

**Sobre un silencio de Herrera: Jorge de Montemayor  
y el problema de la modernidad en las *Anotaciones***

Javier Lorenzo  
East Carolina University

En uno de sus libros menos frecuentados, Michel de Certeau explica del siguiente modo el fenómeno de la periodización en el discurso historiográfico:

First of all, historiography separates its present time from a past. But everywhere it repeats the initial act of division. Thus its chronology is composed of “periods” (for example, the Middle Ages, modern history, contemporary history) between which, in every instance, is traced the decision to become different or no longer to be such as one had been up to that time (The Renaissance, the French Revolution). In their respective terms, each “new” time provides the *place* for a discourse considering whatever preceded it to be “dead,” but welcoming a “past” that had already been specified by former ruptures. Breakage is therefore the postulate of interpretation (which is constructed as of the present time) and its object (divisions, organizing representations that must be interpreted).  
(3-4)

Esta dinámica rupturista que, según de Certeau, define a la historiografía y la instituye como disciplina tiene algunas de sus manifestaciones más vehementes en el proyecto intelectual e historiográfico del temprano humanismo italiano.<sup>1</sup> La invención del Renacimiento como franja histórica autónoma y reconocible es inseparable en muchos casos, como John Dagenais y Margaret Greer han señalado, de la invención de un pasado medieval o medievalizado “which belongs to, but which can never be granted

---

<sup>1</sup> Aunque de Certeau se refiere a esta dinámica como característica de la historiografía moderna, varios estudios recientes han enfatizado su continuidad en la historiografía y la teoría cultural postmoderna. Véanse a este particular las respuestas críticas de Paul Strohm y Carolyn Dinshaw (186-203) al pensamiento de Bhabha y Baudrillard. En España es la escuela de Nebrija, representada por Hernán Núñez de Toledo, el Comendador Griego, quien se encargará de realizar la primera periodización seria historiográfico-literaria, en su *Glosa a las ‘Trescientas’ de Juan de Mena* (1499) (ver Cortijo & Weiss), marcando la distancia con respecto al humanismo italiano y a la par con la Edad Media hispana. Este discurso se dará la mano con la reflexión posterior de la teoría histórica española, que, siguiendo los pasos de Sperone Speroni y Francesco Patrizzi en Italia, dará su obra cumbre con el *Dialogus de historiae institutione*, de Sebastián Fox Morcillo de 1557 (Cortijo ed.). La construcción de una periodización historiográfico-literaria en España tiene también ramificaciones lingüísticas que afectan a la relación entre las distintas lenguas peninsulares, en particular a la relación entre el castellano y el catalán, como ha estudiado recientemente Vicente Lledó-Guillem. Este autor estudia también el fenómeno de la periodización histórica en el castellano en relación al comentario que Herrera hace a la poesía de Garcilaso en sus *Anotaciones*, pero sus conclusiones difieren de las mías, como específico más adelante en la nota 5.

full citizenship in, the nation of modernity” (431).<sup>2</sup> El trazo de esta escisión cronológica aparece con frecuencia delineado, no obstante, en textos que poco o nada tienen que ver con el oficio historiográfico. Como Eric Cochrane ha señalado a propósito de los historiadores del *Cinquecento*, “periodical concepts, like Manetti’s age of Petrarch and Poggio’s age of Chrysoloras, came to be expressed not in works of history, but in biographies and orations, or even in prefaces to editions of ancient texts” (32).<sup>3</sup> Esta tendencia que Cochrane identifica en el discurso del humanismo italiano tiene su equivalente en el trabajo que editores y hermeneutas realizaron en España con el texto de Garcilaso a lo largo del periodo áureo. La figura y la obra del toledano pasaron pronto a convertirse, como Herrera da claramente a entender en sus *Anotaciones* (1580), en el *terminus ad quem* de un espacio cronológico nuevo que definía su identidad como ruptura o desgajamiento con respecto a un pasado medieval que el sevillano identifica con el perpetuo episodio de la Reconquista:

Pero los españoles, ocupados en las armas en perpetua solicitud hasta acabar de restituir su reino a la religión cristiana, no pudiendo entre aquel tumulto i rigor de hierro acudir a la quietud i sossiego d’estos estudios, quedaron por la mayor parte agenos de su noticia i apenas pueden difícilmente ilustrar las tinieblas de la oscuridad en que se hallaron por tan largo espacio de años. (278)

El uso metafórico convencional que Herrera hace aquí del contraste entre luz y tiniebla para significar la cesura temporal que marca la obra de Garcilaso supone la materialización inequívoca de ese sueño de modernidad que, por vía de un regreso a la luminosidad del paradigma grecolatino, aparece delineado ya en el *África* de Petrarca: “Poterunt discussis forte tenebris/Ad purum priscumque iubar remeare nepotes” [“Podrá, despejadas acaso las tinieblas, / a lo puro y prístino volver nuestra progenie”].<sup>4</sup> La identificación de Garcilaso como heredero legítimo de Homero, Virgilio y Ovidio que encontramos en Herrera y en otros comentaristas anteriores y posteriores a él no hará sino reforzar esta imagen del toledano como primer poeta moderno español, símbolo y cifra de un espacio cronológico nuevo que identifica el retorno al pasado clásico como signo de su propia novedad y que rechaza como

<sup>2</sup> A este respecto, y a modo de contraste, conviene tener en cuenta, junto con el trabajo de Greer y Dagenais, los de P. O. Kristeller, que insisten en una continuidad entre los periodos medieval y renacentista. De interés también en este sentido es la reflexión que Braden & Kerrigan hacen sobre el pensamiento de Burckhardt (9-13) y el artículo de David Quint citado en la bibliografía.

<sup>3</sup> La idea aparece ya apuntada en los trabajos de Simone y de ella se vuelve a hacer eco nuevamente McLaughlin en (1988), que estudia los conceptos de Medioevo y Renacimiento en el temprano humanismo del Trecento y el Quattrocento.

