



**Prólogo y edición de la *Epístola*
a la Duquesa de Soma
de Juan Boscán**
Anna Lozano Angulo

Directora: Eugenia Fosalba Vela
Trabajo final de grado, junio 2017
Grado en Lengua y Literatura españolas
Universidad de Girona
Facultad de Letras

Epístola a la Duquesa de Soma
de Juan Boscán

Edición de Anna Lozano Angulo

“No menos que saber, dudar me gusta más”

Dante Alighieri, *Inferno*, XI.

ÍNDICE

Introducción.....	6
2. Poética preliminar de Juan Boscán.....	7
2.1. Diferencias del octosílabo respecto al endecasílabo.....	10
3. Contexto editorial de las <i>Obras</i> de Juan Boscán.....	13
4. A quién se dirige la <i>Carta a la Duquesa de Soma</i> y con qué finalidad.....	14
5. Precedentes y fuentes literarias de la <i>Epístola a la Duquesa de Soma</i>	16
5.1. Gran relevancia de Ausias March y Petrarca en la poética humanística italianizante de Juan Boscán.....	18
5.2. La imitatio a partir de Petrarca. Clasicismo del endecasílabo.....	21
6. Consideración de la repercusión que tuvieron Bembo y la <i>sprezzatura de Castiglione</i> en la <i>Epístola a la Duquesa de Soma</i> de Boscán.....	25
6.1. Ecos de las Prose della volgar lingua de Bembo en la <i>Epístola a la Duquesa de Soma</i>	25
6.2. La huella en Boscán de la traducción de <i>Il Cortegiano</i>	28
7. Conclusiones.....	32
Epístola a la Duquesa de Soma.....	35
Referencias bibliográficas.....	41

Introducción

El propósito de este trabajo es prologar y ofrecer una edición en apéndice (que se completará en futuros trabajos) de la *Epístola a la Duquesa de Soma* del barcelonés Juan Boscán. Esta composición en prosa, proemio del *Libro II* en la *princeps* de las *Obras* de Boscán de 1543, se presenta como un salto cualitativo con respecto al contenido del *Libro I*, pues se trata no solo de una explicación de los cambios que supone la adaptación del endecasílabo italiano al castellano, sino también de la defensa de una revolución poética que marcará un antes y un después en la historia de la poesía española. Este estudio pretende reseñar las aportaciones fragmentarias y desperdigadas de la crítica sobre un texto prologal tan relevante, citado, como necesitado todavía de un serio intento de edición, anotación y estudio. No hay que olvidar que la epístola *A la Duquesa de Soma* tiene no solo un alto valor histórico, por el momento crucial en que se escribió, sino porque es una reflexión teórica acerca de los comienzos de la poesía renacentista docta en España.

2. Poética preliminar de Juan Boscán

El segundo libro de las *Obras* de Juan Boscán, como anuncia la carta *A la Duquesa de Soma*, está escrito según la métrica italianizante y deja atrás el octosílabo tan utilizado en el *Libro I*. Aunque la carta signifique un punto de inflexión en la obra es cierto que ya en el *Libro I* encontramos poemas de corte petrarquista como el número XIII. En él se observa la presencia de aves con sentido metafórico que ya empleaba Petrarca mediante el uso del paralelismo, como el caso del ave fénix que resurge de sus cenizas y se compara al corazón recién sanado y de nuevo preparado para volver a amar:

“Un ave no conocida,
la qual fénix es llamada,
dizen qu’ es cosa sabida
*que, después de ser quemada,
torna luego a tomar vida.*
Mi corazón afligido,
con sus ales verdaderos,
se halla en este partido,
*que después de consumido,
revive parar quereros.”* [I. XIII, vv. 11-20¹]

En este poema vemos cómo Boscán se sirve del ave fénix para simbolizar su sentir en relación con la dama. Del mismo modo, más adelante, compara la *crueza* de la amada con el águila, al despreciar a sus hijos cuando los *echa de su nido*. Otro caso es el de la tercera copla en la que se articula una de las contraposiciones sensuales más asistidas de Petrarca, como fue la antítesis del frío respecto al calor:

“Por allá en el Mediodía
se escribe que hay una fuente
que, según verse podría,
con la noche está caliente,
con el sol se torna fría.
Así yo, de llorar ciego,
torno frío con el fuego,

¹ De aquí en adelante todas las citas de los poemas de Juan Boscán son tomadas de *Poesía*, Ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Ediciones Akal, 1999.

pues con medroso recelo,
presente de vos, me yelo,
y, ausente, me quemo luego.” [I. XIII, vv. 21-30]

Ausiàs March es otra de las grandes autoridades, como Petrarca, anunciadas en la carta-prólogo, el influjo de cuya obra se filtra poderosamente en los versos de Boscán: el amor planteado como una lucha interminable que no cesa hasta la muerte. Este concepto se da como *Leitmotiv* también en el *Libro I*, tal y como se advierte en los siguientes versos:

“Con esto se ha aventajado
La parte de mi tormento,
Pues será su vencimiento,
Después de haber peleado,
Con mayor contentamiento.
Y con esta cruda suerte
Mi daño será más fuerte,
Porque quedaré vencido
Y, sobre haberme rendido
No me libraré de muerte.” [I. XIV, vv. 81-90]

Además, nada más empezar el *Libro I*, Boscán se dispone a contar, a través de sus poemas, su trayectoria amorosa y este “relato” da comienzo inmediatamente después de la carta-prólogo, con un villancico en el que la consideración más importante es el hecho de enamorarse de la dama justo antes de haberla visto. Esta misma precisión también la hallamos en March, en tanto que esta explicación del proceso de enamoramiento platónico a partir de la mirada queda representada en su poema CI.²

“Si no os hubiera mirado,
no penara,
pero tampoco os mirar.
Veros harto mal ha sido,
mas no veros peor fuera.
no quedara tan perdido,
pero mucho más perdiera.
¿Qué viera aquél que no os viera?

² Morros [2008: 104]

¿Cuál quedara,
señora, si no os mirara? [I. I. vv. 1-10]

En el primer libro de Boscán hallamos imágenes de March, algo insólitas para describir el enamoramiento. Por ejemplo, Boscán, tal y como recuerda Morros, recurre a la imagen del rayo y del trueno, interpretándose el rayo, el que se da antes de que comience la tormenta, como los ojos de la amada y el trueno, como el amor que llega después de la ceguera producida por el rayo³:

“Y hora cayo
que luego fue mi desmayo
tan entero,
que, aunqu’el trueno fue primero,
primero me vino el rayo
antes vino el padecer
que, a mi ver
pudiese ver vuestro gesto;
vios presto, pero más presto
parece que vi al querer.” [I.II. vv. 46-55]

No hay que olvidar que en la disposición de los poemas de este primer libro la huella de Petrarca también podría estar presente, como ha tratado de demostrar recientemente Morros, pues es posible también aquí trazar cierta trayectoria amorosa. Esa supuesta disposición significaría que Boscán evitó criterios como los del *Cancionero de Baena* o de Encina, en los que se prefiere agrupar las composiciones según los géneros o temas. Sería posible así completar un orden, supuestamente cronológico, de un frustrado amor de juventud del que, ya entrada su madurez, aún no ha podido curar del todo las heridas.⁴ Este relato se prolongará a lo largo del *Libro II* en el que Boscán elaborará un poemario autobiográfico dedicado al amor matrimonial sin desdicha a la vez que recuerda los amores del pasado que aparecen en la primera parte del libro. En este sentido, Boscán se aleja de Petrarca en cuanto a la narración de su trayectoria amorosa. El autor del *Canzoniere* dispuso el orden de sus sonetos con la intención de expresar su amor por Laura a lo largo del tiempo. Tras la muerte de su

³ Morros [2008: 105]

⁴ Morros [2010: 331]

Donna Angelicata se concentró en la elaboración poética de su desgarrado dolor. Por tanto, nos encontramos ante una obra expositiva marcada por un antes y un después.

O sea, que hay ecos petrarquistas y ausiasmarchianos ya en las primeras composiciones cancioneriles de Boscán, sin que por ello se perciba un desajuste con respecto a la temática y el patrón estilístico del resto de los poemas más castizos del mismo libro primero. Este hecho confirma que Boscán ya conocía las corrientes humanistas italianas en el momento de escribir su temprana poesía, tal y como se explicará en adelante.⁵

2.1. Diferencias del octosílabo respecto al endecasílabo

El gran arraigo del octosílabo en la poesía española se remonta a la lírica tradicional de la Edad Media. A pesar del afianzamiento histórico de este metro, los humanistas españoles del siglo XVI, como Boscán, no concebían el octosílabo como un verso modélico ya que, a su entender, carecía del abolengo clásico que prestigiaba el endecasílabo, cuyos orígenes algunos helenistas como Trissino remontaban al hexámetro latino.⁶

“Y si él fuese tan bueno que se pudiese aprobar de suyo, como los otros que hay buenos, no habría necesidad de escudriñar quiénes fueron los inventores de él. Porque él se traería su autoridad consigo y no sería menester dársela de aquellos que le inventaron.” [Carta a la Duquesa de Soma]

Este aspecto fue decisivo para considerar al metro octosilábico como un verso huérfano. Tal y como nos explicita Boscán en su carta:

“Vi que este verso que usan los castellanos, si un poco asentadamente queremos mirar en ello, no hay quien sepa de dónde tuvo principio.”

A partir del siglo XV el romance fue el nombre de una modalidad poética, una poesía que arranca de la Edad Media y llegará a nuestros días con pocas variantes. El *Romancero Viejo*, que es el que podemos ceñir a la Edad Media, se caracterizaba por ser la manifestación literaria que vive sobre todo en la voz, como canción. Eran cuentecitos en verso sin identidad cultural ni literaria en la que se mezclaban elementos

⁵ Teniendo en cuenta, entre otros, el estudio “A vueltas con el *descuido* de Garcilaso y Boscán” de Eugenia Fosalba. [2012: 147-165]

⁶ Fosalba [2013: 357]

líricos de distinta procedencia. La forma propia del romance castellano era la estructura de arte menor en octosílabos con estructura (-a-a-a) y rima asonante. Esta estructura emerge de la tradición juglaresca. Al no ser género que naciera por escrito, el romance tuvo sentido como voz, como una manifestación musical. En este sentido, la métrica consiste en tiradas de versos asonantes de dieciséis sílabas divididos en dos hemistiquios octosilábicos. Se trata de unos textos que se cantan pudiéndolos alargar o acortar, lo que le da un soniquete que se va repitiendo cada dos o cuatro versos. La estructura métrica típica de los cantares de gesta no acaba de funcionar, así que este problema propició que el romance naciera por escrito en el siglo XV cuando algunos autores empezaron a copiar romances. Estos escribanos dejaron de lado el metro épico y prefirieron copiar las composiciones en versos de ocho sílabas. Por esta predisposición al octosílabo la rima se vio modificada a la rima asonante en los pares.

