Corso di Laurea specialistica (ordinamento ex D.M. 509/1999)
in Lingue e Letterature europee, americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

Los paratextos de libros españoles conservados impresos por Gabriele Giolito de' Ferrari

Relatore
Ch. Prof. Maria Del Valle Ojeda Calvo
Correlatore
Ch. Prof. Pier Mario Vescovo

Laureando
Andrea Salvador
Matricola 815759

2012 / 2013

Índice

Capítulo I: La imprenta en Venecia pág.05

I.1. Gutenberg y la imprenta de tipo móviles pág.06
I.2. La difusión de la imprenta de tipo móviles en Italia pág.08
I.3. La imprenta en Venecia pág.09
I.4. Aldo Manuzio, uno de los primeros tipógrafos venecianos pág.11
I.5. Los tipógrafos de Trino: los Giolitos de' Ferrari pág.14
I.6. Gabriele Giolito de' Ferrari, un tipógrafo único pág.17

Capítulo II: Los libros publicados en español por Gabriele Giolito de' Ferrari pág.26

II. 1. Libros publicados en 1552 pág.27
II. 2. Libros publicados en 1553 pág.27
II. 3. Libros publicados en 1555 pág.31
II. 4. Libros publicados en 1558 pág.31
II. 5. La temática y el género de los libros publicados por Gabriele Giolito de' Ferrari pág.32

Capítulo III: Los paratextos pág.37

III.1. Las partes de los paratextos pág.38
III.2. Otro expediente comercial: la itálica, un nuevo tipo de caracteres móviles pág.40
III.3. Los paratextos en los libros publicados por Gabriele Giolito de' Ferrari pág.41
III.4. La portada y sus significados pág.42
III.5. La dedicatoria: otro expediente comercial pág.47
III.6. El prólogo pág.50
III.7. Las tablas pág.52
III.8. El formato pág.53

Capítulo IV: Análisis de los prólogos y de las cartas dedicatorias de los libros publicados por Gabriele Giolito de' Ferrari pág.55

IV.1. Análisis de la *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Ysea, con otras obras en verso parte al estilo Español, y parte al Italiano: agora nuevamente sachada a luz (por Alonzo Núñez de Reinoso)* pág.56
IV. 2. Análisis de *Question de Amor, de dos enamorados; a l'un era muerta su amiga, el otro sirve sin speranza de galardón. Disputan qual delos dos suffre mayor pena. Entretexense en esa controversia muchas cartas y enamorados enrazionamientos; y otras cosas muy sabrosas y deleitables. Assimesmo se ha anadido a esta obra en esta última addition treze quistiones del philocolo de Juan Boccaccio* pág.60
IV. 3. *Las obras de Boscan: y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros. A de más que ay muchas anadidas, van aqui mejor corregidas, más complicadas y en mejor orden que hasta agora has sido impresadas* pág.63
IV. 4. Análisis de *Proceso de cartas de amores que entre dos amantes passaron; con una carta des author para un amigo suyo pidiéndole consuelo, y una quexa y aviso contra Amor. Assimesmo hay en este libro otras excellentísimas carta que allende de su dulce y pulido estilo, están escriptas en reffranes traydos a propósito. Y al cabo se hallará un Diálogo muy sabroso que habla de las mugeres* pág.66
IV.5. Análisis de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea, enlaqual se contienen demás de su agredable y dulce Estilo, muchos sentencias philosophales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrandoles los enganos que estan encerrades en sirvientes y alcahuetas* pág.70

Capítulo V: El lector y su evolución pág.74

V.1. El lector dentro del libro pág.78
V.2. El lector y su educación pág.83

Capítulo VI: Conclusiones pág.90

Bibliografía pág.94

Páginas web pág.97

Apéndice 1 pág.98

Listado de los libros españoles impresos por Gabriele Giolito de' Ferrari

Apéndice 2 pág.100

Transcripción de los paratextos

Capítulo I

La imprenta en Venecia

En el siglo XVI la República de Venecia seguía manteniendo un mayor potencial y una más sólida posición, destacando por encima de los restantes núcleos políticos de la península italiana y seguía siendo, pues, una pieza importante del mapa político europeo, interviniendo activamente en las disputas internacionales merced al poderío territorial y marítimo que conservaba desde su etapa anterior como potencia mediterránea. Con un sistema de gobierno y administración que se mostraba operativo y eficaz, con una organización social bastante representativa en comparación a lo que para entonces era usual, sin graves problemas internos que combatir y con unas disponibilidades económicas que le permitían contar con unas fuerzas militares adecuadas a sus necesidades de defensa y a sus pretensiones exteriores, el Estado veneciano supo conservar su papel de primera estrella del firmamento italiano.

El aristocratismo republicano no era patrimonio de una cerrada oligarquía nobiliaria que ocupase el poder de forma tiránica, permanente y exclusiva, sino que, por el contrario, una relativa rotación y alternancia en las esferas gubernamentales eran notas distintivas de su peculiar ordenamiento constitucional, eso sí, siempre sobre la base de una estructuración socio-política estamental en la que la nobleza no había perdido ni mucho menos su posición sobresaliente.

El dominio veneciano de los territorios del Véneto y la Lombardía motivaron los recelos de la mayoría de las potencias europeas y de los demás estados italianos. Cada una de las pérdidas territoriales sufrida por los venecianos a manos de los turcos en el Mediterráneo oriental era acogida con satisfacción en Europa. Incluso en el año 1508 se constituye la Liga de Cambrai, formada por el papa, el emperador, España y Francia, para luchar contra la Serenísima República. La Liga contó con el apoyo de los duques de Mantua, Saboya y Ferrara. Las tropas aliadas conseguían derrotar a las venecianas y la República alcanzaba en su momento más bajo. Sin embargo, la urdimbre diplomática era tal que en el año siguiente la Liga se disolvía y Venecia conseguía poner fin al conflicto sin apenas pérdidas territoriales. A pesar de esta victoria "in extremis", la República estaba agotada y tocaba fondo. El descubrimiento de América en 1492 y la colonización del nuevo continente no serán la causa del inicio del descalabro económico de la ciudad. Más bien los motivos debemos buscarlos la falta de interés por parte de los nobles venecianos en invertir en negocios más arriesgados, buscando la seguridad económica al adquirir grandes fincas. Pero no debemos pensar que el comercio con Oriente se paró. A pesar del bloqueo turco tras la caída de Constantinopla en 1453, los mercaderes venecianos siguieron realizando transacciones en los mercados orientales y aportando a Europa los ricos productos que tanto éxito tenían: especias, oro, ricos tejidos, etc. Para

mantener su espacio comercial en la zona, Venecia no dudó en participar en la famosa batalla de Lepanto, junto a España y el Papado, batalla en la que consiguió vencer don Juan de Austria, hermano de Felipe II. El gran triunfo de Venecia en estas fechas sería mantener su propia independencia, en unos años en los que los estados italianos eran piezas claves en la política territorial de las grandes potencias europeas: España, Francia y los Estados Pontificios[1].

A principios del siglo XVI, el poder de la república de Venecia permanecía casi intacto, ya que en los primeros inicios del siglo anterior se había rodeado considerablemente su dominio territorial. Es cierto que sus instituciones habían adquirido gran perfección y funcionaban con notable armonía. La ciudad tenía 100000 habitantes gracias a un elevada cualidad del estilo de vida y a los florecientes comercios que garantizaban un aprovisionamiento constante de comer y giro de dinero que permitía casi a todos de vivir de manera bastante digna. El sector más desarrollado era, sin dudas, el terciario, había comerciantes, artesanos, carpinteros y hoteleros. La ciudad se expandió siguiendo las preguntas de los habitantes, pero gran importancia obtuvieron sobre todo los turistas que la visitaban y, en particular, esos que la consideraban la capital cultural de Italia. Por el comercio y su historia particular y única, la ciudad presentaba una población cosmopolita y sobretodo la aristocracia veneciana veía en cultura un patrimonio que tenía que ser conservado. En la Venecia del siglo XVI, el libro era un elemento fundamental que representaba una manera única para unir culturas diferentes y divulgar ideas nuevas a través de este medio comercial que, a pesar de que fuese algo de precio elevado, se evolucionó solo a lo largo del siglo XV para difundir el conocimiento entre la humanidad.

I.1. Gutenberg y la imprenta de tipo móviles

En 1450 Gutenberg transformó la manera de producir los libros: nació la imprenta de tipo móviles. Con este método el tiempo de producción de un libro se redujo en la mitad y solo más tarde, se desarrolló la utilización del tipo móvil de metal fundido. A los europeos, no obstante, les fue mucho más fácil aprovechar el tipo móvil porque el número de letras que usaban, y por tanto la inversión de capital, eran mucho menores que en los escritos en chino y japonés.

Con el alfabeto y el tipo móvil sólo se necesitaba otra innovación, la prensa de la imprenta, para provocar la revolución. No era sorprendente que esa revolución tuviera lugar en Europa, donde la gente había usado la prensa de tornillo para prensar aceites y uvas desde que la inventaran los romanos.

En conclusión, todas estas contribuciones (papel, tinta fluida, alfabeto, tipo móvil y prensa de tornillo) fueron reunidas por fin en la ciudad alemana de Maguncia, en el año 1450. El responsable de ello fue un hábil obrero metalúrgico llamado Johannes Gutenberg. Gutenberg no era un científico sino un empresario que vio una oportunidad e intentó aprovecharla[2].

---

[1] Lodolini, Armando, *Le repubbliche del mare, Roma, Biblioteca di storia patria*, a cura dell'Ente per la diffusione e l'educazione storica, 1967.

[2] Van Zanden, Jan Luiten, *Charting the "Rise of the West": Manuscripts and Printed Books in Europe, A Long-Term Perspective from the Sixth through Eighteenth Centuries,* The Journal of Economic History, Vol. 69 (2), 2009, páginas 409- 445.

La finalidad buscada con este nuevo invento era ante todo conseguir la reproducción de un texto que mantuviera el máximo parecido con el manuscrito que tenía como modelo, pero abaratando el producto al pasar de un ejemplar único, a contar con copias múltiples exactamente iguales. La multiplicación de copias fue en un primer momento su único interés. Pero la difusión de estas copias por toda Europa, y la posibilidad de concentrar en bibliotecas privadas un número cada vez mayor de obras dio lugar a que paulatinamente el lector cambiase su forma de enfrentarse a los textos que estudiaba, desembocando paulatinamente en la creación de sistemas de pensamiento totalmente nuevos.

En la época del libro manuscrito, el esfuerzo del estudioso se concentraba normalmente en unos pocos textos, aquellos a los que tenía fácil acceso, comentándolos y explicándolos con el mayor lujo de detalles, era el período clásico del glosador. Con la aparición del libro impreso, el lector contaba frecuentemente con un conjunto de obras que le permitían la comparación de textos y su comentario crítico, posibilitando también el hallazgo de diferencias y hasta contradicciones entre las diversas ediciones y la búsqueda de un texto más depurado. Los textos nacidos por este sistema eran de nuevo multiplicados por los impresores y repartidos por la red de libreros, sirviendo a su vez como fuente de nuevas ediciones críticas en las que se habían incorporado correcciones y añadidos que habían facilitado además otros lectores interesados. En muy pocos años se había pasado del sabio errante viajando de biblioteca en biblioteca, buscando el manuscrito concreto que resolviera sus dudas, al erudito sedentario, quien en su lugar de trabajo recibía abundante información de su interés y que, una vez asimilada, va a enriquecer a su vez obras propias y ajenas. Una retroalimentación continua que va a contribuir poderosamente al nacimiento de la ciencia moderna.A lo largo del período incunable, la estructura del libro va a variar sustancialmente. El estudioso del período manuscrito que quería referirse a un texto leído tenía que indicar el autor y el título de la obra (por supuesto sin ninguna referencia a un ejemplar concreto), el título del capítulo o su número y el párrafo correspondiente. Esto exigía que el texto se organizara frecuentemente en capítulos cortos, para que fueran fácilmente identificables. Ocurría así porque el libro manuscrito no contaba con portada, ni con índices, ni estaba foliado o paginado, elementos que hoy consideramos imprescindibles para la adecuada identificación de una obra (portada), para la fácil consulta de una cita (paginación) o para un mejor aprovechamiento del texto (índices temáticos o alfabéticos).

La necesidad sentida por el estudioso de identificar lo más exactamente posible una cita o una obra van a llevar a los impresores a introducir paulatinamente estas innovaciones, pero no fueron obra personal de un impresor concreto, sino fruto de una generación de tipógrafos que buscaron, y van hallando, el formato más adecuado para las nuevas necesidades de sus clientes potenciales. La paulatina introducción de estos elementos en el libro impreso va a facilitar la aparición de nuevas fórmulas de intercambio de información.La creación de la portada y de la paginación fue un poco tangencial en los intereses de la primera imprenta, pero pronto se descubren su enorme potencial informativo. En un primer momento se relaciona más con el proceso de creación del libro que con el interés del impresor por facilitar al lector la utilización del libro. En el caso de la portada, el hecho de que, en el período incunable, el impreso saliera frecuentemente al mercado en pliegos sueltos, sin encuadernar, hizo que fuera habitual que los tipógrafos dejaran la primera hoja recto del primer cuaderno en blanco, para evitar que se deteriorara el texto en la manipulación del libro hasta que llegara al comprador. Muy pronto se constató la utilidad que suponía el que en esta primera hoja, inútil desde el punto de vista informativo, se añadieran algunos elementos identificativos, primero el título, luego el autor, y por último la marca de impresor, lugar y año, hasta formalizar en la

primera década del siglo XVI el que se puede considerar como el carnet de identidad del libro, la portada moderna.

Parecido proceso se siguió en la paginación del libro. En el primer período incunable, el libro aparece sin ningún tipo de paginación. Cuando ésta aparece, su finalidad no fue tampoco la de orientar al lector en su lectura, sino proporcionar al impresor, y sobre todo al encuadernador, una guía para una manipulación más sencilla de los cuadernos y libre de errores, ya que permitía que quien tenía que organizar el libro después de la impresión supiera la adecuada ordenación de sus páginas, en un momento en que era muy frecuente que los cuadernos tuvieran un número desigual de hojas. Primero se utilizó el registro, listado al final del texto en el que se indicaba la primera palabra de cada cuaderno, más tarde la signatura, una secuencia de letras o signos, una para cada cuaderno, y que se imprimía en la parte inferior de las primeras hojas de cada cuaderno, y por último la foliación (frecuentemente en números romanos) o la paginación. Todavía a comienzos del siglo XVI sigue siendo muy frecuente el libro sin paginación.

La paginación de un libro es imprescindible a su vez para la creación de un tercer elemento, básico en el libro científico, la aparición de índices alfabéticos o sistemáticos, que mejoran sustancialmente el aprovechamiento de la información incluida en el texto. Los nuevos artesanos del libro se dieron cuenta de la importancia que tenía este elemento para una lectura más provechosa, y lo mucho que lo valoraban los lectores, por lo que, ya muchos de los primeros libros incunables cuentan con excelentes índices, y en la publicidad de algunos impresores, se especificaba que sus libros contaban con índices «más completos y mejor ordenados» que los del competidor.

I.2. La difusión de la imprenta de tipo móviles en Italia

Los tipógrafos de Maguncia, cuna de la imprenta, trataron inútilmente de guardar el secreto de su nuevo invento. Muy pronto, operarios que habían trabajado con Gutenberg salieron de la ciudad y se diseminaron por toda Europa, estableciéndose primero en ciudades de Alemania, y muy pronto en diversos puntos de Italia, Francia, España, etc. Italia era sin duda un país rico, próspero y cultivado, con Roma como centro de la cristiandad y Venecia como centro del comercio mundial. Además, su estructura política, económica y social se parecía en algunos aspectos a Alemania, por la ausencia de un poder central fuerte, y por una vida municipal intensa y próspera. La nueva técnica de la imprenta se desarrolla en Italia, llevando el invento a fórmulas totalmente nuevas, gracias a necesidades también nuevas; es mérito de la tipografía italiana la creación del libro moderno, más cercano a nuestros días que al modelo manuscrito de donde surgió, por la tipografía utilizada, la organización de la portada, la estética de las ilustraciones, el sistema de paginación e índices, etc.

La entrada de la imprenta en Italia estuvo marcada desde el principio por el interés de ciertos círculos humanistas por recuperar y depurar los textos de la Antigüedad clásica. El importante número de estudiosos afincados en la región del Véneto, por la cercanía de Bizancio y por la vitalidad de su vida universitaria: Ferrara, Padua, etc., dio lugar a que su imprenta pronto prevaleciera frente a la poderosa ciudad de Roma, cercana a la corte vaticana. Venecia, en pocos años, se convirtió en la capital mundial del libro impreso, no sólo por el número de libros salidos de sus prensas, sino también por la novedad de su contenido y por su excelente presentación. Hasta el año 1500, más de ciento cincuenta

impresores, y más de cuatro mil títulos se publicaron en esta ciudad, produciendo ella sola en este período una décima parte de lo publicado en todo el mundo[3].

I.3. La imprenta en Venecia

En 1469 se introdujo la imprenta en Venecia de manos de un alemán, Johann de Spira. Inició su trabajo con las *Epistolae ad familiares* de Cicerón, de las que realizó dos ediciones en pocos meses, y a la que siguió, en ese mismo año, la *Naturalis Historia* de Plinio. La elección de este texto de entre toda la literatura latina se debió sin duda al interés de los estudiosos, de los filólogos e historiadores, pero también de profesores de medicina y profesionales sanitarios, que querían tener acceso al texto completo de una obra tan citada y copiada en los herbarios y compendios médicos medievales.

La Señoría de Venecia concedió a Spira el privilegio de imprimir en exclusiva en esa ciudad durante cinco años, reconociendo en el documento lo excelente de su trabajo, especialmente por la letra utilizada «pulcherrima literarum forma». En el momento en que llevó a cabo esta edición, todavía no contaba con letrería griega, por lo que tuvo que reservar espacios en blanco para las palabras griegas existentes en el texto, con intención de añadirlas manualmente, antes de su venta. Johann de Spira murió sólo un año después de haber abierto su taller, haciéndose cargo de él su hermano Vindelinus.

A diferencia de lo que sucedía en otros estados, la “Serenísima” era particularmente tolerante con las diferentes filosofías religiosas, a condición de que no amenazasen la seguridad de la República. Los primeros impresores que llegaron a Venecia eran de origen alemán, a continuación llegaron franceses, flamencos, holandeses, suizos, numerosos italianos y después de Candia y de Istria. En Roma, el papa Pablo II había cerrado la Academia de Pomponio Leto, acusándolo de conspiración e irreligiosidad. Es probable que por este motivo confluya en Venecia un nutrido grupo de humanistas reformistas, entre los cuales estaban Aldo Manuzio, Marc’Antonio Sabellico y Francesco Corona.

La libertad de prensa estaba garantizada y fomentada, en especial considerando que la expansión del arte tipográfico se convirtió en pocos años en una discreta fuente de rédito. La actividad editorial veneciana no sólo había requerido la colaboración, sino también estimulado a los impresores a abrirse hacia nuevos experimentos. Además, el Senado había establecido penas severas contra los editores que hubiesen utilizado papel de baja calidad. Por tanto, es lógico pensar que los autores hayan encontrado en la ciudad no sólo la ocasión de publicar, sino también las estructuras capaces de acogerles y una amplia disponibilidad para discusiones e intercambios de experiencias personales.

Hacia el final del siglo XV (1488), estaban activas en Venecia casi 200 imprentas. La producción era muy alta, basta pensar que el editor Aldo Manuzio entre 1494 y1515 había producido 157 títulos con una tirada frecuentemente muy elevada, incluso superior a mil copias (la impresión se efectuaba con prensas a mano). En los años comprendidos entre 1495 y 1501, sólo en Venecia se habían publicado 447 volúmenes, casi un cuarto de toda la producción europea.

En lo que atañe a la vida de la nueva arte en Venecia, éste fue considerado como tal el 18 de Septiembre de 1469, día en el que el Senado concedía por cinco años el honorable

[3] Nova, Giuseppe, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Cinquecento*, Brescia, 2000, pág. 215.

privilegio a Johann da Spira. En la práctica, el Senado reconocía la especialización, pero todavía no había sido constituido el colegio del gremio. La Mariegola del gremio de los "Libreri e stampadori", libreros e impresores, fue ratificada el 14 de mayo de 1567.

El primer tipógrafo propiamente veneciano fue, en 1472, Filippo di Pietro. Respecto al lugar de la Scuola de devoción de los "Libreri e stampadori", sabemos que se reunían siempre en los locales del convento de los Dominicos de S. Giovanni e Paolo. Después del incendio que destruyó el altar de madera situado al principio de la nave derecha de la iglesia, presumiblemente convertido en el altar de la Escuela de los "Libreri e Stampadori", y en ocasión de su reconstrucción en la segunda mitad del siglo XIV, allí fue colocado un retablo de Giovanni Bellini. Este retablo se perdió en un posterior incendio acaecido en la Capilla del Rosario durante la noche del 15 al 16 de agosto de 1867, donde había sido colocado para una restauración apenas terminada. Por fortuna se ha mantenido una copia, que representa, en el centro, tres niños leyendo un libro bajo el trono de la Virgen.

El clima cultural en el que los impresores se encontraban trabajando era el de una ciudad disponible a acoger todo tipo de pensamiento y tendencia, filtrándolos y regenerándolos en un sentimiento autónomo. En la ciudad nunca se instituyó una verdadera universidad. Estaban activos numerosos centros culturales, como el círculo del helenista Giovanni Lascaris, las escuelas de Rialto y de San Marcos, abiertas éstas sólo a los nobles y en las que se impartían lecciones de filosofía moral y retórica. La Scuola de San Marcos, fundada en 1408, tuvo como enseñantes a Giorgio Merula, Giorgio Valla y Giorgio de Trebisonda. A su cierre, ocurrido el 31 de marzo de 1485 tras un desastroso incendio, parte de los numerosos códices fueron salvados y llevados a Ferrara, donde actualmente se conservan en la biblioteca Estense.

En los locales de la iglesia de San Juan Limosnero, se impartían lecciones de lógica, de filosofía natural y de matemáticas. El humanista Ermolao Bárbaro había fundado en el palacio familiar situado en Fondamenta de San Juan en la Giudecca, en 1484, una Academia de filosofía con tendencia aristotélica. En los conventos de las iglesias de San Giovanni e Paolo, dei Fari, de San Esteban, de S. Francesco della Vigna, San Miguel de Isola y San Antonio de Castello, existían importantes centros de intercambio intelectual con espléndidas bibliotecas anexas. Otras bibliotecas "privadas" existentes en la ciudad eran las del Cardenal Bessarión, compuesta por 482 códices griegos y 264 latinos y que fue donada a Venecia en mayo de 1468; también estaban las de Francesco y Ermolao Barbaro, la de Cosme de Médici en S. Giorgio Maggiore, la de la Universidad Paolina de medicina y filosofía y la biblioteca de San Marcos. Los exponentes del mundo cultural, gracias al buen funcionamiento del Estado veneciano, habían podido percibir y alimentar un significado de la vida sin la angustia del tiempo y la violencia del poder. Casi parecía haberse instaurado en los venecianos la convicción de que la "Serenísima" siempre había existido y que ninguna otra fuerza habría podido incidir en su estabilidad durante siglos. Esta relativa "paz social" había permitido y estimulado a los artistas a investigar en todas las disciplinas, incluso en las de temática filosófico-religiosa que en otras naciones se obstaculizaban y perseguían frecuentemente. Sin embargo, al inicio del siglo XVI, en parte a causa de las tensiones ;internas entre las familias en la gestión del estado, fomentadas por el poder temporal de la Iglesia de Roma, y en parte como consecuencia de las derrotas militares que Venecia había padecido especialmente en el Adriático y en el Egeo, la atmósfera estaba cambiando.

En el clima creado por la Contrarreforma, los numerosos procesos dirigidos contra personas de cualquier clase acusadas de inclinación hacia el luteranismo, mortificaron la inspiración, la investigación y la apertura hacia lo nuevo por parte de intelectuales y artistas. La libertad de prensa sufría un ataque hasta ahora impensable. Marín Sanudo, en sus *Diari* (1496 – 1533) , anota que el vicario del Patriarca había transmitido, a fecha

25 de agosto de 1520, al consejo del Senado la petición de condenar la obra de Martín Lutero y que, por consiguiente, se prohibiera su publicación. Lutero había tenido muchos simpatizantes. Sus textos circulaban en la ciudad bajo el pseudónimo de Lambertus da Nigroponte. El primer catequismo luterano fue publicado en 1525 por Zopino. Los libreros venecianos, como respuesta a lo que justamente consideraban una censura y por tanto una negación de su trabajo, organizaron una intensa red de importación clandestina de los volúmenes prohibidos. A raíz de este comportamiento algunos libreros fueron arrestados y el gremio se encargó de mantener a sus mujeres e hijos.

En 1527, los volúmenes de Lutero y de sus seguidores fueron quemados en el Campo San Giacometto en Rialto. También los hebreos vieron quemar sus libros, incluido el Talmud, en la Plaza de San Marcos en 1533.

I.4. Aldo Manuzio, uno de los primeros tipógrafos venecianos

Uno de los primeros tipógrafos fue Aldo Manuzio, que no fue solo tipógrafo, sino un verdadero editor y como tal es considerado por su extraordinaria erudición, por la sabia traducción e interpretación de los textos y por la excelente ejecución. La primitiva sede de la tipografía estaba localizada en las cercanías de la plazuela de San Agustín en la Calle del Pistor n° 2343; luego en 1508, fue transferida a la calle de San Paterniano, en el área del actual Campo Mann. De carácter un poco rudo y sin miramientos, a Aldo Manuzio no le gustaba perder el tiempo y por esto había fijado un cartel a la entrada de la tipografía con el que desanimaba a los vagos.

Como tipógrafo había publicado en 1499 para el editor de Verona Leonardo Crasso, que ocupaba el cargo de Protonotario apostólico, el volumen "*Hypnerotomachia Poliphili*" y era muy conocido por los caracteres de imprenta inventados por él, quizás, con la aportación del fraile filósofo y matemático Luca Pacioli, o del diseñador boloñés Francesco Griffo.

Sus libros habían alcanzado un gran nivel de prestigio y numerosos reconocimientos por toda Europa sufriendo, precisamente por este motivo, la imitación y la falsificación por parte de otros editores, sobre todo florentinos y de Lion. Esto provocaba sus repetidas quejas, hasta incluso pensó en poner la siguiente solemne advertencia en el volumen de los "*Carmina*" (Cánticos) de Horacio (editado en mayo de 1501): *"Iussu, mandatove Illustrissimi P (opuli) S (enatus) Q (ue) V (eneti) Nobilis. Literator. Plebeie. Impressor. Mercator: Mercenarie quisquis es. Id genus Characteres. Ne attingito..."* (Con la autorización del Ilustrísimo Pueblo y Senado Véneto. Noble literato, ciudadano, impresor, mercader, mercenario, quienquiera tú seas. No usarás...este tipo de caracteres). En el volumen de los *Epigramas* de Marziale, publicado en el mismo año, insirió esta maldición en grandes letras: "*Quisquis es qui quoquomodo huiusce excusionis ergo adversus ieris, damnatus esto et reus Ill. S. V. Ne dicas tibi non praedictum cave*". (Quienquiera que seas, que de cualquier forma vayas en contra del decreto al que se refiere este carácter, serás condenado como reo frente al Ilustrísimo Senado Véneto. Cuídate de decir que no se te ha advertido).

El ambiente de su tipografía constituía un auténtico círculo literario dado que Aldo Manuzio se tomaba muy en serio su responsabilidad. Había llamado para colaborar como correctores (se debe entender no sólo como traductores y revisores de los borradores, sino como redactores y consultores editoriales), a los más significativos humanistas de Italia. También el uso del papel, utilizado para la imprenta, el papel de Fabriano, el mejor

que se encontraba en el mercado, en el formato de 32x42 cm., llevó a un resultado sorprendente. Plegándolo en dos se obtenía el “folio” (32x21 cm.), en cuatro el “cuarto” (16x21 cm.), en tres el “octavo” (10,5x16 cm.). Aldo Manuzio, a principios del siglo XVI, había ideado e iniciado el uso del “octavo”, con gran resultado comercial. Prácticamente, había inventado el “encheridio”, el libro de bolsillo[4].

Con en el paso del tiempo, Aldo fundó en el mes de mayo de 1502 una academia, la “Nueva Academia de los filo helénicos” o Academia Aldina. Tal era su pasión por la lengua griega, que durante los encuentros era obligatorio hablar en griego antiguo so pena de multa pecuniaria, cuyos beneficios debían ser utilizados en un banquete que tenía como comensales a los mismos componentes de la academia. Entrelazó relaciones de colaboración, trabajo y amistad con las mejores mentes de aquellos años; sólo por recordar algunos, Poliziano, Gerolamo Donà, Erasmo de Rotterdam, Pico della Mirandola, Alberto Pio di Carpi, Pietro Bembo, Giovanni Lascaris, Giovanni Giocondo da Verona, Elia del Medigo y Francesco Colonna.

Manuzio fue un editor muy prolífico: publicó la obra íntegra de Aristóteles, parte de Platón en la traducción de Marsilio Ficino, las obras de Aristófanes, Teócrito, Isócrates, Homero y Eurípides. Entre los autores italianos se debe recordar a Dante, Petrarca, Pietro Bembo, Policiano y Santa Catalina de Siena. Por su capacidad, su ingenio y su arte, Aldo, patrocinado por Marín Sanudo el Joven (1466-1536), había obtenido el 14 de noviembre de 1502 del Senado, el privilegio de impresor oficial de la República. En el decreto, se señala a Aldo como hombre “...dotado de singular virtud y doctrina...”, se le reconoce el mérito de haber publicado “...numerosos textos griegos y latinos con gran cuidado y diligencia utilizando los caracteres de ambas lenguas, suscitando la admiración de todos los estudiosos...” su marca, que representa el ancla y delfín, según una tesis interpretativa aceptada por la mayoría, se referiría a Festina lente, el “date prisa lentamente” atribuido por Svetonio a Octavio Augusto. La República le honra con la medalla de diámetro , conservada en el Museo Correr de Venecia, que representa sobre el anverso el busto de Aldo Manuzio con la inscripción de su nombre, “*ALDUS PIUS MANUTIUS R(omanus*)”, y sobre el reverso la marca con su lema en griego “*Festina lente*”.

La Imprenta Aldina fue famosa en su época por la impresión de las obras clásicas y por la invención de las letras itálicas o bastardilla, donde todas los caracteres están inclinados. Las ediciones aldinas se caracterizan tanto por la elegancia de su ejecución material como por la corrección y pureza de los textos. Las más de estas ediciones son las primeras que se hicieron de clásicos griegos y romanos. Muchas no se han reimpreso después[5].

Aldo Manucio se puede definir como el creador del libro moderno; pues desde 1495 hasta 1515, no sólo diseñó y dio cuerpo al libro tal como lo conocemos hoy en día, sino que elevó a cotas de calidad, hasta hay no superadas, las ediciones críticas de los clásicos greco-latinos. Ediciones que, en aquel momento, se encontraban en textos manuscritos, fragmentados, plagados de errores y erratas y, en su totalidad, dispersos por bibliotecas privadas de media Europa.

En la época, sólo cuatro ciudades italianas compartían el honor de haber publicado obras maestras de la literatura griega: Milán, con las gramáticas de Lascaris, Esopo, Teócrito, un *Salterio griego* e Isócrates, publicadas entre 1476 y 1493; Venecia con el *Erotemata de Chrysoloras* publicado en 1484; Vicenza con las reimpresiones de la *Gramática* de Lascaris y el *Erotemata* de 1488 y 1490 respectivamente; y por último, la

---

[4] http://www.treccani.it/enciclopedia/manuzio-aldo-il-vecchio_(Dizionario_Biografico)/

[5] Nova, Giuseppe, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Cinquecento*, Brescia, 2000, pág. 215.

ciudad de Florencia con el *Homero* impreso por Lorenzo di Alopa que, en 1488 deslumbrado por la reciente creación de la imprenta, se fue a Venecia donde se estableció en el año 1490 y de cuyas prensas salió, como primera edición aldina, la *Gramática griega* (1494) del humanista bizantino Constantinus Lascaris, que fue la primera obra de su género lanzada por una imprenta en caracteres helénicos.

De 1495 a 1498 salieron de sus máquinas más de cuarenta títulos, entre los que figuraban las principales obras de los poetas Teócrito y Hesíodo, y del dramaturgo Aristófanes. Pero su definitiva consagración como el impresor más destacado del momento tuvo lugar en 1499, con la edición de la *Hypnerotomachia Poliphili* (más conocida como *El sueño de Polifilo*) de Francisco Colonna, unánimemente considerada como la primera obra de arte de la tipografía; un curioso libro simbólico en un lenguaje semilatino (mezcla de varias lenguas) y maravillosamente ilustrado.

En el año 1500, Aldo Manuzio contrajo nupcias con una hija de Andrea Asolani, otro célebre maestro impresor con el que se asoció convencido de la necesidad de ampliar sus talleres para hacer realidad su ambicioso sueño editorial. Se rodeó de los mejores tipógrafos y correctores de su tiempo, como Escipión Forteguerri, Alcionio, Arsenius Apostolius, o Giorgio Merula.

En el mismo año en el que se casó con la hija de Andrea Torresani y amplió así su negocio, Aldo Manuzio inventó el denominado carácter aldino, más tarde conocido como letra itálica o cursiva, que presentaba la notable novedad de estrechar mucho los rasgos de cada letra e inclinarlos hacia la derecha, con la intención de aprovechar mejor el espacio de cada página y conseguir, con ello, su anhelado objetivo de reducir el tamaño de los ejemplares.

A partir de entonces comenzaron a circular por Europa sus famosos "octavos", que era una auténtica innovación en los volúmenes que contenían obras clásicas o sesudos tratados destinados al estudio de los humanistas (hasta entonces, sólo se destinaba el formato reducido a los libros de horas). Esta innovación de Manuzio constituyó una auténtica revolución no sólo tipográfica, sino también cultural, ya que, a partir de la producción masiva de "octavos", el legado de los clásicos quedaba al alcance de una gran masa de lectores. Además, sustituyó los lujosos materiales empleados en la encuadernación de los códices medievales por cubiertas elaboradas con pasta de papel o cartón; consiguió, así, unos ejemplares menos costosos, lo que facilitaba su distribución
En apenas quince años, en el período que va desde 1494 hasta 1515, fecha de la muerte de Aldo, con algunas interrupciones debido, sobre todo, a problemas logísticos, de la imprenta de Manuzio salieron cerca de ciento cincuenta títulos; sobre todo, ediciones príncipes de Aristóteles, Platón, Ovidio, la comedia y la tragedia griega, pero también, novedades contemporáneas de poetas como Pietro Bembo o el mismísimo Erasmo de Rótterdam, que, por entonces, era el intelectual más codiciado de Europa.

Las innovaciones de Aldo Manuzio marcaron un punto de inflexión en la todavía incipiente historia del libro impreso, hasta el extremo de que la filología posterior reservó el nombre de incunables para referirse a cualquier volumen impreso desde la invención de la imprenta por parte de Gutenberg hasta el año 1500. Se aludía con ello a que estos primeros impresos estaban todavía en la cuna o infancia de las artes tipográficas, y que, a partir de la creación de los caracteres aldinos o itálicos, las técnicas de impresión habían alcanzado ya su etapa de madurez. Se habló, también, de edición aldina para aludir a todos aquellos ejemplares salidos de los talleres venecianos regentados por Manuzio y sus descendientes, en los que figura, como "escudo del impresor" (es decir, lo que hoy sería el logotipo de la empresa) un delfín enroscado a un ancla.

Además, cada edición era sometida a un consejo editorial de treinta y dos sabios de renombre entre los que se encontraban eruditos, filósofos, filólogos, calígrafos y poetas de Italia, Inglaterra, Grecia o Francia.

Entre los trabajos más relevantes de Manuzio cabe recordar su edición de las principales obras de Platón y Aristóteles, del teatro de Eurípides y los ensayos de Plutarco. Fue, además, autor de una *Gramática latina* (1501) y una *Gramática griega* (1510), escrita en colaboración con el gran Marco Masuro, maestro, entre otros muchos discípulos, de Andrea Navagero, así como de los prefacios a sus ediciones de las obras de Lucrecio, Lucano y Dante.

En 1505, Aldo Manuzio fue arrestado por las tropas del duque de Mantua y reducido a prisión, en la que pasó casi un año. La labor impresora y editora de Aldo Manuzio se verá interrumpida en 1509 debido a la interminable guerra entre venecianos y la vecina Ferrara. En 1512 instaló su imprenta en el castillo de Novi, propiedad de su amigo y protector Alberto Pío de Carpi para morir definitivamente en el año 1515.

En su infatigable labor intelectual, Aldo Manuzio "el Viejo" no se conformó con imprimir y difundir el legado de los clásicos, sino que congregó en torno a sus talleres a lo más selecto de la erudición europea de finales del siglo XV y comienzos del XVI. Fundó, en Venecia, la Academia de Expertos en Literatura Griega o Nueva Academia, más conocida como Academia Aldina entre los que formaron parte su posteriormente gran amigo Erasmo de Rotterdam.

Su escudo editorial es el ancla y el delfín entrelazados, bajo el lema "*Festina Lente*", ese “apresúrate despacio”, tomado de un adagio de Augusto, se convirtió muy pronto en símbolo de exquisitez, calidad e innovación.

Alberto Manguel en su libro *Historia de la lectura* nos cuenta que “Cuando Aldo Manuzio murió en 1515, los humanistas que asistieron a su funeral colocaron de pie en torno a su féretro, como eruditos centinelas, los libros que con tanto amor había impreso[6]".

I.5. Los tipógrafos de Trino: los Giolito de' Ferrari

Otro gran y famoso taller fue aquel de la familia Giolito de' Ferrari, cuya actividad de libreros y tipógrafos duró desde 1483 hasta 1606, antes en Trino de Monferrato, su lugar de origen, y después en Venezia.

El primer tipógrafo de Trino con ese nombre fue Bernardino, llamado también Stagnino, que empezó a trabajar en Venecia en 1483 y terminó en 1440. En sus ediciones raramente aparece los nombres de sus familia, pero hay libros donde aparece su familia. Desde 1520 hasta 1522 hay algunas ediciones fechadas de Trino, pero después volvió a editar en Venecia hasta 1537, cuando muy probablemente murió. Él publicó más o menos 150 ediciones y la mayoría en folio. Su edición más famosa es la de las obras de Aristóteles de 1489[7].

A él siguió Joan el Viejo. Que trabajó al servicio del marqués Guglielmo IX de Monferrato, donde publicó 30 ediciones de carácter legislativo en caracteres góticos. Después se fue a Venecia donde trabajó como librero, muy probablemente al servicio de Bernardino Stagnino. En 1534 abrí en Turín un taller de imprenta que tuvo que cerrar en 1536 a causa de la ocupación francés de la cuidad. En Turín editó sólo algunos libros

---

[6] Lowry, Martin, *Il mondo di Aldo Manuzio - Affari e cultura della Venezia del Rinascimento*, ediz. Il Veltro, 2000, Roma, pág. 441.

[7] http://www.treccani.it/enciclopedia/giolito-de-ferrari-bernardino_(Dizionario-Biografico)/

escolares y poblares, y una edición importante de *L'Orlando Furioso* (enero de 1536). Se paró de nuevo en Venecia donde se hizo conocer como impresor de ediciones de Boccaccio, Petrarca y de los *Dialoghi piacevoli* de N. Franco entre 1538-39. Murió en 1540 en Venecia[8].

El miembro de la familia más conocido, y de cuyas ediciones en español me ocuparé en mi trabajo, es Gabriele Giolito de Ferrari, hijo de Joan el Viejo, que nació en el primer decenio del siglo XVI.

Él fue librero y tipógrafo con una intensa y prodigiosa actividad que lo puso a la cabeza de los libreros más conocido por buena parte del siglo XVI en toda la República veneciana. Su taller se llamaba Librería de la Fénix y después abrió otros talleres en Nápoles, Bologna, Ferrara y en otros lugares de los cuales no tenemos informaciones, sólo se sabe que existieron. Con su taller de imprenta Venecia se transformó en la capital de la imprenta y de la cultura mundial, o mejor del mundo hasta entonces conocido.

Gabriele empezó a trabajar en 1536 y terminó en 1578. Entre 1536-40 ayudó su padre como coadjutor de las ediciones que hacía editar en otras tipografías, y , desde 1538, en su taller en Venecia. Desde 1541 hasta la mitad del año 1550, Gabriele ejercitó el arte de la imprenta solo y en el mismo año volvió a abrir el taller cerrado de de su padre. Su taller obtuvo gran suceso ya con sus primera edición de los *Dialoghi piacevoli* de N. Franco en 1541. En sus primeros trabajo utilizó los caracteres de otras tipografías, sólo después algunos mese empezó a utilizar caracteres propios, frisos y letras de inicios figuradas que obtuvieron gran éxito entre los lectores. Se asoció con sus hermanos desde 1550 hasta 1556, sobretodo para terminar un litigio para el legado paterno. Sus hermanos trabajaron muy poco en el taller, se puede casi decir que utilizaron el nombre famoso de sus hermano sólo para ganar dinero sin trabajar. Para comprobar esa tesis, desde la mitad de 1556 hasta 1578, Gabriele volvió a poner sólo su nombre en las ediciones propias para subrayar el desinterés completo de sus hermanos para el taller de imprenta y la librería. Sólo su hermano Joan Francisco reabrió un pequeño taller de imprenta en Trino en 1562 , pero su actividad duró sólo algunos años. Los años de oro de la tipografía de Gabriele Giolito se datan entre 1545 y 1555. En los años siguientes Gabriele hizo unas de las mejores y intensas producciones tipográficas de todos los otros tipógrafos de su época.
En 1569 su opero sedad disminuyó cada vez más, perdiendo importancia hasta los primeros meses de 1578, cuando murió.

La tipografía y librería de Gabriele tuvieron una gran importancia en la historia literaria de Italia del siglo XVI porque él fue editor de la mayoría de los escritores más famosos de su época: P. Aretino, P. Bembo, N. Franco, L. Dolce, E. Bentivoglio, B. Tasso, A. Lollio, G. B. Giraldi, A. F. Doni, G. Muzio, G. Parabosco, G. y O. Landi, B. Cavalcanti y muchos otros.

Gran importancia tuvieron los libros publicados en vulgar, pero sin olvidarse de la literatura griega y latina que en aquella época se consideraba la única y verdadera cultura y literatura. Los autores queridos por Gabriele fueron sobretodo Petrarca, Boccaccio y Ariosto. A demostración de eso hay el número de ediciones publicadas por Gabriele: 22 ediciones de las *Rime* (1542-1560) de Petrarca, 9 del *Decameron* (1542-1552)de Boccaccio y 28 de *L'Orlando furioso* (1542-1560) de Ariosto.

Después de la actuación de la contrarreforma, que iba a censurar la imprenta, Gabriele abandonó la producción de libros de literatura profana y se dedicó a editar traducciones

---

8 http://www.segnideltempo.it/SiteImgs/45%20TRINO%20CULLA%20DEI%20TIPOGRAFI.pdf, pág. 2.

de autores latinos y griegos, por gran parte históricos, y obras ascéticas y de materia religiosa.

Siguió editando este género de libros obteniendo bastante suceso y fortuna, a pesar de eso pero él no pudo terminar su *Collana storica*, una colección de libros históricos.
Todavía el dio el primer ejemplo en Italia de publicaciones como de series de libros y segundo lugar un plan metódico que obtuvo sucesivamente numerosas aplicaciones y afirmaciones.

También por lo que concierne los libros de tema religioso, él supo seleccionar sólo textos de piedad, dejando los monumentales textos bíblicos con sus comentarios y anexas obras de teología. Él editó dos series de formatos diferentes de esos libros: la primera intitulada *Ghirlanda spirituale*, dividida en Fiori; su actividad de imprenta empezó en 1568 con la edición de *Tutte le opere del padre Luigi di Granata*, pero la serie de cuarta no siguió después del volumen catorce y la en formado doce se paró al volumen doce. Según los *Annali* de Salvatore Bongi (1850), las ediciones de Gabriele fueron 817 y no todas suyas porque se añaden también las de Joan el Viejo y de sus heredes.

Toda esa inmensa producción tiene un valor desigual, pero se puede afirmar que esta tiene una gráfica perfecta y la carta de imprenta es la mejor para su época.

Gabriele utilizó caracteres cursivas y redondos y muchas veces con diseños, en otras aparecen xilografías y incisiones en cobre sobretodo en las obras de Boccaccio, Petrarca y Ariosto.

Sus ediciones, a pesar de que fuesen muy poco correctas desde el punto de vista gramatical, ocuparon un lugar muy importante entre los textos de lengua italiana utilizados para el Vocabulario de la Academia de la Crusca en Firenze.

Entre sus mejores ediciones de libros en lengua italiana tenemos que recordar: las *Rime* de G. Parabosco (1547); las *Rime* de Tullia d'Aragona (1549); *Opera... nella quale s'insegna a scrivere* de hermano Amphiareo da Ferrara (1554); entre los más raros: *Lettere amorose* de G. Parabosco (1545 e 1546); algunas ediciones del *Furioso* (1542, 1543, 1545, 1546, 1547, 1548, ecc.), *La Sofonisba* de G. dal Carretto (1546); *L'Horatia* de P. Aretino (1546); *Discorso sopra... Orlando Furioso* de L. Terracina (1549); el *Decameron* del Boccaccio (1550); *Discorsi* de N. Machiavelli (1550); el *Roffiano* de L. Dolce (1551); il Dante del 1555, ecc.

Gabriele tuvo casi seguramente una series de libros personales, pero nada se sabe de su probable actividad como bibliófilo. Cuando él murió, el taller de imprenta pasó a sus dos hijos Joan (cerca 1554- 1591) y Joan Pablo (se ignorar la fecha de su nacimiento y muerte) que continuaron a publicar textos de tema religioso y algunos de tema científico. Después de la muerte de Joan, su hermano Joan Pablo llamó a trabajar en su taller sus nietos, pero sus ediciones fueron muy pocas y en 1606 apareció la cuarta edición de la segunda parte de la *Cronica de*' *Frati minori* de hermano Marco de Lisbona, último volumen que. Tiene impreso el nombre y el taller de los Giolito. Otro librero de la familia fue Comino, conocido mayormente con el nombre de Comin da Trino. Muy probablemente él es el primo de Gabriele y su nombre deriva de Cosimino, que más tarde se transformó en su cognomen. Trabajó en Venecia entre 1540 y 1568; en 1542 dio algunos caracteres de su taller a Gabriele para la imprenta del libro *Interpretatione dei sogni* de Artemidoro Daldiano.

