

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

Pedro Ruiz

Universidad de Córdoba
felrupep@uco.es

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

Resumen

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

Palabras clave

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

Abstract

'For women only': Poetic Models, Philographies and Reading in Joan Boscán

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

Keywords

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

«Cuanto más que luego, en poniendo las manos en esto, topé con hombres que me cansaron, y en cosa que toda ella consiste en ingenio y en juicio, no teniendo estas dos cosas más vida de cuanto tienen gusto, pues, cansándome, había de disgustarme, después de disgustado no tenía donde pasar más adelante. Los unos se quejaban que en las trovas de este arte los consonantes no andaban tan descubiertos, ni sonaban tanto como en las castellanas. Otros decían que este verso no sabían si era verso o si era prosa. Otros argüían diciendo que esto principalmente había de ser para mujeres, y que ellas no curaban de cosas de sustancia, sino del son de las palabras y de la dulzura del consonante.

Estos hombres con estas opiniones me movieron a que me pusiese a entender mejor la cosa, porque, entendiéndola, viese más claro sus sinrazones. Y así, cuanto más he querido llegar esto al cabo, discutiéndolo conmigo mismo y platicándolo con otros, tanto más he visto el poco fundamento que ellos tuvieron en ponerme en estos miedos. Y hanme parecido tan livianos sus argumentos, que de sólo haber parado en ellos poco o mucho me corro, y así me correría agora si quisiese responder a sus escrúpulos. Que ¿quién ha de responder a estos hombres, que no se mueven sino al son de los consonantes? ¿Y quién se ha de poner en pláticas con gente que no sabe qué cosa es verso, sino aquél que, calzado y vestido con el consonante, os entra de un golpe por el un oído y os sale por el otro? Pues a los otros, que dicen que estas cosas, no siendo sino para mujeres, no han de ser muy fundadas, ¿quién ha de gastar tiempo en respondelles? Tengo yo a las mujeres por tan sustanciales, las que aciertan a sello, y aciertan muchas, que en este caso quien se pusiese a defendellas las ofendería.¹»

La historia textual del endecasílabo en España se inicia prácticamente tras el primer testimonio impreso de su recepción², al que pertenece la cita anterior. Bien es cierto que antes de llegar al texto preliminar del libro II de las *Obras de Juan Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega* (1543), la epístola «A la duquesa de Soma», el lector ha podido encontrar un soneto garcilasiano presuntamente descolocado³ y unos *sciolti* de Boscán no exentos de significación, como veremos. Y no menos cierto es que la noticia de los ecos (reales o presumibles) suscitados por la «nueva poesía» se registra antes de que ésta tenga una efectiva difusión en moldes tipográficos. Estos datos, sin embargo, no restan peso a las manifestaciones de Boscán, antes bien, las cargan de significado. De los tres reproches dirigidos al endecasílabo por los paladines del verso antiguo, los dos primeros se atienen a cuestiones de sonoridad y prosodia. El hecho de parecer prosa distingue al metro italiano, por contraste con el «porrazo del consonante» que supone el paso solemne del arte mayor y el peso de la rima en el octosílabo. Ambos elementos remiten a un modelo de poesía de raíz caballeresca, anticuado cuando el imperio de Carlos V alcanza su cénit, y distanciado para la mentalidad y el modo de vida del Boscán maduro⁴. El

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

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

perspectiva diferente.

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

4. Abordo el contexto de esta escritura en el

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

Entre damas

Volviendo al volumen de las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, no tenemos demasiadas certezas (al menos, documentadas) sobre el proceso de constitución del volumen barcelonés de 1543. Parece, no obstante, que, como la empresa de introducción del endecasílabo, con la participación de Navagero, Boscán y Garcilaso, también la *princeps* de Boscán tuvo algo de proyecto colectivo, con la intervención de distintas manos. Las dudas sobre la repercusión del proceso en la *constitutio textus* de Garcilaso ya han sido objeto de discusión, con reflejo en sus soluciones editoriales modernas⁶. No tan atendida, en cambio, ha sido la incidencia de la multiplicidad de agentes en la definición global del volumen, sobre todo en lo que atañe a la obra de Boscán. Valga citar a este respecto la discrepancia entre los títulos mencionados en los preliminares y los incluidos en la edición. No cabe descartar en este punto la intervención del librero, un Joan Bagés inquieto ante el riesgo afrontado por un volumen con tantas novedades en el horizonte contemporáneo. No sólo se trataba de un

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

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

poético de la nueva poesía (Lorenzo, 2007).