En el siglo XV algunos poetas como Juan de Encina empiezan a escribir romances. Esta vez rechazan la rima asonante y escribirán para dar lecciones de su conocimiento en rima consonante. Este tipo de romances se puede llamar *romance trovadoresco*, un romance postizo respecto del romance tradicional de la Edad Media.

Como vemos, la musicalidad y la oralidad era una condición *sine qua non* de los orígenes del octosílabo. Este metro se conservó como el ritmo literario canónico de esta lengua.

Por el contrario, el endecasílabo es un verso de origen italiano, como bien se expresa en la Epístola a la Duquesa de Soma:

“Volver con él atrás por el camino por donde vino, podremos muy fácilmente llegar hasta muy cerca de donde fue su comienzo.”

Este metro favorecía el ritmo por ser más flexible ya que el acento rítmico puede recaer con mayor frecuencia en la cuarta, sexta u octava sílaba. Tal y como Boscán lo define en su carta dada su versatilidad:

“Una disposición muy capaz para recibir cualquier materia: o grave o sutil, o dificultosa o fácil, y asimismo para juntarse con cualquier estilo de los que hallamos entre los autores antiguos aprobados.”

Este estilo italiano era percibido en España casi como un género prosaico. Por eso, los *reprehensores* españoles se alzaron en contra de esta nueva *trova* que Boscán

pretendía aportar a la poesía de su país. Tal y como el poeta cuenta, hubo bastantes reticencias iniciales del público ante la nueva métrica en la carta⁷:

“Los unos se quejaban que en las trovas de esta arte los consonantes no andaban tan descubiertos ni sonaban tanto como las castellanas; otros decían que este verso no sabían si era verso o si era prosa, otros argüían diciendo que esto principalmente había de ser para mujeres y que ellas no curaban de cosas de sustancia sino del son de las palabras y de la dulzura del *consonante*.”

En el fragmento anterior aparece mencionada en dos ocasiones la palabra *consonante*, en ambas se refiere a la rima.

Aunque en adelante se dedique un espacio a ello, es interesante relacionar en este punto la *Carta a la Duquesa de Soma* de Boscán con las *Prose della volgar lingua* (1525) de Pietro Bembo, pues también hallamos la importancia de la rima en tanto que se prefieren algunas más que a otras para obtener sonidos *graves* y *dulces* en el caso del veneciano y la “dulzura” de las rimas *consonantes* que ha descubierto Boscán a sus admiradores. Por lo pronto, Pietro Bembo prefería la estrofa sextina por tener las rimas dispersas en el poema para crear ritmo espaciado y no un soniquete continuo.

“Vuelvo a deciros que expresan un sonido más grave las rimas alejadas; pues el de las sextinas es un sonido gravísimo, en cuanto espaciar la rima ofrece una maravillosa gravedad que siente cuando ésta se responde [...] No siempre construir las rimas con las mismas palabras genera dignidad y grandeza [...] Estas partes de gravedad, para que estuvieran mezcladas con algo de dulzura, ordenó el que primero a estos versos dio forma, que donde el final de una estancia se toca con el principio de otra, la rima estuviera dos versos cercana.”⁸

⁷ Fosalba [2013: 365]

⁸ Bembo [2001: 225]

3. Contexto editorial de las *Obras* de Juan Boscán

La epístola marca, por la situación que se le asigna en el libro, la diferencia entre sus composiciones juveniles, así como de aprendizaje, *hechas a la castellana*, y su innovador proyecto poético; por eso desempeña la función de presentar y defender la innovación formal que el autor desarrollará a lo largo de los tres últimos libros. Además de esta defensa de la innovación formal que supone la nueva métrica, su ubicación al frente del *Libro II* a continuación del primero ya es significativa de la superación que esta nueva métrica implica con respecto a la cancioneril.

A pesar de la solemnidad que se pretende dar al momento histórico, la carta está escrita en un estilo aparentemente fresco, moderno y natural. Pero en un detenido análisis de su estructura, de la mano de Armisén, se descubre una cuidadosa *dispositio*, propia del discurso parcial, que se corresponde al *genus demonstrativum*. La carta está encabezada con el exordio “He miedo de importunar a vuestra señoría con tantos libros” y, sin apenas percibirlo, el lector se adentra en una *narratio partita* que se inicia con la *argumentatio* a partir de “Este segundo libro tendrá otras cosas hechas al modo italiano”, que consta de *refutatio*, destinada a desarmar la opinión contraria, y de *probatio* en la que presenta evidencia del valor y linaje del endecasílabo.⁹

⁹ Armisén [1984: 63]

4. A quién se dirige la *Carta a la Duquesa de Soma* y con qué finalidad.

Debemos mencionar la relevante presencia de la destinataria de la epístola *A la Duquesa de Soma*, la nieta del Gran Capitán, Beatriz Fernández de Figueroa que, como se sabe, en 1539 se convirtió en duquesa de Soma por su boda con Fernando Folch de Cardona: como ha advertido Morros¹⁰, Boscán dedicó la carta a esta dama probablemente porque la sabía conocedora de las corrientes italianizantes, pues doña Beatriz era descendiente del linaje italiano del ducado de Sessa. Pero no solo pudo inclinarle a dedicarle la carta su cuna, sino el hecho de que la aristócrata conociera muy bien el idioma italiano. Sabemos casualmente que el Inquisidor General y cardenal Juan Tavera le encomendó leer la Biblia traducida al toscano, por lo que se deduce que doña Beatriz era una mujer con conocimientos y gran dominio de dicho idioma. Y no solo eso, sino que para dispensarle un papel fundamental como autoridad y buscar en ella su aceptación tanto pública como privada, al autor le servía, incluso, para mantenerse en contacto con un ambiente elitista que le proporcionaba seguir relacionándose con la aristocracia y la corte. Además de este motivo, Boscán tenía otra pretensión: hacer de la duquesa su prototipo de lector, mientras dirigía una oportuna *captatio benevolentiae* a su público en general, como se observa en:

“Aunque tras esto no me acuerdo ahora que el cuarto libro ha de ser de las obras de Garcilaso, y este no solamente espero yo que no cansará a nadie, mas aun dará gran alivio a cansancio de los otros.”

A su vez, Boscán hace referencia al Almirante de Nápoles para elogiar su afición al famoso Ausiàs March. “*Autores excelentes catalanes, de los cuales el más excelente Ausias March, [...] Mas basta para esto el testimonio del señor Almirante, que después que vio una vez sus obras las hizo luego escribir con mucha diligencia*”. En efecto, don Fernando Folch de Cardona, Almirante de Nápoles, esposo de doña Beatriz, costeó las ediciones de 1543 y 1545 de las poesías de March publicadas por la misma imprenta de la que echó mano Boscán, la de la propia familia Amorós.

Se sabe que en 1542 Boscán dejó Barcelona para seguir al Duque de Alba hasta el Rosellón y que, por aquel entonces, la epístola ya estaba redactada. Además, Boscán pactó con Amorós que la fecha de la impresión de las *Obras* de Boscán se efectuaría en

¹⁰ Morros [2008: 91]

abril de 1542, lo que debe coincidir poco más o menos con la fecha de la redacción de la carta que nos ocupa.¹¹

¹¹ Armisen [1984: 89]

5. Precedentes y fuentes literarias de la *Epístola a la Duquesa de Soma*

En *La Epístola a la Duquesa de Soma* se retoma la teoría de Pico della Mirandola que consistía en embellecer literariamente las obras a partir de la imitación ecléctica de los clásicos. Por ello, Boscán menciona a *antiguos y modernos* como autoridades literarias, en los que se inspira para recrear al castellano las nuevas *trovas* italianas. Además, en el siguiente fragmento perteneciente a la *Epístola a la Duquesa de Soma* también encontramos la estela de Pietro Bembo, pero en este caso, desde la posición hispánica que, como ya se ha contado, defiende Boscán en su proemio:

“De manera que este género de trovas, y con la autoridad de su valor propio, y con la reputación de los antiguos y modernos que le han usado, es digno, no solamente de ser recibido de una lengua tan buena, como es la castellana, más aún de ser en ella preferido a todos los versos vulgares.”

En nuestro poeta las propiedades estilísticas y métricas del arte italiano no solo eran una novedad aplicadas a la literatura española, sino que tal y como hiciesen los latinos al superar los patrones métricos de los autores griegos, España mejoraría la poesía italiana. Esta doctrina boscaniana es deudora, según García Galiano,¹² de las concomitancias que encontramos en la *Poética* de Giovan Giorgio Trissino con la obra de Dante *De vulgari eloquentia*. En Trissino se reiteran las mismas nociones *ad hoc* del endecasílabo, pero se trata de un endecasílabo distinto, con el modelo de Petrarca, como novedad. Esta fue la originalidad que llamó la atención de Trissino y que pudo compartir con Bembo y Garcilaso, quizá en la coronación de Carlos V en 1529, y que, por lo tanto, entendemos que pudo llegar a Boscán de la mano de su estimado amigo Garcilaso.

Aunque estos referentes son un indicativo primordial para entender la poética de Boscán, cierto es que gran parte de su afán reformador le vino dado por Garcilaso y Juan Valdés. El toledano manifestó, en la dedicatoria a doña Jerónima Palova de Almagávar que se halla en la traducción del *Cortesano* de Boscán, la necesidad de crear obras literarias en lengua española que fueran de interés dada la supuesta precariedad de la tradición poética peninsular¹³:

¹² Galiano [1992: 167]

¹³ Fosalba [2013: 365]

“Tengo por muy principal el beneficio que se hace a la lengua castellana en poner cosas que merezcan ser leídas; porque yo no sé qué desventura ha sido siempre la nuestra, que apenas ha nadie escrito en nuestra lengua sino lo que se pudiera muy bien escusar.”