La marca tipográfica más utilizada por la familia Giolito representa una fénix que nace del fuego y de sus patas se desenrolla una cinta con el moto: *Semper eadem*. El letrero está siempre marcado por quimeras, festones, putos y cariátides y encabezada por una cabeza de ángel. Esa fue la marca típica de Joan el Viejo y de Gabriele que pusieron además las letras iniciales de sus nombres . Ese expediente fu usado alternativamente

por Stagnino y por Comin de Trino y, antes, por otros tipógrafos que no eran parte de la familia Giolito.

I.6. Gabriele Giolito de' Ferrari, un tipógrafo único

Mi trabajo se va a interesar sobretodo en la figura de Gabriele, el miembro más importante y conocido de la familia Giolito[9]. Él nació muy probablemente en el primer decenio del siglo XVI en Trino, cerca Vercelli, y era hijo de Joan el Viejo y Guglielmina Borgominieri.

Era casi seguramente el primogénito porque su padre tipógrafo lo eligió para aviarlo al arte de la imprenta y para dejarle el taller de familia. Así se mudó con su padre entre Piemonte y Venecia, y aquí se paró con su padre en 1523. Al principio de los años treinta tenía ya un conocimiento del arte tipográfica suficiente para que su padre lo puso al comando del taller veneciano antes de irse a Turín.

Después de la muerte de su padre en 1539 o 1540, Gabriele tuvo que irse de nuevo en Trino para aclarar las espinosas cuestiones testamentarias. Los hijos nacidos de las dos bodas precedentes de su padre Joan y Gabriele se oponían al reconocimiento de los hermanastros Joan Cristoforo, Ludovica, Cornelia y Eleonora hijos de Dorotea condesa de Tronzano, que se había casado con Joan el Viejo después de la escritura del testamento el 31octubre de 1527.

La viuda reclamaba una rápida compilación de los inventarios de los talleres de imprenta para una liquidación de la empresa, que nunca habría podido controlar, para tutelar sus cuatros hijos de menor edad.

Gabriele deseaba salvaguardar la empresa editorial y tipográfica creada con tanto suceso y habilidad por su padre y siendo también el único capaz de hacerla funcionar. Un arbitro, el magistrado Guglielmo de Biandrate, el cual decidió que Gabriele tuviese que hacer un inventario de todos los bienes y darle cuenta al magistrado dentro de año para que se pudiese proceder a una división correcta entre los herederos. En realidad él no respetó la fecha a causa de que el patrimonio era disperso en diferentes cuidad y en Italia había muchísimas guerras que impedían de moverse entre un estado y el otro. A una conciliación entre las dos partes no se llegó tampoco cuando entre 1545- 46, Gabriele empezó a preparar el inventario de los bienes. Fue el mismo Gabriele, durante el periodo de oro de su taller veneciano en 1550, a terminar la disputa: creó una sociedad comercial y editorial con sus hermanos Joan Francisco y Bonifacio y con su hermanastro Joan Cristoforo. Él tenía la mitad de los útiles mientras que la otra mitad habría sido dividida entre los otros socios. Las llamadas ediciones sociales fueron subscritas así: "Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli". Esta nueva sociedad duró hasta 1556, cuando esa fue aflojada.

Gabriele había empezado sus actividad más de diez años antes de la formación de la dicha sociedad, en Venecia en 1541, donde heredó el taller de imprenta del padre, del cual conservó la marca, la fénix que nace de las llamas, substituyendo las letras iniciales del padre con las suyas ("G. G. F."), y alternando diferentes motos: "*De la mia morte eterna vita io vivo*", "*Semper eadem*", "*Vivo morte recepta*".

Viendo las primeras ediciones venecianas, casi ilegibles, de Gabriele, Salvatore Bongi formuló la hipótesis que el padre Joan el Viejo y Gabriele utilizasen los caracteres móviles

---

[9] Maracchi Biagiarelli, Berta, *Enciclopedia dantesca*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1970.

de los talleres de Bernardino Giolito de' Ferrari, llamado también lo Stagnino, y miembro de la misma familia Giolito de Trino y de B. Zanetti, tipógrafo de Bergamo que se instaló en Venecia y que en 1541 había cerrado su taller para motivos económicos según lo que aparece en una invectiva que Doni le escribió en el volumen *Lettere* publicado en Florencia en 1547. Lo Stagnino había terminado su actividad tipográfica en 1538 porque cinco años después Gabriele editó el *Commento del venerabile Beda alle Epistolae di San Paolo* añadiendo al final: "*Characteribus Domini Bernardini Stagnini sibi accomodatis*".

La actividad de Gabriele empezó en 1541: él publicó los *Dialogi piacevoli* y el *Petrarchista* de N. Franco, ya publicados por su padre Joan el viejo en 1539, y el *Cortegiano* de B. Castiglione. El año siguiente editó trece volúmenes entre los cuales aparece un *Decameron* y un *Orlando furioso* ornados con xilografías. Todavía en estas ediciones él utilizó siempre lo caracteres de Stagnino y de Comin da Trino, su otro conterráneo que tenía un taller de imprenta en Venecia y con el cual publicó, siempre en el mismo año, *L'Interpretazione dei sogni* de Artemidoro Daldiano.

En 1544 Gabriele se casó con Lucrezia Bin, con la cual hizo doce hijos entre los cuales sólo la mitad sobreviví mientras que los otros murieron muy jóvenes. Se sabe además que una de sus hijas, cuyo nombre fue bastante singular, se llamaba Fenix, se ordenó monja entorno al 1570. Otras noticias reguardan parte de los 2500 escudos de la dota de su mujer que él casi seguramente utilizó para potenciar la tipografía, añadiendo nuevos caracteres móviles, frisos y letras iniciales dibujadas. En esa manera el taller de imprenta se transformó entre unos de las mejores tipografías de toda la ciudad de Venecia y de las más apreciadas por sus novedades y distinción.

Gabriele se puede considerar el mejor representante de aquella renovación de los caracteres móviles en el sentido de una mayor ligereza y elegancia que entorno al 1540 se había difundido en las tipografías venecianas, sobretodos en las nuevas, como las de F. Marcolini, M. Tramezzino, Comin de Trino, V. Valgrisi y de G. Grifio. La disponibilidad de un gran capital inicial hizo Gabriele capaz de ser independiente y le dio la posibilidad de elegir clientes y comisiones. Él era un hombre de elevada cultura, frecuentaba eruditos y hombres de cultura y fue hábil a crear una red de relaciones que supo utilizar para su actividad y sus intereses. Entre sus amigos había Pietro Aretino, N. Franco, que lo defino uno entre sus mejores amigos en el *Dialogo delle bellezze (*Torino,Casale Monferrato,1542), E. Bentivoglio, C. Tolomei, B. Tasso, G. Giraldi Cinzio, A.F. Doni, G. Landi y O. Lando.

Gabriele fue involucrado en la amarga disputa entre Franco y Aretino y en 1539 él envió algunas personas en la tipografía de Giolito para controlar que en las obras que Franco estaba publicando, no apareciese algo contra de su persona. El mismo Pietro Aretino concedió a Gabriele la imprenta de algunas de sus obras cuando su tipógrafo favorito estaba ausente de Venecia entre 1545 y 1549. Él comisionó a Gabriele también la imprenta de su tercer libro de las *Lettere* (1546), del cual Pietro se lamentó por los muchísimos errores gramaticales, pero continuó a elegirlo desde entonces como su tipógrafo preferido. En seguida le concedió la imprenta de sus comedia s y tragedias y en 1557 le dio a la imprenta el sexto libro de las *Lettere*, última obra de Pietro Aretino publicada en Italia. En una de las cartas que Aretino envió a Gabriele para agradercerse del regalo de un ejemplar de lujo de *L'Orlando furioso* del 1542, se puede obtener una entre de las mejores alabanzas a Gabriele: Pietro Aretino lo reconoce como el mejor tipógrafo que hace "*mercantia più d'onore*, *che d'utile*"(libros más bello que útiles).

Entre 1548 y 1549 Gabriele dio a la imprenta un volumen singular con el título *Lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare non essere né di eloquentia né di dottrina alli huomini inferiori,* un falso literario porque todas la letras que aparecían en el volumen las había escritas O. Lando, que aparecía en el volumen como coleccionista.

Otros hombres de letras trabajaron por Gabriele sea como escritores, sea como traductores, correctores, compiladores, casi siempre incidamos en su casa. Entre los más famosos tenemos que recordar Ludovico Dolce, curador y redactor de los textos de Gabriele hasta su muerte en 1568. Colaboraron con él también A. Brucioli, L. Domenichi, F. Sansovino, F. Baldelli, R. Nannini, T. Porcacchi da Castiglion Fiorentino, O. Toscanella, F. Turchi, y Alonso de Ulloa, que se ocupó mayormente de las traducciones de español a italiano. Estos hombres de letras eran los mayores expertos de literatura vulgar de su época y eso delineaba el proyecto de Gabriele de transformar las obras en lenguas vulgares en el principal fundamento de su actividad comercial. Esta elección no fue todavía exente de riesgos porque muchísima gente en aquel periodo se oponía al vulgar y aborrecían los vernáculos porque los retenían profanaciones.

Entre 1522 y 1560 Gabriele publicó 22 ediciones de las *Rime* de Petrarca, 28 de *L'Orlando furioso* (la última está fechada en el 1560) y 9 del *Decameron*. De Ludovico Ariosto editó también las *Satire* (1550) y sus comedias desde 1553. De las obras de Dante publicó sólo dos ediciones: en 1536 con ocho incisiones de Botticelli por Joan y en 1555 por Gabriele. Esta edición es la más preciosa porque hay algunas postdatas en los márgenes de Ludovico Dolce y por la primera vez aparece el apelativo "divino" referido al poeta y que se transformó en familiar al título de la obra. Dolce no se pereció mucho en reajustar el texto de una edición del *Furioso* en 1542 y sólo en 1555 el mismo Gabriele lo reajustó utilizando como modelo el ejemplar presente en Ferrara del 1532. En 1557 editó la *Libraria* del Doni, uno de los primeros ensayos de bibliografía italiana. Entre 1552-53 publicó una docena de libros españoles con la colaboración de Alonso de Ulloa, letrado castellano que vivía en Venezia. Siguió a editar versiones italianas traducidas del español también después y publicó dos ediciones de las *Osservazioni della lingua castigliana* de G. Miranda, una de las primeras gramáticas españolas para italianos.

Después de la mitad del siglo a causa de la restauración católica, del Concilio de Trento y de la publicación de los primeros listados de los libro prohibidos, Gabriele tuvo que cambiar dirección abandonando las obras de literatura y sobretodo las en lengua vulgar para elegir las de tema religioso y traducciones de autores griegos y latinos.

Con estas ediciones él decidió de anticipar los tiempos modernos y fundó una serie de libros que nunca apareció antes. La serie se llamaba "*Collana istorica*" y se proponía de editar todos los históricos griegos y latinos traducidos y los principales italianos. T. Porcacchi fue el curador que publicó el programa de la serie en las dedicatorias de las traducciones de Polibio y de Tucidide en 1563, y de Ditti de Creta y Darete de la Frisia en 1570. El programa de los históricos griegos preveía textos históricos alternados a obras modernas de erudición, entre los cuales algunas de Porcacchi, sobre los usos y las instituciones de los antiguos para facilitar la comprensión de la cultura griega. Gabriele no pudo terminar la serie de libros por hechos independientes del mercado, que bien había aceptado esa idea. La causa principal fue la peste que llegó en Venecia entre 1575 y 1577 a la cual sobrevivió para morir algunos años después.

También los libros de temas religiosos dieron amplio material de imprenta para la actividad de Giolito. Siguiendo fielmente sus principios se dedicó sobretodo a los textos en lengua vulgar de práctica religiosa, de piedad, dedicados a una vasto público de fieles. También para los libros religiosos, él intentó de publicar una serie de libros basada en libros ascéticos y de predicaciones que llamó "*Ghirlanda spirituale*". El primer volumen colecciona todas las obras del dominicano Luis de Granada, en traducción, en 1568. A pesar de sus buenas voluntades, Gabriele fue acusado de publicar y vender libros peligrosos o prohibidos. Entorno a los años Cuarenta había editado ya algunas obras de Erasmo y de otros autores evangélicos pero después del Concilio de Trento y eso se transformó en un problema. Lo procesaron por su taller en Nápoles donde trabajó antes P.

Ludrini y después G.B. Cappello. Ludrini denunció Cappello, que trabajaba en el taller en su lugar, testimoniando la presencia de libros prohibidos por la Inquisición de Nápoles en la tipografía. Cappello fue preso y procesado, mientras que Gabriele fue llamado a testimoniar en el S. Ufficio de Venecia. Allí lo acusaron además de haberse expreso de manera positiva por lo que concierne la figura de B. Ochino, que había oído predicar en la iglesia de los Santos Apóstoles, y por lo que interesa el círculo de sus amigos de letras que vivían con él. Su defensa fue formidable tanto que los jueces pusieron fin al proceso.
Además del buen tallado de los caracteres, entre los cuales se prefieren los cursivos y de los cuales había diferentes tipos, sobretodo los que imitaban la escritura de cancillería, se hace crédito a Gabriele para el utilizo de buen papel y de buena tinta. Muy particulares y bellas son las letras capitales historiadas que parecían casi hablar a los lectores y que fueron empleadas como modeles para casi todas las ediciones sucesivas.

Gabriele hizo tallar algunas xilografías para el *Decameron, L'Orlando furioso* y las *Rime* de Petrarca y poseía también una serie de tallados que representaban escenas bíblicas o de la vida cristiana. También Jorge Vasari apreció sus ilustraciones y Gabriele raramente último en sus ediciones portadas talladas: la más conocida y preciosa es la del *Decameron* de 1542. En los salmos penitenciales de diferentes y excelentes autores y elegidos por padre Francisco de Treviso (1568), apareció una elegante, pero audax incisión que representaba Betsabea durante un baño. Esa imagen era poco adapta para un volumen de piedades tanto que en la mayoría de los ejemplares o es cubierta con tinta negra o lacerada. En la edición sucesiva del volumen (1572) el dibujo fue substituido por la imagen de un cruz. Gabriele utilizaba las figuras no sólo para un volumen, sino por muchísimos libros hasta que la madera se desgastaba. En el taller de imprenta había no sólo prensas, sino también máquinas para crear figuras en cobre. Para hacer estas figuras grabadas en el cobre lo ayudaba E. Vico, famoso grabador de Parma y G. Gastaldi para las mapas geográficas. Cerca del taller había un laboratorio para la encuadernación de los libros. Unas de las mejores encuadernaciones es en la edición de las *Rime* de Petrarca de 1545, en rojo marroquí y pequeños hierros cubiertos por doraduras de lujo y cortes dorados, y en el centro del espejo posterior la figura de la fénix que nace de las llamas.

Entre Las ediciones más bellas desde el punto de vista tipográfico, las *Lettere* de C. Tolomei (1547, con numerosas ediciones sucesivas), en cuarto, con nuevos caracteres dibujados por el mismo Tolomei; sigue el elegantísimo *Asino d'oro* de Apuleio en la traducción de A. Firenzuola, del 1550; le *Metamorfosi* de Ovidio, traducidas por L. Dolce, del 1553, ilustrado con 95 dibujos figurados, 79 de los cuales dibujados para la específica edición pues su comisión del mismo Ludovico Dolce, hombre experto por lo que concierne dibujos y cartas. Según Salvatore Bongi de esta última edición Gabriele vendió 1800 volúmenes en apenas cuatros meses y tuvo que volver a imprimirla de nuevo antes del final del año. Este volumen fue editado también en 1555, 1557, 1558 y 1561. Gabriele eligió sobretodos libros pequeños, sobretodo en duodécimo, publicó pocos libros en folio, entre los cuales el más famoso es la *Retorica* de B. Cavalcanti de 1559.

Como muchos tipógrafos contemporáneos y sucesivos, Gabriele era muy hábil en actualizar las ediciones que no había vendido, cambiando fecha, sobretodos las con los números romanos que mejor se prestaban, para volver a ponerle en comercio de nuevo como fuesen nuevas ediciones.

Fue también unos de los primeros tipógrafos a dar a la imprenta ediciones en papel azul, color ceniza, el único conocido en las fábricas de papel en alternativa al blanco, hecho con una hierba dicha de "guado" (pantano). Algunos ejemplares se editaron en pergamino.

Entre 1555 y 1560 el taller entró en decadencia como todos los talleres venecianos en aquella época y a los caracteres nítidos y elegantes sucedieron otros menos elegantes y babeados, la tinta era menos brillante y luciente y la cualidad del papel empeoró. Las portadas perdieron la sobriedad y se transformaron en verbosos, mal distribuidos y con caracteres poco armoniosos. También los caracteres, antes propiedad y símbolo de cada editor, se convirtieron en propiedad de más tipógrafos y no soló de Venecia, sino también de otras ciudad de la península italiana. Un caso muy relevante fue él del carácter llamado "letra moderna" o " antiguo común" de 1556 que se difundió roídamente en toda Italia. Todas estas vicisitudes y dificultades no fueron la causa determinante del disminuir de la actividad de la imprenta, por lo contrario los años 1566 y 1567 fueron los años de mayor producción[10].

Por su florido patrimonio económico Gabriele nunca sufrió de crisis improvisas a las cuales era sujeta la actividad tipográfica. Su taller en Venecia, la llamada Biblioteca de la Fénix, estaba en el corazón comercial de la ciudad: Rialto, en el distrito de S. Apollinare. Casa y taller coincidían, como casi siempre para todos los tipógrafos, y el taller se convertía en lugar de encuentro para los literatos y los hombres de cultura. La casa debía ser suficientemente cómoda y decorosa porque en 1566 el duque de Mantua Guglielmo Gonzaga vivió allí por un poco de tiempo. Gabriele no tenía solo un taller, sino otras tipografías que en 1565 casi seguramente eran cuatros: una en Nápoles , una en Bologna, una en Padua y otra en Ferrara.

Todas sus tipografías tenían como símbolo la fénix y esas lo ayudaban a mantener sus relaciones y interese comerciales con otras tipografías y bibliotecas italianas y extranjeras:se sabe que a Mantua trabajaba con F. Osanna, G.B. Moscheni y A. Palazzo.

El librero extranjero con el cual se relacionó más fue G. Rouillé di Lione. Regalaba regularmente sus ejemplares con bellas encuadernaciones y papeles azules a los personajes más influyentes de su época y ellos recambiaban. Carlos V recibió un obra de arte que representaba una fénix, más un antiguo texto que atestaba su nobleza, confirmado por Maximiliano II. El Senado veneciano conferí a Gabriele la ciudadanía y en 1571 fue uno de los dos consejeros que juntó al padre comprobaban la universidad de los libreros y tipográficos de Venecia. Entorno al 1570 la producción siguió disminuyendo hasta los años 1575-77, cuando la peste invadió la ciudad veneciana.

Gabriele superó incólume la epidemia, pero su salud era declinante y murió en los primeros meses de 1578. A testimoniar eso hay la palabra "Eredi" (herederos)presente en los volúmenes publicados en la oficina con su nombre y de otros. Su tumba se trova en en la Iglesia de Santa Marta en Venecia[11].

En un carta dirigida a Scipione Gonzaga del 15 de octubre de 1584, Torquato Tasso lo alambró junto a Aldo Manuzio como los dos tipógrafos más importantes. Orazio Lombardelli, autor de un singular estudio encabezado *Arte del puntare gli scritti* (Siena 1585), lo alambró por su ortografía correcta, poniéndolo entre los seis mejores de aquella arte: los venecianos Aldo y Paolo Manuzio, Gabriele Giolito dé Ferrari, V. Valgrisi, S. Grifio de Lione y F. Giunti de Firenze.

Las mejores ediciones de Gabriele fueron en seguida siempre más apreciadas y buscadas por los bibliógrafos. Algunas de estas son raras o no se encuentran más: de su Índice de los libros prohibidos de 1554 no existe más algún ejemplar.

---

[10] http://www.treccani.it/enciclopedia/giolito-de-ferrari-gabriele_(Dizionario-Biografico)/

[11] http://www.segnideltempo.it/SiteImgs/45%20TRINO%20CULLA%20DEI%20TIPOGRAFI.pdf, pág. 3.

Cuando Gabriele murió, le sucedieron Joan junior, nato entre 1554 y 1555, y Joan Pablo. Según la tradición familiar se aplicó mucho en el estudio, muy probablemente tuvo como maestros los amigos eruditos del padre. Trabajó en el taller del padre desde 1568 con dedicatorias y traducciones del latín y del español. Estudió derecho en la Universidad del padre y cuando murió asumió la entera responsabilidad del taller porque su hermano tenía sólo 16 años. En 1584 tuvo relaciones con G. Martinelli, activo en Roma, que fue el correspondiente del taller veneciano. De esa manera los Giolito se insirieron en el mercado romano de los libros, permitiendo a Martinelli de utilizar su marca. Murió prematuramente en los primeros meses de 1591.

Todas las ediciones publicadas por Gabriele Giolito tienen un mínimo común denominador que fue casi seguramente el motivo del gran éxito de sus libros: él decidió de centrar su producción en el mercado nacional y lingüístico del vulgar italiano. Desde su llegada en Venecia él supo investir debidamente su dinero eligiendo una vía editorial poco considerada por los editores de su época: la vía de la literatura vulgar. La elegancia, la cualidad y el buen gusto fueron las características típicas que se asociaban a sus libros y otro gran factor de buen éxito de sus ediciones fue además la riqueza de la literatura vulgar en Italia, conocida en todo el mundo por su prestigio lingüístico, y el numero elevado de lectores en lengua vulgar. Otro fenómeno relevante fue la práctica de Gabriele de traducir textos antiguos en la lengua vulgar moderna y de ser capaz de pasar de una lengua moderna a la otra, sea con numerosas producciones en lengua española, sea reduciendo las obras francesas y españolas en italiano. Gabriele era muy hábil en utilizar las traducciones como medio de mediación editorial por excelencia, verdadera llave de su fortuna y de su visión nueva y diferente de una homogeneidad cultural en toda Europa. De su política editorial se pueden evidenciar sobretodo la constante presencia en el mercado librero con casi siempre títulos nuevos, el poder de actuación por lo que concierne los hombre de cultura a los cuales era capaz de ofrecer en cambio una sólida y eficaz organización productiva y un sistema de distribución comercial de vanguardia. Ningún editor de su época tenía el mismo poder económico y planificación editorial tanto que durante su vida él publicó casi mil ediciones diferentes. No se interesó de publicar textos de música, textos con alfabeto no latino y impresiones artísticas porque eran sectores que requerían diferentes máquinas y particulares inversiones para su realización.

Su taller de imprenta se caracterizaba también por los papeles definidos que tenían sus colaboradores, creando una verdadera empresa, en el sentido moderno término: había históricos, colectores de noticias, traductores, buscadores de nuevos autores y temas interesantes para el público, recuperadores y adaptadores de materiales, sin olvidar personajes como Ludovico Dolce que eran capaces de hacer todas estas cosas. Todos colaboraban al fine de crear una edición según el gusto del público, un público de una sociedad brillante, donde el papel de las mujeres adquiría un lugar cada vez más importante y para las cuales muchos libros se publicaron, como evidencia la numerosa presencia de dedicas a las mujeres. Si el papel femenino es evidente sobretodo en los años precedentes a la Contrarreforma, con mujeres como Vittoria Colonna, Laura Terracina,Tullia d'Aragona, que son escritoras y destinatarias de textos que exaltan las virtudes femeninas y la nobleza del amor cortesano; después de los años Cuarenta las mujeres pasan de escritoras a simple lectoras, pero permanecen como las casi exclusivas destinatarias de dedicas. El sistema de estas ultimas es un indicador fundamental para el estudio de la historia editorial: estudio del sistema de patrones que, paralelamente al mercado y a veces con mayor peso, apoyaba los autores y los editores, es también testimonio de la red ficticia o real que se creaba entre autores y curadores allá de la sola ciudad de Venecia. Para ampliar al máximo el número de los compradores, Gabriele decidió de intensificar la producción con el sentido de vender el mayor número posible de

libros a los lectores. De simple lectores ocasionales, ellos podían transformarse en verdaderos lectores aficionados a la Fénix, pero no solamente si los libros se publicaban con un estilo elegante y refinado, sino también si se editaban como serie de libros.

Series muy famosas y que decretaron el suceso de números escritores italianos en toda Europa fueron las antologías de *Rime* de Petrarca, que fue el modelo para las sucesivas series llamadas *Collana storica* y *Ghirlanda Spirituale*, divididas en dos series menores *Anelli y Gioie* y *Fiori*[12].

La marca de la Fénix se transformó dentro de poco en unas de las más célebres de toda el mundo editorial gracias a los numeroso catálogos realizados por un sólo librero y a una verdadera y propia máquina editorial que llegó incluso a auto celebrarse a través de un pequeño poema compuesto por Scandianese, intitulado *La Fenice* de 1555. Esta imagen, declinada en más de veinte diferentes versiones y muchas veces imitada por las casas editoriales concurrentes, participa a un gusto gráfico y simbólico que en las marcas editoriales se afirma propio en aquel periodo, en concomitancia con el fenómeno renacentista de la empresa.

Por lo que concierne la organización comercial, se puede evidenciar como las tipografías filiales dependan de la casa madre en Venecia, eso para subrayar la respuesta italiana a la falta de raíces en la Península que resulta fundamental para la articulación del comercio libresco en los diferentes centros urbanos: Gabriele extendió su red comercial en Padua, Nápoles, Bologna, Ferrara y en muchas otras ciudades donde tenía muchos libreros como amigos.[13].

Uno de los más importantes colaboradores de Gabriele en su taller de imprenta fue el español Alonso de Ulloa. Él fue de España a Italia siendo muy joven, niño casi, pues bien pronto vamos a hallarlo en casa del embajador de España en Venecia, sirviendo allí como paje tal vez en un principio, después como escribiente en la época de Don Juan de Mendoza.

El mismo Ulloa nos ha dejado indicación sobre ello en su traducción del *Diálogo de las empresas militares y amorosas*. En la dedicatoria dirigida a Francisco de la Torre dice : « Empleándome en el exercicio de las buenas letras mientras que residía en esta Illustrissima y felicissima ciudad de Venetia, he traduzido y côpilado los libros que ha visto y sabe el mundo, en diversas sciencias, assi en la lengua italiana (de la qual por su dulçura y lindeça he sido y soy muy afficionado) como en la mia Castellana materna, que son muchos : como sea cierto, que de doze años a esta parte no hago otra cosa que escrivir y

[12] Nuovo Angela, Coppens Christian, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005 ("Travaux d'Humanisme et Renaissance", CDII), 78 ill. b/n, CHF 132.
[13] *Storia di Venezia*, Treccani, 12 Vol., 1990- 2002.

componer aunque nunca me han faltado émulos y contradicciones en ello ». Publicado el *Diálogo* en 1558, la indicación de Ulloa nos llevaría al año de 1546 como fecha probable de su llegada a Italia[14].

Las palabras de Ulloa citadas arriba parecen confirmar la presunción de que llegó a Italia y empezó a trabajar en la Embajada española en la época en que fungía como representante de Carlos Quinto don Diego Hurtado de Mendoza en la República de Venecia. El famoso autor de *La Guerra de Granada* no abandonó Venecia para ir a Roma sino en 1547, o sea un año después de la fecha probable en que Ulloa llegó a Italia. Es necesario tener en cuenta, por otra parte, que Ulloa necesitó algunos años cuando menos para familiarizarse con el italiano literario. No olvidemos que en 1552 hace ya su primera traducción[15] con un conocimiento certero de lo que gustaba entonces al gran público italiano.Llegó Ulloa, en todo caso, muy joven, pues quince años después de la fecha fijada por sus propias palabras para su arribo, era aún tomado como "*giovene*"[16]. Una confirmación de lo antes dicho nos la ofrece el mismo Ulloa en la dedicatoria al dux Lorenzo de Priuli[17] en que dice : « *... habitando io tanti anni fa in questa vostra Illustrissima citta di Vinegia, alia quale io venni dalla patria mia negli anni puerili...* »

Es muy posible pues que Alonso de Ulloa, casi un niño, haya encontrado asilo en la casa» del embajador de España en Venecia, allá por 1546. En el memorial donde se lo acusaba de haber impresos libros en lengua hebraica sin la concesión de la Señoría, se indica que trabajaba como escribiente en tiempos de don Juan de Mendoza de que tanto él como los demás servidores se hallaban allí en tiempos de don Diego Hurtado de Mendoza.

Nada resulta más sugerente, en efecto, que pensar en el nacimiento de su vocación de literato como producto de sus visitas a la famosa biblioteca de don Diego, y de sus primeras lecturas en ella. Años antes era ya famosa, como conocidos eran los medios tan radicales empleados por don Diego para acrecentarla, ejemplo de lo cual eran los viajes de Nicolás Sophiano a Oriente en busca de libros y pergaminos. El mismo don Diego pudo haberlo aconsejado para que siguiera la carrera de las letras. Conocida era entonces su generosidad en compartir sus libros y sus conocimientos[18].

De tal relación, si existió no quedó en Ulloa muestra alguna de agradecimiento y se puede subrayar como Ulloa reveló una innegable antipatía nacida quizás en la misma Embajada veneciana y en circunstancias difíciles de conocer.

---

[14] Morel-Fatio se inclina por la fecha de 1550 basándose en otra declaración del mismo Ulloa hecha en 1564 (Dedicatoria del *Libro primo delle lettere dell'Ill. Sig. Don Antonio di Guevara*, Venetia, 1565, appresso Vincenzo Valgrisi) en que dice : « come potra vedere ogn'uno per le molte opere, che da quindeci anni in qua, che son fuori della patria mia... ». Haciendo la resta, efectivamente obtendremos la fecha de 1549-50.

[15] *El Huello de Mutio Iustinopolitano*, Venecia, 1552, en la imprenta de Gabriel Giulito de Ferrari y sus hermanos.

[16] Girolamo Ruscelli en la carta que dedica a Felipe II, el 3 de abril de 1561, en que comenta la « Vita... de Cario Quinto » de Ulloa, dice : tía qual vita fu raccolta in lingua italiana da Alonso Ulloa, spagnuolo, giovene di bell'ingegno, molto studioso...(*Lettere di Principi*, Venetia, 1562, libro primo, fol. 209.)

[17] En *Istitutione d'un Be Christiano*... per il Maestro Filippo delta Torre, Vinegia, 1557, appresso Gian'Andrea Valvassori detto Guadagnino.

[18] Sobre don Diego Hurtado de Mendoza en Venecia, véase González Palencia, Ángel y Eugenio Melé, *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, 1941, vol. I, págs. 253 y siguientes.

Es así como Ulloa, a quien se ha reprochado su extrema solicitud respecto a los grandes señores y sus elogios[19], habla del «justo desprecio» que Carlos Quinto manifestó hacia don Diego con motivo de su errada política como representante real en Siena. Se sabe también que Ulloa tuvo una vida bastante complicada. El capitán Bustos lo acusó, y acusó a otros dos hombres con él, de haber servido de espía a los franceses en el tiempo en que se hallaba en casa del embajador de España, don Juan de Mendoza, como servidor y escribiente[20].

Ulloa se mantiene en sus libros como un profundo admirador de su pueblo, de su lengua y de sus gobernantes, a los que dirigió obras de sentido respeto. Hay casos en que nada lo obligaba a defenderlos — allí por ejemplo en, donde son injustificables — y sin embargo, Ulloa encuentra siempre palabras para atenuar la culpa. Es así como al narrar el saco de Roma de 1527, en que tan tremendas tropelías cometieron los soldados imperiales, Ulloa desvía el peso de la culpabilidad hacia los alemanes : "*le quali tutte cose [del Saco de Roma] per il piu erano commesse da'Tedeschi, che come s'e detto, portavano gran'odio al Papa*[21]". En mayo de 1551 Ulloa se halló como soldado mercenario a las órdenes
del famoso don Ferrante Gonzaga, en el ataque a Colorno, tierra de Gian Francesco Sanseverino, acusado de complicidad con los franceses y despojado de sus propiedades por los partidarios de los españoles[22].

---

[19] Toda y Güell, por ejemplo, dice : et es précis regoneixer sa poca moralitat com autor, donchs abusa de las dedicatorias de sos Uibres pera obtenir recursos explotant la vanitat deis personatges qual protecció pecuniaria buscava... i (*Bibliografía espanyola d'Italia*, Castell de San Miquel, 1927, IV, pág. 203.)

[20] Simancas, Archivo de Simancas, *Estado*, leg. 1469, fols. 144- 146.

[21] Ulloa, Alonso, *Vita dell Invittissimo e sacratissimo Imperator Cario V descritta dal*... La cita está tomada de la tercera edición, Venecia, appresso Vincenzo Valgrisio, 1566, pág. 110.

[22] Ulloa, Alonso, *Vita del valorosissimo e gran Capitano don Ferrante Gonzaga principe d Molfetta*, Venetia, appresso Nicolo Bevilacqua, 1563, págs. 155 y 156.

Capítulo II

Los libros publicados en español por Gabriele Giolito de' Ferrari

En la segunda mitad del siglo XVI la imprenta de Gabriele Giolito estaba en su momento áureo y de más esplendor. Sus libros se consideraban verdaderas obras de arte y propio en estos años, muy precisamente entre 1541 y 1558, en su imprenta se van a editar muchísimos libros en lengua española que abarcan diferentes temas de los religiosos a los profanos. En los *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia* de Salvatore Bongi, él nos pone en evidencia como casi todos estos libros ya en 1850, fecha de publicación de los *Annali,* sean muy raros y casi no se encuentran más. Las ediciones en español publicadas por Gabriele de libros famosos como *Cárcel de Amor* o la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* son volúmenes de los cuales hoy en día no se sabe si existen todavía y no aparecen colocados en ninguna biblioteca o sitio a pesar de que algunos volúmenes se publicaron numerosas veces. Entre los primeros libros publicados en lengua española aparece la *Historia di Aurelio et Isabella* de 1543. Muy probablemente el verdadero título de la obra es la *Historia de Grisel y Mirabella, con la disputa de Torrellas y Braçayda* de Juan de Flores, escritor y diplomático español del principio del siglo XVI. Esta obra es un típico ejemplo de las llamadas novelas sentimentales, un subgénero literario histórico que se desarrolla entre el siglo XV y la primera mitad del siglo XVI y que ganó gran éxito durante todo el siglo XV y XVI. Es una narración corta, basada en la pasión amorosa, aunque no siempre trata de los sentimientos del amor. Los rasgos más importantes de estas novelas son la temática amorosa, frecuentemente dentro de las leyes del llamado amor cortés; el relato en primera persona, aunque a veces el autor actúa en el libro o cede la palabra a los protagonistas u otros personajes; el amor que se limita a las formas de la pasión sin correspondencia, propia del amor cortés o mejor dicho la lírica cortés y la aventura sentimental que es tan fuerte que lleva a muchos personajes a la muerte o a la enfermedad, es decir que viven mucho el amor. La *Historia de Grisel y Mirabella* publicada en torno al año 1519, supone la culminación de la novela sentimental: cierta ley escocesa condenaba a muerte al amante más culpable de la relación con el otro. Defendida la princesa Mirabella por Brazaida, y Grisel por el poeta Torrellas, resulta culpable aquella. Grisel ofrece su vida, pero ella muere de dolor, arrojándose a unos leones que su padre guardaba en un patio. Brazaida la venga: seduce a Torrellas para matarlo cruelmente ayudada de las damas de la corte[23].

[23] Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, 1905–1915, págs. 5-10.

II. 1. Libros publicados en 1552

En 1552 Gabriele publica *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Ysea, con otras obras en verso parte al estilo Español, y parte al Italiano: agora nuevamente sachada a luz por Alonzo Núñez de Reinoso* (ejemplar consultado) de Alonso Núñez de Reinoso, novelista judío español del siglo de Oro y autor de la primera novela bizantina. Alonso Núñez de Reinoso escribió la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* en Venecia, donde residía desde hacia años, desterrado o fugitivo. Gabriele Giolito, que estampó, ya en su original ya en su traducción, no pocos libros castellanos, imprimió en 1552, en la ciudad de Venecia, sus ópera *omnia* en dos lindos tomos: el primero contiene la novela bizantino- pastoril de *Clareo y* Florisea; el segundo su *Libro segundo de las obras en coplas castellanas y verso al estilo Italiano*. Al frente del tomo primero va una dedicatoria al príncipe de los marranos portugueses Juan Micas que Gabriele Giolito traduce erróneamente con el nombre Juan Michas. La *Historia de Clareo y Florisea* representa la primera novela bizantina- pastoril y desde pronto tuvo gran éxito primero en Italia y después en España. Es un relato que cuenta con todos los elementos definitorios del género: el enamoramiento, el voto de fidelidad, el parentesco aparente, los desplazamientos por mar, el cautiverio, los sueños premonitorios, las muertes simuladas, el regreso a la patria y las bodas como premio a la constancia. Según declara su propio autor, era una adaptación libre de *Leucipe y Clitofontes*, del escritor griego del siglo IV Aquiles Tacio, traducida en 1544. La novela bizantina es de tema y argumento totalmente abierto, éste podría prolongarse indefinidamente mediante la inclusión de nuevas peripecias y aventuras de sus protagonistas. Se da incluso el hecho de que algunas novelas de este subgénero consisten en continuaciones de otras, o refieren lugares y situaciones distintas pero utilizando a los mismos personajes y con las mismas técnicas y materiales narrativos. El marco narrativo en el que se incluyen las diferentes aventuras, que es común a todas las novelas bizantinas, es quizá su rasgo más importante. Boccaccio ya utilizó este procedimiento en el *Decamerón*, al igual que aparecía en algunas colecciones de cuentos de la Edad Media. La inclusión de relatos cortos también era admitido en el sistema narrativo de la novela bizantina, que permitía dar a la obra un carácter abigarrado y rebosante de aventuras muy diferentes[24].

II. 2. Libros publicados en 1553

Con la colaboración de Alonso de Ulloa, Gabriele publicó en 1553 el *Libro aureo de Marco Aurelio, emperador, y eloquentissimo orador* (ejemplar no localizado) de fray Antonio de Guevara (Treceño, Cantabria, España, 1480 - Mondoñedo, Lugo, España, 3 de abril de 1545), escritor y eclesiástico español[25]. Ya publicado en Sevilla en 1528 por Jacobo Crombeger, esta obra tuvo gran éxito por seguir una estrategia cortesana urdida por el franciscano para imponer en la Corte su concepto de literatura frente a otros tipos de diversión áulica (libros de ficción, truhanes y juglares) o frente a colectivos con influencia

[24] González Rovira, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro,* Madrid, Gredos, 1996, pág. 124 .

[25] De Castro, Manuel, OFM, Antonio de Guevara, en *Diccionario de Historia Eclesiástica de* España, Madrid 1972, vol. II, págs. 1066- 1067.

que apartan al autor de la consideración privativa de Carlos V[26]. Libro misceláneo, anecdótico y ejemplar, una obra histórica de la vida del emperador Marco Aurelio que lo transforma en un personaje real en el cual los lectores pueden reflejarse y tomarlo como ejemplo de vida.

Siempre en el mismo año en la imprenta de la Fénix se imprimió *Proceso de cartas de amores que entre dos amantes passaron; con una carta des author para un amigo suyo pidiéndole consuelo, y una quexa y aviso contra Amor. Assimesmo hay en este libro otras excellentísimas carta que allende de su dulce y pulido estilo, están escriptas en reffranes traydos a propósito. Y al cabo se hallará un Diálogo muy sabroso que habla de las mugeres* (ejemplar consultado) de Juan de Flores. Ningún dato biográfico tenemos de él, a quien pertenecen estas dos novelas que imprimió anónimas en Venecia Alonso de Ulloa en 1553, pero que llevan el nombre de su verdadero autor en las ediciones de Toledo (1548) y en las sucesivas de Alcalá (1553) y Estella (1564). El primero de estos ensayos es un epistolario erótico: Processo de cartas de amores que entre dos amantes pasaron. Dícese traducido «del estilo griego», pero ninguna relación tiene con las colecciones de epístolas amatorias de los sofistas Alcifron y Aristeneto. Tampoco procede de las *Lettere amorose* del veneciano Alvise Pasqualigo, que no se imprimieron hasta 1569 y cuyo asunto es enteramente distinto. Juan de Segura fué el primero entre los modernos que escribió una novela entera en cartas, generalizando el procedimiento que habían empleado ocasionalmente Eneas Silvio, Diego de San Pedro y aun otros autores más antiguos, como el poeta provenzal autor de Frondino y Brissona. La acción en el librito de Juan de Segura es sencillísima, reduciéndose a los contrariados amores del protagonista con una dama a quien sus hermanos encierran en un convento para impedirla contraer el matrimonio que desea. Las cartas están bien escritas, en estilo agradablemente conceptuoso, muy urbano, elegante y pulido, en el tono de la mejor sociedad del siglo XVI. Acompaña al *Proceso* otra obra de Juan de Segura (que también se finge traducida del griego), *Quexa y aviso contra Amor*, la cual por los nombres de sus personajes podemos titular Lucindaro y Medusina. Es una extraña mezcla de discursos sentimentales, alegorías confusas y gran copia de aventuras fantásticas; en lo cual se distingue de todos los demás libros de su género, asimilándose mucho más a los de caballerías y aun a las novelas orientales. Todo el cuento está fundado en los prestigios de la magia. Un rey de Grecia muy versado en las artes de astrología encierra en un castillo a una hija suya para librarla de cierto horóscopo; pero la gran sabia Acthelasia desbarata sus planes haciendo que Lucindaro, hijo del rey de Etiopía, cuyos oráculos, signos y planetas le predestinaban para tal empresa, se enamore de la infanta por haberla visto en sueños, y penetre en la torre, merced a un anillo encantado que a ratos le hacía invisible. No entraremos a detallar las demás peripecias de tan complicada fábula: amor desdeñado al principio y favorecido después; tormentas y naufragios; un delfín que arrastra al sin ventura amador a los palacios submarinos de su protectora, la cual con sus artes mágicas le restituye a Medusina, cuyo bizarro atavío se describe en una página que es de las mejores del libro; sus desposorios y corto periodo de felicidad en el castillo del Deleite; la muerte de la princesa, contada con sencillez y ternura y acompañada de presagios que contribuyen al efecto trágico, y finalmente, la desesperada resolución de

[26] Froldi, Rinaldo, *Premessa al problema testuale del «Libro Aureo de Marco Aurelio» e del «Relox de principes» de Guevara e storia esterna del «Libro Aureo de Marco Aurelio»*, Bologna, Tipografía B, Perini-Rovigo, 1971.

Lucindaro, que, imitando al Leriano de la *Cárcel de Amor*, se deja morir de hambre, después de haber devorado las cenizas del cuerpo de su amada[27].

Otro volumen que publicó en 1553 es *Sentencias y dichos de diversos sabios y antiguos auctores assi griegos como latinos; recogidos por M. Nicolas Liburnio y agora nuevamente traduzidos en romance castellano por el s. Alonzo de Ulloa* (ejemplar no localizado). En los Annales de Bongi se dice que es un libro raro de 72 hojas y quese divide en dos libros: el 1.º se subdivide en 46 títulos, y el 2.º en 13 capítulos. Las Sentencias del 1.º traen al margen la acotación del escritor a quien pertenecen; las del 2.º carecen de esta circunstancia[28].

Otro volumen del mismo año es *Question de Amor, de dos enamorados; a l'un era muerta su amiga, el otro sirve sin speranza de galardón. Disputan qual delos dos suffre mayor pena. Entretexense en esa controversia muchas cartas y enamorados enrazionamientos; y otras cosas muy sabrosas y deleitables. Assimesmo se ha anadido a esta obra en esta última addition treze quistiones del philocolo de Juan Boccaccio* (ejemplar localizado). No se trata de una novela puramente sentimental y psicológica a su modo, sino de una tentativa de novela histórica, en el sentido lato de la palabra, o más bien de una novela de clave, de una pintura de la vida cortesana en Nápoles, de una especie de crónica de salones y de galanterías, en que los nombres propios están levemente disfrazados con seudónimos y anagramas. La segunda parte, es decir, todo lo que se refiere a los preparativos de la batalla de Ravena, es un trozo estrictamente histórico, que puede consultarse con fruto aun después de la publicación de los *Diarios* de Marino Sanudo. Poseer, para época tan lejana, un libro de esta índole modernísima, y poder con su ayuda reconstruir un medio de vida social tan brillante y pintoresco como el de la Italia española, en los días más espléndidos del Renacimiento, no es pequeña fortuna para el historiador, y apenas se explica que hasta estos últimos años nadie intentara sacarle el jugo ni descifrar sus enigmas. El autor anónimo es muy probablemente el gentilhombre que se halló presente a todo y escribió la historia, y éste permanece todavía incógnito, aunque puedan hacerse sobre su persona algunas razonables conjeturas. Lo que con toda certeza puede asegurarse es que el libro fue compuesto entre los años de 1508 a 1512, en forma fragmentaria, a medida que se iban sucediendo las fiestas y demás acontecimientos que allí se relatan de un modo bastante descosido, pero con picante sabor de crónica mundana. La cuestión de casuística amorosa que da título a la novela está imitada de las del *Filocolo* de Boccaccio, y tiene la curiosidad de contener en germen los dos temas poéticos que admirablemente desarrollan los pastores Salicio y Nemoroso, en la égloga primera de Garcilaso[29].

Gabriele publicó siempre aquel año *Las obras de Boscan: y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros. A de más que ay muchas anadidas, van aqui mejor corregidas, más complicadas y en mejor orden que hasta agora has sido impresadas* (ejemplar consultado).

La historia editorial de esta obra y la introducción de la poesía renacentista italiana en España han unido a Boscán y a Garcilaso de la Vega en la historia de la literatura. Fue el propio Boscán, en unión de su esposa, quien cinco meses antes de su muerte contrató

---

[27] Ménendez y Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela, La novela sentimental,* Fundación Ignacio Larramendi, Madrid,1905-1915, págs. 5- 10.

