscano (Martínez de Bujanda 49); el dato implica varias circunstancias: en primer lugar, el dominio de la lengua italiana por la dama, lo que no es baladí en el contexto de la introducción de la lírica italianista en España, y, en segundo lugar, el

alto grado de formación necesario para una licencia de este tipo sin riesgo de la ortodoxia. En definitiva, se revelan los rasgos de una persona altamente cualificada sobre sus caracteres genéricos, justificando sobradamente su papel de destinataria privilegiada y su función de autoridad privada del texto con todas sus novedades.

Así pues, en su conjunto, nos encontramos con cuatro fuentes y cuatro modalidades complementarias de justificación del texto a partir de su recepción. El emperador y la duquesa proporcionan la autoridad necesaria, respectivamente en el ámbito público y privado, el de la autorización administrativa y el de la autoridad culta y sensible. El público selecto y el mayoritario apuntan a la aceptación buscada por el proyecto poético y editorial de Boscán, que pretende presentarse vestido con todas sus armas, lejos de la circulación minoritaria de modelos anteriores y con voluntad de implantación en un panorama sensible a las innovaciones y en busca más o menos declarada de una modalidad expresiva para sus nuevas inquietudes y sensibilidad, las propias de un mundo en transición al modelo de la burguesía, en el que también la figura del poeta, del autor, está sujeta a redefinición más allá del dominio de la versificación y el ingenio como ornato del caballero o del cortesano, según definieran para cada uno de los casos Santillana y Castiglione.

Las cuatro modalidades de recepción corresponden a otras tantas facetas del poeta, que se autorrepresenta en el diálogo con cada uno de sus interlocutores, completando una imagen que, aun hecha con elementos reconocibles, incorpora un inequívoco componente de novedad. La sanción imperial deja ante el lector el perfil de un autor reconocido y legitimado, ajustado al horizonte social de una España en expansión territorial y consolidación urbana, necesitada de voces que no sólo den cuenta de esta dimensión épica, sino también de los espacios que comienzan a explorarse en el interior de los individuos protagonistas de los sucesos históricos contemporáneos. Son los que ocupan ese amplio e indeterminado espacio de los "lectores" a quienes se endereza el discurso preliminar, confirmando la voluntad autorial (y editorial) de una amplia proyección divulgativa, que sitúa la escritura poética en el centro de una sociedad abierta y dinámica con la intención de acceder a cualquiera de sus rincones. Como contrapartida, el autor manifiesta una voluntad de control sobre su obra, para evitar su hurto, para librarla de deturpaciones en la transmisión e, incluso, para orientar su lectura, según se manifiesta en la cuidada *dispositio* del volumen, en la inclusión de la tabla o, en la epístola a la duquesa, en la preocupación por conocer el impacto de sus versos y las opiniones que suscitan. Finalmente, y en relación con lo anterior, el diálogo personal establecido con la dama aristocrática denota la posición privilegiada que para sí

elige el poeta, en una comunicación donde se mezclan cordialidad y razón, espíritu refinado y llaneza expresiva, cortesanía y amistad, caracterizadoras de la singularidad personal del poeta aun en el horizonte de una comunicación indistinta: es un escritor que quiere poner sus versos al alcance de todos, pero de una forma autorizada y orientada, desde la singularidad de su carácter individual y de grupo socio-cultural.

Los tres primeros rasgos inciden en el hecho mismo de la edición, del modo en que el autor prepara y dispone sus textos para presentarlos en público y ofrecerlos a la divulgación, pero este mismo hecho, tan alejado de la práctica cancioneril caballerisca, implica ya una profunda modificación en el sistema de relaciones entre el autor, su obra y el lector o lectores (cada vez en un círculo más amplio), con la consiguiente redefinición de cada uno de estos tres elementos. Precisamente, el cuidado en la ordenación (y en la selección) de los poemas fijados para la lectura es el índice más claro de la transformación en la consideración de los textos y en los textos mismos (al integrarse en un macrotexto determinado) y, de resultas, en la propia imagen del poeta. A esta última atiende Boscán al incorporar como lector ideal de sus poemas a la duquesa de Soma, ofreciendo con ello una suerte de continuidad o de evolución a partir del modelo cortesano, que mantiene respecto al estadio anterior un cierto elitismo aristocrático, pero incorporando cambios sustanciales en la ideología sustentadora. Sin entrar ahora en mayores profundidades, sirva señalar la incorporación de componentes platónicos y horacianos en la codificación de los valores y comportamientos de los nuevos cortesanos, en muchos casos ya, como en el del Boscán maduro y el de sus lectores más o menos ideales, distanciados físicamente de la corte imperial centralizada y, en el caso de Carlos V, altamente viajera. De las doctrinas platónicas (o neoplatónicas) procede la codificación amorosa, manifestación de suprema sublimidad del alma sutil en su búsqueda de la belleza; de la corriente horaciana el poeta adopta el tono meditativo y moral, así como la serenidad de la expresión, propicia para la comunicación amistosa y desapasionada y para la reflexión, incluida la relativa al propio hecho poético. El platonismo culmina en el libro II de Boscán, mientras que el horacianismo se impone en el III, fundiéndose ambos en la epístola a la duquesa, convertida programáticamente en expresión doctrinal de la nueva poética.