A su vez, Valdés en su *Diálogo de la lengua* aspiraba, como lo hicieran Bembo y Castiglione, a formular un patrón en la lengua poética, basado, tal y como señala García Galiano, en el “ingenio” y el “giudizio” que aparece en la epístola de Boscán¹⁴.

“Cuanto más que luego en poniendo las manos en esto, topé con hombres que me cansaron. Y en cosa que toda ella consiste en ingenio y en juicio, no teniendo estas dos cosas más vida de cuanto tienen gusto pues cansándome había de disgustarme, después de disgustado, no tenía donde pasar más adelante.”

Es decir, se sientan las bases de este nuevo estilo en el *ingenio* y el *juicio*. Estas dos nociones se toman como mecanismos para promover un lenguaje poético. La finalidad de esta consideración era lograr que el resultado hiciera del lenguaje ser considerado como una autoridad a la que admirar e imitar. Retomando a Valdés, Fosalba recuerda con tino que esta consideración ya se encontraba en su obra. El autor del *Diálogo de la lengua* cargó contra los que negaban el retraso cultural de España pues para él era evidente y ambicionaba encontrar un prototipo al que imitar. Así lo reflejó en su obra:

“La [lengua] toscana está ilustrada y enriquecida por un Boccaccio y un Petrarca, los cuales siendo buenos letrados, no solamente se preciaron de escribir buenas cosas, pero procuraron escribirlas con estilo muy proprio y elegante; y como sabéis, la lengua castellana nunca ha tenido quien escriba para ella con tanto cuidado y miramiento cuanto sería menester para que hombre, queriendo o dar cuenta de lo que escribe diferente de los otros, o reformar los abusos que hay hoy en ella, se pudiese aprovechar su autoridad.”¹⁵

Esta controversia, deudora de la denominada *Questione della Lingua*, también se localiza en *De vulgari eloquentia* de Dante y en las *Prose della volgar lingua* de Bembo. Ambos se mostraron preocupados por la creación de un italiano homogenizado para toda Italia, puesto que estaba fragmentada en múltiples dialectos vulgares y ninguno de ellos se creía digno de ser respetado como modelo literario, como lo fue el

¹⁴ Galiano [1992: 168]

¹⁵ Valdés [2010: 119]

latín. Dante creyó oportuno crear una lengua vernácula híbrida, formada a partir de algunos componentes del resto de los dialectos italianos. Finalmente, el florentino desechó esta idea y propuso como único idioma de Italia el dialecto toscano. Este italiano dantesco estuvo respaldado durante toda la centuria siguiente por celebridades tan influyentes como Boccaccio y Petrarca. Bembo siguió la misma senda en su ya mencionada *Prose della volgar lingua*, cuestión que se desarrollará más adelante.

Todo lo contrario ocurría en España, pues aunque sí que existían dialectos, el castellano, coadyuvado por la política imperial, se impondría sin violencia como lengua literaria.

5.1. *Gran relevancia de Ausias March y Petrarca en la poética humanística italianizante de Juan Boscán*

Boscán se encontraba en una coyuntura temporal en la que no era fácil echar mano de autoridades autóctonas que seguir, aparte de Ausias March, pues Garcilaso era contemporáneo suyo y rival de su primacía. Boscán optó por buscar en Italia modelos. Ejemplos de este patrón fueron Petrarca y Pietro Bembo. Dante en *De vulgari eloquentia* ya consideraba autores españoles a los poetas catalanes, que usaban la lengua vulgar de oc para escribir poesía. Aunque las objeciones del florentino no fueran del todo ciertas, por ser el decasílabo la métrica escogida por los catalanes y provenzales, Boscán sí que los consideró ejemplos para su nueva andadura hacia el endecasílabo:

“En tiempo de Dante y un poco antes, florecieron los provenzales, cuyas obras, por culpa de los tiempos, andan en pocas manos. De estos provenzales salieron muchos autores excelentes catalanes, de los cuales el más excelente Ausias March, en loor del cual, si yo ahora me metiese un poco, no podría tan presto volver a lo que ahora traigo entre las manos.”

Mediante la cita de autoridades hispánicas como Ausiàs March, Boscán se sitúa en un lugar clave de la geografía y de la historia. Su intención era presentarse como el poeta mejor situado para rescatar para la poesía castellana el modelo del Petrarca catalán, Ausiàs March, sustrato sin el que sería imposible la nueva poesía docta en castellano a imitación de la praxis poética italiana. En resumidas cuentas, la pretensión de Boscán era considerarse el verdadero heredero del poeta cúspide catalán (un Petrarca catalán) como fue Ausiàs March. Tal y como relata Fosalba, Boscán comprendía que

Ausiàs era el nexo idóneo entre la tradición provenzal y las nuevas corrientes petrarquistas en la península.¹⁶

Boscán ejerció pues de precursor por lo que al metro castellano se refiere. Ciertamente es que Garcilaso apuntaba hacia la misma dirección y que su muerte pudo haber impedido su proclamación como el primer español de esta nueva praxis poética. Aunque esta hipótesis se nos revele como indiscutible dada la calidad poética del toledano, no por ello hemos de desmerecer el papel de Juan Boscán, puesto que acogió los principios teóricos en España como primicia.

Como ya se ha dicho, Juan Boscán se comprometió con la imprenta a entregarles el 23 de marzo de 1542 sus obras y las póstumas de Garcilaso. Sin embargo, existió un manuscrito anterior, llamado *L* de manuscrito Lastanosa-Gayanos, en el que el autor no copió algunos sonetos y canciones finales que se incluyen en el *Libro II* de la *princeps*. Estas piezas que se omitieron eran de temática amorosa conyugal, pues aún no se había casado con Ana Girón de Rebolledo, y otras emulaban símiles de la poesía de Ausiàs March, como las del soneto LXVIII al XCII. Este último periodo ausiamarchiano de Boscán merece especial atención puesto que fue entonces cuando Boscán, junto a Diego Hurtado de Mendoza, en 1539, adoptaron sus sonetos a la imitación de Ausiàs¹⁷. Bienvenido Morros se apoya en esta cronología para afirmar que el primer manuscrito que Boscán pudo terminar fue de entre 1536 (año de la muerte de Garcilaso) y 1539. Además, es importante señalar que en la primera edición de Boscán ya se incorporaron las composiciones en endecasílabos sueltos dedicados a la Duquesa de Soma.¹⁸

Se conoce que el Almirante de Castilla, don Fadrique Enríquez, intercambió poemas con Juan Boscán, todos en versos octosílabos, sobre unos amores del barcelonés cuando estaba en la corte del Emperador, seguramente al servicio del tercer duque de Alba. Tal era la confianza que atesoraban, que en una de estas cartas el Almirante se atreve a opinar que a Boscán le ocurrió algo similar a Petrarca por lo que al amor idealizado se refiere. Esta mención pone de manifiesto, en tiempos de Boscán, lo evidente que era el gran ascendiente del poeta toscano sobre él.¹⁹

¹⁶ Fosalba [2013: 367]

¹⁷ Morros [2008: 90]

¹⁸ Morros [2008: 90]

¹⁹ Morros [2008: 91]

El barcelonés se sirvió del prefacio en prosa para sus poemas, como también lo hicieron los poetas medievales de la península. Sin embargo, en este caso, *La carta a la Duquesa de Soma* se trata de un texto que pretendía ser más que un prólogo. Por más que Boscán, en cierto modo, quisiera dejar atrás el género cancioneril castellano, y que considerara las nuevas composiciones a la italiana *mucho mejor que la de las otras*, alegando que la *manera de estas es más grave y de más artificio*, sí que conservó, en la carta, cierta similitud respecto al uso de la presentación proemial con prólogos a conjuntos de poemas como el del *Cancionero de Juan Alfonso de Baena o Prohemio e Carta quel Marqués de Santillana embió al Condestable de Portugal con las obras suyas*.²⁰ La epístola de Boscán coincide con la obra de Santillana en que ambos autores usaron el prólogo para vituperar las corrientes poéticas que pretendían dejar atrás. Pero es únicamente el proemio de Boscán el que agasaja las nuevas *trovas*:

“La manera de estas es más grave y de más artificio y (si yo no me engaño) mucho mejor que la de las otras.”

Otro ejemplo importante de las relaciones que se establecen en la *Epístola a la Duquesa de Soma* respecto el *Proemio e Carta de Don Iñigo López de Mendoza* es la cuestión de que el marqués de Santillana se propone como un avanzado en cuanto a nuevas tendencias poéticas y sensibilidad lírica se refiere y que él mismo reconoce en la *Carta a doña Violante de Prades* que precedía la recopilación de sus obras seleccionadas que “nuevamente ha comenzado a fazer al itálico modo” algunos sonetos y proverbios²¹ casi un siglo antes que los sonetos de Garcilaso y Boscán.

“De parte vuestra, señor, me rogó que los decires y canciones mías enviase a la vuestra magnificencia. En verdad, señor, en otros hechos de mayor importancia, aunque a mí más trabajosos, quisiera yo complacer a la vuestra nobleza, porque estas obras, o a lo menos las más de ellas, no son de tales materias, ni así bien formadas y artizadas, que de memorable registro dignas parezcan [...] Los que después de ellos en estos nuestros tiempos han escrito o escriben ceso de los nombrar, porque de todos me tengo por dicho que vos, muy noble señor, hayáis noticia y conocimiento. Y no os maravilléis, señor, si en este proemio haya tan extensa y largamente narrado estos tanto antiguos y después

²⁰ Armisen [1984: 162]

²¹ Santillana [2003: 640]

nuestros autores [...] La forma y manera cómo dejó ahora de recontar por cuanto ya en el prólogo de los mis *Proverbios* se ha mencionado.”²²

En cuanto a la similitud entre estas dos cartas, cabe mencionar que también se relaciona la cuestión de la *translatio studii* en cuanto a la autoridad de la poesía. En este caso, la del Marqués de Santillana, tal como nos recuerda Colombí- Monguió, en el *Prohemio e Carta* se inicia este desplazamiento temporal del conocimiento poético a partir de Moisés y David en el *Antiguo Testamento* y no desde los griegos como considera Boscán: “Y porque acabemos de llegar a la fuente, no han sido de ellos tampoco inventores los latinos, sino que los tomaron de los griegos”. No obstante, Santillana explica que la herencia poética sí se gestó en la antigua Grecia y Roma para finalmente llegar a la lírica provenzal, castellana, catalana, gallego-portuguesa, entre otras, de un modo constante y sin aparente necesidad de cambios.²³

“Asý itálicos como proençales, lemosis, catalanes, castellanos, portugueses e gallegos, o de qualquier otras naciones se adelantaron e antepusieron los gallicos cesalpinos o de la provincia de Equitania en el solepniçar e dar honor en estas artes.”²⁴

Por el contrario, aunque Boscán también desarrolla este mismo periplo cultural desde una visión humanista, en él observamos la necesidad de encontrar una mejora en cada una de las distintas lenguas receptoras partiendo de las fuentes primeras; de ahí su afán renovador para la poesía en su lengua.

