

«Empezó a recibir aquella vista de aquel
sol que aserenaba el mundo...»:
el *Leandro* de Boscán
y la filografía del Renacimiento

Roland Béhar

Université de Lille III – Charles de Gaulle
rolandbehar@gmail.com

Recepción: 07/11/2013, Aceptación: 09/11/2013, Publicación: 20/12/2013

Resumen

El artículo propone el análisis de algunos mecanismos de traducción y de adaptación que rigen la escritura de Juan Boscán. La comparación de un pasaje de su *Leandro* (vv. 204-312) con el modelo alejandrino (vv. 86-102 del epilío de Museo), sus dos traducciones latinas y la italiana muestra que, entre los elementos de la *amplificatio* llevada a cabo por Boscán, aparece también la inserción de esquemas interpretativos de la filografía neoplatónica.

Palabras clave

Juan Boscán; Museo; Leandro; Aldo Manuzio; Guillaume de La Mare; Jean Vatel; Giovanni Boccaccio; Joan Roís de Corella; Marsilio Ficino; filografía; epilío

Abstract

«*Empezó a recibir aquella vista de aquel sol que aserenaba el mundo...*»: Boscán's *Leandro and Renaissance Philography*

This article analyses some mechanisms of translation and adaptation that determine Juan Boscán's art of writing. The comparison of a fragment of his *Leandro* (vv. 204-312) with its alexandrine model (vv. 86-102 of Musaios' *epyllion*), its two Latin translations and the Italian one shows that, among the elements of the *amplificatio* he achieves, also appear the insertion of hermeneutical schemes of the Neoplatonic philography.

Keywords

Juan Boscán; Musaios; Leandro; Aldo Manuzio; Guillaume de La Mare; Jean Vatel; Giovanni Boccaccio; Joan Roís de Corella; Marsilio Ficino; philography; epyllion

En los últimos años de su vida —muere en 1542—,¹ el poeta barcelonés Juan Boscán reescribe² con su *Leandro* la trágica historia de los amores de Hero y Leandro, tal como el poeta Museo la cantara en el epilio homónimo.³ Esta traducción es en realidad una recreación del poema, ya que la *amplificatio* lo hace pasar de 343 a 2793 versos. Pero Boscán añade también pasajes ajenos al texto de Museo, como los vv. 1119-1724, inspirados en el relato virgiliano de Aristeo del cuarto libro de las *Geórgicas*.⁴ El aumento se debe sin embargo esencialmente al desarrollo de temas latentes en la obra de Museo. Así, Boscán concede por ejemplo un lugar importantísimo a la visión, según queremos mostrar a partir de una lectura detallada de la escena del *innamoramento* de los dos amantes. En este pasaje, se le impuso a Boscán la doble imagen de la luz y de la llama, invocada desde el primer verso del epilio y cuyo apagarse final es la señal fatal de la muerte de ambos amantes.

Poco estudiada hasta la fecha en cuanto a sus implicaciones hermenéuticas, la complejidad de esta reescritura se comprobará aquí gracias a la comparación de un breve pasaje con el pasaje griego Museo al que corresponde. Para ello, vamos a considerar la estructura original del epilio, con la ayuda de varias aportaciones críticas, en especial las de Schönberger.⁵ En un segundo momento, compararemos en varias etapas las traducciones sucesivas del poema de Museo —Manuzio, La Mare, Tasso⁶ y Boscán—, para subrayar los elementos que el barcelonés añade al original de Museo. No consideraremos aquí el caso contemporáneo, pero que Boscán probablemente no llegó a leer, de la traducción del epilio al francés, bajo la pluma de Clément Marot.⁷ A modo de conclusión,

1. Sobre la biografía del poeta, véase la aportación del recién perdido maestro Martín de Riquer (1945), así como las introducciones a las ediciones de sus obras por Clavería, en Boscán (1999a) y Boscán (1999b), que se apoyan en las anteriores de William I. Knapp (Boscán, 1875) y Martín de Riquer (Boscán, 1957). Citaremos el texto de Boscán (1999b), de consulta más fácil por haber adoptado su editor, Pedro Ruiz Pérez, una versión modernizada de las grafías.

2. Preferimos hablar de reescritura en vez de traducción; véase Sarolli (1962).

3. Para la definición del ἐπιλλιον alejandrino, véase Clúa Serena (2004). Para su aplicación a la tradición española que imita este tipo de textos, a veces también llamado desde J.M. de Cossío «fábula mitológica», véanse los trabajos de Cristóbal López (2010), para un estado de la cuestión, así como Kluge (2012 y 2013), Ponce Cárdenas (2010) y Góngora (2010).

4. De modo general, sobre Boscán, la bibliografía sigue siendo más bien escasa, en compara-

ción con la relativa a su amigo Garcilaso de la Vega. Véanse Menéndez Pelayo (1908), Green (1948), Reichenberger (1950 y 1951), Armisén (1982) y Lorenzo (2007), así como la serie de artículos que integran este mismo número de *Studia aurea*. Otro tipo de senda interpretativa, más afín a los estudios culturales, sigue McCloskey (2013). Sobre el proyecto poético de Boscán en relación con los modelos italianos y antiguos, mencionemos a García Galiano (1994).

5. Schönberger (1978 y 1987).

6. Bernardo Tasso, no como Boscán, se atiene más o menos a la cantidad de versos de Museo: para 343 hexámetros propone 360 endecasílabos sueltos. No sabemos si Tasso conoció a Boscán, pero sí que tuvo trato con el amigo de éste, el joven fallecido Garcilaso de la Vega. Tampoco se puede excluir, sin embargo, ya que Tasso pasó también por Barcelona.

7. Sobre ésta, véase el artículo de Berthon, de próxima publicación. Queremos agradecer al autor la lectura de su trabajo.

indicaremos algunas pistas de interpretación, que irán en el sentido de una lectura neoplatónica de la versión boscaniana del epilio de Museo. Antes de pasar al examen de dicho pasaje y de sus traducciones, cabe empero recordar de modo somero las historia de la recepción del texto de Museo entre finales del s. xv e inicios del s. xvi.

I.

En Venecia, en 1494 o 1495, salía del taller de Aldo Manuzio⁸ la *editio princeps* del Μουσαίου ποιημάτων τὰ καθ'Ἑρῶ καὶ Λέανδρον. Primero, sólo en griego. Poco después se imprimía el mismo texto bajo los tórculos de Laurenzo de Alopa, en Florencia (*Gnomae monostichae ex diversis poetis secundum ordinem alphabeti; accedit Musaei poematum de Herone et Leandro, cura Jo. Lascharis*), donde integraba un proyecto de publicaciones griegas bajo el cuidado de Janus Lascaris. Este proyecto emanaba de los círculos de Marsilio Ficino e incluía la *Antología griega*, las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, Eurípides y los *Himnos* de Calímaco.⁹ Poco después, en 1498, Manuzio publicaba la edición de una traducción latina, atribuida durante mucho tiempo a su colaborador el helenista griego Marcos Musuro, pero de la que Sicherl ha mostrado que también ha de ser adjudicada al propio Manuzio: *Musæi opusculum de Herone & Leandro, quod & in latinam linguam ad uerbum tralatum est*.¹⁰ En numerosos casos se hicieron ejemplares facticios donde se yuxtapusieron el texto griego de 1494/1495 y el latín de 1498. Un detalle interesante de esta primera edición grecolatina del texto de Museo es que representaba con dos grabados cómo Leandro cruzaba el Helesponto, con Hero arriba de la torre, y luego cómo Leandro se ahogaba y Hero se suicidaba.¹¹

Encima de estos grabados, Manuzio había reproducido el epigrama de Antipater de Tesalónica (*Antología griega*, vi, 666). Sin embargo, en la imagen de la derecha —es decir en el texto latín— aparecía también un epigrama de Marcial (*De spectaculis*, 87), que resumía en cierto modo el argumento del conjunto de la historia de Hero y Leandro:

Clamabat tumidis audax Leander in undis,
Parcite dum propero, mergite cum redeo.

Probablemente por su situación destacada en medio de la edición aldina del epilio de Museo, este epigrama dio lugar a numerosas adaptaciones, traduc-

8. Sobre Manuzio, véanse, de amena lectura, Grendler y Cartwright (2000).

9. Véase Proctor (1900).

10. Véase Sicherl (1976).

11. Véase la reproducción digitalizada de las dos páginas (fol. 13v° y 14r°) en el ejem-

plar de Múnich: [http://dfg-viewer.de/show/?set\[image\]=32&set\[zoom\]=default&set\[debug\]=0&set\[double\]=0&set\[mets\]=http%3A%2F%2Fdaten.digital-sammlungen.de%2F-db%2Fmets%2Fbsb00036824_mets.xml](http://dfg-viewer.de/show/?set[image]=32&set[zoom]=default&set[debug]=0&set[double]=0&set[mets]=http%3A%2F%2Fdaten.digital-sammlungen.de%2F-db%2Fmets%2Fbsb00036824_mets.xml)

ciones y reescrituras, en Italia, en Francia y en España (así el soneto *Pasando el mar Leandro el animoso...* del amigo de Boscán Garcilaso de la Vega).¹² Resulta interesante observar cómo la misma historia trágica se presta a modulaciones formales tan variadas como el dístico epigramático, vinculado con la elegía, y el epilio, genéricamente emparentado con la poesía épica. En ambos casos, sin embargo, es llamativa la gran fortuna del tema de Hero y Leandro.

Hubo varias reediciones de la edición aldina. Entre otros lugares, se publicó en 1514 en Alcalá de Henares, en la imprenta de Arnao Guillén de Brocar.¹³ Corrió entonces a cargo de Demetrios Ducas, anteriormente asistente de Manuzio en Venecia. Sugirió Menéndez Pelayo que Boscán conocería el texto griego de Museo en esta edición —lo cual implicaría que leyera la lengua griega.¹⁴ Pero de no ser así, dispondría de la traducción latina de Manuzio¹⁵ o de otra, de Guillaume de La Mare, que vamos a evocar más adelante.

Conviene sin embargo exponer antes las razones que pudo tener Boscán de leer el texto de Museo. La proveniencia del epilio le podía parecer tanto más lejana que, según una tradición tenaz que encontró especial respaldo en textos de Marsilio Ficino —la introducción a su versión latina de las *Enéadas* de Plotino, pero también sus *Epístolas*—, Museo habría sido uno de los primeros poetas griegos, justo después de Orfeo y Lino. Esta ubicación en los primeros tiempos de la poesía, pero también del pensamiento teológico, con la *prisca theologia*, le confería al epilio un prestigio especial, ya que permitía pensar que el velo poético escondía un sentido más profundo, como lo afirmaba ya Boccaccio en su *De Genealogia deorum* (XIV, VIII).¹⁶ En todo caso, traducir a Museo significaba colocarse en la prestigiosa tradición del humanismo italiano del *Quattrocento*

12. Sobre esta recepción masiva de la versión breve, ya que epigramática, de la historia de Leandro, véase Béhar, de próxima publicación.

13. Véase López Rueda (1973: 353) así como Gil Fernández (1997: 544).

14. Lo afirma Menéndez Pelayo (1908: 344): «Habiendo sido Museo el primer autor griego impreso en España y el que más comúnmente debía leerse en las cátedras, es muy verosímil que Boscán se fijase en él desde su juventud, y en él hiciese el aprendizaje de la lengua.» Reichenberger (1951: 98-99) pensaba poder deducir del hecho de que Boscán tradujera «una tragedia de Eurípides» el que leyera la lengua griega. Duda en cambio de los conocimientos de griego Moya del Baño (1966: 14-15), pero vuelve a darlos por seguros Alvar Ezquerro (2007: 127).

15. Una de las muchas vías por las que Boscán podría llegar a conocer esta edición sería Andrea Navagero, con quien tendría el famoso encuen-

tro granadino de 1526: el embajador de la Serenísima trabajó mucho para Aldo Manuzio en la edición de varias obras clásicas y, además, había sido alumno de Marcos Musuro.

16. «*Ex quibus aliqui, pauci tamen, quos interfuisse creduntur Museus, Lynus, et Orpheus, quadam divine mentis instigatione conmoti, carmina peregrina mensuris et temporibus regulata finxere, et in Dei laudem invenere. In quibus, ut amplioris essent auctoritatis, sub verborum cortice excelsa divinatorum mysteria posuere, volentes ob hoc, ne talium veneranda maiestas ob nimiam vulgi notitiam in contemptus precipitium efferetur.*» Citamos según Chevolet (2007: 67). Véase también Esteve (2008: 31-33, para Boccaccio, y 48-49, para Bartolomeo della Fonte). Más en general, esta contribución es fundamental para la comprensión reciente de la importancia de la *prisca theologia* en la formulación del canon poético del *Quattrocento* y del *Cinquecento*.

que seguía siendo, para un intelectual catalán de la primera mitad del siglo XVI, el modelo de referencia.¹⁷

Es cierto que a comienzos del *Cinquecento* se alzaron voces para dudar no de la ubicación del poeta Museo en los orígenes de la literatura griega, como *priscus theologus*, sino de la atribución a su persona del epilio de *Hero y Leandro*. Lo manifiesta la epístola dirigida «a los eruditos» (*studiosis*) de Johannes Froben, en su edición de 1518 del poema de Museo con la traducción —levemente retocada— de Manuzio y Musuro. Froben decidió publicar el texto de modo que el sabio lector pudiera constatar lo que Ovidio había tomado prestado de Museo para sus dos *Heroidas*, si es, como matizaba Froben, que el epilio era efectivamente de Museo —lo cual planteaba la delicada cuestión de la fecha del poema, que ya aparecía como problemática—.¹⁸ Rehusó dictaminar una respuesta: «Nos nihil pronunciamus, sed cum Academicis ἐπέχομην.» No le dolió que se encontraran escritos «pseudepigráficos» no sólo entre los escritos humanos, sino hasta entre los divinos.¹⁹ No era su antigüedad la que le pareció digna de atención en la obras de Museo, sino su maravillosa capacidad de «pintar» los afectos amorosos.²⁰ Suponiendo pues que Boscán dudara de la identificación del autor del *Hero y Leandro* con el *priscus theologus* Museo, las razones expuestas por Froben siguen siendo razones suficientes para que un poeta como Boscán pretendiera alcanzar con su traducción nuevas alturas poéticas, en correlación con su ambición de poeta docto —como Poliziano o Bembo, a quien imita—. La misma autoridad de Froben jugaba a favor de Museo: cuando publicó al vate griego, Froben ya se había convertido en el gran editor humanista, amigo de Erasmo, cuya traducción del *Novum Testamentum* había publicado en 1516.

