

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 Boscán'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 neófito 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 entendían, 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 /impresiones 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 comen-

taban 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 reimpressiones al descuidar Gast la solicitud del privilegio de edición.

editorial facilitada, entre otras cosas, por la propia organización textual⁴ 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 manifesto 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 illos quo ferrent commodius, compli-

cabant, volumina forte appellaverunt. Itaque volumina libelliis similia 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 Garcí Lasso encuadernado con él, para tener allí al pie de la obra ocasión 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 reimpressiones, 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 considérés seront eux mêmes d'ordre textuel ou du moins verbal: titres, préfaces...autant d'énoncés...mais qui tous partagent le statut linguistique 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 después⁷. 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 quisíeredes 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 de 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 pro-

ducciones 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 cronología⁸. 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 trasieran 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 Boscán 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 Fèvre 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 Museti¹⁰ 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 señor a dos días de Novembre M.D.xliiiij.» 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 Amoros. 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 cidades 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 Gemão 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 reimpressiones ilegales¹², cuya intrahistoria es difícil de reconstruir. La idea de que esta producción ilegal se realizara partir de un posible manuscrito copiado¹³ no es tampoco desechable y ayudaría en ello el análisis, según sugiere J. Moll (2011), de las letterías, 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 Griffio. 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 piratería. 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 Lugdunenses 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:XLIII». 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 letterías, 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 letterías».

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 negro¹⁵. 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 tecnopegno 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/ impresas».

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 Martín 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 fron-

tispicio, 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.

tual¹⁷, es comprensible que las que siguieron a cargo de otros editores, continuarán 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 Martín 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...../repartitas¹⁸ (sic) en quatro/ 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, equívocas 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 «repar-

titas» 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 Martín 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 1556²⁰, 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 emendadas y en mejor orden delo /que hasta ahora han sido impresas») 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 impresas», 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 impresas».

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 composiciones²². 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 tecnopengnio. 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 Phereetri, 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 précède» (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 Boscán²⁴ («...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 intégrée» (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. Armisen (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 *genus demonstrativum*, 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 imprimiese 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 hermanos²⁶, 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 Uglia 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 hispano-italianas 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 *Prima-leon* 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 diletano, 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 ahorra los esfuerzos intelectuales de nuestro colaborador, sometido al incesante ritmo impuesto por las prensas giolitanas. En ese mismo año de 1553²⁸, 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 dedificentur...quandoquidem alienos libros nostra cura impressos illi vel illi dedicare id circumihi 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 hispanuoli; fatta dal signore Alfonso di Uglia». 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-Cop-pens,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 significativa²⁹. 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, conociendo 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 Ve-

necia. 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 *Corregiano* 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 «Introductione», 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, GarcíSánchez 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 afficcion 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 Boscán 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 Dñ^a 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 libros³⁰.

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 dedicatorias³¹. 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 Soma³².

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 quisiera cotejar «todas las impresiones con esta nuestra, connoscera la diferencia». Una invitación que en definitiva descubriría 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 aprobacion me dio alas para comunicarla». No se trata de un tópico

31. *Della dedicatione /de libri. Con la Corretion dell'abuso, in questa malteria 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 recibido 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 escribir 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 letterías, 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 textual³⁴. 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 impresiones 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 incipits 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 Borgonón 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 hartamente 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, Lyon, 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, *Il 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 la 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 librerías y de maestros impresores, 1955.
- MARSÁ, María, *La imprenta en los Siglos Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001
- MCKENZIE, Donald Alexander, *The Bibliography and the Sociology of Texts*, London, The British Library, 1986 (traducción española, Madrid, Akal, 2005).
- MISITI, María 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 hispanoflámencos 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 Edição 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 português do Renascimento e do Manierismo», en *Península. Revista de Estudos 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 dedicazione 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.