5.2. *La imitatio a partir de Petrarca. Clasicismo del endecasílabo*

Esta sección se destinará a esclarecer las deudas teórico-literarias de la *Carta a la Duquesa* con respecto al empleo del endecasílabo italiano. Boscán inicia el *Libro I* con un soneto *A la Duquesa de Soma*, composición que encabeza la *editio princeps*, y contrasta formalmente con la epístola destinada a la misma mujer. Tras los octosílabos de la primera parte de las *Obras* de Boscán, encontramos composiciones a la italiana que refuerzan y dan sentido al hecho que se dedique el *Libro IV* a las obras de Garcilaso pues fue él quien tan bien ejecutó el propósito renovador de Boscán. Así lo presagiaba Boscán al concluir la epístola:

²² Santillana [2003: 641]

²³ Colombí-Monguió [1992: 148]

²⁴ Santillana [2003: 659]

“Pero tiempo es que el segundo libro comience ya a dar razón de sí y entienda como le ha de ir con sus sonetos y canciones. Y si la cosa no sucediera tan bien como él desea, piense que en todas las artes los primeros hacen harto en empezar y los otros que después vienen quedan obligados a mejorarse.”

En la epístola de Boscán asistimos al deseo de reactivar en su poesía castellana el clasicismo del hexámetro grecolatino del que el endecasílabo era heredero, según helenistas como Trissino. El poeta solo concebía reformular ese metro partiendo de las autoridades poéticas doctas en vulgar como fue Dante, pero mucho más importante Petrarca.²⁵

Por ello, partiremos de Petrarca para comenzar esta parte pues él fue quien hizo un cambio de sentido en cuanto a imitación se refiere. Petrarca era consciente de que los poetas contemporáneos regían sus obras, casi sistemáticamente, alrededor de una consistente herencia grecolatina. En su *Rime sparse* el poeta optó por componer una obra original y más independiente respecto al de los testimonios de autores clásicos que tanto gustaban a los coetáneos del florentino. Aunque era evidente que el autor del *Canzoniere* conocía la retórica clásica, con estos cambios de sesgo en su obra negó haber sido jamás un imitador servil de esta. Él pretendió hacer de esa imitación algo casi casual, para dar cuenta de la similitud de sus obras con la grandeza de las de Dante. Esta relación de rivalidad entre Petrarca y Dante se vislumbra en la *Epístola a la Duquesa de Soma* pues Boscán decidió elogiar sutilmente la superioridad del primero.

“Petrarca fue el primero que en aquella provincia le acabó de poner en su punto, y en éste se ha quedado y quedará, creo yo, para siempre. Dante fue más atrás, el cual usó muy bien de él, pero diferentemente de Petrarca.”

Fuera de Italia la imitación de los clásicos latinos estaba condicionada por las limitaciones territoriales que implicaban la tradición nacional de cada país. Este hecho es el que nos hace considerar que debemos volver nuestra atención a la construcción de una identidad literaria castellana a fines del siglo XV.

España fue durante un siglo la nación-estado más poderosa de Europa y tuvo desde pronto una particular literatura nacional. Este período coincidió con la terminación de la llamada la Reconquista de Granada, un momento en que se

²⁵ Fosalba [2013: 363]

establecieron vínculos políticos más estrechos entre España e Italia, evidenciando la superioridad cultural italiana.

“Ya los buenos ingenios de Castilla, que van fuera de la vulgar cuenta, le aman y le siguen y se ejercitan en él tanto que, si los tiempos con sus desasosiegos no lo estorban, podrá ser que antes de mucho se duelan los italianos de ver lo bueno de su poesía transferido en España.”

La nueva métrica se justificó también por la necesidad de superar el retraso cultural de España. Por ello, lejos de disminuir el papel de Petrarca como modelo, se consagró su obra como fuente de la renovación poética, pues los poetas relejeron, reinterpretaron y se apropiaron de modo continuo de su obra. Como vemos, la creación literaria en cierto modo es fruto de intercambios entre distintas tradiciones coetáneas o heredadas. Los italianos emularon a los romanos de la misma manera que los latinos hicieron con los griegos. Así lo expresa Boscán:

“Y porque acabemos de llegar a la fuente, no han sido de ellos tampoco inventores los latinos, sino que los tomaron de los griegos, como han tomado otras muchas cosas señaladas en diversas artes.”

Santillana no consideró la historia literaria en términos de una *traslatio studii* que estableciera la oposición intelectual entre España e Italia. Aunque sus sonetos muestren un concepto conciliador de la imitación, y a pesar de estar saturado de petrarquismos como objetos decorativos, no hay el empeño de Santillana por apropiarse de Petrarca como *auctoritas* incuestionable de la nueva poesía.

El Renacimiento fue un movimiento cultural italiano pero está fuera de duda que otros países europeos tuvieron una o varias oleadas de imitación. Según Navarrete, el Renacimiento pudo considerarse como la continuación del Imperio Romano con todas las implicaciones patrióticas que ello suponía. Visto desde fuera, el Renacimiento en Francia o en España podría considerarse un nuevo movimiento estético y lingüístico que, como explica Navarrete, emigraba hacia el oeste. Así pues, los humanistas franceses o españoles debían ser capaces de hacer una *translatio studii* que había llegado después de la *traslatio imperii*, que ya había tenido lugar siglos atrás. A medida que las ideas humanistas italianas se iban dispersando por el extranjero, iban acompañadas por el convencimiento de la superioridad de la civilización italiana frente

a la actitud despectiva hacia los bárbaros que vivían más allá de los Alpes.²⁶ En la carta de Boscán hay ecos evidentes de esta idea de la *translatio studii*:

“En tiempo de Dante y un poco antes, florecieron los provenzales, cuyas obras, por culpa de los tiempos, andan en pocas manos. De estos provenzales salieron muchos autores excelentes catalanes, de los cuales el más excelente Ausiàs March.”

Este lapso histórico entre los autores *antiguos y los modernos* aludidos en la *Epístola a la Duquesa de Soma* sugiere la división tripartita de la historia que se abre camino en la hermenéutica humanista. La Edad Antigua latina y griega, la Edad Media con representantes de la talla de Dante, Petrarca y Ausiàs March y por último, la contemporánea a los humanistas.

²⁶ Navarrete [1997: 31]

6. Consideración de la repercusión que tuvieron Bembo y la *sprezzatura de Castiglione* en la *Epístola a la Duquesa de Soma* de Boscán

Como se ha mencionado, la *Epístola a la Duquesa de Soma* es un manifiesto de carácter teórico. El poeta barcelonés fue consciente de que su epístola supondría una carta de presentación para darse a conocer a los lectores españoles como poeta docto, así que aprovechó la ocasión y a lo largo de la epístola se adjudica el papel de pionero o fundador del metro renacentista italiano en lengua romance castellana:

“He querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano [...] he tenido siempre miedo, mucho más le tuviera de probar mi pluma en lo que hasta ahora nadie en nuestra España ha probado la suya.”

La aportación renacentista deudora de Petrarca no es la única participación en el nuevo canon estético de Boscán. La tarea del cardenal Bembo fue fundamental para acoger el cambio formal que representaba la estilística petrarquista tanto en Italia como en España. Es probable que a Juan Boscán le llegara la disciplina bembista gracias a la obra de Castiglione que él mismo tradujo al castellano, obra destacable por el concepto de *sprezzatura* o *descuido* en la traducción del barcelonés ya que este aspecto tendrá mucha repercusión en la producción literaria de Boscán y Garcilaso.

6.1. *Ecos de las Prose della volgar lingua de Bembo en la Epístola a la Duquesa de Soma*

Junto a la idea epistolar anterior aparece en Boscán el concepto lingüístico implícito en la obra de Bembo. El autor veneciano expuso de un modo prescriptivo su inclinación por una creación literaria basada en la lengua poética del *Canzoniere* de Petrarca, del que el mismo Bembo poseía un manuscrito que dio pie a la edición de Aldo Manuzio en 1501. Bembo pretendía renovar las letras italianas del *Trecento* ya que era consciente de que la lengua vernácula italiana sufría un gran retraso evolutivo.²⁷

Gran parte de las teorías de Bembo sobre la imitación se pudieron motivar por la necesidad de escritores instruidos en la cancillería papal. El motivo de este requisito se produjo porque con más frecuencia se prefería el uso del italiano al del latín para acceder al conjunto de la población, tal y como observamos en el siguiente fragmento:

²⁷ Fosalba [2013: 363]

“Porque, ya que en esta lengua no se ve todavía ser demasiado rica en escritores, quien escriba hoy en vulgar, puede esperar merecer buena parte de aquella gracia que a los primeros cultivadores se da de las bellas y laudables cosas.”²⁸

Su obra representó una propuesta para convencer de la necesidad del lenguaje petrarquista que consolidara el paso del latín al vernáculo. El futuro cardenal tenía como principio transformar la lengua latina, hasta entonces exclusiva para el grupo elitista culto, en una lengua poética vulgar que alcanzara el reconocimiento docto:

“Y no se diga por ello que hablamos y escribimos más para los muertos que para los vivos. Para los muertos escriben aquellos cuyos escritos no lee jamás persona o, si acaso alguien los lee, son esos hombres del vulgo que carecen de juicio alguno y que tanto leen lo malo como lo bueno [...] La lengua latina, como se dijo un poco antes, era propia de los antiguos, y de la misma manera que la lengua vulgar es ahora para nosotros, que todos la aprendían y la usaban, nosotros aprendemos ésta y la usamos, ni más ni menos.”²⁹

Esta idea de renovar el idioma sin separarlo del tono *grave* que aparece implícito en las *Prose* y que tanto caló en la idiosincrasia de Boscán lo hallamos expreso en la respuesta que le da Bembo a Guiliano sobre esta cuestión:

“La lengua de la escritura, Guiliano, no debe acercarse a la del pueblo, sino en cuanto, aproximándose a ella, no pierda gravedad, no pierda grandeza; porque de otro modo, éste debe alejarse y desviarse cuanto le baste a mantenerse en un hermosos y elegante estado.”³⁰

Así pues, las *Prose* de Bembo influyeron en la cuestión más importante para Boscán, buscar *auctoritas* en lengua vulgar para poder desprender la poesía española de la poesía de cancionero.³¹

A España también llegó esta misma preocupación, tal y como se manifiesta en la epístola de Boscán, cuando muestra preocupación por la falta de una lengua que se adaptara a las necesidades del vulgo:

“Porque él se traería su autoridad consigo y no sería menester dársela de aquellos que le inventaron. Pero él ahora ni trae en sí cosa por donde haya de alcanzar más honra de

²⁸ Bembo [2001: 265]

²⁹ Bembo [2001: 251]

³⁰ Bembo [2001: 241]

³¹ Fosalba [2013: 364]

la que alcanza, que es ser admitido del vulgo, ni nos muestra su principio con la autoridad del cual seamos obligados a hacerle honra.”