Claves de una poética

Se encuentran explicitadas con toda claridad en la epístola a la duquesa de Soma, que antecede a las páginas de los sonetos y canciones

al modo petrarquista del segundo libro. Tras el exordio, en el que los nombres de Garcilaso y Hurtado de Mendoza son puestos a contribución de la *captatio benevolentiae*, la idea que se impone rotunda y machaconamente es la de la novedad: "Porque la cosa era *nueva* en nuestra España, y los hombres también *nuevos*, a lo menos muchos de ellos, y en tanta *novedad* era imposible no temer con causa, y aun sin ella" (subrayados míos). La reiteración incide en un hecho que Boscán no quiere dejar de destacar: la innovación no sucede en el vacío. Los argumentos se explicitan a continuación en aparente contradicción. De una parte, detalla la emblemática entrevista con Navagero y su petición de cambio en la práctica poética, con lo que en ello hay de reiteración del tópico de la obediencia debida y de indicación de un determinado modelo de imitación, marcado por su carácter prestigioso, pero foráneo. De otra parte, Boscán mismo no deja de señalar precedentes en el uso del verso de once sílabas, aun a costa de distorsionar la prosodia característica del endecasílabo, que nada tiene que ver con el aleatorio resultado silábico de los versos de arte mayor ejemplificados en cita de Mena, ni aún con los versos de Ausias March, en su lengua lemosina. La novedad existe, pero no es radical; Boscán da un paso adelante, pero lo hace en la senda marcada por los autores de prestigio; el italianismo entra a través de la puerta abierta por el embajador veneciano, pero el terreno ya se hallaba abonado en la tradición peninsular, en estrecha cooperación de poetas de la Corona de Castilla y de la de Aragón, tal como el matrimonio y la política de Isabel y Fernando prepararon el advenimiento de la gloria imperial de su nieto Carlos V. En este contexto, materializado en el volumen por el escudo y la autorización del monarca, Boscán insiste en que la novedad de sus versos corresponde a los cambios experimentados por sus contemporáneos, "hombres también nuevos": se trata de una lírica renovada para unos tiempos en que alborea una edad de renovación; como escribiera en uno de sus versos de este mismo libro II, "nuevos casos requieren nuevas artes" (canción V, v. 9), y el poeta se muestra dispuesto a satisfacer esta necesidad.

La novedad incorporada con el componente italianista se viene a sumar a una trayectoria con etapas delimitadas y bien explicitadas en la epístola, más allá de la referencia a los precedentes de Mena y March, en una concepción de un tiempo cíclico que, al modo del discurso elaborado con intenciones políticas, propone una secuencia de decadencia y restauración, desde la idea de degradación de las edades (de oro, de plata, de hierro) al modo de lo expuesto en el inicio de las *Metamorfosis* ovidianas: el esplendor grecolatino se diluye hasta el renacimiento italiano, en tanto las letras peninsulares permanecen sumidas en la oscuridad; sin embargo, este corte sincrónico se

superpone a una visión diacrónica, en la que a la decadencia sigue una recuperación, a partir de la idea del traslado del modelo clásico (sin distinción de poder imperial y esplendor cultural) desde oriente a occidente: es la *translatio studii* paralela a la *translatio imperii*. Que el dominio político corresponde en estos mediados de siglo a España no ofrece ninguna duda y, tras las huellas, de Nebrija corresponde a los gramáticos, pero también a los poetas hacer que la lengua siga siendo compañera del imperio. Para ello debe acoger y aclimatar la herencia (o los despojos bélicos) recibida de provincias sometidas actualmente a la férula imperial²¹.

En la mentalidad de la época, territorios, momentos históricos y modelos culturales se funden en una suerte de imagen ideal, disponiéndose jerárquicamente en una modelo tripartito en el que Boscán sigue lo apuntado un siglo antes por Santillana y, en última instancia, codificado dos siglos atrás en la *rota virgiliana*, con su sistemática división de los estilos o niveles lingüísticos. Los modelos grecolatinos siguen ocupando el nivel más antiguo y elevado, y a sus autores corresponde el *sublimis stilus*; tras ellos, los provenzales y toscanos alcanzaron en una etapa más cercana un registro de cierta dignidad para la lengua romance, correspondiente al *mediocris stilus*; mientras tanto, la poesía castellana, "sin cuento ni medida" y sujeta a los estrechos límites del octosílabo se situaba en el plano inferior, el del *humilis stilus*, imponiéndose en estos momentos de auge histórico la tarea de dignificar la lengua y la expresión poética en castellano. De ahí que, con la simbólica frontera de la conversación con Navagero (situada en el no menos simbólico cronotopo de los palacios granadinos en la boda del emperador con la princesa portuguesa), Boscán se plantea y presente en su edición la empresa de renovación de nuestra poesía, invirtiendo en su escritura y, sobre todo, en su disposición editorial el camino trazado por la historia, como remontando su curso para elevarse hasta las prístinas fuentes originales, con todo su poder de revitalización y restauración. Por esta razón, su obra se agrupa en tres libros, y éstos se disponen en orden inverso a la exposición de la decadencia de los estilos: de la práctica octosilábica, correspondiente a la poesía castellana más apegada a la tradición (la lírica cancioneril del libro I²²), a la del endecasílabo en estrecha imitación del más perfecto modelo toscano (el petrarquismo del libro II²³), y de ésta a la culta imitación compuesta de los dechados grecolatinos, con sus moldes genéricos y su altura estilística (en las distintas modalidades recogidas en el libro III).