Queremos proponer la hipótesis de que llegaron a Boscán ejemplares de otra traducción de Museo, hecha por Guillaume de la Mare (1451-1525). La publicó Jodocus Badius Ascensius en 1511 en París, con el título: *Musei poete antiquissimi & amœnissimi de insano & ob id deuitando Leandri ac Herus amore poemation Guilielmo de Mara V. Iuris doctore: & cathedralis apud Constantien Ecclesie thesauratio Paraphraste Luculentissimo*. Y el mismo Badius volvió a publicar la traducción en 1514, enriquecida con un comentario de la mano de Jean Vatel:

17. Para una buena visión de conjunto de la formación de la teoría poética en Cataluña en aquellos años, véanse Esteve y Moll (2011: 199-241), con abundante bibliografía.

18. Véase *Musaeus Poeta Vetusissimus, De Ero & Leandro. Graece & Latine*, revés de la portada: «Musæi Poetæ Græci de Erus & Leandri iactatis amoribus dignissimum carmen cum interpretatione latina, uobis in hoc dedimus typis nostris excusum, ut hinc deprehendere queatis, quantum ex hoc Ouidius sit mutuatus in Leandri illa ad Ero epistola, ac altera ad Leandrum Erus, si

modo ueteris illius Poetæ carmen hoc est. Nam sunt in doctis, qui Musæi negent uideri.»

19. *Ibid.*: «Id nobis non uulgariter dolet, tam multa non in humanis tantum, sed & diuinis literis subdititia reperiri ac ψευδεπίγραφα.»

20. *Ibid.*: «Hic autor mirus est in exprimendis amantium affectibus, ut qui sit ubique decori sui pulchre memor. Quam depingit graphice, cum iuuenilem Leandri impotentiam & ardorem, tum Erus muliebrem imbecillitatem? In uerbis non minus felix est, quæ & scite fingit, & cum gratia rebus accommodat.»

De insano Leandri ac Herus amore poemation, cum Joannis Vatelli commentariis Guilielmo de Mara paraphraste luculentissimo. La intención pedagógica de esta segunda edición se afirmaba desde la portada donde, entre el título y, en el centro, una pequeña xilografía que figuraba los tórculos de la imprenta de Badius, se colocó un *Tetrastichon* del propio Vatel, de tenor claramente moralizante. Estos cuatro versos presentaban a Museo regresando del espacio de los muertos para salir al mundo y proteger, gracias a su traducción latina, a la juventud francesa amenazada por el amor:²¹

*Huc Musee veni stygio rediuuius ab orco,
Vt latius graio deluat ore lepos.
Arceat vt Gallos iuuenes Leandrius ignis,
Terreat & gallas Sestia flamma nurus.*

En el reverso de la hoja de la portada, Guillaume de la Mare confirmaba esta doctrina con su epístola dedicatoria a Nicolas de Cerisay, ya no con el tono algo humorístico del *Tetrastichon*, sino con el patetismo de quien teme los efectos del amor sobre la vida social. Su pensamiento al respecto se plasmaba bajo la forma de una reflexión jurídico-política, que invocaba la autoridad de Justiniano —no en balde fue Vatel doctor *utriusque juris*— y que pintaba la pasión amorosa como un fuego que amenaza tanto al individuo como al cuerpo social.²² De este incendio desastroso, la historia de Hero y de Leandro resulta ser un perfecto ejemplo. De la Mare recuerda las etapas esenciales del argumento, anticipándolas de modo que el suspense se desvanece por parte de los lectores.²³ Recuerda después que Museo fue contemporáneo de Orfeo y que lo acompañó en la aventura de los Argonautas.²⁴ E invita a su lector a prestar la debida atención no tanto a las falsas y fugaces tentaciones de Amor, como al triste pero edificante fin de los amantes.²⁵

21. Sobre el motivo del *auctor rediuuius* que vuelve para determinar la destinación de su obra, véase Béhar, en prensa.

22. Véase Museo, *De insano Leandri ac Herus amore poemation*. . . : «Amoris furore nihil vehementius inueniri Iustiniana sanctio nos admonet. Blandum insuper malum luxuria, authore Valerio, quam facilius est culpae, quam vitare. Nec mirum cum non modo iuuenem (quos feruentioris sanguinis natura fouet) verumetiam senem, atque aridorum (vt ita dicam) stipitum mentes hoc plerunque uitio corripantur. Ac sepe numero perinde mortuis in corporibus adhuc Veneris rediuuius viuunt igiticulus. Foelices sunt, quos, aut innata prudentia, aut potius diuina gratia a tam pernicioso protegit incendio.»

23. *Ibid.*: «Verum si historiis credimus, inter ceteros (quos hic tetigit: atque adussit ignis) Herus atque Leandri deflagrauit ardor: vt hic procellosi

maris tempestates parui pendens, Hellesponti uada noctu adlucente lucerna, transfretare non exhorruerit. Illa vero post plurimas noctes in deliciis peractas, vbi amatorem suum vi estus, atque equoribus importunitate, ad turris, quam incolebat, crepidines submersum aspexit, a celsa sese deorsum arce proiectans, vita pariter misere functa est.»

24. *Ibid.*: «Horum amores antiquissimus heros, atque poeta Musæus Orphei theologi contemporaneus, & eiusdem inter argonautas socius, eleganti carmine grece conscripsit.»

25. *Ibid.*: «Quem ad te latinum destino, hortans, atque obsecrans, vt hoc in opusculo non tam falsa, ac momentanea Cupidinis delinimenta, quam miserabilem amatorum finem spectare cures. Crebroque illud poeticum animo reuoluas. Foelix quem faciunt aliena pericula cautum. Sed iam ipsum Museum tuto, secureque legito. Et Vale.»

La época de Boscán redescubrió pues la conexión del epilio de Museo con, por un lado, la tradición elegíaca de la *Antología griega* y, por el otro, las fuentes de la filosofía helénica. Llevado por los estudios de griego en su entorno,²⁶ el poeta barcelonés no pudo sino compartir la fascinación por las obras que pertenecieran a este mundo lejano. Todo este marco interpretativo, claramente asentado, le confiere al epilio de Museo una dimensión que lo vuelve atrayente por múltiples razones. Bien sea porque se le considera, con los himnos órficos y los poemas homéricos, como uno de los textos poéticos más antiguos que se conocían, conforme a la teoría de la *prisca theologia*, bien sea por su dimensión elegíaca y moral, el relato cobraba un interés de primer plano, que explica que se le tradujera no sólo al latín, sino también, en el lapso de pocos años, al italiano, al castellano y al francés —sin mencionar adaptaciones contemporáneas al alemán y, más tarde, al inglés—.

Se ha dudado que Boscán llegara a tener suficientes rudimentos como he-lenista para permitirle leer la versión original del texto de Museo. Sin embargo, el que haya que considerar esta obra al menos dentro de una relación lingüística triangular, entre griego, latín y romance, lo indica Bernardo Tasso, cuando escribe en 1537, al dedicar su versión italiana del poema «*alla Signora Donna Antonia Cardona*»:

Ero e Leandro, illustre e graziosa giovane, furono anticamente una copia di leali et infelicissimi amanti, le cui nozze e 'l cui fine da Museo, antico e nobile poeta, in lingua greca fu prima scritto, poi da gentilissimo ingegno ne la latina tradotto. Or, perché io de leggieri potrei in questa nostra lingua materna, né a Museo, né a quell'altro secondo eguale, forse con minor vaghezza e con manco arte averlo composto, e perciò tema di mandarlo fuori mi tenea, cercando mezzo col cui favore al poema de l'uno e de l'altro aguagliar lo potesse, e sovenutomi di voi, sotto il vostro nome et a voi indirizzato l'ho fatto stampare, acciò che a quanto io sarò mancato in discriver i casi di quelli amanti infelici, che forse d'aver cangiato Museo in me, e la Musa greca ne la toscana, si potrebbeno dolere, a tanto supplisca il valor vostro con la compassione ch'averete delle morti loro; la qual cosa si de credere che debba a que' duo amanti esser gratissima, che se da miglior Poeta et in miglior lingua sono già stati i loro casi cantati, mai da più gentil verginella, né da più belle lagrime delle vostre non sono stati né letti né lagrimati. Leggetelo adunque, Signora mia, ch'egli è fatale a' miei versi ch'altrettanto si vantino de' loro cortesi lettori, quanto de' loro dotti scrittori la latina e la greca lingua a' loro tempi si gloriaro.²⁷

La misma esperanza pudo ser la de Boscán en el momento en que decidió lanzarse al océano de la traducción del epilio de Museo. Por ello procuraremos ahora detallar el esquema compositivo del poema griego, antes de considerar cómo se tradujo un determinado pasaje, que describe el momento clave del *in-namoramento*, en las dos versiones latinas de Manuzio y La Mare, en la italiana de Tasso, y en la castellana del propio Boscán.

26. Véanse Gil Fernández (1990) y Gil (2009). 27. Tasso (1995: 389).

III.

Examinemos pues la estructura del conjunto del epilio, que mostrará la importancia del fragmento cuya traducción estudiaremos luego. La invocación inicial a la diosa —idéntica a la de las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis—, enumera mediante el polisíndeton las etapas del epilio y, sobre todo, coloca el candil, la lámpara en primer lugar, encima del resto, a modo de símbolo:

Εἰπέ, θεά, κρυφίων ἐπιμάρτυρα λύχρον Ἑρώτων
καὶ νύχιον πλωτήρα θαλασσοπόρων ὕμεναιων
καὶ γάμον ἀχλύόεντα, τὸν οὐκ ἴδεν ἄφθιτος Ἥως,
καὶ Σηστὸν καὶ Ἄβυδον, ὅπῃ γάμον ἔννυχον Ἡροῦς.²⁸

Habla, diosa, del candil, testigo de furtivos amores, y de quien de noche ponía rumbo a unos himeneos que la mar le hacían cruzar, y de la boda tenebrosa, que no vio el impercedero Día, y de Sesto y Abido, donde la boda nocturna de Hero.²⁹

Del *Leandro* de Museo, Guido Paduano propone una lectura como prefiguración de la alborada provenzal: la noche se convierte en el espacio privilegiado y deseado de los jóvenes amores. La razón de ello radica en que el propio Museo atribuye a la luz el papel que también hallamos en composiciones de la *Antología griega*, donde, según Paduano, «la lampada amorosa aveva assunto un ruolo di primo piano nell'epigramma ellenistico, proprio perché figuramente solidale alla metafora delle fiamme d'amore, così diffusa, inveterata e lessicalizzata da motivarsi non in termini della tradizione letteraria e della sua storia, quanto piuttosto in termini di associazioni elementari, di portata e di respiro propriamente antropologico: un' affermazione «solare» di vitalismo e insieme il riconoscimento (per sinestesia, o forse piuttosto per antonomasia) di una turbativa psico-fisica in grado di alterare la persona.»³⁰ De hecho, son numerosos los epigramas de la *Antología* donde aparece la lámpara invocada como testigo de felicidad.³¹

El tema esencial del epilio, que lo define intrínsecamente, es la descripción del amor, de sus causas y de sus efectos.³² La relación entre la lámpara y cada uno de los amantes le brinda al poema su estructura, con un marcado equilibrio en

28. Para las citas de Museo, seguimos el texto disponible en línea de la *Bibliotheca Augustana* (<http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_post05/Musaios/mus_hero.html>), que recoge la edición de Musaios (1961).

29. Para la traducción, seguimos —salvo en el caso de algunas traducciones de expresiones— la traducción de José Guillermo Montes Cala;

aquí, Museo (1994: 53-54).

30. Museo (1994: 11).

31. Véanse los *Poemas de amor y muerte...* (1999: 23), con numerosos ejemplos.

32. Así lo sugiere Pierre Orsini en la introducción a su edición de *Musée* (2003: xxi): «La partie principale du poème, celle qui en fait le mérite et l'intérêt durable, c'est la description de l'amour.»

la cantidad de versos de cada momento, que cabe resumir, con Schönberger, del modo que sigue, en un reparto claramente ternario:³³

Un primer doble grupo de 54 (15+12=27 y 14+13=27) y 54 (14+17+17+6) versos	
1-15	Proemio (15)
16-27	Exposición (12)
28-41	Presentación de Hero (14)
42-54	Fiesta (13)
55-68	Aparición de Hero (14)
69-85	Reacción de los hombres (17)
86-102	Reacción de Leandro (17)
103-108	Reacción de Hero (6).