Además, en la *Epístola a la Duquesa de Soma* también parece aludirse a la variedad vernacular italiana y a todos los problemas derivados de la cuestión de la lengua en Italia, a diferencia de las dificultades propias de la lengua castellana por alcanzar instituirse en lengua literaria docta. Este aspecto se presencia en:

“Tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas.”

De igual modo Bembo, en *las Prose della volgar lingua*, trata largo y tendido sobre la variación dialectal italiana y la falta de unidad en la lengua vulgar:

“Porque la lengua latina no es de una sola cualidad y una sola forma, con la cual toda la gente italiana y la que no es italiana de igual modo escribe sin hacer diferencia y semejanza en parte alguna, porque tal es Nápoles la lengua latina, cual en Roma y en Florencia y en Milán y en esta ciudad y en cualquier otra donde esté en uso [...] Pero la lengua vulgar es otra cosa. Porque aunque toda la gente que se encuentra dentro de los límites de Italia hable y discurra vulgarmente, los napolitanos hablan de forma diferente a los lombardos, diferente a los toscanos y así todos los pueblos, porque entre ellos hablan de manera distinta a los demás.”³²

Bembo corrió el riesgo de hacer confundir el retraso cultural de los humanistas con el retraso poético que Petrarca sentía con respecto a su predecesor y rival poético. El cardenal transformó la visión que se tenía de Petrarca, así que, de ser un mero modelo lingüístico pasó a consagrarse como un modelo clásico, sujeto a la transformación y a la emulación competitiva entre los autores.³³

En el *Libro III* de las *Obras* de Boscán la presencia bembiana se vislumbra con mayor fuerza. Uno de los ejemplos más evidentes son los poemas de corte neoclásico como la *Octava rima*, primer poema castellano que usa esta estructura estrófica y en la que también se mencionan autores que trataron la lírica amatoria. Boscán recurre en varias ocasiones a las citas de autores clásicos en busca de *auctoritas* para asimilarlos a las corrientes renovadas. En la *Epístola a la Duquesa de Soma*, Boscán alude a Pietro

³² Bembo [2001: 213]

³³ Navarrete [1997: 11-28]

Bembo y, tal y como hiciera Bembo en sus *Prose*, también se menciona fervorosamente a Petrarca, Dante, Ausiàs March y a Boccaccio.

Ambos poetas pretendían, mediante esta estrategia, destacar que las composiciones de las autoridades que mencionaban eran válidas para ser el modelo de las novedades que presentaban a sus respectivas lenguas. Además, tal y como razona Fosalba, tanto Boscán como Bembo, al citar a autores prestigiosos daba por entendido que conocían sus trayectorias y que se habían instruido bajo sus disposiciones. Por tanto, citándolos eliminaban cualquier duda sobre sus criterios, y como en el caso de Boscán, podía ampararse bajo su autoridad para defenderse de los *reprehensores*. Mediante el vocablo *reprehensores*, Boscán aludía de un modo colectivo a todos los contrarios a esta tendencia italianizante que tanto defendían los humanistas castellanos, como Cristóbal de Castillejo, del que sabemos por su archiconocida cita *Reprehensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano* y, como recuerda Alicia de Colombí-Monguió, por la *Carta* dedicatoria dirigida, al parecer a Boscán, que Castillejo estaba en total desacuerdo con los autores que desmerecían la literatura castiza y dependían de la italiana como si fuera el nuevo dios de una secta.³⁴

“Pero agravio se haze, a mi parecer, a los metros en España de estimarlos en tan poco en nuestro tiempo [...] De Francia no [sé] nada, pero todavía pienso no ser estimados en tan poco allá sus metros como en España los nuestros de algunos años acá, porque çiento atrás y hartos adelante noticia tenemos todos de haberse hecho caso de las trovas castellanas y no menospreciarse por ellas la autoridad de sus dueños [...] debería de haber también algún castigo o censura para los que mal lo hacen, y aun para los impresores, porque es en ofensa y desautoridad pública de nuestra lengua [...]”³⁵

6.2. *La huella en Boscán de la traducción de Il Cortegiano*

En la carta de Boscán, como ya hemos apuntado, conservamos vestigios del *Cortegiano* de Castiglione. El barcelonés conocía de primera mano este manual de comportamiento cortesano pues fue él quien la tradujo al castellano. A pesar de presentarse como un pionero, con una solemne misión histórica, Boscán dice haber entrado “descuidadamente” en ello: hay aquí un claro rastro, en el uso de esa palabra

³⁴ Colombí-Monguió [1992: 145]

³⁵ Castillejo [1957: 257-258]

precisamente, de la influencia de Castiglione, no en la carta propiamente, sino en la poética que Garcilaso y Boscán tenían en sus mentes al escribir la nueva poesía.

La primera edición del *Cortegiano* se llevó a cabo en 1528 por encargo del autor italiano en 1527. El mismo Castiglione también se encargó de enviar desde España el códice a Giovan Battista Ramunsio, secretario de estado de la Serenissima, quien se ocupó de que la obra se imprimiera en la imprenta de Aldo Manuzio.

El autor mantuano había sido nombrado nuncio papal, lo que supuso su traslado a la corte española, a la que llegó el 11 de marzo de 1525. Por aquel entonces, Garcilaso de la Vega permanecía en Toledo bajo la disposición del Emperador. Ese mismo año, Andrea Navagero se trasladó a la ciudad en calidad de embajador de la República veneciana; así pues los autores humanistas pudieron coincidir ocho meses en la corte junto al toledano. Gracias a estas huellas históricas entendemos que durante este encuentro es posible que los literatos mantuvieran conversaciones sobre poética. En su estancia española junto al séquito del emperador, Navagero tuvo oportunidad de asistir a las bodas imperiales y, como sabemos gracias a la *Carta a la Duquesa de Soma*, coincidió con Boscán en los jardines del Generalife de Granada.³⁶

“Porque estando un día en Granada con el Navagero, al cual por haber sido varón tan celebrado en nuestros días he querido aquí nombrarle a vuestra señoría, tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dijo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia.”

Este encuentro es sustancial por ser el momento en el que el embajador veneciano influyó literariamente en Boscán. De todos modos, no debemos caer en el error, como advierte Alicia de Colombí-Montigió³⁷, de suponer que el aprendizaje humanista de Boscán se dio en una sola conversación, sino que, como también nos recuerda Fosalba la formación de Boscán no es fruto de un día y se remonta a su pasado como discípulo de Lucio Marineo Sículo y el dominico Severo Varini, ambos relacionados con la casa de Alba, a la que Boscán también sirvió en calidad de preceptor. Del primero se conservan cartas en latín mandadas a Boscán, y en relación

³⁶ Fosalba [2012: 147]

³⁷ Colombí-Monguió [1992: 156]

con Varini, él era el instructor de latinidad de la casa de Alba y parece que también lo fue para el joven Boscán.³⁸

En sus cartas a Ramusio, explica Navagero todo su viaje junto a la corte: desde Toledo a Sevilla y Granada, donde se celebraron las tan sonadas bodas de Emperador con Isabel de Portugal. Este periplo apunta al más que probable trato de Garcilaso con el secretario de la Serenissima el trato cercano entre Garcilaso y Castiglione en Toledo. Boscán tradujo *Il Cortegiano*, por ser obra de un distinguido humanista italiano y que se ha perpetuado como una obra divulgativa de los tópicos y buen hacer del Renacimiento italiano. Fosalba, en su estudio sobre las huellas de Garcilaso en su contexto italiano, maneja información referente a la biografía de Castiglione, en tanto que, relaciona al autor del *Il Cortegiano* con Pietro Bembo. Pues, tal y como desarrolla la hispanista, el mantuano en calidad de embajador residente conoció a Pontano en Roma y fue entonces cuando pudo percatarse de la originalidad humanista que se estaba fraguando en torno a la ciudad del Lacio. Además, Pontano participó en este círculo culto que elaboró la reformulación de la estética clásica grecorromana para alejarse de la que, según sus directrices, oscureció la literatura durante el medievo.³⁹

En este contexto temporal del 1513 se formó en Roma la *Seconda Accademia* en la que se reunieron humanistas como Navagero, Pontano, Strozzi Parrasio y el mismo Bembo. Como advertía, posiblemente, estos encuentros humanistas contribuyeron a Castiglione para la creación de *Il Cortegiano*.⁴⁰ Ignacio Navarrete sugiere que a partir de este planteamiento se puede deducir que Boscán, al traducir *El Cortesano* se formó bajo la senda de Bembo como hizo primero el mantuano.⁴¹

La *sprezzatura* se puede considerar la norma por la que se rige todo el razonamiento de *Il Cortegiano*. Se trata de un “diálogo que se plantea de forma preceptiva, pero no sin cierto descuido. La *sprezzatura* abarca todo en el gentilhomme que dibuja Castiglione: su forma de hablar, de moverse, de ataviarse. E imprime movimiento y modernidad allí donde antes había anquilosamiento y obsolescencia”.⁴² Esta definición aclara cumplidamente el sinónimo *grazia* de que se servía Castiglione para definir su *sprezzatura* y que como apunta mi referente en esta cuestión, la *grazia*

³⁸ Fosalba [2013: 361]

³⁹ Fosalba [2011: 39]

⁴⁰ Fosalba [2012: 153]

⁴¹ Navarrete [1997: 96]

⁴² Fosalba [2012: 154]

consiste en “ese desorden que da aspecto de espontaneidad a la belleza negligée, conseguida sin aparente esfuerzo”. Esta denominación fue conflictiva para Boscán ya que le resultó una tarea dificultosa encontrar una traducción al castellano que mantuviera los matices exactos de la *sprezzatura* original.