La similar agrupación de la muestra antológica de Garcilaso, aun con sus matices distintivos, confirma la pertinencia de la elección hecha por Boscán y su consciencia respecto a la misma, en la que se encauza

un auténtico programa poético presidido por el signo de la renovación, del intento de hacer renacer un principio de claridad para la nueva escritura, esto es, altura estilística, dignidad formal y de contenidos y adecuada recepción, sirviendo, por último, de modelo para las realizaciones futuras. La marcha de la poesía a lo largo del XVI y hasta bien entrado el XVII pareció darle la razón a la intuición boscaniana, con el desplazamiento desde el nivel más bajo, correspondiente a los modelos del Cuatrocientos, a la máxima altura perseguida por los poetas cultos del XVII y alcanzada por alguna de sus figuras más señeras, antes de avanzar en la vía de disolución del principio del *decorum*, que mantenía separada cada una de las modalidades estilísticas; en el siglo XVI el ascenso del petrarquismo y su superación a manos de una poética de seguimiento de los modelos clasicistas (la oda horaciana de fray Luis, la canción pindárica de Herrera, la epístola en camino de su realización moral ...) completa este panorama, en el que el devenir histórico puede tomarse como una confirmación de la validez de la propuesta de Boscán y la trayectoria creativa de su compañero de empresa, el mismo que sirve de coronación a la estructura trimembre del volumen de 1543.

Ambos poetas, Boscán y Garcilaso, comparten, al margen de la calidad de sus realizaciones concretas, una misma poética, coincidente en sus rasgos formales y en su intención. Unos y otra se concretan en la recepción buscada para los poemas, a cuyos ecos Boscán se muestra singularmente atento, hasta el punto de definir las marcas formales de su poética en dialéctica contraposición con las críticas recibidas. El poeta, desdoblado en teórico en la epístola a la de Soma, no las rechaza ni las desmiente; todo lo contrario: las asume como la mejor definición de su escritura, porque lo que pretende superar no es el dictamen de estos críticos, sino las bases de su juicio y su propia validez como receptores de la nueva poesía. Siguiendo la dominante estructura tripartita, Boscán enumera las críticas recibidas y les da cumplida cuenta.

La primera acusación es que los nuevos versos "parecen prosa"²⁴. Evidentemente, quienes así se manifiestan sólo pueden hacerlo a partir, no de una recepción visual de los poemas escritos, sino de una percepción auditiva de su realización en la oralidad, pues en ésta no se imponen las líneas cortadas y las "sílabas contadas", sino la prosodia acentual y el ritmo resultante. Hoy nadie negaría estas cualidades en el endecasílabo, incluso para los a veces duros ejemplos boscanianos, pero no ocurría lo mismo para un oído castellano del primer tercio del siglo XVI, educado durante generaciones en la escucha y repetición de los marcados ritmos del octosílabo y el machacón martilleo de los versos de arte mayor. La diferencia melódica determinada por la

frecuencia de los pies dactílicos imponía una andadura diferenciada al verso, que también se alargaba en su extensión, demorando los ictus rítmicos y recordando en cierto modo al discurrir libre de la prosa, menos condicionada también por la intensidad de los juegos conceptistas como anadiplosis, homoteleutos y similicadencias, quedando relegados los metricismos a posiciones que más recordaban al empleo del *cursus* en la prosa artística. Lo que se apuntaba bajo la nueva métrica y chocaba en el horizonte de expectativas formado por la familiaridad con la lírica cancioneril octosilábica, con sus abundantes artificios, era el ideal de naturalidad, tan cercano al de la coloquialidad de la nueva cortesanía y de los diálogos humanistas.