[28] Bongi, Salvatore, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia, descritti e illustrati da Salvatore* Bongi, Roma: presso i principali librai, 1890-95.

[29] Ménendez y Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela, La novela sentimental,* Fundación Ignacio Larramendi, Madrid,1905-1915, págs. 5-10.

con el librero Joan Bages la impresión de sus poesías, que saldrían en 1543 de las prensas de Carles Amoros, nacido en Provenza y de dilatada labor en Barcelona, con un trabajo caracterizado por la variedad de tipos empleados. Se cree que esta edición príncipe reproduce un original de imprenta preparado por el propio Boscán y seleccionado entre su producción. Las poesías se reparten en tres libros: el primero recoge su obra de tradición todavía medieval, el segundo contiene noventa y dos sonetos y diez canciones de estilo italianizante, el tercero consta de la *Epístola a Mendoza*, del poema alegórico Octava rima y de la *Historia de Hero y Leandro*, paráfrasis de Museo. En el IV Libro aparecen, también en edición *princeps*, las odas, elegías y sonetos de Garcilaso, cuyos manuscritos habían pasado a su muerte a manos de su buen amigo Boscán, como se explica en una nota preliminar dirigida a los lectores[30].

Otra importante novela sentimental publicada por Gabriele Giolito en 1553 es *Cárcel de Amor hecha por Hernando de Sanct Pedro con otra obras suyas Va agora anadido el sermón que vizo a unas senoras que dixeron que le desseavan oyr predicar* (ejemplar no localizado).

Obra escrita por Diego de San Pedro, poeta y escritor español, que tuvo un enorme éxito haciéndose durante los siglos XV y XVI veinte reimpresiones en España. Fue traducida a las principales lenguas europeas, y se hicieron numerosas ediciones bilingües y trilingües, que indican un probable uso didáctico. El mérito principal de la *Cárcel de Amor* se cifra en el estilo, que es casi siempre elegante, sentencioso y expresivo, y en ocasiones apasionado y elocuente. Hay en toda la obra, singularmente en las arengas y en las epístolas, mucha retórica, muchas antítesis, conceptos falsos, hipérboles desaforadas y sutilezas frías; pero en medio de su inexperiencia no se puede negar a Diego de San Pedro el mérito de haber buscado con tenacidad, y encontrado algunas veces, la expresión patética, creando un tipo de prosa novelesca, en que lo declamatorio anda extrañamente mezclado con lo natural y afectuoso[31].

A la publicación de *Cárcel de Amor*, siguió la de la*Tragicomedia de Calisto y Melibea, enlaqual se contienen demás de su agredable y dulce Estilo, muchos sentencias philosophales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrandoles los enganos que estan encerrades en sirvientes y alcahuetas* (ejemplar consultado). Con esta publicación Gabriele cierra el ciclo de novelas sentimentales dado que esta será la última novela sentimental que imprimió en lengua española. La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* se conoce también con el título de *La Celestina* por el personaje de Celestina que es él más sugestivo de la obra y la protagonista indiscutible de esta aunque el tema se centre más en el amor y la pasión de Calisto y Melibea, hasta el punto de que acabó por darle título. Esta novela de Fernando de Rojas, escritor y dramaturgo del siglo XVI, ha dado vida a un gran debate entre la crítica por su género literario, dudando si clasificarla como obra dramática o como novela. La crítica actual coincide en señalar su carácter de obra híbrida y su concepción como diálogo puro creador de un género nuevo, el género celestinesco, formado por una serie de continuaciones y obras inspiradas en ella. Sus logros estéticos y artísticos, la caracterización psicológica de los personajes, la novedad artística que suponía respecto al género de la comedia humanística en la que parece inspirarse, y la falta de antecedentes y de continuadores a su altura en la literatura occidental, han hecho de La Celestina una de las obras cumbre de la literatura española y universal. La *Comedia* consiste en 16 actos y la *Tragicomedia* en 21. Aunque la adición de cinco actos

---

[30] Pérez López, José Luis, *La fecha de nacimiento de Garcilaso de la Vega a la luz de un nuevo documento biográfico*, Criticón, n.º 78, 2000.

[31] Ménendez y Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela, La novela sentimental,* Fundación Ignacio Larramendi, Madrid,1905-1915, págs. 11-33.

interpolados es la diferencia más significativa, no es la única. Las ediciones de 1500 y 1501 de la *Comedia*, ya incluían once octavas acrósticas, el *incipit* "Síguese la comedia" y el "Argumento" a principio de la toda la obra. Además de estos elementos, en la *Tragicomedia* hay una nueva estrofa al final de los versos de introducción que explica el fin didáctico de la obra. En ella, Rojas declara que el motivo de la obra es mostrar los peligros del "loco amor". También en la *Tragicomedia*, aparece por primera vez un prólogo que imita *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca. El Amor es el tema central, pero en esta obra es un amor enfermizo y obsesivo, el llamado "loco amor". Por ejemplo, Calisto dice que se siente enfermo después de ver a Melibea. Además, es un amor ilícito. Calisto y Melibea abandonan las normas del amor cortés y la conducta juiciosa, y se entregan a la pasión, mientras que los criados mantienen relaciones con las prostitutas. Celestina fomenta esta concepción hedonista del amor[32].

II. 3. Libros publicados en 1555

Después de estas obras de temas profanos y amorosos, en el taller de imprenta de la Fénix de Gabriele se va a imprimir un volumen muy raro y importante desde el punto de vista de la influencia que España había en la República de la Serenissima también en el campo de la religión. En 1555 publicó *Oratorio de Religiosi, et Esercitio de Virtuosi. Composto dal Reverendo Monsignor Don Antonio di Guevara, Vescovo di Mondognetto, predicatore, & scrittore delle Croniche di sus Maestà. Di nuovo tradotto di Spagnuolo in Italiano, per Messer Pietro Lauro* (ejemplar no localizado) a la cual traducción trabajó Pietro Lauro , colaborador de Gabriele y hábil traductor de obras clásicas en lengua vulgar conocido en toda Italia. Después de algunos años de ausencia de Venecia, en 1555 regresó y volvió a colaborar nuevamente con Gabriele Giolito, empezando a traducir textos teológicos y de devoción de español a italiano. Esta obra junta con *La prima parte del libro chiamato Monte Calvario dove si trattano tutti i Sacratiss. Misterij avvenuti in questo monte insino alla morte di Christo composto per il S. Don Antonio di Guevara vescovo di Mondogneto, predicatore Chronista, et del consiglio di S. M. e da M. Alfonso Ugliola spagnuolo tradotto di lingua spagnuola con la tavola di tutte le autorità et figure, che sono esposte dall'autore* (ejemplar no localizado), son trabajos muy probablemente comisionados para la series de libros encabezada *Tutte l'opere del r. padre fra Luigi di Granata*, mejor conocida como *Ghirlanda spirituale.* El gran éxito de esta serie de libros es testimonio de la enorme habilidad empresarial de Gabriele[33].

II. 4. Libros publicados en 1558

En los *Annali* de Salvatore Bongi como última obra publicada en lengua española aparece el *Dialogo delas impresas militares y amorosas, compuesto en lengua italiana por el illustre, y reverendissimo senor Paulo Iovio de Nucera. Enel qual se tracta delas devisas, armas, motes, o blasones de linages. Nuevamente traduzido en romance*

[32] Lida de Malkiel, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Edición Eudeba, Buenos Aires, 1962, págs. 31- 32.
[33] *Enciclopedia Treccani, Dizionario Biografico degli Italiani,* Volume 64, 2005.

Castellano por Alonso Ulloa (ejemplar no localizado) de 1558. Ya en el título aparece el nombre de su gran amigo y colaborador Alonso Ulloa que ayudó a Gabriele a traducir de español a italiano muchísimos clásicos de la literatura española. De este volumen publicado en 1558 no existe ejemplar registrado en algún sitio, se sabe que Gabriele publicó la primera versión italiana de este obra en 1556.

II. 5. La temática y el género de los libros impresos por la imprenta de Gabriele Giolito de' Ferrari

De este breve listado de los libros publicados en lengua castellana por Gabriele Giolito de' Ferrari, se pueden destacar algunos rasgos importante que el mismo editor ha elegido para la elección como el tema, que afecta sobretodo la cuestión amorosa, y la popularidad de estas obras en la Europa de su época. El siglo XVI es un periodo donde dominan por un lado el amor, idealizado, loco y cortes y por otro la religión y sobre todo la Inquisición que desde 1545 prohibió en todos los reinos la publicación de los libros prohibidos.

La cuestión amorosa era el tema central de toda la producción literaria europea y sobre todo española donde triunfa un género nuevo: la novela sentimental. Simultáneamente con los libros de caballerías floreció, desde mediados del siglo XV, otro género de novelas, que en parte se deriva de él y conserva muchos de sus rasgos característicos, pero en parte acaso mayor fue inspirado por otros modelos y responde a un concepto de la vida muy diverso. Tal es la novela erótico-sentimental, en que se da mucha más importancia al amor que al esfuerzo, sin que por eso falten en ella lances de armas, bizarrías y gentilezas caballerescas, subordinadas a aquella pasión que es alma y vida de la obra, complaciéndose los autores en seguir su desarrollo ideal y hacer descripción y anatomía de los afectos de sus personajes.

Extraordinariamente leída la *Fiammetta* de Juan Boccaccio, ensayo de psicología femenina, larga elegía de amor puesta en boca de la protagonista, que es, con transparente disfraz, la hija natural del rey Roberto de Nápoles, María de Aquino, de cuyos amores con el poeta de Certaldo queda tanta memoria en otras obras suyas, tales como el *Filostrato* y la *Amorosa Visione*. Los defectos que la *Fiammetta* tiene para el gusto de ahora; su estilo redundante y ampuloso lleno de rodeos y circunloquios; su afectación retórica, que desde las primeras páginas empalaga; el pedantesco abuso de citas y reminiscencias clásicas, no lo eran para los contemporáneos y parecían otros tantos primores. Los prosistas del siglo XV la tuvieron en gran estima, procuraron imitarla, y no sólo en la Cárcel de Amor y en los libros de Juan de Flores, sino en la parte seria y trágica de *La Celestina* se ven las huellas de este modelo de tan dudosa belleza. La pedantería que dice Melibea al encerrarse en la torre y resuelta ya a despeñarse las lamentaciones de sus padres Pleberio y Alisa, parecen casi trozos de la *Fiammetta*[34]*.* El género goza de gran éxito, sobre todo entre el público femenino y cortesano. Aunque adopta temas y motivos caballerescos, la acción externa cede paso al análisis del sentimiento amoroso y su evolución, convertido en auténtico eje del relato al que se subordinan los lances y aventuras. La trama está presidida por un tono lírico e introspectivo y se aleja en un punto de la poesía cortesana: la dama cruel e ingrata es

[34] Ménendez y Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela, La novela sentimental,* Fundación Ignacio Larramendi, Madrid,1905-1915, págs. 18-33.

aquí, por lo común, piadosa y compasiva. En estas narraciones no hay episodios fabulosos; en el protagonista lo esencial no es el esfuerzo heroico, sino el convertirse en un perfecto modelo de amadores y afrontar todos los riesgos que se crucen en su camino. Ha de ser a la vez "liberal, cortés, atrevido y sensato". Su lealtad debe estar por encima de cualquier contingencia. Nada puede romper su esclavitud amorosa. El tono es siempre quejumbroso con una constante evocación de la muerte, final en el que culminan muchas de estas desgraciadas aventuras. La enajenación amorosa conduce a menudo al suicidio. La acción se desarrolla en lugares remotos y extravagantes. Características propias del género son la tendencia autobiográfica, la técnica del debate, la alegoría y la forma epistolar como vehículo de expresión de los estados efectivos. Por lo general, son obras breves, de ritmo lento y escasa acción externa. Algunas de ellas se convierten en auténticos tratados. Los diálogos se ven sustituidos por largos monólogos, la estructura resulta poco consistente. El estilo es muy artificioso y la prosa latinizante. Caso distinto fue la *Cár-cel de amor*, "obra con la que se culmina el género a fines de siglo. Su estilo responde a las normas del buen gusto, que inspiraron las corrientes renacentistas durante el reinado de los Reyes Católicos" (Ariza). Se prodigan toda clase de recursos retóricos, que guardan una evidente semejanza con la lírica cortesana.

La novela sentimental se inicia hacia 1439, fecha en que se compone el *Siervo Libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón. Su plenitud llega hasta finales de siglo, principalmente con las obras de Diego de San Pedro con su *Cárcel de amor* de 1492 y Juan de Flores con *Grisel y Mirabella* de 1495. Por estos motivos la imprenta del Fénix va a elegir esos textos porque tiene un enorme éxito y permiten a Gabriele de ganar muchísimo dinero de la venta de las numerosas ediciones que imprimió en aquellos años. Publicar textos que ya tenían un gran suceso en toda España y Europa, significaba publicar algo que seguramente el público apreciaba y también seguir la pregunta del mercado libresco. A este se le contrapone sin embargo la voluntad de la Inquisición que, desde 1545 año del inicio del Concilio de Trento (1545-1563), impone su poder sobre todo y todos. Ademas del clima del terror que la Inquisición creó en toda Europa, sus efectos más fuertes influyeron la cultura: las universidades, la ciencia y todo el saber " moderno" fueron ocultados. Muy raras eran en estos años nuevas obras literarias, invenciones o descubiertas. De hecho el Tribunal no sólo condenaba a los protestantes y heréticos, sino prohibía la difusión de libros sin la autorización del Tribunal y daba la caza a todos los libros sospechados. En 1543 se prohibió a todos los talleres de imprenta italianos de vender libros heréticos, anónimos y no aprobados, bajo la condena de la excomunión, del retiro de los volúmenes, de la multa de mil ducados, del exilio por toda la vida u otras puniciones que se podían extender también a los lectores.

Para evitar graves inconvenientes en 1559 fue publicado el *Index librorum prohibitorum*, que sólo tres años después tendrán que modificar y completar[35]. El *Index librorum prohibitorum et expurgatorum*, en español "Índice de libros prohibidos", también llamado *Index expurgatorius*, es una lista de aquellas publicaciones que la Iglesia católica catalogó como libros perniciosos para la fe, libros que atacan la doctrina católica o defienden cualquier herejía o cisma o tienden a minimizar la religión, libros que contienen ataques en contra de la religión, la moral, el culto divino y la pureza, los que tratan o narran cosas y actos obscenos o que inciten a las pasiones, los de religión hechos y publicados por no-católicos a menos que sean aprobados por la autoridad eclesiástica, las Biblias y libros que presentan comentarios sobre las Sagradas Escrituras y no son católicos, los que enseñan o apoyan la adivinación, brujería, magia y prácticas similares a éstas, libros que

[35] Venard, M., *Il Concilio Lateranense V e il Tridentino*, in *Storia dei Concili Ecumenici*, a cura di G. Alberigo, Queriniana, Brescia, 1990, págs. 291- 336.

defiendan actos prohibidos como el suicidio, el duelo, el divorcio, la homosexualidad, ediciones no aprobadas de libros litúrgicos, libros que propagan falsas indulgencias y estampas del Señor, la Virgen Santísima, lo ángeles, santos o algún siervo de Dios, no dignas de aquel a quien representan[36]. Como se puede evidenciar publicar textos de temática amorosa en aquellos años no era simple, pero el taller de la Fénix supo alternar a momentos donde sus publicaciones eran más profanas, momentos donde publicaba casi exclusivamente volúmenes de tema religioso.

Otro factor que permitió a Gabriele de imprimir numerosos libros de argumento profano fue seguramente el hecho de publicar libros ya publicados en el reino católico por excelencia: la España de Carlos V y después de 1556 de Felipe II. Desde 1478 el Tribunal de la Inquisición era presente en la península ibérica y tenía un gran poder que era más político que religioso porque el Inquisidor general lo nombraba directamente el Rey. El papel que tenía el Tribunal en España era principalmente él de unificar desde el punto de vista religioso antes, y después cultural, todo el reino; debilitar las oposiciones de la política local hacia los Reyes católicos; y terminar con la minoría judeoconversa, a través de numerosos procesos a los miembros de las familias influyentes en el reino de Aragón como por ejemplo: las familias Santa Fe, Santangel, Caballería y Sánchez[37]. El tribunal de la Inquisición dio repetidas instrucciones a los Comisarios que se encontraban en los puertos de mayor actividad comercial con España, para que procedieran a inspeccionar con minuciosidad los libros que llegaban, siguiendo cuidadosamente sus índices a efectos de confiscar aquellos que ahí aparecían registrados. A pesar de tales empeños el libro se introdujo sistemáticamente en América. Así, junto a la evangelización llegó la heterodoxia religiosa o científica.

En España penetraron Biblias protestantes, obras de autores luteranos, escritos de humanistas del Renacimiento, libros de historia clasificados como ortodoxos, libros de caballería, además de obras de medicina y cosmografía. La Iglesia utilizó todas las armas que el derecho canónico y la fuerza le daban. El concilio de Trento (1545-1563), limitaba la circulación de los libros "sospechosos o perniciosos" y insistía sobre el peligro que representaba la imprenta y la difusión de libros considerados dañinos. Para remediar el problema de los libros prohibidos, se pide que no se imprima o publique ninguna obra que no sea revisada por la Inquisición y quien lo hiciera sería excomulgado y pagaría una multa de 50 pesos para obras pías. Se les prohibía a los libreros comprar sin autorización so pena de excomunión y multa de 100 pesos, tampoco podían vender. Pedían a todos los que tenían libros los llevaran para su aprobación so pena de 50 pesos y excomunión, 6 días después de la pronunciación de la constitución[38]. En una España así controlada publicar libros no era cosa tan fácil, pero esa severidad permitió a Gabriele Giolito de imprimir los libros españoles y sus traducciones en Italia sin muchísimos problemas dado que la Inquisición española los había revisados antes. En aquella época *Cárcel de amor* y *La Celestina* eran obras que circulaban en toda Europa y la gran presencia de novelas sentimental en el mercado libresco nos permite suponer que el Tribunal del Santo Oficio las hubiese clasificas como obras no "perniciosas" para la religión cristiana.

Otro género bastante difundido en aquella época, del cual tenemos testigo con la publicación en 1553 de *Sentencias y dichos de diversos sabios y antiguos auctores assi griegos como latinos; recogidos por M. Nicolas Liburnio y agora nuevamente traduzidos*

---

[36] *Index Auctorum et librorum prohibitorum, qui ab officio sanctae Romanae Inquisitionis caveri ab omnibus caveri mandantur*, Roma, 1559.

[37] Bennassar, Bartolomé, *Inquisición Española: poder político y control social,* Barcelona, Edición Crítica, 1981, pág. 5.

[38] Turberville, Arthur Stanley, *La inquisición española*, México, FCE, 1985.

en romance castellano por el s. Alonzo de Ulloa es la literatura sapiencial. Esta nació bajo la forma de refranes o proverbios de raíz popular que contenían una alta estilización estética y una clara enseñanza teológica. El proverbio se convirtió muy pronto en una sentencia altamente elaborada, cuidadosamente estructurada basada en metáforas y comparaciones. Por lo tanto, se trataba de textos donde los géneros literarios populares, los escritos técnicos de la doctrina y el interés poético se encontraban inextricablemente entrelazados totalmente. Su origen de tipo bíblico permitió seguramente la difusión de este género literario poco conocido a nivel europeo, en cuanto era más difundido en Oriente. Este género nació en Israel después de la desaparición de los profetas tras el exilio en Babilonia. Es correcto, por tanto, definir al género sapiencial como una clase de literatura típicamente postexílica. Es el fruto de nuevas necesidades que los cambios políticos y las circunstancias religiosas crearon en los escritores judíos y puede dividírselos, según sus contenidos, en libros didácticos o poéticos, pero siempre con un trasfondo religioso[39].

A las novelas sentimentales y a los libros sapienciales siguieron las publicaciones de obras a temática religiosa: oraciones, sermones, diálogos religiosos y historias de lugares religiosos como el Monte Calvario. La literatura religiosa siempre ha acompañado a la literatura profana y por eso no podemos nunca olvidar de subrayar como en los grandes clásicos hay casi siempre un trasfondo religioso rico de símbolos cristianos y personajes bíblicos. Durante el reinado de Felipe II, que abarca los años de 1557 a 1597, la literatura religiosa en España tuvo su mayor auge. La religiosidad del monarca, el espíritu de la Contrarreforma y las costumbres de la época fueron parte en la extraordinaria importancia que ésta alcanzó.

Gran importancia para la impresión y sucesiva venta de libros tuvieron también la portada y la encuadernación: los miembros de la nobleza, de la medio- alta burguesía y los mercaderes deseaban conservar en sus bibliotecas personales libros de todos los géneros, pero sobre todo con refinadas y preciosas decoraciones. En el siglo XVI muchas veces se consideraba a los libros como verdaderas obras de arte y sólo en segundo lugar como objeto de cultura. Los señores venecianos querrían embellecer sus bibliotecas con los volúmenes más bellos y refinados. Los libros de aquella época tenían una portada casi siempre bien decorada, sobretodo por motivos comerciales; un formato de bolsillo, más manejable y barato; ilustraciones explicativas y una encuadernación diversificada según los talleres donde habían sido publicados. La portada y la encuadernación eran detalles importante para la venta y los coleccionistas deseaban poseer los ejemplares particularmente elegantes y únicos en sus colecciones privadas.

Recapitulando se puede evidenciar que el enorme éxito que tuvieron los volúmenes publicados en lengua española por la imprenta de la Fénix fue debito a la voluntad de Gabriele de imprimir libros muy conocidos en toda Europa y que la Iglesia aprobaba. Otra causa es la capacidad del Giolito de satisfacer los lectores a través de un producto refinado, manejable y raro: sus volúmenes se consideraban objetos para coleccionar y ponerlos en propia librería. La gran capacidad empresarial de Gabriele junto a los numerosos colaboradores permitieron de transformar el taller de la Fénix en uno de las mejores imprentas de la Venecia del siglo XVI. Muchas de las ediciones de Gabriele constituyeron una eficaz herramienta de trabajo para el aprendizaje y difusión de la lengua española en Italia. La imprenta Giolito, aun si pocas veces se propuso metas puramente culturales cooperó activamente al publicar obras que, con el pasar del tiempo habrían de irse perfeccionando hasta transformarse en instrumentos didácticos utilísimos que salían

[39] Morla Asensio, Víctor, *Libros Sapienciales y otros escritos*, Verbo Divino, Madrid, 1980, págs. 21- 65.

al encuentro de los españoles que necesitaran aprender italiano, y de los italianos que necesitasen aprender español, por motivos eminentemente prácticos que la convivencia social, de por aquel entonces imponía.

Capítulo III

Los paratextos

De la mano de la imprenta, vinieron las mayores transformaciones en el circuito de publicación: por una parte, la especialización y la división del trabajo con lo que se separaron funciones que hasta entonces habían estado concentradas: autor, editor y librero. Se modificaron, así, las relaciones en el interior del sistema de producción, donde se da una división social del trabajo entre los trabajadores manuales, que se encargan de la impresión y no tienen responsabilidad en el contenido del producto, y los trabajadores intelectuales, escritores, periodistas y artistas gráficos, que son responsables de la obra. Y también, en el caso del escritor, titular de su propiedad intelectual, dato que constituye la segunda modificación importante que se desprende de la división de funciones: junto con el crecimiento del editor como figura clave, se organiza la profesión de escritor, que empieza a exigir rentabilidad.

Este proceso incide en la aparición de elementos paratextuales que hacen, por una parte, a estrategias de mercado y, por otra, a la progresiva institucionalización y legalización de las relaciones sociales en el interior de la producción cultural. El nombre de autor, el copyright, el colofón, el sello editorial, son marcas de este proceso, así como la innovación en el terreno de los formatos y las tapas constituyen las setíales de una 'mercantilización" creciente de los objetos culturales. En este sentido más importancia asumen los componentes materiales e icónicos del paratexto. En cuanto el texto se hace público, deja de bastarse por sí mismo y reclama la puesta en juego de una estrategia orientada a "captar" y satisfacer las exigencias de ese receptor plural. Según la definición en vigor, se considera paratexto cualquier pieza textual o gráfica que mantenga una relación tácita o explícita con el texto que le corresponde, sea para caracterizarlo o legitimarlo, sea para influir en la lectura o interpretación del mismo. La categoría de paratexto es bastante amplia y difusa para admitir en su interior elementos muy diversos e incluye en ella tanto elementos verbales como icónicos, materiales y factuales. El paratexto aporta grandes cantidades de informaciones que facilitan la comprensión de los textos, por eso es fundamental conocer su utilidad para poder formular hipótesis, seleccionar datos establecer relaciones con saberes previos y vincularlos con otros temas. Desde el punto de vista etimológico con el término paratexto se remite a lo que rodea o acompaña al texto (para = junto, al lado de). El conjunto de paratextos constituye el primer contacto del lector con el material impreso y, desde este punto de vista, funciona como un instructivo o guía de lectura, ya que le permite anticipar cuestiones como el carácter de la información y la modalidad que esta asumirá en el texto. Los distintos formatos que toma el texto escrito utilizan distintos y variados paratextos (índices, títulos, contra tapas, primera plana, datos de autor/es, de edición, etc.) que se interrelacionan con

los modos de lectura que se deben desplegar para cada uno de ellos. Se puede clasificar los paratextos según distintos criterios: desde un punto de vista perceptivo, distinguimos entre paratexto icónico (los elementos icónicos son las fotografías, dibujos, mapas, diagramas, cuadros, el diseño gráfico y tipográfico, y también el soporte material del texto, es decir, el formato y el tipo de papel) y paratexto verbal (los elementos verbales de un libro están conformados por la tapa, contratapa, lomo, solapas, título, dedicatoria, epígrafe, prólogo, notas, referencias bibliográficas, epílogo, apéndice, glosario, bibliografía, índice, colofón y el ISBN); mientras que desde el punto de vista de la emisión, diferenciamos entre paratextos a cargo del autor (en muchas ocasiones es él quien redacta el prólogo, las notas aclaratorias, los índices, los títulos y subtítulos, la dedicatoria, la bibliografía, los glosarios y los apéndices), paratextos a cargo del editor (solapas, tapas, contratapas, las que constituyen lugares estratégicos de influencia sobre el público, ilustraciones) y paratextos a cargo de un tercero, en algunos casos son escritos por personalidades reconocidas, en ciertos libros aparecen comentarios, glosas, notas al pie hechas por especialistas con el propósito de explicar o aclarar algunos aspectos, con el propósito de facilitar la comprensión.

III.1. Las partes del paratexto

Algunos elementos del paratexto son tapa, contratapa, lomo, solapas, reiteración de la tapa y datos editoriales. Tapas y contratapas, son lugares estratégicos de influencia sobre el público y son los elementos del paratexto, por una parte, los más exteriores, la cara del libro, y, por otra, en su aspecto material-icónico, dependen a la vez de la decisión del editor y de la ejecución del imprentero. La portada o cubierta lleva tres menciones importantísimas: el título de la obra, el nombre del autor y el sello editorial. La contratapa se ocupa de comentar brevemente el texto, resume el argumento, analiza los aspectos más relevantes y emite juicios de valor. La contratapa no suele ser el paratexto más fiable en cuanto a la información que brinda, dado que su función primordial es influir sobre los posibles compradores para captar su interés. Sin embargo, aporta algunos datos sobre el contenido, el autor y su obra. Lo hace con el objetivo de persuadir y, por lo tanto, en muchas ocasiones incluye opiniones extraídas de reseñas sobre el libro (obviamente, de aquellas que hacen una evaluación positiva). El lomo reitera los datos de la tapa para la identificación del libro colocado en un estante. La solapa puede incluir elementos similares a la contratapa y a veces añade elemento bio- bibliográficos del autor. La reiteración de la tapa lleva las misma indicaciones editoriales de la tapa y agrega otras como título de la colección, director de la misma, si es en traducción, etc.

Otra parte importante es el prólogo o prefacio que es un discurso que el autor, u otra persona en quien él delega esta tarea, produce a propósito del texto. Los prólogos, en general, tienen la función de informar sobre el contenido y objetivos del texto, presentar una posible interpretación, ofrecer datos sobre el origen de la obra y de su producción. Como es obvio, también tienen la finalidad de capturar la atención del lector y retenerlo. Vale la pena recordar que los principales argumentos de valorización del libro suelen ser la importancia del tema, su originalidad y novedad. El índice, que es una tabla de contenidos o de materias, está conformado por un listado de los títulos según su orden de aparición, cada uno con la indicación de la página correspondiente. Este paratexto refleja la estructura lógica del texto, por lo que cumple una función organizadora de la lectura: si el lector quiere realizar la lectura completa del libro, puede prever los temas con los que se enfrentará; si, por el contrario, busca una información específica como parte de un

proceso de investigación, se dirigirá directamente hacia aquellas secciones (partes, capítulos, párrafos) sobre las que tenga especial interés[40].

En los siglos pasados y sobretodo en los siglos XV y XVI, gran importancia tuvo sobre la portada que se transformó en un aparato de significar no sólo política e ideológica, sino también literaria. Esa es la página en la que figuran el título completo del libro, el nombre completo del autor o autores, el lugar y año de la impresión, la editorial, y en la mayoría de casos su marca, y la colección. No se numera, aunque puede ser la primera página del libro, y está siempre a la derecha. Las portadas de los libros de aquella época delatan, en su inmensa mayoría, una cierta tensión entre las distintas posibilidades de acogimiento a la protección moral, financiera e institucional; y, en este sentido, cobran una importancia indiscutible agentes como el dedicatario de alto rango, la aceptación por parte de las instituciones civil o religiosa, el favor político y la vinculación con modelos de prestigio. En este contexto, vemos como la instrumentalización ideológica, metafórica y comercial de los emblemas o empresas morales amplía el repertorio editorial en lo que a frontispicios se refiere y, además, sobre dimensiones las posibilidades simbólicas de la página que sirve de presentación al volumen. El breve recorrido por los frontispicios y el progresivo enriquecimiento ornamental y simbólico de éstos permite trazar la trayectoria de un proceso que se inicia con el menosprecio medieval y humanista a la lírica, evoluciona hacia actitudes que pretenden afirmar los valores de las obras mediante la justificación simbólica de sus cualidades a través de los emblemas y culmina en la fijación exaltadora de volúmenes líricos merecedores de una arquitectura celebrativa igual a la de los nobles.

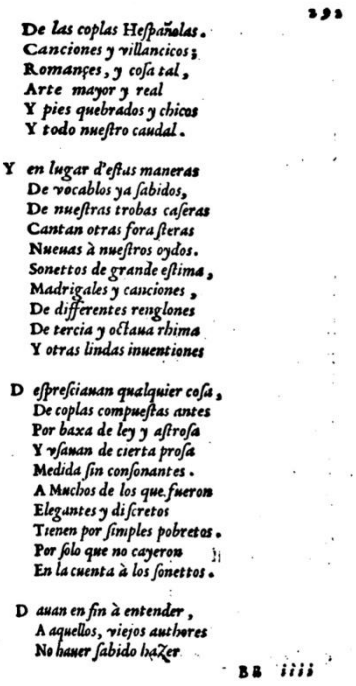
Los textos literarios necesitaban ser autorizados para poder ser activados en que productos de cultura y posibilitar así su consumo; y los modos externos de la autorización textual eran de índole muy diversa y atañían a parcelas y realidades bien heterogéneas, pero todos confluyen, de uno u otro modo, en la encrucijada que resultaba ser el volumen impreso. Los inexcusables requisitos legales eran la primera traba que debían sortearse para poder formalizar la impresión. Una vez impreso el libro, la proyección de las legitimaciones o autorizaciones del producto asaltaban de manera inmediata al consumidor, que, en una época donde la Inquisición era al poder en toda Europa, nunca habría comprado un libro no aprobado para el miedo de ser encarcelado o matado. La portada se enriquecía hasta ensanchar su inicial ámbito informativo, de modo que cada vez con mayor profusión aglutinó el marbete con el que invocar la recopilación impresa, explícitar también la designación del productor, el lugar de impresión y el dedicatario. La concentración de evidentes elementos con funciones paratextuales convirtió a la primera página en un signo de género editorial aprehensible por la generalidad de los consumidores; y la paulatina implantación de códigos iconográficos y textuales transformó progresivamente a la portada en un referente de primer orden en la captación del cliente lector. La revalorización de este espacio hizo que con el tiempo comenzasen a edificarse codificados edificios de representación al servicio del poder y de la institucionalización del producto. La recurrencia a la cultura de los emblemas cumplió una doble función: por un lado, permitió establecer sólidas bases para una suerte de poética del poder que fundó un lenguaje propio en virtud de conocimiento masivo del capital simbólico que activa en su funcionamiento; por otro lado, el masivo reconocimiento de dichos referentes y su general aceptación por parte del público facilitó la mayor de las difusiones y el más plural de los consumos. En virtud de este sistema, la sanción del texto se sustentó sobre los sólidos basamentos del poder y de reconocimiento popular de la jerarquía de valores propuesta. La condición de la portada como aparato significativo devino instrumentalización

[40] Moner Michel, Arredondo María Soledad, Civil Pierre, *Paratextos en la literatura española: siglos XV-XVIII*, Casa de Velázquez, 2009.

consciente y premeditada, tanto en el plano político- ideológico como en el poético-literario. La dilatación de las posibilidades funcionales y semánticas de frontispicio facilita la ampliación del repertorio paratextual de los elementos que auguran el acceso al libro multiplicando así las posibilidades de autorización simbólica desde la primera página visible del impreso. El volumen impreso resultó ser, de principio a fin, un aparato de emitir significados que es preciso interpretar en sus contextos específicos. Las aprobaciones impresas en los volúmenes sirvió fundamentalmente al propósito de sancionar y autorizar las propuestas poéticas[41].

III.2. Otro expediente comercial: la itálica, un nuevo tipo de caracteres móviles

Con el ocaso de la época incunable del libro impreso se asistió a un amanecer industrial y cultural que coadyuvó a su propia definición en tanto que objeto de cultura producido y consumido en el entorno del mercado. La época incunable tiene en el formato in- folio su signo material más característico y el que apela de modo más directo al receptor digno del objeto libro. Este tamaño se prolonga hasta los años 40 del siglo XVI y más tarde desaparece. Un pliegue más sobre el in-folio daba como resultado el octavo, ideado por Manuzio, y otros de más infrecuente aparición como el doceavo y el dieciseisavo. La tipografía, igual que los formatos, es una concreción efectiva condicionada, fundamentalmente, por los recursos técnicos al alcance del profesional del taller. No es fácil, por tanto determinar las elecciones conscientes de las concreciones determinadas en función de la disponibilidad de medios técnicos y materiales.


De las coplas Hespañolas.
Canciones y villancicos;
Romanças, y cosa tal,
Arte mayor y real
Y pies quebrados y chicos
Y todo nuestro caudal.

Y en lugar d'estas maneras
De vocablos ya sabidos,
De nuestras trobas caseras
Cantan otras forasteras
Nueuas à nuestros oydos.
Sonettos de grande estima,
Madrigales y canciones,
De differentes renglones
De tercia y octaua rhima
Y otras lindas inuentiones

D espreciauan qualquier cosa,
De coplas compuestas antes
Por baxa de ley y astrosa
Y vsauan de cierta prosa
Medida sin consonantes.
A Muchos de los que fueron
Elegantes y discretos
Tienen por simples pobretos.
Por solo que no cayeron
En la cuenta à los sonettos.

D auan en fin à entender,
A aquellos, viejos authores
No hauer sabido haẽr

BB iiii

En el caso de la imprenta de Giolito, se percibe una voluntad clara y manifiesta de seleccionar concreciones materiales específicas. Los tipos góticos son los patrones geométricos originarios con los que se creaban letras que, empapadas y estampadas, daban lugar a los libros que desde los primeros tiempos de la imprenta en Europa conocieron los lectores. Los tipos góticos son los que allanan el camino de la comprensión lectora, pero sucesivamente se creó un carácter llamado "roman" o "itálica", redondo y en cursivo, que encontramos en los libros impresos por Gabriele Giolito. Los caracteres itálicos se conocen también con el nombre de "bastardilla" y existen tres tipos de bastardilla: la oblicua o letra romana (también llamada normal, redonda o blanca) inclinada, sin rediseño; la bastardilla itálica que es más caligráfica y con el *ductus* (trazo de la pluma) interrumpido; y la cursiva que es la extensión del estilo de escritura «cursiva», aún más caligráfico que la itálica debido a su *ductus* continuo. El origen de estos caracteres se debe a Aldo Manuzio que contrató a Francesco de Bologna, más conocido como Griffo,

[41] García Aguilar, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro,* Edición Calambur, 2009, págs. 65- 73.

para que fuese jefe de imprenta con el fin de que realizara las fundiciones de los tipos, ya que era un experto grabador de troqueles. Fue él quien fundió los primeros tipos itálicos. Es por esto que a Manuzio y Griffo debemos la creación de la tipografía bastardilla o itálica en 1501. Actualmente a este estilo de letra se le llama itálica por el país de procedencia y es utilizado para resaltar en un texto palabras escogidas por el editor, extranjerismos y citas.Aldo Manuzio y Griffo estudian la letra que se hacía en la cancillería papal, la regularizan y la sistematizan para hacer un diseño para una tipografía de imprenta. A esta letra se le llama itálica, Grifa y Aldina y todas las ediciones hechas con esta tipografía cursiva son denominadas ediciones Aldinas. Estos tipos surgen para ahorrar espacio en las impresiones puesto que con la cursiva entran mayor número de palabras por hoja.

Gracias a la itálica Manuzio logró abaratar considerablemente los costos de impresión siendo así asequibles para la población. Junto con esto, Manuzio disminuyó el formato, creando así un nuevo formato llamado Enchirridi, forma que es aproximadamente la medida actual de un libro de bolsillo. Manuzio logró que muchas personas con recursos limitados pudieran adquirir sus libros, obteniendo un gran éxito y logrando llevar la cultura a la masa. En la época las ediciones Aldinas se pusieron de moda para llevarlas de viaje; pasear por el jardín mientras se leía y es aquí cuando se puso de moda el hecho de leer libros en la cama. Éstos libros también fueron muy apreciados por los estudiantes por la gran calidad científica y porque la impresión y el papel eran impecables. Gracias a él la itálica se difundió en toda Italia y en particular en Venecia, donde el mismo Gabriele Giolito adoptó este carácter para su calidad muy apreciada por los lectores y para el coste muy bajo de este tipo de impresión[42]. En aquella época los libros se difundían mayoritariamente en publicaciones más baratas y el consiguiente incremento de los textos en circulación condicionaron la confección tanto de la página como del volumen. Así cómo los rasgos prosódicos, la configuración gráfica, el formato, la calidad de la letras y la belleza de la imágenes constituyen una parte esencial de la comunicación escrita, de la que el libro es el vehículo. Las imágenes dialogan necesariamente con el discurso textual, pero tenemos que diferenciar entre grabados exclusivamente contenidistas y las figuras institucionalizadoras. El primer tipo aparece, mayoritariamente, en libros o tratados netamente utilitarios; y el segundo en los libros de botánica o medicina, por ejemplo, donde la imagen se revela inexcusable para llevar hasta el lector lo que está distante o inaccesible[43].

III.3. Los paratextos en los libro publicados por Gabriele Giolito de' Ferrari

Hoy en día, los libros publicados en lengua española por Gabriele Giolito son muy raros y muchos de ellos no están localizados o no existen más. De estos raros libros en español solo cinco se encuentran hoy: *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Ysea, con otras obras en verso parte al estilo Español, y parte al Italiano: agora nuevamente sachada a luz (por Alonzo Nunez de Reinoso)*(1552)*; Question de*

[42] Fletcher III, H. G., *New Aldine Studies. Documentary Essays on the Life and Work of Aldus Manutius*, San Francisco, 1988.

[43] García Alguilar, Ignacio , *Poesía y edición en el Siglo de Oro,* Edición Calambur, 2009, págs. 65- 73.

Amor, de dos enamorados; a l'un era muerta su amiga, el otro sirve sin speranza de galardón. Disputan qual delos dos suffre mayor pena. Entretexense en esa controversia muchas cartas y enamorados enrazionamientos; y otras cosas muy sabrosas y deleitables. Assimesmo se ha anadido a esta obra en esta última addition treze quistiones del philocolo de Juan Boccaccio (1553)*; Las obras de Boscan: y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros. A de más que ay muchas anadidas, van aqui mejor corregidas, más complicadas y en mejor orden que hasta agora has sido impresadas* (1553)*; Proceso de cartas de amores que entre dos amantes passaron; con una carta des author para un amigo suyo pidiéndole consuelo, y una quexa y aviso contra Amor. Assimesmo hay en este libro otras excellentísimas carta que allende de su dulce y pulido estilo, están escriptas en reffranes traydos a propósito. Y al cabo se hallará un Diálogo muy sabroso que habla de las mugeres*(1553); y *Tragicomedia de Calisto y Melibea, enlaqual se contienen demás de su agredable y dulce Estilo, muchos sentencias philosophales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrandoles los enganos que estan encerrades en sirvientes y alcahuetas* (1553). Estos ejemplares se pueden considerar una rareza porque en los *Annali* de Salvatore Bongi, él cada vez que nombra a un libro publicado por Giolito en lengua española lo define "*raro e introvabile*[44]".

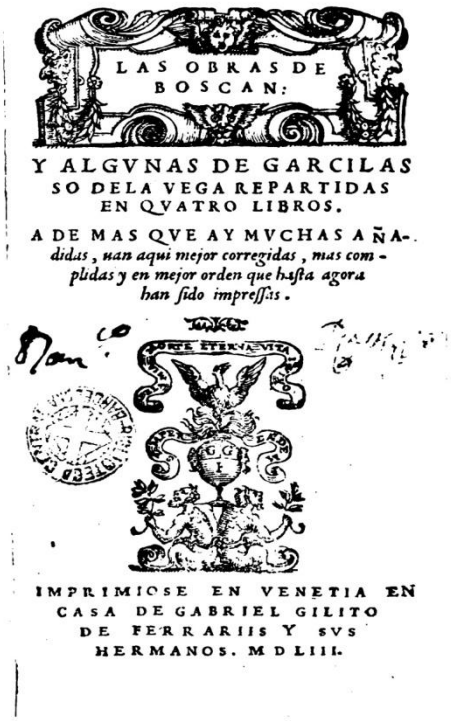
III.4. La portada y sus significados

Antes hemos visto como en el siglo XVI enorme importancia tenían los paratextos y sobretodo la portada y su significados. En aquel periodo comienza a operarse un notable incremento de la ornamentación de las páginas-pórtico de los volúmenes, palpable en portadas con motivos arquitectónicos y bellos grabados que lucen de modo óptimo. Elemento que acomuna todos los libros publicados por Gabriele es las presencia del símbolo de su taller de imprenta: la Fénix. Este símbolo era en aquella época marco de cualidad y de seguridad de buen producto para el público y se encontraba en el frontispicio y en la última página del volumen o antes de la parte dedicada "a los lectores". Los libros de Gabriele eran verdaderas piezas de arte y muchísimos coleccionistas querrían tener un libro suyo en propia biblioteca personal.

En un taller o librería de aquella época, la primera cosa que atraía al lector era la imagen de la Fénix, que ocupaba el cuarenta por ciento de la porta de un libro grande sólo 15 centímetros. El impacto visual era, y es también hoy, fundamental para la venta de un objeto, sobretodo si el símbolo era signo de alta cualidad y elevada profesionalidad. La fénix, ave legendario, se representaba con alas abiertas y era suspensa sobre las llamas, que provenían de una ánfora. Esta ánfora era mantenida por dos sátiros alados y tenía impresas la iniciales G(abriele). G(iolito). F(errari). Algunas veces, como en la portada del libro *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Ysea, con otras obras en verso parte al estilo Español, y parte al Italiano: agora nuevamente sachada a luz (por Alonzo Nunez de Reinoso)*, la fénix mira al sol y las llamas nacen de un globo alado siempre con las iniciales de Gabriele incisas. En otros libros la fénix con las alas abierta está sobre las llamas que nacen siempre de un globo, pero este globo está sublevado por dos sátiros que tienen en las manos dos ramos de laurel. Como se puede evidenciar cuatros son los elementos fundamentales del marco del taller de imprenta de

[44] Bongi, Salvatore, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia*, descritti e illustrati da Salvatore Bongi. Roma: presso i principali librai, 1890-95.

Gabriele: la fénix, las llamas, las iniciales y los sátiros. A pesar de que las iniciales tienen sólo una función informativa que indica quien es librero, los otros símbolos son los más importantes y los que se notan inmediatamente cuando se ve a los libros. La fénix, las llamas y los sátiros representan imagines del mundo clásico con todo un entorno entre realidad y fantasía. La fénix es un ave fabulosa, semejante a un águila, que según los antiguos, era única en su especie, moría quemándose y renacía de sus cenizas. La fénix es un enorme pájaro envuelto en llamas y de plumaje rojo anaranjado, como el fuego. Su aspecto era parecido al de una garza, del tamaño de un águila, y tenía dos largas plumas a modo de cresta. Se trata de un ser mágico y fabuloso que ha sido retratado en las diversas mitologías. Este animal simboliza para las distintas culturas prácticamente la misma cosa: la inmortalidad y la resurrección. Es un ave mitológica que vivía en los desiertos de Arabia, su origen viene de los desiertos de Libia y Etiopía, su nombre proviene del griego "*phoinix"* que significa rojo. Se le consideró un animal fabuloso, una especie de semidiós. Para los egipcios era como el símbolo de la inmortalidad y dios protector de los muertos, debido a que tenia una estrecha relación con el renacimiento, decían que tenia un color rojo y plumas de oro, y en su honor le dedicaron un templo en Heliópolis que fue la ciudad sagrada del Fénix, donde volvía cada 500 años para morir y renacer ya que este es su principal papel, renacer y crearse a si mismo. Cuando al ave Fénix le llega la hora de su fin, construye un nido de sándalo y otras maderas y hierbas resinosas y perfumadas, en lo alto de una montaña. Posado sobre él nido, abriendo sus esplendorosas alas, la luz del sol consume ave y nido, mientras el Fénix canta su mas bella canción y todo queda convertido en perfumadas cenizas. Pero entre los restos del incendio aparece un huevo, que el calor del sol se encarga en empollar; y aquí que nuevamente nace le ave Fénix, brillante como la luz del sol y alimentado por ella. Entonces durante sus años de vida, el nuevo Fénix cuida el mundo y a sus criaturas.Según la leyenda cristianizada, el ave Fénix vivía en el Jardín del Paraíso, y anidaba en un rosal. Cuando Adán y Eva fueron expulsados, de la espada del ángel que los desterró surgió una chispa que prendió el nido del Fénix, haciendo que ardieran éste y su inquilino. Por ser la única bestia que se había negado a probar la fruta del paraíso, se le concedieron varios dones, siendo el más destacado la inmortalidad a través de la capacidad de renacer de sus cenizas. Cuando le llegaba la hora de morir, hacía un nido de especias y hierbas aromáticas, ponía un único huevo, que empollaba durante tres días, y al tercer día ardía. El Fénix se quemaba por completo y, al reducirse a cenizas, resurgía del huevo la misma ave Fénix, siempre única y eterna[45].


