

NUEVA REFLEXIÓN SOBRE UN POEMA SUPERFLUO: RETÓRICA Y RETROSPECCIÓN EN EL *LEANDRO* DE BOSCÁN

Javier Lorenzo
East Carolina University

La extensa obra poética de Boscán, que comprende géneros tan dispares como la epístola, el capítulo, el cancionero petrarquista, la copla cancioneril y la leyenda mitológica, ha estimulado, en general, escaso interés entre los críticos y estudiosos de la poesía áurea¹. Esto resulta especialmente cierto en el caso del *Leandro*, poema que se integra en el libro tercero de *Las Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega* (1543) y con el que se concluye el tránsito programático a la poética clasicista que sigue a la *imitatio* petrarquista del libro segundo². El *Leandro*, que adapta en dos mil setecientos noventa y tres endecasílabos los trescientos cuarenta y tres hexámetros del conocido epilio que el poeta alejandrino Museo escribiera en el siglo quinto d. J. C. sobre la historia del legendario y malogrado amante, ha sido denostado debido a su verbosidad y a su tendencia desmesurada a la digresión, rasgos que lo convierten, en opinión de la crítica, en un poema trivial, redundante y superfluo. Así lo entiende, por ejemplo, Menéndez Pelayo, que concluye su reflexión sobre la extensa composición del barcelonés de la siguiente manera: “El texto de Museo está casi íntegro en Boscán, pero está anegado por un mar de palabras más furioso que las olas del Helesponto que rindieron al pobre Leandro” (351). Esta acusación, tajante y jocosa, se repite hasta convertirse prácticamente en un *topos* en valoraciones posteriores del poema, en las que se insiste de forma invariable en el exceso verbal del mismo. José María Cossío, en su imprescindible *Fábulas mitológicas en España*, se refiere a la necesidad de “una poda mayor de superfluidades verbales” en el *Leandro* y reprocha a Boscán el haberse dedicado precisamente a lo contrario: “Boscán, en lugar de, esto considerado, concentrar más y más la materia del poema, eligió el camino de amplificarle” (82). Lo mismo opina Carlos Clavería, editor reciente de Boscán, quien, a pesar de referirse a la excesiva dureza con la que Menéndez Pelayo juzgó a veces el *Leandro*, recalca igualmente la “amplificación desmesurada del bellísimo tema de Museo” (20), que desmejora, a su juicio, la calidad original del subtexto griego. Opinión

complementaria a todas éstas es, finalmente, la que expresa Katharina Maier-Troxler, que ve en el propósito ejemplificante del poema otro de los rasgos redundantes y superfluos del mismo. Para esta crítica, el objetivo del *Leandro* es simplemente exponer a modo de *exemplum* el poder universal del amor, lo cual lo convierte en un texto vacío y repetitivo, tan de sobra como el extenso pasaje de las *Bucólicas* de Virgilio que Boscán inserta en mitad del poema para amplificar su adaptación de Museo:

Il Boscán, lontano da condannare un fallo commesso per amore, non innalza il suo *exemplum* a modello di comportamento: non fa altro che descrivere, attraverso un commovente racconto, l'onnipotenza dell'amore, costatare che l'amore è il fatto contro cui è inutile ribellarsi. Il *Leandro* è con ciò un esempio prova gratuito, mera letteratura, a sua volta digressivo come si dichiara *diverticulum* il segmento B rispetto ai segmenti principali (111).

[Boscán, lejos de condenar un error cometido por amor, no eleva su *exemplum* a modelo de comportamiento; no hace otra cosa sino describir, a través de un relato conmovedor, la omnipotencia del amor; constatar que el amor es un hecho contra el cual es inútil rebelarse. El *Leandro* es por ello un ejemplo-prueba gratuito, mera literatura; digresivo a su vez como se declara el segmento B (el segmento que contiene el pasaje mencionado de las *Bucólicas*), que se declara *diverticulum* con respecto a los segmentos principales (del poema)]³.