El segundo reproche recogido y asumido por Boscán es que “los consonantes no andan descubiertos”, en la misma línea de relaciones entre estructura del verso e ideal expresivo apuntado en el caso anterior. En este caso la razón técnica se halla en la misma longitud del verso y la estructura de las estrofas en que se agrupa, por las cuales la primera rima en un soneto, por ejemplo, tarda 33 sílabas en aparecer, las que separan el final del primer verso del remate del cuarto; demasiada distancia para un oído educado en el “porrazo del consonante”, propiciado por la brevedad del octosílabo y la abundante aparición de rimas pareadas. Junto a las razones señaladas en el caso anterior, Boscán reivindica una diferencia sustancial, de índole más estrechamente poética, conceptual e incluso ideológica. La insistencia de la rima, marcada hasta hacer imposible que pase desapercibida al lector y, sobre todo, al oidor²⁵, es algo más que una clave melódica o rítmica: su fundamento se halla en los juegos de ingenio apoyado en la analogía y en la tensión de semejanza/diferencia entre significantes y significados, en gran medida apoyados en el políptoton y en los paralelismos conceptuales que se manifiestan en paralelismos morfológicos. Es el soporte de un lenguaje poético artificioso y enrevesado, más destinado a suspender y admirar por la intrincada propuesta que a conmover la sensibilidad del receptor, un lenguaje que se apoya en la lógica, siguiendo el patrón de la escolástica, y no en la emoción, objetivo de la retórica humanista. Las correspondientes estructuras estróficas (determinantes de los esquemas de rima en el plano formal) refuerzan esta diferencia, contraponiendo, por ejemplo, las pautas silogísticas de las cadenas de redondillas y, sobre todo, las producidas por el desenvolvimiento de la glosa, y la compleja, pero atenuada en su percepción, arquitectura del soneto, menos apta para el despliegue y la exploración de una casuística que para la centrípeta exploración del yo íntimo, en un movimiento de introspección que reduce las variaciones accidentales para buscar la esencialidad de un sentimiento, de una imagen o de una emoción en la que se refleja la identidad más

profunda del sujeto (Rozas). H. J. Chaytor ha subrayado la importancia de la regularidad métrica, rítmica y de rima en una poesía, la medieval, concebida en clave de oralidad, sustituida en la transmisión impresa por una "rima para los ojos" producida con la puesta en página. El mecanismo de lectura es el que posibilita el paso a una prosodia menos marcada y reconocible para el oído como la que representa el endecasílabo; la composición tipográfica de las páginas del volumen de Carles Amorós y la disposición en ella de los poemas endecasilábicos, a una columna, resalta esta orientación de lectura y el paso de lo auditivo a lo visual, esto es a la lectura silenciosa, en la intimidad del gabinete y de la comunicación directa entre autor y lector.

Finalmente, y como conducido a ello por las observaciones anteriores, Boscán presenta ante su destinataria la última y definitiva objeción a esta poética: "ser para mujeres". No creo que en esta observación de los enemigos de la nueva estética se manifieste sólo la consideración del fenómeno socio-cultural que representa la irrupción de la mujer lectora en el panorama del consumo literario de la primera mitad del siglo XVI, mucho más centrada en estos momentos en las formas de narrativa sentimental, sustituidas dos décadas después por la novela pastoril esbozada en las églogas garcilasianas del libro IV; más bien se puede adivinar en ella la pervivencia de unos resabios procedentes de la ideología poética anterior y que resultan insostenibles para la renovadora escritura de Boscán. En el trasfondo último late la consideración moralista de las letras como soporte de una imprescindible enseñanza, relativa a saberes profundos y un tanto esotéricos, ajenos, por lo tanto, a las mujeres, como paradigma de los segmentos menos cultivados de la sociedad, en las antípodas de los detentadores de un saber primero clerical y más tarde caballeresco. En esta última realización se manifiesta la segunda reticencia, relacionada con la radical misoginia de la ideología caballeresca, hecha por y para varones, definidos por lo que más se opone a la feminidad: el ejercicio de las armas; en ese contexto, la figura femenina, sobre el modelo de la Eva bíblica, se presenta como el obstáculo para la consecución del ideal (representado, por ejemplo, en el Grial sólo al alcance del caballero más casto) y la realización del perfecto varón (recuérdese la humillación anticaballeresca de Lancelot en la carreta), al que pervierte con poderes ultramundanos (como en el mito de Tristán e Iseo) y con una extremada crueldad (la de la *belle dame sans merci*), para lo cual la belleza es menos un valor en sí misma que una peligrosa arma en manos de la enemiga. En contexto tal, cualquier atención a la mujer se presenta con las marcas de una auténtica traición al modelo ideológico dominante en la antigua edad caballeresca y feudal. Otro es, evidentemente, el horizonte político e ideológico de Boscán, y otras

serán, pues, la imagen de la mujer y su consiguiente lugar en la nueva poética. Depurando el ideal mediador de la *donna angelicata*²⁶, el ideal platónico halla su encarnación en la Laura petrarquista, perfecta síntesis entre el modelo humano y la capacidad de simbolización, en la que se reúnen todos los rasgos de la nueva filosofía y su formulación estética. Como "l'aura" y "l'aurea", la amada petrarquista se identifica con el soplo de la inspiración y se emparenta (de ahí el color de su cabello) con los rayos de un sol imagen de la belleza, pero también de la divinidad apolínea del arte y la poesía. Si la mujer angélica conducía al amante poeta a un cielo ajeno a ambos, la amada construida por Petrarca y, sobre todo, por su codificación posterior, que debe tanto a Marsilio Ficino como a Pietro Bembo²⁷, se identifica con el ideal mismo perseguido por el poeta, que debe buscarlo, pues, no en la exterioridad, sino en su propia alma, en el "estado" que Garcilaso se paraba a contemplar. De ahí que la expresión, frente a la intrincada reticencia y elaboración conceptual del cancionero cortés, se apoye en un ideal de transparencia y se construya en el orden de los sentimientos, aquel en el que la dama (amada o confidente) establece su imperio, sin que el poeta, abandonadas las armas como principio identificador, tenga miedo a la resultante feminización, la misma que paulatinamente iba capilarizando los rincones de la sociedad renacentista, acorde al repliegue burgués al ámbito hogareño y de la intimidad²⁸.

A ese espacio es al que se dirigiría el comprador (o compradora) de este volumen impreso y destinado a la lectura silenciosa y privada, a la que atiende una poética innovadora en la que adquiere un lugar de relevancia el propio destinatario y, particularmente, el destinatario específico presentado como respuesta a la cuestión inicial, la del primer verso que el lector encuentra en el volumen: "¿A quién daré mis amorosos versos". Ya sabemos a quién los endereza Boscán; sólo resta indagar si en el resto del poema encontramos nuevos indicios acerca de la naturaleza de la poética correspondiente. La respuesta no tarda en aparecer, en los dos versos siguientes, con su calificativo: "que pretenden amor con virtud junto / y desean también mostrarse hermosos". Notando de pasada que el poema es toda una muestra de lo señalado por sus detractores (una composición sin rima, en que los endecasílabos se acercan a la naturalidad de la prosa y se dirigen "A la duquesa"), el poeta esboza en estas 22 sílabas todo un modelo ético y estético, resumido en una fácilmente identificable filosofía. Amor, virtud y hermosura implican a los componentes de la relación interpersonal por antonomasia en la idealización vigente: la virtud (la *virtus* clásica) es el rasgo del caballero o, mejor, del cortesano, como ideal de una hombría (de *vir*, varón) identificada con la humanidad; la hermosura es el rasgo distintivo de la dama, pero también del arte y la

poesía; y el amor, finalmente, es el principio unificador que no sólo rige la atracción entre los dos sexos, sino todo el orden cósmico según la lectura neoplatónica, produciendo el ideal de la armonía. La unión de los tres componentes, como de los tres rasgos que los caracterizan, equivale a la identificación de Verdad, Bien y Belleza que coronaba la ontología platónica y servía de clave a todo el edificio conceptual, epistemológico y moral que venía construyéndose a partir de la reelaboración plotiniana y hermética hasta la fusión sintetizadora de la academia florentina, con su impregnación de la ideología y la estética del humanismo renacentista a que Boscán se acoge, para sintetizarlo en estas breves líneas.

La expresión poética de esta ideología encuentra su cauce privilegiado en el petrarquismo que articula el libro II de nuestro poeta, tras su dedicatoria a la duquesa. Ordenado como una serie de sonetos en alternancia con las canciones, las cuales dan rienda suelta a la afectividad sensible en la fluidez de su alternancia regular de endecasílabos y heptasílabos, el cancionero petrarquista se articula como una historia amorosa, narrada en todo su proceso por el sujeto masculino desde una perspectiva final que no excluye el arrepentimiento y el sentido de escarmiento, a partir de la articulación de los episodios en un ciclo *in vita* y otro *in morte*, que orienta la sentimentalidad a la reflexión, pero sin salir en ningún caso del interior del alma individual. En ella el sujeto contempla sus afectos y sus pensamientos, y en su exposición se van alternando con la consideración de episodios vitales e incluso nacionales ajenos a la temática amorosa. El resultado final es el de una *gradatio* en la que la experiencia íntima lleva al individuo a alcanzar un objetivo de verdad, bien y belleza, para desembocar en una transformación sublimadora en la que se trascienden las limitaciones humanas sobre el camino confundido del amor y de la poesía²⁹.

Éste es el modelo canónico establecido para el cancionero petrarquista, pero su aclimatación en España se produce cuando se inicia el primado de la emulación, por el que se rechaza el modelo único y se establece una voluntad de superación generalmente encauzada en forma de combinación de modelos. Así aparece ya en Boscán, aun antes de las composiciones reunidas en el libro III. Antes de llegar a ellas el lector se encuentra con una innovación radical en el modelo petrarquista, por la sustitución de la muerte de la amada, con la consiguiente espiritualización del deseo del amante, a favor de la aparición de un nuevo amor, que desemboca en la unión matrimonial, dando una solución de orden burgués a la conflictividad erótica planteada por el cancionero. La nueva situación mantiene en el plano del argumento amoroso la presencia de la realidad que, desde el

entorno de la corte papal de Avignon, irrumpe en el *canzoniere* original, y se orienta a la serenidad sentimental que caracteriza los ensayos neoclásicos, singularmente la epístola a Hurtado de Mendoza, en cuyos versos se vuelve a pintar la placidez de la vida conyugal en el sosiego de un retiro con algo de locus *amoenus* y otro tanto de jardín amistoso y familiar.