LAS OBRAS DE BOSCAN:
Y ALGVNAS DE GARCILASSO DELA VEGA REPARTIDAS EN QVATRO LIBROS.
A DE MAS QVE AY MVCHAS AÑADIDAS, VAN AQVI MEJOR CORREGIDAS, MAS COMPLIDAS Y EN MEJOR ORDEN QUE HASTA AGORA HAN SIDO IMPRESSIS.
IMPRIMIOSE EN VENETIA EN CASA DE GABRIEL GILITO DE FERRARIIS Y SVS HERMANOS. MDLIII.

La presencia de las llamas se justifican así con la leyenda de la fénix porque es la misma ave que le produce y de las cuales renace. Las llamas tienen pero otro significado: simbolizan la transformación, la destrucción, el cambio, la pasión, un rayo de luz y conocimiento que sirve como advertencia a su portador. El fuego y las llamas han sido

[45] Thurston Peck, Harry, *Harpers Dictionary of Classical* Antiquities, New York, Harper and Brothers. 1898.

empleados en rituales frecuentemente, y poseen un fuerte simbolismo, como el humo, las llamas se elevan hacia el cielo, en muchas tradiciones llevandose consigo deseos y plegarias. Un objeto o sacrificio consumido por el fuego, se convierte en llamas, calor y humo, y todo lo que queda al final son solamente cenizas. El poder del fuego para destruir todo aquello a su paso hizo de él un elemento natural temido y reverenciado. De la misma forma en que las llamas pueden ser destructivas si se propagan sin control, el fuego bajo control también nos proporciona calor en las noches frías, y luz para alejar las tinieblas, y a los animales salvajes que nos acechan en ellas. El fuego y las llamas presentes en antorchas, faros, velas y linternas simbolizan la esperanza y la luz del conocimiento. Junto con la tierra, el agua y el aire, el fuego forma parte de los cuatro elementos naturales clásicos, y también de los cinco elementos chinos. En el hinduismo el fuego es uno de los cinco elementos sagrados de los que están compuestas todas las criaturas vivientes, y es considerado la "esencia sagrada" en las ceremonias religiosas. En el cristianismo el fuego es un símbolo del "espíritu santo", y se emplea a menudo también en las descripciones del infierno. Dios se presentó ante Moisés en la forma de un arbusto ardiente. Las llamas son también símbolos de tentación y pecado, y se suele presentar a Satán rodeado de llamas[46].

Otro símbolo que aparece en la cubierta es el sátiro. El Sátiro es una criatura que encarna las fuerzas vitales de la naturaleza, representado como parte humano y parte carnero, con cuerpo humano, pero orejas puntiagudas, cuernos en la cabeza, nariz chata, abundante cabellera, rabo de cabra y priapismo, que suelen estar cubiertos con pieles de animales. El Sátiro sea en la mitología greco sea en la latina, tiene Características y variaciones en ambas mitologías. Se define como Sátiro a una criatura que encarna la fuerza vital de la naturaleza, dentro de la mitología griega. Junto con las Ménades, forman el cortejo dionisiaco. Conforman una tribu, cuyo padre Sileno, y los tres mayores son Marón, Leneo y Astreo, que eran iguales a su padre. Otras versiones afirman que estos tres fueron los padres de los sátiros y también ellos aparecen representados con formas variadas, pero la básica es la de mezcla de hombre y carnero, con orejas puntiagudas y cuernos en la cabeza, nariz chata y cabellera abundante, con cola de cabra y priapismo permanente. Suelen cubrirse con pieles de animales. La personalidad de estas criaturas es alegre y picaresca, aunque puede tornarse peligroso y violento; disfrutan de los placeres físicos en general, el alcohol, la danza, son bisexuales. Relacionado con su significado respecto a la mitología, en el habla popular se utiliza para denominar a un hombre dominado por el apetito sexual y que se esfuerza en perseguir mujeres en contra de lo que ellas deseen. Como se puede evidenciar también los símbolos presente en el escudo de armas de los libros de Giolito no es casual, sino que cada parte tiene un significado y representa a la voluntad de Gabriele de ofrecer un producto único y inmortal como la fénix. Este ave, como he dicho antes, se representa algunas veces mientras que mira al sol, símbolo de vida y de inmortalidad. El simbolismo del sol es múltiple: luz y calor, en primer lugar. El sol es como una gran lumbrada. Éste es, por cierto, el nombre que se le da en la tradición sacerdotal a la creación del sol. En las lenguas semíticas de una misma raíz derivan tanto los vocablos que significan "luz", como los que significan "fuego" y "candelero". El sol es, en primer lugar, el dador de la luz, porque cada día vence las tinieblas de la noche. Las antiguas culturas se han impresionado siempre por el hecho de que el sol muere cada día y revive cada mañana. Como el hombre que cada noche se sumerge en el sueño -imagen de la muerte para levantarse cada mañana con nuevas fuerzas. Por eso, el sol es la imagen de la estabilidad, la fuente de la vida, los egipcios, al menos durante el período de Akenaton, desarrollaron en el contexto del culto al sol una

[46] Impelluso Lucia, Matilde Battistini, *Il libro dei Simboli*, Edizioni Electa, 2012.

hermosa literatura. En Heliópolis, por ejemplo, circuló un significativo mito cosmogónico según el cual el sol tuvo al cielo como madre y a la tierra como padre; de acuerdo con el mismo mito fue el dios viento quien en la Creación separó la tierra del cielo, dando vida al mundo[47].

Al concepto de inmortalidad se colega también el lema presente en todas sus publicaciones y que muchas veces la misma fénix tiene en su pico o entre sus patas: " *Semper eadem*". Este lema significa "siempre la misma", con referencia a la fénix que, a pesar de que muere, cada vez que renace es la misma, es inmortal como las obras publicadas por la imprenta de Gabriele. Él utiliza dos palabras que tienen muchísimos significados y que los lectores pueden interpretar como algo que nunca decepciona al público y que el mismo lema invita a elegir preferiblemente sus libros que otros. Siempre relacionado al tema de la vida y de la muerte es otro lema que aparece en algunas ediciones como en la de *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Ysea, con otras obras en verso parte al estilo Español, y parte al Italiano: agora nuevamente sachada a luz (por Alonzo Nunez de Reinoso)* y que dice: "*De la mia morte eterna vita io vivo*". Gabriele lo escribe para indicar como sus obras sean destinadas a un gran éxito futuro y recordadas en los siglos sucesivos. Todos estos símbolos y lemas son importantes porque presentan al lector del siglo XVI un objeto que ya desde su primera página aparece una obra artística, algo para coleccionar, una obra maestra de un taller de imprenta. A la mayoría de los lectores de le época interesaba más el libro en el sentido de objeto, que en el sentido de vehículo de la cultura. Gabriele ponía muchísima atención a la primera página de sus libros propio porque sabía el gusto del público, interesado a un producto bello y bien ornado. Más al escudo de armas, incluso la posición del título de la obra y del nombre del autor tenía importancia.

El público de obras en español se interesaba a las obras más importantes de la España de Carlos V y obras como *Cárcel de Amor* o la *Tragicomedia de Calisto e Melibea* que eran entre las obras que un apasionado de literatura castellana no podía no leer y poseer. Estas obras eran conocidas en toda Europa y para atraer a los lectores los tipógrafos solían poner en letras capitales el principio del título de cada obra, así que el posible lector se interesase a comprarla en cuanto, desde la primera palabra en la portada, era capaz de entender de que libro se tratase. El título proseguía en las línea inferiores pero la grandeza de las letras iba siempre disminuyendo hasta llegar al escudo de armas del taller de imprenta. Era la manera que tenía el producto literario de presentarse en el mercado y situarse con respecto de los modelos institucionales. Por tanto, debía mostrarse atractivo ante los consumidores, y se valía para ello de todos los medio disponibles en el repertorio. A medida que se generalizaba el uso de la imprenta, todos los productores utilizaban los tipos y las planchas para conformar productos cada vez más apetecibles. En su empeño por difundir los libros, los editores se sirvieron del título como un elemento de vital importancia.

En la *República literaria,* Saavedra Fajardo dice como en aquella época muchos censores recibían libros escritos en vulgar con el título en griego sólo para dar autoridad a sus obras, como los padres llaman a sus hijos Carlos o Pompeyos, creyendo que con estos nombres les infunden el valor y la nobleza de aquellos[48]. La formalización del título seguía unos patrones que el lector de la época era capaz de detectar y, por tanto, le influían en su decisión de consumir o no el producto; además se revelaba como un

---

[47] Capotummino, Umberto, *L'occhio della Fenice - Sapienza* e *divinazione dall'antica Cina all'antico Egitto*. Palermo, Sekhem, 2005, págs. 243- 276.

[48] De Saavedra Fajardo, Diego, *República literaria*, prólogo y notas de Vicente García de Diego, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

verdadero participante en la codificación de los modelos literarios a seguir y los productores, conocedores de esta cualidad, usaban los títulos para acercársela los elementos del repertorio más cercanos a la institución o al mercado. Los títulos desempeñaban un papel inicial en la explicación e interpretación de los productos a que daban nombre. En el pasado como hoy en día, el título resume el tema, anticipa al sujeto autorial y define los contornos genéricos- estilísticos del todo o, al menos, de una parte del objeto impreso. La modificación en los modos de intitular se convirtió en un hecho trascendente en el seno de una cultura, la veneciana, fundada sobre la transmisión de una herencia intelectual que consistía en un conjunto de textos regidos por el principio de autoridad. En un contexto donde la Inquisición tenía el control cultural, la intermediación de la imprenta convirtió a las obras literarias surgidas de la socialización cortesana en objetos que iban dirigidos a unos ojos distantes y diferenciados. De ese modos se creó un nuevo circuito comunicativo que trascendía el espacio lúdico del salón renacentista e insuflaba a las obras cultas una inédita dimensión masiva, convirtiéndolo así en una manufactura transformable y democratizando o ampliando al mismo tiempo los principios del gusto y de la sanción poética. El título era y es el paratexto con mayor calado en los listados y repertorios de cultura literaria y en la posterior construcción crítica porque anticipaba y anticipa siempre el acercamiento a los textos de cualquier escritor. Ejemplos de este es el título *Tragicomedia de Calisto y Melibea, enlaqual se contienen demás de su agredable y dulce Estilo, muchos sentencias philosophales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrandoles los enganos que estan encerrades en sirvientes y alcahuetas* que ya con la primera palabra "tragicomedia" nos anticipa el género y la estructura general de la obra: una pieza donde se mezcla lo trágico y lo cómico, personajes nobles y plebeyos.

Después del título y del marco de la imprenta aparecía el lugar de impresión, la casa o mejor el taller donde se imprimían los libros y el año de impresión, escrito en números romanos. Gracia a la invención por Aldo Manuzio del carácter nombrado itálica, leer los títulos de las obras era más fácil respecto al mismo título escrito con el carácter gótico porque más complicado y difícil para entenderlo. La voluntad del impresor a crear un producto bien estructurado desde la primera página se veía a través de una organización casi matemática de los espacios: encima el título, en el medio el escudo de armas y abajo los datos que conciernen el lugar, la casa y la fecha de impresión. Estos últimos datos eran escritos en letras capitales, no de la misma grandeza que el título, pero se podían leer muy bien. Los tipógrafos elegían este tipo de esquema para la primera página para seguir una estrategia comercial. Para los lectores poseer un libro impreso en Venecia era algo casi honorable en cuanto la capital de la República de la Serenissima era considerada, en aquella época, como el centro cultural de toda Europa. Además importante era la casa de impresión, el taller porque el taller de los Giolitos era uno de los mejores de toda Venecia, conocido por su historia antigua y famoso porque tenía otras sucursales en ciudades como Nápoles o Bologna. La fama del taller correspondía con su capacidad de venta y de atraer al público no sólo veneciano, sino casi europeo, dado los numeroso extranjeros presentes en la ciudad en aquella época de florecimiento cultural.

También el año de publicación era importantísimo en cuanto demostraba la habilidad del tipógrafo de obtener volúmenes contemporáneos para imprimirlos en seguida y ofrecer al público un producto reciente o del algunos años precedentes. La cualidad, el nombre de la imprenta y de sus colaboradores eran elementos fundamentales para un buen éxito de una publicación. En algunos títulos, como por ejemplo en el *Dialogo delas impresas militares y amorosas, compuesto en lengua italiana por el illustre, y reverendissimo senor Paulo Iovio de Nucera. Enel qual se tracta delas devisas, armas, motes, o blasones de linages. Nuevamente traduzido en romance Castellano por Alonso Ulloa* de 1558,

aparecen dos palabras importantes: el adjetivo " nuevamente" y el nombre del traductor Alonso de Ulloa. Con estos términos el tipógrafo Gabriele miraba a atraer la atención de un posible lector a través de la palabra nuevamente, que significa que este producto no es algo viejo, sino nuevo, recopilado, controlado; y a través del famoso Alonso Ulloa, hábil traductor y colaborador de Gabriele Giolito con el cual trabajó muchas veces para traducir un gran número de obras de italiano a español y viceversa. Como hemos visto, adjetivos y sintagmas aparecen en los frontispicios para restringir el contenido de la obra, seleccionar las virtualidades del consumidor ideal, o que delimitan la materia. Como subrayado antes, todo en la portada tenía un papel informativo desde el título a la fecha de impresión, pero al mismo tiempo tenía también un papel atractivo al fin de una posible venta. El lector de aquel periodo era antes de todo un consumidor de un objeto, en ese caso cultural, y por eso la factura y la cualidad eran elementos esenciales para hacer un producto de suceso.

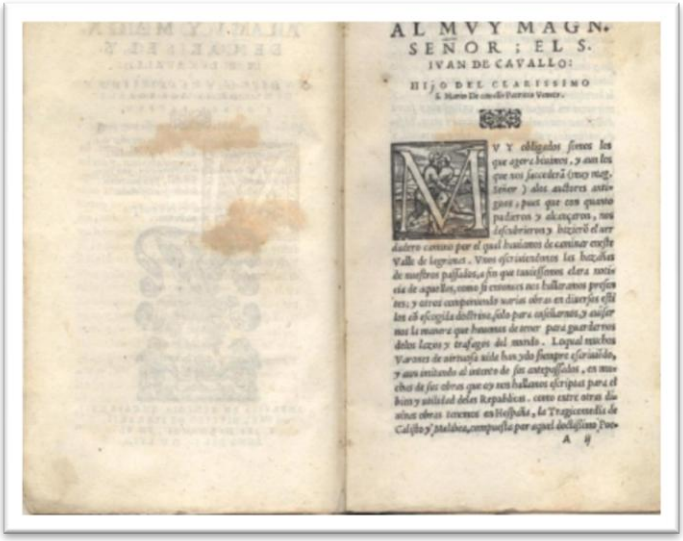
III.5. La dedicatoria: otro expediente comercial

El taller de la Fénix, como todos los talleres de imprenta miraba a vender un gran número de volúmenes y ganar dinero, así adoptó otro elemento funcional para la venta: la dedicatoria. Muchas dedicatorias no tuvieron otro objetivo que hacer dinero con la obra, y esta estrategia fue utilizada tanto por parásitos literatos como por grandes escritores con grandes méritos. El libro impreso obligaba a negociaciones de índole muy diversa que eran el reflejo del cambio operado en el modelo social y en esto nuevo marco de relaciones y sentidos, elementos como las dedicatorias eran reminiscencias de los modos de autorización y presentación propios de la originaria poesía cortesana. A ellos se sumaban nuevos elementos como las censuras, aprobaciones, poemas preliminares y demás alabanzas, con los que se marcaba la posibilidad de que representantes de los grupos letrados sancionasen externamente al productor o al producto, de modos bien distintos a como se hacía tradicionalmente en el círculo cerrado del salón renacentista o de la sesión académica. Se creó de ese modo la posibilidad efectiva de permutar los planos de elogiador y elogiado, creando redes de clientelismo literario que coadyuvarían a la institucionalización de otros autores y otros discursos mediante el cauce modelizador en que se había convertido el objeto salido de la imprenta manual. Todos estos factores se encontraban directamente vinculados al hecho de que la literatura no tenía un verdadero espacio preceptivo propio, un lugar definido en el mercado antes del siglo XVI.

La dedicatoria sirvió así para crear una interacción entre productor y consumidor, al fin de crear y reconocer a un lector específicamente lírico que hacía factible el éxito de la propuesta editorial. Las dedicatorias de los impresos eran utilizadas para escudar las severas críticas de los maldicientes y para insuflar algo de prestigio a un objeto de cultura que carecía de un codificado valor simbólico relevante en el seno de la sociedad. Como veremos, la presencia de un noble en el objeto impreso dotaba al libro de un cierto halo de importancia y predisponía una cierta actitud de respeto ante la lectura del volumen. La dedicatoria, junto con el prólogo, es el elemento paratextual que dialoga más directamente con los elementos especializados de la institución y el mercado. La utilización de las dedicatorias con fines instrumentales era una práctica socialmente codificada desde fechas muy recientes. En *Las obras de Boscan: y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros. A de más que ay muchas anadidas, van aqui mejor corregidas, más complicadas y en mejor orden que hasta agora has sido impresadas*, Alonso de Ulloa escribió una dedicatoria al señor Leonardo Hemo para regalarle este libro en lengua castellana, lengua materna del señor, y su amigo carísimo. En esta carta Ulloa define a

Boscán como un criado de España y nos ofrece una imagen de la España de la época diciendo "la falta que España tenía publicando en su idioma" como para subrayar la fama posterior del gran "varón erudito y singular, así en las letras y poesía como en lo de más", que no tuvo gran éxito en su patria, sino sólo después de su muerte. Ulloa además hace una *captatio benevolentiæ* al señor suyo y defina la familia Hema como "magnánima, generosa y rica así en bienes temporales como en otras muchas cosas de que Dios la dotò" y concluye la epístola diciendo "será para mi grandísimo favor de que un tal caballero de aquel linaje favorezca mis cosas y me tome so su amparo". De estos pequeños elementos se puede ver como el objetivo de esta carta sea conseguir protección y gran éxito y, como consecuencia, grandes ventas. Dedicar un libro a un señor era una práctica muy difundida en aquella época porque daba no sólo seguridad a los lectores de que lo que estaban leyendo fuese una obra importante, sino también transformaba el libro en un objeto para colección dado que este era una obra destinada a una librería señoril. Dentro de la misma carta aparecen otros elementos que para lector de la época era importantes: la fidelidad con la obra original y al mismo tiempo la correcciones. Alonso de Ulloa dice que "la corrigieron en la verdad de la letra, todavía, en muchas partes no quedo tan limada como convenía y, el autor la diera". Eso lo dice para asegurar al lector que el suyo es un producto original y que las correcciones hechas sirvieron sólo para una mejor comprensión de la obra y que la limadura de la misma, o mejor el llamado *labor limæ*, no lo hicieron como convenía en aquellos años para hacer menos intervenciones posibles en el texto. Originalidad y comprensión de la obra eran características importantes para los libros provenientes de otras culturas porque los apasionados, en este caso de la lengua castellana, querrían conocer la lengua extranjera en su "verdadera letra". La letra además de "verdadera" tiene que ser "excellentísima" como dice el mismo Ulloa en la epístola, así para la venta no sólo eran fundamentales originalidad y comprensión, sino también el estilo.

La función comercial de la dedicatoria se ve también en la otra epístola que siempre Alonso de Ulloa escribió al señor George de Giorgi en *Proceso de cartas de amores que entre dos amantes passaron; con una carta des author para un amigo suyo pidiéndole consuelo, y una quexa y aviso contra Amor. Assimesmo hay en este libro otras excellentísimas carta que allende de su dulce y pulido estilo, están escriptas en reffranes traydos a propósito. Y al cabo se hallará un Diálogo muy sabroso que habla de las mugeres* de 1553. Ya desde el principio Ulloa alabanza a su señor definiéndolo "magnífico y excelente" y dado que el señor George no es su "señor por estado, lo es por virtud". La *captatio benevolentiæ* sigue pidiendo protección al señor porque este es una costumbre típica de la época y que sólo los grandes príncipes pueden dar. Al final de la carta lo define como "hombre y caballero en las virtudes y en las excelencias de ánimo que tiene pocos iguales" y dice que cada persona que habla con él, de él se enamora, de los caballeros a los cardenales, de los gentiles hombres a los prelados. Ulloa nos da incluso otras informaciones sobre el señor de Giorgi diciendo que él viaja


AL MVY MAGN.
SEÑOR; EL S.
IVAN DE CAVALLO:
HIJO DEL CLARISSIMO
S. Mario De cavallo Patricio Venecia.

por Italia: fue "en la corte de Roma (Theatro de todo el mundo), en la ciudad de Florencia, y en Boloña, y en Ferrara". Conocemos también cual es el principal interés literario del señor George: el amor, porque Alonso de Ulloa escribe " le ha go dó de estos libros; y dado que en ellos se contienen cosas placenderas y de amor, có todo esso no son inútiles para aquellos que desean saber lo que deben huir". Como se puede ver el tema principal de esta obra es el amor y el colaborador de Gabriele ya desde su primeras líneas evidencia como este libro ya sea "en las manos del mundo" como para decir que es necesario tener un volumen de esta obra en propia librería porque ya todos los poseen. Incluso aquí en así pocas líneas se evidencia la voluntad del tipógrafo de dar al público un producto original en el contenido y en la forma para que un posible lector desde las primeras páginas decida de comprarlo. Para los lectores aficionados del taller de imprenta de la Fénix, Ulloa dice que el volumen está "escrito en el mismo estilo" y "en su lengua" materna, o sea el español. Hemos evidenciado como una dedicatoria pueda contener todos los elementos fundamentales para que un libro obtenga protección y éxito. Las palabras tienen siempre gran importancia y estas dedicatorias lo demuestran: en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea, enlaqual se contienen demás de su agredable y dulce Estilo, muchos sentencias philosophales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrandoles los enganos que estan encerrades en sirvientes y alcahuetas*, Ulloa escribiendo al señor Juan de Caballo dice como el taller de la Fénix sea el primer en Venecia a poseer este volumen y a corregirlo sin "añadir ningún vocablo antiguo, dejándolo como lo hizo el autor, sólo corrigiendo los errores de estampa", para ofrecer al público algo original. También en esta dedicatoria se pone en evidencia el concepto de originalidad de la obra en cuanto a los amantes de la lengua castellana interesaba un producto neutro, sin influencias por la cultura recipiente, pero que al mismo tiempo se pudiese entender.

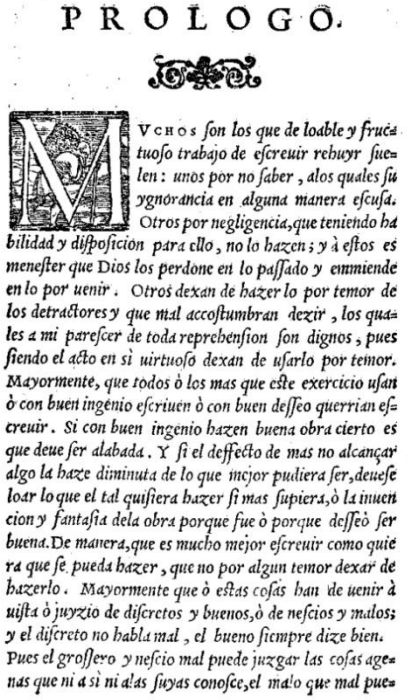
Otro ejemplo de dedicatoria se puede ver en *Question de Amor, de dos enamorados*, donde Ulloa escribe al señor licenciado Duarte Gómez y le dice que, "siendo tan aficionado servidor de Vuestra Merced, movido por muchos y justos respetos", le ofrece este libro " de tal cualidad, pues tiene una librería tan hermosa y de libros tan copiosa cual conviene a un varón doctíssimo en todas ciencias" para que lo "mediate él". También aquí el intento de Ulloa es de captar la benevolencia de licenciado y por ese motivo, él emplea otras tácticas y lo define "varón magnífico", "magnífico señor" y "muy magnifica persona". Incluso Alonso de Ulloa hace algunas referencias a la cualidad de su edición, llamándolo "libro tan gracioso, tan dulce y tan hermoso", y al trabajo que hizo corrigiéndolo "creo", escribe Alonso,"(si no me engaño) mejor corregido que hasta aquí se ha visto (hablando de los errores de las otras sus impresiones, porque en lo de más no hay quien se atreva a poner sobre él la pluma). También aquí subraya la cualidad de sus obras y la voluntad a hacerla conocer al señor Duarte Gómez para que lo "consagrasse". La voluntad de ofrecer al consumidor-lector un producto de cualidad se ve también en la últimas aparecíais de aparece un listado de los " errores causados en la impresión" que se "emmiendan assí": por ejemplo "suelo" es "cielo" o "passada vido" es "passada vida". Después está escrito que "otras cosillas de poca importancia se remiten al juicio de discreto lector" para darnos testigo de como los lectores de estas obras fuesen capaces de distinguir un posible error de imprenta de uno gramatical hecho por el mismo autor.

Aparecen sucesivamente todas las letras del alfabeto presentes en el libro siempre para facilitar la comprensión del texto y ayudar a la comprensión de las misma letras itálicas. Al final de la página hay la última información muy importante la fecha exacta de la publicación del libro, que como dicho antes era signo de que el libro fuese de reciente impresión. Además otra frase que aparece en las mayoría de las últimas páginas de los libros de aquella época es "todos son cuadernos" para decir que en el proceso de

producción de libros, los pliegos de papel impresos podían contener varias páginas en cada cara que deberán ser plegadas las veces que sean necesarias, para conseguir el tamaño elegido y luego cortarlas. Un folio es un volumen donde la hoja impresa se ha doblado una vez y en cada hoja se imprimen dos páginas por cada lado. Si se dobla dos veces (en un cuarto), se obtendrían cuatro páginas por lado y si se doblara tres veces (en un octavo), 8 páginas por lado. Las hojas dobladas de esta manera forman un cuaderno o fascículo, según el número de hojas que componen estos fascículos reciben diferentes nombres: singulión o unión formados por una sóla hoja; duerno o binión, formados por dos bifolios; ternio o ternión, formados por tres hojas; cuaterno, cisternio o cuaternión, cuatro hojas; quinterno, quinquernión o quinión, 5 hojas. Lo más usual es el cuaternión del que viene el nombre cuaderno.[49]

III.6. El prólogo

El prólogo es, por definición, la introducción a ciertas obras para explicarlas al lector o comentar algún aspecto de las mismas y es siempre antepuesto al cuerpo de la obra[50]. El prólogo puede ser creado por el autor de la obra explicando los motivos que tuvo para su creación o señalando aspectos importantes a tomar en cuenta durante la lectura y también puede ofrecer la clave para interpretar la obra. En otras ocasiones el prólogo puede ser escrito por un especialista o autor reconocido que realiza una crítica literaria, presenta la obra de un autor desconocido o presenta un marco teórico para que la obra se entienda mejor. En el siglo XVI, el prólogo no encontraba en todos los libros y por ese motivo en los libros analizados, se encuentra sólo en la *Cuestión de Amor.* La causa de este fenómeno es muy probablemente que el mismo autor no lo escribía o que no existían de los especialistas para hacer una crítica literaria adecuada. En el prólogo presente en la obra *Cuestión de Amor*, el autor anónimo escribe: "MUCHOS son los que de loable y fructuoso trabajo de escribir rehuir suelen: unos por no saber: a los cuales su ignorancia en alguna manera esclusa. Otros por negligencia que teniendo habilidad y disposición para ello no lo hacen: y a estos es menester que dios los perdone en lo pasado y enmienden en lo porvenir. Otros dejan de hacerlo por temor de los detractores y que mal acostumbra decir: los cuales a mi parecen de toda reprensión son dignos : pues siendo el acto en si virtuoso dejan de usarlo por temor. Mayormente que todos o los mas que este ejercicio usan o con buen ingenio


PROLOGO.

MVCHOS son los que de loable y fructuoso trabajo de escreuir rehuyr suelen: unos por no saber, alos quales su ygnorancia en alguna manera escusa. Otros por negligencia, que teniendo habilidad y disposicion para ello, no lo hazen; y à estos es menester que Dios los perdone en lo passado y enmiende en lo por uenir. Otros dexan de hazer lo por temor de los detractores y que mal accostumbran dezir, los quales a mi parescer de toda reprehension son dignos, pues siendo el acto en sì uirtuoso dexan de usarlo por temor. Mayormente, que todos ò los mas que este exercicio usan ò con buen ingenio escriuen ò con buen desseo querrian escreuir. Si con buen ingenio hazen buena obra cierto es que deue ser alabada. Y si el deffecto de mas no alcançar algo la haze diminuta de lo que mejor pudiera ser, deuese loar lo que el tal quisiera hazer si mas supiera, ò la inuencion y fantasia dela obra porque fue ò porque desseò ser buena. De manera, que es mucho mejor escreuir como quiera que se pueda hazer, que no por algun temor dexar de hazerlo. Mayormente que ò estas cosas han de uenir à uista ò juyzio de discretos y buenos, ò de nescios y malos; y el discreto no habla mal, el bueno siempre dize bien. Pues el grossero y nescio mal puede juzgar las cosas agenas que ni a sì ni alas suyas conosce, el malo que mal pue-

[49] Pedraza Gracia, José Manuel; Clemente, Yolanda, *El libro* antiguo, Madrid, 2003, págs. 202- 206.
[50] *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa- Calpe, 2005.

escriben o con buen deseo querrían escribir. Si con buen ingenio hacen buena obra cierto es que debe ser alabada. Y si el defecto de mas no alcanzar algo la hace diminuta de lo que mejor pudiera ser, debese loar lo que el tal quisiera hacer si mas supiera o la invención y fantasía de la obra porque fue o porque deseo ser buena. De manera que es mucho mejor escribir como quiere que se pueda hacer que no por algún temor dejar de hacerlo. Mayormente que estas cosas o han devenir a vista y juicio de discretos y buenos o de necios y malos: y el discreto no habla mal el bueno siempre dice bien. Pues el grosero y necio mal puede juzgar en las cosas ajenas que ni así ni alas suyas conoce. El malo que mal puede decir de nadie pues el en si es malo? Así que por ninguna vía el bien obrar debería cesar. De donde el que la presente obra compuso olvidado todo lo que se podía temer delibero lo mejor que pudo y supo escribir este tratado dejando su nombre encubierto porque los que con mas agudo ingenio querrán en ella algo enmendar lo puedan mejor hacer y de la gloria gozar su parte". Aquí el autor nos habla del menester de escribir, escribir con ingenio o con el deseo de escribir, escribir bien con fantasía y escribir sin temor de hacerlo. El arte de escribir es algo que viene de dentro, del corazón y ninguna persona puede juzgarla porque el bueno siempre dice bien, mientras que el malo siempre dice mal. En este prólogo el autor nos cuenta de haber hecho lo mejor que podía hacer con su ingenio. Su intento es de subrayar su voluntad de escribir una buena obra siguiendo lo que dicta su corazón. La fantasía y el ingenio son fundamentales para escribir y cada hombre tiene propias capacidades, por ese motivo nadie puede dar un juicio a los productos literarios porque son productos personales. Muchas personas no escriben por el temor de ser juzgados o por negligencia y según el autor es un error porque escribir es un acto en sí mismo virtuoso. Ya en las primeras líneas nos da su definición de escribir, un loable y fructuoso trabajo, un acto de coraje contra el maldecir de los detractores. Los detractores son aquellas personas que quitan méritos a alguien y por ese miedo el mismo autor encubre su nombre. Otro elemento anticipador de esta obra aparece con la palabra tratado, que que consiste en una exposición integral, objetiva y ordenada de conocimientos sobre una cuestión o tema concreto, en ese caso el amor. En estas pocas líneas el autor nos explica los aspectos importantes que tenemos a tomar en cuenta durante la lectura de la obra para comprenderla y entenderla mejor. Estas informaciones eran fundamentales para un posible lector- consumidor porque le permitían hacerse una idea general de lo que pasará en la obra. Gran importancia tiene también el autor mismo que, no obstante sea anónimo, expresa su firme voluntad de escribir y su presencia como verdadera y propia persona física entro de la obra. Por definición, el autor es la persona que crea una obra literaria o artística[51]. La crítica moderna ha cuestionado el concepto de autor, ya que afirma que cualquier obra se crea colectivamente, tanto por parte de quien la origina por primera vez como por parte de quienes la interpretan, así como todo el contexto que la ha hecho posible. Eso en efecto se ve también en este prólogo porque el autor subraya como el ambiente externo sea lleno de gente sólo capaz de juzgar y interpretar y porque elegir un tema de amor significa considerar siempre la colectividad, o mejor el contexto donde se origina la obra. Resumiendo podemos afirmar como siempre dentro de una obra tengan importancia la figura del autor y también del lector que, en el siglo XVI, tiene un papel nuevo dentro del mundo cultural, él de consumidor.

[51] Ibídem

III.7. Las tablas

Al final de los libros hay otro elemento importante para la mejor comprensión de un libro: "la tabla de las obras que son en el libro". Esta tabla tiene una función que hoy en día se puede relacionar a la del índice, pero con algunas diferencias. Un índice es una lista de palabras o frases e indicadores asociados que permite la ubicación de material al interior de un libro o una publicación y de evidenciar su estructura y división en capítulos o en actos por ejemplo. Lo mismo es para la tabla que pero indica sólo la ubicación de las obras en el libro. Además en un índice tradicional como en una tabla, los encabezados incluyen nombres de personas, lugares, eventos y conceptos seleccionados como relevantes y de interés para el lector. Como en el indice y en la tabla los indicadores suelen ser números de páginas que sirven para ayudar al lector a buscar donde están colocadas las obras[52]. Un lector del siglo XVI que amaba la literatura española, muchas veces conocía de una entera obra solamente algunas partes o algunas poesías y por ese motivo las tablas presentes en un libro eran otro elemento mediador para la lectura del mismo libro y al mismo tiempo para la venta. Si un posible lector encontraba una poesía que le gustaba en la tabla del libro, casi seguramente compraba el libro en cuestión. En la tabla incluso se presentan las obras presentes en el libro según el orden alfabético, siempre para facilitar la búsqueda al lector de lo que le interesaba. En el libro *Las obras de Boscan: y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros. A de más que ay muchas anadidas, van aqui mejor corregidas, más complicadas y en mejor orden que hasta agora has sido impresadas*, la tabla que se presenta antes los ojos de los lectores es una tabla muy rica y bien recopilada: para cada letra alfabética hay numerosas frases con sus indicadores numéricos. Por ejemplo a la letra A hay obras como *Amor me engaña más quizá no hace* a la página 87 o por ejemplo bajo a la letra O la obra *O dulces prendas por mi mal halladas* a la página 221. Como en todos los talleres de imprenta, también en aquel de Gabriele Giolito de' Ferrari, todos los libreros adoptan muchísimos elementos que tienen sea función informativa que comercial porque para una buena venta es necesario dar al público todas las informaciones necesarias sobre el producto que se vende. A través de diferentes expedientes el tipógrafo va a atraer al lector para que algo presente en las primeras o últimas páginas lo haga comprar el libro.

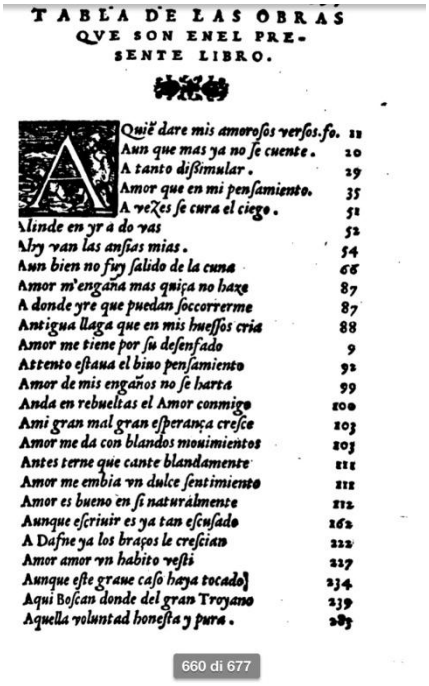


TABLA DE LAS OBRAS QVE SON ENEL PRESENTE LIBRO.

Quiẽ dare mis amorosos versos.fo. 11
Aun que mas ya no se cuente. 20
A tanto dissimular. 29
Amor que en mi pensamiento. 35
A vezes se cura el ciego. 51
Alinde en yr a do vas 52
Aly van las ansias mias. 54
Aun bien no fuy salido de la cuna 65
Amor m'engaña mas quiça no haze 87
A donde yre que puedan soccorrerme 87
Antigua llaga que en mis huessos cria 88
Amor me tiene por su desenfado 9
Attento estaua el bino pensamiento 92
Amor de mis engaños no se harta 99
Anda en rebueltas el Amor conmigo 100
Ami gran mal gran esperança cresce 103
Amor me da con blandos mouimientos 103
Antes terne que cante blandamente 111
Amor me embia vn dulce sentimiento 112
Amor es bueno en si naturalmente 112
Aunque escriuir es ya tan escusado 162
A Dafne ya los braços le crescian 222
Amor amor vn habito vesti 227
Aunque este graue caso haya tocado 234
Aqui Boscan donde del gran Troyano 239
Aquella voluntad honesta y pura. 283

660 di 677

[52] Browne, Glenda and Jermey, *The Indexing Companion,* Cambridge University Press*,* Cambridige*,* 2007*.*

III.8. El formato

Otro elemento que favoreció la venta de los libros fue su formato. En la primavera de 1501 Aldo Manuzio decidió de editar en su taller en Venecia unas obras de Virgilio[53]. En la formalización material utilizó unos tipos cursivos que le había fabricado Francesco Griffo, y encajó la elegante obra en un inusual formato: el octavo. Esa innovación y, sobre todo, el seguimiento posterior a esta nueva forma de componer, desestabilización por completo el sistema de los formatos editoriales, creando así un objeto cultural portátil que albergaba los pasajes de una de las inamovibles autoridades canónicas de la literatura universal. Virgilio, entonces, podía ser difundido de manera masiva y no había que acudir a los voluminosos in- folios para poseer uno de los pilares de la cultura latina. La innovación tuvo gran éxito, y el octavo, asociado hasta entonces a otras de poca relevancia, amplió de mano de Manuzio y del genio de Mantua el sistema de bíbliomensura tradicional. La sacralidad de códices manuscritos y elegantes in-folio comenzaba a ser reducto de las élites que producían esos objetos o que podían pagarlos. La experiencia literaria de aprehender a Virgilio y de poseer un libro que lo albergara, estaban más cerca de cualquier bolsillo gracias al octavo. Este formato y la letra cursiva comenzaron a asociarse, a partir de entonces y en lo sucesivo, a la difusión de los clásicos latinos y después en vulgar. Incluso Gabriele Giolito adoptó esta nueva forma antes por los libros de tema religioso en latín y después por los en lengua vulgar, como el castellano, por ejemplo, cual siquiera fuese el género. Este formado reducido permitió incrementar la producción de los libros y de bajar el coste de producción y así del mismo libro. El octavo junto a la habilidad de Gabriele y de sus colaboradores fueron los factores que permitieron el gran éxito de sus volúmenes que tuvieron numerosas ediciones como la *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Ysea, con otras obras en verso parte al estilo Español, y parte al Italiano: agora nuevamente sachada a luz (por Alonzo Nunez de Reinoso)* que se publicó por la primera vez en 1552 y después en 1553 y 1554[54]. Nuevas reediciones de un libro significaba que era el público de lectores que dictaba las reglas del mercado librero y que los talleres de imprenta tenían que seguir la moda del momento para ganar buen dinero de la venta.

El papel de lector se transformó en aquel de consumidor dado que todos podían comprar un libro y no era necesario ir a la biblioteca para leer los grandes clásicos. El octavo permitió al libro de transformarse de producto de élite para élites a objeto comercial para las masas. El librero ahora no publicaba sólo libros que la gente le encargaba, sino libros para todos y por ese motivo tenía que acercarse al público y hablar en cualquier manera con él. Los lectores fieles a la misma imprenta eran pocos y los editores debían crearse su propio círculo de consumidores-lectores para intentar entender sus temáticas preferidas y los géneros literarios que más le gustaban. Para hacer todo eso en numerosas ediciones de la época aparecen en los libros algunas pocas páginas que el mismo editor dedica a los lectores. Como veremos, no obstante los libros están escritos para un público de lectores de lengua italiana, también esta parte del volumen está escrita en lengua castellana. Al acercarse al lector, el editor no buscaba una lengua que midiese entre la materna y la extranjera, como el italiano, sino proyectaba al lector ya

[53] Lowry, Martin, *Il mondo di Aldo Manuzio - Affari e cultura della Venezia del Rinascimento*, ediz. Il Veltro, 2000, Roma, pág. 441.

[54] Bongi, Salvatore, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia*, descritti e illustrati da Salvatore Bongi. Roma: presso i principali librai, 1890-95.

dentro del mundo literario, transformándolo de italiano a español. Este expediente casi seguramente atraía en primer lugar a un habitual consumidor interesado a culturas extranjeras, pero al mismo tiempo podía llamar la atención de un lector que se ponía en contacto con una literatura nueva por su primera vez. Con este formado, llamado también "enchiridia" que significa libro de bolsillo, la imprenta veneciana tuvo un enorme incremento de las ventas debido principalmente al bajo coste de estos volúmenes. Un libro en octavo es 22,8 x 15,25 centímetros y por su sentido práctico tuvo numerosas ediciones a causa de sus ventas. Eran libros que todos podían comprar y que se podían colocar donde se querría.

Capítulo IV

Análisis de los prólogos y de las cartas de los libros publicados por Gabriele Giolito de' Ferrari

Como ya hemos visto en el párrafo precedente, en todos los libros impresos por Gabriele Giolito de' Ferrari hay unas cartas y unos prólogos que tiene principalmente la función de introducir al lector el tema y la historia de la obra que va a leer. En todas las cartas hay un dedicatario al cual, o el autor mismo o el tipógrafo, piden ayuda a un señor para que lea su obra y la ponga en mano de todo el mundo.

Estas cartas son verdaderas dedicatorias en cuanto tienen una persona a la cual se le dedica el volumen. Al principio de cada carta hay siempre el nombre del dedicatario que se suele llamar "muy magnífico señor" o "ilustrísimo señor"; y sigue después la petición de protección, de fama y honor para consagrar el autor entre los "grandes". Algunas veces es el tipógrafo mismo que escribe a su señor preguntando no sólo ayuda, sino también que "ponga en las manos del mundo" el libro. El dedicatario es casi siempre un hombre de letras al cual el escritor se dirige para que lea sus obras, sin pero gastar tiempo en cuanto hombres de gran cultura. La *captatio benevolentiæ* se presenta como un artificio empleado al fin de atraer el dedicatario que a lo largo de la dedicatoria aparece con la sigla "V. M." que significa Vuestra Merced y se concluye con la fórmula de cortesía "Servidor de V. M.", para evidenciar como él escribir fuese considerado en aquella época como un servicio en favor de los grandes personajes de la sociedad.

Otro elemento presente en algunas dedicatorias es el tema central de la obra, que suele ser casi siempre la temática amorosa, y una pequeña introducción a la historia del volumen, como por ejemplo su historia de publicación o del autor.

El prólogo sigue casi siempre las dedicatorias y como veremos nos presenta el libro, sus peculiaridades y las temáticas principales que se pueden evidenciar tras de una primera lectura de la obra. Algunas veces se añaden informaciones sobre la fuente de inspiración de la obra y otras veces sobre el concepto de escribir sin el temor de ser juzgados.

Los prólogos adquieren la función de introducir la obra al lector empezando por su historia de composición o impresión hasta llegar a explicar su moral a través del ayuda de los grande autores del pasado como Petrarca o Tacio.

V.1. Análisis de la *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Ysea, con otras obras en verso parte al estilo Español, y parte al Italiano: agora nuevamente sachada a luz (por Alonzo Núñez de Reinoso)*

Unos de los primeros libros que vamos a analizar desde el punto de vista de la carta es la *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Ysea, con otras obras en verso parte al estilo Español, y parte al Italiano: agora nuevamente sachada a luz (por Alonzo Núñez de Reinoso)* publicado por Gabriele Giolito de' Ferrari en Venecia en 1552.
La aparición en Venecia de una novela conocida en los ambientes literarios con el título de *Clareo y Florisea* y en las historias de literatura con el más rimbombante encabezamiento de *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de la sin ventura Isea, natural de Efeso'*, obra del enigmático novelista alcarreño Alonso Núñez de Reinoso, supuso para la literatura europea el despertar novelístico de un género que, procedente de la antigüedad clásica, ofrecía atractivas novedades.

Esta novela de treinta y dos breves capítulos ha conducido a la crítica literaria al replanteamiento de una serie de claves suficientes para iniciarnos en el hasta ahora complicado mundo de lo que se conoce como novela bizantina, otras veces mal llamada novela amatoria, novela de amor y aventura o novela griega.

En la portada se indica, como podemos apreciar, que tuvo que existir una impresión anterior de las obras de Núñez, aunque la referencia es un tanto ambigua, puesto que la frase "agora nuevamente sachada a luz" puede referirse sólo a las obras sacadas en versos o incluir también a la narración que encabeza el volumen. De esta obra no existen ejemplares anteriores a este de 1552 y por esto la frase nos indica que muy probablemente esta historia era una historia vieja que Núñez sacó a la luz. Según la crítica, el libro que casi seguramente inspiró al autor es *Leucipa y* Clitofonte, obra de Aquiles Tacio. La confesión inicial de Nŭñez de Reinoso en la carta prólogo que dirige a su benefactor, el muy magnífico señor Juan Micas, explicándole los motivos que le han animado a componer su relato y que aparece fechada el 24 de enero de 1552, año de su publicación, se convierte en el centro de atención: "Habiendo en casa de un librero visto entre algunos libros uno que Razonamientos de amor se llamaba, me tomó deseo, viendo tan buen nombre, de leer algo en él... y pasando adelante hallé que comenzaba en el quinto libro... el faltarle los cuatro primeros fue causa que mas curiosamente desease entender de qué trataba, y á lo que pude juzgar, me pareció de gran ingenio, y de viva y agraciada invención. Por lo cual acordé de, imitando y no romanzando, escribir esta mi obra..."