Un segundo grupo de 64 (14+6+30+14) y 57 (22+6+18+11) versos —con la posibilidad de considerar el primer y el último subgrupo como el marco en el que se inserta el diálogo amoroso—:

109-122	Encuentro de Hero y Leandro (14)
123-128	Discurso de Hero (6)
129-159	Discurso de Leandro (30)
160-173	Reacción de Hero (14)
174-195	Discurso de Hero (22)
196-202	Reacción de Leandro (6)
203-220	Discurso de Leandro (18)
221-231	Noviazgo (11)

Un tercer grupo, de nuevo, de dos subgrupos de 59 (13+6+5+16+19) y 55 (20+22+13) versos:

232-244	La noche (13)
245-250	Leandro habla (6)
251-255	Leandro nada (5)
256-271	Hero recibe a Leandro (16), que a su vez está perfectamente equilibrado: 256-259 Espera de Hero (4), 260-263 Recepción de Leandro (4), 264-267 Cuidados prodigados a Leandro (4), y 268-271 Discurso de bienvenida de Hero (4)
272-290	El Amor nocturno (19)
291-308	El Invierno (20)
309-330	Muerte de Leandro (22)
331-343	Muerte de Hero (13). ³⁴

Salta a la vista la gran regularidad del epilío, calibrado como una joya donde cada verso ocupa un lugar predeterminado y contribuye al conjunto. Según subraya aún Schönberger, Museo manifiesta también, más allá de esta lograda

33. En su introducción a Museo (1994: 28), Montes Cala propone una división distinta. También menciona la de Schönberger (1978). De hecho, éste da cuenta de las numerosas opciones interpretativas a las que la cuestión

de la división del epilío ha dado lugar.

34. En esta última parte del poema, el cálculo se complica un poco, ya que faltan uno o varios —pero no muchos— versos después del v. 330.

simetría, su voluntad de articulación de estos segmentos, con la mención de los nombres de los protagonistas en varios comienzos de los mismos: v. 15 Leandro, v. 27 Leandro, v. 55 Hero, v. 103 Leandro, v. 122 Leandro, v. 196 Leandro, v. 256 Hero, v. 330 Leandro. Y, para culminación de esta perfecta simetría, de por sí ya más sensible en la segunda parte —con el efecto de marco de los vv. 109-122 y 221-231—, el centro casi exacto de la obra, los vv. 166-168³⁵ resumen en pocas palabras el tema del epilio:

ἦδη δὲ γλυκύπικρον ἐδέξατο κέντρον Ἑρώτων.
 θέρμετο δὲ κραδίην γλυκερώι πυρὶ παρθένος Ἑρώ,
 κάλλει δ' ἱμερόεντος ἀνεπτόητο Λεάνδρου.

Ya también aceptó el agridulce aguijón de los amores e inflamaba su corazón con dulce fuego la doncella Hero, y ante la belleza del seductor Leandro quedábase estupefacta.³⁶

Amor, Hero y Leandro comparecen al final de cada uno de estos tres versos, manifestando el triángulo esencial del poema. Resulta significativo, también, el uso del epíteto, que recuerda al dístico de Safo:

Ἔρος δαῦτέ μ' ὀ λυσιμέλεσ δόνει,
 γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.

Ya Amor, el ineluctable, se apodera de mi cuerpo, me atormenta y me llena de dulce amargura. (Fragm. 130, 2)³⁷

El célebre epíteto γλυκύπικρον se había convertido, ya en la Antigüedad, en uno de los iconos de la poesía elegíaca griega, con epigramas de Posidipo (*Antología palatina*, V, 134, 4) y Meleagro (*Antología palatina*, XII, 109, 3), y numerosos ecos latinos. Se podría casi hablar, en el caso de estos versos de Museo, de una reescritura del dístico sáfico, con un efecto de alusión que convierte el epilio, a partir del momento en que el lector percibe la alusión, en una expansión a gran escala del motivo elegíaco por excelencia: el amor γλυκύπικρον. Esta voluntad alusiva no sería para nada sorprendente, de parte del poeta Museo, de quien ignoramos todo, salvo que era γραμματικός (*grammaticus*), es decir experto en historia literaria o, si se quiere, filólogo. Del mismo modo, estos tres versos realzan el protagonismo de la llama que, desde el comienzo, gobierna el destino de los amantes.

La insistencia en la imagen de la llama, del fuego, de la luz, es constante en el poema: v. 19 «el joven y la joven arden de un mismo fuego»; v. 40 Hero teme la «aljabá ígnea» pero, v. 41, no se salva de las «flechas de fuego»; v. 88 Leandro

35. Schönberger (1978: 258), propone centrar la lectura en los vv. 167-168, pero creemos interesante añadir el v. 166 — el comienzo sin-

táctico de la frase.

36. Museo (1994: 67).

37. Sappho et Alcaeus (1971: fragm. 130, 2).

queda domado por la misma «flecha de fuego» y, v. 90, su corazón se enciende con las «brasas del amor» —nótese, aquí también, el efecto de simetría entre Hero y Leandro—; vv. 235 *sqq.*, el joven espera la señal de la lámpara hasta que «Amor encienda el corazón del impaciente Leandro»; v. 246, después de denunciar Amor como cruel (v. 245 «Δεινὸς Ἔρωσ», eco del «Ἔρως [...] ἀμάχανον» de Safo), Leandro describe el «fuego que arde en su pecho»; v. 247, Leandro exhorta su mismo corazón a temer no las aguas del Helesponto, sino «este fuego»; y, v. 307, se evoca una última vez la que ya no es la «antorcha de los amores» («δαλὸν Ἐρώτων»), sino «luz de sus destinos» («Μοιράων ἀνέφαινε»).³⁸

Dentro de esta obra, cabe conceder al momento del *innamoramento* una importancia temática especial. La escena del encuentro entre los dos amantes es tópica, ya en la novela griega, como recuerda Orsini, mostrando las afinidades del pasaje de Museo con las *Aventuras de Quéreas y Calíroo* de Caritón y sobre todo con el *Leucípa y Clitofonte* de Aquiles Tacio.³⁹ Más concretamente, nos vamos a detener en los vv. 86-102, cuya importancia estructural ha sido recordada por Schönberger, en tanto casi culminación del primer tercio del epilio, antes de la descripción de la reacción de Hero:

Αἰνοπαθὲς Λεῖανδρε, σὺ δ' ὥς ἴδες εὐκλέα κούρην,
 οὐκ ἔθελες κρυφίοισι κατατρύχειν φρένα κέντροις,
 ἀλλὰ πυριβλήτοισι δαμείς ἀδόκητον ὀιστοῖς
 οὐκ ἔθελες ζῶειν περικαλλέος ἄμμορος Ἴηροῦς.
 σὺν βλεφάρων δ' ἀκτίσιν ἀέξετο πυρσὸς Ἐρώτων 90
 καὶ κραδίη πάφλαζεν ἀνικῆτου πυρὸς ὄρηι.
 κάλλος γὰρ περίπτυστον ἀμωμήτιο γυναικὸς
 ὀξύτερον μερόπεσσι πέλει περόντος ὀιστοῦ.
 ὀφθαλμὸς δ' ὀδός ἐστιν· ἀπ' ὀφθαλμοῖο βολάνων
 κάλλος ὀλισθαίνει καὶ ἐπὶ φρένας ἀνδρὸς ὀδεύει. 95
 εἶλε δέ μιν τότε θάμβος, ἀναιδείη, τρόμος, αἰδῶς.
 ἔτρεμε μὲν κραδίην, αἰδῶς δέ μιν εἶχεν ἄλῶναι
 θάμβεε δ' εἶδος ἄριστον, ἔρωσ δ' ἀπενόσφισεν αἰδῶ.
 θαρσαλέως δ' ὑπ' ἔρωτος ἀναιδείην ἀγαπάζων
 ἠρέμα ποσσὶν ἔβαινε καὶ ἀντίος ἴστατο κούρης. 100
 λοξὰ δ' ὀπιπεύων δολεράς ἐλέλιζεν ὀπωπὰς
 νεύμασιν ἀφθόγγοισι παραπλάζων φρένα κούρης.

Tú, doliente Leandro, nada más ver a la renombrada muchacha, no querías abrumar tu pecho con furtivos agujijones, mas al asalto domado por flechas de fuego, no querías vivir privado de la muy bella Hero. Con los rayos de sus ojos se avivaba la antorcha de los amores, y el corazón te bullía por empuje de un invencible fuego. Pues la belleza cambiante de una mujer impecable a los mortales resulta más pun-

38. Listado de ocurrencias del fuego que Montes Cala recoge también en su introducción, Museo (1994: 32).

39. Orsini, en su introducción a Musée (2003: xv-xviii), señala una serie de coincidencias entre el texto de Aquiles Tacio y el de Museo.

zante que alada saeta. Y el ojo es su senda: del ojo lanzada la belleza resbala y hasta las entrañas del varón senderea. Domináronle entonces pasmo, descaro, temblor, pudor. Temblaba su corazón, mas lo contenía el pudor de verse prisionero. Pasmábale su porte inmejorable y amor le apartó el pudor. Con arrojo abrazaba el descaro que le infundía amor y con un andar reposado se le ponía a la joven de frente.⁴⁰

Todo el pasaje queda de nuevo en una tensión entre, al inicio, el «doliente Leandro» («Αἰνοπαθὲς Λεῖανδρε») y la «joven» («κούρης»). He aquí en realidad un condensado de tópicos de la literatura griega, como bien señala Montes Cala. En especial, los vv. 94-98 forman un breve excursu teórico sobre el *innamoramento*, que condensan mediante reescritura un momento de la novela bizantina *Leucipa y Clitofonte* (I, 4, 4-5) de Aquiles Tacio⁴¹ pero, al mismo tiempo, encuentran en Platón (*Fedro*, 251b y 255c) su fundamento filosófico. Esta lejana raíz es la que Boscán va a restituir al texto de Museo con su traducción/reescritura del momento del *innamoramento*.

III.

En la versión latina de Manuzio y Musuro (1497/1498), los vv. 86-108 se traducen como sigue:

Grauiā passe Leander, tu autem ut uidisti inclytam puellam,
 Nolebas occultis consumere mentem stimulis,
 Sed ardentibus domitus inopinato sagittis,
 Nolebas uiuere perpulchræ expers Heronis
 Simul in oculorum radiis crescebat fax amorum
 Et cor feruebat inuicti ignis impetu.
 Pulchritudo enim celebris immaculatæ foeminæ
 Acutior hominibus est ueloce sagitta.
 Oculus uero uia est ab oculi ictibus
 Vulnus delabitur, & in præcordia uiri uiat,
 Cepit autem ipsum tunc stupor, impudentia, tremor, pudor.
 Tremuit quidem corde, pudor uero ipsum tenebat captum.
 Obstupuit uero pulchritudinem optimam amor uero ademit pudorem
 Audacter autem ob amorem impudentiam affectans
 Tacite pedibus incedebat, & contra stetit puellam.

En esta primera traducción, se aprecia cómo Manuzio y Musuro se atienen con bastante rigor a la versión griega, sin apartarse mucho de Museo, de modo que su traducción podría incluso hoy en día hacer las veces de traducción académica.

La traducción de 1511/1514 es más compleja. Jean Vatel, en una breve

40. Museo (1994: 61-62).

lame (1984: 146). Se puede leer el pasaje de

41. Museo (1994: 62), con referencia a Ca-

Aquiles Tacio en Canfora (1987: 31).

præfatio que no llega a ser realmente un *accessus ad auctorem*, analiza algunos defectos de la traducción de Manuzio y Musuro, que no vamos a detallar aquí pero que demuestran una gran atención al texto griego y atisbos de interpretación filológica del texto. La *præfatio* comenta también, entre otros detalles, la función diegética del candil —en el margen figura la apostilla *Lucerne vsus & ratio*— en términos que recalcan su importancia simbólica.⁴²

Dicha traducción de *La Mare* es más poética, en el sentido de que se atiene formalmente a la métrica del texto heleno y adapta la historia en hexámetros latinos. Por otro lado, recuerda numerosas *iuncturæ* latinas elegíacas, activando así toda una serie de connotaciones literarias que actualizan la lectura del texto. Es de notar que divide el texto de modo ligeramente distinto, intercalando el comentario de Vatel, de modo que el pasaje aquí estudiado empieza dos versos antes (con los vv. 84-85, que hoy en día se consideran como la conclusión del subgrupo anterior) y acaba dos versos antes, con lo cual añadimos los dos primeros del siguiente apartado para llegar al mismo conjunto:

Talia dum iactat: comes huic aliunde subactus,
 Virginis a specie conceptum vulnus alebat.
 Quam postquam ambigua spectasti mente Leander;
 Nolebas miserum stimulis contundere pectus:
 Sed mox igniuomis domitus fixusque sagittis:
 Vivere spernebas tantæ mulcedinis expers.
 Cum radiis vero: quos lumina suffundebant:
 Augebatur amor. Cordis penetralia flammæ
 Lambebant tenues inuicti viribus ignis.
 Forma etenim celebris, fama que intacta iuuenta
 Ocyus alaris volat, efferturque sagittis.
 Est oculus præceps animi via, labitur inde
 Vulnus: & in mentem coniectu fertur ocello.
 Tunc admirari cœpit: nil deinde pudere.
 Mox tremit, atque pudet, tremit autem purpureum cor:
 Ora quoque ingenuo radiant suffusa rubore:
 Et stupet Heronis facie inflammatus honesta.
 Ast animos faciebat amor: soluitque pudorem.
 Sensim ibat pedibus: iamque regione puelle:
 Callidus in pulchras oculos versare dolosos.