Que el *Leandro* es un poema extenso y digresivo es algo que resulta incuestionable: la longitud del texto de Boscán es aproximadamente nueve veces mayor que la del de Museo. Que esto convierta al poema en un simple ejercicio de autocomplacencia poética y de verborrea anodina me parece, sin embargo, discutible.⁴ Tal juicio, basado como está en un cotejo superficial y meramente cuantitativo del texto moderno y de su modelo alejandrino, limita seriamente el análisis crítico del poema y oculta aspectos importantes del mismo que solamente pueden ser percibidos a través de un examen comparado e intertextual con otras composiciones del poeta. Uno de estos aspectos, como discutiré en estas páginas, es el impacto que el poema tiene sobre el discurso probatorio que Boscán emplea para defender y legitimar la incorporación del endecasílabo a la práctica poética castellana en su famosa *Carta a la Duquesa de Soma*, documento que abre el cancionero petrarquista que integra el libro segundo de las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*. El discurso a favor de la asimilación del nuevo verso que Boscán articula en su *Carta* encuentra en el *Leandro* un apoyo argumental decisivo que refuerza y ratifica los motivos por los que, según el poeta barcelonés, resulta necesario adoptar las formas italianas

y desechar los metros autóctonos. El *Leandro* desempeña pues, en relación a la *Carta*, una función retórica y retrospectiva, función que lo convierte, como veremos, en un documento de importancia central para el estudio de la introducción de la nueva poética del endecasílabo en España.

El discurso en defensa del verso italiano que Boscán escribe en su *Carta* se divide en dos argumentos principales de acuerdo con el objeto al que se aplican: argumentos *a persona*, destinados a defender el papel innovador de Boscán como introductor del endecasílabo, y argumentos *a res*, que defienden las calidades y ventajas del verso importado y su superioridad sobre las formas vernáculas⁵. Esta segunda modalidad argumental es la que aquí nos interesa, pues es ésta sobre la que influye el *Leandro* de manera retrospectiva. El extenso poema mitológico que Boscán escribe a imitación de Museo confirma a posteriori la validez de las razones por las que, según el poeta catalán, es preferible utilizar el endecasílabo a los metros castellanos. La primera de estas razones es la flexibilidad y adaptabilidad del nuevo verso, que Boscán describe en los siguientes términos:

Todo esto se alla muy al revés [al revés del verso castellano] en estotro verso de nuestro segundo libro, porque en él vemos, dondequiera que se nos muestra, una disposición muy capaz para recibir cualquier materia: o grave o sutil, o dificultosa o fácil, y asimismo para ayuntarse con cualquier estilo de los que hallamos entre los authores antiguos aprovados. (119)⁶

La descripción de las cualidades intrínsecas del endecasílabo que Boscán presenta en este párrafo está posiblemente inspirada, como Lore Terracini ha observado, en el *De vulgari eloquentiae* de Dante, en el que se hace un elogio similar del verso de once sílabas, y tiene un correlato inmediato en los discursos sobre la flexibilidad y versatilidad de la clase aristocrática que aparecen con asiduidad en la literatura cortesana de la época (en *Il Cortegiano* de Castiglione, por ejemplo, que Boscán tradujo en 1534).⁷ Más interesante que todo esto, sin embargo, es la reflexión más o menos detallada que en este párrafo se hace sobre las ventajas del endecasílabo como vehículo poético. Boscán señala en primer lugar la buena disposición del nuevo verso para “recibir cualquier materia: o grave o sutil, o dificultosa o fácil” (119). La selección y el orden de adjetivos son aquí importantes. La elección de “grave” como acompañante primero de “materia” revierte a la teoría clásica y medieval de los géneros, en la que la épica o “materia grave” ocupa siempre el primer lugar en el escalafón poético. Así aparece prescrito, por ejemplo, en la conocida *rota Vergiliana*, que establece una progresión genérica que va de la poesía pastoril a la heroica de acuerdo

con el modelo fijo de Virgilio.⁸ Lo que Boscán está afirmando, pues, a través de esta referencia implícita a la teoría del género es que el endecasílabo es válido para expresar no sólo la temática íntima del sentimiento amoroso (como sucede, por ejemplo, en el *Canzonere* de Petrarca), sino también los contenidos más “graves” y trascendentes del registro épico. La verificación de este aserto es algo que no es posible realizar, obviamente, en el libro segundo, dedicado exclusivamente a la imitación petrarquesca, pero sí en el *Leandro*. Los casi tres mil versos que integran el poema de Boscán confirman la buena disposición del endecasílabo para asimilar los temas épicos y corroboran, por tanto, la capacidad del nuevo metro para “recibir cualquier materia” de las que figuran en el canon clásico de los géneros.

Esta virtud se extiende igualmente al sistema prescriptivo de modalidades estilísticas especificado en la poética clásica, que distingue tres tipos de registros en la obra literaria (bajo, intermedio y elevado) tal y como aparece descrito, por ejemplo, en la *Rhetorica ad Herennium*:⁹

Sunt igitur tria genera, quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis oratio non vitiosa consumitur: unam gravem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam vocamus. Gravis est quae constat ex verborum gravium levi et ornata constructione. Mediocris est quae constat ex humiliore neque tamen ex infima et pervulgatissima verborum dignitate. Adtenuata est quae demissa est usque ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis. (IV.8)

[There are, then, three kinds of style, called types, to which discourse, if faultless, confines itself: the first we call the Grand; the second, the Middle; the third, the Simple. The Grand style consists of a smooth and ornate arrangement of impressive words. The Middle type consists of words of a lower, yet not of the lowest and most colloquial, class of words. The simple type is brought down even to the most current idiom of standard speech].

El endecasílabo es perfectamente capaz de expresar todos estos registros pues su flexibilidad le permite, como declara Boscán, “ayuntarse con cualquier estilo de los que hallamos entre los autores antiguos aprovados” (119). Esta aseveración resulta, una vez más, imposible de comprobar ateniéndonos exclusivamente al libro segundo, en el que se emplea únicamente el estilo intermedio, pero es perfectamente verificable en las páginas del *Leandro*. La invocación a la musa con la que comienza el poema no deja lugar a dudas acerca de su pertenencia al nivel superior de los estilos poéticos:

Canta con boz süave y dolorosa,
¡o Musa!, los amores lastimeros,
que'n süave dolor fueron criados.
Canta también la triste mar en medio,
y a Sesto, d'una parte, y d'otra, Abido,
y Amor acá y allá, yendo y viniendo. (1-6)

El uso del apóstrofe (“¡o Musa!”) y la epanáfora, es decir, la repetición de la misma palabra o palabras sinónimas al comienzo de versos distintos (la forma verbal “canta” en este caso), son recursos típicos del estilo *gravis* o elevado. En la *Rhetorica ad Herennium*, por ejemplo, se presenta a estas dos figuras como formas válidas y comunes de conferir *dignitas* al discurso.¹⁰ La presencia de ambas al comienzo del *Leandro* da a entender bien a las claras que uno de los objetivos primordiales del poema es exhibir la diversidad y el potencial estilístico del endecasílabo como instrumento poético, lo cual convierte al poema en una especie de caja de resonancia que amplifica y otorga validez a los argumentos en defensa del metro toscano que Boscán esgrime en la *Carta a la Duquesa de Soma*.

Esta función del *Leandro*, visible sólo a través de una lectura retrospectiva e intertextual del poema, se muestra asimismo con total claridad si consideramos su efecto sobre el motivo de la ascendencia grecolatina del verso importado, segundo argumento que Boscán utiliza en su *Carta* para probar el valor superior del endecasílabo sobre los metros autóctonos. El linaje del verso toscano es, como declara el poeta barcelonés, claro, insigne e ininterrumpido, a diferencia de lo que sucede con “este verso que usan los castellanos” (118), que “no hay quien sepa de dónde tuvo principio” (118-19). Nos hallamos aquí ante una versión temprana de lo que Foucault denomina “historia continua,” es decir, un relato de intención genealógica cuya misión es reconstruir linealmente un pasado ideal y sin fisuras que se superpone artificialmente a la fragmentación y dispersión de la historia¹¹. Para Boscán el endecasílabo tiene un pasado y ese pasado es rastreable de forma continua a lo largo de una serie de paradas o momentos clave en el devenir poético que conforman un “camino hecho” y sin rupturas por cuya estela es posible llegar a un origen primigenio:

Mas tornando a nuestro propósito, digo que, aun bolviendo más atrás de los proençaes, hallaremos todavía el camino hecho deste nuestro verso. Porque los hendecasílabos, de los cuales tanta fiesta han hecho los latinos, llevan casi la misma arte, y son los mismos, en cuanto la diferencia de las lenguas lo sufre. Y porque acabemos de llegar a la fuente, no han sido dellos tampoco inventores los

latinos, sino que los tomaron de los griegos, como han tomado muchas otras cosas señaladas en diversas artes. (120)

A pesar del énfasis que Boscán pone en la continuidad y la linealidad de su genealogía, existe, no obstante, y como el propio poeta reconoce, un agujero en la ruta que va del endecasílabo a sus antepasados grecolatinos: “la diferencia de las lenguas.” En efecto, el verso toscano y el verso clásico se rigen de acuerdo a sistemas prosódicos diferentes: en el primero se presta atención a la rima y en el segundo a la cantidad silábica. Esto, obviamente, complica la posibilidad de que ambos “lleven la misma arte,” como declara el poeta, o compartan un mismo ADN poético. Boscán no es capaz de asfaltar este bache en la *Carta a la Duquesa de Soma* y por ello decide poner la vista en el punto de llegada e ignorar las irregularidades de un “camino” que no parece tan “hecho” como él desearía. Es aquí donde el *Leandro* actúa otra vez de manera retrospectiva y dando soporte a los argumentos que Boscán utiliza en su *Carta*. La discontinuidad en la ruta que une al endecasílabo con los clásicos queda definitivamente cubierta y pavimentada con la reescritura en verso toscano de un poema que había sido originalmente compuesto en el metro emblemático de la antigüedad grecolatina, el hexámetro dactílico.¹² La reescritura “toscanizada” del poema de Museo permite a Boscán hacer del endecasílabo y el hexámetro dos metros intercambiables y por tanto echar tierra sobre el agujero de la diferencia prosódica que los separa. Esto a su vez le permite validar la genealogía que establece en la *Carta* (el hecho de que el endecasílabo y el hexámetro sean intercambiables refuerza claramente la posibilidad de un parentesco genético entre ambos) y demostrar, por consiguiente, que el verso italiano es superior al castellano por la enjundia y dignidad de sus ancestros poéticos.

Esta labor retrospectiva de apoyo o contrafuerte retórico que el *Leandro* desempeña con respecto a la *Carta* revela claramente que el poema de Boscán constituye no sólo un intento precoz por adaptar a la lengua romance los temas y motivos de la tradición clásica, como la crítica hasta ahora ha supuesto, sino también un instrumento adicional de argumentación destinado a ratificar una serie de presupuestos estilísticos y genealógicos que eran absolutamente necesarios para legitimar la incorporación del endecasílabo a la práctica poética vernácula y justificar, asimismo, el destierro de las formas autóctonas. Esta función ratificadora podría explicar también, como me gustaría señalar a modo de colofón, el hecho de que Boscán decidiera utilizar a Museo como fuente o base subtextual de su poema. Las razones que me inducen a pensar en ello tienen que ver con la percepción singular de este autor y su obra que se tenía en la Europa del siglo XVI. El

Museo que los poetas y eruditos del Renacimiento conocen no es el poeta alejandrino del siglo V que la tradición textual y filológica moderna nos ha legado. El Museo renacentista aparece identificado, como Gordon Braden ha puntualmente observado, con el Mousaios que se menciona en relación a la figura legendaria de Orfeo en varios textos antiguos en los que se habla del vate inventor de la poesía¹³:

Renaissance scholars were simply identifying the “Mousaios” whose name is attached to the poem [el epilio de Museo] with the legendary colleague of Orpheus. They had no other Mousaios with whom to identify him, and the poem did make a convenient companion to the poems that had come down as ascribed to Orpheus. (56)

Esta imagen tergiversada de Museo como acompañante y colaborador de Orfeo lo convierte, como señala Warren Boutcher, en “one of the originators of classical poetry” (21) para los poetas del siglo XVI, impresión que se vio reforzada, además, por la referencia que hace Virgilio en la *Eneida* a un tal “Musaeus ante omnis,” al que otorga un lugar destacado entre los bardos de Febo:¹⁴

Hic manus ob patriam pugnando volnera passi,
 quique sacerdotis casti, dum vita manebat,
 quique pii vates et Phebo digna locuti, (. . .)
 quos circumfusos sic est adnata Sibylla,
 Musaeum ante omnis; medium nam plurima turba
 hunc habet atque umeris exstantem suspicit altis. (VI. 660-68)
 [Here is the band of those who suffered wounds, fighting for
 fatherland; those who in lifetime were priests and pure, good bards,
 whose songs were meet for Phoebus . . . These, as they streamed
 round, the Sibyl thus addressed, Musaeus before all; for he is center
 of the vast throng that gazes up to him, as with shoulders high he
 towers aloft]

Este Museo con el que Eneas y la Sibila se encuentran en su recorrido por el Elisio es el *vates* cofundador de la poesía que se menciona en los textos de la tradición órfica, personaje que nada tiene que ver con el poeta alejandrino al que Boscán imita. La identificación entre ambos se debe a la falta de rigor histórico y filológico con el que la cultura del Renacimiento leyó en ocasiones los textos del pasado clásico. Esta falta de rigor fue la que hizo que Aldo Manucio, el prestigioso editor veneciano, eligiese el epilio de Museo como texto que había de inaugurar su imprenta en 1494 y que le dedicase un elogio sonoro a su autor celebrándolo como “el más antiguo de los poetas” en el prólogo que acompaña a la princeps.¹⁵ La decisión de Manucio

debió de tener una influencia notable en España, donde el poema de Museo se editó por primera vez en Alcalá en 1514 por delante de cualquier otro texto griego (por delante, incluso, del propio Aristóteles). La crítica ha especulado sobre cuál de las dos ediciones, la aldina o la complutense, fue la que utilizó Boscán para componer el *Leandro*. La evidencia que se desprende del cotejo de textos parece indicar que el poeta barcelonés se inclinó por la edición veneciana, que venía acompañada por una traducción latina contigua al poema griego.¹⁶ Sea como fuere, lo que es casi seguro es que Boscán estaba al tanto de la reputación (errónea, como hemos advertido) que Museo había adquirido como padre o cofundador de la poesía en los círculos eruditos de su época. Esta reputación fue, me atrevería a afirmar, la que motivó su decisión de elegir el epilio del poeta alejandrino como modelo a imitar en el *Leandro*. Boscán podría haber escogido otros subtextos como fuente primaria de su poema; podría haber recurrido, por ejemplo, a las *Heroidas* XVIII y XIX de Ovidio, en las que se relata la historia de Hero y Leandro, o a los dos epigramas de Marcial (el CLXXXI del *Liber* XIV y el XXVb del *Liber de spectaculis*) que aluden también a la misma leyenda; podría incluso haber seguido de cerca a Bernardo Tasso, cuya *Favola d'Ero i Leandro* había sido publicada en 1536 y le era por tanto conocida.¹⁷ Sin embargo, el poeta barcelonés decidió adherirse a la obra de Museo como punto de referencia principal para la redacción de su poema. Tal decisión sólo se explica por el enorme prestigio y antigüedad que la cultura humanista había asignado a ese texto y a su autor. El poema que el catalán utiliza como modelo o base compositiva del suyo es un poema que en su cultura aparece asociado al origen mismo de la poesía grecolatina. Al reescribirlo en endecasílabos, Boscán vendría a unir este metro a lo más profundo y arcano de la literatura clásica, la fuente órfica, exacerbando de esta manera el argumento sobre la dignidad y prosapia del nuevo verso que articula en la *Carta a la Duquesa de Soma*. La base subtextual del *Leandro* juega pues, también, un papel fundamental como instrumento de validación retórica, corroborando e intensificando las razones que Boscán arguye para legitimar la adopción del endecasílabo y consumir el tránsito a una nueva poética. Esto, en mi opinión, demuestra una vez más el carácter interrelacional del poema y las ventajas que se derivan de una lectura intertextual y abierta del mismo.

Notas

¹Valga como prueba de este aserto el hecho de que, hasta la fecha, solamente existen dos estudios comprensivos de la obra de Boscán: el de Menéndez Pelayo, publicado en 1927 y ya bastante desfasado, y el más reciente de Armisen (1982), de orientación retórica y estructural. Por lo demás, la atención de la crítica ha venido centrándose de manera casi exclusiva en la traducción de *Il Cortegiano* que Boscán hizo en 1534 y en el cancionero petrarquista que ocupa el libro segundo de sus *Obras*. Sobre ambos se han escrito trabajos valiosos, entre los que cabe destacar los de Anne J. Cruz 35-63 e Ignacio Navarrete 38-90.

²La atención que la crítica ha dedicado al *Leandro* ha sido, como digo, marginal y muy escasa. Los estudios que tratan (aunque sea a veces de refilón) el poema pueden dividirse en dos grupos: los que examinan la relación del texto con sus fuentes clásicas y contemporáneas (Reichenberger, Cossío, Moya del Baño y Fontana-Elboj) y los que examinan sus peculiaridades lingüísticas y estilísticas (Menéndez Pelayo, Darst y Maier-Troxler).

³La traducción es mía. Los pasajes entre paréntesis son de cosecha propia y van añadidos como ayuda para comprender la cita.

⁴Discutible también, además de la razón que expongo aquí, por las exigencias retóricas del concepto de *varietas*, que obliga al poeta renacentista a ampliar y diversificar su texto con pasajes y relatos añadidos para hacer del poema “una tela de varios y hermosos lazos tejida,” como dirá el Canon de Toledo en la primera parte del *Quijote*. A este aspecto se refiere ya Arnold Reichenberger, para quien la presencia de segmentos digresivos en el *Leandro* “is due, no doubt, to an urge to display erudition and skill in translation . . . recommended by contemporary poetic theory” (103-04). De forma similar, Darst afirma: “the poet is thus fully conscious of the episodic nature of this second part of his epic; but he includes it because the artistic standards of the time required interpolated tales” (88).

⁵Esta división argumental se ajusta a lo establecido por la preceptiva retórica, como demuestra el testimonio de Quintiliano: “cum sit, ut dixit, divisio ut omnia in haec duo partiamur, res atque personas” (5.10.23).

⁶Todas las citas de Boscán, tanto del *Leandro* como de la *Carta a la Duquesa de Soma*, están tomadas de la edición de Clavería para Cátedra.

⁷Para el elogio del endecasílabo en Dante, véase *De vulgari eloquentiae* 2.5.3.

⁸La teoría genérica de la *rota* se origina en los versos atribuidos a Virgilio que prefacian las versiones medievales y renacentistas de la Eneida y en los comentarios al poema del gramático Donato, que ve en la secuencia virgiliana de *Églogas*, *Bucólicas* y *Eneida* el curso ideal que ha de seguir todo poeta. Para un estudio panorámico de esta teoría y su influjo en la literatura del Renacimiento, véanse los trabajos de Coolidge, Cairns y Neuse.

⁹Esta constituye la primera referencia a la teoría de los tres estilos que encontramos en la retórica clásica. Formulaciones similares aparecen en el *De oratore* (III.45.177) de Cicerón y en la *Institutio oratoriae* (XII.10.58) de Quintiliano. Para la pervivencia posterior de esta teoría en la retórica medieval, véase Murphy 178-80.

¹⁰Para la epanáfora o *repetitio* y el apóstrofe o *exclamatio*, véanse respectivamente *Rhetorica ad Herennium* IV.xii.19 y IV.xv.22.

¹¹Para Foucault esta idea de una “historia continua” es el correlato epistemológico de la noción de sujeto en la cultura occidental: “continuous history is the indispensable correlative of the founding function of the subject: the guarantee that everything that has eluded him may be restored to him; the certainty that time will disperse nothing without restoring it in a reconstituted unity; the promise that one day the subject—in the form of historical consciousness—will once again be able to appropriate, to bring under his sway, all those things that are kept at a distance by difference, and find in them what might be called his abode” (12).

¹²El estatus del hexámetro como metro emblemático de la literatura grecolatina le viene dado por la antigüedad de su origen (el hexámetro homérico) y por la asiduidad con la que fue empleado. En la actualidad se conservan unos 250.000 versos escritos en este metro que abarcan casi todos los géneros clásicos: épica, poesía pastoril, verso científico, himnos, panegíricos, etc. Para las peculiaridades prosodias e históricas de este metro, véanse Jani 21-36 y Halport 67-71.

¹³La figura de Orfeo aparece mencionada en una serie de himnos breves dedicados a las deidades antiguas y en las *Lithica*, un tratado sobre las propiedades mágicas de ciertas piedras. Resulta revelador, como señala Braden, que algunos de estos textos apareciesen incluidos esporádicamente en las ediciones tempranas del poema de Museo (por ejemplo en la edición aldina de 1517).

¹⁴Esta imagen virgiliana de Museo como co-inventor de la poesía es de la que se hace eco, por ejemplo, Ronsard en su conocida *Ode à Michel de l'Hôpital*: “Au cry de leurs saintes parolles / Se reveillerent les Devins, / Et disciples de leurs ecolles / Vindrent les poetes divins, / (. . .) / Eumolpe vint, Musée, Orphée, / L'Ascréan, Line, & cestuy-la / Qui si divinement parla / Dressant pour les Grecz un trophée”. (545-56) [Al grito de sus santas palabras se despertaron los Dioses, y, discípulos de sus escuelas, vinieron los poetas divinos. Eumolpe vino, Museo, Orfeo, el ascreano (Hesiodo), Lino y aquel que tan divinamente habló alzando para los griegos un trofeo (Homero); mi traducción]. Las múltiples adaptaciones que el poema de Museo tuvo en las literaturas europeas del Renacimiento demuestran la popularidad y el influjo de esta imagen adulterada que Ronsard evoca en su oda. Antes que Boscán, Bernardo Tasso ya había escrito, como antes hemos mencionado, una *Favola d'Ero i Leandro* en 1537 y Clement Marot había hecho lo propio en Francia en 1541. Christopher Marlowe publicará también una versión inglesa en 1598 en colaboración con George Chapman.

¹⁵Para la cita de prólogo de Manucio sigo la traducción de Firmin-Didot 55-56. Para un estudio de los detalles de la edición aldina, véase, además del estudio de Firmin-Didot, el artículo de Bühler.

¹⁶Esta es la opinión de Moya del Baño y la de Fontana-Elboj, que rechazan la posibilidad de que Boscán leyese el texto griego en la edición de Alcalá, como supone Menéndez Pelayo. Gordon Braden apoya esta opinión al referirse a la frase “Empeçole d'hablar estas blanduras” en el *Leandro* y señalar su paralelo inmediato en el “blanda emitit verba” de la traducción latina.

¹⁷Todos estos textos forman parte de la base imitativa del *Leandro*, pero su presencia en el poema es mínima, como la crítica ha observado.

Obras citadas

- Alighieri, Dante. *De vulgari eloquentiae*. Ed. y trad. Steven Botterill. Cambridge (UK); New York: Cambridge UP, 1996.
- Armisen, Antonio. *Estudios sobre la lengua poética de Boscán: la edición de 1543*. Zaragoza: Departamento de Literatura de la Universidad de Zaragoza; Libros Pórtico, 1982.
- Boscán, Juan. *Juan Boscán: Obra poética*. Ed. Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 1999.
- Boutcher, Warren. "Who taught thee Rhetoricke to deceive a maid? Christopher Marlowe's *Hero and Leander*, Juan Boscán's *Leandro*, and Renaissance Vernacular Humanism." *Comparative Literature* 52.1 (2000): 11-52.
- Braden, Gordon. *The Classics and English Renaissance Poetry: Three Case Studies*. New Haven: Yale UP, 1978.
- Bühler, Curt F. "Aldus Manutius and His First Edition of the Greek Musaeus." *Scritti sopra Aldo Manuzio*. Ed. Roberto Ridolfi. Florence: Olchki, 1955. 3-7.
- Cairns, Francis. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1972.
- Cicero, Marcus Tullius. *De oratore*. Trad. E. W. Sutton. Ed. H. Racham. London: Heinemann; Cambridge, MA: Harvard UP, 1948.
- Clavería, Carlos. Introducción. *Juan Boscán: Obra poética*. Madrid: Cátedra, 1999. 9-35.
- Coolidge, John S. "Great Things and Small: The Virgilian Progression." *Comparative Literature* 17 (1965): 1-23.
- Cossío, José María de. *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.
- Cruz Anne J. *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins, 1988.
- Darst, David. *Juan Boscán*. Boston: Twayne Publishers, 1978.
- Firmin-Didot, Ambroise. *Alde Manuce et l'hellénisme a Venise*. 1875. Bruxelles: Culture et Civilisation, 1966.
- Fontana-Elboj, Gonzalo. "Algunas notas sobre la relación entre Boscán y Bocángel en sus poemas de Hero y Leandro." *Cuadernos de investigación filológica* 15.1-2 (1989): 71-85.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon Books, 1972.
- Halporn, James W., Martin Ostwald y Thomas Rosenmayer. *The Meters of Greek and Latin Poetry*. New York: Bobbs-Merill, 1963.
- Jani, M. C. D. *The Art of Latin Poetry*. Cambridge, UK: W. P. Grant, 1828.
- Maier-Troxler, Katharina. ". . . Que me divierta / un poco del propósito empezado": Il *Leandro* di Boscán come digressio." *Fictio poetica: Studi italiani e ispanici in onore di Georges Güntert*. Eds. Katharina Maier-Troxler e Costantino Maeder. Firenze: Franco Cesati Editore, 1998. 99-111.

- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Juan Boscán*. Antología de poetas líricos castellanos. Vol. 13. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1927.
- Moya del Baño, Francisca. *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1966.
- Murphy, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: U of California P, 1974.
- Navarrete, Ignacio. *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. Berkeley: U of California P, 1994.
- Neuse, Richard. "Milton and Spenser: The Virgilian Triad Revisited." *English Literary History* 45 (1978): 606-39.
- Quintilianus, Marcus Flavius. *De instituio oratoria*. Trad. H. E. Butler. 3ª ed. 4 vols. London: Heinemann; Cambridge, MA: Harvard UP, 1953.
- Reichenberger, Arnold. "Boscán and the Classics." *Comparative Literature* 3 (1951): 97-118.
- Rhetorica ad Herennium*. Ed. y trad. Harry Caplan. Cambridge, MA: Harvard UP; London: Heinemann, 1954.
- Ronsard, Pierre de. "Ode à Michel de l'Hôpital" *Œuvres complètes*. Ed. Paul Laumonier. Vol. 3. Paris: Librairie Marcel Didier, 1968. 118-64.
- Terracini, Lore. *Lingua come problema nella letteratura spagnola del cinquecento*. Torino: Stampatori, 1979.
- Virgilius Maro, Publius. *Eclogues, Georgics, Aeneid 1-6*. Ed. y trad. H. R. Fairclough. The Loeb Classical Library. London: Heinemann; Cambridge, MA: Harvard UP, 1918.