Así, la rigurosa puntualización de Menéndez Pelayo al afirmar que *Clareo y Florisea* había que entenderlo como una simple imitación de los cuatro últimos libros —de los ocho de que consta— del *Leucipa y Clitofonte*, cuya autoría recae en la persona del alejandrino Aquiles Tacio, fue común y equivocadamente admitida como punto de partida por los estudiosos del tema[55].

Las sucesivas y esclarecedoras aportaciones de Stanislav Zimic renovaron hace unos años un vasto campo de investigación que obligaba a concebir, de manera radicalmente opuesta, la lectura de la novela de Reinoso. De este modo, el pensamiento de Armando Durán cuando afirma que «el desconocimiento que tiene Reinoso de esos primeros cuatro

[55] Menéndez Pelayo, M., *Orígenes de la novela*, Madrid, 1962, pág. 75.

libros del *Leucipa* carece en absoluto de importancia y en nada afecta a su *Clareo y Florisea* se ve hoy día desbordado.

Como muy acertadamente advierte Zimic, Nŭñez de Reinoso conoció la versión íntegra de los ocho libros de que consta la novela de Aquiles Tacio gracias a la traducción italiana que del *Leucipa* realiza Francesco Angelo Coccio y que ve la luz en el año 1551, por consiguiente un año antes de la publicación de su Clareo[56].

Este breve y confuso espacio de tiempo que separa las respectivas ediciones de ambas novelas y el hecho de que el capítulo XX de la obra del escritor alcarreño no tenga otra intención que la de refundir estructural y espacialmente el libro III del *Leucipa* nos induce a pensar, siguiendo la coherencia interna del relato, que Reinoso, cuando llega a sus manos la traducción de Coccio, tenía escritos al menos los diecinueve primeros capítulos del *Clareo*. Parece evidente, pues, que Núñez de Reinoso prefiriese mantener éstos en su configuración inicial, en su primera redacción anterior a 1551, ya que de lo contrario se hubiera visto obligado a trastocar de principio a fin el esquema constructivo que de antemano había ideado.

Al principio de la obra hay dos dedicatorias: la primera al muy magnífico señor Juan Micas; y la segunda al muy magnífico señor don Juan Hurtado de Mendoza, señor de Fresno de Torote.

En la primera dedicatoria, que sirve de introducción al libro, él subraya al principio el primer elemento fundamental para escribir: la inspiración, nacida después de haber pasado adelante una librería y haber visto un libro encabezado *Racionamientos de amor*, que traducido de griego en lengua "toscana", le pareció "cosa de gran ingenio, y de viva y agraciada invención".

El autor nos informa también que no tenía ninguna voluntad de publicarla ni de sacarla a la luz porque será el mismo Micas que, "haciendo su mismo oficio, la favorecerá en público y reprehenderá en secreto, porque con tan gran favor camine segura y sin ningún temor". La dedicatoria se concluye con una *captatio benevolentiæ* en cuanto Reinoso Dice que con su obra no da sólo un texto, sino también su "ánimo y voluntad, las cuales cosas no pueden (sieno de vuestra merced) dejar de ser grandes como todas sus cosas lo son". Diferentemente de las otras dedicatoria de los otros libros aquí el autor pone la fecha, "de Venecia y de enero 24, 1552", y su nombre.

En otra carta que, dirigida al mismo Juan Micas, va al frente de las obras en verso de Alonso Nuñez de Reinoso, vuelve el autor a hablar de esta obra: "esta historia pasada de Florisea, yo no la escribí para que sirviese solamente de lo que suenan las palabras, sino para avisar a bien vivir, como lo hicieron graves autores que, inventando ficciones, mostraron a los hombres avisos para bien regirse, haciendo sus cuentos apacibles por inducir a los lectores a leer su escondida moralidad, que toda va fundada en gran punto y provecho. [...] Y ansí, ninguna cosa hay en toda aquella historia que no tenga algún ejemplo para bien vivir. Por lo cual, quien a las cosas de aquel libro diere nombre de vanidades de que tratan los libros de caballerías, dirá en ello lo que yo en mi obra no quise decir, porque en verdad que ninguna palabra escribí que primero no pensase lo que debajo quería entender". Sin duda, detrás de esos «graves autores» se encuentran representados Virgilio, Horacio, Seneca y la antigüedad clásica a la que Reinoso confiesa seguir fielmente. Núñez de Reinoso invoca a Micas también para que lo consagre entre los "graves autores" que en pasado, así como quiere hacerlo él, describieron a los hombres como tenían que comportarse en determinadas situaciones para bien vivir. Cada

[56] Zimic, S., *Alonso Núñez de Reinoso, traductor de Leucipe y Clitofonte,* en *Symposium*, XXI, 1967, págs. 166-175.

historia representa tras de su teatralidad y ficción rasgos y problemas de la vida común y, al final de cada una, Reinoso intenta dar una solución para el bien vivir.

Para que lea su libro y lo vaya a consagrar entre los autores más importantes. La citada carta, que aparece al frente de sus composiciones líricas y por tanto en la segunda parte del libro, constituye una prueba más del agradecimiento a la persona del ilustre "marrano" portugués, pero encierra, además, una velada referencia al contenido último de la novela. Todo lo escrito, viene a sugerirnos Reinoso, debe entenderse atendiendo a unos presupuestos muy concretos porque encierran graves secretos que son necesarios desvelar. Así, debajo de cada personaje puede esconderse la representación de un vicio concreto y cada situación fabulada reúne una enseñanza para bien vivir. Por ejemplo, advierte Núñez de Reinoso, "iqué otra cosa es fingir los poetas la batalla de los gigantes, sino mostrar los hombres que viven sin razón!, y que otra cosa es Midas, sino mostrar el insaciable deseo de los avaros! y qué otra cosa es Anteon tornado en ciervo, comido y despedazado de sus perros, sino mostrar los hombres viciosos y desbaratados! Pues Cineo, que trayendo las armas como un diamante, y no pudiendo vencer los centauros, habiéndolo ahogado con árboles y peñas que echaron sobre él, y convertirse en águila, iqué otra cosa es sino mostrar la fama que los valerosos y grandes dejaran de si, como aquel gran señor de Egipto con sus grandes obras y grandezas dejara para siempre jamás! Y ansí todas las cosas de aquesta historia tienen secreto.» De inmediatamente, Reinoso nos va descifrando las claves a través de las cuales es preciso interpretar el significado real de los personajes que aparecen en su obra: «porque por Florisea y Clareo, se entiende cuán obligados son los casados á guardar firmeza y usar virtud, por Isea, cuán bien están los hombres en sus tierras, sin buscar á las ajenas; por aquella difunta ninfa, que ninguno se confíe, por gallardo y robusto que sea, en la vida, ni en su mocedad; por Felesindos, la fortaleza que los hombres de grande ánimo deben tener, por poder llegar á aquella casa de descanso donde estaba la princesa Luciandra".

En esta carta él introduce también otros elementos que favorecen una mejor comprensión del texto: el tema y la clave de lectura. Por lo que concierne el tema, desde las primeras líneas nos dice como un libro de amor lo había inspirado y el amor entre Clareo y Florisea se presenta inmediatamente como el tema central de toda la obra. Elegir una rematista amorosa era muy frecuente para los escritores de la época en cuanto significaba casi siempre un buen éxito de la obra debido al gusto de los lectores de aquella época. Cada personaje de la novela tiene un vicio escondido que, a medida que se lee, se va cada vez más descubriendo. Estos vicios humanos no son sólo carnales como la gola y la celosía, sino también verdaderos pecados del espíritu como son la avaricia y la sed de poder. Vicios que un simple lector no puede descubrir si el autor no se lo dice, en cuanto son secretos. El descubrimiento de algo casi imperceptible a los ojos humanos, pero no al ingenio es la modalidad a través de la cual el lector tiene que entender la obra. En cada personaje hay un secreto y el lector debe prestar la máxima atención a cada palabra de los protagonistas para mejor comprender la fábula. Por un lado la idea de que el lector no debe quedarse en la corteza sino profundizar en lo hondo con el fin de poder comprender el misterio que se oculta en su interior, idea. No podemos permanecer en la superficie de las cosas sino desentrañar la verdadera intencionalidad de lo que se nos dice. Por otro lado, el recuerdo de personajes tomados del mundo mitológico (Midas, Acteón, Cineo) al lado de aquéllos que participan directamente en el relato del alcarreño (Clareo, Florisea, Felesindos...) demuestra la existencia de un mismo deseo por descubrir a través de un personaje su verdadero significado interior, su personalidad real.

Como hemos visto la dedicatoria y la carta dedicadas a Juan Micas no tienen sólo un intento informativo por lo que concierne la obra y su contenido, sino quieren poner la

atención de los posibles lectores sobre algunos aspectos que una lectura fugaz no permitiría exaltar. También el dedicatario no es casual en cuanto Micas era el príncipe de los judeoconversos portugueses que todavía no se había quitado la máscara de cristianó dató su fe judaica. Él era considerado el padre de los conversos españoles que en el Renacimiento para no ser matados o expulsos se convertían del judaísmo al cristianismo. Estos conversos eran prácticamente de fe cristiana sólo por conveniencia y practicaban clandestinamente su verdadera fe. La decisión de Reinoso de dedicar a Juan Micas su obra es porque Micas tenía mucho interés para los libros en griego y estos representaban una alegoría de la diáspora de los judíos que, como el mismo autor, se mudaron de España a Italia para no cambiar fe. Micas se consideraba así un patrón de los españoles judeoconversos en cuanto él siendo de fe judía se convirtió a la cristiana sólo para sobrevivir a la represión de sus compañeros y con esta dedicatoria Alonso Núñez quiere evidenciar como la sociedad tenga una doble cara y sólo la más profunda es la verdadera. Resumiendo podemos decir que la alegoría de la diáspora interior del judío y la voluntad de buscar la realidad bajó de una máscara son los motivos del porqué Reinoso dedicó su libro a Micas.

Siempre miembro de los españoles llamados conversos era el dedicatario de la segunda carta: don Juan Hurtado de Mendoza. Don Juan sucedió a su tío, don Diego Hurtado de Mendoza, en la Embajada de Venecia en 1547. Durante el Renacimiento, los Mendoza eran los intermediarios entre la corte española y el pintor veneciano Tiziano Vecellio y además de esto el hermano de don Juan, don Diego, poseía la copia en griego de *Leucipa y Clitofonte*, que se perdió durante un incendio en 1617, considerada la fuente de inspiración de esta obra. La familia de los Mendoza venía de España, como el mismo Reinoso, y era de fe judía. En el ambiente veneciano eran muy conocidos para sus comisiones de obras a los más importantes pintores de la época y vivían viajando de Italia a España. Esto elemento se puede evidenciar ya leyendo las primeras líneas de la carta donde el autor dice "aunque me hallo lejos desa cuidad de Madrid, adonde vuestra merced reside, no me olvidé jamás, ni olvidaré de todas las cosas que entre nosotros han pasados; entre las cuales se me acuerda cuantas veces vuestra merced y otros caballeros y señores y amigos me mandaron que sacase a la luz aquella mi comedia". Ya desde estas líneas se puede evidenciar la gran amistad entre el autor y su dedicatario, el cual fue la causa que lo "movió a mudar propósito, haciendo imprimir este libro". Continúa después subrayando la importancia de haberle dedicado su tiempo y esta obra en cuanto grandes amigos y al fin de darle "gran honra y fama" si sacase esta obra a la luz. Nos dice también que algunos verso dentro de la obra van escritos al estilo italiano y "llevan la misma falta que vuestra merced solía hallar, que era que sonaban algo en la sesta a las coplas del arte mayor". Con estas palabras Reinoso quiere demostrar su humilde condición de escritor antes la gran sabiduría de su dedicatario y le pregunta también el favor de saludar algunos sus amigos que vivían en España, donde él no podía regresar. Al final pone también aquí la fecha, pero del primero de marzo de 1552.

IV. 2. Análisis de *Question de Amor, de dos enamorados; a l'un era muerta su amiga, el otro sirve sin speranza de galardón. Disputan qual delos dos suffre mayor pena. Entretexense en esa controversia muchas cartas y enamorados enrazionamientos; y otras cosas muy sabrosas y deleitables. Assimesmo se ha anadido a esta obra en esta última addition treze quistiones del philocolo de Juan Boccaccio*

De amor habla también el libro sucesivo que es *Question de Amor, de dos enamorados; a l'un era muerta su amiga, el otro sirve sin speranza de galardón. Disputan qual delos dos suffre mayor pena. Entretexense en esa controversia muchas cartas y enamorados enrazionamientos; y otras cosas muy sabrosas y deleitables. Assimesmo se ha anadido a esta obra en esta última addition treze quistiones del philocolo de Juan Boccaccio* de 1553. La obra se sitúa en el último período productivo de ficciones sentimentales, que Deyermond acota entre 1493 y 1550[57]. La obra nació en el ambiente de la corte virreinal de Nápoles, donde transcurre la acción. El contenido justifica el título: dos enamorados debaten, en un primer momento de forma epistolar y después directamente, la cuestión qué tipo de sufrimiento es más agudo, el del enamorado rechazado por su dama o el de aquel cuya dama, después de logrado el amor, ha muerto. El autor introduce así el elemento de *disputatio* presente en el género de la ficción sentimental.

En 1513 fue publicada la primera edición de esta obra por Diego de Gumiel en Valencia con el prolijo título: *Question de Amor, de dos enamorados; a l'un era muerta su amiga, el otro sirve sin speranza de galardón. Disputan qual delos dos suffre mayor pena. Entretexense en esa controversia muchas cartas y enamorados enrazionamientos. Introduzese una caça: un juego de cañas: una egloga: ciertas justas, y muchos caballeros y damas con diversos y muy ricos atavios: con letras y invenciones. Concluye con la salidadel señor visorey de Nápoles donde los dos enamorados se hallaban para socorrer al santo padre: donde se cuenta el número de aquel luzido exercito y la contraria fortuna de ravena. La mayor parte de la obra es istoria verdadera. Compusola un gentilhombre que se hallo en todo*[58]. La portada resume efectivamente todo lo que va a pasar en el

[57] Deyermond, Alan (1984), *Problems of Language, Audience and Arthurian Source in a Fifteenth-Century Castilian Sermon*, en Josep Maria Solà-Solé: *Homage, Homenaje, Homenatge (Miscelánea de estudios de amigos y discípulos)*, Barcelona, Puvill, vol. I, págs. 43-54.

[58] *Question de Amor, de dos enamorados; a l'un era muerta su amiga, el otro sirve sin speranza de galardón. Disputan qual delos dos suffre mayor pena. Entretexense en esa controversia muchas cartas y enamorados enrazionamientos. Introduzese una caça: un juego de cañas: una egloga: ciertas justas, y muchos caballeros y damas con diversos y muy ricos atavios: con letras y invenciones. Concluye con la salidadel señor visorey de Nápoles donde los dos enamorados se hallaban para socorrer al santo padre: donde se cuenta el número de aquel luzido exercito y la contraria fortuna de ravena. La mayor parte*

libro: dos mancebos de noble linaje intercambian, a través del paje Felisel, un largo epistolario entre dos ciudades del Virreino español de la Italia meridional, Ñoplesano, donde reside Flamiano, y Felernisa, en la isla de Sicilia, donde Vasquirán acaba de perder su amada Violina.

En el volumen publicado por Gabriele Giolito de' Ferrari, a la dedicatoria dedicada al licenciado Duarte Gómez, donde el autor pide a su señor que lea su obra para hacerla conocer y consagrarlo entre los grandes, sigue el prólogo de toda la obra, donde Alonso de Ulloa habla del temor de escribir que tenían los autores de la época. Él agradece muchísimo esta obra porque es un ejemplo de que el autor desconocido había "olvidado todo lo que se podía temer". El miedo del autor que no quiere ser reconocido deriva de la gente que sabe sólo criticar a los escritores, "porque los que con mas agudo ingenio querrán en ella algo emmendar lo puedan mejor que hacer y de la gloria gozar su parte".

Después sigue con el argumento y declaración de toda la obra, donde se exponen los rasgos más salientes de la obra y se invita al lector a prestar atención porque en el libro "muda y finge todo". Solamente las letras iniciales de los caballeros y damas son verdaderos, dejando así un velo de misterio sobre los posibles y reales protagonistas de la obra. La alusión que lo que está escrito es verdaderamente pasado, Ulloa lo escribe en las líneas sucesivas donde dice "es cierto que todos los caballeros y damas que en ella se introducen ala razón se hallaban presentes la ciudad de Nápoles donde este tratado compuse, y cada uno de ellos en efecto servía a la dama que aquí se nombra". Mezclar realidad y fantasía era un expediente que siempre garantía suceso y gustaba al público lector. Atraer el público era necesario para ganar dinero y, por este motivo, Alonso de Ulloa decidió de poner en la declaración de toda la obra otros elementos con función altamente atractiva. Él escribe: "bien es verdad que el autor por mejor seruar el estilo de su inuencion y acôpañar y dar mas gracia ala obra mezcla alo que fue algo delo que no fue. Finalmente el principal proposito suyo ha seydo querer seruir yloar vna dama quenla obra belisena se nôbra por seruir y côplazer vn cauallero a quiê llama flamiano que aquella dama seruia. Entre el qual flamiano y otro que enla obra Vasquiran se nôbra se mueuevna côtienda o quistion a manera de dialogo en demanda y repuesta: qual dellos dos con mas razô dela fortuna como mas lastimado o mas apassionado se deue quexar. Flamiano denamorada passiô sin remedio ni esperança en biuas llamas viendo se arder o Vasquiran seyendo le muerta su amiga que era la cosa que enel mundo mas amaua. La qual estando en su poder la cruel muerte della de toda esperança desesperado le dexo. Sobre lo qual con divuersas letras y embaxadas largos dias contienden y al fin hallâdo se juntos prosiguiendo la question sin dar le fin pendiente la dexan porque los que leyeren sin leer tengan si querran ocasion y maneraen que altercar y côtender puedan". Es el mismo autor que para dar más gracia a la obra mezcla realidad y fantasía y explica, casi resumiéndola, el contenido de la obra. Un hecho particular, que casi se opone a la lógica del autor que siempre hace referencia a la mezcla en fantasía y realidad, aparece al principio de la obra, donde escribe "la mayor parte dela obra es historia verdadera". Esta contraposición a lo dicho antes no tiene sentido lógico, pero si analizamos la obra en general si. Lugares y tiempo son reales: la ciudad de Nápoles en 1495, al tiempo de

---

de la obra es istoria verdadera. Compusola un gentilhombre que se hallo en todo, Valencia: Diego de Gumilel, 1513. El colofón precisa la fecha de impresión: dos de julio. Sigue la marca del editor. Es ejemplar en folio, en letra gótica, a dos columnas con capitulares ornadas por decoraciones floreales. Lleva una xilografía en la portada que reproduce una escena de caza, con señores y damas a caballo, cazadores, galgos, un ciervo y un jabalí. Gumiel aparece en Barcelona en 1494 y en Valladolid en 1503. Desaparece en 1518. La *Question* fue la su primera impresión valenciana.

Carlos VIII de Francia. En 1494 fallece el rey Fernando I de Nápoles, hijo de Alfonso V de Aragón, y es proclamado rey su hijo Alfonso II de Nápoles. Carlos VIII de Francia decide que, para reconquistar los Santos Lugares debía conquistar los territorios de Italia. Para cubrirse las espaldas, firmó con el rey Fernando un tratado secreto, que, en las cláusulas difundidas, era una alianza contra los turcos, pero, en secreto, fue una alianza de amistad. Es decir, España no se interpondría a Francia en sus guerras salvo contra el Papa, lo mismo que haría Francia. Pero cuando Fernando descubrió las intenciones de Carlos VIII, actuó hábilmente, considerando a Nápoles un territorio sujeto al Papa, y por lo tanto, de su incumbencia.

A estos elementos reales se unen otros que van a reforzar el realismo de la obra: la presencia de damas y caballeros en la corte; los juegos de cañas, cazas y momerías; la muerte que aparece improvisamente en la corte; y la guerra entre la Liga Santa y Francia, que culmina con la batalla de Ravenna, donde el lúcido ejército que había movido de Nápoles entre brillo de las armas y el sonido de trompetas y tambores, se reduce, en las últimas páginas del libro, a un desolado conjunto de cadáveres, de prisioneros y heridos sangrientos. Entre ellos, Flamiano, que antes de morir escribe una última carta a Vasquirán, quien había ya tenido presentimiento de la muerte de su amigo en una horrible pesadilla[59].

Entre la edición de 1513 y la de 1553 además del título, de los caracteres móviles empleados y de las correcciones hechas por Alonso de Ulloa en la de la imprenta de la Fénix, otra grande diferencia concierne la presencia de "treze quistiones del philocolo de Juan Boccaccio" a la obra original. De esto nos da informaciones el mismo Ulloa ya en la dedicatoria al señor licenciado Duarte Gómez diciendo como este escritor sea "tan gracioso, tan dulce y tan hermoso como todos saben" y su intento es publicarlo junto a esta obra en cuanto ambas hablan de la fatiga de amar y de amarse.

Como vemos, en el título del libro *Question de amor* al nombre de Joan Boccaccio pone el adjetivo "philocolo" aludiendo a la novela en prosa el *Filocolo* publicada en 1339. La elección de este adjetivo no es casual en cuanto la palabra philocolo significa "fatiga de amor" y se acompaña perfectamente al título y a la temática amorosa de la obra. En la obra de Boccaccio, Florio, hijo de un rey sarraceno, y Biancifiore, su esclava cristiana sin parientes, se enamoran, pero el padre no quiere este amor y vende secretamente la esclava a los mercaderes. Todavía el hijo descubre donde está su querida y se va a buscarla. Después de mil peripecias la averigua, se convierte al cristianismo y se casa con ella. Al tema del amor, se une así aquel religioso que en la época del Concilio de Trento era muchas veces causa de censura de una obra por parte de la Inquisición. Aquí entre las dos religiones triunfa la cristiana, a demostración de que sólo con Cristo existe el verdadero amor[60]. Esta podría ser una de las causas que han permitido la impresión de este volumen en 1553, además de que fuese una obra que hablaba sólo de amor.

Entre las dos obras hay así un tema común que es el amor con sus dificultades y vicisitudes no sólo reales, sino también espirituales. El amor provoca tristeza, lágrimas, melancolía y amor desesperado, introversión de sentimientos, monólogos íntimos y epístolas emotivas o retóricas, conciencias de soledad y abandono en los amantes, todo ello constituían trama y sustancia de las novelas sentimentales que han interesado a todos los que han tenido en cuenta su éxito en los países europeos en que alcanzaron un

---

[59] Perugini, Carla, *Dicc. Filológico Literatura Española XVI*, Editorial Castalia, Obra colectiva dirigida por Pablo Jauralde Pou, Barcelona, diciembre 2010.

[60] Meloni, Giuseppe, *Il mercante Giovanni Boccaccio a Montpellier e Avignone,* en *Studi sul Boccaccio*, XXVI, 1998, págs.99-126.

número inesperado de ediciones y donde constituyeron un elemento importante digno de tenerse en cuenta y de ser analizado en la historia del arte novelístico de esos países[61].

IV. 3. Análisis de *Las obras de Boscan: y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros. A de más que ay muchas anadidas, van aqui mejor corregidas, más complicadas y en mejor orden que hasta agora has sido impresadas*

Hay otro volumen que incluso tiene nuevas obras añadidas y es el libro encabezado *Las obras de Boscan: y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros. A de más que ay muchas anadidas, van aqui mejor corregidas, más complicadas y en mejor orden que hasta agora has sido impresadas* de 1553. Cuando Gabriele Giolito de' Ferrari dio a la imprenta este volumen, eran pasados ya nueves años de la publicación de la primera completa edición. Esta importante versión fue impresa por Martín Nucio en Amberes en 1544 con el título *Estas obras de Ivan Boscan y algunas de Garcilasso de la Vega acabaronse de imprimir en casa de Martin Nvcio en el año de mil quinientos y cuarenta y cuatro en el mes de diziembre*.

El volumen está dividido en cuatro libros, tres de composiciones propias y el cuarto con poemas de Garcilaso. En el primer libro de las composiciones son de metro tradicional, sin el menor sentimiento, y expresión sólo de la habilidad del autor para versificar. Son coplas escritas con anterioridad a las italianizantes, de temática más bien pobre. Aparecen imitaciones de Petrarca y de Ausias March. Del segundo libro es importante el prólogo a la Duquesa de Soma, en el que indica que el primer libro esta compuesto en "coplas castellanas" y que en el segundo y el tercero las coplas son de estilo italiano. El libro lo componen 92 sonetos y 10 canciones estructuradas temáticamente. El tercer libro está formado por seis composiciones: el "Leandro" fábula en verso, las "Geórgicas", tres composiciones en tercetos más una epístola, finalmente la "Octava Rima". En el IV Libro aparecen, también en edición *princeps*, las odas, elegías y sonetos de Garcilaso, cuyos manuscritos habían pasado a su muerte a manos de su buen amigo Boscán, como se explica en una nota preliminar dirigida a los lectores. Tras diecinueve ediciones publicándose en conjunto, en 1569 Mathias Gast editó por primera vez las obras de Garcilaso por separado. Ya con el Brocense comienza a estudiarse el problema de la crítica textual, aunque hoy día una parte de la investigación considera que no tenemos fuente más fidedigna que esta edición basada en los manuscritos que obtuvo Boscán directa o indirectamente de su amigo.

La historia editorial de sus obras y la introducción de la poesía renacentista italiana en España han unido a Boscán y a Garcilaso de la Vega en la historia de la literatura. Poco tiempo antes de morir, Boscán, a petición de sus amigos, estaba preparando la publicación de sus poemas, que él dividió, según informó su mujer, en cuatro libros. Poco antes había acabado también la dedicatoria de este libro, dirigida a la duquesa de Soma,

[61] Clavería Lizana, Carlos, *España en Europa: aspectos de la difusión de la lengua y las letras españolas desde el siglo XVI*, Ediciones Castilla, Madrid, 1972, págs. 54-74.

donde da cuenta de sus intereses y saberes literarios. Las causas que llevaron a Boscán a emprender la publicación de sus obras son dos: por una parte, le preocupaba que algún editor no autorizado las publicara antes ("que, sin su voluntad, se adelantase otro a imprimirlo"); por otro lado, ante la gran cantidad de copias manuscritas de sus poemas que circulaban por Europa, decidió imprimir la edición definitiva, limando los textos de las erratas y cambios que tenían en los diferentes manuscritos ("y también porque se acabasen los yerros que en los traslados que le hurtaban había, que eran infinitos"). El volumen, titulado *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega, repartidas en cuatro libros*, y publicado por Carles Amorós, apareció en Barcelona en marzo de 1543. El libro conoció un gran éxito y ya en noviembre de ese mismo año apareció en Lisboa una edición pirata.

Los temas de la poesía de Boscán son fundamentalmente amorosos, pero el poeta barcelonés no sigue a rajatabla la tradición de la poesía del Cuatrocientos en cuanto a los tres temas fundamentales que la dominaban: Amor, Fortuna y Muerte. Dentro de la temática amorosa, se ha hablado de dos fases: en la primera, describe las torturas del amor, con referencias autobiográficas marcadas por un sutil psicologismo; la esclavitud del amor destruye al poeta, situación que es evocada desde dos planos metafóricos (cárcel y muerte) típicos de la poesía de tradición cortés. La segunda fase está dominada por un sentimiento de felicidad, de tranquilidad y de equilibrio psíquico, proveniente de un amor realizado en el matrimonio, situación bastante original en la poesía del amor cortés.

El colofón de la edición de Amberes seleccionada advierte del siguiente empeño: "Estas obras de Iuan Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega, además que hay muchas añadidas que hasta agora nunca fueron impressas son también corregidas y emendadas de muchas faltas que por descuydo de los officiales en las impressiones se hallaron, de manera que van agora mejor corregidas, más complidas y en mejor orden que hasta agora han sido impressas".

La preocupación filológica del editor Martin Nucio no es banal. La suya fue una edición importante; lo fue por la abstención de algunos yerros, como él asegura, incluso de paginación, que se habían iniciado con la edición príncipe de Carles Amorós en Barcelona un año antes, y que había perpetuado la del impresor Pedro de Castro, en Medina del Campo, unos meses después. Pero la de Martin Nucio también fue una edición afortunada por contener catorce composiciones nuevas atribuidas a Boscán, entre ellas la Conversión y el Mar de Amor[62]. Tanto peso tuvo esta edición, que fue la base de numerosas impresiones posteriores: diez años después de la primera, el impresor original, Carles Amorós, se sirvió de la de Nucio, con sus enmiendas y adiciones, excepto las piezas XXV y XXVI del libro primero, para volver a publicar a Boscán. Ese mismo año de 1554, vio la luz otra edición señera salida de los talleres de Giolito de' Ferrari y preparada por Alonso de Ulloa, que en la dedicatoria vuelve a hacer evidente que deturpar la poesía de Boscán fue siempre un estímulo de filólogos: "la qual obra, como el auctor no la pudo dar a luz en sus días, por causa de atajarle la muerte antes que él la reformasse para ponella en estampa, fue impressa después que Dios le llevó para sí; y dado que los que la hizieron impremir se movieron con buen ánimo, y la corrigieron en la verdad de la letra, todavía en muchas partes no quedó tan limada como convenía y el auctor la diera. Por lo qual, deseando yo que el tal libro lo viesse el mundo bien corregido y apuntado, assí por la affición que yo tenía al auctor, como por hazer lo que devo por el bien común en el officio que en esta ínclita ciudad tengo entre manos, tomé este trabajo, y allende desto lo

[62] Menéndez Pelayo, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1945, X vols., pág. 137.

he hecho imprimir en letra excellentíssima". En estas pocas líneas Alonso de Ulloa evidencia dos hechos importantes: la publicación póstuma la muerte del autor y las correcciones aportadas por Ulloa al fin de poder publicar el volumen. Al principio de la parte dedicada a los lectores, el tipógrafo habla de la voluntad de los amigos de Boscán para que el mismo publicase sus propias obras, y fueron ellos que dieron a la luz el primer volumen imprimido por Carlos Amorós en Barcelona. La gran amistad que Boscán tenía con Garcilaso de la Vega, le permitió publicar junto a su trabajo las obras de su amigo para que "la dejasen como debían que estar".

La obra poética de Garcilaso es breve y supone la definitiva adaptación a nuestras Letras de la métrica y los contenidos de la creación lírica de Petrarca. Como era frecuente en su época y en el círculo social en que se movía, Garcilaso no publicó nada en vida. Sus obras aparecieron impresas en 1543, junto con las de Boscán, en la edición que lanzó la viuda de éste último. El éxito de estas Obras de Boscán, con algunas de Garcilaso de la Vega fue grande sobre todo por lo que a las del poeta toledano se refiere, pues se editaron de nuevo otras dos veces en el mismo año, dos más en 1544 y otras diez hasta 1557. Desde 1569, la poesía del toledano se editará sin la compañía de la de Boscán[63].

De la gran amistad poética entre los dos autores escribe Boscán: "Estando un día en Granada con el Navagero, tratando con él en cosas de ingenio y de letras, me dijo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia: y no solamente me lo dijo así livianamente, mas aún me rogó que lo hiciere... Así comencé a tentar este género de verso, en el cual hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro. Pero fui poco a poco metiéndome con calor en ello. Mas esto no bastara a hacerme pasar muy adelante, si Garcilaso, con su juicio —el cual, no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo ha sido tenido por cosa cierta— no me confirmara en esta mi demanda. Y así, alabándome muchas veces este propósito y acabándome de aprobar con su ejemplo, porque quiso él también llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos en esto más fundadamente (Epístola nuncupatoria de Juan Boscán a la duquesa de Soma). Como evidencia el mismo Boscán es Garcilaso que lo ayuda a seguir su camino "tratando cosas de ingenio y de letras[64]". Esta manifestación de gran devoción de Boscán a su amigo Garcilaso demuestra como fue posible la publicación de las dos obras juntas. Siempre en la parte dedicada a los lectores Ulloa casi parece recoger las últimas voluntades de Garcilaso y hecho de gran interés es que los amigos de Boscán publicaron sea las obras de Boscán sea las de Garcilaso.

A este acto de firmeza por parte de Ulloa de publicar las obras de los dos autores, sigue pero una nota informativa por lo que concierne los textos: dentro de este volumen aparecen sólo los textos acabados de la mano de Boscán y así como él los pusiera. La voluntad del tipógrafo de ofrecer al lector un producto refinado y excelente permite a Ulloa de corregir los errores porque, según su parecer, el mismo Boscán "tenía intención de mudar muchas cosas". Añade además una frase casi para no ennegrecer la memoria de Boscán, diciendo que lo que es en este volumen no es culpa de Boscán sino del tipógrafo: "la culpa de lo que en este libro no estuviere bien, no la tiene Boscán, sino los que fueron causa de esta impresión, y a estos haceles perdonar cualquier cosa por el buen zelo que han tenido con todos los buenos ingenios y con el autor de este libro en que fuesse communicado a todos".

---

[63] Texto extraído de www.mcnbiografias.com

[64] Morros y Lapesa, Bienvenido y Rafael, *Garcilaso de la Vega: obra poética*, Barcelona, Crítica, 1995.

Antes de esta parte hay una epístola de Ulloa al muy magnífico señor Leonardo Hemo que empieza citando al gran filósofo griego Platón, el cual escribió muchísimas cosas al fin de ayudar al hombre al bien vivir, como el mismo autor intentaba con esta obra. El hombre, escribe Ulloa, no nace para sí solo, "sino también para el uso y utilidad de su patria y amigos fue creado" y el ilustre Boscán parecía tal hombre y por este motivo merece ser leído. Así el tipógrafo invita a su señor a tomar en consideración este libro que el mismo Boscán no pudo publicar en cuanto murió antes de revisarlo y que publicaron sucesivamente sus amigos después de haber corregido "en la verdad dela letra". El bien vivir se presenta aquí como tema principal de la obra y Ulloa subraya además su voluntad de crear un volumen todavía mejor de las precedentes ediciones en cuanto escribe de haber "puesto mano" según era su oficio en Venecia. Al final loa la ilustrísima familia de Hema por leer este libro en cuanto sabe que ninguna riqueza material puede ser comparada a la riqueza espiritual de esta familia. La familia Hema o Hemo, como aparece al principio de la carta, en realidad se llamaba Emo sin hache adelante y era una de las más antiguas familias patricias de la nobleza veneciana. Leonardo Emo fue miembro del Mayor Consejo de la República veneciana y trabajó a lo largo de toda su vida al servicio de su patria como magistrado, comandante y ejecutor. Ulloa dirige esta carta a él en cuanto tenía una fama de hombre de gran corazón y amante de las letras como todos los grandes literatos de la época. Durante su vida al servicio de la Serenísima supo gobernar al fin de garantizar buenas condiciones de vida a todos los ciudadanos de Venecia, imponiendo tajas al clero y a la los habitantes del continente. Su persona siempre inclinada a hacer buenas acciones fue la causa por la cual Ulloa dedicó a él este volumen: un hombre como Leonardo que creaba buenas condiciones de vida podía aprender mucho de un libro cuyo tema central era el bien vivir. En ayuda de esta tesis hay las misma palabras de Ulloa que, refiriéndose a la familia Emo, escribe: "la ilustrísima familia HEMA... ...es tan grande, magnánima, generosa y rica, así en bienes temporales como en otras muchas cosas de que Dios la dotó".

IV. 4. Análisis de *Proceso de cartas de amores que entre dos amantes passaron; con una carta des author para un amigo suyo pidiéndole consuelo, y una quexa y aviso contra Amor. Assimesmo hay en este libro otras excellentísimas carta que allende de su dulce y pulido estilo, están escriptas en reffranes traydos a propósito. Y al cabo se hallará un Diálogo muy sabroso que habla de las mugeres.*

Siempre en el mismo año la imprenta del Fénix publicó *Proceso de cartas de amores que entre dos amantes passaron; con una carta des author para un amigo suyo pidiéndole consuelo, y una quexa y aviso contra Amor. Assimesmo hay en este libro otras excellentísimas carta que allende de su dulce y pulido estilo, están escriptas en reffranes traydos a propósito. Y al cabo se hallará un Diálogo muy sabroso que habla de las mugeres.* Fue publicada por primera vez en Toledo en 1548 y fue reimpresa el mismo año

en Alcalá de Henares, Venecia y Estella; hubo también una edición censurada en Estella de 1564[65].

Este libro se considera la primera novela epistolar y aquí se desarrolla un interesante juego meta-epistolar: el amante desesperanzado declara por carta sus infortunados amores a una dama; la decidida oposición de los hermanos de ésta, que rechazan al pretendiente, a pesar de la amistad que los une, obliga a los amantes a planear su huida juntos. Sin embargo, la familia descubre el intento y lleva a la joven a otra ciudad. La única posibilidad de consumar su amor de alguna forma es morir y reunir, si no los cuerpos, al menos los corazones; se lleva así a la novela sentimental a sus últimas consecuencias de intimidad: la carta[66].

En el *Proceso* el escritor desarrollará la historia de una relación amorosa sujeta a unos criterios de verosimilitud ausentes en la tradición anterior de la novela sentimental, de manera que a los lectores de la época no les sería difícil reconocer en las circunstancias externas que rodean a los protagonistas, las suyas propias. Pues bien, la manera como Segura consigue dicha concentración en el análisis interno de sus personajes es a través del uso exclusivo de un recurso que se había constituido en un importante elemento en la anterior novela sentimental: la técnica epistolar. Es precisamente el manejo exclusivo de la epistolaridad lo que provee a Segura de un excelente medio para conseguir reflejar al máximo, los sentimientos e interioridades de sus personajes. Como indica Gerli, es la plena adopción de tal artificio lo que convierte al *Proceso* en el primer intento en la literatura española para conseguir una representación más realista de la psicología amorosa. Lejos de la alegoría y del desarrollo de historias cuyos personajes y acontecimientos poco tenían que ver con las experiencias de los lectores, Segura focalizará todo el interés de su novela en la presentación de las emociones y afectos de unos personajes que escriben cartas, dentro de un contexto que acentúa el realismo de la obra y desligados de todo control narrativo por encima de ellos. Como consecuencia de lo cual podemos hablar de la aparición de la primera novela epistolar europea[67].

Lo que sí plantea Segura con claridad es el desarrollo de la relación amorosa desde sus mismos inicios, con lo que el lector puede ajustar fácilmente su perspectiva a la de un destinatario que no comparte en principio ninguna experiencia o vivencia común con el remitente[68]. El *Proceso* desarrolla una intriga argumental desde sus mismos comienzos hasta su final concluyente. Una intriga que como indica Todorov, sólo es percibida como tal por el lector; lejos de ser una categoría interior al universo presentado, lo único que perciben los personajes es una "masa de hechos de vida". La intriga concluye Todorov, sólo existe por tanto en nuestra percepción del universo representado[69]. Si tales afirmaciones son bastante ostensibles en relación con la compleja historia desarrolla- da en la novela francesa analizada por este critico, la situación es bastante más simple en el caso que nos ocupa, dado que esta primera novela epistolar presenta como indiqué, la variante perspectivista más simple: la de las dos voces únicas[70]. De esta forma la madeja

---

[65] Versini, Laurent, *Le roman épitolaire*, París, PUF, 1979, págs. 20- 21.

[66] *Ibidem*

[67] Kany, Ch. E., *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and* Spain, University of California Press, 1937.

[68] Violi, P. , *Cartas*, en *Discurso y literatura*, Edición T.A. Van Dijk, Madrid, Visor, 1999, págs. 181- 203.

[69] Violi, P., *Cartas*, en *Discurso y literatura*, Edición T.A. Van Dijk, Madrid, Visor, 1999, págs. 58- 59.

[70] Baquero Escudero, Ana Laura, *Proceso de cartas de amores, primera novela epistolar europea*, Universidad de Murcia, pág. 8.

argumental tejida por ambas, dista mucho de los complejos enredos de la novela francesa únicamente percibidos como tales por ese lector que está en posesión de las distintas claves y versiones.

Ya desde el principio, en la carta que siempre Alonso de Ulloa dirigió al señor George de Giorgi, él pide protección a su señor en cuanto esto era una costumbre típica de la época y que sólo los grandes príncipes podían dar: "suelen los que embian fuera alguna obra en las manos del mundo, ò que la tal sea composición de su ingenio, ò que ellos se hayan trabajados en aquellas de otros, en dereçarla a los grandes Príncipes por adornar las obras del nombre d'ellos, y para que sean protettores". Ulloa define a su señor como "hombre y caballero en las virtudes y en las excelencias de ánimo que tiene pocos iguales" y dice que cada persona que habla con él, de él se enamora, de los caballeros a los cardenales, de los gentiles hombres a los prelados. Él nos da incluso otras informaciones sobre el señor de Giorgi diciendo que él viaja por Italia: fue "en la corte de Roma (Theatro de todo el mundo), en la ciudad de Florencia, y en Boloña, y en Ferrara". Conocemos también cual es el principal interés literario del señor George: el amor, porque Alonso de Ulloa escribe " le ha go dó de estos libros; y dado que en ellos se contienen cosas placenderas y de amor, có todo esso no son inútiles para aquellos que desean saber lo que deben huir". Añade además informaciones sobre su estado: "Vuestra Merced no sea príncipe ni señor por estado, lo es por virtud".

AL MVY MAG·
Y EXCELLENTE SEÑOR; EL
S. GEORGE DE GIORGI MI S.

SVELEN (Muy Magnifico Señor George) los que embian fuera alguna obra en las manos del mundo, ò que la tal sea composetion de sus ingenios, ò que ellos se hayan trabajado en aquellas de otros, en dereçarlas à los grandes Principes, por adornar las obras del nombre d'ellos, y para que sean protettores. La qual costumbre a mi me paresce obseruar con igualdad, dedicando à V.M. este pequeño uolumẽ de cartas de amores escriptas en mi lengua. Iuntamente con otros dos libritos quasi enel mismo estilo, y un dialogo de las mugeres muy gustoso. Porque dado que V. M. no sea priucipe ni señor por estado, lo es por uirtud. Ca V. M. en los estudios de las lettras y maximamente de las leyes està uestido y adornado al par de cada uno otro que biua; y en esto lleua uentaja a los Prencipes: pues en las

A ii

Del título y de esta carta introductora, se puede evidenciar que el tema principal de esta obra es el amor y el colaborador de Gabriele ya desde su primeras líneas evidencia como este libro ya sea "en las manos del mundo". Incluso aquí en así pocas líneas se evidencia la voluntad del tipógrafo de dar al público un producto original en el contenido y en la forma para que un posible lector desde las primeras páginas decida de comprarlo. Para los lectores aficionados del taller de imprenta de la Fénix, Ulloa dice que el volumen está "escrito en el mismo estilo" y "en su lengua" materna, o sea el español.

Una curiosidad interesante que concierte el volumen es que su *Quexa y aviso contra amor*, que habitualmente se imprimió con esta obra, se editó también por separado, quizá porque los lectores consideraron que pertenecía a otro género.

En la carta dirigida al señor Galeazo Rótulo Osorio, Juan de Segura escribe inmediatamente cual es el fin de su obra: "dar el buen ejemplo de las gentes y bien de las repúblicas, so pena de la vida; y aunque el título desde pequeñuela obra sea *Cartas de amor*, el sabio y prudente lector podrá colegir el último fin del que las escribió, que es dar aviso en que paran los vanos pensamientos de los locos mancebos al cabo de haber toda su vida gastado en dudosos cuidados". En las líneas sucesivas el autor habla de los posibles daños de esta obra como el perder el propio tiempo para escribir al fin de ayudar a los hombre y esta culpa la atribuye a los "muchos" que lo habían importunado que tradujese esta obra del griego en castellano. No se sabe si esta afirmación es verdad, muy probablemente es un expediente literario para ennoblecer su trabajo dándole antiguas orígenes y justificando así su traducción en cuanto para los Griegos "siempre la

ociosidad huyamos escribiendo o leyendo cosas antiguas". La mentalidad renacentista respondía a la doctrina humanista y preveía la valorización del mundo grecolatino, en el que se buscaba una nueva escala de valores basada en el individuo; el antropocentrismo; el hombre era el centro del universo, capaz de dominar el mundo y crear su propio destino; la contraposición entre la razón y el sentimiento; la prevalecía del equilibrio, de la mesura y de la armonía llamada *aurea mediocritas*; y la idealización de la mujer, del amor y de la naturaleza

Para reforzar este concepto el autor añade después un lema del filósofo Aristipo que dice que el ejercicio continuo del estudio en las letras y artes buenas es el mejor instrumento para bien vivir, todo esto siempre para justificar la traducción de este libro.

Otro es de Casiodoro que dice que "leyendo las historias y libros antiguos, allí el prudente hallará para ser más prudente y sabio, no haciendo al caso a los títulos de las escrituras, porque entre los espinosos cardos se suelen hallar las olorosas rosas y flores". El lector no debe juzgar sólo la portada de un libro, sino tiene que leerlo antes de exprimir su juicio. En un libro con un título escabroso puede esconderse una obra maestra.

A esta frase el autor sigue diciendo de haberse puesto en peligro, pero espera en la "noble juventud" de su señor para que su servidor "prospere con aquel acrecentamiento de estado. La ascensión en la escalera social era uno de los estímulos al mecenazgo de numerosos escritores del siglo XVI al fin de ganarse los favores de la nobleza y ganar dinero y amistades para comprarse un título noble.