Tras la investigación de Fosalba se nos esclarece que Boscán alterna *descuido* y *cuidado*, en la traducción de la obra en cuestión de Castiglione, como antónimos recíprocos. Así pues, en dicha traducción, encontramos para la interpretación de *sprezzatura* un significado que se sostiene entre la *gracia* y el *descuido*.

Juan Boscán, entre todo este barullo terminológico, demostró su buen entendimiento por lo que respecta a la *sprezzatura*. Así pues, encontramos una conveniente demostración en la nombrada epístola, en tanto que el autor, a sabiendas de su estudiada ordenación para su obra, le explica a la Duquesa de Soma la posible estructura de su libro dando la sensación de que la está meditando a la vez que se lo cuenta en carta. Todo ello le aporta una cierta sensación “descuidada” al carácter crítico de un autor culto, como vemos en:

“En tiempo de Dante y un poco antes, florecieron los provenzales, cuyas obras, por culpa de los tiempos, andan en pocas manos. De estos provenzales salieron muchos autores excelentes catalanes, de los cuales el más excelente Ausias March, en loor del cual, si yo ahora me metiese un poco, no podría tan presto volver a lo que ahora traigo entre las manos.”

Además, no solo demuestra su adecuado uso de la *sprezzatura*, sino que en un momento crucial de la carta, como se ha dicho, refiere al mismo procedimiento por el que se llega *descuidadamente*, casi por casualidad y sin afectación, a una gran técnica estilística.

“Nunca pensé que intentaba ni hacía cosa que hubiese de quedar en el mundo, sino que entré en ello descuidadamente como en cosa que iba tan poco en hacerla, que no había para qué dejarla de hacer habiéndola gana.”

7. Conclusiones

La *Epístola a la Duquesa de Soma* es un documento fundamental para la historia del Renacimiento en España, pues Boscán esbozó en ella el giro estilístico hacia los futuros sonetos y canciones en lengua castellana del siglo XVI en adelante. El período en el que nos situamos no pudo ser más favorable para que Boscán atendiera a las oportunidades y ser el primero en “probar pluma en lo que hasta ahora nadie en nuestra España ha probado la suya”. No solo se recuerda la fructífera conversación con el embajador veneciano, Andrea Navagero, sino que también hay que mencionar que el próspero humanismo petrarquista italiano llegó a España, en cierto modo, de la mano de Navagero con la primera edición de 1526 de las *Prose della Volgar Lingua* de Bembo (mismo año de las sonadas bodas del Emperador Carlos V con Isabel de Portugal). De nuevo, nos volvemos a tropezar, posiblemente, con una pertinente ocasión para que el barcelonés captara las novedosas orientaciones que se establecían para la lengua italiana y que tanto le parecieron oportunas para la suya.

No poco se ha debatido sobre el sentido de esta carta. Para Armisén se podría decir que se trata de un discurso para promover un cambio formal en la poética española⁴³; para otros hispanistas significa mucho más, en tanto que es el punto de partida para entender la poesía renacentista española. Boscán no solo pretendía cambiar formalmente la poética sino que la quería reformular a todos los niveles: en la *manera y modo*, en *el estilo* y en *el artificio*. Va de suyo que en un texto relativamente breve no pudo exponer todas las *trovas*, ya las exhibiría en el libro que prologaba la epístola, y se centró más en la cuestión formal, la preferencia por el endecasílabo por ser la más accesible. Así pues, dejó para después la demostración del floreciente léxico, la riqueza adjetiva y expresiva cercana a la del *Canzoniere*.

Como se ha advertido, Boscán decidió proponer el endecasílabo como verso docto y con autoridad desde la antigüedad en oposición al octosílabo tan arraigado y admitido en la corte. En este sentido, el papel de Boscán es revelador, como entiende Colombí-Monguió, por despertar la conciencia humanista, pues recupera el pasado para

⁴³ Armisén [1984: 359]

progresar.⁴⁴ Esta idea de prosperar estuvo intrínsecamente relacionada con la noción humanista de la *imitatio* del italiano para instruir una nueva poética.

Es imprescindible señalar el importante papel que desempeñó el también poeta y amigo de Boscán, Garcilaso de la Vega. Ya nos hacía notar Boscán en la carta la implicación que tenía el poeta toledano en su misma búsqueda “Y así cuanto más he querido llegar esto al cabo, discutiéndolo conmigo mismo, y platicándolo con otros, tanto más he visto el poco fundamento que ellos tuvieron en ponerme estos miedos”. Recordemos también el generoso gesto de incluir las composiciones del toledano en su *Obra*. Todavía se evidenció más esta labor común, casi en equipo, en sendas primerizas composiciones, podríamos decir ensayísticas, al estilo italiano, basándose, casi exclusivamente, en la *imitatio* petrarquista. En definitiva, mediante este proceso ambos perseguían reproducir la manera en que Petrarca creaba su poesía y entender el pensamiento del poeta.

El resultado de esta larga transformación de la estética poética peninsular se dio cuando Boscán y, con mejor fortuna Garcilaso, dieron voz propia a sus composiciones con las justas reminiscencias de Petrarca, sin resultar una simple imitación al castellano, y dándole, pues, una identidad personal e hispánica.

Importante es situar en qué momento se empezó a tomar cuenta del petrarquismo en España de una forma generalizada para poder entender la gran aceptación que obtuvieron las *Prose* de Bembo después de la *Carta a la Duquesa de Soma*. La entrada de la corriente estilística italiana se dio mediante la traducción de textos sin ningún tipo de bases teóricas que pudieran establecer una nueva lengua poética nacional en España, pues la traducción que se obtenía no era más que la mimesis de la poesía italiana. Por tanto, el Renacimiento temprano español no estableció las directrices para regular el uso del modelo italiano sino que más bien sirvió de base.

Se debió esperar hasta la formulación teórica de Herrera⁴⁵ para resolver el problema de cómo adecuar la estética petrarquista al castellano para renovar el idioma, sin caer en la simple traducción, pues el resultado carecía de personalidad nacional. Esta controversia de cómo se debía solventar el camino de las letras hispánicas se extendió hasta finales del siglo XVI cuando Herrera planteó una guía lingüística para el uso del

⁴⁴ Colombí-Monguió [1992: 149]

⁴⁵ Herrera [2001]

vulgar que se ajustara al prototipo italiano creando así una lengua literaria castellana. El poeta sevillano, apodado como “El Divino”, se detuvo en la carta proemial de Boscán, a la que también consideró el primer manifiesto petrarquista en España y a Garcilaso como el poeta nacional que supo ajustar con mejor soltura las tradiciones clásicas e italianas al castellano.

Según Oriol Miró Martí, traductor de las *Prose della volgar lingua* al castellano, la influencia de esta obra en España se puede organizar en tres momentos. El primero y principal es considerar a Bembo como el autor que reglamentó el petrarquismo italiano. Dada la estrecha relación socioeconómica entre los dos países, esta obra teórica se dio a conocer fácilmente en territorio español y algunos autores españoles del Renacimiento tardíos como Ambrosio de Morales en el *Discurso sobre la lengua castellana* o Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* también se sirvieron de ella para crear su obra. La siguiente circunstancia a mencionar es la ya mencionada presencia del cardenal en las *Anotaciones* de Herrera, pues lo valoró como modelo para reglamentar la lengua poética española. En ambas obras se sugiere una historia para la lengua resultante en el proceso de remodelación y, tal y como desarrolla Miró Martí, establecer una teoría que promueva la cultura para exigir una literatura coetánea que alcance considerarse como una autoridad. Finalmente, es destacable la coincidencia del valor de la fonética y la rima, pues precisamente por ellos ambos autores acentúan el soneto como la estrofa de mayor artificio⁴⁶.

Aún quedan muchos estudios por realizar acerca, por ejemplo, de cómo llegó a Boscán el aprendizaje de Petrarca, si, como apunta Morros, el relato amoroso que encontramos en el *Libro I* de Juan Boscán gira en paralelo con el del *Canzoniere*, o bien, sobre cómo influyó la estancia de Boscán en Nápoles hacia el año 1507 en su posterior reflexión poética. Sea como fuere, Boscán siempre será estudiado como el poeta aventajado que supo conducir nuestra poesía hacia la innovación renacentista. Además, queda sobradamente demostrado la pretensión del barcelonés, como él mismo planteó en la *Epístola a la Duquesa de Soma*, al consagrarse como el primer poeta que, después de comprender la hermenéutica italiana, “juntó la lengua castellana con el modo de escribir italiano”.

⁴⁶ Miró Martí [2011: 90-100]

Epístola a la Duquesa de Soma

He miedo de importunar a vuestra señoría con tantos libros.
¹Pero ya que la importunidad no es excusa, pienso que habrá sido menos malo darla repartida en partes, porque si la una acabare de cansar, será muy fácil remedio dejar las otras. Aunque tras esto me acuerdo ahora que el cuarto libro ha de ser de las obras de Garcilaso, y este no solamente espero yo que no cansará a nadie, mas aún dará gran alivio al cansancio de los otros.²

En el primero habrá vuestra señoría visto esas coplas «quiero decirlo así» hechas a la castellana.³ Solía holgarse con ellas un hombre muy avisado y a quien vuestra señoría debe de conocer muy bien, que es Don Diego de Mendoza. Mas paréceme que se holgaba con ellas como con niños, y así las llamaba las redondillas. Este segundo libro tendrá otras cosas hechas al modo italiano, las cuales serán sonetos y canciones, que las trovas de este arte así han sido llamadas siempre⁴. La manera de estas es más grave y de más artificio y (si yo no me engaño⁵) mucho mejor que la de las otras.