El comentario que Jean Vatel apuso a la versión de *La Mare* contribuye a hacer del poema de Museo un clásico. Según el uso de la gramática, sigue el texto,

42. Museo, *De insano Leandri ac Herus amore poemation...*, fol. a_{iii}: «Posuere lucernam. Ex conuentione deliberauerunt apponi turris pinnaculo: quam ad littus Hellesponti Hero incolebat. Quæ fieret conscia, faurix clandes-

tini hymenei: secretique concubitus: & cursus Leandri: qui ex aduerso per noctem nauigare: veluti dux: atque directrix; vt qua tanquam signo, præ oculis habita remigare ad turrim posset compendiosius.»

explaya dificultades léxicas, indica tópicos literarios, presta atención a la *qualitas carminis*, la métrica del verso griego e, incluso, pondera en un momento una elegante *dilatatio* de La Mare («*Est oculus præcep animi via*» para el v. 95 de Museo, «ὄφθαλμὸς δ' ὁδὸς ἐστίν», «y el ojo es su senda»). Vatel aprovecha además su comentario para deslizar en su lectura de la descripción que brinda Museo del *innamoramento* los tecnicismos de la psicología escolástica, en este caso de Alberto Magno, pero de segunda mano, ya que copiado de Calepino. Del mismo modo, remite a otro texto moderno, la tercera égloga de Baptista Mantuano, Amyntas, cuyo subtítulo declara abiertamente el cometido moral de este tipo de descripción — como se quiere hacer con el epilío de Museo: *De insani amoris exitu infelici*. Transcribimos en apéndice este comentario, por resultar poco cómoda su lectura seguida en el texto, pero merecería un extenso discurso aparte.

Lanzada por Badius Ascensius, la traducción comentada de La Mare se reeditó numerosas veces hasta el momento en que Tasso y Boscán se pusieron a traducir el epilío de Museo, allá hacia finales de los años 1530, haciéndole competencia a la de Manuzio y Musuro que gozó de varios apoyos, entre los cuales, como se vio, el de Froben. Un caso especialmente interesante, en este contexto, sería la publicación, por el mismo editor parisino Christian Wechel, el mismo año 1538, de ambas versiones del poema: el *Musæi opusculum de Herone et Leandro* de Manuzio y el *Musæi vetustissimi poetæ opusculum de amoribus Leandri & Herus, Guilielmo de Mara paraphraste, eruditiss Joannis Vatelii Cœniliensis commentarijs enarratum*.⁴³ Evidentemente había competencia entre ambas versiones, que podían también, en cierto modo, completarse, porque la de Manuzio conservaba el privilegio de reproducir el texto griego original, cosa que no hacía la de La Mare, que en cambio ofrecía un nutrido comentario.

Pasemos ahora brevemente a la versión de Bernardo Tasso, publicada por primera vez en la edición de 1537 de sus *Rime*. Se observa cómo Tasso contrae casi el texto originario:

Ma in parte ove mortal vista non giunge
 Celava ogn'altro le sue chiare fiamme,
 Sol tu, Leandro, ne' be' lumi avendo
 Il bevuto velen mandato al core,
 Mostrasti ne la fronte i tuoi pensieri;
 E rimirando lei, col viso adorno
 D'amorosa pietate e di desio,
 Pace chiedesti umile a' suoi begli occhi;
 Ond'ella, che de' tuoi dolci desiri
 Leggea di man d'Amor le note impresse
 Nel volto ardente, ove scritti eran tutti,

43. Según el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, se conservan hoy en día al menos dos ejemplares de la primera de

las dos, una en la Biblioteca General Universitaria de Salamanca, otra en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Senza coprir di nebbia di disdegno
 Il tranquillo seren del vago viso,
 Co' suoi sguardi rispose ai prieghi tuoi:
 Così la speme, ch' ancor in disparte
 Da te si stava timida e dubbiosa,
 col viso e col cor lieto a te chiamasti.⁴⁴

Es llamativo constatar cómo Tasso prescinde de la temática de la mirada envenenada y de la descripción de las llamas. Le atribuye un papel distinto a Leandro, en la medida en que, inmediatamente, capta la atención, cuando Museo y, luego, Boscán, se demoran primero en el proceso psicológico que atraviesa Leandro. Tasso prefiere en cambio centrarse inmediatamente en la evocación de los tormentos de los *pensieri*. Se inscribe así en una tradición que enlaza más con el análisis psicológico de la poesía napolitana —marcada por Sannazaro, en especial— que con la tradición toscana de la lectura neoplatonizante del *innamoramento*, a la que Boscán se adhiere completamente.

V.

Veamos ahora la versión de Boscán (*Leandro*, vv. 204-312), donde cada verso tiende hacia la *dilatatio* —tanto, que en un momento concede el poeta que deja «lo más que mi'scrivir no alcança»—. Esta *amplificatio* refleja el movimiento general de ensanchamiento del epilio en su versión castellana. Varios factores contribuyen a producir este efecto. Oponer la concisión latina a la prolijidad de las lenguas romances no es suficiente. El ejemplo contrario de Tasso bien muestra que otra cosa hubiera sido posible. Además, cuando traduce el *Cortesano* de Castiglione, algunos años antes, Boscán demuestra saber atenerse al marco predefinido por el modelo.

Nos las habemos en realidad con una reescritura donde, sin desechar ninguno de los momentos del proceso del *innamoramento*, Boscán los desarrolla para interpretarlos en clave psicológica, de acuerdo con el tipo de descripciones que se acostumbraba ver en la llamada ficción sentimental o en la poesía cancioneril a cuyo mundo Boscán pertenece aún, sin prejuicio de sus valiosas innovaciones formales. Comparemos ahora, confrontando los pasajes, las modificaciones operadas por el traductor y poeta, frente a su modelo.

Sólo Leandro calla y solo muere,
 solo cierra su boca y aun sus ojos,
 apretándose en su profunda llaga.
 Como el doliente que su muerte teme,
 que no osa decir dónde le duele,

205

44. Tasso (1995: 394).

y, de miedo del mal, se da por sano,
 de flaco y apretado haciendo esfuerzos, 210
 así el cuitado de Leandro estaba
 sintiéndose venir su muerte cerca.
 Conoció la saeta emponzoñada,
 vio la mano de do salió el tiro,
 sintió que al corazón le acudió el golpe, 215
 entendió más cuál llaga se le hizo
 y concluyó que por manera alguna
 no podía escaparse de la muerte.
 Pero, desengañado, se engañaba
 y daba a entender que viviría, 220
 y, viendo la verdad, se daba maña
 a creer no sé cómo la mentira.
 Él, luego que la virgen vio en el templo,
 estuvo sobre sí como espantado
 de un tan grande milagro de hermosura, 225
 y en verdad quisiera hallarse lejos
 de un peligro tan presto y tan extraño,
 y diera por entonces todo el gusto
 y todo el bien de ver un bien tamaño
 por no verse en un mal de tanto aprieto. 230
 Tras esto, revolvió su sentimiento
 y empezó a recibir aquella vista
 de aquel sol que aserenaba el mundo.
 Dejó estender sus rayos por su alma,
 echando su calor y luz por ella, 235
 y así le esclareció, y él levantóse
 con nuevos alborozos levantados
 y empezó con Amor a entrar en cuenta,
 acordando de no dejar morirle.
 El esperanza allí vino a su tiempo, 240
 prometiéndole muy fundadamente
 cosas que ya el deseo le pedía.
 Y allí el fuego estendió sus vivas llamas,
 y empezaron a hacerse grandes torres
 de Amor y de verdad y no de viento. 245
 Él echaba sus ojos en los de ella,
 y ella también alguna vez alzaba
 los suyos hacia él de tal manera
 que él no podía bien certificarse
 aquello si era acaso o si era adrede. 250
 Con esto andaba Amor más en su fuerza,
 mas, como quiera, en fin, que aquesto fuese,
 si los ojos de entrambos se topaban,
 allí era el salir a recibirse,
 allí era el mezclarse de las almas, 255
 no embargante que aquélla de Leandro
 la mayor parte del camino andaba.

Las saetas de Amor eran espesas,
 de los ojos al corazón volaban,
 y allí luego la yerba se envolvía 260
 con la más pura sangre que topaba.
 A él tres cosas le ocurrieron juntas,
 cada una en su grado por extremo,
 con las cuales Amor se muestra fuerte:
 hermosura y linaje y clara fama, 265
 que en esta virgen relucían todas,
 y alumbraban en ella otras mil gracias.
 Con esto y con aquello que hemos dicho
 y con lo más que mi escribir no alcanza,
 Leandro estaba tal, que le convino 270
 emprender de seguir do Amor quería.
 Y así, puestos los ojos en el gesto
 de ella, y un poco más osadamente
 mirándola, empezó de dar indicios
 de temor y de amor⁴⁵ y de deseo. 275
 Viose dentro en el campo ya metido
 y vio cómo se había descubierto
 al primer punto más que no debiera.
 Pero tornar atrás no convenía,
 porque en peligro tal lo más seguro 280
 es osar más después de haber osado.
 Acidentes contrarios le acudieron,
 atónito quedaba muchas veces
 y algunas un gran ímpetu le daba,
 con esfuerzo mayor del que él quisiera. 285
 Luego después, su corazón, temblando,
 se le tornaba atrás y se encogía,
 arrepentido bien de sus esfuerzos.
 Veníale tras esto una vergüenza
 de mil miserias, que de cosas grandes 290
 Amor muy presto la vergüenza quita.
 Mas el deseo, en fin, atizó el fuego,
 y en gran parte quitó los movimientos
 del triste miedo y del grosero empacho.
 Y así, cobrando esfuerzo poco a poco, 295
 movió sus pies el afligido amante
 hacia donde ella estaba al otro cabo.
 ¡Cuántas veces estuvo por tornarse,
 cuántas veces quisiera hallar estorbo
 y cuántas no quisiera ser nacido! 300

45. Escribimos «amor» con minúscula, cuando Ruiz Pérez da «Amor», en Boscán (1999b: 330). Creemos que aquí, entre «temor» y «de-

seo», se trata de la emoción, y no del dios, que sí ocupa el campo frente a Leandro en buena parte del pasaje.

Parecía bien mudar acuerdo
o diferir lo comenzado un poco,
mas, en fin, no podía, y allí andaba
cayendo y levantando en sus deseos.
Y al cabo, no sé cómo, vacilando 305
y sin determinarse, hizo cosa
mucho mayor que hubiera jamás hecho
un fuerte corazón determinado.
Porque él llegó bien cerca donde estaba
ella y allí delante se le puso 310
y empezó con los ojos de hablalle
tanta verdad, que presto fue entendido.

Desaparece el apóstrofe del poeta a Leandro, que aumentaba el patetismo de la evocación y coronaba, así, el primer terceto del poema —si nos atenemos a la división propuesta por Schönberger—. La *amplificatio* hacía imposible esta apóstrofe, ya que Boscán eligió lanzarse a una descripción pormenorizada del proceso del *innamoramento*.

Esta evocación pasa por la acumulación verbal de palabras que pertenecen al campo léxico del análisis psicológico, de los movimientos del alma o incluso del cuerpo. El uso de este lenguaje psicológico satura el texto. Un simple listado bastará casi para definir el estado anímico cambiante de Leandro. He aquí los verbos de nuestro pasaje (algunos comparecen varias veces, como «osar» o «ver», tanto en sentido literal como en sentido figurado de «considerar»): osar, decir, sentirse, conocer, ver, entender, concluir, engañar, desengañarse, dar a entender, creer, espantarse, querer, dar, revolver, empezar, dejar, esclarecer, levantarse, entrar en cuenta, acordar, dejar morir, prometer, echar los ojos, certificarse, emprender, mirar, tornar(se), quedar atónito, temblar, tornarse atrás, encogerse, arrepentirse, atizar, quitar, cobrar, hallar estorbo, mudar acuerdo, diferir, vacilar, determinarse y —último pero esencial—: hablar.

Los sustantivos relativos a la mente o al cuerpo son menos abundantes que los verbos, pero contribuyen también a la saturación emocional del pasaje: corazón, miedo, esfuerzo, llaga, mentira, gusto, bien, mal, aprieto, sentimiento, vista, alma, alborozo, esperanza, deseo, salir a recibirse, mezclarse de las almas, ojos, corazón, sangre, gracias, temor, amor, deseo, peligro, accidente, ímpetu, esfuerzo, vergüenza, miseria, fuego, movimiento. En cambio, pocos epítetos acompañan esta larga serie de sustantivos (vemos «triste miedo», «grosero empacho» o «afligido amante»), pero estamos claramente antes de la suerte de revolución del epíteto que se da en la poesía española con Garcilaso —cuando se puede observar la eficacia de estos mismos epítetos en el pasaje arriba citado de Tasso.

La evocación del *innamoramento* pasa también por la variación de los elementos clave de la descripción de Museo. Vamos a evocar tan sólo algunos en lo que sigue. La hermosura de Hero sobrecoge a Leandro. Museo escribía (vv. 92-93): «κάλλος γὰρ περίπυστον ἀμωμήτοιο γυναικὸς / ὄξύτερον μερόπεσι

πέλει πτερόεντος ὀιστοῦ.» (Pues la belleza cambiante de una mujer impecable a los mortales resulta más punzante que alada saeta.) Manuzio traducía: «Pulchritudo enim celebris immaculatæ fœminæ / Acutior hominibus est ueloce sagitta.» La Mare: «Forma etenim celebris, famaue intacta iuuenta / Ocyus alaris volat, efferturque sagittis.» (Nótese cómo La Mare mejora a Manuzio, cambiando *pulchritudo* por *forma*, *immaculatæ* por *intacta*, y *acutior* por *ocyus alaris*, según un proceso de poetización que se observa a lo largo de toda su traducción.) Boscán, en cambio, propone una suerte de glosa explicativa (vv. 223-230):

Él, luego que la virgen vio en el templo,
 estuvo sobre sí como espantado
 de un tan grande milagro de hermosura, 225
 y en verdad quisiera hallarse lejos
 de un peligro tan presto y tan extraño,
 y diera por entonces todo el gusto
 y todo el bien de ver un bien tamaño
 por no verse en un mal de tanto aprieto. 230

Boscán invierte además el orden de los elementos de la descripción. No retoma como tal la imagen de los ojos que serían como la «senda» de la herida (según el mencionado v. 95 de Museo, «ὀφθαλμὸς δ' ὁδὸς ἐστίν», «y el ojo es su senda»). Pero esta «senda» se convierte luego en un campo de batalla psicomáquico, donde Leandro se enfrenta con Amor, cree en la —engañosa— esperanza que ve y quedará vencido por la pasión, en términos que recuerdan en parte la *Canción IV* de su amigo Garcilaso, que pudo tener en mente en el momento de componer este pasaje.⁴⁶

En cambio, Boscán aprovecha la imagen de la flecha que Museo evoca dos veces (vv. 88 y 94) para desarrollarla, retomando el tópos de la flecha envenenada. Veneno y belleza quedan de este modo parcialmente intercambiados en su orden de aparición en Boscán, respecto al epilio de Museo:

Conoció la saeta emponzoñada,
 vio la mano de do salió el tiro,
 sintió que al corazón le acudió el golpe, 215
 entendió más cuál llaga se le hizo
 y concluyó que por manera alguna
 no podía escaparse de la muerte.

Se observa, pues, cómo Boscán va separando lo que en Museo y en sus traductores latinos está unido. Pero sí conserva los elementos e, incluso, los redistribuye. Así, toma de los versos 96-98 de Museo la imagen de la estupefacción amorosa. La importancia psicológica del «estupor» es central en el poema de

46. Sobre la *Canción IV*, ver las lecturas de Morros (2000: 19-47) y Gargano (2008: 19-46).

Museo, como también lo sugieren los vv. 166-168, citados en nuestro apartado I, que constituyen como un resumen en miniatura del epilío. En ellos, se aprecia cómo Hero, a su vez, queda prendida, como mediante un rapto de su mente, de la belleza de Leandro: «κάλλει δ' ἱμερόεντος ἀνεπτοίητο Λεάνδρου.» (v. 168: «ante la belleza del seductor Leandro quedábase estupefacta.») El pasaje hace eco al que estamos leyendo aquí también porque se evoca el «agridulce aguijón» de los amores, que recuerda las flechas de fuego que Museo describe (v. 88) y que Boscán transforma en «saeta ponzoñosa».

En los vv. 96-98, pues, el poliptoton le aseguraba una eficacia expresiva a la expresión del estupor (θάμβος / θάμβεε):

εἶλε δέ μιν τότε θάμβος, ἀναιδείη, τρόμος, αἰδώς.
ἔτρεμε μὲν κραδίην, αἰδώς δέ μιν εἶχεν ἄλῶναι
θάμβεε δ' εἶδος ἄριστον, ἔρωσ δ' ἀπενόφισεν αἰδῶ.

Domináronle entonces *pasmó*, descaro, temblor, pudor. Temblaba su corazón, mas lo contenía el pudor de verse prisionero. *Pasmábale* su porte inmejorable y amor le apartó el pudor.

Manuzio y Musuro traducían:

Cepit autem ipsum tunc *stupor*, impudentia, tremor, pudor.
Tremuit quidem corde, pudor uero ipsum tenebat captum.
Obstupuit uero pulchritudinem optimam amor uero ademit pudorem.

Y La Mare:

Tunc *admirari* cœpit: nil deinde pudere.
Mox tremuit, atque pudet, tremuit autem purpureum cor:
Ora quoque ingenuo radiant suffusa rubore:
Et *stupet* Heronis facie inflammatus honesta.

Boscán, por su parte, introduce la imagen del estupor donde Museo evoca el efecto de la hermosura, en los vv. 224-225 ya comentados («estuvo sobre sí como espantado / de un tan grande milagro de hermosura»), para luego, en el v. 283, recordarla de nuevo («atónito quedaba muchas veces»). Reproduce así a gran escala el efecto del poliptoton θάμβος / θάμβεε que cada uno de los traductores, como se ha podido apreciar, procura imitar.

Cabe notar, además, que los otros elementos que en el v. 98 de Museo siguen el estupor («θάμβος»), es decir el descaro («ἀναιδείη», «impudentia», «nil deinde pudere»), el temblor («τρόμος», «tremor», «mox tremuit») y el pudor («αἰδώς», «pudor», «pudet»), no aparecen sino mucho más adelante, en los vv. 274-275: «empezó de dar indicios / de temor y de amor y de deseo.» Entonces es cuando Boscán aprovecha esta mezcla de emociones discordes para insistir en

ella y representarla a la vez como un vaivén espacial (con la duda descartada si volver o no, v. 279) y como la presencia de «accidentes contrarios» (v. 282) en el alma de Leandro.

El mismo efecto de dilatación se puede decir de los vv. 290-291 de Boscán, «de cosas grandes / Amor muy presto la vergüenza quita», que retoma del v. 99 de Museo: «ἔρωτος ἀναιδείην ἀγαπάζων» («amor le apartó el pudor.»), que Manuzio y Musuro traducen con «amor uero ademit pudorem» y La Mare con «Ast animos faciebat amor: soluitque pudorem.»

Muchas serían las observaciones de esta índole que cabría hacer y que tendrían a confirmar el proceso de traducción y de reescritura que hemos esbozado aquí: desgajando el texto inicial, Boscán lo conserva para organizar su *amplificatio* en torno a estos elementos. Esta constatación sería un punto de partida posible para un estudio de la técnica de traducción de Boscán, que no queremos sin embargo acometer ahora.

VI.

¿Cuáles son las innovaciones de Boscán respecto al modelo de Museo, en el pasaje aquí estudiado? Es preciso rastrear en este último apartado las posibles procedencias de esta amplificación del texto, en el que destaca el empleo de un lenguaje altamente psicológico, que no había bajo esta forma en Museo. No se trata aquí de demostrar todas las influencias ni de zanjar posibles debates en cuanto a los modelos de Boscán, sino de abrir unas pistas.

Es probable que Boscán, además de las conocidísimas y muy comentadas *Heroidas* ovidianas,⁴⁷ conociera la versión catalana del epilío, en la reescritura propuesta hacia 1460 por Joan Roís de Corella en su *Història de Leandro i d'Hero*, donde se convirtió el tema elegíaco de la historia de los dos amantes en un relato en prosa cuyo tono se aproximaba al de la ficción sentimental, con la importancia de la nodriza y un trágico final inspirado en la fábula de Píramo y Tisbe.⁴⁸ En ésta, sin embargo, el momento del *innamoramento* se presenta de modo aún más breve que en Museo:

Había cruzado Leandro a una gran fiesta que solemne celebraban en la isla de Sestos, y, entre todas las doncellas, Hero por encima de todas estaba, de clara y elegante figura, a la cual Leandro con modesta y contrita continencia dirigió la mirada, que así lo dispuso la inicua fortuna.

Salieron al encuentro de la mirada de Leandro los ojos de la graciosa doncella, y al uno y al otro fue como si con viras de enamorada hierba tuvieran las entrañas

47. Reichenberger (1950) mostró puntos de coincidencia entre Boscán y las *Heroidas*, así como, en algunos lugares, con las *Metamorfosis* del mismo vate latino.

48. Para consultar el texto, Roís de Corella (1980). Aquí seguiremos la versión castellana de Roís de Corella (2001).

atravesadas, y que los ojos, de las partes más íntimas del herido pensamiento, entre sí llevaran secretas embajadas. Y fue tan grande el daño de esta primera vista que en uno y otro se convirtió en pensamiento de solicitud profunda.⁴⁹

Joan Roís de Corella insiste en la importancia de la mirada y detalla el intercambio de miradas con la imagen de la flecha envenenada con alguna hierba, posible modelo de los versos 258-261 de Boscán, que no encontraban equivalente en la versión de Museo:

Las saetas de Amor eran espesas,
de los ojos al corazón volaban,
y allí luego la yerba se envolvía
con la más pura sangre que topaba.

No basta, sin embargo, el recuerdo de la versión de Joan Roís de Corella, aunque sí pudo contribuir a animar a Boscán a emprender la tarea de su adaptación del epilio de Museo, pero desde un contexto cultural en el que se juntan tradición tardo-medieval e inspiración humanística.

Quisiéramos sugerir que Boscán conecta conscientemente con la codificación del «amor cortés» que había encontrado en Andrés Capellano, *De amore*, una de sus formulaciones más sistemáticas⁵⁰ y, sobre todo, con la boga de las elegías amorosas que perpetuaban desde el renacimiento ovidiano del s. XII la tradición del relato erótico de corte fúnebre. Dentro de ésta, cabría recordar la importancia del *Pamphilus*, aquella comedia elegiaca medieval que conoció desde el siglo XII una gran difusión europea, con influencia en el *Libro de buen amor* y en Boccaccio y hasta con ediciones en España —más concretamente, en la corona de Aragón, con la publicación del *Pamphilus de amore* (Zaragoza, Pablo Hurus y Juan Planck, 1480-1484)— que pudieron dejar su huella en la *Celestina*, junto con una tradición más abiertamente médica.⁵¹ Por otro lado, la elegía culta neolatina siempre mantuvo un nutrido diálogo con obras como la *Elegía de Madonna Fiammetta*, conocidísima en la Italia pero también en la España del *Quattrocento*.⁵² Ahora bien, uno de los hilos rojos que transcurren la literatura y la tratadística erótica desde aquellas obras hasta los umbrales del siglo XVI, con la difusión de la reevaluación del amor por la corriente platónica, es la descripción codificada del *innamoramento*, que en Italia experimentó miles de reescrituras, de modo que resulta a menudo difícilísimo rastrear las filiaciones exactas.

49. Véase Roís de Corella (2001: 79-80).

50. El primer apartado del capítulo I (Quid sit amor) de este libro rezaba: «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque vo-

luntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri.»

51. Para esta, véase Cátedra (2000).

52. Sobre la importancia de la *Elegía* en la Italia del *Quattrocento*, véanse Comboni y Di Ricco (2003). Para Cataluña, véase por ejemplo Annicchiarico (1999).

En esta tradición destaca el tópos novelesco del *innamoramento* en medio de un lugar sagrado, tal como aparece en el comienzo de los *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca y en la *Elegia di Madonna Fiammetta* de Giovanni Boccaccio.⁵³ La lectura del pasaje de la *Fiammetta* evidencia las diferencias pero muestra también desde qué tipo de relato Boscán pudo interpretar el epilío de Museo. Reza el texto de Boccaccio, que cuenta el *innamoramento* desde la perspectiva subjetiva de la heroína Fiammetta, que sería como el equivalente de Hero:

Mentre che io in cotal guisa, poco alcuni rimirando, e molto da molti mirata, dimoro, credendo che la mia bellezza altrui pigliasse, avvenne che l'altrui me miseramente prese. E già essendo vicina al doloroso punto, il quale o di certissima morte o di vita più che altra angosciosa dovea essere cagione, non so da che spirito mossa, gli occhi, con debita gravità elevati, intra la moltitudine de' circostanti giovani con aguto riguardamento distesi; e oltre a tutti, solo e appoggiato ad una colonna marmorea, a me dirittissimamente un giovane opposto vidi; e, quello che ancora fatto non avea d'alcuno altro, da incessabile fato mossa, meco lui e li suoi modi cominciavi ad estimare. Dico che, secondo il mio giudizio, il quale ancora non era da amore occupato, egli era di forma bellissimo, negli atti piacevolissimo e onestissimo nell'abito suo, e della sua giovinezza dava manifesto segnale crespia lanugine, che pur mo' occupava le guancie sue; e me non meno pietoso che cauto rimirava tra uomo e uomo. Certo io ebbi forza di ritrarre gli occhi da riguardarlo alquanto, ma il pensiero, dell'altre cose già dette estimante, niuno altro accidente, né io medesima sforzandomi, mi poté torre. E già nella mia mente essendo la effigie della sua figura rimasa, non so con che tacito diletto meco la riguardava, e quasi con più argomenti affermate vere le cose che di lui mi pareano, contenta d'essere da lui riguardata, talvolta cautamente se esso mi riguardasse mirava.