El peligro principal para Juan de Segura es la censura por parte del Tribunal de la Inquisición de su obra a causa del título "enconoso, para que se pueda bien cumplir la rigurosa ley de los Corintios". En la Biblia Pablo en *Corintios I,* 14: 34- 35[71] anima las mujeres a escuchar atentamente la enseñanza que los hombres nombrados proveen. Las mujeres habrían de permanecer calladas y no tratar de participar en impartir instrucción pública. Por su actitud y acciones, las mujeres cristianas habrían de manifestarse cabalmente sumisas al arreglo que la congregación tenía para impartir instrucción. Hubiese sido impropio el que una mujer planteara una pregunta públicamente y así se manifestara en desacuerdo con los hombres o implicara así que la enseñanza de ellos carecía de claridad. Al señalar que era incorrecto el hecho de que una mujer se colocara en el puesto de maestra, el apóstol Pablo no confiaba en su propio juicio, sino recurría a la autoridad bíblica. Para Segura esta ley significaba que su obra siendo de origen griega, según lo que había escrito al principio de esta carta, debía considerarse como una enseñanza, pero a causa se su título poco religioso, no podía cumplir bien sus deberes.

---

[71] *Biblia vulgata, Corintios I, 14:*

- 34 "*mulieres in ecclesiis taceant non enim permittitur eis loqui sed subditas esse sicut et lex dicit*";
- 35 "*si quid autem volunt discere domi viros suos interrogent turpe est enim mulieri loqui in ecclesia*".

Traducción en español:

- 34 "vuestras mujeres callen en las iglesias; porque no les es permitido hablar, sino que estén sujetas, como también la ley lo dice";
- 35 "y si quieren aprender alguna cosa, pregunten en casa a sus maridos; porque vergonzoso es que una mujer hable en la iglesia".

IV.5. Análisis de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea, enlaqual se contienen demás de su agredable y dulce Estilo, muchos sentencias philosophales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrandoles los enganos que estan encerrades en sirvientes y alcahuetas*

El último libro que vamos a analizar fue impreso siempre en 1553 en la imprenta de Gabriele Giolito de' Ferrari es la *Tragicomedia de Calisto y Melibea, enlaqual se contienen demás de su agredable y dulce Estilo, muchos sentencias philosophales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrandoles los enganos que estan encerrades en sirvientes y alcahuetas*. La primera edición fue imprimida por Fadrique Alemán de Basilea en Burgos en 1499. Sin embargo, algunos estudiosos han puesto en duda la fecha de esta edición, retrasándola y haciendo de la de Toledo de 1500 la edición príncipe, lo que parece más verosímil, ya que el autor era un manchego de Talavera, en la provincia de Toledo. El problema de la edición de Burgos es que carece de la primera hoja, por lo que sólo se supone el hecho de que, como las otras conservadas, llevaría el título de *Comedia.*

El éxito de la obra fue inmediato, lo que propició otras ediciones, tal vez alguna perdida, y en 1501 la obra se publicó en Sevilla con una nueva edición, la cual también lleva el título de *Comedia de Calisto y Melibea*, lo cual parece argumentar también a favor de que ese sea el nombre de la edición de 1499; como las dos anteriores, posee dieciséis actos y, como de las dos anteriores, sólo hay un único ejemplar, aunque en bastante buen estado. En 1502 apareció una nueva edición titulada *Tragicomedia de Calisto y Melibea* con cinco actos más antes del acto final, 21 en total, el llamado *Tratado de Centurio* porque en él aparece este personaje, así como un prólogo en que se explica que la obra se inspira en la máxima de Heráclito "todas las cosas son criadas a manera de contienda o batalla", es decir, "la guerra o discordia es el padre de todas las cosas", concepción dialéctica de la vida que se imprime en la obra, en la que se detestan siervos y señores, jóvenes y viejos, hombres y mujeres, ingenuos y avispados, e incluso el mismo lenguaje batalla consigo mismo, contraponiéndose un estilo elevado y latinizante a otro bajo, coloquial y aun vulgar. De esta *Tragicomedia* existen 6 ediciones en ese mismo año 1502, destacando la de Sevilla de Jacobo Cromberger, aunque hay otras tres en esa misma ciudad, una en Salamanca y otra en Toledo.

El éxito fue tal que del periodo que va de 1499 a 1634 se han conservado 109 ediciones en España, a las que hay que sumar 24 de su traducción al francés, 19 en italiano, dos en alemán, una en latín clásico y otra en hebreo. Pero no triunfó el título, pues ni por *Comedia*, ni por *Tragicomedia* fue nunca tan conocida como por *La Celestina*, y así podemos ver que se refieren a ella desde principios del siglo XVI Juan de Valdés o Juan Luis Vives[72].

La obra, de un realismo descarnado, impresionó a sus contemporáneos y fue reeditada continuamente a lo largo del siglo XVI, traducida a todas las lenguas cultas y continuada por otros autores (Feliciano de Silva con su *Segunda Celestina*, 1534; Gaspar Gómez de Toledo con su *Tercera parte de la tragicomedia* de *Celestina* 1536; La *tercera Celestina* o *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, llamada *Elicia* y por otro nombre *cuarta obra* y *tercera Celestina* (Salamanca, 1542) de Sancho de Muñón, 1542, en que el papel de

[72] Gilman, Stephen, *Diálogo y estilo* en La Celestina, Nueva Revista de Filología Hispánica. VII (1953), págs. 461– 469.

Celestina se da a la meretriz y amante de Sempronio Elicia; la *Tragedia Policiana* de Sebastián Hernández, en que la protagonista es Claudina, difunta madre de Pármeno; Pedro Hurtado de la Vera; Juan Rodríguez, etc.), creando el llamado género celestinesco; Pedro Manuel de Urrea puso en verso el primer acto con el título de *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* y Juan Sedeño la versificó de forma completa.

Hay tres temas principales en la obra, ambos señalados por el propio autor: la corrupción, a fin de prevenir "contra los malos y lisonjeros sirvientes" que degradan a sus amos; la prevención contra el loco amor o el blasfemo amor cortés, que hace que los amantes crean "que sus amadas son su dios" y un tema más profundo, dramático y filosófico, según el cual la vida humana es una constante y feroz lucha entre opuestos: jóvenes contra viejos, inocencia contra corrupción, ignorantes contra sabios, pobres contra ricos, siervos contra señores, mujeres contra hombres, el bien contra el mal... y viceversa. Cada valor engendra dentro de sí su vicio... y viceversa. El reverso del amor como una fuerza destructiva es uno de los aspectos de esta visión filosófica de que es muestra la obra, cuya intención es moralizante: el crudo naturalismo de que hace gala sólo era soportable según los criterios de la época con un desenlace en que los culpables fuesen debidamente castigados, y así mueren en el desenlace Celestina, Melibea, Calisto y los criados Pármeno y Sempronio, envueltos en esa trama de corrupción. Sin embargo, su intención ha sido muy debatida en un abanico que va desde esta finalidad moralizante (todos los personajes mueren por sus pecados) a otra crítica (la sociedad es la causa de las muertes).

La trama se desarrolla desde la pregunta de por qué Calisto y Melibea no se casan, por qué excluyen, casi *ab initio*, la posibilidad del matrimonio. Tal cuestión ha recibido, desde la crítica decimonónica hasta el presente, diversas respuestas, sin que ninguna parezca satisfactoria del todo. ¿Se trata de una incoherencia de la obra, de un fallo en su construcción argumental? Aquí se examinan y discuten las diversas soluciones propuestas por la crítica, y se intenta, a través de una relectura del texto, arrojar alguna en la medida en que ello sea posible en obra tan numerosa y sagazmente transitada nueva y mejor luz sobre esta contienda literaria, considerada capital para medir la universalidad de la obra y para captar su verdadero sentido.

La *Celestina* se llama así hoy en día porque Celestina es el personaje de vital importancia en la obra. Es una vieja puta hechicera que por medio de sus engaños enreda a Calisto y a Melibea en un amor ilícito, su personaje encierra todo lo inmoral de la sociedad ya que es avara, calculadora, mentirosa, practica la magia negra, aunque en momentos de conveniencia invoca el nombre de Dios como para lo que dice de su visión del amor que debe ser carnal ya que lo hizo Dios y por tanto no es malo, gracias a todo esto Celestina saca provecho de sus clientes y de todos los que caen en manos de ella. Al engañar a sus cómplices, estos deciden matarla. Es el personaje que da vida a la obra y Rojas al crearla de esta manera muestra la ciencia de la obra, que es el moralizar mostrando el lado opuesto es decir la inmoralidad en el personaje[73].

En el *incipit* de la obra el autor declara los dos propósitos esenciales de su obra: censurar los locos enamorados y avisar de la falsedad de las alcahuetas y criados. Aunque el problema reside en creer en la intencionalidad moral del libro pensar que Rojas escribió esto por temor a la Inquisición en la realidad lo único que querría era criticar a la sociedad de la época y descubrir las connotaciones sexuales del amor Cortés, y criticar

[73] Sánchez, Ángel, *Mercantilismo, sociedad y algunos personajes de Celestina"*, Edición Torre de Papel, 1994, págs. 59–71.

comportamientos como la avaricia, el mundo corrupto de criadas, prostitutas, hechiceras y rufianes que desean ascender en la escalera social por medio de engaños y traiciones[74].

En la parte inicial del libro el autor se dirige a Juan de Caballo, hijo del ilustrísimo patricio veneciano Marín de Caballlo. Sobre su familia y Juan no hay noticias se sabe sólo que era un miembro de la nobleza Veneciana y muy probablemente hombre de gran cultura.

En la carta él habla de la vida de aquel periodo como una "Valle de Lágrimas" en cuanto se perdieron los grandes autores antiguos y muchísimos escritores se estaban dedicando a descubrir "obras en diversos estilos cô escogidas doctrinas, sólo para enseñarnos, y avisar nos la manera que haveremos de vivir para guardarnos delos lazos y tráfagos del mundo". Entre las obras descubiertas hay este libro ya impreso en lengua castellana y toscana y nos dice que no ha sido "impresa como comedia, sino como historia, o otra cosa semejante". Ulloa evidenciando los numerosos errores presentes en la obra subraya la falta por parte del autor de poner los "interlocutores, que de passo en passo van hablando"; y dice que nunca había visto una obra con tal errores porque otras "comedias de Terencio y Plauto y d'otros han sido y están impressas con muy gentil orden". Ulloa quiere evidenciar como la obra que presenta sea única en su género en cuanto corregida y revisada muchas veces: "así hallandome en Venecia la corregí en todo lo que convenía (no digo que le haya mudado ningún vocablo antiguo, que todos se los he dejado como los compuso el autor, juzgando ser temeridad haciendo al contrario, sino que la ha enmendado de los errores de la estampa) y con suma diligencia hecho imprimir a manera de comedia, a fin de que todos fuese bien leída, y entendida como conviene".

Sigue dirigiéndose a Juan de Caballo que, siendo "Caballero, y de un amigo generoso, y a un tal varón era justo que la tal obra se consagrase, siendo de tan alto estilo, y primor. No quiero aquí por ahora hacer mención, de vuestro claro linaje, loando, y contando sus excelencias: tampoco me deterne en encumbrar las heroicas virtudes del Clarísimo M. Marín de Caballo vuestro padre, (más amador de su Patria, que de su sus propios hijos) porque siendo ellas en sí tales, y tantas, y de tanto valor, no es menester que yo las loe. Vuestra merced acepte el pequeño servicio, y juntamente al que con le sirve: suplicándole que no tenga miramiento al valor de el, porque desde ahora confieso que lo doy lo que puedo y no lo que Vuestra merced merece". Alonso espera también que el caballero aprecie su obra y concluye diciendo "se contenté mi con esto, pues el Dios verdadero se contenta de él que no le puede ofrecer una Cabra, le ofrezca los pelos de aquella".

A esta dedicatoria sigue una parte encabezada "el autor a su amigo" donde Rojas habla a su amigo de la temática amorosa, describiéndola como una historia de galanes y enamorados; y subraya la importancia de su obra "para con la tal servir a los conterráneos, de quien en algún tiempo beneficio recibido tienen y, viendo que legítima obligación a investigar lo semejante me compelía para pagar las muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas, asaz veces retraído en mi cámara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores y mi juicio a volar, me venía a la memoria, no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra misma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa haber visto y de él cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos, las cuales hallé esculpidas en estos papeles; no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas".

Después habla de los dos posibles autores de la obra original que podrían ser o Juan de Mina (Córdoba, 1411 - Torrelaguna (Madrid), 1456), poeta español perteneciente a la

[74] *Ibidem*

escuela alegórico-dantesca del prerrenacimiento español; o Rodrigo Cota de Maguaque, escritor toledano judeoconverso del siglo XVI, "pero quienquiera que fuese es digno de recordable memoria por la sutil invención, por la gran copia de sentencias escribidas que so color de donaire tiene". Alonso de Ulloa defina al posible autor como gran filósofo que "con temor de detractores y nocibles lenguas más aparejadas a reprender que a saber inventar, quiso celar y encubrir su nombre".

En la parte final el autor nos da algunas pequeñas informaciones sobre su trabajo para justificar la mediocridad de su obra: "Mayormente que, siendo Jurista yo, aunque obra discreta, es ajena de mi facultad; y quien lo supiese diría, que no por recreación de mi principal estudio (del cual yo más me precio como es la verdad) lo hiciese: antes distraído de los derechos en esta nueva labor me entremetiese, pero aunque no acierten sería pago de mi osadía. Asimismo pensarían que no quince días de unas vacaciones, mientras mis ocios en sus tierras en acabarlo me detuviese como es lo cierto; pero aun más tiempo y menos acepto"; y concluye diciendo que él acordó "que todo de lo del antiguo autor, fuese sin división en un acto, o escena incluso fasta el segundo acto donde dice: Hermanos míos e compañeros".

Sigue después una parte en versos donde el autor se escusa de "su yerro en esta obra que escribió" y donde introduce el tema de la obra.

Inmediatamente se presenta el prólogo donde él cita a Heráclito y a Francisco Petrarca porque ambos en sus obras transmiten la idea de que "todas las cosas ser creadas a manera de contienda o batalla", "sin lid y ofensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo". El mismo Rojas cree que ningún género carece de guerra desde los peces hasta los serpientes y para cada género animal aporta un ejemplo: "pues si discurrimos por las aves y por sus menudas enemistades, bien afirmaremos ser todas las cosas criadas a manera de contienda. Las más viven de rapiña, como halcones y águilas y gavilanes. Hasta los groseros milanos insultan dentro en nuestras moradas los domésticos pollos y debajo las alas de sus madres los vienen a cazar. De una ave llamada rocho, que nace en el índico mar de Oriente, se dice ser de grandeza jamás oída y que lleva sobre su pico hasta las nubes, no sólo un hombre o diez, pero un navío cargado de todas sus jarcias y gente. Y como los míseros navegantes estén así suspensos en el aire, con el meneo de su vuelo caen y reciben crueles muertes".

Todo esto lo utiliza en cuanto los posibles lectores podrían litigar para cual sea la mejor sentencia que viene de su obra: "unos decían que era prolija, otros breve, otros agradable, otros oscura". Habla después del porque esta obra tiene el título de *Tragicomedia* en cuanto "otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamo la comedia". A causa de estas controversias, él decidió de darle el nombre de *Tragicomedia* porque "otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar Comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase Tragedia... ...yo viendo estas discordias entre estos extremos partí ahora por medio la porfía, e llámela Tragicomedia".

Capítulo V

El lector y su evolución

La incidencia del lector fue importante en la formalización del texto literario y de los paratextos impresos. Desde el punto de vista metodológico, el concepto de lector ha llegado a ser muy útil y han dado lugar a las nociones de "narratario", "lector ideal", "virtual", "lector implícito " o " lector modeló", pero en ese trabajo es identificable con el consumidor del producto cultural. Entendida la cultura como marco de relaciones y sistemas, el repertorio es el almacén de los elementos necesarios para el desenvolvimiento en tal esfera o marco. El lector, en tanto que consumidor, utiliza un producto ya realizado operando pasivamente con el repertorio[75]. No debe olvidarse en este punto que el conjunto global de consumidores no es nunca el resultado de la adición de individuos históricos, sino que se trata de una red interrelacionada con la potestad de resolver la fortuna de un producto. El lector representa y personifica al sujeto interaccionista, estructuralista y constructivista cuya mayor expresión es la comprensión, y para cuyo efecto utiliza el pensamiento estratégico, es decir, estrategias cognitivas y metacognitivas como de muestreo, predicción, inferencia, verificación y auto corrección las mismas que emplea para construir significados pero de forma espontánea sin tener conciencia de su uso. Un factor determinante a tomar en cuenta como base de todo proceso de producción o recepción del texto o discurso es el modelo mental también llamado ideología.

En este sentido, el sujeto histórico que es el productor intelectual o material del libro se dirige a lo que podríamos llamar "consumidor ideal", representación de aquel que tiene un grado muy similar de conocimiento del repertorio, así como análogas relaciones con la institución. El producto cultural, no obstante, sufre asimilaciones de índole muy diversa, por lo que el lector coincide, en sentido extenso, con un consumidor universal e indefinible, al margen de los deseos y aspiraciones del productor. No es el plano elocución de quien formaliza el mensaje literario, el narratológico o el estatuto de un lector que quizá ni siquiera exista lo que nos interesará, sino la dilucidación de los vínculos que el productor, activando el producto literario, traba de establecer con el consumidor y la institución mediante el uso interesado del repertorio, así como los condicionantes que ejercen éstos sobré la acción modelizadora del productor.

Roto el tradicional circuito de emisión y recepción interpersonal, y ampliado el espacio del salón cortesano hasta la universalidad del mercado, el producto debe captar la benevolencia y la atención del consumidor potencial del libro, rebasando así los modelos de comunicación individual y convirtiendo al producto en depositario activo del paratextos conformados en virtud de nuevos códigos de relación y patrones de comunicación poética

[75] Itamar Even- Zohar, *Teoría de los Polisistemas*, Edición Montserrat Iglesias Santos, Madrid, 1999, págs. 156- 157.

muchos más abiertos. El vulgo que compra, además, no tendrá posibilidad de réplica inmediata: desaparece de ese modo el intercambio y la permutabilidad de la ocasión festiva. En el espacio del libro impreso, la multiplicidad de apelaciones que se dirigen a los productores a quien adquiere o se acerca al producto del libro deviene en una retórica convencional, conocida y estandardizada, que no por ello elimina la posibilidad de formalizaciones innovadoras. Cuando el escritor termina de crear su libro no se acaba el proceso de comunicación literaria, de hecho prácticamente no ha empezado, porque el conjunto de mensajes estéticos y de contenido que el escritor ha querido transmitir en su obra sólo cumplen su misión en el momento de la lectura, cuando alguien se convierte en el interlocutor real de la obra literaria. Antes el escritor se ha contado a sí mismo la historia, se habrá inventado un interlocutor para su obra, pero aún la literatura no ha ejercido como acto de comunicación. En el lector se completa el círculo creativo que inicia magistralmente el autor de la obra literaria; es en el que lee en donde el impacto estético, emocional, de pensamiento que movió la pluma del escritor convierte el estado latente de la comunicación que encerraba el libro en una realidad. El lector re-crea, vuelve a crear en otra dimensión la obra literaria cuando la lee y la interpreta. En este punto nos encontramos ya con las distintas posibilidades, los distintos niveles de interpretación de la obra literaria.

En el siglo XVI, saber leer era algo muy raro y el taso de iletrados muy alto. En la Edad Moderna se constataba, como durante el período medieval, un elevado índice de analfabetismo en el conjunto de la población. Sin embargo, con la llegada de la época moderna se produjo un acercamiento, cada vez mayor, entre los analfabetos y la cultura letrada. De esta manera, el sector iletrado de la sociedad intensificó su relación con la lectura y la escritura, siempre a través de la oralidad. Este creciente contacto entre las clases populares y el universo culto está presente en muchas de las obras literarias de la Edad Moderna, como es el caso de *El Quijote*. La posibilidad de acceder a la cultura, era prácticamente total entre los nobles y el clero. Si bien, un sector, cada vez más amplio, accedió a la alfabetización y a ciertos aspectos del mundo docto. Este era el caso de los comerciantes y los artesanos, cuya labor profesional requirió que aprendieran a leer y escribir. Las ciudades ofrecían unas oportunidades educativas, que en ningún caso se daban en el campo, ya que en ellas era más frecuente la existencia y el mantenimiento de escuelas, así como la presencia de centros universitarios en algunos casos. En una Venecia en el lleno de su esplendor el número de los que sabían leer era bastante elevado para su época, dado que la mayoría de los habitantes eran comerciantes o mercaderes y tenían que saber leer y contar para trabajar. Esta clase social emprendedora e industriosa que ya había dado muestras de afrontar el trabajo como algo digno y necesario para mantener equilibradas las arcas ciudadanas, alguna vez ya lo había conseguido a través de los caminos inescrutables de la edición de textos y la imprenta gracias a las transacciones mercantiles, que no estuvieron reñidas en absoluto con aquella devoción comunicativa primigenia, pues sobre una base veneciana se había formado una lengua franca en el Mediterráneo oriental; y las más de las veces, la tolerancia de las tierras bajas de la Laguna había aceptado sin rechistar la contribución económica de ingresos provenientes del juego o de placeres mundanos.

Esta fuerza emprendedora, con una base muy creativa, se asentaba en un tejido social en el que prosperidad equivalía a esperanza. Con toda la confianza depositada en la suerte y en la estabilidad ciudadana a la que contribuía tranquilamente, sin todavía percibir el papel que iba a desempeñar en el futuro, una nueva clase social de burgueses irrumpió en la historia, pues hasta entonces había estado marginada por oscuros designios del compromiso cívico, a pesar de que sus miembros eran muchos y bien organizados. Aquellos industriosos venecianos ponían en el cuadro de análisis la

situación, de modo que su estilo de vida, la lengua que apreciaban y usaban, la ilusión que el arte les ofrecía, se convirtiesen en valores que defender. Sin temor a perder su causa, ni la confianza y el aprecio que se habían ganado con tanto esfuerzo, ellos mismos procuraron que las huellas del pasado excelso de las tradiciones más arraigadas de su ciudad se convirtiesen en el molde de un presente mejorado, a pesar de que las palabras decadencia y declive merodeaban alrededor.

Los habitantes de esta ciudad habían gustado de la escritura y de los juegos, los placeres, la insolencia y la gloria; y no se contentarían con menos. Tenían un compromiso al que debían responder en lo que en sus manos estaba y así lo hicieron, con las palabras, con la música, con la pintura, que eran precisamente aquellas manifestaciones donde el ser humano era verdaderamente libre, por responsable. Sentimiento y pasión, como valores intrínsecos del ser humano, eran los pilares que debían mantener esta civilización. El nuevo espacio social representado por esta clase emergente de burgueses exigía una distribución de compromisos en los que, al menos en teoría y a su modo, todos participasen, también ese cincuenta por ciento de la población que solía quedar al margen, que eran las mujeres. Como consecuencia de esta manera de pensar, alrededor del siglo XVI la ciudad de Venecia tenía al mayor número de talleres de imprenta de toda Italia. Aculturación y alfabetización eran las palabras claves de la clase burguesa. La aristocracia, siempre más pobre, había perdido su prestigio que los burgueses querrían ganar a través de una cultura cada vez más refinada y la compra de los títulos nobiliarios. Las grandes familias de la aristocracia habían perdido todas sus riquezas para satisfacer todos sus placeres y la clase de los mercaderes había aprovechado de esto. Los palacios con sus enormes bibliotecas se eran transformados en lugares de placeres y de juego y habían perdido el papel que tenían en pasado, el de aculturación. Para obtener dinero para el juego, los nobles eran dispuestos a vender todos sus libros y manuscritos a una burguesía cada vez más atenta a la propia educación. Las casa de los mercaderes y comerciantes estaban mudando y de simples tiendas, pasaron a transformarse en verdaderos y propios palacios. Muebles decorados, cuadros de valor, objetos de todo el mundo llenaban las habitaciones y cada una tenía su propia función del estudio al salón. En estas casas nacieron así espacios dedicados a lectura y a los libros, que antes aparecían solamente en los palacios de la nobleza. Estas pequeñas bibliotecas y librerías no eran un lugar estrictamente familiar, sino que se solía hacer lecturas en voz alta y los escritores podían presentar aquí sus propios trabajos, era una manera para hacerse conocer en un lugar rico de posibles lectores- consumidores. Estas habitaciones no eran lugares sólo para los hombres, sino también para las mujeres, muchas de las cuales no trabajaban y se podían deleitar leyendo y haciendo lecturas animadas. Aunque la presencia femenina era indicio saludable de equilibrio social, la sociedad burguesa y su distribución de roles, todavía limitaba su existencia en su proyección personal a un espacio privado, sin posibilidad de acceder a la esfera pública, a no ser de la mano de su marido. El eje fundamental de la sociedad burguesa veneciana gravitaba en torno a este planteamiento. No obstante, estas perspectivas de cambio introdujeron un aire distinto en la vida de las mujeres, y poco tiempo después ya sería indiscutible su incorporación a la educación y al trabajo, gracias al esfuerzo y la tenacidad de aquellas que abrieron el camino a las demás, al haber demostrado ser merecedoras de respeto y reconocimiento. En Venecia existía ya una tradición de mujeres comprometidas con su tiempo, hecho que constituía una excepción en Italia, incluso en Europa. Sin caer en un excesivo protofeminismo, hay que reconocer, no obstante, que todas ellas pertenecían a una

misma clase social privilegiada y poseían una capacidad de expresión, de participación en la vida cultural y de hacer llegar sus escritos a la imprenta que no eran comunes[76].

Más de un propósito meramente social, la aculturación era para la burguesía un cuestión de dinero: si no se sabía leer o contar, no se podía trabajar o mejor se podía pero nunca se había tenido gran éxito. En el siglo XVI, Venecia se llamaba también la "puerta de Oriente" porque tenía sus comercios principalmente con China y todos los países que se encontraban a lo largo de la Ruda de la Seta como Antioquia y Constantinopla. De estos países los mercaderes venecianos importaban productos preciosos como seda, piedras y metales preciosos, telas de lana o de lino, ámbar, marfil, laca, especias, vidrio, materiales manufacturados, coral que sólo los ricos podían permitirse. De toda Europa llegaban los comerciantes para comprar estos productos, y de un España áurea llegaban también hombres de letras y embajadores que contribuyeron a desarrollar la cultura española en Venecia antes y después en la península italiana. Entre los más conocidos hay Diego Hurtado de Mendoza y Pacheco, embajador veneciano bajo Carlos I entre 1539 y 1547, que exportó de su país las obras literarias más importantes de su época difundiendo, sucesivamente, la cultura española en toda Italia. Estos enlaces con España favorecieron seguramente el interés de los venecianos a la cultura española siendo ellos una población que se puede definir cosmopolita dado su propensión a viajar.

Una sociedad mercantil, la decadencia de la aristocracia, las relaciones con todo el mundo, pero sobretodo el comercio fueron los factores que desarrollaron el interés de los habitantes venecianos para las culturas extranjeras y en particular para la española. La obras españolas que se importaron eran de temática principalmente amorosa y le gustaban mucho a los lectores de la época en cuanto hablar de amor en la cuna del cristianismo era casi un pecado. La lengua vulgar y la temática amorosa dieron un gran estímulo a los lectores de la época a comprar estos libros, sea como dicho antes por el argumento, sea por razones de prestigio: conocer a una lengua extranjera daba prestigio y creaba una especie de status quo. Los lectores y las lectoras no compraban los libros sólo para leerlo, sino también para poseerlos en cuanto representaban un símbolo de poder: tener un libro significaba tener dinero para comprarlo y tener dinero significaba tener poder. Las casas- talleres de la medio alta burguesía se mudaban en lugares de poder donde exhibir las propias riquezas y clase social a través de objetos como cuadros y libros. La imprenta Giolito supo aprovechar de este factor dando a la imprenta volúmenes de excelente factura y de óptimo contenido. La búsqueda de un producto bello, pero con un precio no tan elevado, permitió a la burguesía de crear en las propias habitaciones pequeñas librerías que alargaban cada vez más. Muchas veces de un libro se poseían numerosas ediciones sólo porque cambiaba la portada o el editor hacía algunas pequeñas correcciones. El público receptor era por lo tanto un público atento a todos los detalles del libro sea desde el punto de vista del libro como vehículo cultural, sea desde el punto de vista del libro como objeto ornamental y simbólico.

Para una buena venta el mismo editor tenía que prestar atención a lo que le gustaba al público a partir del formado hasta las tablas. Un librero atento sabía conquistar su público a través de expedientes como dedicatorias, prólogos, buena factura y dedicando al lector algunas páginas dentro del libro para explicarlo y facilitar su comprensión también al lector con menor experiencia.

[76] Bellavitis, A. Del Torre, G., et alii, *Donne a Venezia. Spazi di libertà e forme di potere (sec. XVI-XVIII)* – Atti del Convegno, Venezia, 8-10 maggio 2008.

V.1. El lector dentro del libro

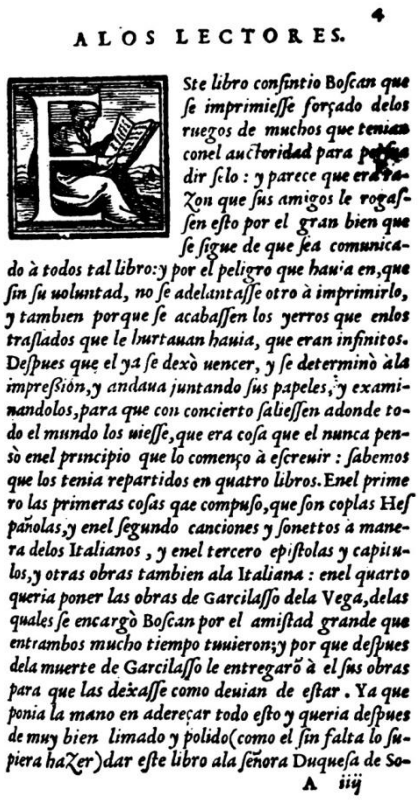
A mediados del siglo XVI un lector podía elegir entre ocho millones de libros, “más quizá de los que todos los copistas de Europa habían transcrito desde que Constantino fundó su ciudad en el año 330”[77]. La imprenta trajo no sólo cambios en los hábitos de lectura, sino transformó a la del lector como lector. Era el que descifraba en silencio, mentalmente, lo que aparecía ante sus ojos, en un proceso en el que el sentido de la vista desplazaba al del oído. La lectura se hacía más rápida favorecida por la creación de tipos de imprenta uniformes y las ideas se transmitían velozmente en un mundo que cambiaba, salvando las distancias entre los diferentes países. La atención casi obsesiva a la copia, el plagio o la recreación, no se debía tan sólo a los requerimientos de la tradición clásica, sino también a la circulación libre de ideas a las que el lector llegaba individualmente. Y la realización de lo escrito a través de la lectura mental traía también una argumentación mucho más rica, más detenida, en un proceso que lentamente limpiaba el texto de las “impurezas” orales, acumulativas, rítmicas, profundamente temporales, para llenarse de aire en la espacio del texto. Quien poseía el libro, poseía también la lectura de aquel libro y la capacidad, a la vez, de crear una posesión nueva. La construcción de significado no solo dependía de quién leía sino que también de quién lo escribió y como. El lector era y es, entonces, quién en su proceso de lectura es capaz de aunar lo explícito y lo implícito dentro de la información de un texto. Hoy en día, al lector se le ofrecen numerosos instrumentos para comprender mejor una obra como el aparato crítico, el índice y otros expedientes; para un lector del siglo XVI era necesario además añadir informaciones por lo que concernía la lengua, en este caso el español, sus reglas gramaticales, y ortográficas sobretodo y algunos detalles sobre el mismo texto dado que en aquella época no existía un verdadero aparato crítico. En los volúmenes analizados se subraya la enorme importancia que tenía la figura del lector en el sentido de que, antes de todo, era un consumidor. No sólo era importante la portada de un libro para un primer impacto visual, sino también el interés que el mismo autor o editor daban al posible lector dedicando algunas páginas al mismo lector. En casi todos los libros del Giolito, el mismo Alonso de Ulloa encabeza algunas páginas con las palabras "a los lectores", casi a hacer una *captatio benevolentiæ*. Esta sección del libro puede ser parecida a una dedicatoria, pero nos es así porque aquí no se pide ninguna protección a un señor o un noble, sólo da una pequeña introducción de la temática de la obra. Se añaden informaciones sobre la repartición del volumen y la historia de la composición de la obra, para evidenciar brevemente al lector cuales son los rasgos principales del libro y atraer mayormente su atención sobre el producto. En estas secciones aparece incluso un término muy informal que define al lector como a un amigo muy, probablemente para establecer una cierta familiaridad con los lectores y, sobretodo, crearse un público de fieles para un buen éxito de las venta. En la obra *Proceso de cartas de amores que entre dos amantes passaron; con una carta des author para un amigo suyo pidiéndole consuelo, y una quexa y aviso contra Amor. Assimesmo hay en este libro otras excellentísimas carta que allende de su dulce y pulido estilo, están escriptas en reffranes traydos a propósito. Y al cabo se hallará un Diálogo muy sabroso que habla de las mugeres,* Alonso de Ulloa escribe que esta obra de bien y mal decir de mujeres "vino a caso" a sus manos y de no haber nunca visto en su

[77] Ong, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. A. Scherp. Méjico D. F., Fondo de Cultura Económica, 1996, 1ª reimpr.,pág. 21, ed. or. esp. 1986, ed. or. ing. 1982.

tierra nativa un libro que lo satisficiese así porque pone en evidencia el ingenio, la facilidad, la abundancia y "copia de decir" del poeta vulgar más de los que tiene el famoso y antiguo Ovidio Nason, "cuyo nombre se celebra entre los poetas latinos. En estas primeras líneas él presenta inmediatamente al lector el argumento de la obra y hace una distinción entre las obras en vulgar y las en latín, atribuyendo al más conocido de los autores latinos el adjetivo de antiguo, o sea que no pertenece más al siglo XVI y que es algo pasado y viejo. Admite todavía, poniéndola entre paréntesis, que entre los numerosos autores españoles sólo muy pocos han sido los notables, pero estos pocos se distinguen por su ingenio y capacidad de escribir. Alonso continúa a describir el volumen afirmando que a una primera lectura, esta obra le pareció un sermón de amor y, "según manifiesta el estilo", debe ser casi seguramente del autor Juan de Segura. Esta novela epistolar fue publicada en Toledo en 1548, y fue reimpresa el mismo año en Alcalá de Henares, Venecia y Estella. Muy probablemente la edición sobre la cual se basó Alonso es la veneciana, dado que Alonso vivió por casi toda su vida en Italia. Él la define un sermón de amor en cuanto aquí se desarrolla un juego epistolar entre un amante desesperanzado que declara por carta sus infortunados amores a una dama. Otro elemento que según el confirma la paternidad a Juan de Segura es una entrada que "tiene de algún vano trobadorcillo que por aventura se la añadió, se llama de fray puntel". El editor específica después el origen de esta obra, la pasión, y dice que representa el "odioso y excesivo aborrecimiento" a las costumbres de la mujeres y que el autor parece haberse "así cegado y apasionado a ciertos lugares de las mujeres". Alonso de Ulloa subraya nuevamente la temática del libro y dice que "vino a hablar de cosas que sin duda tenían semejanza de escandalosas sin otras que, aunque quizás las dijo por bien ciertamente sonaba mal". También aquí el presente la oposición típica de la época entre el decir bien y malo, esto porque en un siglo donde la Inquisición quemaba y procesaba muchísimas personas cada día, el editor para poder publicar su obra tenía que evidenciar como esta no representase un peligro para las almas de los posibles lectores y que era compuesta por sermones cuya temática era el amor. De hecho, en las línea sucesivas dice de haber quitado " las cuales partes" y mudado otras que sonaban mal. Esto lo pone por escrito en cuanto, en el caso de una posible censura por parte de la inquisición, estas pocas líneas podían haberse transformado a su favor en defensa de la publicación de la obra en Venecia. Alonso incluye incluso el impresor en estas páginas dedicadas al lector, diciendo que también él hizo algunas correcciones y que esta edición del Proceso de cartas de amores es única en cuanto la define "nosotrissima edición". Escribe también que si se coteja esta edición con las pasadas se verá abundantemente su diligencia en ofrecer al lector un producto excelente y bueno por haber favorecido él mismo este autor de obras escogidas y singulares. Repite después que si volverá a imprimir nuevamente la obra, lo hará de manera que nunca se ha hizo primero y así intenta captar la atención del lector no sólo para que lea esta obra, sino que cumbre también las ediciones sucesivas dado que en aquella época se solía poseer más de una edición de la misma obra para poseer un producto siempre más refinado y perfecto. Sigue escribiendo que las correcciones que hizo para perfeccionar los sermones de amor, fue para que la obra pudiese "pasar adelante" como él mismo querría hiciesen a las suyas, y para dar la fama inmortal que merece el Juan de Segura. Concluye llamando el lector amigo y haciendo un *captatio benevolentiæ* para que note dentro de la obra su diligencia y cumbre otras suyas. Como hemos visto dentro de estas dos páginas emerge la voluntad del editor de anunciar sus obras que siempre miran a una perfección de forma y contenido y que representan un producto único, "seguro y en buen hora" dentro del mercado libresco. Esta edición como todas las de la imprenta de la Fénix son entre las mejores que se podía encontrar no sólo en toda Venecia, sino en todo el mundo desde entonces conocido. Son volúmenes que

tienen un estilo único y sobretodo correcto. Son obras recién llegadas en la península italiana y que sólo aquel taller de imprenta posee.

También en otro volumen *Las obras de Boscan: y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros* emerge la voluntad del editor de captar la atención del lector en cuanto fueron los amigos de Boscán que quisieron que el libro se publicase. A diferencia del *Proceso de cartas de amores*, el editor hizo una elección de poner inmediatamente después de la dedicatoria está pocas líneas dedicada al lector. Muy probablemente es una elección de tipo comercial para que un posible lector-consumidor eligiese su obra leyendo sólo las primeras páginas. Esta técnica se difundió a breve en todas las obras publicadas sucesivamente y, cuando no aparece, el editor pone un prólogo seguido por una sección encabezada "argumento y declaración de toda la obra". En esta edición publicada algunos meses después de *Proceso de amor*, el editor elige de eligiese no solamente a un lector, sino a los lectores. También esta no es una casualidad en cuanto esta decisión significa un cambio de formalidad y relación entre productor y consumidor: el "amigo lector" aquí se muda casi en un lector de familia, un lector fiel. No sólo dado el gran éxito de las obras publicadas precedentemente, Gabriele Giolito se dedica a un público más amplio, no de un sólo lector como en el pasado, sino a muchos lectores. De los *Annali* de Salvatore Bongi se puede deducir el gran éxito de las obras del Giolito dado la presencia en el mercado de numerosas reediciones del mismo libro en años consecutivos, a testigo que el público de la imprenta del Fénix era un público no sólo vasto, sino también fiel a su editor. Imprimir un libro muchas veces significaba así tener no sólo un objeto comercial de bajo costo, sino también un producto bien hecho en los detalles decorativos como la portada y en el contenido. Volviendo a las páginas explícitamente dedicada a los lectores, en *Las obras de Boscan: y algunas de Garcilaso de la Vega*, el colaborador de Gabriele, Alonso de Ulloa, recurre inmediatamente al impacto visual como elemento para atraer la atención del lector: un diseño donde detrás de la letra capital E, hay un hombre sentado mientras que está leyendo. Este hombre parece ser un típico sabio de la antigüedad con barba larga y hábito, sentado casi seguramente sobre un monte. Como dicho antes el editor juega en el factor visual para atraer al lector y después nos dice que, como el autor de la obra, Boscán, era muy humilde, sus amigos lo forzaron a imprimirla para "comunicar a todos tal libro". Sus amigos desean esto tanto por "el peligro que había en que, sin su voluntad, no se adelantase otro a imprimirlo, y también porque se acabasen los yerros que en los traslados que le hurtaban había, que eran infinitos". Alonso en estas pocas líneas no da algunos elementos sobre el acto de impresión del volumen y sobre la necesidad de comprarlo en cuanto los amigos de Boscán vieron la necesidad de hacerlo imprimir para comunicarlo a todos. Después Ulloa habla de la concepción de la obra como un hecho personal en cuanto "era cosa que él nunca pensaba en el principio cuando la comenzó a escribir". Después de la decisión de imprimir su obra, Boscán juntó sus papeles "para que con concierto saliesen adonde todo el mundo los viese". En las líneas sucesiva nos da una primera anticipación del libro: "sabemos que los tenía repartidos en

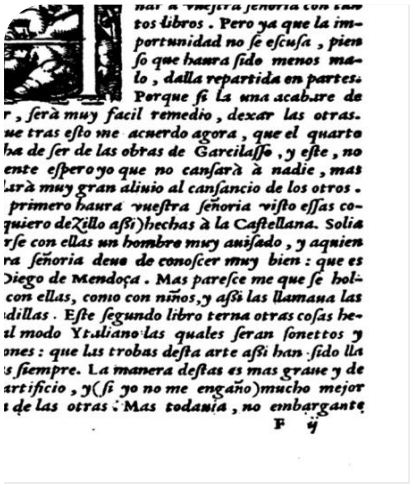

4

ALOS LECTORES.

ESte libro consintio Boscan que se imprimiesse forçado delos ruegos de muchos que tenian conel auctoridad para publicar dir selo: y parece que era razon que sus amigos le rogassen esto por el gran bien que se sigue de que sea comunicado à todos tal libro: y por el peligro que hauia en, que sin su voluntad, no se adelantasse otro à imprimirlo, y tambien porque se acabassen los yerros que enlos traslados que le hurtauan hauia, que eran infinitos. Despues que el ya se dexò uencer, y se determinò à la impressión, y andaua juntando sus papeles, y examinandolos, para que con concierto saliessen adonde todo el mundo los uiesse, que era cosa que el nunca pensò enel principio que lo començo à escreuir: sabemos que los tenia repartidos en quatro libros. Enel primero las primeras cosas qae compuso, que son coplas Hespañolas, y enel segundo canciones y sonettos à manera delos Italianos, y enel tercero epistolas y capitulos, y otras obras tambien ala Italiana: enel quarto queria poner las obras de Garcilasso dela Vega, delas quales se encargò Boscan por el amistad grande que entrambos mucho tiempo tuuieron; y por que despues dela muerte de Garcilasso le entregarõ à el sus obras para que las dexasse como deuian de estar. Ya que ponia la mano en adereçar todo esto y queria despues de muy bien limado y polido (como el sin falta lo supiera hazer) dar este libro ala señora Duquesa de So-

A iiij

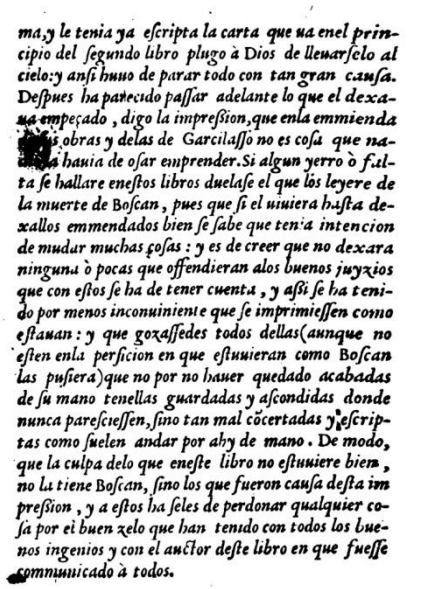
cuatros libros". En el primero compuso coplas españolas;en el segundo canciones y sonetos a manera de los Italianos; en el tercero epístolas, capítulos y otras obras al italiana; y en el cuarto las obras de Garcilaso de la Vega. Él hizo esto por la gran amistad con de la Vega que lo encargó personalmente de publicar sus obras "para que la dejase así como debían de estar". Aquí tenemos que evidenciar dos elementos importantes para un buen producto literario: primero la presentación del libro que es una obra de poesía, segundo la originalidad del contenido. La presentación inicial de la obra no es un elemento poco importante en cuanto permite a un posible lector de elegir o no esta obra, según le gustase la poesía, y de saber la estructura del libro y las diferentes composiciones: sonetos, epístolas o coplas. El otro elemento es la marca de autenticidad que tienen las obras en cuanto sea las de Boscán, sea las de Garcilaso están imprimidas según la voluntad de los mismos autores. Este porque Boscán antes de publicar su trabajo "andaba juntando sus papeles" y Garcilaso antes de su muerte dio a Boscán sus obras para publicarlas "como debían de estar". Para un lector moderno estos elementos no tienen muchísima importancia, pero a un lector del 1500, atento a coleccionar no tanto libros sino verdaderas obras artístico- literarias, eran signos de fidelidad y de autenticidad. Escribe sucesivamente Ulloa: "ya que ponía la mano en aderezar todo esto y quería después de muy bien limado y podido dar este libro ala señora Duquesa de Soma". En este fragmento se puede evidenciar como Ulloa mismo hubiese puesto su mano en la obra pero no para hacer correcciones, por lo menos él dice así, sino para adornar la obra, haciendo el llamado *labor limæ*, o sea modificar la obra hasta la perfección. Esto todavía se pone en contrasto con lo dicho antes, pero se puede explicar con la voluntad de Ulloa de "dar" el volumen a la duquesa de Soma, a la cual dedica también una epístola al principio del segundo libro. Esta carta es un testimonio literario de "gran valor anecdótico y documental para la historia de la literatura". Constituye la única reflexión metaliteraria que media entre el Arte de poesía castellana de Juan del Encina, a finales del siglo XV,y el Arte Poética en Romance Castellano de Sánchez de Lima, publicado en 1580[78].


tos libros. Pero ya que la im-
portunidad no se escusa, pien
so que haura sido menos ma-
lo, dalla repartida en partes.
Porque si la una acabare de
r, serà muy facil remedio, dexar las otras.
ue tras esto me acuerdo agora, que el quarto
ha de ser de las obras de Garcilasso, y este, no
ente espero yo que no cansarà à nadie, mas
sarà muy gran aliuio al cansancio de los otros.
primero haura vuestra señoria visto essas co-
quiero de Zillo assi) hechas à la Castellana. Solia
rse con ellas un hombre muy auisado, y aquien
ra señoria deuo de conoscer muy bien: que es
Diego de Mendoça. Mas paresce me que se hol-
con ellas, como con niños, y assi las llamaua las
dillas. Este segundo libro terna otras cosas he-
al modo Ytaliano las quales seran sonettos y
ones: que las trobas desta arte assi han sido lla
s siempre. La manera destas es mas graue y de
artificio, y (si yo no me engaño) mucho mejor
de las otras. Mas todauia, no embargante
F ij

La missiva que nos ocupa sirve como prólogo al libro segundo de Boscán y introduce la materia que contiene: "canciones y sonetos a la manera de los ytalianos". Es el documento con el que se introduce en España la renovación lírica de raigambre italianizante que viene a regenerar el desgaste que sufrían los géneros líricos castellanos, especialmente los menores. La carta, por la estrecha relación que establece entre dos sujetos, se convierte en un molde idóneo para desempeñar la función prologal[79]. En este

[78] Porqueras Mayo, *El prólogo en el Renacimiento*, Madrid, 1964.
[79] Recordemos la definición que A. Porqueras Mayo en su obra *El prólogo como género literario* nos ofrece:

tipo de documentos se mezcla el trasfondo personal con el anuncio de la materia que introducen.El escrito empieza con una breve *salutatio*: "A la Duquesa de Soma", típicamente humanística por su simplicidad y carácter funcional. En el momento de su escritura respondería a una función del destino: apelar a la Duquesa, protectora y mecenas del barcelonés. Hoy en día, desempeña una función informativa, pues designa a la destinataria del escrito y de todo el libro Segundo de su obra. Se prescinde de *intitulatio*, o referencia a la identidad del remitente, en esta primera parte de la carta, porque, al funcionar como prólogo de un libro, el receptor conocería los datos del que la envía mediante otras vías. Además, no debemos olvidar que Boscán dedica también el libro Primero a la Duquesa de Soma, como rezan sus primeros versos.


ma,y le tenia ya escripta la carta que ua enel principio del segundo libro plugo à Dios de llenarselo al cielo:y ansi huuo de parar todo con tan gran causa. Despues ha parecido passar adelante lo que el dexaua empeçado, digo la impression,que enla emmienda [illegible]s obras y delas de Garcilasso no es cosa que na[illegible] hauia de osar emprender.Si algun yerro ò falta se hallare enestos libros duelase el que los leyere de la muerte de Boscan, pues que si el uiuiera hasta dexallos emmendados bien se sabe que tenia intencion de mudar muchas çosas: y es de creer que no dexara ninguna ò pocas que offendieran alos buenos juyzios que con estos se ha de tener cuenta, y assi se ha tenido por menos inconuiniente que se imprimiessen como estauan: y que goxassedes todos dellas(aunque no esten enla persicion en que estuuieran como Boscan las pusiera)que no por no hauer quedado acabadas de su mano tenellas guardadas y ascondidas donde nunca parescieſſen,sino tan mal cõcertadas y escriptas como suelen andar por ahy de mano. De modo, que la culpa delo que eneste libro no estuuiere bien, no la tiene Boscan, sino los que fueron causa desta impression, y a estos ha seles de perdonar qualquier cosa por el buen zelo que han tenido con todos los buenos ingenios y con el auctor deste libro en que fuesse communicado à todos.