Mas todavía, no embargante esto, cuando quise probar a hacerlas no dejé de entender que tuviera en esto muchos reprobos. Porque la cosa era nueva en nuestra España y los nombres⁶ también nuevos, a lo menos muchos de ellos, y en tanta novedad era imposible no temer con causa, y aun sin ella. Cuanto más que luego en poniendo las manos en esto, topé con hombres que me cansaron. Y en cosa que toda ella consiste en ingenio y en juicio, no teniendo estas dos cosas más vida de cuanto tienen gusto pues cansándome había de disgustarme, después de disgustado, no tenía donde pasar más adelante.⁷ Los unos se quejaban que en las trovas de esta arte los consonantes no

¹ En el exordio, el autor nos adelanta la disposición del corpus de la obra. Se entiende que la carta se escribió una vez terminada toda su obra, ya organizada en tres libros y con la previa lectura de la misma por la Duquesa.

² Se establece la *auctoritas* atribuida al ya consagrado Garcilaso de la Vega y se le reconoce su valor.

³ Boscán inicia la *narratio* con la alusión a las composiciones tempranas e independientes del conjunto final de las *Obras* elaboradas en arte menor con los rasgos típicamente castizos al estilo cancioneril.

⁴ Consideración de las canciones y de los sonetos, en este caso petrarquistas, como lírica desde la distinción de este nuevo género desligado de los que hasta el siglo XV se creían los reconocidos únicos doctos: comedia, tragedia y épica.

⁵ El pronombre *me* prueba con convencimiento que la única persona que puede demostrarle contrariedad en ese aspecto es él mismo por ser el único y primero que ha considerado escribir en castellano según los cánones rítmicos y estilísticos italianos.

⁶ No poco se ha debatido sobre la hipótesis de que por error de copista *nombres* tuviera que ser *hombres*. Pero atendiendo a la obra modélica de Bembo en relación con este texto de Boscán debemos considerar como indiscutible *nombres* por la mención prolongada de *il nomni* en les *Prose della volgar lingua* de Pietro Bembo.

⁷ Se apunta a la falta de un nuevo rumbo para la poesía española.

andaban tan descubiertos ni sonaban tanto como las castellanas; otros decían que este verso no sabían si era verso o si era prosa,⁸ otros argüían diciendo que esto principalmente había de ser para mujeres y que ellas no curaban de cosas de sustancia sino del son de las palabras y de la dulzura del consonante.

Estos hombres con estas sus opiniones me movieron a que me pusiese a entender mejor la cosa, porque entendiéndola viese más claro sus sinrazones. Y así cuanto más he querido llegar esto al cabo, discutiéndolo conmigo mismo, y platicándolo con otros, tanto más he visto el poco fundamento que ellos tuvieron en ponerme estos miedos. Y me han parecido tan livianos sus argumentos, que de solo haber parado en ellos, poco o mucho me avergüenzo y así me avergonzaría ahora si quisiese responder a sus escrúpulos. Que ¿quién ha de responder a hombres que no se mueven sino al son de los consonantes? ¿Y quién se ha de poner en pláticas con gente que no sabe qué cosa es verso, sino aquel que calzado y vestido con el consonante os entra del golpe por el un oído y os sale por el otro. Pues a los otros que dicen que estas cosas no siendo sino para mujeres no han de ser muy fundadas, ¿quién ha de gastar tiempo en responderles? Tengo yo a las mujeres por tan sustanciales, las que aciertan a sello, y aciertan muchas, que en este caso quien se pusiese a defenderlas las ofendería.⁹ Así que estos hombres y todos los de su arte, licencia tendrán de decir lo que mandaren, que yo no pretendo tanta amistad con ellos que, si hablaren mal, me ponga en trabajo de hablar bien para atajarlos. Si a éstos mis obras les parecieren duras y tuvieren soledad de la multitud de

⁸ Aparece sistemáticamente, desde el medievo y bien entrado el Renacimiento, el antagonismo entre la prosa y el verso. Recuerda Kerkhof en su edición de las *Obras completas* de Santillana [pág. 644 cit. 23] que en la enciclopedia de San Isidoro o Brunetto Latini ya aparecía esta oposición entre los dos géneros.

⁹ Concomitancia con los motivos que caracterizan a la mujer en *El Cortesano* de Castiglione que marcan un cambio en la consideración de la mujer. El italiano tendió a elogiar el papel de la mujer en la corte, pues ya no desempeñaba una función tan marginal sino que se involucraba en los quehaceres cortesanos como cumplir el cargo de anfitriona en su casa o resolver cuestiones con sensatez y juicio. Para ello, Castiglione presenta al personaje de Elisabetta Gonzaga, mujer del conde Guidobaldo, de una forma respetuosa tal y como apreciamos en el fragmento:

“Aquella templaça y grandeza que en todos los hechos y palabras y ademanos della se mostraban burlando y riendo, hacían que, aun quien de nunca otra vez la hubiese visto, fuese tenida por muy gran señora; (...) parecía que a todos traía templados a su propia calidad y punto, de manera que cada uno se forzaba a seguir el estilo conforme al della, tomando de una tal y tan gran señora regla de buenas costumbres y crianza. (...) en un tierno corazón de mujer pueden la prudencia y la fortaleza hacer compañía con la hermosura, y hallarse todas aquellas virtudes, que aun en los hombres muy sustanciales y graves pocas veces se hallan.” [*El Cortesano*, I, 35]

También hallamos otro elogio a la capacidad intelectual de las damas cortesanas como se dice de otra protagonista femenina en *El Cortesano*, Emilia Pía:

“(...) adonde hallaban siempre a Emilia Pía, la cual por ser de tan vivo ingenio y buen juicio, como sabéis, parecía maestra de todos en dar a casa uno el seso y el arte y el valor que convenía.” [*El Cortesano*, I, 35]

los consonantes,¹⁰ ahí tienen un cancionero, que acordó de llamarse general, para que todos ellos vivan y descansen con él generalmente. Y si quisieren chistes también los hallarán a poca costa.

Los que ahora a mí me queda por hacer saber a los que quisieren leer este mi libro es que no querrían que me tuviesen por tan amigo de cosas nuevas que pensasen de mí que por hacerme inventor de estas trovas, las cuales hasta ahora no las hemos visto usar en España, haya querido probar a hacerlas. Antes quiero que sepan que no yo jamás he hecho profesión de escribir esto no otra cosa ni, aunque la hiciera, me pusiera en trabajo de probar nuevas invenciones. Yo sé muy bien cuán gran peligro es escribir y entiendo que muchos de los que han escrito, aunque lo hayan hecho más que medianamente bien, si cuerdos son, se deben de haber arrepentido hartas veces.¹¹ De manera que si de escribir, por fácil cosa que fuera la que hubiera de escribirse, he tenido siempre miedo, mucho más le tuviera de probar mi pluma en lo que hasta ahora nadie en nuestra España ha probado la suya.¹² Pues si tras esto escribo y hago imprimir lo que he escrito y he querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano, esto parece que es contradecir con las obras a las palabras. A esto digo que, cuanto al escribir, ya di de ello razón bastante en el prólogo del primer libro. Cuanto al tentar el estilo de estos sonetos y canciones y otras cosas de este género,¹³ respondo: que así como en lo que he escrito nunca tuve fin a escribir sino a andarme descansando con mi espíritu, si alguno tengo, y esto para pasar menos pesadamente algunos ratos pesados de la vida,¹⁴ así también en este modo de invención (si así quieren llamarla) nunca pensé que inventaba ni hacía cosa que hubiese de quedar en el mundo, sino que entré en ello descuidadamente como en cosa que iba tan poco en hacerla que no había para qué dejarla de hacer habiéndola gana. Cuanto más que vino sobre habla.¹⁵ Porque estando un día en Granada con el Navagero, al cual por haber sido varón tan celebrado en nuestros días he querido aquí nombrarle a vuestra señoría, tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dijo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por

¹⁰ Juan Boscán usa como circunloquio *consonantes* para referirse a los poetas que añoran las viejas rimas y ritmos.

¹¹ Probablemente, en este caso Boscán se refirió al primer y somero intento de Diego Hurtado de Mendoza, que pronto abandonó, en la tarea de italianizar la lírica castellana.

¹² Aparece la idea del decoro. En este caso Boscán enfatiza su prudencia al cambiar el estilo en su poética mediante el *miedo*.

¹³ En el estilo lírico también se integraban las odas horacianas, las octavas, las sextinas y los madrigales.

¹⁴ En este caso, Boscán describe la vida de un soldado humanista, a caballo entre las armas y las letras.

¹⁵ Se alude a que la inspiración le vino durante una conversación.

los buenos autores de Italia. Y no solamente me lo dijo así livianamente, más aun me rogó que lo hiciese. Partí pocos días después para mi casa, y con la largueza y soledad del camino discurriendo por diversas cosas, fui a dar muchas veces en lo que el Navagero me había dicho.¹⁶ Y así comencé a tentar este género de verso, en el cual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro. Pero después, pareciéndome quizá con el amor de las cosas propias que esto comenzaba a sucederme bien, fui poco a poco metiéndome con calor a ello.

Y así, alabándome muchas veces este mi propósito y acabándomele de aprobar con su ejemplo, porque quiso él también llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos¹⁷ en esto más fundadamente. Y después, ya con su persuasión tuve más abierto el juicio, me ocurrieron cada día razones para hacerme llevar adelante lo comenzado. Vi que este verso que usan los castellanos, si un poco asentadamente queremos mirar en ello, no hay quien sepa de dónde tuvo principio. Y si él fuese tan bueno que se pudiese aprobar de suyo, como los otros que hay buenos, no habría necesidad de escudriñar quiénes fueron los inventores de él. Porque él se traería su autoridad consigo y no sería menester dársela de aquellos que le inventaron. Pero él ahora ni trae en sí cosa por donde haya de alcanzar más honra de la que alcanza, que es ser admitido del vulgo, ni nos muestra su principio con la autoridad del cual seamos obligados a hacerle honra. Todo esto se halla muy al revés en este otro verso de nuestro segundo libro, porque en él vemos, dondequiera que se nos muestra, una disposición muy capaz para recibir cualquier materia¹⁸: o grave o sutil, o dificultosa o fácil, y asimismo para juntarse con cualquier estilo de los que hallamos entre los autores antiguos aprobados.¹⁹ De más de esto, ha dejado con su buena opinión tan gran rastro de sí por donde quiera que haya pasado, que si queremos tomarle desde aquí, donde se nos

¹⁶ Juan Boscán regresó en 1539 a su casa de Barcelona, ciudad donde contrajo matrimonio con Ana Girón de Rebolledo, quién estuvo al cuidado de la publicación de *Las obras de Boscán y alguna de Garcilaso de la Vega* que vieron la luz en Barcelona, 1543.

¹⁷ Del latín *otium*. Concepto clásico que aparece en el *Epodo II* de Horacio en el que dice: “*Beatus ille qui procul negotiisut, prisca gens mortalium / paterna rura bobus exercet suis,/ solutus omni faenore,/ neque excitatur classico miles truci/ neque horret iratum mare,/ forumque vitat et superba civium/ potentiorum limina*”. En este caso se refiere al opósito del *negottium*, es decir, las actividades no remuneradas en las que se participaban por su interés ilustre.

¹⁸ Recuerda a la idea neoaristotélica medieval que se expresaba mediante *Materia appetit formas rerum, ut fēmina virum* para referirse a la búsqueda de la perfección para la materia. En este caso se entiende por la correcta distribución que recibirá el asunto a tratar independientemente del registro, pues en el contexto estructural del que habla Boscán.

¹⁹ Se respalda la demostración de la antigüedad del endecasílabo. Boscán recupera en lengua vernácula la *auctoritas* de los autores latinos clásicos.

ha venido a las manos y volver con él atrás por el camino por donde vino, podremos muy fácilmente llegar hasta muy cerca de donde fue su comienzo. Y así le vemos ahora en nuestros días andar bien tratado en Italia, la cual es una tierra muy floreciente²⁰ de ingenios, de letras, de juicios y de grandes escritores. Petrarca fue el primero que en aquella provincia le acabó de poner en su punto, y en éste se ha quedado y quedará, creo yo, para siempre. Dante fue más atrás, el cual usó muy bien de él, pero diferentemente de Petrarca. En tiempo de Dante y un poco antes, florecieron los provenzales, cuyas obras, por culpa de los tiempos, andan en pocas manos. De estos provenzales salieron muchos autores excelentes catalanes, de los cuales el más excelente Ausias March, en loor del cual, si yo ahora me metiese un poco, no podría tan presto volver a lo que ahora traigo entre las manos. Mas basta para esto el testimonio del señor Almirante²¹, que después que vio una vez sus obras las hizo luego escribir con mucha diligencia y tiene el libro de ellas por tan familiar como dicen que tenía *Alexandre* el de Homero. Mas tornando a nuestro propósito, digo que, aun volviendo más atrás de los provenzales, hallaremos todavía el camino hecho de este nuestro verso. Porque los endecasílabos, de los cuales tanta fiesta ha hecho los latinos, llevan casi la misma arte, y son los mismos, en cuanto la diferencia de las lenguas lo sufre. Y porque acabemos de llegar a la fuente, no han sido de ellos tampoco inventores los latinos, sino que los tomaron de los griegos, como han tomado otras muchas cosas señaladas en diversas artes.²²

De manera que este género de trovas, y con la autoridad de su valor propio y con la reputación de los antiguos y modernos que la han usado, es digno, no solamente de ser recibido de una lengua tan buena como es la castellana, más aun de ser en ella preferido a todos los versos vulgares. Y así pienso yo que lleva camino para serlo. Porque ya los buenos ingenios de Castilla, que van fuera de la vulgar cuenta, le aman y le siguen y se ejercitan en él tanto que, si los tiempos con sus desasosiegos no lo estorban, podrá ser que antes de mucho se duelan los italianos de ver lo bueno de su poesía transferido en España.²³ Pero esto aún está lejos, y no es bien que nos fundemos

²⁰ El adjetivo *florecente* nos traslada directamente a Florencia.

²¹ La casa de los Cardona estuvo estrechamente relacionada durante el medievo con los trovadores cultos catalanes como Bernat Metge o Cerverí de Girona. Además, este linaje resulta importante para la producción literaria de la época. Encontramos en *Diana* de Montemayor poemas dirigidos a las ilustres damas de la familia Cardona. Cabe mencionar que Montemayor era el traductor de Ausiàs March muy relacionado con don Fernando Folch de Cardona, el Almirante de Nápoles que se menciona en la Epístola a la Duquesa de Soma.

²² Se refiere a la imitación literaria y artística que los romanos llevaron a cabo con respecto a los griegos.

²³ El mismo Boscán reconoce a los *ingenios de Castilla*, entendiéndose por ello principalmente a Garcilaso de la Vega, como los poetas que mejorarán el estilo italiano en la poesía endecasílabica en castellano.

en estas esperanzas hasta verlas más cerca. De lo que ahora los que escriben se pueden apreciar es que para sus escritos tengan un juicio de tanta autoridad como el de vuestra señoría, porque con él queden favorecidos los buenos y desengañados los malos.²⁴

Pero tiempo es que el segundo libro comience ya a dar razón de sí y entienda cómo le ha de ir con sus sonetos y canciones. Y si la cosa no sucediera tan bien como él desea, piense que en todas las artes los primeros hacen harto en empezar y los otros que después vienen quedan obligados a mejorarse.²⁵

²⁴ Boscán recupera el tono narrativo epistolar y se dirige únicamente a su destinataria y no a sus posibles lectores.

²⁵ En la conclusión de la carta, Boscán optó por un esquema prologal más que epistolar, pues termina la carta a modo de presentación del *Libro II* de sus *Obras* y rechaza el formalismo de ubicar la escritura de una carta en un lugar y fecha. Además, emplea de nuevo la *captatio benevolentiae* con la que iniciaba el texto “He miedo de importunar a vuestra señoría con tantos libros” solo que en este caso con una finalidad distinta, presentarse como autor de los primeros de muchos sonetos y canciones en castellano a la vez que advierte a sus sucesores que *queden obligados a mejorarse* pues el barcelonés reconoce que *en todas las artes los primeros hacen harto en empezar*.

Referencias bibliográficas

ARMISÉN, Antonio, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán: la edición de 1543*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1982, 359-378.

BEMBO, Pietro, *Prosas de la lengua vulgar*, ed. Bilingüe de Oriol Miró Martí, Madrid, Cátedra, 2001.

BOSCÁN, Juan, *Poesía*, Ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Ediciones Akal, 1999.

CANOSA HERMIDA, Begoña, “Un acercamiento temático y estructural a la carta de Boscán a la Duquesa de Soma”, *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 3, 1998.

CASTILLEJO, Cristóbal de, *Obras*. Ed. J. Domínguez Bordona, vol. IV, Madrid, Clásicos Castellanos Espasa- Calpe, 1958.

CASTILLIONE, BALTASAR, *Los cuatro libros del Cortesano compuestos en italiano por el conde Baltasar Castellón y agora nuevamente traducidos en lengua castellana por Boscán*, ed. D. Antonio María Fabié, Madrid, Libros de Antaño, 1873.

CLAVERÍA, Carlos, «Introducción», *Juan Boscán: Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.

COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de, *Boscán frente a Navagero. El nacimiento de la conciencia humanista en la poesía española*, México, Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. 40, 1992. <<http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/865/865> >

FOSALBA VELA, Eugenia, *Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico e la égloga III de Garcilaso. Estancia en Nápoles*, Studia Aurea Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro, vol. 3, 2009b. <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/studiaeurea.28>>

_____, *El exordio a la Epístola a Boscán: contexto napolitano*, Studia Aurea Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro, vol. 5, 2011. <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/studiaeurea.18>>

_____, *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecuá: A vueltas con el descuido de Garcilaso y Boscán*, coord. Eugenia Fosalba Vela, Gonzalo Pontón, Barcelona Castalia, 2012, 147-165.

_____, en *Historia de la Literatura Española. 2 La conquista del clasicismo (1500-1598)*, dir. José Carlos Mainer, Barcelona, Crítica, 2013, 337-427.

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

GARCÍA GALIANO, Ángel. *Poética implícita en Juan Boscán*. Centro Virtual Cervantes. Actas XI. 1992. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_1_016.pdf>

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (coord.), *Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.

HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

LÁZARO CARRETER, Fernando, "*La poética del arte mayor castellano*", *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, I, Madrid, Gredos, 1953, 343-378.

LAPESA, RAFAEL, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1985.

LÓPEZ SUÁREZ, Mercedes, *Aproximación al paratexto de las ediciones del siglo XVI de las Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*. *Studia Aurea*, VII, 2013, 29-60. <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/studiaeurea.63>>

LÓPEZ SUÁREZ, Mercedes, «*La justificación retórica del "Nuevo arte": Algunas notas sobre la influencia de las Prose della Volgare Lingua en la Carta a la Duquesa de Soma de Boscán*», *Universidad de Málaga, Analecta Malacitana*, vol. 11, 1988, 329-347.

LORENZO, Javier, *Luces y sombras: Boscán en las Anotaciones de Herrera*. *Studia Aurea*, VII, 2013, 167-198. <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/studiaeurea.57>>

LORENZO, Javier, *Poética e ideología: La aristocratización del endecasílabo en la "Carta a la Duquesa de Soma"*. University of Pennsylvania Press, *Hispanic Review*, vol. 73, 2005, 25-40. <<http://www.jstor.org/stable/30040376>>

MORROS MESTRES, Bienvenido, *Petrarca y el Almirante de Castilla: A propósito de Boscán*. Revista de Filología española, vol. 90, 2º, 2010, 331-340. <<http://dx.doi.org/10.3989/rfe.2010.v90.i2.209>>

MORROS MESTRES, Bienvenido, *Fuentes, fechas, orden y sentido del libro I de las Obras de Boscán*. Revista de Filología española, vol. 88, 1º, 2008, 89-123. <<http://dx.doi.org/10.3989/rfe.2008.v88.i1.46>>

NAVARRETE, Ignacio. *Los huérfanos de Petrarca, poesía y retórica en la España renacentista*. Madrid, Gredos, 1997.

RUIZ PÉREZ, Pedro. “Las obras de Boscán y Garcilaso: Modelo editorial y modelo poético”. *Calíope*, vol. 13, núm. 1, 2007, 15-44.

RUIZ PÉREZ, Pedro. «*No siendo sino para mujeres*»: modelos poéticos, filografía y lectura en Boscán, *Studia Aurea*, vol. 7, 2013, 61-82. <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.62>>

SANTILLANA, Marqués de, *Poesías completas*, ed. Maxim Kerkhof y Ángel Gómez Moreno, Madrid, Clásicos Castalia, 2003.

VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. José Enrique Laplana, Barcelona, Crítica, 2010.