Ma intra l'altre volte che io, non guardandomi dagli amorosi laccioli, il mirai, tenendo alquanto più fermi che l'usato ne' suoi gli occhi miei, a me parve in essi parole conoscere dicenti: «O donna, tu sola se' la beatitudine nostra». Certo, se io dicessi che esse non mi fossero piaciute, io mentirei; anzi sì mi piacquero, che esse del petto mio trassero un soave sospiro, il quale veniva con queste parole: «E voi la mia». Se non che io, di me ricordandomi, gli le tolsi. Ma che valse? Quello che non si esprimea, il cuore lo 'ntendeva con seco, in sé ritenendo ciò che, se di fuori fosse andato, forse libera ancora sarei. Adunque, da questa ora innanzi, concedendo maggiore arbitrio agli occhi miei folli, di quello che essi erano già vaghi divenuti gli contentava; e certo, se gl'iddii, li quali tirano a conosciuto fine tutte le cose, non m'avessero il conocimiento levato, io poteva ancora essere mia.⁵⁴

53. Hubo una versión castellana, cuyo título citamos según la edición castellana de Lisboa de 1541, estrictamente contemporánea del *Leandro* de Boscán (pero que recoge el texto una edición de Sevilla, 1523): *Libro llamado Fiameta porque trata delos amores de una notable dueña napolitana llamada Fiameta el qual compuso el famoso Juan Vocacio poeta florentino: va compuesto por sutil y elegante estilo. Da a entender*

muy particularizadamente los efectos que haze el amor en los animos ocupados de pasiones enamoradas. Lo qual es de gran provecho por el aviso que en ello se da en tal caso. Nótese la semejanza en la intención moralizadora expresada por este título y aquella del título de la traducción de La Mare, *De insano & ob id deuitando Leandri ac Herus amore.*

54. Boccaccio (1952: 1067-1068).

Marcando así claramente hasta dónde se mantiene la voluntad de Fiammetta, Boccaccio suelta luego la rienda al «apetito» y describe cómo el fuego invade a la heroína:

ma ogni considerazione a l'ultimo posposta, seguitai l'appetito, e subitamente atta divenni a potere essere presa; per che, non altramente il fuoco se stesso d'una parte in un'altra balestra, che una luce, per un raggio sottilissimo trascorrendo, da' suoi partendosi, percosse negli occhi miei, né in quelli contenta rimase, anzi, non so per quali occulte vie, subitamente al cuore penetrando ne gio. Il quale, nel subito avvenimento di quella temendo, rivate a sé le forze esteriori, me pallida e quasi freddissima tutta lasciò; ma non fu lunga la dimoranza, che il contrario sopravvenne, e lui non solamente fatto fervente sentii, anzi le forze, tornate ne' luoghi loro, seco uno calore arrecarono, il quale, cacciata la palidezza, me rossissima e calda rendé come fuoco, e quello mirando, onde ciò procedeva, sospirai. Né da quella ora inanzi niuno pensiero in me poteo, se non di piacergli.⁵⁵

Y Fiammetta, pocos momentos después, pondera «aquel día» en términos totalmente opuestos a los que Petrarca usa al recordar un momento semejante (*RVF LXI*: «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno...»):

Questi adunque, o pietosissime donne, fu colui il quale il mio cuore con folle estimazione tra tanti nobili, belli e valorosi giovani, quanti non solamente quivi presenti, ma eziandio in tutta la mia Partenope erano, primo, ultimo e solo, lessi per signore della mia vita; questi fu colui il quale io amai e amo più che alcuno altro; questi fu colui, il quale dovea essere principio e cagione d'ogni mio male, e, come io spero, di dannosa morte. Questo fu quel giorno, nel quale io prima, di libera donna, divenni miserissima serva; questo fu quel giorno, nel quale io prima amore, non mai prima da me conosciuto, conobbi; questo fu quel giorno, nel quale primieramente li venerei veleni contaminarono il puro e casto petto.⁵⁶

Aquí también, y en términos semejantes a los que Vatel usa en su comentario al texto de Museo, se presenta el *innamoramento* por la vía de los ojos como el error fatídico —inicio de la tragedia— y, sobre todo, como el momento en que, a través de «rayos subtilísimos» que son como flechas, el corazón de Fiammetta empieza a arder. En esto, el relato de Boccaccio podía parecerse al de Museo, pero con una mayor atención al proceso amoroso.

El que se pudiera leer a Museo desde esta perspectiva elegíaca inspirada en la medicina medieval se debe en parte, creemos, al modelo de la versión latina de La Mare que, con su complejo comentario por Vatel, había abierto nuevas posibilidades. Se volvía posible no atenerse a la letra de Museo —como lo habían hecho Manuzio y Musuro— y buscar, en cierto modo detrás de la corteza del

55. Boccaccio (1952: 1068).

56. Boccaccio (1952: 1068-1069).

poema, la realidad psicológica. Ésta, cabía no sintetizarla —como Tasso— sino, todo lo contrario, desarrollarla, para mostrar mejor cuáles son los efectos del amor en la mente de los jóvenes amantes.

Hay una imagen, en cambio, que no aparecía en el poema de Museo, ni en sus comentarios, ni en los modelos hasta ahora mencionados. Se trata del sol como fuente del fuego, a la que Boscán confiere un lugar central en su descripción del *innamoramento* (vv. 231-239):

Tras esto, revolió su sentimiento
y empezó a recibir aquella vista
de aquel sol que aserenaba el mundo.
Dejó estender sus rayos por su alma,
echando su calor y luz por ella,
y así le esclareció, y él levantóse
con nuevos alborozos levantados
y empezó con Amor a entrar en cuenta,
acordando de no dejar morir.

Para explicar la presencia de esta imagen, no es suficiente suponer que, como fuente de la luz y del fuego, el sol se podía mencionar metafóricamente para describir a Hero. Basta echar mano de la traducción que el mismo Boscán publicó en el 1534 del *Cortésano* de Baldassarre Castiglione. En el cuarto libro de éste, se halla, como bien se sabe, el discurso de Pietro Bembo que ofrece una síntesis de las teorías renacentistas sobre el amor, heredadas de los tratados de Marsilio Ficino.⁵⁶ Leemos pues, en la traducción de Boscán:

Mas hablando de la hermosura de que nosotros agora tratamos, la cual es solamente aquella que parece en los cuerpos, y en especial en los rostros humanos, y mueve aquel ardiente deseo que llamamos *amor*, diremos que es un lustre o un bien que mana de la bondad divina, el cual, aunque se estienda y se derrame sobre todas las cosas criadas como la luz del sol, todavía, cuando halla un rostro bien medido y compuesto, con una cierta alegre y agradable concordia de colores distintos y ayudados de sus lustres y de sus sombras y de un ordenado y proporcionado espacio y términos de líneas, infúndese en él y muéstrase hermosísimo, aderezando y ennobleciendo aquel sujeto donde él resplandece, acompañándole y alumbrándole de una gracia y resplandor maravilloso, como rayo de sol que da en un hermoso vaso de oro muy bien labrado y lleno de piedras preciosísimas. Y así con esto trae sabrosamente a sí los ojos que le veen y, penetrando por ellos, se imprime en el alma de quien le mora y con una nueva y estraña dulzura toda la trastorna y la hinche de deleite y, encendiéndola, la mueve a un deseo grande de él. Así que, quedando presa el alma del deseo de gozar de esta hermosura como de cosa buena, si se dexa guiar por el sentido, da de ojos en grandes errores y juzga que aquel cuerpo, en el cual se

56. La bibliografía sobre esta el discurso de Ficino sobre el amor existe una bibliografía ingente, que no procede recordar aquí. Men-

ciónese tan sólo la síntesis en lengua castellana de Ciorda (2004).

vee la hermosura, es la causa principal della; y así, para gozalla enteramente, piensa que es necesario juntarse del todo, lo más que sea posible, con él.⁵⁷

Castiglione describe el proceso del *innamoramento* desde la perspectiva del sistema neoplatónico tal como Ficino lo había teorizado. La misma descripción se hallaba en términos semejantes en los *Diálogos de amor* de León Hebreo, donde Filón le dice a Sofía:

Dices verdad, Sofía, porque si tu espléndida belleza no hubiese penetrado por mis ojos, no habría podido herir tanto como lo hizo los sentidos y la fantasía, y al penetrar hasta el corazón no habría tomado como residencia eterna, como la tomó, mi mente, llenándola con la escultura de tu imagen; los rayos del Sol no atraviesan tan rápidamente los cuerpos celestes o los elementos que están bajo él hasta la tierra, como lo hizo la efigie de tu belleza, hasta colocarse en el centro del corazón y en el corazón de la mente.⁵⁸

Ambas citas muestran cómo la teoría neoplatónica explica el amor desde una visión donde la amada resplandece con la luz del sol, ya que refleja la belleza del principio superior que trasluce a través de su cuerpo. Esta teoría había sido formulada por Marsilio Ficino en su *De amore* y, desde allí, había marcado entre otros textos filigráficos los *Asolanos* (1505) de Pietro Bembo, el *Cortesano* de Castiglione (1528) y los *Diálogos de amor* de León Hebreo (1535). Dentro del marco de la teoría que estriba en Ficino, el error amoroso, que define el amor terrenal, consiste en considerar que la fuente de la belleza está en la amada, y no en el principio transcendente más allá de ella.

Éste es exactamente el error de Leandro, según nos quiere advertir Boscán, siguiendo también en esto la tradición filigráfica, que había hecho de la historia de Hero y Leandro un caso ejemplar de *amor hereos*. En el muy breve capítulo X de la *Oratio septima* de su tratado, Ficino explicaba, bajo el título «De qué modo los amantes son fascinados» (*Quo pacto fascinantur amantes*):

Del modo en que los amantes son fascinados nos parece que ya dijimos bastante anteriormente, si añadimos que los mortales son fascinados sobre todo cuando al mirarse con mucha frecuencia, dirigiendo su mirada fijamente a la mirada de los otros, unen sus luces y, desgraciados, se impregnan de un largo amor. Ciertamente, como dice Museo, el ojo es toda la causa y el origen de esta enfermedad. De modo que si alguno tiene los ojos muy brillantes, aunque en los otros miembros no esté bien formado, obliga a los que le miran a perder la cabeza por la razón antes dicha. Quien está formado del modo contrario invita más a una moderada benevolencia que al ardor. La armonía de los otros miembros, aparte de los ojos, no parece tener en este tipo de enfermedad la fuerza de la causa sino un impulso ocasional. Porque tal composición invita al que mira desde lejos a acercarse. Y después retiene mucho

57. Castiglione (1994: 509-510).

58. Hebreo (2002: 170).

tiempo al que mira de cerca en su propia observación. Pero sólo hiere el encuentro de los ojos al que se detiene. En cuanto al amor moderado, que es partícipe de la divinidad, y del que se trata sobre todo en este banquete, no solamente el ojo es la causa, sino que también concurren la armonía y el encuentro de todas las partes.⁵⁹

Es el mismo Ficino, pues, quien designaba la historia de Hero y Leandro como un caso ejemplar de la *fascinatio*, del mal de ojo que aqueja a los amantes. Es probable que, conociendo el epilio del *priscus theologus* Museo, viera en aquella descripción la más antigua de las narraciones del mal de amor. Por eso, y porque en Museo figuraba ya con elocuencia el incendio que causa Amor en el corazón de los humanos, tenía que interpretar la materia del epilio como perfecta ilustración de su teoría del amor terrestre.

Resulta más que probable que Boscán, guiado por sus lecturas de Castiglione y de otros textos filográficos, como los de Bembo o del mismo Ficino, leyera también así el epilio de Museo.

Quisiéramos aducir un último punto de coincidencia, que apoyaría esta lectura. Vimos que los vv. 166-168 de Museo se han de leer como resumen de todo el poema:

ἤδη δὲ γλυκύπικρον ἐδέξατο κέντρον Ἐρώτων.
 θέρμετο δὲ κραδίην γλυκερώι πυρὶ παρθένος Ἥρώ,
 κάλλει δ' ἰμερθέντος ἀνεπτόητο Λεάνδρου.

Ya también aceptó el agridulce aguijón de los amores e inflamaba su corazón con dulce fuego la doncella Hero, y ante la belleza del seductor Leandro quedábase estupefacta.⁶⁰

Se aprecia ahora cómo el resumen de la historia infeliz se hace mediante su reducción al *innamoramento*. El epíteto de «aguijón» (κέντρον) es el famoso «agridulce» o, mejor dicho, «dulce amargo» (γλυκύπικρον) de la tradición elegíaca. Ahora bien, de este adjetivo el propio Ficino, como bien lo mostró Edgar

59. Ficino (2001: 215). Para el texto original, Ficino (2002: 233-235): «Quo autem pacto fascinentur amantes, satis supra dixisse uidemur, si modo illud addamus mortales tunc summopere fascinari quando frequentissimo intuitu aciem uisus ad aciem dirigentes, lumina iungunt luminibus et longum, miseri, combibunt amorem. Huius profecto morbi, ut Museo placet, causa omnis et origo est oculus. Ideo siquis nitore polleat oculorum, licet minus, in reliquis membris compositus sit, sepius intuentes ea ratione qua diximus insanire compellit. Qui contra dispositus est, ad moderatam quandam beniuolentiam

inuitat potius quam ardorem. Reliquorum preter oculos membrorum concinnitas non cause uim ad egrotationem huiusmodi sed occasionis impulsu uidetur habere. Talis quippe compositio eminus prospicientem, ut propius accedat, hortatur. Deinde cernentem cominus, in ipsa sui consideratione diutissime detinet. Immorantem uero solus ipse ferit intuitus. Ad moderatum autem amorem illum diuinitatis participem, de quo in hoc conuiuio ut plurimum disputatur, non oculus solus ut causa, sed partium cunctarum concordia iocunditasque concurrunt.»

60. Museo (1994: 67).

Wind,⁶¹ había hecho el epíteto más perfecto de la pasión amorosa en su vertiente humana (*De amore*, II, VIII):

Platón llama al amor cosa amarga. Y no sin razón, porque cualquiera que ama muere. Y Orfeo lo llama γλυκύπικρον, esto es, agridulce. Porque el amor es una muerte voluntaria. En la medida en que es muerte, es una cosa amarga. En la medida en que es voluntaria, es dulce. Muere, entonces, cualquiera que ama. Pues su pensamiento, olvidándose de sí, se vuelca en el amado. Si no piensa sobre sí, ciertamente no piensa en sí. Y por tanto, el espíritu afectado de tal manera, no obra en sí mismo, pues la operación principal del espíritu es el propio pensamiento. Aquel que no obra en sí, no es en sí, pues hay una identidad entre estas dos cosas, ser y obrar. No hay ser sin operación ni la operación excede el ser mismo. Ni obra cualquiera donde no está, y allí donde en sí no es, tampoco vive en sí mismo. Quien no vive está muerto. Por lo cual, está muerto en sí aquél que ama. Pero, ¿Vive al menos en otro? Seguramente.⁶²

Que Ficino atribuya la creación del epíteto a Orfeo y no a Museo no cambia la interpretación que da del amor humano como dulce amargo. Wind mostró que el mundo humanístico debió desconocer que el doble epíteto había sido acuñado por Safo, ya que incluso Erasmo, en sus *Adagia*, no remonta más allá de Plauto. Poliziano sería la excepción que confirmaría la regla. Pero a partir de Ficino, la calificación filosófica del amor como «agridulce» entroncaría con la tradición poética vernácula que, al menos desde Petrarca (RVF ccxix, 20-21, clvii, 6 y clxiv, 10), usaba este epíteto. Un momento crucial en el desarrollo de la noción lo brinda justamente Pietro Bembo en sus *Asolanos* y será recordado por lectores como Cervantes, cuando escribe en el libro iv de su *Galatea*: «¡Oh amarga dulzura, oh venenosa medicina de los amantes no sanos, oh triste alegría, oh flor amorosa que ningún fruto señalas, si no es de tardo arrepentimiento!» — citando de modo bastante directo a Bembo: «O amara dolcezza, o venenata medicina degli amanti non sani».⁶³ Asimismo, Antonio Armisén recordó cuánto Boscán usó el epíteto «agridulce» o «dulce amargo».⁶⁴

61. Véase Wind (1972: 161).

62. Ficino (2001: 41-42). Para el texto original, Ficini (2002: 43): «Amorem Plato rem amaram uocat. Nec iniuria, quia moritur quisquis amat. Hunc et Orpheus γλυκύπικρον, id est, dulce amarum nominat. Quippe cum amor mors uoluntaria sit. Ut mors est, amara res est. Ut uoluntaria, dulcis. Moritur autem quisquis amat. Eius enim cogitatio sui oblita semper in amato se uersat. Si de se non cogitat, in se certe non cogitat. Ideo nec in seipso sic affectus animus operatur, cum precipua operatio animi ipsa cogitatio sit. Qui non in se operatur, nec in seipso est. Equa enim inter sese hec duo, esse et operatio, sunt. Nec esse sine operatione

est nec operatio esse ipsum excedit. Nec operatur quisquam ubi non est, et ubicumque est operatur. Non ergo in se amantis est animus, quia in seipso non agit. Si in se non est, nec uiuit etiam in seipso. Qui non uiuit mortuus est. Quare in se mortuus est quicumque amat. Num uiuit saltem in alio? Profecto.»

63. Bembo (1990: 150). Nótese la *uariatio* de Cervantes respecto a la versión anónima castellana de los *Asolanos* (Salamanca, 1551), que podría hacer pensar que se trata más bien de una traducción directa desde el italiano: «¡oh, ponzoñosa medicina de los enamorados no sanos!» (Bembo, 1990: 151)

64. Armisén (1982: 326-327).

No queremos entrar ahora en la cuestión de saber cómo Boscán resolvió la traducción del centro del epilio de Museo, es decir, aquel lugar donde aparecía dicha noción de γλυκύπικρον (vv. 166-168). Si se acepta, sin embargo, la hipótesis de que el centro del *Leandro* de Boscán pudiera hallarse justamente en la traducción del episodio de Aristeo y de Orfeo,⁶⁵ tendríamos una interesante coincidencia entre el γλυκύπικρον del centro del epilio de Museo y el γλυκύπικρον que Ficino, pensando probablemente en la *Geórgica* de Virgilio, atribuía a Orfeo. De hecho, encontramos a través de todo el *Leandro* de Boscán un juego constante entre lo «dulce» y lo «amargo», en consonancia con lo que se deja observar en otros poetas de su época.⁶⁶

Las aguas son amargas e, insiste Boscán, Leandro debe dejar en Hero «el amargor del agua». La dulzura, en cambio, invade el poema, culminando en esta apóstrofe de Leandro por Hero (vv. 2207-2210):

Mi dulce bien, mi dulce esposo y dulce
corazón mío, por quien todo me es dulce.
¿Pudiste tú, mi bien, tan gran trabajo
y peligro pasar, como has pasado?

Si se compara ahora la lectura que Boscán hace de Museo, se observa que su *amplificatio* es de índole no sólo poética, sino también teórica: su propuesta de lectura se halla inserta en su traducción. No hay pruebas explícitas de ello, pero la secuencia de indicios hace probable que Boscán concibiera su traducción de Museo como un acto teórico. El análisis que Javier Lorenzo propuso del episodio que Boscán insertó en el pasaje que retomó de Virgilio —es decir: los vv. 1568-1912 que describen la corte submarina de Neptuno— sugiere que haya que leer el *Leandro* también en otros lugares a la luz del *Cortesano* y, más en especial, de su libro cuarto.⁶⁷ Otros indicios de lo mismo se hallarían en lo afirmado por Otis H. Green, quien demuestra con algunos ejemplos que Boscán se inspira en el *Cortesano*, según lo anuncia desde el comienzo de su breve ensayo comparativo:

What Boscán endeavored to do was to convert Musaeus' priestess of Aphrodite into a Renaissance *dama*, and to bring the passion of both lovers into conformity with the code of Platonic love as set forth in Castiglione's *Il Cortegiano*, of which Boscán was the brilliant translator.⁶⁸

Parece querer demostrar que Boscán, con su traducción, quiso estilizar a Hero y Leandro como perfectos amantes neoplatónicos. Reichenberger afir-

65. Se trataría de un centro no ubicado en el mismo centro aritmético, pero sí según el canon de la sección áurea; véase Fontana Elboj (1985).

66. Véase Festugière (1941: 94-140), que menciona en especial a Maurice Scève, Antoine

Héroët y Margarita de Navarra, coetáneos de Boscán.

67. Véase Lorenzo (2006), ahora recogido en Lorenzo (2007: 129-154).

68. Green (1948: 91).

maba algo parecido.⁶⁹ Pero este aserto no es suficiente. En realidad, Boscán pinta la pasión de los dos jóvenes amantes en consonancia con la tradición elegíaca de la ficción sentimental, a su vez cada vez más marcada en tiempos de Boscán por el neoplatonismo. Pero es necesario ser prudente a la hora de decir que Leandro sería el perfecto representante de la pasión neoplatónica. Lo es, pero en la vertiente humana de la vida, más amarga que dulce. Se dan, pues, indicios de una doble reinterpretación del poema de Museo, a la vez a la luz de la tradición elegíaca de la ficción sentimental y a la de la filografía neoplatónica.

Esta interpretación tendría que hallar su confirmación en indagaciones renovadas, en varias direcciones. Una sería la del diálogo complejo entre el texto de Museo y las dos *Heroidas* de Ovidio, que Boscán conocería en una de las numerosas ediciones comentadas de la segunda mitad del s. xv. Menéndez Pelayo y Reichenberger ya subrayaron la importancia de una serie de préstamos literales, que demuestran la huella de los dos poemas elegíacos ovidianos en el epilio de Boscán. Pero los mismos comentarios brindarían probablemente nuevas claves de interpretación del *Leandro*. Al hilo de esta lectura elegíaca habría que calibrar la posibilidad de una lectura trágica del *Leandro* —hipótesis que nos proponemos explorar en otro ensayo de próxima publicación—.

El aspecto neoplatónico plantea por su parte el problema de la importancia del pensamiento italiano, que aún no ha sido calibrada para la obra de Boscán, y menos para el lugar de Boscán en la historia de la recepción de esta corriente doctrinal italiana en la España de los primeros años del s. xvi.⁷⁰ De este movimiento teórico habría que buscar más elementos en el *Leandro* y en el resto de la obra del poeta barcelonés. Merecería en efecto la pena examinar el conjunto del poema de Boscán para intentar medir, gracias a una evaluación equilibrada de los juegos intertextuales e imitativos que lo estructuran, el alcance de lo que probablemente fuera el último gran proyecto del poeta barcelonés.

Apéndice

Reproducimos aquí (desarrollando las abreviaciones y acomodando la puntuación para mayor facilidad de lectura) las observaciones de Vatel a la traducción de La Mare (Museo, *De insano Leandri ac Herus amore poemation...*, fol. IXr^o-IXv^o). Esta glosa al texto es un conjunto seguido, cuyos apartados separamos aquí, de modo que el comentario y su progresión sean más legibles, conforme las explicaciones vayan siendo cada vez más consistentes.

69. Véase Reichenberger (1951: 105).

70. Para una rica muestra del interés de este

tipo de lectura de la poesía del *Cinquecento* hispánico, véase ahora Torres Salinas (2013).

Quam.] virginem.

Leander.] Apostrophe.

Spectasti.] pro desyderio, & affectu fixe, ac frequenter contuitus es & veluti approbasti. Vnde & spectatores pecune dicuntur: qui eam approbant. Et licet spectare de omnibus dici queat: proprie tamen ad voluntatem referas. Quamobrem recte subiunxit.

mente ambigua.] i. animo se in diuersas partes scindente. Cum rationi modo: modo sensitiuo affectui succumberet: vt postmodum videbitur.

Contundere.] conficere: atque obruere.

Pectus miserum.] Mentem sauciam: & traiectam.

Stimulis.] occultis curis: & amorum illecebris.

Sensus est.] Nolebas animum tuum in amoris studium tam inane: tamque miserum inducere. Ex quo quidem primo conflictu continentia, & probitatis mater ratio, euasit victorie compos. Sed reparato appetitus, & sensualitatis exercitu: subactisque in ipso congressu ratione, & pertinentia: tu mox igniuomis domitus, fixusque sagittis turpium cogitationum: vivere spernebas tantæ mulcedinis: ac Herus connubij expers. Amor vero seclusa ratione in cordis, & animi palatium introductus.

Augebatur.] Cum radijs, & fulgoribus, quos lumina, & Heronis oculi suffundebant. Vbi nec ab re quidem videtur autor spondaico versu vsus: non solum propter rei pondus: & radiorum grauitatem: aut quam spondeo in sacrificijs (qualia hic describuntur) & libamentis vterentur: sed quod $\sigma\pi\omicron\nu\delta\eta$: a quo deducitur: non solum libamentum: ac sacrificium: verumetiam sponsionem proprie: ac fœdus significet. Videbantur enim Herus oculi radios humori suffundendo gratias polliceri: fœdusque amoris cum Leandro percutere. Quod equidem in sequentibus liquido dignoscetur.

Flamme tenus.] Amor / animæ & corpis acerrimus hostis, microcosmi: vt ita loquar: hoc enim Leandri longe, lateque omnia sine controuersia possidens, cordis penetralia primum: obsessasque animi domos: ac recessus incendit. Vnum seuiret minori dispendio in reliquum corpus.

Ignis inuicti viribus.] Qui nec aquis perimi possit nec vmbris diminui. Vt ait in *Bucolica* Mantuanus.⁷¹

Lambabant.] molliter: & cum quadam non nocendi specie exurebant.

Intacta fama.] nullo notata vicio.

Ocyus volat.] Citius penetrat: effertur quod ac subit anima.

Alatis sagittis.] quidem alate & veloces sagitte. Sic & grecus $\pi\tau\epsilon\rho\epsilon\mu\tau\omicron\varsigma$ οί σού. i. pennata sagitta. $\pi\tau\epsilon\rho\acute{\omicron}\mu$, enim a quo $\pi\tau\epsilon\rho\acute{\omicron}\epsilon\iota\varsigma$: pennam significat. $\pi\tau\acute{\epsilon}\rho\upsilon\zeta$ vero alam. Quidem vtrunque conuenit.

Est oculus praeceps animi via.] Pulchre admodum dilatauit: quod strictim qui-

71. No se trata aquí de Virgilio, sino de Bap-
tista Mantuanus, que describe al comienzo de
su tercera Égloga (*Amyntas, De insani amoris
exitu infelici*) en términos llenos de patetis-
mo el incendio de amor que padece un joven
amante (vv. 103-108): «Hanc puer ut vidit,
periit flammisque tuendo / Hausit et in pectus

caecos absorbit ignes, / Ignis qui nec aquis
perimi potuere nec umbris / Diminui neque
graminibus magicisve susurris. / Oblitusque
greges et damna domestica totus / Uritur et
noctes in luctum expendit amaras.» (citamos
por la ed. *princeps* Mantua, 1498, cuyo texto
edita Mantuanus: 1911).

dem Museus sic dixerat. ὀφθαλμὸς δ' ὁδὸς ἔστιν hoc est oculus vulnero via est. Est autem oculus organorum corporis preciosissimum: in quo (vt ait Albertus Magnus) maxima indicia amoris, & odij existunt.⁷²

Labitur inde vulnus.] i. amoris incendium.

Coniectu ocelli.] Impulsu ac nutu oculi. Est etenim verus cordis nuntius & in quo animus inhabitat. Vnde Plautus in *Miles*: nam ego quidem mores: ocellos habeo.⁷³ Sic igitur Leander Herus forma ac iuuenta postremo correptus

Cœpit admirari:] amorisque impulsu contra se: & pudorem suum mouere durissimum proelium: in quo aliquamdiu Marte incerto: varia victoria pugnatum est. Nam mox ipse Leander in primo conflictu tremit: pudoreque opprimitur.

Tremit autem purpureum cor.] In quo quidem tremor cor: syllabica dictio non sine argumento suspensa est. Quippe cor vtri cedat, ambigit. Postremo autem pudor nobilis & ingenuus se in ora & castra sua recipiens, vexilla in fronte & sue sedis propugnaculo collocat. Quamobrem Leander, alioqui

Heronis facie inflammatus honesta:] Stupet: ac verecundia consternitur.

Ast animos faciebat amor:] qui cum Leandro tandem insiliens, vicit

soluitque pudorem.] Sic Leander amoris subsidio victoriae compos, a secum pudore est infœliciter superatus.

72. Vatel no lee esta afirmación directamente en Alberto Magno, *De animalibus*, sino que la toma prestada del *Dictionarium* de Ambrosio Calepino (aquí en una versión posterior al comentario de Vatel, Calepino, 1576: 856b): «Sunt autem oculi pars corporis pretiosissima, in quibus (vt Albertus Magnus inquit) maxima indicia amoris & odij existunt. Sunt enim veri cordis nuntij, in quibus animus inhabitat.» (siguen numerosos ejemplos). Este comentario es tópico, en la tradición crítica que rodea la poesía elegíaca, como lo muestra el comentario a «ocellis» en Propercio, lib. I, que hace Theodorus Marcilius (Catulo,

Tibulo, Propercio, 1604: 572b: «Oculi sunt pars corporis pretiosissima, & qui, teste Plinio, lucis vsu vitam distinguunt a morte. Oculi sunt, vt ait Palemon, flores animæ. Oculus, vt scribit Albertus magnus in primo de animalibus, verus est cordis nuntius: & profecto in oculis animus inhabitat: suntque in hic maxima indicia amoris, & odij: adeoque illicibiles sunt oculi ad amorem, vt sine illorum venustate, atque decentia, nec ipsa Venus placere possit Vulcano suo.»

73. Plauto, *Miles gloriosus*, v. 347: «nam ego quidem meos oculos habeo nec rogo utendos foris.»

Bibliografía

- ALVAR EZQUERRA, Antonio, «Mitología clásica y poesía castellana en la época del emperador Carlos», *La mitología clásica en la literatura española*, ed. Juan Antonio López Férez, Madrid, Ediciones Clásicas, 2007, 235-265.
- ANNICCHIARICO, Annamaria, «Presenza e presenza-assenza di madonna Fiammetta e di Corella nel Tirant lo Blanc», *Estudis sobre Joan Roís de Corella*, ed. Vicent Martines, Alcoi, Editorial Marfil, 1999, 55-69.
- ARMISÉN, Antonio, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán: la edición de 1543*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1982.
- BÉHAR, Roland, «Cum peteret dulces audax Leandros amores...: Lectures européennes d'une épigramme de Martial, entre 1530 et 1550», volumen colectivo, ed. Trung Tran, París, Classiques Garnier, en preparación.
- BÉHAR, Roland, «El fantasma del autor y el intérprete: esbozo de un motivo literario», *El autor oculto*, ed. Maud Le Guellec, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, en prensa.
- BEMBO, Pietro, *Gli Asolani - Los Asolanos*, ed., intr. y notas de José-María Reyes Cano, Barcelona, Bosch, 1990.
- BERTHON, Guillaume, «Aux marges du poème de Musée traduit par Marot: mettre en livre une traduction au début des années 1540», volumen colectivo, ed. Trung Tran, París, Classiques Garnier, en preparación.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Libro llamado Fiammeta porque trata de los amores de una notable dueña napolitana llamada Fiammeta el qual compuso el famoso Juan Vocacio poeta florentino: va compuesto por sutil y elegante estilo. Da a entender muy particularizadamente los efectos que haze el amor en los animos ocupados de pasiones enamoradas. Lo qual es de gran provecho por el aviso que en ello se da en tal caso*, Lisboa, Luys Rodriguez, 1541.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron. Filocolo. Ameto. Fiammetta*, a cura di Enrico Bianchi, Carlo Salinari, Natalino Sapegno, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1952.
- BOSCÁN, Juan, *Las obras de Boscán, repartidas en tres libros*, ed. William I. Knapp, Madrid, Librería de M. Murillo, 1875.
- BOSCÁN, Juan, *Obras poéticas*, ed. Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, Facultad de filosofía y letras, 1957.
- BOSCÁN, Juan, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999a.
- BOSCÁN, Juan, *Poesía*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Akal, 1999b.
- CALAME, Claude (ed.), *L'amore in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1984.
- [CALEPINO], *Ambrosii Calepini Dictionarium [...]*, París, Apud Joannem Maecum, 1576.
- CANFORA, Luciano (ed.), *Storie d'amore antiche. Leucippe e Clitofonte, Dafni e Cloe, Anzia e Abrocome*, Bari, Edizioni Dedalo, 1987.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, trad. Juan Boscán, Madrid, Cátedra, 1994.

- CÁTEDRA, Pedro M. (ed.), *Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (Siglos XV-XVI)*, Madrid, Nuevo Milenio, 2000.
- [CATULO, TIBULO, PROPERCIO], *C. Val. Catulli, Albii Tibulli, Sex. Aur. Propertii opera omnia quae extant*, París, Apud Marcum Orry, 1604.
- CHEVROLET, Teresa, *L'Idée de fable : théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Ginebra, Droz, 2007.
- CIORDA, Martín, *Amar en el Renacimiento, un estudio sobre Ficino y Abarbanel*, Buenos Aires, Ed. Miño Dávila, 2004.
- CLÚA SERENA, Josep Antoni, «The Contraposition between «epos» and «epyllion» in Hellenistic Poetry. «Status Quaestionis»», *Anuario de estudios filológicos*, 27 (2004), 23-39.
- COMBONI, Andrea y DI RICCO, Alessandra (eds.), *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2003.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, «La fábula mitológica en España: valoraciones y perspectivas», *Lectura y signo*, 5 (2010), 9-30.
- ESTEVE, Cesc, *La invenció dels orígens. La història literària en la poètica del Renaixement*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.
- ESTEVE, Cesc y MOLL, Antoni-Lluís, «La poètica catalana del Renaixement: Conceptes clau», *La poètica renaixentista a Europa. Una recreació del llegat clàssic*, ed. Josep Solervicens y Antoni L. Moll, Barcelona, Punctum & Mimesi, 2011, 199-241.
- FESTUGIÈRE, André-Jean, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française du XVI^e siècle*, París, Vrin, 1941.
- FICIN, Marsile, *Commentaire sur «Le Banquet» de Platon. «De l'amour»*, trad. Pierre Laurens, París, Les Belles Lettres, 2002.
- FONTANA ELBOJ, Gonzalo, «La sección áurea, estructura numérica del *Leandro y Hero* de Boscán», *Cuadernos de investigación filológica*, XI, Logroño, Colegio Universitario de La Rioja, 1985, 71-77.
- GARCÍA GALIANO, Ángel, «Poética implícita en Juan Boscán», *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Juan Villegas, Irvine, University of California, 1994, vol. 1, 163-170.
- GARGANO, Antonio, «“Parlar aspro”. La Canción IV de Garcilaso y la tradición petrosa», *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.
- GIL, Luis, «La enseñanza universitaria del griego en España: del Renacimiento a la Ilustración», *Studi Ispanici*, 24 (2009), 31-43, ahora en *id.*, *Nuevos Estudios de Humanismo y Tradición clásica*, Madrid, Dykinson, 2011, vol. II, 147-171.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Tecnos, 1997.
- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.
- GREEN, Otis H., «Boscán and *Il Cortegiano*: The *Historia de Leandro y Hero*», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 4 (1948), 90-101.

- GRENDLER, Paul F. y CARTWRIGHT, Julia, *Aldo Manuzio, Episodios para una biografía*, prefacio y traducción de Gabriel Bernal Granados, México, Editorial Aldus, 2000.
- HEBREO, León, *Diálogos de amor*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Tecnos, 2002.
- KLUGE, Sofie, «Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco», *Criticón*, 115 (2012), 159-174.
- KLUGE, Sofie, «Un epilio barroco: el Polifemo y su género», *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2013, 153-170.
- LÓPEZ RUEDA, José, *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1973.
- LORENZO, Javier, «A propósito de una digresión virgiliana: cortesanía e imitación en el *Leandro* de Boscán», *Lemir*, 10 (2006) <<http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista10/Lorenzo/Leandro.htm>>
- LORENZO, Javier, «*Nuevos casos, nuevas artes*». *Intertextualidad, autorrepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán*, New York-Berna-Berlín, Peter Lang, 2007.
- MCCLOSKEY, Jason, «“Navegaba Leandro el Helesponto”: Love and Early Modern Navigation in Juan Boscán’s *Leandro*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 47 (2013), 3-27.
- MANTUANUS, Baptista, *Eclogues*, ed. Wilfred Pirt Mustard, Baltimore, John Hopkins Press, 1911, ahora en <http://www.philological.bham.ac.uk/mantuanus/text.html#3_1>
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Juan Boscán*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1908.
- MOYA DEL BAÑO, Francisca, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1966.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, «La canción IV de Garcilaso como infierno de amor: de Garci Sánchez de Badajoz y el Cariteo a Bernardo Tasso», *Criticón*, 80 (2000), 19-47.
- [MUSEO], *Musæi opusculum de Herone & Leandro, quod & in latinam linguam ad uerbum tralatum est*, Venecia, Aldo Manuzio, 1494 o 1495/1498, ejemplar: Munich, Bayerische Staatsbibliothek, sign. Rar. 303.
- [MUSEO], *Musæus Poeta Vetustissimus, De Ero & Leandro. Græce & Latine*. Apud Inclytam Germaniæ Basileam, 1518, ejemplar: Munich, Bayerische Staatsbibliothek, sign. A.gr.a. 1655.
- [MUSEO], *De insano Leandri ac Herus amore poemation, cum Joannis Vatelli commentariis Guilielmo de Mara paraphraste luculentissimo*, París, Jodocus Badius Ascensius, 1514, ejemplar: Viena, Österreichische Nationalbibliothek, sign. 21803-B.
- [MUSEO], *Hero und Leander*, ed. Horst Färber, Munich, Heimeran, 1961, disponible en línea en la Bibliotheca Augustana, <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_post05/Musaios/mus_hero.html>

- MUSEO, *Hero y Leandro*, introducción, traducción y notas de José Guillermo Montes Cala, prólogo de Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1994.
- MUSEO, *Ero e Leandro*, a cura di Guido Paduano, Venecia, Marsilio Editori, 1994.
- [MUSEO], *Héro et Léandre*, ed. Pierre Orsini, París, Les Belles Lettres, 2003.
- Poemas de amor y muerte en la Antología Palatina. Libro V y selección del libro VII*, ed. Cristóbal Rodríguez Alonso y Marta González González, Madrid, Akal, 1999.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu-Fabra, 2010.
- PROCTOR, Robert, *The Printing of Greek in the 15th century*, Oxford, Oxford University Press, 1900, reed. Hildesheim, Olms, 1960.
- REICHENBERGER, Arnold, «Boscán and Ovid», *Modern Language Notes*, 65 (1950), 379-383.
- REICHENBERGER, Arnold, «Boscán and the Classics», *Comparative Literature*, 3 (1951), 97-118.
- RIQUER, Martín de, *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*, Barcelona, Archivo histórico, 1945.
- ROÍS DE CORELLA, Joan, *Tragèdia de Caldesa i altres proses*, ed. Marina Gustà, Barcelona, 1980.
- ROÍS DE CORELLA, Joan, *El jardín de amor y otras historias amorosas*, notas introductorias por Martí de Riquer y Joan Fuster, Tlalpan, Libros del Umbral, 2001.
- SAPPHO ET ALCAEUS, *Fragmenta*, ed. Eva-Maria Voigt, Amsterdam, Polak & Van Genneep, 1971.
- SAROLLI, Gian Roberto, «Boscán as Translator: St. Jerome or the Humanists?», *Modern Language Notes*, 77 (1962), 187-191.
- SCHÖNBERGER, Otto, «Zum Aufbau von Musaios' *Hero und Leander*», *Rheinisches Museum für Philologie*, 121 (1978), 255-259.
- SCHÖNBERGER, Otto, «Mythologie und Wirklichkeit bei Musaios», *Rheinisches Museum für Philologie*, 130 (1987), 384-395.
- SICHERL, Martin, «Die Musaios-Ausgabe des Aldus Manutius und ihre lateinische Übersetzung», *Italia medioevale e umanistica*, 19 (1976), 257-276.
- TASSO, Bernardo, *Rime*, ed. Domenico Chiodo, Torino, Edizioni RES, 1995.
- TORRES SALINAS, Ginés, *La luz en la poesía española del siglo XVI (Garcilaso, Fray Luis, Aldana y Herrera)*, Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2013.
- WIND, Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento*, trad. Javier Fernández de Castro y Julio Bayón, Barcelona, Barral Editores, 1972 (ed. inglesa original Londres, 1968).