Se inicia la carta-proemio con un exordio donde Boscán se dirige a la destinataria. Hace uso de una suerte de tópico de "falsa modestia": expone el miedo que le da importunar a la Duquesa con tantos libros. A la vez, sopesa este temor con el acierto de haber dividido sus escritos poéticos en "partes", "porque si la una acabare de cansar, será muy fácil remedio dexar las otras". La humildad que muestra Boscán en lo expuesto hasta aquí, rebajando el valor de su labor poética al hacer referencia al cansancio que puede provocar su poesía a quien la lea y destacando el respeto hacia la Duquesa, está destinada a predisponer positivamente hacia la obra a la Duquesa y a todos los lectores que se acerquen a la obra[80]. A continuación, adelanta el contenido del libro cuarto, que cierra el volumen de sus obras dando a conocer la poesía de Garcilaso, y llama la atención sobre su grandeza poética. Boscán presenta la lectura de este último libro como recompensa y alivio a la pesadumbre provocada por sus composiciones. De nuevo nos hallamos ante el tópico de falsa modestia, que da pie al autor para hacer un somero repaso al contenido de los libros en los que divide su materia poética. Muestra así el cambio que media entre el libro primero y el segundo, cuya naturaleza encarece a lo largo de la narratio. Si el primero, constituido por "coplas (...) hechas a la castellana", hundía sus raíces en la tradición castellana; el segundo "terná otras cosas hechas al italiano modo, las cuales serán sonetos y canciones (...) La manera destas es más grave y de más artificio y (...) mucho mejor que las otras". Después de esta necesaria digresión volvemos a continuar el discurso de antes.

A la dedica a la Duquesa de Soma sigue la repetición de lo que era para la impresión de este volumen: un pecado que ha osado emprender porque ambos los autores no habían escrito estás obras para que fuesen publicadas. Hace sucesivamente referencia a la

---

Prólogo es el vehículo expresivo con características propias, capaz de llenar las necesidades de la función introductiva. Establece un contacto -que a veces puede ser implícito- con el futuro lector u oyente de la obra. (...) En muchas ocasiones puede llegar a ser, como ocurre frecuentemente en nuestro Siglo de Oro, un verdadero género literario (Madrid, 1957, pág. 43).

[80] Rallo Gruss, Asunción, *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Madrid, 1979.

fidelidad de su edición con los textos originales escribiendo: "si algún yerro o falta se hallare en estos libros duelase el que los leyere de la muerta de Boscan, pues que si el viniera hasta dejallos emmendados bien se sabe que tenía intención ninguna o poca que offendieran alos buenos juyzios que con estos se ha de tener cuenta, y así se ha tenido por menos inconveniente que se imprimiesse así como estaba". Las palabras "como estaba" puestas al final de la frase cierran el discurso reiterando el concepto de originalidad de la obra y de la presencia de errores que se pueden definir "originales" y por tanto sin ninguna voluntad por parte del taller de imprenta de ofender a nadie. Esta división de responsabilidades entre editor y autor nos permite demostrar como y en aquella época existía ya un concepto de libro como objeto comercial que tenía que ser tuteado.

A justificación de estos errores añade que la culpa no es verdaderamente de Boscán, "sino los que fueron causa de este impresión" para comunicar a todos lo contenido en el libro. A continuación de las informaciones sobre los textos contenidos en el volumen, Ulloa añade en esta edición algunos "versos de incierto autor" que la tradición no atribuye a nadie. Son por la mayoría sonetos que hablan de la poesía trovadora española y de la influencia de la italiana en España. Los sonetos parecen hacer una historia de la poesía en lengua vulgar a partir de la Biblia en vulgar, pasando por Garcilaso, Mendoza, Boscán hasta llegar a Luis de Haro.

V.2. El lector y su educación

Elemento fundamental para la comprensión de estos volúmenes era, en aquella época donde la instrucción escolar era algo reservado a una pequeña clase de personas, conocer por lo menos los elementos básicos de la lengua española y los vocablos fundamentales para un buen entendimiento de las obras. Para facilitar a todos los lectores, desde los más expertos hasta los más famosos, el editor decidió de poner al final del libro una especie de gramática española, escrita en italiano donde se indica también el significados de la Ñ, letra típicamente española. A estos añadió algunas reglas básicas para la correcta pronuncia y escritura.

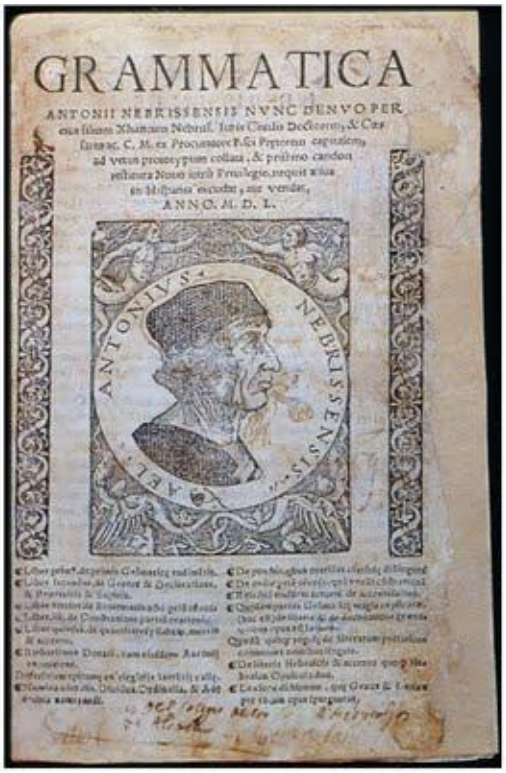
En el siglo XVI los hombres que sabían leer y escribir eran el 33% de la población en ciudades como Firenze y Venecia, mientras que la porcentual de mujeres que sabía leer era muy baja. Estas porcentuales significan que sólo una pequeña parte de los hijos de comerciantes y obreros frecuentaban la escuela entre los seis y quince años[81]. Los padres de las clases de la medio- alta burguesía solían enviar sus hijos en la escuelas para darle una educación básica y permitirle de seguir el trabajo de familia. La principal característica de este siglo fue un creciente laicismo en el contexto de la educación. La educación humanística suponía una rebelión contra las fuerzas conservadoras. En Italia el humanismo se basó en la formación personal, en la cultura y en la libertad y por ello se vuelve la mirada atrás, renaciendo la cultura clásica y el paganismo. En el norte el cambio fue de tipo social y exigía una reforma de las condiciones de vida y de la moralidad. La figura de Petrarca fue una gran influencia para la época.

Estimulados por este erudito, los humanistas afirmaron que los valores y la superioridad del latín clásico sobre el medieval constituían la mejor expresión del espíritu humano. Las nuevas ideas promovieron nuevas tendencias en la educación. Los estudios humanísticos incluían la enseñanza del latín básico en sus tres aspectos: lectura, escritura y

[81] Grendler, Paul F., *La scuola nel Rinascimento italiano*, Laterza, Roma-Bari, 1991.

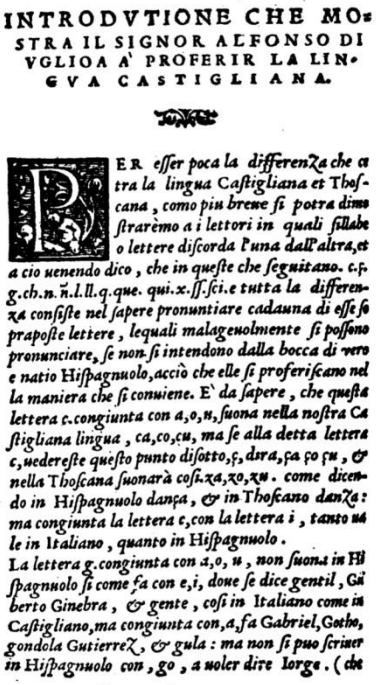
conversación.La educación física gozó de gran aceptación entre los humanistas, pero no sólo en cuestión de deportes sino también en la dieta y en la higiene. Los manjares fueron suprimidos; los lujos fueron suprimidos y en su lugar se puso la sencillez. Se concedió gran importancia a todo lo que podía desarrollar la fuerza muscular y la energía de carácter. La educación moral no se limitaba a la obediencia ni a la autoridad religiosa, se intentó hacerla más práctica en sus aplicaciones a la vida de cada día. Las buenas maneras y la educación eran consideradas como aspectos esenciales de la educación moral. La educación intelectual incluía todo lo que tendía al desarrollo de la razón, del juicio, del espíritu de iniciativa y de la espontaneidad. Se enseñaba a los principiantes la lectura y la escritura por medio de tablillas de diversos colores que tenían unas letras combinadas para formar palabras. A los más adelantados se les explicaba con método y claridad los clásicos antiguos recalcando las ideas religiosas y morales, y haciendo notar que todo lo bueno de sus obras nace de la divina revelación. A la enseñanza de la retórica seguía la de la aritmética, geometría, astrología y música que no son otra cosa que las disciplinas que integraban el quadrivium clásico. Se estudiaba a los grandes maestros de la filosofía: Platón y Aristóteles. Solamente al acabar estos estudios filosóficos se licenciaban es alumno. La reforma protestante trajo consigo la desaparición de muchísimas escuelas católicas y negaba que el papa y el clero fuesen los intérpretes de la doctrina cristiana. La reforma nos dejaba algunos principios funestos como la intervención abusiva del Estado y el laicismo en la escuela. Durante el periodo de la Reforma se intentó dar más oportunidades a las masas y el estado debía intervenir y obligar a que instruyesen a todo el pueblo. Además del latín, hebreo y griego, los niños aprendían también historia, matemáticas, literatura nacional, canto y música, y para ello había que fundar numerosas bibliotecas para ellos. Los padres eran responsables de la educación de sus hijos porque su autoridad viene de Dios y debían mostrarse a la vez firmes y suaves, sin abusar del palo, pues los malos tratos agriaban a los niños y despertaban en su corazón sentimientos de odio. El estado debía organizar la enseñanza, su intervención era obligatoria. Los alumnos habían de aprender en la escuela los deberes prácticos de la vida: los niños un oficio y las niñas una economía doméstica. En las escuelas elementales la lectura consistía por lo general en la pronunciación exacta de las palabras y en la memorización de las respuestas a preguntas del catecismo; se daban muy pocas oportunidades para una comprensión inteligente del significado. En las escuelas secundarias el método empleado consistía en memorizar reglas y declinaciones latinas y largos pasajes de los clásicos. Los humanistas respetaban al niño y se oponían a la enseñanza escolástica y a la severidad en la disciplina. Aspiraban a desarrollar en los niños la curiosidad y el interés por los conocimientos. En las escuelas que dirigían los pedagogos humanistas la influencia de la iglesia era menor; sin embargo, la religión seguía manteniendo un lugar importante. Las concepciones de los humanistas encontraban aplicación práctica únicamente en algunas escuelas aisladas donde estudiaban hijos de personas acomodadas. Al mismo tiempo se continuaban desarrollando las escuelas en las ciudades donde cursaban la primera enseñanza los hijos de los artesanos y comerciantes. Surgieron escuelas para niños (por lo general, privadas) y en la mayoría de las escuelas de las ciudades la enseñanza se desarrollaba en el idioma natal de los alumnos. En el siglo XVI, conjuntamente con las escuelas primarias, existían escuelas superiores (latinas) y escuelas medias (colegios y gimnasios), donde la enseñanza tenía una duración de 8 a 10 años (sólo para los hijos de las personas acomodadas). Como hemos visto la enseñanza era un lujo de poco, aunque el estado promoviese una educación de masa. La mayoría de los chicos debían que ir a la escuela en cuanto tenían que trabajar con sus padres. El idioma principal en las escuelas era el vulgar y por ese motivo los grandes nuevos clásicos pertenecían a la literatura

nacional y no más griega o latina. En Venecia los numerosos comercios con todo el mundo favorecieron el nacimiento de numerosas escuelas de lenguas necesarias para los oficios con los diferentes países. El idioma español tuvo numerosas variaciones, pero solamente con la publicación de la primera gramática castellana de Elio Antonio de Nebrija en 1492, fecha del descubrimiento de América y de la toma de Granada por los Reyes Católicos, se consolidó. A este periodo pertenecieron el cambio de las consonantes que alteró y consolidó definitivamente el sistema fonológico del español. Desde el punto de vista del léxico adquirió una gran cantidad de neologismos, pues a estos momentos correspondió la expansión de Castilla y, por lo tanto, el contacto con otras culturas. Consiguió consolidarse como lengua dominante frente a otros dialectos peninsulares al llevarse a cabo la unidad política de Castilla y Aragón y ser el castellano la lengua de los documentos legales, de la política exterior y la que llegó a América de la mano de la gran empresa realizada por la Corona de Castilla, ya fijada en la gramática normativa de Nebrija. En Francia, Italia e Inglaterra se editaban gramáticas y diccionarios para aprender español, que fue la lengua diplomática hasta la primera mitad del siglo XVIII. En esta etapa de la lengua se llegó al esplendor literario que representan los autores del siglo de oro. El léxico incorporó palabras originarias de tantas lenguas como contactos políticos tenía el imperio. Del italiano entran en el español desde el siglo XV al XVII los nombres de la métrica y preceptiva literaria. Este uso diplomático y comercial permitió al español de transformarse en una lengua internacional y difundida también en la península italiana[82]. La necesidad de conocer a una lengua de tal



[82] Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1984.

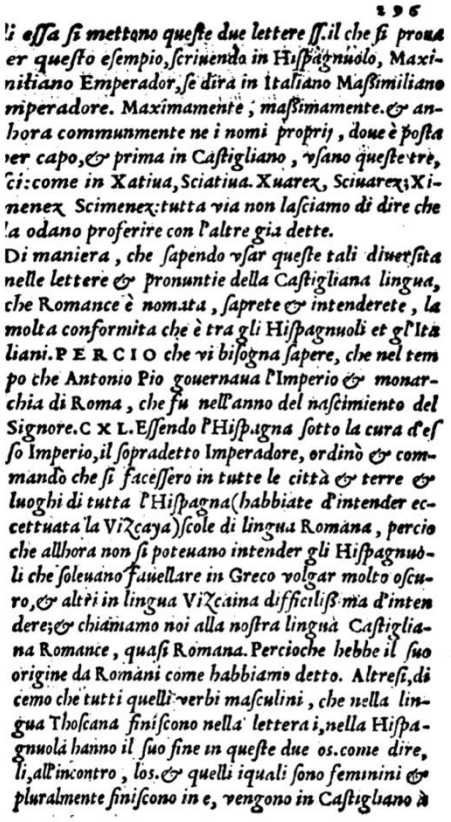
relevancia sea a nivel internacional, sea nacional permitió a la literatura de la misma de penetrar dentro de Italia y de transformarse en una lengua comercial. Los mercaderes tenían que conocer al español para ganar dinero, mientras que las mujeres de la burguesía tenían que conocerlo solamente por una cuestión de estatus símbolo. A los lectores del siglo XVI interesaban más los libros que trataban de cuestiones sobretodo amorosas y de España llegaban los textos capitales del Siglo de Oro que los libreros dieron a la imprenta para ganar éxito y fama no sólo en Venecia, sino en toda la península. Disfrutar la voluntad de la clase burgués de estudiar español y al mismo tiempo deleitarse, permitió una rápida difusión de los grandes clásicos ibéricos en toda Italia. El español representaba un vehículo para comunicar en los más altos niveles de comunicación y crearse un estatus quo diferente de las masas. En las escuelas de este periodo se solía dar al alumno las bases del latín y no de otras lenguas, así como veremos ahora, los libreros añadían al final de sus volúmenes algunas notas gramaticales y gráficas para facilitar la comprensión del texto. En la imprenta de los Giolito este fenómeno era muy difuso en cuanto el mayor colaborador de Gabriele era Alonso de Ulloa, español que vivía en Italia desde muchos años y que conocía perfectamente a su lengua materna y al italiano. Gracias a sus explicaciones él ayudaba al lector a entender no sólo el sentido de las palabras, sino también las reglas gramaticales del español. En el libro *Las obras de Boscan y algunas de Garcilaso* se ve el interno del editor a no solamente vender un objeto comercial cualquiera, sino a ofrecer un producto siempre mejor y completo. La parte del libro que el librero dedica a los aspectos gramaticales de la lengua se encabeza " Introduzione che mostra il signor Alfonso di Uglioa á proferir la lingua castigliana" y como se puede ver Gabriele utiliza el término lengua castellana y no española en cuanto en aquella época este término se empleaba para referirse al dialecto románico nacido en el Reino de Castilla durante la Edad Media, o al dialecto del español que se hablaba y se habla actualmente en esta región[83]. En las primeras líneas Alonso de Ulloa escribe: "per esser poca la differenza che ce tra la lingua Castigliana et Thoscana, como più breve si potrà dimostraremo a i lettori in quali sillabe o lettere discorda l'una dall'altra, et a ciò venendo dico, che in queste che seguitano C. S. G. Ch. N. Ñ. L. Ll. Q. Que. Qui. X. Sus. Sci. e tutta la differenza consiste nel saper pronunciare cadauna di esse se praposte lettere, le quali malagevolmente si possano pronunciare, se non si intendono dalla bocca di vero e natio Hispagnuolo, acció che elle si proferiscano nella maniera che si conviene". Ya desde estas primeras líneas Ulloa evidencia la semejanza entre la lengua castellana y el italiano, que aquí llama "Thoscano" en cuanto era la lengua literaria por excelencia en Italia en aquella época y la Academia de la Crusca la estaba nacionalizando no sólo en Toscana, sino en todos los estados de la península. Después como un enseñante parte a explicar donde están las diferencias entre las dos lenguas: en las letras y en las sílabas. La diferencia mayor consiste, como escribe, en una diferente pronuncia de estas letras y sílabas que sólo un verdadero español sabe


INTRODVTIONE CHE MOSTRA IL SIGNOR ALFONSO DI VGLIOA A' PROFERIR LA LINGVA CASTIGLIANA.

PER esser poca la differenza che ce tra la lingua Castigliana et Thoscana, como piu breue si potra dimostrarèmo a i lettori in quali sillabe o lettere discorda l'una dall'altra, et a cio uenendo dico, che in queste che seguitano. c.s. g.ch.n.ñ.l.ll.q.que. qui.x.ss.sci.e tutta la differenza consiste nel sapere pronuntiare cadauna di esse so praposte lettere, lequali malageuolmente si possono pronunciare, se non si intendono dalla bocca di vero e natio Hispagnuolo, acciò che elle si proferiscano nel la maniera che si conuiene. E' da sapere, che questa lettera c. congiunta con a,o,u, suona nella nostra Castigliana lingua, ca,co,cu, ma se alla detta lettera c, uedereste questo punto disotto, ç, dsra, ça ço çu, & nella Thoscana suonarà cosi. za,zo,zu. come dicendo in Hispagnuolo dança, & in Thoscano danza: ma congiunta la lettera c, con la lettera i, tanto uale in Italiano, quanto in Hispagnuolo.
La lettera g. congiunta con a,o, u, non suona in Hispagnuolo si come fa con e,i, doue se dice gentil, Giberto Ginebra, & gente, cosi in Italiano come in Castigliano, ma congiunta con, a, fa Gabriel, Gotho, gondola Gutierrez, & gula: ma non si puo scriuer in Hispagnuolo con, go, a uoler dire lorge. (che

[83] Real Academia Española ,*Diccionario pan hispánico de dudas*, Edición Santillana, 2005.

pronunciar correctamente. Este "vero Hispagnuolo" se refiere al mismo Ulloa subrayando así la autenticidad de lo escrito y la elevada cualidad de estas informaciones escritas por un madre lengua español. Sucesivamente nos explica la primera regla que "é da sapere" o sea como se pronuncia la consonante c seguida por las vocales a, e, i, o, u y hace también un ejemplo de como "sonarán" estas sílabas en toscano. A la letra c sigue la explicación de la letra g con los relativos ejemplos de como ga, go, gu tengan la misma pronuncia sea en italiano sea en español, pero las sílabas ge y gi la tengan diferente y se escriban diferentemente como ja, je , ji, jo, ju "che suona gia, gie, gi, gio, giu". Escribe sucesivamente Ulloa: "medesimamente quando questa lettera g. si cogiunge con le lettere, u, e, dice in Hispagnuolo quello che in Italiano in questa maniera, ghe. come in Guevara, Ghevara (che è cognome di casata) et s'ha di liquidare sempre l'u, le stá appresso". Con estas palabras explica brevemente, pero simplemente esta regla de lectura siempre con un ejemplo útil al fin de una correcta pronunciación y lectura del texto. Continúa con otros ejemplos de como leer estas letras y dice que "ancora s'avisa a i lettori che in alcuni nomi e verbi, si congiunge questa lettera g. co questa due u, e e è mestiere allhora pronuntiar l'u". El colaborador quiere avisar al lector sobre la exacta pronunciación de las palabras no sólo porque debe leer el libro, también porque sabe que el español es importante dentro las comunicaciones de todos los días y la comprensión de documentos diplomáticos y non. Su manera de presentar las reglas de lectura del castellano es simple y bien organizada, a cada sílaba corresponden ejemplos de palabras italianas y españolas y algunas notaciones para mejorar la manera de pronunciarlas. Para Alonso de Ulloa, la manera mejor para pronunciar una lengua extranjera es de oírla directamente por boca de un hispanohablante, pero como dice el título mismo estas páginas no son una gramática del español, sino una introducción y por eso el editor no debe ir más allá de las reglas de pronunciación. A testigo de esa práctica se puede ver como Gabriele Giolito solía especificar bien en los títulos lo que el lector podía encontrar en sus volúmenes como por ejemplo en una traducción de Italia a español de *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto publicado en 1553, donde aparece una "breve introducion para saber e pronunciar la lengua Castellana, con una esposicion enla Thoscana de todos los vocabolos dificultosos contenidos enel presente libro: con la tabla general delas cosas mas notables de que tracta la obra". Formar al lector era otra manera para crearse un público de aficionados consumidores que pero tenían la gana de aprender al español. Como podemos ver la venta se trasformaba así en una manera para instruir no sólo a la nobleza, que en este periodo estaba empezando su decadencia, sino a todos o mejor a los que sabían leer y escribir. Las dos grandes tradiciones metodológicas en la enseñanza de lenguas extranjeras (gramatical y conversacional) presentaban ventajas y desventajas, dependiendo ello del punto de vista desde el cual se enfocaba dicha enseñanza o de los resultados que pretendían lograrse. La práctica docente centrada en



'i essa si mettono queste due lettere ſſ.il che si proua
er questo esempio,scriuendo in Hispagnuolo, Maxi-
miliano Emperador,se dirà in Italiano Maßimiliano
mperadore. Maximamente , maßimamente.& an-
hora communmente ne i nomi proprij , doue è posta
ner capo,& prima in Castigliano , vsano queste trè,
ci:come in Xatiua,Sciatiua.Xuarez, Sciuarez;Xi-
nenez Scimenez:tutta via non lasciamo di dire che
'a odano proferire con l'altre gia dette.
Di maniera , che sapendo vsar queste tali diuersita
nelle lettere & pronuntie della Castigliana lingua,
che Romance è nomata , saprete & intenderete , la
molta conformita che è tra gli Hispagnuoli et gl'Ita
liani.PERCIO che vi bisogna sapere, che nel tem
po che Antonio Pio gouernaua l'Imperio & monar-
chia di Roma , che fu nell'anno del nascimiento del
Signore.CXL.Essendo l'Hispagna sotto la cura d'es
so Imperio,il sopradetto Imperadore, ordinò & com-
mandò che si facessero in tutte le città & terre &
luoghi di tutta l'Hispagna(habbiate d'intender ec-
cettuata la Vizcaya)scole di lingua Romana , percio
che allhora non si poteuano intender gli Hispagnuo-
li che soleuano fauellare in Greco volgar molto oscu-
ro,& altri in lingua Vizcaina difficilißima d'inten
dere;& chiamamo noi alla nostra lingua Castiglia-
na Romance , quasi Romana.Percioche hebbe il suo
origine da Romani come habbiamo detto. Altresi,di
cemo che tutti quelli verbi masculini , che nella lin-
gua Thoscana finiscono nella lettera i,nella Hispa-
gnuola hanno il suo fine in queste due os.come dire,
li,all'incontro , los.& quelli iquali sono feminini &
pluralmente finiscono in e, vengono in Castigliano à

la gramática tenía la ventaja de facilitar la sistematización de los conocimientos adquiridos y la integración de los mismos dentro de un entramado de relaciones lógicas que constituían el esqueleto de una lengua y facilitaban, sobre todo, el uso "correcto" de las formas, especialmente en el lenguaje escrito. En contrapartida, la fluidez en la lengua hablada quedaba en estado de embrión, sin desarrollar. La enseñanza centrada en los libros de diálogos, en los textos y materiales extraídos del "uso oral" de la lengua presentaba la ventaja de posibilitar la adquisición de la lengua realmente usada, no "la que tendría que usarse" (según la gramática o los gramáticos). Si a ello se añade la práctica de la conversación, el lector podía adquirir una aceptable fluidez o facilidad en la comunicación. Quien aprendía una lengua con fines sanamente "utilitaristas", no buscaba razonamientos o justificaciones teóricas, sino pautas precisas y concretas para poder utilizar dicha lengua en la comunicación. Pues bien, las lenguas vulgares carecían también de este tipo de gramáticas prácticas hasta el siglo XVI[84]. Como podemos ver en las páginas sucesivas de la introducción de Ulloa a la lengua castellana, él centra su atención siempre en el hecho de leer e hablar correctamente las palabras, poniendo ejemplos concretos de términos de uso común. Por ejemplo para explicar como se pronuncia la letra X, hace el ejemplo de la palabra xantina que en italiano se pronuncia como "sciantina". Después Ulloa escribe que "saprete et intenderete la molta conformità che è tra gli Hispagnuoli et gl'Italiani". Subraya como, en realidad, las diferencias entre español e italiano sean mínimas en cuanto ambas nacen del latín y se consideren lenguas "romance". Hace después un pequeño excursus sobre la común historia de los dos países: "bisogna sapere che nel tempo che Antonio Pio governava l'Imperio e monarchia di Roma, che fu nell'anno del nacimiento del Signore. C X L. Essendo l'Hispagna sotto la cura d'esso Imperio, il sopraddetto Imperatore, ordinò e comandò che si facessero in tutte le città e terre e luoghi di tutta l'Hispagna, scole di lingua Romana, perciò che allhora non si potevano intender gli Hispagnuoli che volevano favellare in Greco volgar molto oscuro, e altri in lingua Vizcaina difficilissima d'intender, e chiamamo noi alla nostra lingua Castigliana Romance, quasi Romana". En estas líneas, como dicho, antes evidencia la común origen de las lenguas vulgares: el latín. El emperador que permitió todo eso fue Tito Aurelio Fulvo Boionio Arrio Antonino Pio. Él vivió entre 86 y 161, pero fue nombrado emperador sólo en 138. Su imperio se considera como el Siglo de Oro de la Roma antigua por su atención a la unificación lingüística y económica del imperio[85]. Gracias a él surgieron numerosas escuelas en todo el territorio imperial con el fin de unificar lingüísticamente el Imperio y facilitar así las relaciones entre distintas poblaciones y con raíces y orígenes diferentes[86]. Ulloa habla después de como los romanos quisiesen hablar en otras lenguas y como definiesen a la lengua "nostra" como "Castigliana Romance". Hace también una relación entre la lengua latina y el castellano en cuanto dice eran muy similares y por este motivo la semejanza con el italiano es elevada. Sigue después una reflexión gramatical sobre los sustantivos masculinos plurales que en italiano terminan con la letra I y en español con OS; y los femeninos plurales que en italiano terminan en E, mientras que en español terminan en AS, siempre con ejemplos útiles para una eficaz compresión por parte de un lector que tenga un conocimiento mínimo de la lengua española. Explica sucesivamente algunas irregularidades gramaticales por lo que concierne las palabras hombres y cardenales; y escribe que "nella congiunzione tra verbi

---

[84] Sánchez Pérez, Aquilino, *Historia de la enseñanza del español como lengua extranjera*, Editorial SGEL, España, 1992, págs. 11-31.

[85] Garzetti, Albino, *L'Impero da Tiberio agli Antonini*, Cappelli, Bologna, 1960, pág. 461.

[86] Spadolini, Bianca, *Educazione e società. I processi storico-sociali in Occidente*, Armando Editore, Gennaio 2004, págs. 141- 153.

e nomi si troverà questa lettera Y detta ypsilon, nella Castigliana lingua". Concluye diciendo que con estos ejemplo se quiere facilitar el conocimiento de la lengua española "volendo però studiarla".

Resumiendo podemos decir que el gran éxito de las obras publicadas por la imprenta del Fénix fue debido primero por su atención a los volúmenes y a los detalles que el público de la época consideraba muy importantes porque veían a los libros como símbolos del poder y además objetos de decoración de la casa. Otro aspecto que favoreció la fama de la imprenta fue la atención que tuvo Gabriele en la elección de textos que podían leer hombres y mujeres y que representasen así los gustos de la sociedad de la época. Estos volúmenes no solamente eran de origen española, sino que representaban los grandes productos literarios del Siglo de Oro de España. Conocer una lengua extranjera significaba antes de todo pertenecer a un status elevado de la sociedad y ganar dinero a través de los comercios. El conocimiento no era una práctica sólo masculina, sino también femenina y simbolizaba ser gente de alta clase. Aspirar a ascender en la escalera social era un medio para ganar un lugar en la sociedad veneciana, hecha de un patriciado siempre más decadente y corrupto. La atención a la cultura no ha sido así sólo un hecho personal, sino una manera de demostrar las propias riquezas materiales y espirituales. Un editor hábil como el Giolito supo disfrutar todo esto, ayudado por sus colaboradores, y creó productos literarios únicos en su género. La elección de un tipo de caracteres móviles y de una portada bien estructurada fueron las características más notables de sus volúmenes, que eran en octavo y esto permitió de bajar los costes de producción transformando la cultura de un producto para pocos en uno para las masas. La aculturación del público seguía después dentro del mismo libro en cuanto, como hemos visto, a los lectores se le dedicaban siempre algunas páginas o para introducir la temáticas el libro o para hacer conocer la historia y las orígenes del autor. Otro rasgo que no se puede olvidar es el fin didáctico que tenían estas obras dado que leer en otra lengua significaba aprender nuevos vocablos y comprender mejor otras culturas. El utilizo del español como lengua diplomática por excelencia facilitó el papel didáctico de los libros permitiendo a los libreros de añadir algunas breves y claras introducciones a los aspectos fonéticos y gramaticales de la lengua. Un aspecto fundamental de una lengua es su comprensión y saberla hablar, por este motivo se prestaba muchísima atención a la lectura y ala pronuncia. La imprenta del Fénix se valía incluso de colaboradores de madre lengua española como Alonso de Ulloa que se ocupó casi enteramente a la corrección de los textos y a explicar las reglas para un correcta lectura de los vocablos extranjeros. Presentar al público una obra correcta por un hispanohablante significaba ofrecer al público un producto raro y original, que tuvo grandes sucesos por su sencillez y claridad explicativa.

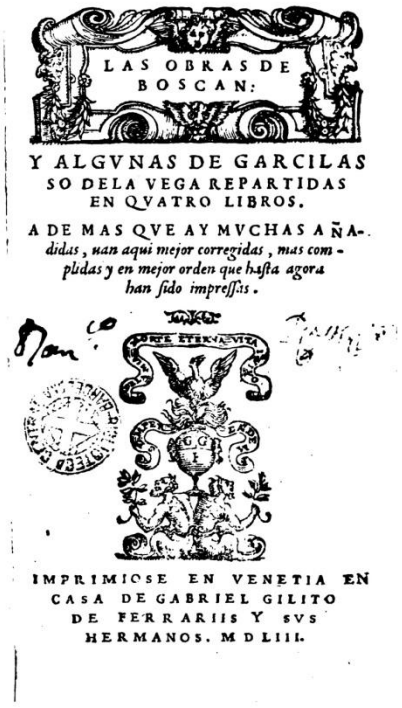
Capítulo VI

Conclusiones

Después de este trabajo de análisis sobre los libros españoles conservados impresos por Gabriele Giolito de' Ferrari entre 1541 y 1555 se pueden hacer algunas conclusiones por lo que concierne, por una parte, al gran éxito de los volúmenes de la imprenta de la Fénix y, por otro lado, la ausencia hoy en día de casi todos los libros publicados en lengua castellana por Gabriele Giolito de' Ferrari.

Como hemos visto el éxito de esta imprenta veneciana fue debido principalmente a la política empresarial de los Giolito y su capacidad de percibir los gustos de los lectores de su época. La capacidad de ofrecer al público un producto nuevo y al mismo tiempo fiel a los cánones de la época es un elemento imprescindible para una buena venta y para crear un circuito de lectores fieles a la imprenta. La garantía de un producto con una óptima presentación gráfica y un contenido siempre corregido con aportes por parte de traductores de gran fama para su época como Alonso de Ulloa ha permitido a la imprenta veneciana in general, pero sobre todo a la de la Fénix de transformar el libro en un objeto comercial no sólo para una élite de lectores, sino para un vasto público.

Ya desde la portada se puede apreciar una grande capacidad por parte de la tipografía de organizar un espacio bastante pequeño dando al mismo tiempo importancia a algunos elementos del título. En el volúmen *Las obras de Boscan: y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros. A de más que ay muchas anadidas, van aqui mejor corregidas, más complicadas y en mejor orden que hasta agora has sido impresadas* publicado por Gabriele Giolito se puede evidenciar este gran interés al hábito gráfico y a los caracteres empleados. Como se puede ver el título más importante y casi seguramente que va a atraer un posible lector, o sea *Las obras de Boscán*, está puesto dentro de un marco con numerosas decoraciones para que un futuro comprador pueda ver desde la primera vista de quien es el libro. Sigue la continuación del libro pero fuera del marco y la grandeza de las letras van disminuyendo hasta el símbolo de la imprenta. Otro elemento significativo es que las letras conservan la misma grandeza hasta el nombre del otro autor del libro, Garcilaso, y en cursiva se pone la parte final del título donde se dice que esta edición "van aquí mejor corregidas, más complidas y en mejor orden que hasta agora han sido impressas". Una curiosidad de este título es que no sólo contiene el título original de la


LAS OBRAS DE BOSCAN:
Y ALGVNAS DE GARCILASO DELA VEGA REPARTIDAS EN QVATRO LIBROS.
A DE MAS QVE AY MVCHAS AÑADIDAS, van aqui mejor corregidas, mas complidas y en mejor orden que hasta agora han sido impressas.
IMPRIMIOSE EN VENETIA EN CASA DE GABRIEL GILITO DE FERRARIIS Y SVS HERMANOS. MDLIII.

obra, sino que añade también el hecho de que este volumen es el mejor que se había producido hasta ahora. A un posible lector de este género de libros más que la forma interesaba el contenido y gracias a este pequeño expediente comercial la venta era garantizada. Un buen libro debe ofrecer al mismo tiempo sea un buen hábito gráfico sea un buen contenido para permitir la llena fruición por parte del lector de todas las informaciones contenidas en el libro. Además del título otro elemento de gran garantía era el símbolo de la imprenta que como hemos visto comprar un libro de la imprenta de Gabriele Giolito significaba para los lectores de la época poseer un objeto de lujo desde el punto de vista de la cubierta y un producto literario completo de todas las informaciones útiles para un lector extranjero de un libro en lengua castellana.

Gracias al ayuda de Alonso de Ulloa, hábil escritor y traductor de orígenes españolas, la tipografía Giolito supo abrir una nueva vía literaria añadiendo al texto de la obra informaciones sobre la gramática española y la pronunciación de las palabras poniendo ejemplos de palabras italianas y españolas que tiene una pronunciación parecida.

Antes de hablar de esta novedad, tenemos que hablar de la importancia que tenía el lector dentro de los libros publicados por la imprenta de la Fénix. De hecho, numerosos libros presentan al principio o al final una parte encabezada "a los lectores" y sirve propio para ayudar al lector a una mejor comprensión del libro y de sus partes.

Al principio de la obra *Question de Amor, de dos enamorados; a l'un era muerta su amiga, el otro sirve sin speranza de galardón. Disputan qual delos dos suffre mayor pena. Entretexense en esa controversia muchas cartas y enamorados enrazionamientos; y otras cosas muy sabrosas y deleitables. Assimesmo se ha anadido a esta obra en esta última addition treze quistiones del philocolo de Juan Boccaccio* publicada por Giolito en 1553, hay una parte dedicada solamente a los lectores, donde el colaborador de Gabriele explica al lector de cómo vino a conocer este volumen y porque decidió publicarlo. Él escribe: "entrando cierto día entre otros, a visitar y besar las manos al muy Reverendo y muy magnífico señor don Diego López de Ayala, Vicario y canónigo de la Santa iglesia de Toledo y obrero de ella. Sucedió que como metiese (según su costumbre de recibir sabrosamente a los estudios de las letras) en su librería, y en comenzase a comunicar algunas obras que había en ella: topé a caso con un libro de mano que contenía trece Cuestiones muy graciosas, sacadas y vueltas en nuestro Romance de cierta obra Toscana, llamada del Philoculo del famoso Poeta y orador Iuan Boccaccio". Así nos cuenta de como casualmente conoció este libro y se le comenzó a "encender las orejas de calor con la dulzura de su estilo". Decidió así de publicarlo junto a la obra principal, que es *Question de Amor*, en cuanto no era posible olvidar una poesía tan bella y rica de sentidos. Después de un trabajo de *labor limæ*, Alonso de Ulloa publicó las trece cuestiones escritas por Boccaccio. Esta fuerte voluntad por parte del tipógrafo de publicar junto a obras españolas otras de origen italiana nos va demostrar de como cada cultura depende

AL LECTOR.

ENTRANDO cierto dia entre otros, a uisitar y besar las manos al muy Reuerendo y muy magnifico señor don Diego lopez de Ayala, Vicario y canonigo dela sancta yglesia de Toledo y obrero della. Succedio que como me metiesse (segun su costumbre de rescebir sabrosamente alos estudiosos de las letras) en su libreria, y encomençasse a communicar algunas obras raras que hauia en ella: topè a caso con un libro de mano que contenia treze questiones muy graciosas, sacadas y bueltas en nuestro Romance de cierta obra Toscana, llamada el Philoculo del famoso Poeta y orador Iuan Bocaccio. Delas quales haziendo yo la cata, por diuersas partes, començaron seme a encender las orejas de calor con la dulçura de su estilo. Tanto, que no pude dexar luego de preguntar, quien hauia sido el auctor de tan suaue clarea. El qual, dubdoso entre conceder y negar, trahyame suspenso, con respuestas que me obligauan á ser adiuino, Vna cosa se me declarò luego, por muy cierta, los summarios de las preguntas que yuan en metro (o copulas por hablar mas

O

de otra y de como, ya en aquella época, se consideraba la literatura italiana un modelo de inspiración para todos los hombres de cultura.

También en la obra *Las obras de Boscan: y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros. A de más que ay muchas anadidas, van aqui mejor corregidas, más complicadas y en mejor orden que hasta agora has sido impresadas* mucha importancia tiene la parte dedicada a los lectores en cuanto explica brevemente la historia de la publicación de este volumen juntó a aquel de algunas obras de Garcilaso de la Vega. Alonso de Ulloa nos dice de como Garcilaso, gran amigo de Boscán, quisiese que el mismo Boscán publicase sus obras así como estaban y así, después de la muerte del mismo Boscán, hicieron sus amigos, respetando las voluntades de los dos escritores y reconociendo sus grandes capacidades compositoras y sus habilidades creativas. Como ya hemos visto en estas secciones de libros el tipógrafo intenta explicar casi siempre las motivaciones que lo empujaron a publicar estas obras y su breve historia editorial.

Antes o después de esta sección aparecía una dedicatoria, en forma de carta, dirigida a un señor o a un amigo del autor. Este rasgo es característico de la Edad Moderna, cuando el mecenazgo era muy difundido al fin de permitir a los artistas desarrollar sus obras. Era habitual que los escritores realizaran una dedicatoria a los personajes que les habían apoyado, o de los que esperaban conseguir apoyo y protección. En la *Tragicomedia de Calisto y Melibea, enlaqual se contienen demás de su agredable y dulce Estilo, muchos sentencias philosophales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrandoles los enganos que estan encerrades en sirvientes y alcahuetas*, Ulloa escribe una dedicatoria al muy magnífico señor Juan de Caballo, donde pide protección y ayuda a este señor para que lea su nueva edición de este volumen o lo ayude a consagrar este libro entre los más importantes. Sigue explicando la trama y los rasgos fundamentales de la obra sin olvidarse pero de preguntar y casi suplicar la ayuda del señor. Dedicar una obra a un señor significaba así dar más importancia a los futuros lectores que en aquella época no eran sólo una pequeña élite, sino una gran parte de la población que se estaba transformando en un público de lectores- compradores.

Otra parte que, como hemos visto, tiene gran importancia por su función informativa y explicativa de la obra es el prólogo. El prólogo es la introducción a ciertas obras para explicarlas al lector o comentar algún aspecto de las mismas y es siempre antepuesto al cuerpo de la obra[87]. El prólogo puede ser creado por el autor de la obra explicando los motivos que tuvo para su creación o señalando aspectos importantes a tomar en cuenta durante la lectura y también puede ofrecer la clave para interpretar la obra.

En el siglo XVI, el prólogo no encontraba en todos los libros y por ese motivo en los libros analizados, se encuentra sólo en la *Cuestión de Amor.* La causa de este fenómeno es muy probablemente que el mismo autor no lo escribía o que no existían los especialistas para hacer una crítica literaria adecuada.

El autor en este prólogo nos habla del menester de escribir, escribir con ingenio o con el deseo de escribir, escribir bien con fantasía y escribir sin temor de hacerlo. El arte de escribir es algo que viene de dentro, del corazón y ninguna persona puede juzgarla porque el bueno siempre dice bien, mientras que el malo siempre dice mal. En este prólogo el autor nos cuenta haber hecho lo mejor que podía hacer con su ingenio. Su intento es de subrayar su voluntad de escribir una buena obra siguiendo lo que dicta su corazón. Muchas personas no escriben por el temor de ser juzgados o por negligencia y según el autor es un error porque escribir es un acto en sí mismo virtuoso. Ya en las primeras líneas nos da su definición de escribir, un loable y fructuoso trabajo, un acto de coraje contra el maldecir de los detractores. Estas informaciones eran fundamentales para

[87] *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa- Calpe, 2005.

un posible lector- consumidor porque le permitían hacerse una idea general de lo que pasará en la obra. Gran importancia tiene también el autor mismo que, no obstante sea anónimo, expresa su firme voluntad de escribir y su presencia como verdadera y propia persona física dentro de la obra. Por definición, el autor es la persona que crea una obra literaria o artística[88].

Otras dos secciones fundamentales para un mejor conocimiento de la obra por parte de los lectores son seguramente el índice que permite localizar inmediatamente las obras contenidas en el libro y las tablas que tenían además una función educativa para los lectores al fin de comprender la gramática española y su escritura.

En la tipografía de la Fénix como hemos visto antes gran importancia tenía el papel del lector que no sólo se consideraba como un posible lector de la obra, sino como una parte de la misma y un futuro lector. La atención para los gustos de la época y las temáticas que los lectores más apreciaban fueron fundamentales para crearse un público de compradores fieles. En aquella época no sólo se estaba difundiendo la alfabetización de la clase burgués para motivos sobre todo comerciales, sino se estaba desarrollando un verdadero público de lectores de obras en lengua extranjera. Una lengua extranjera representaba no sólo una posibilidad de comunicar, además una oportunidad de ganar dinero a través de los comercios con los españoles. Al lector se debían así indicar las reglas fundamentales para una buena pronunciación de las lenguas extranjeras y algunas notas gramaticales, por este motivo los libros impresos en la imprenta de la Fénix tenían un gran éxito: los Giolitos supieron aprovechar de esto y trabajaron muchísimo para que sus libros presentasen todas las informaciones que los posibles lectores buscaban.