El conjunto, además de incorporar a la lírica castellana la aspiración a la dignidad estilística más elevada, completa la imagen de la nueva poesía, acorde con los ideales del individuo moderno, en desplazamiento desde los restos de las formalizaciones feudales y caballerescas a los modos de vida urbana, marcada por la ampliación de los espacios de la privacidad, incluida la correspondiente a la lectura, atendida por la creciente y dinámica oferta editorial. El modelo poético que responde a esta situación participa de muchos de los rasgos de la lectura silenciosa: la actitud introspectiva, la omisión del mundo exterior, la reflexión, el valor de los sentimientos y su expresión subjetiva, la actitud ante la naturaleza, la vivencia del amor, la consideración del papel de la mujer o el valor comunicativo de la expresión sencilla. Se trata, en definitiva, de la estilización de los valores ideológicos propios de un mundo en transformación. Si en la escritura de los poetas, prácticamente en la de todos los de la llamada "primera generación petrarquista", se mezclaron las diversas modalidades de escritura, sin más criterio que el de la respuesta a distintas situaciones personales o sociales, la propuesta editorial de Boscán, tal como queda finalmente formulada en el volumen de 1543, no sólo impone un orden determinado en función de los mecanismos de lectura desplegados, sino que en dicho orden refleja los elementos del cambio y la dinámica de la transformación, mezclando los esquemas heredados de la tradición anterior con las conclusiones derivadas de su propia posición, tal como aparece en pasajes expresos del volumen y, sobre todo, en su propio diseño editorial, con una precisa y ordenada sintagmática de los modelos poéticos en debate, hasta configurar un nuevo orden sin exclusiones, pero con una radical reajuste de los elementos.

Notas

¹Este trabajo se inscribe en el Proyecto "La república de los poetas. Textos fundacionales" (HUM2004-02373/FILO del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica).

²Así lo señala Marshall MacLuhan. Las denominaciones usadas en el siglo XV, con las sustanciales diferencias entre los maestros en la "gaya sciencia" o el "trovar clus" y los meros componedores de versos, se mantienen en el ámbito de la oralidad, frente a la noción de "escritura", aunque a finales del XVI esta práctica no haya distinguido con claridad al creador y al amanuense,

como refleja la definición que da Covarrubias para “escritor”: “El que escribe; algunas veces significa autor de algunas obras escritas, y otras el copiadador, que llamamos escritor de libros”.

³No excluyo con esta caracterización la general inclusión de los textos cancioneriles en cadenas heterónomas e, incluso, ajenas al propio autor, como sucede en la práctica de la glosa, las paráfrasis, los poemas en respuesta, los debates, las composiciones colectivas ... Precisamente, el hecho de insertarse en series textuales supraindividuales es lo que desliga a cada poema de una unidad autorial a la que debe subordinarse, manteniendo una suerte de vida independiente de los demás textos surgidos de la misma inventiva.

⁴Véase el análisis de esta construcción en Paul Veyne; para la relación con la poesía áurea pueden consultarse los trabajos recogidos en el volumen del Grupo P.A.S.O., *La elegía*.

⁵Habría que tener también en cuenta en la introducción de novedades, como la representada por la poesía italianista en el marco de la imprenta, la posible influencia de los mediadores de la incipiente industria libraria, como ha sido señalado para el caso de la literatura inglesa, con el papel de los *stationers* en el impulso de traducciones y adaptaciones, convertidas en innovadores alicientes para el mercado.

⁶En el prólogo de Carlos Clavería a su edición de las *Obras* de Boscán se recogen los datos conocidos sobre el proceso de realización comercial y material del volumen, con sus implicaciones y reparto de responsabilidades.

⁷Trato estos aspectos en el estudio preliminar de mi edición de la *Poesía* de Juan Boscán, de donde proceden las citas y algunos otros aspectos tratados en el presente estudio.

⁸Al margen de lo apuntado más adelante sobre la ubicación del soneto sobre Hero y Leandro, se disponen al final de la serie garcilasiana, tres sonetos y las dos coplas octosilábicas recogidas; otra peculiaridad es la agrupación de las canciones tras la serie de sonetos.

⁹La formulación la ofrece muy pronto Montaigne, cuando afirma en sus *Essais*: el argumento de este libro soy yo mismo. La actitud que comparte con el petrarquismo es la del sujeto contemplándose en el acto mismo de verse, de escribirse, de hacerse. La expresión garcilasiana, en clara traducción del *Canzoniere*, es inequívoca: “Cuando me paro a contemplar mi estado”, y se convierte en una tradición que se proyecta, por ejemplo, en el arranque de una canción de Bartolomé Leonardo de Argensola o en el verso inicial del primer soneto de las *Rimas sacras* de Lope de Vega, entre otros casos recogidos por Labrador y Dífranco.

¹⁰Abre con ello una amplia serie, de la que doy cuenta parcial en “Espejos poéticos y fama literaria”.

¹¹Véase el trabajo inicial de González de Amezúa, y, sobre todo, los trabajos de Jaime Moll. Menos aportaciones se hallan en Ignacio Arellano. De forma más sistemática pueden hallarse los datos en José Simón Díaz.

¹²Carlos Clavería en su edición de Boscán sólo lo formula como hipótesis; a favor de ella sólo cabría apuntar que los dos pliegos del cuadernillo preliminar (signatura A) forman ocho hojas sin numeración, antes de que se inicie la foliación con el poema a la duquesa. Hay que recordar también que, en total, hay una hoja en blanco en dicho cuadernillo, por lo que tampoco se

puede apelar al *horror vacui* como motivo de la disposición del soneto, que pudiera, de haber sido un olvido, haberse comprimido en los pliegos finales, en lugar de usar un recurso tan poco acorde con el cuidado y la planificación general de la edición, incluso situando el momento de impresión del mismo tras la muerte de Boscán, quien ya debió de dejar ultimado el diseño de los preliminares.

¹³La pertinencia significativa de esta práctica la encontramos, entre otros ejemplos, en las *Rimas* de Lope de Vega, cuando desdobra en sus sextetos lira "A don Juan de Arguijo" la dedicatoria en prosa del impreso.

¹⁴Un síntoma de la nueva actitud se trasluce en el verso del soneto inicial de Boscán, "Vosotros que andáis tras mis escritos", en el que el *topos* del escarmiento sitúa a los receptores de la presunta lección moral en el papel de lectores, y hemos de pensar que lectores de una obra impresa.

¹⁵Es el caso, entre otros de Lucas Fernández, rival del propio Encina por el empleo cortesano, de Gil Vicente y de Montemayor, todos ellos relacionados también por su común ubicación en el oeste peninsular y su dedicación a la lírica en alternancia con otras prácticas de escritura, en géneros de mayor proyección y rendimiento material, como el teatro o la narrativa.

¹⁶En el contexto de la defensa de la dignidad de la lengua vulgar y el uso del tópico estudiado por Eugenio Asensio, hay que recordar también que Nebrija no completa en su obra la dualidad de la gramática en metódica e histórica, identificada esta última con la poética o una incipiente crítica literaria, a la que el discípulo da cabida en el "Arte de poesía castellana" que incluye en su relativamente cercano *Cancionero*, para completar los elementos de dignificación de la lengua vulgar y su práctica poética.

¹⁷No excluyo de este concepto los géneros epistolares o narrativos incluidos en el libro III, unificados, más que por el uso del verso, por la pertenencia a una tradición común, ajena a la del teatro y a la de las historias, reales o fingidas, en prosa.

¹⁸Tampoco creo significativas las omisiones, procedentes de olvidos más o menos involuntarios o de una dificultad real para acceder a los textos, en particular en el caso de la antología garcilasiana.

¹⁹La práctica se extiende a través de la novela pastoril (y, de paso, por las églogas en verso) y llega hasta Lope, como ha estudiado Anne Cayuela.

²⁰La instauración definitiva tendrá lugar entre los impresores ingleses, con un peso decisivo de la ediciones de Shakespeare, como ha señalado Chartier (1994: 58-89 y 41-67). Un acercamiento al caso español se halla en Ruiz Pérez 2003.

²¹En el trasfondo sigue gravitando el tópico estudiado por Eugenio Asensio; en él hunde sus raíces lo que ha denominado Domingo Ynduráin "invención de una lengua clásica"; sobre el concepto de botín de guerra para los préstamos tomados de las letras de las naciones vencidas ha tratado Rachel Schmidt. Para la idea de recuperación, véase lo apuntado en Ruiz Pérez 2001.

²²"coplas (...) hechas a la castellana (...) con que se holgaba con ellas como con niños y, así, las llamaba redondillas"

²³"Este segundo libro tendrá otras cosas, hechas al modo italiano (...). La manera de éstas es más grave y de más artificio y (...) mucho mejor que las de las otras".

²⁴Nótese, al paso, que este juicio, formulado en las páginas que abren la primera impresión de los sonetos de Boscán, sólo es posible por una difusión previa a la edición. El hecho vendría a ratificar la funcionalidad pretendida para la fijación tipográfica como soporte y codificación de la nueva poética, a partir de su decidida afirmación y en sustitución de la transmisión manuscrita o/y oral y los modelos poéticos en ellas sustentados.

²⁵Esta diferencia es esencial: una poética sustentada fundamentalmente en la oralidad, propia de los salones caballerescos en que se improvisaban juegos y torneos versificados, se ve desplazada por un modelo poético concebido esencialmente para ser leído en la intimidad del gabinete, en simétrico reflejo de un proceso de escritura empeñado también en la indagación de la subjetividad y desarrollado en solitario coloquio con el propio yo y su sentimentalidad recién descubierta.

²⁶El modelo es el característico del *dolce stil nuovo*, del que parte Dante, entre otros aspectos para la caracterización de su amada. La sublime Beatrice toma del modelo precedente el valor de mensajera o mediadora (en el sentido etimológico de "ángel") y por ello acaba desempeñando el papel de conductora al cielo de su amante, llevándolo hasta un grado inaccesible incluso para el magisterio de Virgilio.

²⁷La influencia del primero, como cabeza de la academia neoplatónica y autor del comentario al *Fedro* (1469), afecta a la codificación amorosa del nuevo ideal filosófico o, a la inversa, a la formalización filosófica del nuevo ideal erótico; más tarde, Bembo, con su intervención editorial en el texto de Petrarca (1500) y su posterior imitación en sus *Rime* (1530), acaba de formalizar el modo en que se proyecta el *Canzoniere* en el siglo XVI. También habría que considerar, entre otros, el *Comento* de Lorenzo de Medicis al cancionero petrarquesco, y el resto de la obra de Bembo, con su diálogo filigráfico *Gli Asolani* (1505) y, en última instancia, las *Prose della volgar lingua* (1524)

²⁸Véase al respecto lo apuntado por Roger Chartier, "Las prácticas de lo escrito", y, en general, el conjunto del volumen dirigido por Philippe Ariès y Georges Duby.

²⁹La contemplación, esbozada de manera programática en el soneto I de Garcilaso, se identifica con la propia escritura, por lo que interesa subrayar en todos los aspectos su imagen de naturalidad y llaneza expresiva; de ahí la tópica identificación de canto y llanto, manifestación extrema de la sensibilidad, plasmada en el fluir de las lágrimas, con su valor de intimidad, transparencia y verdad, así como, en la derivación bucólica del petrarquismo, la fusión con la naturaleza que representa su unión con la corriente de los ríos, ante los que canta el pastor y donde ve reflejada su imagen.

Obras citadas

- Ariès, Philippe y Georges Duby (dir.). *Historia de la vida privada*. 3. *Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus, 1991.
- Asensio, Eugenio. "La lengua compañera del imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal." *Revista de Filología Española* 43 (1960): 399-413.
- Boscán, Juan. *Obras*. Ed. Carlos Clavería. Barcelona: PPU, 1991.
- _____. *Poesía*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Akal, 1999.
- Cayuela, Anne. "Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias." *Edad de Oro* 14 (1995): 73-83.
- Chartier, Roger. *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVII*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- _____. *Entre poder y placer: cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra, 2000.
- _____. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 1993.
- Chaytor, H.J. *From script to print. An introduction to medieval vernacular literature*. London: Sidgwick & Jackson, 1966.
- Eisenstein, Elizabeth. *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*. Madrid: Akal, 1994.
- González de Amezúa, Agustín. "Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro." *Opúsculos histórico-literarios*. Madrid: CSIC, 1951. 331-73.
- Grupo P.A.S.O. *La elegía*. Dir. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996.
- Jiménez Heffernan, Julián. "Pequeño, claro y libre. Una poética para el poema lírico en la España del siglo XVI." *Studi Ispanici* (2002): 61-79.
- Labrador Herráiz, José J. y Ralph A. Difranco. *Tabla de los principios de la poesía española XVI-XVII*. Cleveland OH: Cleveland State UP, 1993.
- Lapesa, Rafael. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Alianza, 1984 (recogido también en *Garcilaso: estudios completos*. Madrid: Istmo, 1985).
- MacLuhan, Marshall. *La galaxia Gutemberg. Génesis del "homo typographicus"*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1993.
- Martínez de Bujanda, J. *Index des livres interdits*. Genève: Droz-Université de Sherbrooke, 1984-1994, t. V. 49.
- Moll, Jaime. "Problemas bibliográficos del libro en el Siglo de Oro." *BRAE* 59 (1979): 49-107.
- _____. "El libro en el Siglo de Oro," *Edad de Oro* 1 (1982): 43-54.
- Porqueras Mayo, Alberto. "Sobre el concepto 'vulgo' en la Edad de Oro." *Temas y formas de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1972. 114-27.
- Rivers, Elías L. "El problema de los géneros neoclásicos y la poesía de Garcilazo." *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*. Ed. Víctor García de la Concha. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986. 49-60.
- Rodríguez, Juan Carlos Rodríguez. *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*. Madrid: Akal, 1990.

- Rozas, Juan Manuel. "Petrarquismo y rima en -ento." *Filología y crítica hispánica. Homenaje al profesor F. Sánchez Escribano*. Madrid: Alcalá, 1969. 67-86.
- Ruiz Pérez, Pedro. "Pragmática y coherencia textual en los sonetos de Garcilaso." *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Ed. M. García Martín. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993. 895-903.
- _____. "Lecturas del poeta culto (impresión y mediación en las *Rimas* de Antonio de Paredes)." *Bulletin Hispanique* 100.2 (1998): 425-48.
- _____. "Aristarcos y Zoilos: límites y márgenes del impreso poético en el siglo XVI." *Bulletin Hispanique* 102.2 (2000): 339-69.
- _____. "El renacimiento. Formación de un concepto." *Alfinge* 13 (2001): 97-123.
- _____. "Poética, política y traducción en Juan del Encina." *Alfinge* 14 (2002): 159-65.
- _____. "El concepto de autoría en el contexto editorial." *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Dir. V. Infantes, F. Lopez y J.-F. Botrel, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003. 66-76.
- _____. "Espejos poéticos y fama literaria. Las epístolas en verso del siglo XVI." *Bulletin Hispanique* 1 (junio 2004): 45-80.
- Schmidt, Rachel. "Herrera's concept of imitation as the taking of Italian spoils." *Calíope* 1.1-2 (1995): 12-26.
- Simón Díaz, José. *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*. Kassel: Reichenberger, 1983.
- Veyne, Paul. *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Ynduráin, Domingo. "La invención de una lengua clásica (Literatura vulgar y Renacimiento en España)." *Edad de Oro* 1 (1982): 13-34.