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

cancionero individual (dual, si atendemos a la inclusión de Garcilaso) y de un autor de muerte muy reciente, lo que ya suponía una rareza con exiguo contraste en el mercado del libro, tras los escasos precedentes compuestos por Juan del Encina y Pedro Jiménez de Urrea. La incorporación de una métrica nueva, antes nunca impresa⁷, constituía más una amenaza que una potencialidad de cara al mercado, en particular el constituido por quienes, con más poder económico, estaban también más asentados en los modelos consagrados. Aunque el éxito inmediato desmintió las posibles previsiones, las palabras de Boscán a la duquesa reflejan las resistencias a una poética que bien pudieron haberse traducido en rechazo del volumen que la colocaba por primera vez en España en una página impresa.

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

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

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

dad y la figura femenina surgidas de la estilización neoplatónica del *iter* petrarquista, con su sublimación de la pasión y la pérdida⁸. Como sancionarán algunas de las composiciones del libro III, singularmente la mencionada epístola en tercetos, la segunda parte del cancionero boscaniano sustituye la retórica de la ausencia y la lágrima por la de la presencia y el canto, y ello viene, sin duda, ligado a una nueva imagen de la mujer y un cambio en su valor funcional en la economía de los sentimientos y de las rimas. Imagen y función adquieren para la mujer un valor positivo, y ello, más aún que el alejamiento de la retórica del silogismo vinculada al saber caballeresco y letrado, acerca la nueva poesía a la sensibilidad femenina o, al menos, a la atención a su condición de compañera del varón, como coprotagonista de la relación amorosa, pero también de la práctica poética, como lectoras privilegiadas y mediadoras, si no como posibles creadoras de la misma (Baranda, 2005).

Hasta el citado soneto LXXVII («Otro tiempo lloré, y agora canto,»), la poesía boscaniana, sin distinción de octosílabo cancioneril y endecasílabo petrarquista, da cuenta y razón de un amor tormentoso, producto de una frialdad de la dama, que la reduce a una condición estatuaría, un amor encerrado en su pasión y en su expresión de la clausura del «alma bella» del amante-poeta, paralizado en la estática contemplación de su padecimiento⁹. La exclusión de las alegorías octosilábicas «Mar de Amor» y «Conversión de Boscán», no incluidas hasta la edición antuerpiense de Martín Nucio (1544), y el «Hospital de Amor», recuperado en 1942 por Martín de Riquer de un testimonio manuscrito, podrían apuntar a la voluntad editorial de dejar para este punto central de los tres libros la inflexión en la vivencia poética de la sentimentalidad amorosa, ligando la novedad a la culminación de la poética endecasilábica, justo en el punto en que inicia su separación de la estricta ortodoxia petrarquista. En la segunda parte del cancionero, cuya separación de las *rime in morte* puede leerse como un canto a la vida, comienza la celebración de un amor cumplido, en plenitud, con una clara formulación conyugal, donde la figura femenina se acerca a un plano de igualdad. Si los desgraciados amores de Hero y Leandro recogen del modelo antiguo la fatalidad de un amor inseparable de la muerte¹⁰, la nueva mitología, moderna y cercana, construida en la fábula de la «Octava rima», deja aquel primer poema del libro III como una especie de contrapunto, resalte de la truncada apoteosis en la composición

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

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

ción de Ruiz Pérez (2007b).

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

final de la parte del volumen reservada para los versos de Boscán¹¹. La novedad, por tanto, es doble, pues la introducción del endecasílabo preludia un desplazamiento adicional hacia una nueva visión del amor, que puede ponerse en relación con un cambio, más sustancial si cabe, en la poética y su formulación. Las mencionadas reticencias a la nueva poesía y la estructura de su formulación responderían, así, a esta doble novedad: las relativas a la prosodia y la rima irían directamente dirigidas a la innovación métrica que aparece, justo tras el preámbulo a la duquesa, con el soneto I; la crítica a la feminización de los versos bien podría relacionarse con este cambio sustancial en el imaginario femenino con el que se avanza en la renovación lírica.

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

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

11. Podría leerse el mismo significado en la repetida *dispositio* de los poemas garcilasianos en el libro IV, articulados a partir de la «Ode ad florem Gnidi» y su alejamiento de una forma de sentimentalidad en paulatino alejamiento del modelo petrarquesco, para repetirse en la

secuencia de las églogas y su culminación con los tapices de las ninfas del Tajo. Ya Lapesa (1948) señaló el desplazamiento hacia las formas neoclásicas, que Ly (1981) perfiló en la secuencia de las églogas; véase una revisión de este punto en Núñez Rivera (2002).

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

El «nuevo canto» de Boscán corresponde a un nuevo amor, esto es, a una mujer nueva. Atrás quedan la amada caballeresca y cortés, pero también los calcos de Laura, ese símbolo de la Belleza y la Poesía, pero también del Bien y la Verdad, cuando es leída en clave neoplatónica. Si la amada deja paso a la esposa, con el cambio que ello conlleva en el modelo de relaciones, el desplazamiento es definitivo cuando el poeta se dirige, no a la amada, sino a la dama. Así se hace ostensible cuando Garcilaso encamina su oda (no su canción petrarquista) a doña Violante de Sanseverino, perteneciente a los círculos aristocráticos de la Nápoles virreinal¹², pero sin ningún vínculo sentimental con el poeta y su sujeto lírico; uno y otro pueden ahora ordenar su mirada y su discurso con la objetividad clausurada por la hegemonía expansiva de una subjetividad hiperestesiada en su dolorido sentimiento. La burla irónica brota entonces en el verso de Garcilaso, en tanto que Boscán se inclinará más bien por la otra forma de interpretar el modelo horaciano, que Boscán hace discurrir por el cauce de lo epistolar para situar su ideal moral en esa dorada medianía que, en el campo amoroso, puede identificarse con la estable y cotidiana relación matrimonial¹³. Toda una revolución frente al carácter generalmente adúltero del servicio de amor caballeresco y de la imposibilidad de unión que sustenta por igual la poética petrarquista y la narrativa sentimental vigente en el momento de la escritura boscaniana. El vínculo conyugal sitúa la relación amorosa en el ámbito regulado del derecho. La manifestación y proyección de este ámbito en el privilegio imperial concedido a la edición, con su cesión de derechos a la viuda¹⁴, convierte a ésta en sujeto de derechos, le concede entidad individual y reconocimiento jurídico, hasta

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

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

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

el punto de que doña Ana bien pudo intervenir de manera activa en la conformación final del volumen, algo en verdad alejado de la arquetípica pasividad de Laura y la amada calcada de sus perfiles, por más que escriba en el alma del amante¹⁵. Este plano de actividad productiva y comercial nos recuerda también el carácter burgués del matrimonio cuando se aleja de los pactos de conveniencia entre familias y linajes; de ahí que la representación expresa de la vida conyugal ponga en pie una escena de retiro ocioso que, por oposición, nos habla también del tiempo del *negotium*, esa actividad del nuevo hombre de ciudad, del burgués.

También a ese espacio de *otium* atento remite la figura de la otra dama que atraviesa o, mejor, circunscribe los versos de Boscán, doña Beatriz Fernández de Córdoba¹⁶, una dama que se nos presenta con la marca de su linaje nobiliario, pero que, al tiempo, actualiza con el diálogo literario que le propone Boscán su real condición de mujer letrada, con un permiso inquisitorial para la lectura de libros prohibidos que habla de su capacidad de leer, incluso en latín, de su acceso a los libros y de su interés por ellos, además de lo que supone el reconocimiento de su capacidad intelectual y moral para frecuentar lecturas que podrían resultar perniciosas en espíritus ingenuos. Como destinataria de sus versos, la duquesa establece una polaridad con la amada en el seno de estos y abre una dimensión para la poesía más allá de la restrictiva expresión de la sentimentalidad y su articulación según unos códigos ya gastados o con síntomas de desfallecimiento. En esta clave, cuando el poeta no se dirige a su amada, sino a una dama, cabe preguntarse por el sentido del calificativo «amorosos» del endecasílabo inicial en el volumen de 1543¹⁷. Sin duda lo son en el sentido recto e inmediato: son resultado y expresión de una pasión o de una relación amorosa, como manifestación de un amante, pero también son «amorosos» porque hablan de amor, es decir, se constituyen en un discurso y remiten a una filografía, y porque están hechos con afecto y desde él establecen un nuevo tipo de relación con los lectores o, habría que decir de manera más precisa, apelan a un nuevo lector o lo crean en su despliegue, tan inquietante para sus detractores.

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

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

femenina.

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

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

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

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

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

Métrica y filografía

La definición de una poética comporta, como en el caso del petrarquismo aclimatado por Boscán a la lírica hispana, la adopción y el seguimiento de unos modelos, que son formales sólo en el plano más superficial¹⁸. Bajo los nuevos

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

moldes subyace una renovación de la sentimentalidad y, en última instancia, del sujeto y sus relaciones con el mundo, acordada a un cambio histórico y traducida, en última instancia, en un cambio en la concepción y ordenación del poemario, incluida la propia consideración del poemario como tal¹⁹.

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

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

19. Lauterbach (2003) insiste en su análisis en que las formas no reflejan, sino amoldan la sensibilidad social. En cualquier caso, se trata de una dialéctica que establece un estrecho

vínculo entre marcos formales y contenido ideológico. El caso de los trovadores, estudiado por Beltrán (2011), puede atenderse como un modelo de la poesía cortés castellana.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

grietas que toda una línea de tratadística y de discursos trató de suturar²¹. Se trataba de poner en pie un modelo renovado y, sobre todo, de proceder a la demolición sistemática (por más que algunos de sus componentes se enquistaran en el edificio en construcción) de un modelo, el caballeresco, perfectamente formalizado por la lírica cancioneril. Atrás quedaban la matriz feudal, la sociabilidad del salón aristocrático y el modelo de comportamiento y de expresión de base acentuadamente masculina, cuando no con rasgos de lo que hoy caracterizamos como machismo. No es extraño, en consecuencia, que los beneficiarios de este sistema sintieran la amenaza de su pérdida y se opusieran a ella, del mismo modo que un nuevo perfil lector, el femenino, sintiera la empatía del nuevo discurso, hecho «para mujeres».

Sin comentario

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

este discurso masculino en relación con ideales y modelos femeninos, como la sensibilidad o la suavidad (la *tenuitas* del estilo garcilasiano), frente al espacio público de la actividad,

propio del caballero. De manera más concreta para el caso de Boscán, véase Martínez Gónzaga (2001), y para un contexto más amplio Eden (2012).

obra de su amigo Boscán, ligado a la reivindicación de la nueva poética, ligada a una nueva filografía y a unos novedosos usos sociales, lo dedicara a otra dama, doña Gerónima Palova de Almogávar²², como si las mujeres presentaran el perfil más idóneo para la recepción, la comprensión y el disfrute de la nueva poesía.

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

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

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

23. Valga como paradigma de la condena moral de esta lectura la formulada por Malón de Chaide en su *Conversión de la Magdalena* (1588): «¿Qué ha de hacer la doncellita

que apenas sabe andar y ya trae una *Diana* en la faltriquera? Si, como dijo el otro poeta, el vaso nuevo se empapa y conserva mucho tiempo el sabor del primer licor que en él se echare, siendo un niño y una niña los vasos nuevos y echando en ellos vino tan venenoso, ¿no es cosa clara que guardarán aquel sabor largo tiempo? ¿Y cómo cabrán allí el vino del Espíritu Santo y el de las viñas de Sodoma? * ¿Cómo dirá «Pater noster» en las *Horas*, la que

extendido ya en formatos más humildes²³. La misma deriva que la prosa de raíz caballeresca adquiere en este proceso se plantea también en el campo de la lírica, y Boscán supo intuir el alcance de este giro y el papel que en el mismo podía desempeñar la nueva poesía, signo y catalizador de un tiempo diferente y expresión de una sentimentalidad cambiante al hilo de las dinámicas de la sociedad.

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

El paso de la corte medieval, de matriz feudal y caballeresca, al espacio homónimo teorizado, entre otros, por Castiglione, supone, más que una continuidad, una inversión de valores, y entre los que sufren una transformación más destacada se encuentran los que atañen a la condición femenina. Aunque los humanistas, en una larga serie (Erasmo, Vives, Alberti, Guevara, fray Luis de León, Elyot...) manifestaron discrepancias notables en lo concerniente a la educación de la mujer, ésta comienza a adquirir una presencia creciente en el plano social y cultural, en tanto que la formación de los *studia humanitatis* empujaba a la conformación de la subjetividad moderna, sustituyendo la antigua axiología de la aristocracia de la sangre y de las armas. Es en este marco en el que el autor de *Il Cortegiano* plantea su defensa de las mujeres, considerándolas no inferiores, antes bien similares en virtudes a los varones, por lo que podían asumir la misma educación en las artes²⁴. Y el primer traductor español de Castiglione no podía mantenerse ajeno a este giro en la sensibilidad respecto a la mujer, como ponen de manifiesto las palabras prologales a sus versos petrarquistas.

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

acaba de sepultar a Píramo y Tisbe en *Diana*? ¿Cómo se recogerá a pensar en Dios un rato la que ha gastado muchos en Garcilaso? ¿Cómo? ¿Y honesto se llama el libro que enseña a decir una razón y responder a otra, y a saber por qué término se han de tratar los amores?

Allí se aprenden las desenvolturas y las solturas y las bachillerías(...). Para la contraposición entre la «lectura edificante» y los «malos libros», véase ahora Nakládalová (2013: 69-123).

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

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

Comigo y mi mujer sabrosamente
esté, y alguna vez me pida celos, 215
con tal que me los pida blandamente.
Comamos y bebamos sin recelos,
la mesa de muchachos rodeada,
muchachos que nos hagan ser agüelos.
(...)

Ternemos nuestros libros en las manos, 265
y no se cansarán de andar contando
los hechos celestiales y mundanos.
Virgilio a Eneas estará cantando,
y Homero, el corazón de Aquiles fiero,
y el navegar de Ulises rodeando. 270
Propercio verná allí por compañero,
el cual dirá con dulces armonías
del arte que a su Cintia amó primero.
Catulo acudirá por otras vías
y, llorando de Lesbia los amores, 275
sus trampas llorará y chocarrerías.

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

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

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

Bibliografía

- ÁLVAREZ, F.J., «Poética del octosílabo. Poética del endecasílabo», en *I Congreso Internacional de Filología Hispánica: Jóvenes investigadores*, Universidad de Oviedo, 2008, 369-378.
- BARANDA, N., *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- BARRET, R., *The self and the sonnet*, Newcastle, Cambridge Scholar Pub., 2010.
- BELTRAN, V., *La creación de una lengua poética: los trovadores entre oralidad y escritura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- BIANCHINI, A., «A note on Boscán's 'carta-prólogo' to the Duchess of Soma», *Hispanofila*, 94 (1988), 1-7.
- BOSCÁN, J., *Poesía*, ed. P. RUIZ PÉREZ, Madrid, Akal, 1999.
- CANOSA HERMIDA, B., «Un acercamiento temático y estructural a la carta de Boscán a la Duquesa de Soma», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 3 (1999). Editores Universitat de València (<http://www.uv.es/~webuv/>), 8-5-2013, <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista3/Bego/Bego.html>>.
- CELT, S., «Boscán's Poetics: the trouble with the trobadours», *The Linguist*, 25.2 (1986), 83-86.
- DADSON, T.J., *Libros, lectores y lecturas*, Madrid, Arco/Libros, 1998.
- EDEN, K., *The Renaissance Rediscovery of Intimacy*, The University of Chicago Press, 2012.
- FOSALBA, E., «Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico en la égloga III de Garcilaso. Estancia en Nápoles», *Studia Aurea*, 3 (2009), 1-66.
- , «El exordio de la *Epístola a Boscán*: contexto napolitano», *Studia Aurea*, 5 (2011), 23-47.
- GALAND, P. y NASSICHUK, J. (eds.), *Aspects du lyrisme conjugal à la Renaissance*, Genève, Droz, 2011.
- GARCÍA GALIANO, A., «Poética implícita en Juan Boscán», en *Actas del XI Congreso de la AIH*, ed. J. Villegas, Irvine, University of California, 1994, I, 163-170.
- GÜNTERT, G., «Teoría de la novela en Cervantes y Boccaccio: una comparación», *De Garcilaso a Gracián. Treinta estudios sobre literatura del Siglo de Oro*, ed. I. LÓPEZ GUIL, G.M. SCHNEIDER y C. ALBIZU YEREGUI, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, 253-267.
- JÁUREGUI, J. de, *Obras. II*, ed. Inmaculada FERRER DE ALBA, Madrid, Espasa Calpe, 1973.
- LAPESA, R., *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1948.
- , «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971, 145-171.
- LAUTERBACH, F., «Entre poesía, amor e imperio. Juan Boscán y la importación

- del endecasílabo en España como práctica social», en *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine (Homenaje a Manfred Engelbert)*, ed. A. PAATZ y B. PORTL, Berlín, Tranvía, 2003, 31-47.
- LEFÈVRE, M., «Boscán doppiamente pentito. Palinodia letteraria e conversione borghese in una lettura del libro II delle *Obras* de 1543», *Philologia Hispanensis*, 17 (2003), 153-176.
- LORENZO, J., *Nuevos casos, nuevas artes: intertextualidad, autorepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán*, New York, Peter Lang, 2007.
- LY, N., «Garcilaso: une autre trajectoire poétique», *Bulletin Hispanique*, 83 (1981), 263-329.
- MADURELL, J.M^a, «Algunas antiguas ediciones barcelonesas de libros (1502-1704) (Notas para su historia)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol.24 (1951-1952), 133-172.
- MARTÍNEZ GÓNGORA, M., «Entre el rigor humanista y la estética cortesana: el ideal de conducta masculina en la 'Respuesta de Boscán don Diego Hurtado de Mendoza'», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78 (2001), 421-438.
- , *La utilización masculina del espacio doméstico en textos españoles del Renacimiento*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.
- MORREALE, M., *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español. Estudio léxico*, Madrid, Real Academia Española, 1959.
- MORROS, B., «El Canzoniere de Boscán (libro II, Barcelona, 1543)», *Revista de Filología Española*, LXXXV (2005), 245-270.
- NAKLÁDALOVÁ, I., *La lectura docta en la primera Edad Moderna (1450-1650)*, Madrid, Abada, 2013.
- PIRAS, P.R., «Las epístolas dedicatorias de Boscán y Garcilaso en el *Cortesano*: parámetros del reconocimiento de una identidad», en *Actas del V Congreso de la AISO*, ed. C. STROSETZKI, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana, 2001, 1026-1037.
- NÚÑEZ RIVERA, V., «Garcilaso, del petrarquismo al clasicismo: A vueltas con la 'trayectoria poética' y su interpretación», *Alfinge. Revista de filología*, 14 (2002), 87-102.
- RICCI, M.T., *Du cortegiano au discreto: l'homme accompli chez Castiglione et Gracian. Pour une contribution à l'histoire de l'honnête homme*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- RODRÍGUEZ, J.C., *Teoría e historia de la producción ideológica. I. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1974.
- ROZAS, J.M., «Petrarquismo y rima en -ento», en *Filología y crítica hispánica. Homenaje al prof. F. Sánchez Escribano*, Madrid, Alcalá, 1969, 67-86.
- RUIZ PÉREZ, P., «Las *Obras* de Boscán y Garcilaso: modelo editorial, modelo poético», en *Del Verso al Libro*, ed. Santiago Fernández Mosquera, monográfico de *Calíope*, 13,1 (2007), 15-44.
- , *Entre Narciso y Proteo. Lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007b.

- , «Métrica, poética y canon», en *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, ed. P. RUIZ PÉREZ, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, 137-150.
- SERÉS, G., *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.
- VEGA, G. de la, *Obras completas*, ed. E. RIVERS, Madrid, Castalia, 1981.
- , *Cancionero. Obras castellanas completas*, ed. A. Prieto, Barcelona, Bruguera, 1982.
- , *Poesía completa*, ed. J. ALCINA, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- VILANOVA, A., «Prólogo» a Juan Boscán, *Epístola a la duquesa de Soma*, ed. facsímil, Universitat de Barcelona, 1996.