[88] Ibídem

Bibliografía

Las fuentes primarias en las que se ha basado este estudio han sido repertoriadas en un aparato específico casi exclusivamente de estudios específicos.

- Simancas, Archivo General de Simancas, Archivo de Estado, *Estado*, leg. 1469, fols. 144- 146.

- Baquero Escudero, Ana Laura, *Proceso de cartas de amores, primera novela epistolar europea*, Universidad de Murcia, pág. 8.

- Bellavitis, A. Del Torre, G., et alii, *Donne a Venezia. Spazi di libertà e forme di potere (sec. XVI-XVIII)* – Atti del Convegno, Venezia, 8-10 maggio 2008.

- Bennassar, Bartolomé, *Inquisición Española: poder político y control social,* Barcelona, Edición Crítica, 1981, pág. 5.

- Bongi, Salvatore, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia*, descritti e illustrati da Salvatore Bongi. Roma: presso i principali librai, 1890-95.

- Browne, Glenda and Jermey, *The Indexing Companion,* Cambridge University Press*,* Cambridige*,* 2007*.*

- Capotummino, Umberto, *L'occhio della Fenice - Sapienza* e *divinazione dall'antica Cina all'antico Egitto*. Palermo, Sekhem, 2005, págs. 243- 276.

- Clavería Lizana, Carlos, *España en Europa: aspectos de la difusión de la lengua y las letras españolas desde el siglo XVI*, Ediciones Castilla, Madrid, 1972, págs. 54-74.

- De Castro, Manuel, OFM, Antonio de Guevara, en *Diccionario de Historia Eclesiástica de* España, Madrid 1972, vol. II, págs. 1066- 1067.

- De Saavedra Fajardo, Diego, *República literaria*, prólogo y notas de Vicente García de Diego, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

- *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa- Calpe, 2005.

- *Enciclopedia Treccani, Dizionario Biografico degli Italiani,* Volume 64, 2005.

- Fletcher III, H. G., *New Aldine Studies. Documentary Essays on the Life and Work of Aldus Manutius*, San Francisco, 1988.

- Froldi, Rinaldo, *Premessa al problema testuale del «Libro Aureo de Marco Aurelio» e del «Relox de principes» de Guevara e storia esterna del «Libro Aureo de Marco Aurelio»*, Bologna, Tipografía B, Perini-Rovigo, 1971.

- García Alguilar, Ignacio , *Poesía y edición en el Siglo de Oro,* Edición Calambur, 2009, págs. 65- 73.

- Garzetti, Albino, *L'Impero da Tiberio agli Antonini*, Cappelli, Bologna, 1960, pág. 461.

- Gilman, Stephen, *Diálogo y estilo* en La Celestina, Nueva Revista de Filología Hispánica. VII (1953), págs. 461– 469.

- González Rovira, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro,* Madrid, Gredos, 1996, pág. 124 .

- Grendler, Paul F., *La scuola nel Rinascimento italiano*, Laterza, Roma-Bari, 1991.

- Impelluso Lucia, Matilde Battistini, *Il libro dei Simboli*, Edizioni Electa, 2012.

- *Index Auctorum et librorum prohibitorum, qui ab officio sanctae Romanae Inquisitionis caveri ab omnibus caveri mandantur*, Roma, 1559.

- Itamar Even- Zohar, *Teoría de los Polisistemas*, Edición Montserrat Iglesias Santos, Madrid, 1999, págs. 156- 157.

- Kany, Ch. E., *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and* Spain, University of California Press, 1937.

- Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1984.

- Lida de Malkiel, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Edición Eudeba, Buenos Aires, 1962, págs. 31- 32.

- Lodolini, Armando, *Le repubbliche del mare, Roma, Biblioteca di storia patria*, a cura dell'Ente per la diffusione e l'educazione storica, 1967.

- Lowry, Martin, *Il mondo di Aldo Manuzio - Affari e cultura della Venezia del Rinascimento*, ediz. Il Veltro, 2000, Roma, pág. 441.

- Maracchi Biagiarelli, Berta, *Enciclopedia dantesca*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1970.

- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1945, X vols.

  - *Orígenes de la novela*, Madrid, 1962.

- Meloni, Giuseppe, *Il mercante Giovanni Boccaccio a Montpellier e Avignone,* en *Studi sul Boccaccio*, XXVI, 1998, págs.99- 126.

- Moner Michel, Arredondo María Soledad, Civil Pierre, *Paratextos en la literatura española: siglos XV-XVIII*, Casa de Velázquez, 2009.

- Morla Asensio, Víctor, *Libros Sapienciales y otros escritos*, Verbo Divino, Madrid, 1980, págs. 21- 65.

- Morros y Lapesa, Bienvenido y Rafael, *Garcilaso de la Vega: obra poética*, Barcelona, Crítica, 1995.

- Nova, Giuseppe, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Cinquecento*, Brescia, 2000, pág. 215.

- Nuovo Angela, Coppens Christian, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005 ("Travaux d'Humanisme et Renaissance", CDII), 78 ill. b/n, CHF 132.

- Ong, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. A. Scherp. Méjico D. F., Fondo de Cultura Económica, 1996, 1ª reimpr., pág. 21, ed. or. esp. 1986, ed. or. ing. 1982.

- Pedraza Gracia, José Manuel; Clemente, Yolanda, *El libro* antiguo, Madrid, 2003, págs. 202- 206.

- Pérez López, José Luis, *La fecha de nacimiento de Garcilaso de la Vega a la luz de un nuevo documento biográfico*, Criticón, n.º 78, 2000.

- Perugini, Carla, *Dicc. Filológico Literatura Española XVI*, Editorial Castalia, Obra colectiva dirigida por Pablo Jauralde Pou, Barcelona, diciembre 2010.

- Porqueras Mayo, *El prólogo en el Renacimiento*, Madrid, 1964.

- Rallo Gruss, Asunción , *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Madrid, 1979.

- Real Academia Española ,*Diccionario pan hispánico de dudas*, Edición Santillana, 2005.

- Sánchez, Ángel, *Mercantilismo, sociedad y algunos personajes de Celestina"*, Edición Torre de Papel, 1994, págs. 59- 71.

- Sánchez Pérez, Aquilino, *Historia de la enseñanza del español como lengua extranjera*, Editorial SGEL, España, 1992, págs. 11- 31.

- Spadolini, Bianca, *Educazione e società. I processi storico-sociali in Occidente*, Armando Editore, Gennaio 2004, págs. 141- 153.

- *Storia di Venezia*, Treccani, 12 Vol., 1990- 2002.

- Thurston Peck, Harry, *Harpers Dictionary of Classical* Antiquities, New York, Harper and Brothers. 1898.

- Turberville, Arthur Stanley, *La inquisición española*, México, FCE, 1985.

- Ulloa, Alonso, *Vita dell Invittissimo e sacratissimo Imperator Cario V descritta dal…* La cita está tomada de la tercera edición, Venecia, appresso Vincenzo Valgrisio, 1566, pág. 110.

- *Vita del valorosissimo e gran Capitano don Ferrante Gonzaga principe d Molfetta*, Venetia, appresso Nicolo Bevilacqua, 1563, págs. 155 y 156.

- Van Zanden, Jan Luiten, *Charting the "Rise of the West": Manuscripts and Printed Books in Europe, A Long-Term Perspective from the Sixth through Eighteenth Centuries,* The Journal of Economic History, Vol. 69 (2), 2009, páginas 409- 445.

- Venard, M., *Il Concilio Lateranense V e il Tridentino*, in *Storia dei Concili Ecumenici*, a cura di G. Alberigo, Queriniana, Brescia, 1990, págs. 291- 336.

- Versini, Laurent,*Le roman épitolaire*, París, PUF, 1979, págs. 20- 21.

- Violi, P. , *Cartas*, en *Discurso y literatura*, Edición T.A. Van Dijk, Madrid, Visor, 1999.

- Zimic, S., *Alonso Núñez de Reinoso, traductor de Leucipe y Clitofonte,* en *Symposium*, XXI, 1967, págs. 166- 175.

Páginas web

http://www.segnideltempo.it/SiteImgs/45%20TRINO%20CULLA%20DEI%20TIPOGRAFI.pdf, pág. 3.

http://www.treccani.it/enciclopedia/giolito-de-ferrari-gabriele_(Dizionario-Biografico)/

www.mcnbiografias.com

Apéndice I

Listado de los libros españoles impresos por Gabriel Giolito Dé Ferrari da Trino

- *Cortegiano* del Conte Baltasar Castiglione(1541);
- *Historia di Aurelio et Isabella* (muy probablemente es la *Historia de Grisel y Mirabella, con la disputa de Torrellas y Braçayda* de Juan de Flores)(1543);
- *Rime* de la signora Tullía di Aragona(1544);
- *Diálogo de la signora Tullía d'Aragona de la Infinità di Amore(1547);*
- *Rime de la signora Tullía di Aragona, et di diversi a leí(1547);*
- *Orlando furioso spagnuolo(1553);*
- *Zucha* del Doni(1551);
- *Eliano delle Ordinanze dalla lingua italiana in lingua spagnola*(1551)*;*
- *Panegírico a Bernardo Michas* de Ortensio Lando(1552);
- *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Ysea, con otras obras en verso parte al estilo Español, y parte al Italiano: agora nuevamente sachada a luz (por Alonzo Nunez de Reinoso)*(1552)*;*
- *Libro segundo de las obras en coplas castellanas y verso al estilo Italiano (muy probablemente de Juan Michas) (1552);*
- *Libro aureo de Marco Aurelio, emperador, y eloquentissimo orador* de Alonso de Ulloa (1553);
- *Proceso de cartas de amores que entre dos amantes passaron; con una carta des author para un amigo suyo pidiéndole consuelo, y una quexa y aviso contra Amor. Assimesmo hay en este libro otras excellentísimas carta que allende de su dulce y pulido estilo, están escriptas en reffranes traydos a propósito. Y al cabo se hallará un Diálogo muy sabroso que habla de las mugeres (1553);*
- *La Ulyxea de Homero, repartida en XIII libros (1553);*
- *Sentencias y dichos de diversos sabios y antiguos auctores assi griegos como latinos; recogidos por M. Nicolas Liburnio y agora nuevamente traduzidos en romance castellano por el s. Alonzo de Ulloa (1553);*
- *Question de Amor, de dos enamorados; a l'un era muerta su amiga, el otro sirve sin speranza de galardón. Disputan qual delos dos suffre mayor pena. Entretexense en esa controversia muchas cartas y enamorados enrazionamientos; y otras cosas muy sabrosas y deleitables. Assimesmo se ha anadido a esta obra en esta última addition treze quistiones del philocolo de Juan Boccaccio (1553);*
- *Las obras de Boscan: y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros. A de más que ay muchas anadidas, van aqui mejor corregidas, más complicadas y en mejor orden que hasta agora has sido impresadas (1553);*

- *Orlando furioso de M. Ludovico Ariosto, dirigido al Principe Don Philippe N. S. traducido en romance castelllano por el. S. Hieronimo de Urrea, y nuevamente impresso y con diligentia corregido, e adornado de varias figuras e con nuevos argomentos y alegorias en cada uno delos cantos muy utiles, e con las misma cosas, que està enel Thoscano idioma. Assimismo se ha anadido una breve introducion para saber e pronunciar la lengua Castellana, con una esposicion enla Thoscana de todos los vocabolos dificultosos contenidos enel presente libro: con la tabla general delas cosas mas notables de que tracta la obra* (1553)*;*
- *Cárcel de Amor hecha por Hernando de Sanct Pedro con otra obras suyas Va agora anadido el sermón que vizo a unas senoras que dixeron que le desseavan oyr predicar* (1553)
-*Tragicomedia de Calisto y Melibea, enlaqual se contienen demás de su agredable y dulce Estilo, muchos sentencias philosophales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrandoles los enganos que estan encerrades en sirvientes y alcahuetas* (1553);
- *Oratorio de Religiosi, et Esercitio de Virtuosi. Composto dal Reverendo Monsignor Don Antonio di Guevara, Vescovo di Mondognetto, predicatore, & scrittore delle Croniche di sus Maestà. Di nuovo tradotto di Spagnuolo in Italiano, per Messer Pietro Lauro* (1555);
- *La prima parte del libro chiamato Monte Calvario dove si trattano tutti i Sacratiss. Misterij avvenuti in questo monte insino alla morte di Christo composto per il S. Don Antonio di Guevara vescovo di Mondogneto, predicatore Chronista, et del consiglio di S. M. e da M. Alfonso Ugliola spagnuolo tradotto di lingua spagnuola con la tavola di tutte le autorità et figure, che sono esposte dall'autore* (1555);
- *Dialogo delas impresas militares y amorosas, compuesto en lengua italiana por el illustre, y reverendissimo senor Paulo Iovio de Nucera. Enel qual se tracta delas devisas, armas, motes, o blasones de linages. Nuevamente traduzido en romance Castellano por Alonso Ulloa* (1558).

Apéndice 2

Transcripción de los paratextos[89]

Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Ysea, con otras obras en verso parte al estilo Español, y parte al Italiano: agora nuevamente sachada a luz (por Alonzo Núñez de Reinoso)

Al muy magnífico señor Juan Micas

Habiendo en casa de un librero visto entre algunos libros que *Razonamiento de amor* se llama, me tomó deseo, viendo tan buen nombre, de leer algo en él; y leyendo una carta que al principio estaba, vi que aquel libro había sido escrito primero en lengua griega, y después en latina, y últimamente en toscana; y pasando adelante hallé que comenzaba en el quinto libro. El haber sido escrito en tantas lenguas, el faltarle los cuatros primeros libros fue causa que más curiosamente desease entender de qué trataba, y a lo que pude juzgar, me pareció de gran ingenio, y de viva y agraciada invención. Por lo cual acordé de, imantando y no romanzando, escribir esta mi obra, que *Los amores de Clareo y Florisea, y trabajos de la sin ventura Isea* llamo; en la cual no uso más que de la invención, y algunas palabras de aquellos razonamientos. Luego que tomé la pluma en la mano, fue con propósito de componer apuesta obra debajo del nombre y favor de vuestra merced; porque de otra manera no tuviera yo presunción de publicarla ni de sacarla a la luz; y esto, con tener por cierto que vuestra merced, usando y haciendo su mismo oficio, la favorecerá en público y reprehenderá en secreto, porque tan gran favor camine segura y sin ningún temor; y dado caso que el servicio sea pequeño, vuestra merced no por tanto deje de recibirlo porque no menos loor es recibir pequeños servicios, que hacer grandes mercedes, cuanto más que yo este no lo tengo por pequeño; porque yo no doy obra, sino

---

[89] En la transcripción de los paratextos he elegido los siguientes criterios de transcripción:

- se han desarrollado todas la abreviaciones, como por ejemplo "cô" en "con";

- se ha mantenido la puntuación original;

- se han actualizados las grafías siempre que no conlleven un valor fonológico, como por ejemplo "x" en palabras como "dixo" en "dijo";

- se ha mantenido la disposición gráfica original.

ánimo y voluntad, las cuales cosas no pueden (siendo de vuestra merced) dejar de ser grandes como todas sus cosas lo son. - De Venecia y de enero 24, 1552.- Besa las manos á vuestra merced. - Alonso Núñez de Reinoso.

Al muy magnífico señor don Juan Hurtado de Mendoza, señor de Fresno de Torote

AUNQUE me hallo lejos de esa cuidad de Madrid, adonde vuestra merced reside, no me olvidé jamás, ni olvidaré de todas las cosas que entre nosotros han pasado; entre las cuales se me acuerda cuántas veces vuestra merced y otros caballeros y señores y amigos míos me mandaron que sacase á luz aquella mi comedia, dirigida al ilustrísimo señor duque del Infantado, y enmendada y corregida por vuestra merced, y cómo jamás se pudo acabar conmigo que lo hiciese. Porque no era de mi condición hacer cosa de la cual andando el tiempo me había de arrepentir. Y por tanto me pareció de poner aquí la causa que me movió a mudar propósito, haciendo imprimir este libro. La cual no fue otra más que querer servir en algo a este caballero, a quien mi obra va dirigida, en lugar de otros servicios de los que pueden en esta tierra más que yo lo suelen hacer; porque yo le tengo tanta obligación que no solamente doy por bien empleado todo el tiempo que en esto he gastado, pero soy cierto que jamás me pesará de lo que hice en su servicio, sino de lo que no puedo hacer. Cuanto a la obra, no hay a que tratar, porque en dos cartas, una al principio de esta historia y la otra en el libro de los versos escribí ciertas razones, las cuales, pues que están allí dichas, no hay para qué tornarlas aquí a decir: solamente digo, que algunos versos que van escritos al estilo italiano, tienen y llevan la misma falta que vuestra merced les solía hallar, que era que sonaban algo en la sexta a las coplas de arte mayor, y la causa hallábamos que era el gran uso que aquellas coplas españolas había tenido, y con esto y con mi conocimiento, el sabio lector en este mi yerro no debe ponerme culpa. Huélgome que vuestra merced verá esos dos sonetos; el autor del español es persona muy dota, y que si quisiese sacar sus obras a luz, le darían gran honra y fama, y el del italiano es uno de los más excelentes autores que ahora en toda Italia se sabe, y por quien las musas florecen y toda la poesía tiene vida y gala. Cuanto á en esta mi obra en prosa haber imitado a Ovidio en los libros de *Tristibus*, a Seneca en las tragedias, a aquello razonamientos amorosos y a otros autores latinos, no tengo pena; porque no tuvieron más privilegios los que hicieron lo mismo de lo que yo tengo, siendo ellos todos harto más sabios é ingeniosos de lo que soy yo. No se ofrece más que suplicar a vuestra merced, si viere a los señores don Pero Vélez de Guevara, y Álvaro de Loaisa, y don Francisco de Caravajal, y a Antonio de Cáceres, en mi nombre les dé mis besamanos; y no los viendo, los avise de mi memoria cuando le escribiere adónde se hallaren. Nuestro Señor la muy magnífica persona de vuestra merced guarde, y siempre prospere. De Venecia y de marzo 1.*, 1552. -ALONSO NÚÑEZ DE REINOSO.

Question de Amor, de dos enamorados; a l'un era muerta su amiga, el otro sirve sin speranza de galardón. Disputan qual delos dos suffre mayor pena. Entretexense en esa controversia muchas cartas y enamorados enrazionamientos; y otras cosas muy sabrosas y deleitables. Assimesmo se ha anadido a esta obra en esta última addition treze quistiones del philocolo de Juan Boccaccio

AL MUY MAGNIFICO SEÑOR LICENCIADO DUARTE GÓMEZ, MI SEÑOR.

SIENDO yo tan aficionado Servidor de Vuestra Merced (Señor muy magnífico) movido por muchos justos respetó principalmente por las excelencias de virtud y libre liberalidad que en Vuestra Merced resplandecen; y deseando que me viniese ocasión para hacerlo conocer, esperándola de un día en día como enfermo con un grandísimo deseo espera la salud, fui estimulado de personas a quien no les puede decir de no, que emendase e imprimir hiciese el libro presente intitulado *QUESTION DE AMOR* (juntamente con las trece cuestiones del famoso Juan Boccaccio) tan gracioso, tan dulce y tan hermoso como todos saben; para que acompañase a los otros muchos libros que en mi fatiga he empleado en esta ciudad. Por lo cual habiéndolo yo de dar a la luz, creo (si no me engaño) mejor corregido que hasta aquí se ha visto (hablando de los errores de las otras sus impresiones, porque en lo de más no hay quién le atrevía a poner sobre el la pluma) y acordándome quanti yo amo a Vuestra Merced me ha parecido consagrarselo; no por que me persuada que esté tan desocupado de su continuo estudio, que se empache en leer obra de tal cualidad; pues tiene una librería tan hermosa y de libros copiosa cual conviene a un varón doctísimo en todas ciencias cual es llamar más familiar servidor suyo que hasta aquí Vuestra Merced lo reciba y a mi en su gracia entretanto que me aparejo a hacerle servicio de más importancia que no es este Nuestro Señor, la muy magnífica persona de Vuestra Merced guarde y profiere como merece e yo deseo . De Venecia XXV. de Octubre. M D LIII

Besa las manos a Vuestra Merced
su y cierto servidor.

Alonso de Ulloa.

PRÓLOGO

MUCHOS son los que de loable y fructuoso trabajo de escribir rehuir suelen: unos por no saber: a los cuales su ignorancia en alguna manera esclusa. Otros por negligencia que teniendo habilidad y disposición para ello no lo hacen: y a estos es menester que dios los perdone en lo pasado y enmienden en lo porvenir. Otros dejan de hacerlo por temor de

los detractores y que mal acostumbra decir: los cuales a mi parecen de toda reprensión son dignos : pues siendo el acto en si virtuoso dejan de usarlo por temor. Mayormente que todos o los mas que este ejercicio usan o con buen ingenio escriben o con buen deseo querrían escribir. Si con buen ingenio hacen buena obra cierto es que debe ser alabada. Y si el defecto de mas no alcanzar algo la hace diminuta de lo que mejor pudiera ser, debese loar lo que el tal quisiera hacer si mas supiera o la invención y fantasía de la obra porque fue o porque deseo ser buena. De manera que es mucho mejor escribir como quiere que se pueda hacer que no por algún temor dejar de hacerlo. Mayormente que estas cosas o han devenir a vista y juicio de discretos y buenos o de necios y malos: y el discreto no habla mal el bueno siempre dice bien. Pues el grosero y necio mal puede juzgar en las cosas ajenas que ni así ni alas suyas conoce. El malo que mal puede decir de nadie pues el en si es malo? Así que por ninguna vía el bien obrar debería cesar. De donde el que la presente obra compuso olvidado todo lo que se podía temer delibero lo mejor que pudo y supo escribir este tratado dejando su nombre encubierto porque los que con mas agudo ingenio querrán en ella algo enmendar lo puedan mejor hacer y de la gloria gozar su parte.

Argumento y declaración de toda la obra

EL AUTOR en la obra presente calla y encubre su nombre por la causa arriba dicha, y por que los detractores mejor puedan saciar las malas lenguas no sabiendo de quién detractan. También muda y finge todos los nombres de los caballeros y damas que en la obra se introducen, y los títulos, ciudades, y tierras, perlados y señores que en ella se nombran, por cierto respecto al tiempo que se escribió necesario. Más para quien querrá ser curioso y saber la verdad, las primeras letras de los nombres fingidos son las primeras de los verdaderos de todos aquellos caballeros y damas que representan, y por las colores de los atavíos que allí se nombran, o por las primeras letras de las invenciones se puede también conocer quien son los servidores y las damas a quien sirven. Y puesto que la dicha ficción haga la obra algo sospechosa de verdad, es cierto que todos los caballeros y damas que en ella se introducen a la razón se hallaban presentes en la ciudad de Nápoles donde este tratado se compuso, y cada uno de ellos en efecto servía a la dama que aquí se nombra. Bien es verdad que el autor mejor servir el estilo de su invención, y acompañar y dar más gracia a la obra mezcla a lo que fue algo de lo que no fue . Finalmente el principal propósito suyo ha sido querer y loar una dama que en la obra Belisena se nombra, por servir y complacer un caballero a quien llama Flamiano que aquella dama servía. Entre la cual Flamiano y otro que en la obra Vasquirán se nombra se mueve una contienda o cuestión a manera de Diálogo en demanda y respuesta, cual de los dos con más razón de la fortuna como más lastimado o más apasionado se debe quejar. Flamiano de enamorada pasión sí remedio ni esperancéis en vivas llamas viendo se arder. O Vasquirán siéndole muerta su amiga que era la cosa que en el mundo más amaba. La cual estando en su poder la cruel muerte de ella de toda esperancéis desesperado le dejó. Sobre lo cual con diversas letras y embajadas largos días contienden, al fin hallándose juntos prosiguiendo la cuestión sin darle fin pendiente la dejan, porque los que leyeren sin leer tengan sí querrán ocasión y manera en que altercar y contender puedan.

Las obras de Boscan: y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros. A de más que ay muchas anadidas, van aqui mejor corregidas, más complicadas y en mejor orden que hasta agora has sido impresadas

AL MUY MAGNÍFICO SEÑOR LEONARDO HEMO MI SEÑOR

AQUEL gran filosofo Platon, entre otras michas cosas que para la manera de nuestro bien vivir escribió (señor muy magnífico) dijo y fue de parecer, que el hombre no nació pare ir sólo, sino que también para el uso y utilidad de su patria y amigos fue criado. De cuya causa moviéndose muchos hombres virtuosos con buen celo, han procurado seguir el filósofo, y servir a sus amigos y conterráneos con aquellas cosas, que más falta o inopia les parecía que tenían. De los cuales por no ser prolijo no señalo sino solamente a un español ilustre, que fue en nuestros tiempos, llamado BOSCÁN. Varón erudito y singular, así en las letras y poesía como en lo de más. El cual, conociendo la falta que España tenía de quien sublimase su idioma en el verso, como escribió el príncipe de la poesía italiana Francisco Petrarca, compuso cuatro libros de sonetos y canciones y otras rimas en el estilo toscano: que a mi ver, habiendo él sido el primero que en el metro Castellano ha escrito, tiene el primado en el decir. La cual obra como el autor no la pudo dar a luz en sus días, por causa de atajarle la muerte antes que él la reformase para ponerla en estampa, fue impresa después que Dios lo llevó para sí: y dado que los que la hicieron imprimir, se mostraron con buen ánimo; y la corrigieron en la verdad de la letra, todavía, en muchas partes no quedó tan limada como convenía, y el autor la diera. Por lo cual, deseando yo, que el tal libro lo viese el mundo bien corregido y apuntado, así por la afición que yo tenía al autor, como por hacer lo que debo por el bien común en el oficio que en esta inclita ciudad tengo entre manos, tomé este trabajo, y alende de esto lo he hecho imprimir en letra excelentísima . Y porque todas las obras en que he puesto mano, he ofrecido a mis señor y amigos, con una epístola mía, como a uno de los más principales que en esta vida yo tengo me ha parecido ofrecer a Vuestra Merced esta, que aunque sé que tiene más afición a leer los libros de su lengua materna, que los de la extranjera, todavía se holgará algunos ratos de conversar con las musas, y ver como hablan en Romance Castellano. Vuestra Merced reciba el presente pequeño y al que lo hace en su gracia, que no dudo mientras estuviere so la sombra de su a la que me puedan perjudicar las nocibles lenguas que contra mi y mis cosas en esto se opusieron. Dejo de loar a la Ilustrísima familia HEMA porque conozco el poco caudal de mi ingenio, que pues ella por sí es tan grande, magnánima, generosa y rica; así en bienes temporales como en otras muchas cosas de que Dios la dotó, no hay para que yo diga nada en su loor: cuanto más, que sus excelencias tienen tan alto punto de perfección, que no puede dejar de quedar baja cualquiera alabanza que se le dé. De manera, que él que no lo osa hacer está muy desocupado, y él que en ello se ocupa toma muy alto y honroso ejercicio. Y porque yo no soy adulador ni amigo de adular sino de decir la verdad pura y desnuda de toda lisonja, doy fin a esta mi epístola diciendo, que será para mi grandísimo favor que un tal caballero de aquel linaje, cual es Vuestra Merced favorezca mis cosas y me tome so su amparo. Nuestro Señor la muy magnífica persona de Vuestra Merced guarde y prospere como merece, pues es harto de lo que yo aquí puedo pedir. De Venecia. XXVIII. de Julio. M D LIII.

De V. M.

Verdadero servidor que sus manos besa.

Alonso de Ulloa.

A LOS LECTORES.

Este libro consintió Boscán que se imprimiese forzado de los ruegos de muchos que tenían con el autoridad para decírselo: y parece que era razón que sus amigos le rogasen esto por el gran bien que se sigue de que sea comunicado a todos tal libro: y por el peligro que había en, que sin su voluntad, no se adelantase otro a imprimirlo, y también porque se acabasen los yerros que en los traslados que le hurtaban había, que eran infinitos. Después que él ya se dejó vencer, y se determinó a la impresión, y andaba juntando sus papeles, y examinándolos, para que con concierto saliesen adonde todo el mundo los viese, que era cosa que él nunca pensó en el principio que lo comenzó a escribir: sabemos que los tenía repartidos en cuatros libros. En el primero las primeras cosas que compuso, que son coplas españolas, y en el segundo canciones y sonetos a manera de los Italianos, y en el tercero epístolas y capítulos, y otras obras también a la Italiano: en el cuarto quería poner las obras de Garcilaso de la Vega, de las cuales se encargó Boscán por el amistad grande que entrambos mucho tiempo tuvieron; y por que después de la muerte de Garcilaso le entregaron a él sus obras para que las dejase como debían de estar. Ya que ponía la mano en aderezar todo esto y quería después de muy bien limado y polido (como él sin falta supiera hacer) dar este libro a la señora Duquesa de Soma, y la tenía ya escrita la carta que va en el principio del segundo libro plugo a Dios de llevárselo al cielo: y ansi hubo de parar todo con tan gran causa. Después ha parecido pasar adelante lo que él dejaba empezado, digo la impresión, que en la enmienda de sus obras y de las de Garcilaso no es cosa que nadie había de osar emprender. Si algún yerro o falta se hallaré en estos libros se duela él que los leyere de la muerte de Boscán, pues que si él viniera hasta dejarlos enmendados bien se sabe que tenía intención de mudar michas cosas: y es de creer que no dejara ninguna o pocas que ofendieran a los buenos juicios que con estos se ha de tener cuenta, y así se ha tenido por menos inconveniente que se imprimiesen como estaban: y que gozase de todos de ellas (aunque no estén en la perfección en que estuvieran como Boscán las pusiera) que no por no haber quedado acabadas de su mano tenerlas guardadas y escondidas donde nunca pareciesen, sino tan mal concertadas y escritas como suelen andar por ahí de mano. De modo, que la culpa de lo que en este libro no estuviere bien, no la tiene Boscán, sino los que fueron causa de esta impresión, y a estos les hace de perdonar cualquier cosa por el buen celo que han tenido con todos los buenos ingenios y con el autor de este libro en que fuese comunicado a todos.

Proceso de cartas de amores que entre dos amantes passaron; con una carta des author para un amigo suyo pidiéndole consuelo, y una quexa y aviso contra Amor. Assimesmo hay en este libro otras excellentísimas carta que allende de su dulce y pulido estilo, están escriptas en reffranes traydos a propósito. Y al cabo se hallará un Diálogo muy sabroso que habla de las mugeres

AL MUY MAGNÍFICO Y EXCELENTE SEÑOR; EL SEÑOR GEORGE DE GIORGI MI SEÑOR

SUELEN (Muy magnífico Señor George) los que envían fuera alguna roba en las manos del mundo, o que la tal sea composición de sus ingenios, o que ellos se hayan trabajado en aquellas de otros, en de rezarlas a los grandes Príncipes, por adornar las obras del nombre de ellos, y para que sean protectores. La cual costumbre a mi me parece observar con igualdad, dedicando a Vuestra Merced este pequeño volumen de cartas de amores escritas en mi lengua. Juntamente con otros dos libritos casi en el mismo estilo, y un diálogo de las mujeres muy gustoso. Porque dado que Vuestra Merced no sea príncipe ni señor por estado, lo es por virtud. Que Vuestra Merced en los estudios de las letra y máximamente de las leyes está vestido y adornado al par de cada uno otro que viva; y en esto lleva ventaja a los Príncipes: pues en las virtudes, y excelencias del ánimo convenientes a gentilhombre y caballero, tiene pocos iguales. pues está dotado de una admirable elocuencia, acompañada de una prudencia tal y tan eficaz, que liga de insoluble amor a quien le siente hablar tan sola una vez. Por lo cual no es maravilla, si en la corte de Roma (Teatro de todo el mundo) en la ciudad de Florencia. Y en Boloña, y en Ferrara, los gentil hombres y Caballeros y Prelados, los Cardenales y Señores y los propios Duques han siempre amado y honrado a Vuestra Merced y se entretiene con él con grandísimo contentamiento y placer de ellos. Por este simulado yo de una humilde afición que yo tengo a Vuestra Merced le hago dos de estos libros; y dado que en ellos se contiene cosas placenteras y de amor, con todo eso no son inútiles para aquellos que desean saber lo que deben huir. Y puesto que el presente es pequeño, es grande el ánimo del que lo hace, el cual se trabajará en lo venidero, en cosa de mayor importancia que no es esta. Entretanto Vuestra Merced me conservará en su buena gracia, y besó sus muy gentiles y muy virtuosas manos de Venecia XIII. de Septiembre. M D LIII.

Servidor de Vuestra Merced.

Alonso de Ulloa.

AL LECTOR

Vino a caso a mis manos el presente Diálogo de bien y mal decir de mujeres. Y me pereció tal, que osaría afirmar no haber visto en nuestra España cosa que más me satisfacese. Porque, quien quiera que fuel él que compuso, mostró claramente tener en sí, el ingenio, la facilidad, la abundancia y copia de decir, no de poetas vulgares Castellanos (de los cuales aunque hemos tenido muchos entre nosotros, han sido muy pocos los notables) más de aquel famoso y antiguo Ovidio Nasón cuyo nombre es tan celebrado entre los latinos poetas. Lo mismo me había parecido antes, de cierto sermón de amores, que yo creo (según manifiesta el estilo) ser también de este autor. El cual por una entrada que tiene, y no se sí diga pegadiza, de algún vano trovadorcillo que por aventura se la añadió, se llama vulgarmente de fray puntal. Verdad es, que por ser entrambas obras, a lo que representan, nacidas de pasión, que es del odioso aborrecimiento y excesivo, que muestra el autor tener a las costumbres de las mujeres, parece haberse así cegado y apasionado en algunos lugares de ellas: que vino a hablar cosas que sin duda tenían semejanza de escandalosas sin otras que, aunque quizás las dijo bien ciertamente sonaba mal. Las cuales todas partes yo quité, y parte mudasen otras que mejor sonaban: sin algunos otros descuidillos suyos y del impresor que a vueltas corregí para esta novísima impresión. La cual cotejada con las pasadas pienso que abundantemente mostrará mi diligencia: y el deseo bueno que tuve que favorecer las obras de este autor en el sermón de amores, que dice también ser de este autor, cuando fuere avisado que se tornaré a imprimir: porque creó que en alguna manera lo habrá menester si otro no lo hiciere primero. Con celo de apartar los estros piezos a tan insignes obras (como yo querría que hiciesen a las mías) para que puedan pasar adelante, y gozar sin zozobra, de la fama inmortal que merecen Por eso amigo lector echad a buena parte mi diligencia y cuidado, y leed de hoy más esto que aquí se os ofrece, seguro y en buen hora.

Tragicomedia de Calisto y Melibea, enlaqual se contienen demás de su agredable y dulce Estilo, muchos sentencias philosophales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrandoles los enganos que estan encerrades en sirvientes y alcahuetas

AL MUY MAGNÍFICO SEÑOR; SEÑOR JUAN DE CABALLO: HIJO DEL CLARISSIMO. Señor Marín De caballo Patricio Veneto.

MUY obligados somos los que ahora vivimos, y aún los que nos sucederá (muy magnífico Señor) a los autores antiguos; pues que con cuanto pudieron y alcanzaron, nos descubrieron y hicieron el verdadero camino por el cual habíamos de caminar en este Valle de Lágrimas. Unos escribiéndonos las hazañas de nuestros pasados, a fin que tuviésemos clara noticia de aquellas, como si entonces nos halláramos presentes; y otros componiendo varias obras en diversos estilos con escogida doctrina, sólo para enseñarnos, y avisar nos la manera que tenemos que tener para aguardarnos de los lazos y tráfagos del mundo. Lo cual muchos Varones de virtuosa vida han ido siempre escribiendo, y aún imitando al intento de sus antepasados, en muchas de sus obras que hoy nos hallamos escritas para el bien y utilidad de las Repúblicas. como entre otras divinas obras tenemos en España, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, compuesta por aquel doctísimo Poeta Juan de Mena, según la opinión de algunos, por Rodorigo Cota (obra por cierto tan grave y de excelente estilo, cuanto digna de que todos los nacidos la estudiasen y tuviesen por un dechado en todas las cosas que hubiesen de hacer) la cual después que su autor la heredamos, no solamente se ha impreso más, y más veces en lengua Castellana, en España y fuera de ella, más aún también en la Toscana y otras, ha sido traducida; y últimamente viniendo a mis manos, y aún impresa en tres partes en Romance, la leí muy de propósito más veces; y al cabo de haberla visto y notado bien; hallé, que ni en España, ni en Flandes, ni en otras partes no la habían dado al mundo como convenía. Porque la vi opresa de dos faltas muy principales; la una mal corregida, y sin ninguna ortografía, (que es por cierto falta muy grande en un libro) y la otra, siendo comedia, sino como historia, o otra cosa semejante; prosiguiendo siempre desde el principio del Autor hasta el fin, sin poner en la margen los interlocutores, que de pasó en paso van hablando: que a mi ver es un importante error en el tal libro; y se le ha hecho gran sin razón; pues vemos que las comedias de Terencio y Plauto y de otros han sido y están impresas con muy gentil orden: es a saber, que cada persona que en la comedia va hablando, tiene su nombre puesto en la margen, y donde acaba el uno, no prosigue allí luego el otro, sino que comienza nuevo renglón con el nombre a fuera (dado que aquellas sean Latinas y que por sus autores hayan sido escritas en verso) y esto mismo han usado y usan y usan los Italianos en las suyas. Lo primero que tengo dicho se puede atribuir a la poca diligencia que se usó en la estampa, más de los segundo es de maravillar, y me maravillo infinito de tantos como hasta aquí la han impreso, que no hayan caído en ello, pues que se ve ser claro error. Por lo cual, ya que nadie ha mirado en esto, o si lo ha; no ja puesto remedio, me atreví yo a tomar la mano, y ser el primero que en tal guisa la hiciese imprimir, creyendo (como creo) hacer grato servicio a mi nación. y así hallandome en Venecia la corregí en todo lo que convenía (no digo que le haya mudado ningún vocablo antiguo, que todos se los he dejado como los compuso el autor, juzgando ser

temeridad haciendo al contrario, sino que la ha enmendado de los errores de la estampa) y con suma diligencia hecho imprimir a manera de comedia, a fin de que todos fuese bien leída, y entendida como conviene. Hecho esto, no fiando en mi rudo ingenio, y temiendo ser retraído por ello de personas más abiertas para detractar, que para hacer algo que resulte en bien común elegí tomar por amparo y defención mía al valor y sabiduría de Vuestra merced ofreciéndole la tal obra y darla a la luz a todos, debajo de su nombre: confiando que así como es muy aficionado a las letras, y amigo de los que las procuran sustentar en su resplandor me defenderá de quien en esto me calumniare. Y cierto no habría yo podido hacer mejor elección, porque ultra de lo ya dicho, Vuestra merced es Caballero, y de un amigo generoso, y a un tal varón era justo que la tal obra se consagrase, siendo de tan alto estilo, y primor. No quiero aquí por ahora hacer mención, de vuestro claro linaje, loando, y contando sus excelencias: tampoco me deterne en encumbrar las heroicas virtudes del Clarísimo M. Marín de Caballo vuestro padre, (más amador de su Patria, que de su sus propios hijos) porque siendo ellas en sí tales, y tantas, y de tanto valor, no es menester que yo las loe. Vuestra merced acepte el pequeño servicio, y juntamente al que con le sirve: suplicándole que no tenga miramiento al valor de el, porque desde ahora confieso que lo doy lo que puedo y no lo que Vuestra merced merece. Y se contenté mi con esto, pues el Dios verdadero se contenta de él que no le puede ofrecer una Cabra, le ofrezca los pelos de aquella. De Venecia a primero de Enero. M D L V I.

Besa las manos a vuestra merced su muy
cierto servidor.

Alonso de Ulloa.

EL AUTOR A UN SU AMIGO

SUELEN los que de sus tierras ausentes se hallan, considerar de que cosa aquel lugar donde parten mayor inopia, o falta padezca: para. con la tal servir a los conterráneos de quien en algún tiempo beneficio recibido tienen: viendo que legítima obligación a investigar lo semejante compelía; para para pagar las muchas mercedes de nuestra libre liberalidad recibidas; asaz veces retraído en mi cámara acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por vectores, y mi juicio a volar, me venía a la memoria, no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra: por la muchedumbre de galanes, y enamorados mancebos que posee; pero aún en particular vuestra misma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa haber visto, y del cruelmente lastimada: a causa del faltar defensivas armas para resistir sus fuegos: las cuales fallé esculpidas en estos papeles no fabricadas en las grandes herrerías de Milán: más en los claros ingenios de doctos varón Castellanos formadas: y como mirase su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de labor: su estilo elegante, jamás en nuestra Castellana lengua visto, ni oído. Léalo tres o cuatro veces, y tantas cuantas más lo leía, tantas más necesidad me ponía de leerlo, y tanto más me agradaba: y en su proceso nuevas sentencias sentía. Vi no sólo ser dulce en su principal historia, o ficción toda junta: pero aún de algunas sus particularidades salían deleitables fontecicas de Filosofía; de agradables donaires, de otros avisos y consejos contra lisonjeros e malos sirvientes, e falsas mujeres hechirizas. Vi que no tenía su firma del autor, el cual según

algunos dicen fue Juan de Mena, y según otros Rodrigo Cota, pero quienquiera fuese, es digno de recordable memoria por la sutil invención, por la gran copia de sentencias inseridas, que so color de donaires tiene. Gran filósofo era, y pues, él con temor de detractores y nocibles lenguas más aparejadas a reprender que a saber inventar, quiso celar y encubrir su nombre, no me culpéis si en fin bajo que le pongo no expresar el mío: mayormente que siendo Jurista yo, aunque obra discreta, es ajena de mi facultad; y quien lo supiese diría, que no por recreación de mi principal estudio (del cual yo más me precio como es la verdad) lo hiciese: antes distraído de los derechos en esta nueva labor me entremetiese, pero aunque no acierten sería pago de mi osadía. Asimismo pensarían que no quince días de unas vacaciones, mientras mis ocios en sus tierras en acabarlo me detuviese como es lo cierto; pero aun más tiempo y menos acepto. Para desculpa de lo cual todo, no sólo a vos, pero a cuantos lo leyeren ofrezco los siguientes metros. E porque conozcáis donde comienzan mis mal dolidas razones: acordé que todo lo del antiguo autor, fuese sin división en un acto, o escena incluso fasta el segundo acto donde dice: Hermanos míos et compañeros. Vale.

PRÓLOGO

TOdas las cosas ser creadas a manera de contienda o batalla dice aquel gran sabio Eraclio en este modo: *Omnia secundum litem fiunt*. Sentencia a mi ver digna de perpetua y recordable memoria: y como sea cierto, que toda palabra del hombre sciente está empreñada, se puede decir, que de muy hinchada, y llena quiere reventar, echando de sí tan crecidos ramos y fojas, que del menor pimpollo se sacaría harto fructosa entre personas discretas. Pero como mi pobre saber no baste a más de roer sus secas cortezas de los dichos de aquellos que por claros de sus ingenios merecieron ser aprobados, con lo poco que de allí alcanzaré satisfacer al propósito de este breve prólogo. Hallé esta sentencia corroborada por aquel gran orador y Poeta laureado Francisco Petrarca diciendo. *Sin lite atque ofensione nil genuit natura parens*: sin lid y ofensión ninguna cosa engendró la natura madre de todo. Dice más adelante. *Sic est enim et sic propemodum universa testantur: rapido stelle obviant firmamento: contraria invicem elementa confligunt: terre tremunt, maria fluctuant, aer quatitur, crepant flamme, bellum immortale venti gerunt, tempora temporibus concertant, secum singula nobiscum omnia*. Que quiere decir. Es verdad así es, y así todas cosas de esto dan testimonio, las estrellas se encuentran en el arrebatado firmamento del cielo, los adversos elementos unos con otros rompen pelea, tremen las tierras, ondean las mares, el aire se sacude, suenan las llamas, los tiempos contienden y litigan entre sí, uno a uno, y todos contra nosotros. El verano vemos que nos aqueja con calor demasiado, el invierno con frío y aspereza. ¿Así qué esto que nos parece revolución temporal, esto con que nos sostenemos, esto con que nos guerras, sus enemistades, sus envidias, sus aceleramientos, y movimientos y descontentamientos? ¿Aquél mudar de trajes, aquel derribar edificios, y otros muchos afectos diversos y variedades que de esta nuestra flaca humanidad nos provienen? Y pues es antigua querella y situada de largos tiempos, no quiero maravillar me sí está presente obra ha leído instrumento de lid, o contienda a sus lectores, para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad. Unos decían que era prolija, otros breve otros agradable, otros obscura, de manera, que cortarla a medida de tantas y tan diferentes condiciones a sólo Dios pertenece. Mayormente pues ella con todas las otras cosas que al mondo son, van debajo de la bandera de esta noble sentencia, que aún la misma vida de los hombres, si bien lo miramos desde la primera edad hasta que

blanquean las cañas es batalla. Los niños con los juegos, los mozos con las letras, los mancebos con los deleites, los viejos con mil especies de enfermedades pelean, y estos papeles con todas las edades. La primera los borra, y rompe. La segunda no los sabe bien leer. La tercera, que es la alegre juventud y mancebía, discordia. Unos roen los huesos que no tienen virtud, que es la historia toda junta no aprovechándose de las particularidades, haciéndola cuento de camino, otros pican los donaires y refranes comunes, loandolos con toda atención, dejando pasar por alto lo que hace más al caso y utilidad suya. Pero aquellos para cuyo verdadero placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias e dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugar convenibles a sus actos e propósitos. Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaecer, quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda, que aún los impresores han dado sus punteras, poniendo rubricas, o sumarios al principio de cada acto narrando en breve lo que dentro contenía, una cosa bien escusada, según lo que los antiguos escritores usará. Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar Comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase Tragedia. El primer autor quiso dar denominación del principio que fue placer y llamo la Comedia: yo viendo estas discordias entre estos extremos partí ahora por medio la porfía, e llámela Tragicomedia. Así qué viendo estas conquistas, estos diseños y varios juicios, miré a donde la mayor parte acostaba y hallé que querían que se alargase en el proceso de su deleites de estos amantes, sobre lo cual fue muy importunado, de manera que acorde aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan extraña labor y tan ajena de mi facultad: hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación, puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición.