

CONTROVERSIAS Y POESÍA

CONTROVERSIAS Y POESÍA (DE GARCILASO A GÓNGORA)

Mercedes Blanco
Juan Montero
(coordinadores)



Sevilla 2019

LITERATURA: 153
EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

COMITÉ EDITORIAL

José Beltrán Fortes
[Director de la Editorial Universidad de Sevilla]
Araceli López Serena
[Subdirectora]

Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
Ana Ilundáin Larrañeta
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque Sánchez
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Primera edición: 2019

Con la colaboración de:
Projet Góngora - OBVIL Sorbonne Université
GRUPO PASO Universidad de Sevilla

© Mercedes Blanco, Juan Montero [coords.], 2019

© de los textos sus autores, 2019

© Editorial Universidad de Sevilla, 2019

c/ Porvenir, 27 41013 Sevilla

<https://editorial.us.es> / eus4@us.es

Impreso en papel ecológico.

Maquetación e Impresión: Imprenta Sand

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación y sistemas de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

DL: SE 536-2019

ISBN: 978-84-472-2000-7

A Begoña López Bueno

CONTENIDO

«Amigo de cosas nuevas». Controversias literarias y orígenes de la moderna poesía española Antonio Gargano	15
«...con el verde laurel la blanca palma...». <i>El Canzoniere</i> «alternativo» de Juan Boscán Maria D'Agostino	43
Boscán y Garcilaso (1543-1569): los trámites del divorcio Juan Montero	79
Métodos digitales en el estudio de una controversia Mercedes Blanco	101
Lope en 1605: fuentes y ríos de la polémica gongorina Antonio Sánchez Jiménez	147
La <i>Silva</i> de Manuel Ponce, un temprano comentario de la <i>Soledad primera</i> Antonio Azaustre Galiana	173

Góngora, Dextro y las láminas del Sacromonte: Díaz de Rivas y el abad de Rute ante las polémicas literarias e historiográficas de su tiempo Muriel Elvira	215
La poesía antigongorina atribuida a Quevedo: algunas consideraciones previas a su edición electrónica en Πólemos Pedro Conde Parrado	269
Lope, editor de poesía. La <i>dispositio</i> polémica de las <i>Rimas de Tomé de Burquillos</i> Valentín Núñez Rivera	287
Ilustrando la <i>Ilustración</i> : Salazar Mardones ante la <i>Fábula de Píramo y Tisbe</i> de Luis de Góngora Sara Pezzini y Pedro Conde Parrado	317
En los «márgenes» de la controversia literaria: Góngora vindicado por Angulo y Pulgar Francisco J. Escobar	343
La poética de Góngora en la poética de Vázquez Siruela Juan Manuel Daza	369

«AMIGO DE COSAS NUEVAS». CONTROVERSIAS LITERARIAS Y ORÍGENES DE LA MODERNA POESÍA ESPAÑOLA

Antonio Gargano

UNIVERSITÀ DI NAPOLI FEDERICO II

1. LA «CARTA A LA DUQUESA DE SOMA», UNA «CONTROVERSIA IUNCTA»

Aventurarse a volver a las escasas doscientas líneas impresas que Juan Boscán dirigió a Beatriz de Figueroa, duquesa de Soma, en el invierno de 1542, después de los numerosos comentarios de los acreditados estudiosos que se han ocupado de ellas durante el medio siglo exacto que separa las enjundiosas páginas de la añorada Lore Terracini de las recientísimas de Eugenia Fosalba o de Pedro Ruiz, que ha escrito sobre el argumento en más de una ocasión¹; atreverse

1. Lore Terracini, «Tradizione illustre e lingua letteraria, problema del Rinascimento spagnolo (da Nebrija a Morales)» (1964), en *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*, Torino, Stampatori Editore, 1979, pp. 87-228, esp. las pp. 152-161; Eugenia Fosalba, «Los presupuestos de la “Carta a la Duquesa de Soma”», en Jorge García López, Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón, coords., *Historia*

a volver sobre los tres folios de la famosísima carta –decía– significa correr el riesgo de repetir cosas ya dichas, o, en el mejor de los casos, de ofrecer algunas menudencias de limitado interés. Pero, por otra parte, ¿cómo evitar esta temeraria tarea si, habida cuenta que el presente volumen recoge las intervenciones de los XII *Encuentros a Controversias y poesía (1500-1850)*, dichas doscientas líneas escasas constituyen un documento imprescindible para comprender la modernidad literaria en España y, con ello, representan el testimonio del fenómeno más importante que la poesía española ha conocido en los tres siglos y medio a los que se refiere el título de nuestros *Encuentros*? De ese escrito, pues, hay que partir, y poco importa si al hacerlo, resulta inevitable retomar algunos argumentos ya tratados por los estudiosos que me han precedido, con el convencimiento previo de que con el texto en cuestión su autor quiso manifestar la autorrepresentación colectiva de una clase intelectual que reconocía en la cancelación de los orígenes el motivo fundamental de su propia fundación o refundación.

Por otra parte, y sin ánimo alguno de entrar en la discusión sobre el género retórico, al que la *Carta a la Duquesa de Soma* pertenece, si al género demostrativo, como revela el exhaustivo y riguroso análisis de Antonio Armisén², o al forense, como ha argumentado más

de la literatura española. 2. La conquista del clasicismo: 1500-1598, Barcelona, Crítica, 2013, pp. 359-375; Pedro Ruiz, «Las Obras de Boscán y Garcilaso: modelo editorial y modelo poético», *Calíope*, XIII (2007), pp. 15-44, esp. las pp. 31-39; Id., «1543: Modelo editorial y modelo poético», en *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 135-146, esp. 144-146; Id., «No siendo sino para mujeres»: modelos poéticos, filografía y lectura en Boscán», *Studia Aurea*, VII (2013), pp. 61-82. Para las otras contribuciones críticas sobre la Carta, véanse las siguientes notas.

2. Antonio Armisén, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Libros Pórtico, 1982, pp. 359-378. No comparte esta opinión Alicia de Colombí-Monguió, «Boscán frente a Navagero: El nacimiento de la conciencia humanista en la poesía española», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL (1992), pp. 143-168, esp. p. 147.

recientemente Javier Lorenzo³, o bien a las viejas *artes dictandi*, según ha sostenido Canosa Hermida⁴, considero que, en relación con nuestro contexto, es razonable resaltar que una parte significativa de dicha *Carta* se estructura según las modalidades de la *causa* o *controversia* que, tal como se lee en el *De oratore* de Cicerón, se opone a la *consultatio*, como discusión esta última de un tema general, mientras que la controversia trata, por el contrario, de una cuestión particular, ligada a circunstancias y personas determinadas: «de finita controversia certis temporibus ac reis» (*De oratore*, III, 109). Yendo más a lo concreto, y dado que los argumentos de la contienda son por lo menos tres (la rima, la estructura del endecasílabo, la ligereza doctrinal de la nueva poesía), se trata de aquel tipo de controversia que Isidoro, siguiendo a Cicerón, definió *iuncta*, o sea compuesta, en cuanto «est ex pluribus quaestionibus, in qua plura quaeruntur» (*Etimologiae*, II, 6). En definitiva, el texto que se propone justificar teóricamente el decisivo cambio histórico emprendido por la poesía española en la tercera década del siglo, no puede evitar, en su sección inicial, al menos la que da voz a las acusaciones de los «muchos reprehensores» con la defensa del poeta barcelonés, asumir los tonos de la *controversia iuncta*, en la que el promotor e iniciador de la reforma, en el acto de defender y justificar la adopción del nuevo modelo literario, recurre a la doble arma, solo en apariencia inofensiva y renunciatoria, de la respuesta genérica y graciosa, cuando en realidad este tono indolente y burlón de la reacción se convierte en el medio ofensivo más eficaz con que tratar a sus oponentes, que –como ha observado Armisén– «quedarán caracterizados como despreciable vulgo ignorante»⁵.

Lo dicho hasta ahora sirva como torpe intento por mi parte de *iudicem benevolum parare*, aunque –no del todo casualmente– en este

3. Javier Lorenzo, «Nuevos casos, nuevas artes». *Intertextualidad, autorrepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán*, New York, Peter Lang, 2007, pp. 69-91.

4. Begoña Canosa Hermida, «Un acercamiento temático y estructural a la Carta de Boscán a la Duquesa de Soma», *Lemir*, III (1999).

5. A. Armisén, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán*, cit. (n. 2), p. 366.

preámbulo ya se ha hecho referencia a los tres conceptos sobre los que pretendo detenerme para intentar una lectura global de la *Carta*, que, de hecho, tenga en cuenta: el propósito de fundación o refundación de la clase intelectual y su autorepresentación, el motivo de la cancelación de los orígenes, y, por último, la idea de novedad que, –tal y como ha advertido con argucia Pedro Ruiz– «se impone rotunda y machaconamente» desde el inicio del texto de Boscán⁶. Tanto es así que, por lo que atañe a esta idea de novedad, en el título de mi charla, me he permitido presentar al autor de la *Carta* como «amigo de cosas nuevas», con un acto proditorio en relación con la carta del texto, porque Boscán dice de sí mismo exactamente lo contrario, cuando confiesa su aspiración a los lectores de este su segundo libro: «que no querría que me tuviesen por tan amigo de cosas nuevas»⁷. El punto merece ser aclarado.

2. BOSCÁN Y LA «FORMA DEL VIVERE» DEL MODERNO GENTILHOMBRE LETRADO

Al poco de haber comenzado su carta-prólogo a la señora duquesa, el poeta barcelonés nos sorprende con una declaración que insiste en el carácter innovador de su obra poética. Cuando probó a componer las «cosas hechas al modo italiano», que ahora ocupan el segundo libro del volumen, éstas –recuerda Boscán– provocaron la reacción adversa de «muchos reprehensores», porque «la cosa era nueva en nuestra España y los nombres también nuevos, a lo menos muchos dellos, y en tanta novedad era imposible no temer con causa y aun sin ella»⁸. Dejo de lado la cuestión de la variante *nombres / hombres nuevos*, sobre

6. P. Ruiz, «Las *Obras* de Boscán y Garcilaso: modelo editorial y modelo poético», cit. (n. 1), p. 32.

7. Juan Boscán, *Epístola a la Duquesa de Soma*, edición facsímil, *Prólogo* de Antonio Vilanova, edición de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Universitat de Barcelona-Departament de Filologia Hispànica, 1996, p. 29.

8. *Ibíd.*, p. 28.

la que no sería del todo inútil volver⁹, porque ahora es otro el asunto sobre el que me urge llamar la atención del lector. Podemos muy bien creer a Boscán cuando declara que no quiere que «me tuviesen por tan amigo de cosas nuevas», pero es innegable que –por su propia admisión– él mismo se erige en adalid de novedades en el campo poético. Por otra parte, sin que aparezca el vocablo, Boscán alude a la originalidad de sus experimentos poéticos en otros numerosos lugares del texto, por ejemplo, cuando, de las «trovas» de las que él se ha hecho «inventor», afirma que «hasta agora no las hemos visto usar en España». Igualmente, poco después, refiriéndose al ‘miedo de escribir’, confiesa que su «pluma» lo experimentaría «en lo que hasta agora nadie en nuestra España ha probado la suya [la pluma]». Así, hasta llegar a las líneas que contienen la celeberrima declaración de la primacía: «he querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano»¹⁰; una ostentación que, si bien con diversa formulación propensa a la modestia, se refleja en la última línea de la carta, donde su autor justifica la falta de perfección de los resultados como el precio que suelen pagar los iniciadores, porque –así concluye

9. Como es sabido, la enmienda *nombres nuevos*, en lugar de la lección *hombres nuevos* presente en la *princeps*, se lee por primera vez en la edición de Martín Nucio (Amberes, 1597) y, sucesivamente, fue adoptada por todos los editores modernos de la *Carta*, de W. I. Knapp (1875) a la edición al cuidado de M. de Riquer, A. Comas y J. Molas (1957), hasta llegar a las más recientes ediciones de C. Clavería (1999), de P. Ruiz (1999) y de R. Navarro Durán, que se adopta aquí. La sugerencia se encuentra también en Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, CSIC, 1945, vol. 10, p. 142, n. 1: «me parece mejor lección». La enmienda parece plenamente justificada por varias razones y los motivos del error resultan claros; sin embargo, la lección errónea de la *princeps* y de las numerosas ediciones quinientistas que la siguen, hasta 1597, se hace portadora, paradójicamente, de un significado para nada insensato o irrelevante, ya que la referencia a los *hombres nuevos* evidencia que la renovación poética fue protagonizada por una figura social nueva, que coincidió con el moderno gentilhomme letrado, como las consideraciones de este apartado intentan mostrar.

10. Todas las citas son de J. Boscán, *Epístola a la Duquesa de Soma*, cit. (n. 7), p. 29.

Boscán– «en todas las artes los primeros hacen harto en empezar»¹¹. En definitiva, a la luz de las numerosas afirmaciones de novedad y de originalidad que hemos leído, el poeta barcelonés se revela verdaderamente poco creíble cuando escribe que no quiere que «me tuviesen por tan amigo de cosas nuevas»: y, en efecto, él mismo, a propósito de una de las afirmaciones citadas, insinúa que «esto parece que es contradecir con las obras a las palabras»¹², refiriéndose con ello a lo irreconciliable –solo aparente, como veremos– entre las palabras, con las que afirma que no es muy amigo de las novedades, y las obras, que son el fruto, no solo de su obstinado propósito de componer «cosas nuevas» en poesía, sino incluso, de su voluntad en difundirlas ampliamente por medio de la edición impresa que la duquesa tiene ahora entre sus manos.

En realidad, si nos atenemos a lo que Boscán expone en la carta, no habría ninguna contradicción entre la efectiva y absoluta novedad de la empresa realizada por él, por un lado, y la tibia predilección por la novedad que a la vez dice poseer, por otro lado, porque –comenta el poeta– «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 hacella que no había que dejalla de hacer, habiéndola gana»¹³. Pues bien, ya más de una vez ha sido señalada la presencia, en el pasaje citado, del adverbio *descuidadamente*, que remite con total transparencia al concepto clave al que, en el *Cortesano*, Castiglione se había referido con el uso de la «nuova parola» *sprezzatura*, y que Boscán, nueve años antes de la *Carta*, en su traducción del tratado italiano, había reproducido con el término *descuido*¹⁴. Así pues,

11. *Ibíd.*, p. 32.

12. *Ibíd.*, p. 29.

13. *Ibíd.*, pp. 29-30.

14. Todavía son imprescindibles los estudios de Margherita Morreale, *Castiglione y Boscán el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, Real Academia Española, 1959, 2 vols. (sobre la traducción de los términos y de los conceptos de *grazia*, *sprezzatura*, *affettazione* en el *Cortesano* de Boscán, *vid.* vol. 1, pp. 162-165) y de Lore Terracini, «“Cuidado” vs. “Descuido”». I due livelli

lo que Boscán nos quiere hacer saber es que, a la composición de las «cosas hechas al modo italiano», él se ha dedicado con «quella sprezzata disinvoltura»¹⁵, con que suele operar la *grazia*, la categoría general que mejor delinea la identidad moral del perfecto cortesano. En otros términos, Boscán hace notar a su noble destinataria que, como perfecto cortesano, él ha pretendido huir de «esta tacha [...] que suele ser odiosa a todo el mundo; de la cual nos hemos de guardar con todas nuestras fuerzas» –tal como escribe en su traducción del *Cortesano*, a propósito de la «afectación»– y deja entender que, al producir las nuevas invenciones poéticas, él ha actuado adoptando aquella *sprezzatura*, o mejor, aquel *descuido*, «con el cual –aquí Boscán traduce al pie de la letra– se encubr[e] el arte y se muestr[a] que todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado»¹⁶; una definición, ésta, que, nueve años después, Boscán reitera en la *Carta*, a la duquesa, que recibe la siguiente explicación: «como en cosa que iba tan poco en hacella que no había que dejalla de hacer, habiéndola gana».

Se trata –como veremos de inmediato– de un punto central, porque de él se derivan diversas cuestiones, todas imprescindibles para comprender el sentido de la operación cultural que desarrolla un papel preeminente en la composición de la carta.

Dos atentos lectores del texto, Ignacio Navarrete y Javier Lorenzo, han insistido oportunamente en lo que ellos, en su interpretación de la carta-prólogo, consideran el concepto de fondo sobre el que se construye el texto, y que constituye su punto de soldadura entre principios estéticos y preocupaciones ideológicas, al tratarse de las repetidas afirmaciones que en ella se leen sobre la asociación entre «la nobleza de los nuevos géneros y de quienes los practican», según

dell'opposizione tra Valdés e Boscán» (1965), en *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*, cit. (n. 1), pp. 55-86.

15. Baldassarre Castiglione, *Il Cortigiano*, ed. de Amedeo Quondam, Milano, Mondadori, 2002, p. 49 (I 4.88).

16. Las dos citas en Baldassarre Castiglione, *El Cortesano*, ed. de Mario Pozzi, trad. de Juan Boscán, Madrid, Cátedra, 1994, p. 144 (I. XXVI).

Navarrete¹⁷, o, en palabras de Lorenzo, de la «identificación que Boscán establece en ella entre la nueva poética del endecasílabo y el estamento nobiliario»¹⁸. Sobre la evidencia de dicho nexo entre la composición poética y la actividad aristocrática, no hay ninguna duda. Más discutible, en cambio, es la identificación por parte de los dos estudiosos mencionados de un objetivo polémico que se dejaría entrever en algunas afirmaciones de Boscán, sobre todo cuando éste declara con determinación: «quiero que sepan que yo jamás he hecho profesión de escribir esto ni otra cosa», para luego, algunas líneas más adelante, reafirmar: «en lo que he escrito nunca tuve fin a escribir»¹⁹. A propósito de estas afirmaciones, tanto Navarrete como Lorenzo ven en la «clase de los meramente letrados» el grupo o la clase del que el barcelonés pretende marcar las distancias: «Boscán se separa de la clase social inferior de los sirvientes letrados», escribe Navarrete²⁰, a quien le hace eco, en cierta medida, Lorenzo, cuando a propósito de los «argumentos exculpatorios» del poeta, observa que «ellos van dirigidos a contrarrestar la idea de profesionalismo que la novedad y publicación del libro pudieran suscitar en el lector y a fortalecer la imagen del escritor amateur, o *dilettante*, que la tradición cortesana había establecido»²¹. Dudo que el objetivo principal de las declaraciones de Boscán sea el de «distinguir entre la clase de los meramente letrados [...] y aquellos que reclaman pertenecer al círculo privado de los cortesanos imperiales»²², entre otras cosas porque –dicho a modo de inciso– no deja de ser opinable sostener que a la tradición cortesana pertenezca, como imagen propia, la del escritor «amateur o dilettante», al menos si pensamos en la tradición cortesana que asienta sus raíces en la cultura humanista.

17. Ignacio Navarrete, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, trad. esp. de Antonio Cortijo Ocaña, Madrid, Gredos, 1994, p. 89, véase todo el párrafo, «Boscán y la estética del endecasílabo», pp. 84-100.

18. J. Lorenzo, «Nuevos casos, nuevas artes», cit. (n. 3), p. 81.

19. J. Boscán, *Epístola a la Duquesa de Soma*, cit. (n. 7), p. 29.

20. I. Navarrete, *Los huérfanos de Petrarca*, cit. (n. 17), p. 87.

21. J. Lorenzo, «Nuevos casos, nuevas artes», cit. (n. 3), p. 78.

22. I. Navarrete, *Los huérfanos de Petrarca*, cit. (n. 17), p. 89.

Creo, por lo tanto, que es mucho más probable que con esas justificaciones Boscán pretendiera ofrecer una representación de sí mismo como perfecto cortesano, siguiendo la figura del retrato que había trazado Castiglione, y que él mismo se había tomado la tarea de difundir entre los españoles con su traducción, pareciéndole «la materia de que trata no solamente provechosa y de mucho gusto, pero necesaria por ser de cosa que traemos siempre entre las manos», tal como había escrito en la dedicatoria a doña Jerónima Palova de Almagóvar²³. Así pues, si Boscán se dirige «a los que quisiere[n] leer este mi libro» –el de los sonetos y las canciones– para que «sepan que ni yo jamás he hecho profesión de escribir esto ni otra cosa, ni aunque la hiciera, me pusiere en trabajo de probar nuevas invinciones»²⁴, el motivo que le induce a hacer eso es el de comunicar que, también en su actividad de poeta, él ha actuado en el respeto de aquella «regla generalísima, la cual pienso que más que otra ninguna aprovecha acerca desto en todas las cosas humanas que se hagan o digan»²⁵; así traduce el mismo Boscán el texto italiano, a propósito de aquella «regola universalissima»²⁶, que es la *gracia*, en la que se basa el comportamiento del perfecto cortesano en la total economía de producción e intercambio de las prácticas comunicativas, ya sean verbales o no verbales. En definitiva, cuando asevera que no ha hecho «profesión de escribir», y que ha evitado el «trabajo de probar nuevas invinciones», Boscán quiere decir que, en la tarea de renovación poética, se ha atenido a la manera con la que la *gracia* opera y se comunica, en el sentido de que él ha actuado según ese principio de espontaneidad y de naturalidad, de desenvuelto descuido, en que consiste la *sprezzatura*.

23. Baldassarre Castiglione, *El Cortesano*, traducción de Juan Boscán, estudio preliminar de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, CSIC, Revista de Filología Española-Anejo XXV, 1942, p. 5.

24. J. Boscán, *Epístola a la Duquesa de Soma*, cit. (n. 7), p. 29.

25. B. Castiglione, *El Cortesano*, cit. (n. 16), pp. 143-144.

26. Para el texto italiano, *vid.* B. Castiglione, *Il Cortigiano*, cit. (n. 15), p. 48 (I 4.81).

Todo ello, más si cabe que una consecuencia estética, sobre la que tendremos que volver, tiene una repercusión ideológica de carácter más general, ya que el gobierno de esa «regola universalissima» que es la *gracia*, junto con sus corolarios más inmediatos que actúan como plena complementariedad, a saber, el rechazo de la *afectación* y el uso del *descuido*, dictan –tal y como puntualmente ha comentado Amedeo Quondam:

che l'accesso alla socialità (del bello e del buono) può avvenire solo se la naturalezza primaria e originaria degli istinti (la loro violenza istintiva, il sudore di ogni lavoro, anche comunicativo, eccetera) è trasformata in grazia, cioè in un'arte che si rappresenta come se fosse natura, o meglio: pieno dominio dei propri istinti [...] la vita del nobile gentiluomo si prospetta e si realizza come autocostruzione di sé, opera d'arte sulle scene del mondo²⁷.

Si este es el marco ideológico en el que Boscán se mueve, no está de más preguntarse en qué «noble gentilhomme» piensa él en la representación de sí mismo que ofrece en la *Carta*, dado que la respuesta que hasta ahora hemos dado, la del «perfecto cortesano», sería parcial, si no tratásemos de especificar el tipo de noble gentilhomme al que pertenece el perfecto cortesano definido por Castiglione, y al que Boscán asimila la imagen de sí mismo. Lo que, de hecho, significa interrogarse sobre la «forma de vivir» –por usar una expresión muy indicativa del *Cortesano*–, a la que la figura del nuevo noble gentilhomme remite, y que hay que entender como aquel «generale codice geneticamente connotativo di tutto quanto si faccia o si dica [...], in grado di assicurare il buon governo di sé nella variabilissima trama dei rapporti interpersonali»²⁸. En suma, se trata de dar una definición

27. Amedeo Quondam, *Il Cortigiano. Guida alla lettura*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 109-110.

28. Amedeo Quondam, *La conversazione. Un modello italiano*, Roma, Donzelli editore, 2007, pp. 133-134.

más puntual del nuevo noble gentilhomme, con el que se identifica el perfecto cortesano; eso es, una definición que tenga en cuenta tanto los aspectos sociales, como los antropológicos.

Quede claro que no se trataba de renunciar al oficio de las armas, que seguía siendo «la principale et vera professione del cortegiano»²⁹, tal y como había puntualizado Castiglione, y como Boscán había retomado en su traducción («pienso que el principal y más propio oficio del cortesano sea el de las armas»)³⁰; ni se trataba de abdicar a los derechos hereditarios del linaje y de la tierra: «voglio adunque che questo nostro Cortegiano sia nato nobile e di generosa famiglia»³¹, había escrito Castiglione, y Boscán más o menos fielmente había traducido: «Quiero, pues, cuanto a lo primero, que este nuestro cortesano sea de buen linaje»³²; ni tampoco se trataba de limitarse a la nobleza de los orígenes y al ejercicio de las armas, cualidades que por sí mismas daban lugar a la figura del guerrero feudal y cortés, con quien coincidía el retrato del viejo cortesano. De estos «vecchi», que después de todo no lo eran tanto, dado que Castiglione se refería a las «corti passate»³³ de treinta o cuarenta años antes, se distinguía el moderno cortesano con una comparación paralela de ingenios y de formas, que funda la diferencia y la superioridad del presente, gracias a una primacía que concierne en primer lugar a los productos del ingenio, es decir, a las letras y las artes: «E che gli ingegni di quei tempi fossero generalmente molto inferiori a quelli che sono ora, assai si può conoscere da tutto quello che di essi si vede, così nelle lettere, come nelle pitture, statue, edifici, e ogni altra cosa»³⁴; una comparación favorable al moderno cortesano con respecto al de las «cortes pasadas», a la que la traducción del barcelonés no se retrae: «y que los ingenios de aquel tiempo

29. B. Castiglione, *Il Cortigiano*, cit. (n. 15), p. 36 (I 4.24).

30. B. Castiglione, *El Cortesano*, cit. (n. 16), p. 47.

31. B. Castiglione, *Il Cortigiano*, cit. (n. 15), p. 31 (I 4.6).

32. B. Castiglione, *El Cortesano*, cit. (n. 16), p. 42.

33. B. Castiglione, *Il Cortigiano*, cit. (n. 15), p. 102 (II 1.30).

34. *Ibid.*, p. 102 (II 1.33).

generalmente no llegasen a los de agora, bien se puede juzgar por todo lo que en ellos se vee, así en las letras como en las pinturas, estatuas, edificios y toda otra cosa»³⁵. En resumen, los procesos de transformación que estaban afectando al cuerpo social en las primeras décadas del siglo XVI pusieron en evidencia que a la figura del nuevo cortesano, o sea, al moderno gentilhomme letrado, nacido del guerrero feudal y cortés, ya no le bastaban nobleza y armas, puesto que, junto con estas dos prerrogativas, resultaba absolutamente indispensable una tercera facultad, la competencia activa de las letras.

Las escasas páginas de la carta-prólogo a la duquesa de Soma se deben leer, por tanto, a la luz de una precisa toma de posición ideológica, la que ve a Boscán hacer valer para sí y para todos los que pueden asimilarse a su *status*, la nueva «forma de cortesanía más conveniente a un gentil cortesano que ande en una corte para que pueda y sepa perfectamente servir a un príncipe en toda cosa puesta en razón»³⁶, según la fórmula que se destaca en las páginas iniciales del *Cortesano* y que remite a una precisa tipología profesional reservada al noble ocupado en una corte al servicio de un príncipe. Con una significativa diferencia que separa al perfecto cortesano, a quien se dedican las atenciones y las aspiraciones de Boscán, de aquel a quien está dedicado el tratado italiano. Para el barcelonés, en efecto, se trataba de concebir la nueva figura del cortesano, puesto al servicio no del príncipe de uno de los estados de la península italiana, sino a la del soberano de un estado nacional; es más, del emperador mismo. Tal y como oportunamente no dejó de precisar Giancarlo Mazzacurati, el hecho es que:

Il modello italiano (esemplarmente rappresentato dal *Cortigiano*) anticipa il modello europeo, pur non potendolo seguire fino in fondo (fino alle estreme conseguenze di uno stato nazionale), proprio in questa centralizzazione a corte dei linguaggi e delle forme percorribili,

35. B. Castiglione, *El Cortesano*, cit. (n. 16), p. 212.

36. *Ibid.*, p. 101.

in questa omologazione equidistante della varietà, in questa insurrezione dei nuovi soggetti del potere contro le culture mononucleari produttrici di arcaismo, di municipalismo, di separatismo³⁷.

Por otra parte, es verdad que, «anche una nazione piccola piccola, di nessun peso politico e militare, può aspirare a essere titolare di modelli culturali», y, de hecho, la del *Cortegiano* es una «prospettiva che intende andare ben oltre [...] la realtà cortigiana delle piccole città degli stati regionali padani»³⁸, ya que Castiglione

preso atto dell'irreversibile (al momento) crisi militare e politica, decide di rivendicare l'autonomia del primato della forma culturale (estetica ed etica) elaborata dall'esperienza umanistica italiana, prospettandone il modello nel contesto europeo delle grandi monarchie e dei loro stati nazionali e metanazionali, nell'età di Carlo V, Francesco I, Enrico VIII

y, de esta manera, funda «la forma della moderna cortigiana, destinata a essere riconosciuta da generazioni e generazioni dei suoi lettori come forma europea e universale»³⁹.

Esta es la perspectiva ideológica, en la que la epístola dedicatoria de Boscán adquiere pleno significado, incluso por un elemento suyo que puede parecer secundario. No es casual que, como punto central de la carta-prólogo, Boscán cuente que «cuanto más que [la cosa] vino sobre habla», refiriéndose con ello a la célebre anécdota de la conversación mantenida con el embajador de Venecia, Andrea Navagero. No se trata, pues, de un curioso particular de poca importancia, cuyo valor se agota en el carácter puramente anecdótico del episodio evocado. Por el contrario, Boscán está afirmando de hecho que la renovación

37. Giancarlo Mazzacurati, *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 185-186.

38. A. Quondam, *La conversazione*, cit. (n. 28), p. 156.

39. *Ibid.*, pp. 170-171.

de la poesía española tiene su origen en una conversación: en la forma discursiva por excelencia de la tradición literaria europea de la edad moderna, o sea, en la forma de la conversación clasicista de Antiguo Régimen que –como se ha dicho– es «l'equivalente generale (ad altissima intensità rituale e rappresentativa) di una più generale «forma del vivere»», lo que confirma una vez más que el *Cortegiano* de Castiglione es el «libro che più di ogni altro ha contribuito alla fondazione del discorso moderno sulla conversazione»⁴⁰.

El hecho de que, en el relato de Boscán, la renovación de la poesía española se haga remontar a una conversación realizada en la corte por dos individuos, que encarnan ejemplarmente la figura del moderno gentilhomme letrado, quiere decir que el poeta catalán, en el acto de justificar y defender el decisivo cambio de rumbo impreso por él –y por Garcilaso– a la poesía castellana, pretendía asimilar su conducta a la del perfecto cortesano retratado en el diálogo italiano, a cuya difusión europea él mismo había contribuido con su notable traducción: una conducta que, caracterizada por la *sprezzatura* o el *descuido*, hallaba en la *conversazione* o *habla* su más natural expresión y perfección; o sea, en uno de esos «soavi ragionamenti», que «l'amorevole compagnia di così eccellenti persone»⁴¹ acostumbraba entablar entre ellos en el Palacio ducal de Urbino, y a los que Castiglione hace referencia en la *Dedica a Michel De Silva*.

No hay duda de que, por todo lo que he ido diciendo hasta ahora, en la carta-prólogo a la duquesa, Boscán ofrece una representación de sí mismo como perfecto cortesano, entendido e interpretado como moderno gentilhomme letrado, a cuyo modelo de comportamiento el libro del *Cortesano* había contribuido más que otros a fundar, y que se había empeñado en formar como nuevo sujeto relacional, por la consciente metamorfosis del noble guerrero del pasado. En otras palabras, el proceso de formación del moderno gentilhomme letrado, con el que Boscán hacía coincidir su propia imagen, se realizó a través

40. *Ibíd.*, p. 141.

41. B. Castiglione, *Il Cortigiano*, cit. (n. 15), p. 28.

de la adquisición de una «segunda naturaleza» cultural, o sea, gracias a un proceso de desplazamiento radical de la naturaleza al arte, con la fundamental puntualización de que cualquier artificio debiera parecer natural. Dicho de forma todavía más explícita, el hombre nuevo, protagonista de este nuevo mundo y de esta nueva sociedad que es la corte renacentista, nació de la persuasión de que el reacio guerrero en armas de los tiempos pasados debiera conciliar su honor de guerrero con el «supremo ornamento» de los *studia humanitatis* y de las *humanae litterae*, con la consecuencia de que la nueva clase de los modernos gentilhombres letrados, a la que Boscán dice pertenecer –y a la que, de hecho, pertenece–, se habían formado todos en la severa disciplina de los estudios humanísticos.

Resulta evidente, por eso –tal y como ya he hecho observar– que la clase de la que Boscán pretende distinguirse no es tanto la «clase de los meramente letrados» o «de los sirvientes letrados», como sostienen Navarrete y Lorenzo, sino la de los viejos cortesanos, que –en la Italia de Castiglione y, aun más, en la España de Boscán– estaba constituida, según Quondam, por aquellos «gruppi maschili dei cavalieri dediti alla loro «principale professione delle armi» e riottosi ad accettare la nuova cultura che può farli moderni, quella che prospetta loro il «supremo ornamento» delle lettere»⁴².

3. «GENTE QUE NO SABE QUÉ COSA ES VERSO»

Los procesos de transformación que estaban interesando al cuerpo social en las primeras décadas del siglo XVI pusieron en evidencia que a la figura del nuevo cortesano, o sea, al moderno gentilhombre letrado, nacido del guerrero feudal y cortés, ya no le bastaban nobleza y armas, puesto que, junto con estas prerrogativas, se hacía absolutamente indispensable una tercera facultad, la competencia activa de las letras.

42. A. Quondam, *La conversazione*, cit. (n. 28), p. 140.

Desde el plano ético al estético, esto significa que el perfecto cortesano tenía que poseer una serie de múltiples habilidades, que llegaran a abarcar la totalidad de la cultura clasicista: es decir, tenía que saber contar historias y ocurrencias, interpretar música y teatro, ser capaz de dibujar y, naturalmente, tenía que saber componer poesía. Pues bien, a propósito de este último factor, que concierne a la conjunción de cortesanía y poesía, no cabe decir lo relevante que era la lírica amorosa para la identidad cultural del gentilhomme letrado. Con Petrarca considerado como modelo de lengua, de vida y de estilo, en virtud de un proceso de *self-fashioning*, según el conocido concepto elaborado por Greenblatt⁴³, el petrarquismo «costituiva un codice di identificazione e di scambio tra individui che sentivano di appartenere a una comune cultura e di condividere un comune comportamento»⁴⁴.

Como parte integrante de la adopción de un nuevo modelo cultural, y más en general antropológico, que había sido elaborado en Italia, y al que debía conformarse en su comportamiento el perfecto cortesano, como gentilhomme letrado, no sorprende que la conexasunción del modelo poético italiano provocase la reacción hostil del sector más retrasado de la clase aristocrática e intelectual española, aquel al que pertenecían los «muchos reprehensores» mencionados por Boscán al comienzo de su carta.

Al modelo poético italiano, en efecto, y, sobre todo, al debate teórico que se desarrollaba en Italia sobre algunas cuestiones pertinentes a las formas de la versificación, así como a la esencia misma y destinación de la poesía, remiten directamente las tres críticas que, a decir de Boscán, estarían dirigidas a la nueva manera poética, a partir de aquellos que «se quejaban que en las trovas desta arte los consonantes no andaban tan descubiertos ni sonaban tanto como en las

43. Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

44. Giancarlo Alfano, Claudio Gigante, Emilio Russo, *Il Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2016, p. 131.

castellanas»⁴⁵. La cuestión de la rima, que para los rimadores españoles hostiles a las novedades introducidas por el barcelonés debía resultar una auténtica afrenta contra un gusto que se había formado en la cadencia rítmica acentuada de la consonancia del verso breve como base de las coplas «hechas a la castellana», con las que «solía holgarse [...] un hombre muy avisado» cual Diego de Mendoza, jugueteando con ellas «como con niños»⁴⁶; la presencia y la función de la rima –re-pito– era también punto central de un debate de muy diferente naturaleza, cuyos orígenes se remontaban a un programa de renovación poética de matriz clasicista.

Estrechamente relacionada con la cuestión del defecto de rima está la acusación dirigida por aquellos que «decían que este verso no sabían si era verso o si era prosa»⁴⁷; una crítica que estaba determinada sea por la mayor longitud del verso de importación, sea por la dilatación propia del recurso a la rima, factores constitutivos de la nueva poesía que, sumados, contribuían a asemejar la poesía a la prosa, en particular para quien estaba habituado a hacer coincidir el fenómeno poético con el efecto fónico de las rimas, más aún si la analogía de terminación se verificaba a corta distancia, al final de versos consecutivos o cercanos, tal como sucedía en las «redondillas», a cuyo placer, un tanto infantil, no sabía renunciar el mencionado Diego de Mendoza, cuyo gusto, por lo demás, alcanzaba otros muy distintos niveles de discreción y de madurez.

En relación con el debate teórico al que he aludido, no está de más referirse al pasaje con que Lorenzo el Magnífico concluía el *Proemio del Comento de' miei sonetti*, en el que el autor proponía una comparación entre métrica vulgar y latina, según bases de contenido y, en segundo término, estilísticas y de medida, o sea, de número de versos. Tras haber indicado la «grande similitudine e conformità» del soneto con el epigrama, el Magnífico subrayaba a continuación, sin embargo,

45. J. Boscán, *Epístola a la Duquesa de Soma*, cit. (n. 7), p. 28.

46. *Ibid.*, p. 27.

47. *Ibid.*, p. 28.

que, a diferencia de este último, «è degno e capace il sonetto di sentenze più gravi e però diventa tanto più difficile»⁴⁸. Una dificultad que deriva también del uso de la rima, tal y como se lee en el pasaje citado, que afecta directamente a la cuestión que más nos interesa:

E' mi pare ne' versi latini sia molto maggiore libertà che non è ne' vulgari, perché nella lingua nostra, oltre a' piedi, che più tosto per natura che per altra regola è necesario servare ne' versi, concorre ancora questa difficoltà delle rime; la quale, come sa chi l'ha provato, disturba molte e belle sentenzie, né permette si possino narrare con tanta facilità e chiarezza. E che il nostro verso abbia e suoi piedi si prova perché si potrebbero fare molti versi contenenti undici sillabe, senza avere suono di versi o alcun'altra differenza dalla prosa⁴⁹.

A la rima, como signo distintivo de la poesía en vulgar, el Magnífico atribuía, pues, la responsabilidad, no solo de hacer más difícil la labor del poeta, sino de comprometer el éxito mismo de la empresa, consistente en la voluntad de exponer y referir «molte e belle sentenzie», que es en definitiva –tal y como Lorenzo ha precisado anteriormente– «il vero subietto e materia de' sonetti»⁵⁰, el género métrico o poético que es objeto del *Comento*. Por otra parte, el pasaje se cierra con una mención a las cuestiones de la distinción entre poesía y prosa, en referencia a una versificación que se funda exclusivamente en el endecasílabo, tal como sucede en el soneto; un verso, cuya réplica, especialmente si ello se realiza en ausencia o defecto de rima, podría dar la sensación de encontrarnos ante un texto en prosa, si no fuera por el recurso constituido por el *pie*, que se ha de entender en su significado de unidad rítmica elemental, basada en la alternancia de sílabas tónicas y átonas, tal como sucede en la versificación en vulgar, y no de largas y breves, como en la métrica latina. En resumen, en las

48. Lorenzo de' Medici, *Opere*, ed. Tiziano Zanato, Torino, Einaudi, 1992, p. 586.

49. *Ibíd.*, p. 587.

50. *Ibíd.*, p. 586.

postrimerías del siglo XV, en el breve pasaje conclusivo del *Proemio al Comento*, a propósito del endecasílabo, en concreto ante la presencia de una cadena ininterrumpida de tales versos, afloran las dos cuestiones, relativas, por un lado, al inconveniente constituido por la rima para la elaboración de una poesía epigramática, y, por otro, al riesgo de la reducción de la poesía a prosa, que es a lo que daría origen una serie de endecasílabos carentes de una adecuada especificidad rítmica.

La importancia del fragmento laurenciano no le pasó desapercibida a la inteligencia crítica de un estudioso y editor de la obra del Magnífico, cual es Mario Martelli, quien, a propósito de las consideraciones contenidas en el pasaje citado, ha observado que

è importante soprattutto, questo brano laurenciano, perché quelle doglienze sulla difficoltà di legare i versi con le rime in modo tale che esse non disturbassero la sentenza [...] si accompagnano con la constatazione che il verso italiano (e, in particolare, l'endecasillabo) può restare «poesia», per i suoi accenti interni [los «piedi» como los llama Lorenzo], indipendentemente della presenza della rima

para concluir que

correlate come sono tra loro, le due osservazioni sono già il sintomo di una sensibilità e di una mentalità disponibili a ogni innovazione; e non solo verso l'eliminazione della rima, ma anche, in senso opposto, verso il ricupero della sua vera funzione⁵¹.

No es esta la ocasión propicia para hacer un análisis de las diversas soluciones con las que los poetas italianos del siglo XVI, si bien respetando la poética clasicista común, trataron de resolver el problema de la rima y, conectado con éste, el de la relación entre poesía y prosa, según la doble

51. Mario Martelli, «Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni», en Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana. Le forme del testo. I. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 519-620, esp. p. 529.

vertiente señalada por Martelli, con resultados que van desde los experimentos practicados por Claudio Tolomei y su grupo de reproducir en italiano el hexámetro, pasando por el uso del endecasílabo suelto ejercitado por Giangiorgio Trissino en la *Sofonisba* y, todavía más radicalmente, en la *Italia liberata dai Goti*, hasta la experimentación de nuevas texturas, en las que la rima, aceptando que se conservara, no lo fuera tanto como para generar, si demasiado perceptible, algún insoportable fastidio. Más bien, conviene subrayar cómo la polémica que oponía a Boscán con los «reprehensores» y con los argumentos sostenidos por ellos en defensa de las «coplas hechas a la castellana», sitúan al catalán en total sintonía con la posición de algunos poetas que animaban el debate teórico italiano sobre la poesía, entre la defensa a ultranza de las razones de una práctica clasicista que, entendida a la letra, llegaba a favorecer un gusto sensiblemente ajeno al siglo, y los intentos más responsables de devolver a la rima su dignidad estructural, sustrayéndola al destino de mero elemento fónico, o sea, de puro y simple placer para el oído.

Se ha destacado más de una vez que la obra de Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, «apenas acababa de aparecer en prensa»⁵² en la primavera de 1526, fecha en la que Boscán sitúa su famosa conversación en la ciudad de Granada con Andrea Navagero, que era conciudadano y amigo de Bembo. La valoración de la rima que se lee en las *Prose*:

È il vero che egli [il suono] nel verso piglia eziandio qualità dalle rime; le quali rime graziosissimo ritrovamento si vede che fu, per dare al verso volgare armonia e leggiadria, che in vece di quella fosse, la quale al latino si dà per conto de' piedi, che nel volgare così regolati non sono⁵³

52. Alicia de Colombí-Monguió, «Boscán frente a Navagero», cit. (n. 2), p. 144.

53. Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, en *Prose e rime*, ed. de Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966, 2ª ed., p. 151 (2.XI). Javier Lorenzo cita el mismo pasaje de Bembo para explicar el sentido con el que Boscán usa el término «grave» en la frase de la *Epístola*: «La manera d'éstas era más grave e de más artificio», en «Nuevos casos, nuevas artes», cit. (n. 3), pp. 84-85.

no exime al autor de distinguir, en la variedad del dictado poético, el sonido «grave» del «piacevole», en función de la mayor o menor cercanía de las rimas en los versos de una composición: «più grave suono rendono quelle rime che sono tra sé più lontane; più piacevole quell'altre che più vicine sono», donde lo que hace totalmente comprensible la distinción es la definición de las «due parti [...] che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza», que Bembo propone poco antes en un párrafo anterior, en el que discierne precisando que:

sotto la gravità, ripongo l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, e le loro simiglianti; sotto la piacevolezza restringo la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi, e se altro è di questa maniera⁵⁴.

En uno de los párrafos que siguen a continuación de los dedicados a las rimas, aflora, como era previsible, el problema de la distinción entre prosa y poesía, que también Bembo hace depender de la disposición de los acentos (los «pies» del citado *Proemio del Magnífico*). El cambio de ritmo, de hecho, lo considera prácticamente poco o nada pertinente en la definición de lo que se entiende por prosa, mientras que la alteración en la disposición de los acentos en una serie de versos produce la transformación de la poesía en prosa:

le prose, come che elle meglio stiano a questa guisa ordinate, che a quella, ella tuttavolta prose sono; dove nel verso puossi gli accenti porre di modo che egli non rimane più verso, ma divien prosa, e muta in tutto la sua natura, di regolato in dissoluto cangiandosi⁵⁵.

Sin embargo, es probable que el que resultó fundamental para la posición asumida por Boscán, incluso más que Bembo, fuera un autor como Bernardo Tasso, si nos atenemos a lo que sugirió Elias L. Rivers

54. P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, cit. (n. 53), p. 154 (2.XII).

55. *Ibid.*, p. 164 (2.XV).

en un breve escrito, en el que advertía que «el modelo más próximo que Boscán tenía para su manifiesto son las epístolas dedicatorias que escribió Bernardo Tasso (1493-1569) para los distintos libros de sus *Amori* o *Rime* que publicó entre 1531 y 1560»⁵⁶.

La cuestión de la rima y del verso, añadida a la de la relación entre poesía y verso, son, de hecho, el punto central de algunas reflexiones que Tasso expuso en la epístola al príncipe de Salerno, Ferrante Sanseverino, presente en la edición de los *Amori* de 1534. Al referirse a las «reprensioni» que ha recibido, y tras haber aludido a las rimas, «alle quali danno alcuni grandissimo biasimo», Tasso sostiene que «fra le cose greche e latine degne d'imitazione» se encuentra, sin ninguna duda, el hexámetro. Pues bien, al hacer uso del endecasílabo, «ma tutto che d'allungarlo e di renderlo al numero di quello più simile che si potesse mi sia affaticato, non ho potuto giamai quella forma darli che già nell'animo fabbricata m'aveva, sì che più tosto numero di prosa non avesse che di verso»⁵⁷. Al declararse admirador del hexámetro, pero repudiando los intentos de reproducirlo en italiano, Tasso adopta el endecasílabo («non negherò il verso essere endecasillabo e non esametro») ⁵⁸, pero, en el empeño por hacerlo lo más semejante posible al verso latino, si se evitara la rima y, gracias al encabalgamiento, se lo alargara más allá de su medida, se llegaría a escribir en prosa, más que a hacer poesía. Queriendo, por lo tanto, evitar ese defecto, sin renunciar a la adopción de una poética clasicista, la solución ofrecida por Tasso consiste en la invención de una «textura», en la que la rima, aun no pudiendo eludirla, ya que ésta «è tale al verso volgare quale sono i piedi al latino», pueda desarrollar de todos modos un papel contenido (o moderado):

56. Elias L. Rivers, «Notas sobre Bernardo Tasso y el manifiesto de Boscán», en Adolfo Sotelo Vázquez, coord., y Marta Cristina Carbonell, ed., *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, I, pp. 601-605, esp. p. 602.

57. Bernardo Tasso, «Al Principe di Salerno suo Signore», en *Rime*, ed. de Domenico Chiodo, Torino, Edizioni RES, 1995, I, pp. 8-9.

58. *Ibid.*, p. 9.

perché –se pregunta Tasso– non così a' volgari può esser lecito asconder alcuna volta ne' versi loro la rima, e quella fra le altre parole, mischiare in maniera che prima ella ci trappassi l'orecchie ch'uom s'accorga di doverla incontrare?⁵⁹

Tal y como perfectamente ha sintetizado Martelli, captando el sentido un tanto extravagante de la propuesta, «l'intento, insomma, apparentemente contraddittorio o, per dir meglio, inconcludente, era quello di nascondere la rima, conservandola»⁶⁰.

En conclusión, cuando Boscán, a propósito de las censuras de sus *reprehensores*, relativas al defecto de rima y al tipo de verso adoptado, desdeña incluso responder, afirmando con mofa de ellos: «¿quién ha de gastar tiempo en respondelle?»⁶¹, le es permitido hacerlo porque, contra las acusaciones juzgadas ridículas, provenientes de ambientes literarios retrasados, él se escuda en la más avanzada reflexión teórica sobre la poesía, marcada por la poética clasicista, que, hasta la fecha de 1542, se había ido desarrollando en Italia desde hacía por lo menos medio siglo, tal y como aquí hemos reconstruido en extrema síntesis.

4. NUEVA POESÍA Y «MUJERES GENTILES»

De las tres recriminaciones, que los «reprehensores» dirigieron a la nueva poesía de Boscán, es la última, o sea la acusación dirigida a «estas cosas, no siendo sino para mujeres», la que presenta el vínculo más estrecho entre los dos planos: el más específicamente poético, por un lado, y el más globalmente cultural o antropológico, por otro: «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»⁶².

59. *Ibíd.*, p. 10.

60. M. Martelli, «Le forme poetiche», cit. (n. 51), p. 575.

61. J. Boscán, *Epístola a la Duquesa de Soma*, cit. (n. 7), p. 28.

62. *Ibíd.*, p. 28.

Para comenzar a darle un rostro a los anónimos «muchos reprehensores», que ya Rico identificó genéricamente con «ciertos contertulios»⁶³ de Boscán, nos viene de ayuda la sugerencia de Maria D'Agostino, según la cual entre los mencionados «reprehensores» y «contertulios» se debía encontrar también el tío de la mujer del barcelonés, el noble poeta valenciano Juan Fernández de Heredia (1480-ca.1549), que ejerció una notable influencia en la corte valenciana de Germana de Foix, donde fue poeta señalado. Pues, en la «breve *ars poetica*» –tal como la define la estudiosa mencionada–, formada por las dos estancias transcritas en el ms. 2050 de la Biblioteca General de Cataluña, Juan Fernández de Heredia, inmediatamente después de haber glorificado el verso de arte mayor, en tres torpes endecasílabos parece aludir a la crítica que Boscán refiere en la carta:

quiças los modernos dirán que es primor
la gran gravedad del octava rima
pues para damas será lo mejor⁶⁴.

A la cuestión suscitada por la recriminación dirigida a Boscán, Pedro Ruiz ha dedicado recientemente un amplio y articulado estudio, en el que afronta el argumento globalmente, teniendo en cuenta los diferentes niveles implicados, desde el del estilo a la filografía hasta el de la pragmática, con ésta última que –escribe el estudio– «como en la propia comunicación epistolar a la duquesa, concede un papel de relieve a la recepción femenina»⁶⁵, a propósito de la cual –en las conclusiones– subraya el elemento innovador de la

63. Francisco Rico, «El destierro del verso agudo. (Con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)», en *Homenaje a José Manuel Blecuá*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-551, esp. p. 547 (recogido en *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona, Editorial Destino, 2002, pp. 215-248, esp. 242).

64. Maria D'Agostino, «*Un caballero galán / de damas enamorado*. La lírica amorosa de Juan Fernández de Heredia, ¿un reprehensor de Boscán?», *Crítica del texto*, XIX/2 (2016), pp. 121-136, esp. p. 133.

65. P. Ruiz, «“No siendo sino para mujeres”», cit. (n. 1), p. 63.

novedosa poética introducida por Boscán; «la mujer pasa de mantenerse como destinataria interna de la voz lírica, objeto de quejas y denuestos del *amante*, a convertirse, como destinataria, en lectora de la obra del *poeta*»⁶⁶. Ahora bien, ya la poesía italiana había llegado a este resultado, si no en la época de las primeras muestras poéticas de Giacomo da Lentini, al menos dos siglos y medio antes que la carta de Boscán a la duquesa, es decir, en la época de la *Vida Nueva*, en la que Dante, al momento de planear su nueva materia, basada en la alabanza de Beatriz, al distinguir entre «mujeres gentiles» y «puras hembras», identificaba en las primeras las destinatarias del discurso poético, como atestiguan las «nove rime»⁶⁷ constituidas por la canción «Donne ch'avete intelletto d'amore», y como el mismo Dante reafirma en la exposición de teoría e historia de la moderna poesía en vulgar, que se lee a continuación en el capítulo XXV, en el que Dante afirma perentoriamente que la moderna poesía en vulgar tiene como destinatario privilegiado a las mujeres, a diferencia de la poesía latina antigua, que tenía como destinatario privilegiado a los hombres: «E lo primo che cominciò a dire si come poeta volgare, si mosse però che volle far intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere versi latini»⁶⁸. «En un sentido simbólico más general –leemos en una nota del magnífico comentario a la edición española– el mito de las mujeres entendidas en el amor tiene la función de seleccionar el nuevo público de la literatura a partir de la experiencia del deseo, concebida como proceso de maduración moral e intelectual»⁶⁹.

66. *Ibíd.*, p. 76.

67. Se trata de la expresión usada por Bonagiunta Orbicciani da Lucca para referirse a Dante, quien había promulgado la nueva poesía de amor, en los famosos versos del *Purgatorio*: «Ma di s'ì veggio qui colui che fore / trasse le nove rime, cominciando / 'Donne ch'avete intelletto d'amore'» (XXIV, 49-51).

68. Dante Alighieri, *Vita nuova*, ed. de Domenico De Robertis, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1980, pp. 174-175.

69. Dante Alighieri, *Vida nueva*, ed. bilingüe de Raffaele Pinto, Madrid, Cátedra, 2003, p. 230, n. 6.

El nuevo valor que la mujer ha adquirido en la cultura literaria moderna es, pues, una conquista irrenunciable que caracteriza a la lírica amorosa italiana, a partir de aquel texto fundacional que es la *Vida Nueva*, y que se proyecta hacia adelante, hasta culminar en la formulación que recibe en el *Cortesano*, donde la afirmación más categórica en este sentido es la que se lee en un pasaje pronunciado por Cesare Gonzaga:

Non vedete voi che di tutti gli esercizi graziosi e che piacciono al mondo a niun altro si ha da attribuire la causa, se alle donne no? Chi studia di danzare e ballar leggiadramente per altro, che per compiacere a donne? Chi intende nella dolcezza della musica per altra causa, che per questa? Chi a comporre versi, almeno nella lingua volgare, se non per esprimere quegli affetti che dalle donne sono causati?⁷⁰

[¿No veis vos que de todos los ejercicios alegres y cortesanos que dan lustre al mundo, la principal causa son las mujeres? ¿Quién trabaja en saber danzar y bailar con gracia sino por ellas? ¿Quién se da a tañer y cantar bien sino por contentallas? ¿Quién compone buenos versos, a lo menos en lengua vulgar, sino por declarar aquellos sentimientos que los enamorados padecen por causa dellas?]⁷¹.

«Il senso del brano –ha scritto Raffaele Pinto– va colto nel terzo libro del trattato, che non è la celebrazione mondana delle virtù femminili, ma fondamento antropologico della tesi generale dell'opera: che il merito personale ed il prestigio sociale non dipendono dalla forza ma dall'intelligenza, in un sostanziale equilibrio di mente (o anima) e corpo. L'antichità [...] si estingue come modello culturale quando il valore militare cessa di costituire un fattore di per sé nobilitante»⁷².

70. B. Castiglione, *Il Cortigiano*, cit. (n. 15), p. 286 (III 5.124-125).

71. B. Castiglione, *El Cortesano*, cit. (n. 16), p. 414.

72. Raffaele Pinto, «La donna come alterità linguistica», en Sergio Zatti, ed., *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1998, pp. 13-32, esp. p. 15.

Por otra parte, al comienzo de un capítulo anterior de ese mismo tercer libro, ¿caso no había sostenido ya el Magnífico Iuliano la tesis, según la cual «quelli che sono molli di carne sono atti della mente»⁷³, de la que se deducía que «le donne, per essere più molli di carne, sono ancora più atte della mente e de ingegno più accomodato alle speculazioni che gli omini», y que –como es habitual en él– Boscán traducía con impecable fidelidad: «por eso las mujeres, por ser más delicadas de carnes, serán de entendimiento más sutil y de ingenio más hábil para la especulación que los hombres»⁷⁴?

Nada, pues, de «mujeres [que] no han de ser muy fundadas», según una concepción burda y retrasada del género femenino de la que se hacen portadores los «muchos reprehensores», quienes, en consecuencia, bien se merecen la respuesta expeditivamente despectiva: «¿quién ha de gastar tiempo en respondelle?», con la que los rebate Boscán a la hora de aceptar y hacer suyo el modelo cultural italiano del moderno gentilhombre letrado; un modelo, en el que la mujer había ido adquiriendo dignidad moral y prestigio social, a partir de sus lejanos orígenes en la lírica amorosa, que había dado lugar a una tradición literaria profundamente caracterizada por la experiencia del deseo y, al mismo tiempo, por un marcado carácter femenino.

Por las pocas razones expuestas, y por las muchas otras que se podrían haber explicado, la epístola de Boscán ratifica el tiempo de confín entre el definitivo extinguirse de un mundo político-cultural, que coincidía con el antiguo-feudal basado en los valores esencialmente épico-guerreros, y el lento inicio del mundo moderno, que tenía su cifra sustancial en una «forma de vida» que se supeditaba a los valores de la gracia civilizadora.

73. B. Castiglione, *Il Cortigiano*, cit. (n. 15), p. 286 (III 3.19).

74. B. Castiglione, *El Cortesano*, cit. (n. 16), p. 359.