<sup>4</sup> Para un comentario más extenso sobre este pasaje del *África*, véase Dagenais y Greer (433-35). Relevantes también para comprender la idea de fractura cronológica en la obra de Petrarca son los trabajos de Mommsen, Mazzotta (14-32) y Ascoli.

arcaico y primitivo todo lo que precede al autor de la égloga tercera. La explicación que Herrera da para justificar el fracaso de la poesía de Boscán en sus *Anotaciones* resulta a este respecto ilustrativa, ya que asocia explícitamente ese fracaso a los “descuidos” y “vicios” del periodo pregarcilasiano en que el barcelonés “se crió”:

Boscán, aunque imitó la llaneza de estilo i las mismas sentencias de Ausías i se atrevió traer las joyas de Petrarca en su no bien compuesto vestido, merece mucha más honra de la que le da la censura y el rigor de jueces severos; porque si puede tener desculpa ser extranjero de la lengua en que publicó sus intentos i no exercitado en aquellas disciplinas que le podían abrir el camino para la dificultad i aspereza en que se metía, i que en aquella sazón no avía en la habla común de España a quien escoger por vía segura, no será tan grande la indinación con que lo vituperan queriendo ajustar sus versos i pensamientos, i no reprehenderán tan gravemente la falta suya en la economía i decoro i en las mismas voces que no perdonen aquellos descuidos i vicios al tiempo en que él se crió i a la poca noticia que entonces parecía de todas estas cosas de que está rica y abundante la edad presente. (279-80)

Aunque la contribución de Boscán al desarrollo de la poesía española resulta estimable y merecedora incluso de “honra” para el sevillano, el “entonces” indocto y lejano en el que su obra se forja la envicia irreparablemente y la carga de una serie de errores difícilmente disculpables para el lector moderno. Para Herrera poco importa, en este sentido, que la diferencia de edad que separa al poeta barcelonés de Garcilaso sea apenas de diez años o que la poesía del segundo no sea más, en realidad, que una creación editorial del primero. La fractura que separa en la edición de 1543 las obras de Boscán de las de Garcilaso se convierte en las *Anotaciones* en falla temporal, en línea divisoria entre el primitivismo medieval de la cultura hispana y los *meliora saecula* de la “edad presente.”<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Que Garcilaso es ya un poeta moderno para Herrera lo demuestra la caracterización constante que éste hace del verso del toledano como verso erudito, aspecto éste que lo separa de sus predecesores medievales y lo asemeja al propio Herrera (nótese a este respecto cómo Garcilaso se aleja de este modo del “tumulto i rigor de hierro” medieval para entrar en la nueva época de “sossiego” y estudio en la que Herrera dice habitar). Afirmar pues, como afirma Lledó-Guillem, que “Herrera trataba a Garcilaso como a un Juan de Mena más perfeccionado” (114) me parece fundamentalmente erróneo. Herrera considera, desde luego, que el verso de Garcilaso se puede superar a pesar de su estatus modélico, pero en ningún momento identifica al toledano como un poeta arcaico. Tal identificación sí se produce sin embargo, como discuto al final de este trabajo, en el caso de Boscán, al que Herrera hace ocupar en sus *Anotaciones* el lugar que algunos de sus contemporáneos (Argote de Molina, por ejemplo) habían otorgado a Mena como autor arcaico o medieval. Véase también a este respecto los comentarios incluidos en la nota 16 sobre las reservas que Herrera expresa ocasionalmente a ciertos aspectos de la poesía de Garcilaso.

En este contexto de división y discriminación cronológica que el texto de Herrera establece, resulta de especial interés analizar el silencio que el sevillano guarda en sus *Anotaciones* con respecto a las *Obras de George de Montemayor*, volumen publicado originalmente en Medina del Campo (Guillermo Millis, 1552 o 1553) y posteriormente en Amberes (Juan Steelsio, 1554) y que reúne la poesía profana y religiosa del autor en dos libros.<sup>6</sup> La importancia de las *Obras* de Montemayor, y en especial del libro primero, que contiene su verso profano, para las letras y la cultura hispanas del Renacimiento no pudo haberle pasado por alto a Herrera, ya que en ellas se incluye el primer cancionero individual en metros toscanos y castellanos publicado en España tras la aparición de la poesía de Boscán y Garcilaso una década antes y también el primer testimonio de la diferente estimación de estos dos poetas entre el público lector del Quinientos. Herrera, sin embargo, no menciona ni una vez a Montemayor en sus *Anotaciones*, lo cual resulta sorprendente teniendo en cuenta su vastísimo conocimiento de la tradición lírica vernácula y las múltiples ediciones (siete entre 1554 y 1588) que la poesía profana del portugués tuvo a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI tras ser censurada su obra devota.<sup>7</sup> La posible razón que explica esta crasa omisión en el texto de Herrera es, como propondré aquí, el diferente diagnóstico que Montemayor realiza en el libro primero de su *Obras* del verso de Boscán y las implicaciones cronológicas que dicha valoración conlleva. Para

---

<sup>6</sup> La edición de Amberes (1554) que conservamos es la que hasta hace poco se pensaba era la *princeps*. Hoy sabemos que existió un volumen previo publicado uno o dos años antes por Guillermo Millis en Medina del Campo. Se conserva también, anterior o contemporáneo a esta edición, un pliego suelto con el título de *Cancionero de las obras de devoción de Jorge de Monte Mayor*, dirigido a “los Ilustrísimos Señores Don Manrique de Lara y Doña Luysa de Acuña, Duques de Nájera,” que es la base de lo que después habría de ser el cancionero de devoción que ocupa el segundo volumen de la edición antwerpina de 1554. De la *princeps* de Medina del Campo existen dos ejemplares incompletos (esto es, sin la parte devota) y sin pie de imprenta en la Hispanic Society of America. Para los detalles y vicisitudes de esta edición, el estudio de Moll resulta esencial. Las dos ediciones modernas que se han hecho de las *Obras* de Montemayor –la facsímil de González Palencia (1932) y la más reciente (1996) de Avalor-Arce y Emilio Blanco (por la que cito en este estudio)– siguen la edición antwerpina de 1554 y añaden el texto del *Cancionero del excelentísimo poeta George de Montemayor* (Zaragoza, viuda de Bartolomé de Nájera) publicado en 1562, volumen éste que reordena significativamente el texto de 1554 y añade nuevos poemas siguiendo las pautas del *Segundo Cancionero* profano que Montemayor vuelve a publicar en Amberes (Juan Lacio) en 1558.

<sup>7</sup> Los dos libros que componen las *Obras* comenzaron a tener pronto una historia editorial independiente. En 1558 se publica el segundo de ellos bajo el título de *Segundo cancionero espiritual de Jorge de Monte Mayor* (Amberes, Juan Lacio). En cuanto al primero, en 1554 apareció ya una edición de las *Obras de amores* de Montemayor (Zaragoza, Esteban de Nájera) que incluía su verso profano y solamente el primer poema de la sección religiosa. En 1558, como ya se ha apuntado en la nota anterior, aparece también un *Segundo cancionero* en Amberes (Juan Lacio) que expande y reordena la poesía profana de Montemayor. A partir de 1559 el divorcio entre la obra profana y devota del portugués se consuma, ya que en ese año la Inquisición condena su verso religioso. Su poesía profana continuará publicándose con el título de *Cancionero*, cuya primera edición es la zaragozana de 1562, volumen éste que se presenta como corrección y enmienda del *Segundo Cancionero* de 1558. Más detalles sobre la trayectoria editorial del verso de Montemayor pueden leerse en los trabajos de González y Fernández-Corugedo, Esteva de Llobet y Montero (2004, 2005).

Montemayor Boscán no es, como para Herrera, un poeta estimable pero alejado del estatus modélico de Garcilaso por los vicios de su verso, sino un autor que, aunque inferior al toledano, resulta sin embargo digno de ser imitado por el poeta castellano del Quinientos. El espacio cronológico en el que Montemayor sitúa implícitamente a Boscán no es, pues, diferente del espacio en el que ubica a Garcilaso, y esto convierte a su cancionero en un texto problemático para Herrera, que aparta a Boscán de una actualidad poética que, en su opinión, sólo puede encarnar su amigo toledano. Montemayor incluye de forma ostensible a Boscán en el recinto de esa actualidad y lo hace, como examinaré en las páginas que siguen, dándole al poeta barcelonés una presencia visible en el aparato paratextual y la *dispositio* de su cancionero en la edición antuerpina de 1554 y también en la trama intertextual de algunos poemas que figuran en ésta y otras ediciones póstumas de su poemario publicadas a partir de la segunda edición antuerpina de 1558. Lo que el poeta portugués consigue de esta manera es crear, por lo que respecta a los autores peninsulares, un modelo del canon vernáculo mucho más inclusivo y ecléctico que el que construirá posteriormente Herrera, así como insinuar una cronología de lo “moderno” cuya incomodidad para el sevillano quedará puesta de manifiesto en el silencio de sus *Anotaciones*.

La presencia de la obra poética de Boscán en el verso profano de Montemayor aparece anunciada de forma ambigua en la epístola “Al lector” que prefacia la edición antuerpina de las *Obras* en 1554. Mientras que por un lado Montemayor se refiere allí en términos laudatorios y reivindicativos al “ingenio y el alto stylo” (6) del barcelonés, por otro confiesa sin reservas que “es mejor lo que escribió Garci Lasso de la Vega” (7). La referencia que hace Montemayor a la poesía de Garcilaso como un ente escindido (ese “Garci Lasso enquadernado” que, como virus, amenaza con adherirse a su cancionero e infectarlo con el agravio comparativo) parece constituir además un augurio de la división editorial que se hará realidad una década más tarde con la publicación en Salamanca del primer Garcilaso “divorciado” de Boscán en 1569, división que Herrera interpretará más tarde en clave cronológica en sus *Anotaciones*.<sup>8</sup> Montemayor, sin embargo, y esto es lo interesante de su testimonio, no pretende en su epístola levantar el acta de defunción poética de Boscán, sino que empatiza y se identifica con el catalán al imaginarse él también “enquadernado” a Garcilaso y como víctima de una serie de rumores y juicios estéticos adversos que, si bien hipotéticos, amenazan con relegarlo en la misma medida que a su predecesor barcelonés:

Quién vio tan gran desseo en Castilla de las obras de Boscán, cuyo ingenio y el alto stylo está manifiesto a los que desapassionadamente le miran, y después las sentencias que sobre él han dado. Y quando se les pide razón, no saben dar otra sino que es mejor lo que escribió Garci Lasso de la Vega; como si lo que es bueno dexase de serlo porque aya otra cosa mejor. Yo osaría jurar que darían los que han de ver este libro quanto les pidiesen

<sup>8</sup> El divorcio editorial entre Garcilaso y Boscán ha sido estudiado con detenimiento por Rivers, que lo vincula al ámbito universitario salmantino y a las conexiones de éste con la corte de Felipe II.

por otro Garci Lasso enquadernado con él, para tener allí al pie de la obra ocasión de murmurar. Pero no es necesario tenerla cerca, que por lexos que esté yo os seguro que la busquen y no se les vaya por pies; ni aun mis pies se escusen de lo que otros mejores que ellos no se han podido escusar.  
(6-7)

Esta imagen boscanizada de sí mismo con la que Montemayor introduce su cancionero resulta sin duda interesante como manifestación de esa “ansiedad de la influencia” a la que se ven irremediamente abocados los sucesores de Garcilaso, pero desde un punto de vista intertextual la identificación con Boscán sugiere asimismo el plan de un diseño imitativo más amplio que, manteniendo la primacía del toledano, no desdeña sin embargo la producción poética de su amigo barcelonés.<sup>9</sup>

La existencia de este diseño aparece apuntada de nuevo en uno de los sonetos preliminares que introducen el poemario del portugués en 1554. Se trata de un soneto anónimo que sigue a otros dos autorizados (atribuido el primero a don Alonso de Zúñiga y el segundo a Francisco de Soto, músico de cámara de Felipe II) y en el que se menciona explícitamente a Boscán como modelo poético:

Las obras que son hechas con primor  
puestas en estylo sobrehumano,  
escritas se verán por docta mano  
de un muy excelente trovador.

Nómbrese en cas del Rey Montemayor,  
responde a quien le llama Lusitano,  
éste honrado ha el verso castellano  
más que otro poeta ni orador.

Éste de su propia phantasía  
herido de la llaga namorada  
también quiso imitar a Juan Boscán.

Y fue tan adelante su poesía  
de azul y rosicler tan esmaltada,  
que todos por de Homero la ternán.

El hecho de que éste sea un soneto laudatorio nos obliga obviamente a obrar con cautela y a no interpretar lo que se afirma en el primer terceto como si fuera un manifiesto salido de boca del propio Montemayor. Sin embargo, resulta imposible ignorar que la importancia que aquí se concede a Boscán como referente poético

---

<sup>9</sup> Para la aplicación del concepto bloomiano de la ansiedad de la influencia a la poesía áurea en relación a la figura de Garcilaso, véase muy particularmente Navarrete 126-37.

contrasta marcadamente con lo afirmado en la epístola “Al lector,” en la que se identifica claramente a la poesía de Garcilaso como “cosa mejor.” Sin duda, el lector español del Quinientos esperaba, a la luz de este aserto, una atención mucho mayor a la poesía de Garcilaso en el texto de Montemayor, expectativa por otra parte natural si tenemos en cuenta lo prescrito por Bembo en sus influyentes *Prose della volgar lingua* (1525), en las que se recomienda al poeta renacentista la imitación excluyente del *modello ottimo* (Garcilaso en este caso) como vía para lograr la excelencia poética.<sup>10</sup> Tal expectativa aparece, sin embargo, matizada y sometida a revisión en este soneto, en el que los límites del *modello ottimo* no coinciden exclusivamente con los de la obra de Garcilaso: “También quiso [Montemayor] imitar a Juan Boscán” (11).

Esta ampliación de límites, detectable en algunos componentes del paratexto, tiene un eco inmediato en la *dispositio* que el poeta escogió para organizar sus *Obras* en 1554. Aunque es indudable que la división entre poesía profana y religiosa en esta edición constituye, como Antonio Prieto ha señalado, un eco cancioneril “que Montemayor parece trasladar a la producción individual” (135), la organización interna de su verso profano se aproxima al tipo de diseño estructural elegido por Boscán para editar su poesía y la de Garcilaso en 1543. Montemayor, cierto es, introduce elementos temáticos y estróficos nuevos en su poemario (la tónica bucólica, que mezcla con la amorosa, la epístola en tercetos, que alterna con los sonetos y canciones) que lo separan del modelo boscaniano, pero al mismo tiempo divide su obra profana en tres grupos o secciones –un primer grupo de villancicos, glosas y canciones; un segundo grupo de sonetos, canciones y epístolas; y un tercero exclusivamente de églogas– que siguen muy de cerca el sistema de división tripartito utilizado por Boscán para editar su poesía y la de Garcilaso una década antes: estrofas del romance vulgar en el primer libro, modelos de versificación toscanos en el segundo, y composiciones de origen clásico (la epístola, el epilio y la égloga mayormente) en los libros tercero y cuarto. Que Montemayor inicie además, como hace Boscán, su obra poética profana con composiciones tradicionales castellanas resulta, creo, especialmente significativo, ya que tales estrofas no forman parte del corpus lírico garcilasiano transmitido en la edición de 1543.<sup>11</sup> Más significativo todavía es que Montemayor concluya su obra profana con un grupo claramente

<sup>10</sup> Para la noción de *modello ottimo* y su lugar en la teoría bembiana de la *imitatio*, consúltese McLaughlin (1995, 249-74). Para el impacto de las ideas de Bembo en España, véase Terracini (21-23), Cruz (19-34) y Bianchini, que explora específicamente el alcance de dicho impacto en la obra crítica de Herrera. Para el concepto de *imitatio* en la teoría poética y estética del periodo, consúltese García Berrio (1: 143-50) y el diálogo *De imitatione seu de informandi styli ratione* (Amberes, 1554) de Fox Morcillo así como el comentario que Cortijo Ocaña (51-52) dedica a este diálogo en su edición del *De historiae institutione* de este mismo autor.

<sup>11</sup> El único poema tradicional castellano de Garcilaso que Boscán incluye en la edición de 1543 es “el villancico del mismo [Boscán] y de Garcilasso de la Vega a Don Luis de la Cueva porque bayló en palacio con una dama que llamavan la páxara.” Se trata, pues, en cualquier caso, de un poema de autoría compartida y que además figura en el libro primero junto a las poesías “hechas a la castellana” de Boscán, no en el libro cuarto junto a los poemas de Garcilaso.

diferenciado de “sonetos ajenos” (los sonetos “Un nuevo amor, un nuevo bien me ha dado,” “Dulce reposo, dulce entendimiento” y “Tristes años y largos fuy cuitado”) que son una reproducción literal de tres sonetos que Boscán incluye en el libro segundo de sus obras: los CXVIII, CXIX y CXX. La elección de estos sonetos como cierre a la poesía profana de Montemayor podría explicarse quizá en relación a una práctica editorial bastante extendida en la época: la de incluir texto adicional al final de un libro para rellenar las hojas en blanco que a veces sobraban tras la composición del último pliego. Si esto es así, la decisión de incluir poemas de Boscán al final del volumen primero de las *Obras* en 1554 correspondería al impresor, y no al poeta; pero esto, en mi opinión, tiene escasa importancia. La decisión de recurrir a Boscán para rematar el verso profano de Montemayor es, creo, significativa en sí misma, ya que tal decisión, la tomase quien fuere, no incluye a ningún otro poeta de los muchos que podrían haberse elegido (desde Garcilaso a cualquiera de los poetas del cancionero) para cerrar el poemario del portugués. Esto, unido al hecho de que este grupúsculo de “sonetos ajenos” acompañe a dos églogas (género garcilasiano por excelencia) al final del volumen, indica de nuevo que la obra lírica de Boscán ocupa un lugar destacado como referente poético para Montemayor y que la expresión de ese carácter referencial constituye precisamente uno de los objetivos que la edición antuerpina de 1554 desea comunicar al lector.

Este deseo mengua considerablemente, por lo que respecta al paratexto y la *dispositio*, en las ediciones que, siguiendo a la segunda que aparece en Amberes en 1558, van publicándose en diversos lugares de la península a lo largo de las dos décadas siguientes: Zaragoza (1562), Alcalá (1563 y 1572), Salamanca (1571 y 1576), Coímbra (1579) y Madrid (1588).<sup>12</sup> En estas ediciones no hay ya referencia explícita a Boscán en los preliminares y la organización interna del material poético no sigue la división genérica tripartita que el barcelonés había utilizado para editar su verso y el de Garcilaso en 1543. Sin embargo, la frecuencia con la que la obra poética de Boscán sigue apareciendo citada, aludida y modulada en estas ediciones se mantiene prácticamente constante con respecto a la antuerpina de 1554. No hay espacio aquí, obviamente, para realizar un estudio exhaustivo de las distintas estrategias imitativas que Montemayor emplea en cada poema para adaptar el verso de Boscán, pero sí para notar la manifiesta asiduidad con la que éste es utilizado como base subtextual de su poemario en 1554 y en todas las ediciones posteriores a partir de 1558.<sup>13</sup>

Uno de los motivos recurrentes en el cancionero de Montemayor en todas sus ediciones es el de la representación del dolor del amante como “escarmiento” o espectáculo visible para otros amantes. Se trata éste de un motivo que está prácticamente ausente en la poesía de Garcilaso, pero que en la de Boscán, sin

<sup>12</sup> De todas estas ediciones, sólo la alcaláina de 1563 introduce cambios sustanciales en el texto base de la antuerpina de 1558, añadiéndole tres sonetos, una epístola y una carta en tercetos.

<sup>13</sup> Para estas ediciones cito a partir de la zaragozana de 1562, que corrige y enmienda el texto de la segunda antuerpina de 1558.



embargo, tiene una dimensión programática que aparece claramente expresada en los sonetos iniciales de su poemario petrarquista:

Las llagas que, d' Amor, son invisibles,  
quiere como visibles se presenten,  
porque aquellos que unánimemente sienten  
s'espanten d'acidentes tan terribles.

Los casos de justicia más horribles  
en público han de ser, porque' scarmienten  
con ver su fealdad, y s'amedrienten  
hasta los corazones invencibles. (II. 1-8)

El número de poemas en el verso profano de Montemayor en los que este motivo aparece evocado es numeroso, especialmente, como en el caso de Boscán, en los sonetos que abren su cancionero. Así, por ejemplo, en el soneto que inaugura la edición antwerpina de 1554 (el trigésimo séptimo en ediciones posteriores), el poeta nos invita a contemplar los “tormentos tristes” que en su verso aparecen “pintados” y en el segundo (trigésimo octavo más tarde) se complace en exhibir públicamente su sufrimiento como signo tangible de su perfección como amante:

Los que de amor estáys tan lastimados,  
que el remedio buscáys en causa agena  
y con ver mayor mal curáys la pena  
a que os da causa amor y sus cuidados,

venid a leer mis versos, do pintados  
veréys tormentos tristes más que arena,  
que están vivos en mí, do amor ordena  
que estén para este efecto diputados. (I.1-8)

Vení, pues, amadores, que subjectos  
estáys a lo que amor ordena y quiere,  
y en mí veréys que aquel que más suffriere  
mejor lugar terná entre los perfectos. (II.5-8)

Otro tanto sucede en el soneto que abre la edición zaragozana de 1562 y todas las subsiguientes, en el que la “diversidad de efetos e ocasiones” dolorosas que el amante desea mostrar al lector en sus “renglones” tiene como finalidad escarmentar a “los que aún tocados / no están del mal de amor y sus passiones” y asegurar para el yo lírico un grado de visibilidad proporcional a la excepcionalidad de su caso:

Diversidad de efetos e ocasiones,  
 casos jamás oýdos ni pensados,  
 estraños movimientos que mirados  
 verán del crudo amor mil sinrazones

pienso mostrar, señora, en mis renglones;  
 a do estarán más bivos que pintados  
 y a do escarmentarán los que aún tocados  
 no están del mal de amor y sus passiones.

Y si alguno por dicha no creyere  
 que tal passó por mí, ni que en mi vaso  
 podía esto caber por algún arte,

con vos pienso provar lo que dixere:  
 que vos, pues soys mi musa y mi Parnaso,  
 podréys ser buen testigo, aunque soys parte.

A la vista de estos sonetos resulta obvio que el empleo que Montemayor hace del motivo del “escarmiento” o la exhibición pública del dolor difiere en intención del uso del mismo que hace Boscán. Mientras que el segundo está interesado en el potencial didáctico y preventivo que tiene la representación del dolor como espectáculo, al primero parece interesarle también el valor terapéutico y narcisista del mismo, es decir, su posible empleo como remedio o consuelo del mal ajeno y, sobre todo, como vehículo para la ostentación y el enaltecimiento del yo lírico. Montemayor dialoga así creativamente con el modelo imitado, y este diálogo, tan propio del ejercicio de la *imitatio*, se hace visible de nuevo en otros poemas en los que el portugués vuelve a ofrecernos una versión narcisista de este asiduo motivo del “escarmiento.” Así sucede en tres poemas que figuran sólo en la edición de 1554. La canción primera, en la que el amante decide hacer visible su sufrimiento para “darse a conocer entre las gentes” (1-3); la canción segunda, en la que el yo lírico insta al lector para que vea “el caso terrible” (90) y “sin segundo” (88) de su sufrimiento; y el soneto XXI, en el que se repite de nuevo la misma invocación:

¿Queréys ver, amadores, en qué grado  
 amor me hiere, aflige y atormenta?  
 Estad un poco attentos, tened cuenta,  
 si a ello os da lugar vuestro cuidado. (1-4)

Esta estrategia de interpelación directa a un receptor que aparece incorporado expresamente al texto del poema constituye, por cierto, otro de los motivos que testimonian la importante influencia de Boscán en el verso profano de Montemayor.

Se trata éste de un motivo que brilla por su ausencia en la poesía de Garcilaso, mientras que en Boscán aparece emblemático en el soneto que abre su cancionero petrarquista: “¡O vosotros que andáys tras mis escritos / gustando de leer tormentos tristes!” (I. 9-10). El eco de este motivo en las *Obras* de Montemayor es evidente, aparte del soneto que hemos citado arriba, en el que inaugura su poemario en 1554, dándose el caso, además, de que en este poema, como en el de Boscán, la invocación que se hace al lector se manifiesta específicamente en forma de una invitación a la lectura. Conviene, aunque sea sólo de forma abreviada, recordar otra vez los versos iniciales de este soneto para percibir la estrecha relación que guarda con el poema del barcelonés:

Los que de amor estáys tan lastimados,  
que el remedio buscáis en causa agena  
[...]  
venid a leer mis versos, do pintados  
veréys tormentos tristes más que arena. (1-6)

Si la huella del subtexto se hace aquí notar incluso a nivel sintagmático (nótese en el quinto verso la presencia del sintagma “mis versos,” presente también en el soneto inaugural de Boscán) lo mismo puede decirse de otros poemas en los que el portugués cita más que imita el verso boscaniano. Los casos más elocuentes de este fenómeno son dos sonetos de 1554 en los que Montemayor repite prácticamente sin cambios el conocido verso con el que Boscán abre su cancionero: “Nunca d’Amor estuve tan contento” (I.1); este verso es también el que inaugura, muy escasamente alterado, el soneto tercero del portugués –“Nunca se vio en amor ningún contento”(3.1)– y el que inspira claramente los versos noveno y décimo de su soneto vigésimo cuarto: “Nunca quise saber, ni paré miente / en saber de amor algo que quisiese” (24. 9-10). Aunque estos sonetos no figuran ya en ediciones posteriores, el mismo uso litúrgico del verso boscaniano es fácilmente rastreable en algunos poemas nuevos que se añadieron a esas ediciones. Los versos que inician el soneto segundo en estos volúmenes (“Un nuevo amor, un nuevo movimiento, / una esperança nueva, un nuevo zelo”) amplifican simplemente, por ejemplo, el verso inicial del soneto CXVIII de Boscán: “Un nuevo amor, un nuevo bien me ha dado.” Incluso las dos églogas que se agregan al final de estos tomos a las dos ya publicadas en 1554 muestran un evidente influjo de la poesía de Boscán. El comienzo de la tercera –“¿A quién daré las quejas amorosas / de dos pastores del amor vencidos? / [...] / si no es a ti, señora,...” (1-7)– calca, por ejemplo, los versos con los que el barcelonés inaugura el libro primero de sus *Obras* en 1543: “¿A quién daré mis amorosos versos? / [...] / A ti, señora, en quien todo esto cabe” (1-4).

La presencia de estos préstamos, algunos de ellos prácticamente literales, en el cancionero de Montemayor constituye la más clara evidencia de lo que aquí hemos venido argumentando: que para el portugués Boscán es un poeta actual y digno de ser

imitado y que su obra lírica constituye un punto de referencia constante en el diseño macrotextual y microtextual de sus *Obras*. Este deseo, como he señalado, resulta más evidente en las ediciones que preceden a la segunda antuerpina de 1558, cuya estructura, siguiendo los gustos del momento, se acomoda más a la de una antología que a la de un cancionero al estilo petrarquesco, pero incluso en esta edición y las siguientes la huella de Boscán constituye, en mi opinión, un hecho indisputable.<sup>14</sup> Por ello resulta difícil sostener, como hasta ahora ha venido haciendo la crítica, que Montemayor es un poeta cuya obra oscila exclusivamente entre dos polos: Garcilaso y la tradición cancioneril.<sup>15</sup> La evidencia que emana de los textos contradice tal supuesto y demuestra claramente que el verso de Boscán constituye un referente importante en la producción lírica de Montemayor.

Este hecho es el que explica el silencio clamoroso que Herrera guarda en sus *Anotaciones* con respecto a las *Obras* del portugués. Tal silencio no puede explicarse sólo en referencia al uso que Montemayor hace todavía del octosílabo en su verso profano, metro éste por el que Herrera, como es sabido, no expresa el más mínimo aprecio o interés en sus *Anotaciones*.<sup>16</sup> Otros poetas octosilábicos, cabe recordar, no corren la misma suerte que Montemayor en el texto de Herrera, que no olvida, por ejemplo, la aportación de Diego Hurtado de Mendoza a la poesía castellana del Quinientos.<sup>17</sup> La razón del olvido de Montemayor en el comentario de Herrera ha de obedecer, pues, a otros parámetros que los exclusivamente métricos, y esos parámetros

<sup>14</sup> Para el cambio de gustos y la preferencia por el modelo antológico en la *dispositio* de los cancioneros hispánicos del Quinientos consúltese Núñez Rivera (1996-97). Importantes también son las líneas que Pedro Ruiz Pérez dedica a los poemarios de Romero de Cepeda, Juan de la Cueva y Pedro Padilla (242-46) y el análisis que Juan Montero hace del *Cancionero general de obras nuevas* que publica en Zaragoza Esteban de Nájera en 1554.

<sup>15</sup> Ejemplo de la adscripción del verso de Montemayor a los modelos cancioneriles es el trabajo de Antonio Prieto citado en la bibliografía. Por su parte, Avallé Arce y Emilio Blanco enfatizan en la introducción a su edición reciente de las *Obras* de Montemayor para la Biblioteca Castro la influencia de Garcilaso en la poesía del portugués: “En visión de conjunto se puede decir que Jorge de Montemayor es un poeta de vena fácil y que versifica con igual corrección en los metros castellanos e italianos. Sannazaro, autor de la *Arcadia*, es su modelo italiano favorito, y Garcilaso el modelo castellano suyo y de toda su generación poética” (xv). Idéntica opinión comparte Esteva de Llobet al referirse sucintamente a la poesía profana del portugués: “Garcilaso será su modelo” (760).

<sup>16</sup> Buena prueba del desapego de Herrera hacia el octosílabo es el hecho de que sus *Anotaciones* no incluyen algunas de las composiciones octosilábicas que El Bronicense había incluido en su edición-comentario de Garcilaso en 1574. Para la trayectoria del octosílabo en las poéticas del Siglo de Oro y su valoración específica en las *Anotaciones* de Herrera pueden consultarse las páginas valiosas de Román Gutiérrez sobre el tema.

<sup>17</sup> En el caso particular de Diego Hurtado de Mendoza, Herrera alaba su ingenio y sus “conchetos” y censura su falta de atención a los aspectos formales y estilísticos del verso: “Porque si como tuvo en todo lo que escribió erudición i espíritu i abundancia de sentimientos quisiera servirse de la pureza i elegancia en la lengua i componer el número i suavidad de los versos, no tuviéramos invidia a los mejores de otras lenguas peregrinas” (280). La actitud crítica de Herrera sirve de base, como señala José Ignacio Díez Fernández, para los juicios modernos sobre la poesía de Diego Hurtado de Mendoza: “Frente a las dudas que asaltan a la crítica a la hora de dar una opinión sobre la poesía italianizante de Mendoza, hay una cierta unanimidad en alabar sus redondillas” (xv).

tienen que ver con la presencia asidua de Boscán en el verso del portugués. Tal presencia problematiza el estatus de Garcilaso como *modello ottimo* y excluyente para el poeta vernáculo castellano que el sevillano defiende en sus *Anotaciones* (aunque con sus matizaciones y aviesos deseos de desplazamiento, como la crítica ha notado) y la estricta división cronológica a la que da pie su valoración de la poesía del toledano.<sup>18</sup> El trazo de esta división aparece difuminado y borrado en Montemayor, cuyo verso profano no excluye a Boscán como poeta imitable y le da cabida por tanto en el recinto de lo moderno en compañía de Garcilaso. A Herrera la decisión del portugués debió parecerle injustificable, ya que para él la obra poética de Boscán pertenece a un pasado remoto e indocto que la sitúa automáticamente en una franja cronológica anterior a Garcilaso. Que el sevillano atribuya en sus *Anotaciones*, como hemos visto, los “descuidos i vicios” del verso boscaniano “a la poca noticia que entonces parecía de todas estas cosas de que está rica y abundante la edad presente” (280) resulta, a este respecto, especialmente significativo, ya que idéntico argumento había sido utilizado cinco años antes por Gonzalo Argote de Molina para juzgar la obra de Juan de Mena en su *Discurso sobre la poesía castellana* (1575), donde se asocia el arcaísmo del poeta cordobés a “la poca noticia que en España hauía entonces de todo género de letras” (45).<sup>19</sup> Herrera conocía sin duda el texto de Argote de Molina y su intención en las *Anotaciones* es arcaizar a Boscán haciéndole ocupar el lugar que Argote había reservado cinco años antes para Mena en su *Discurso*.<sup>20</sup> Fruto claro de este esfuerzo de arcaización será, finalmente, el título con el que Herrera dará a la imprenta su cancionero en 1582, *Algunas obras de Fernando de Herrera*, con un indefinido que evoca y actualiza exclusivamente el cuarto libro de la edición que Boscán publica en 1543 (el que contiene únicamente “algunas obras” de Garcilaso). Con ese título Herrera termina de cavar la zanja que, desde su óptica humanista y bembiana, separa lo medieval de lo moderno, separación que otros críticos vendrán más tarde a sustentar al identificar a Garcilaso como “símbolo de lo nuestro, de lo moderno” (Alonso 41) y como “el descubridor de lo que en el primer tercio del

---

<sup>18</sup> Para la actitud de Herrera con respecto al estatus modélico de Garcilaso son importantes las observaciones de Navarrete en relación al intento herreriano de empequeñecer y desplazar a Garcilaso por medio del comentario y las traducciones (137-51). Núñez Rivera (1997) y Estévez Molinero estudian también las matizaciones y reservas de Herrera con respecto a algunos aspectos puntuales del verso garcilasiano en sendos artículos. Tales intentos y reservas, no obstante, están hechos, como Estévez Molinero subraya, “con el respeto de quien admira al poeta y con la sana disposición de quien lo acepta como un modelo” (34).

<sup>19</sup> El *Discurso* de Argote aparece publicado como parte de los preliminares a su edición de *El conde Lucanor*, uno más de los proyectos editoriales y anticuarios de este bibliófilo, filólogo, historiador y genealogista sevillano. Para la fortuna crítica de Mena en el *Discurso* y otros textos auriseculares, véase el detallado artículo de Matas Caballero.

<sup>20</sup> Colin C. Smith se ha referido ya a la influencia del *Discurso* de Argote en las *Anotaciones* de Herrera y ha investigado la relación entre ambos eruditos dentro del círculo humanista de Juan de Mal Lara en la Sevilla de la segunda mitad del Quinientos.

Quinientos era la modernidad europea” (Lázaro Carreter 110-11).<sup>21</sup> Esta modernidad, que Rivers identifica con la capacidad para “ser europeo, laico y cosmopolita” (1974, 17) en Garcilaso, convive de manera flagrante e inoportuna con lo arcaico o lo “medieval” en el cancionero de Montemayor, donde el toledano comparte cartel como referente poético con un autor al que la tradición exegética posterior considerará tosco y preterido. La respuesta de Herrera a este agravio cronológico tiene, cierto es, poco de novedoso –a fin de cuentas, el silencio es también el vehículo elegido por el sevillano para ventilar sus diferencias editoriales y hermenéuticas con *El Brocense*– pero su mutismo con respecto a Montemayor demuestra que el uso de esta práctica en las *Anotaciones* no es un hecho aislado u ocasional y que los procesos de canonización que este texto articula no aparecen siempre verbalizados de forma explícita.

---

<sup>21</sup> La asociación de Garcilaso con “lo moderno” en críticos como Dámaso Alonso y Lázaro Carreter está directamente vinculada, como Aurora Hermida ha advertido, a las diferentes ideas de la nación como comunidad imaginada que se gestan en España antes y después de la Guerra Civil. Véanse a este respecto los capítulos tercero y cuarto de su tesis doctoral.

## Obras citadas

- Alonso, Dámaso. *Cuatro poetas españoles (Garcilaso, Góngora, Maragall, Antonio Machado)*. Biblioteca Románica Hispánica 7. Madrid: Gredos, 1962.
- Argote de Molina, Gonzalo. Ed. Eleuterio F. Tiscornia. *Discurso sobre la poesía castellana*. Madrid: Victoriano Suárez, 1926.
- Ascoli, Albert Russell. "Petrarch's Middle Age: Memory, Imagination, History, and the 'Ascent on Mont Ventoux'." *Stanford Italian Review* 10 (1991): 5-43.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, & Emilio Blanco. "Introducción." Eds. Juan Bautista Avalle-Arce & Emilio Blanco. *Poesía completa de Jorge de Montemayor*. Madrid: Biblioteca Castro, 1996.
- Bianchini, Andreina. "Fernando de Herrera's *Anotaciones*: A New Look at His Sources and the Significance of His Poetics." *Romanische Forschungen* 88 (1976): 27-42.
- Boscán, Juan. Ed. Carlos Clavería. *Obra completa*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Braden, Gordon, & William Kerrigan. *The Idea of the Renaissance*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1989.
- Cochrane, Eric. *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. Ed. Felipe C. R. Maldonado. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Castalia, 1995.
- Cruz, Anne J. *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1988.
- Dagenais, John, & Margaret Greer. "Decolonizing the Middle Ages." *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 30.3 (2000): 431-48.
- De Certau, Michel. *The Writing of History*. New York: Columbia University Press, 1988.
- Díez Fernández, José Ignacio. "Introducción." *Diego Hurtado de Mendoza. Poesía completa*. Barcelona: Planeta, 1989.
- Dinshaw, Carolyn. *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.
- Esteva de Llobet, María Dolores. "Los cancioneros de Jorge de Montemayor: el 'Cancionero del poeta' (1554) y el 'Segundo cancionero espiritual' (1558)." Eds. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato. *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*. 2 vols. Madrid & Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004. 1: 761-73.
- Estévez Molinero, Ángel. "Los descuidos de Garcilaso en la perspectiva crítica de Herrera (con algunas notas sobre las "necedades" en las *Anotaciones*)." *Las Anotaciones de Fernando de Herrera: doce estudios*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1997. 135-56.

- Fox Morcillo, Sebastián. *De imitatione seu de informandi styli ratione*. Amberes, 1554.
- . *De historiae institutione dialogus*. París y Amberes, 1557. Reimpreso en *Teoría de la historia y teoría política en Sebastián Fox Morcillo. De historiae institutione dialogus. Diálogo de la enseñanza de la historia*. Ed. Antonio Cortijo Ocaña. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2000. 111-311.
- García Berrio, Antonio. *Formación de la teoría literaria moderna*. 2 vols. Madrid: Cupsa, 1977-80.
- González y Fernández-Corugedo, Santiago. "Ediciones de la poesía profana de Jorge de Montemayor." *Archivum* 36 (1986): 413-20.
- Hermida Ruiz, Aurora. "Historiografía literaria y nacionalismo español: Garcilaso de la Vega o el linaje del hombre invisible." Ph.D. Diss., University of Virginia, 1999.
- Herrera, Fernando de. Eds. Inoria Pepe & José María Reyes. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Kristeller, Paul Oskar. *Renaissance Philosophy and the Medieval Tradition*. Latrobe, PA: Archabbey Press, 1966.
- . *Renaissance Thought and Its Sources*. New York: Columbia University Press, 1974.
- Lázaro Carreter, Fernando. "La 'Ode ad Florem Gnidi' de Garcilaso de la Vega." Ed. Víctor García de la Concha. *Garcilaso: Actas de la Cuarta Academia Literaria Renacentista (Universidad de Salamanca, 2-4 de marzo de 1983)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1986. 109-26.
- Lledó-Guillem, Vicente. *Literatura o imperio: la construcción de las lenguas castellana y catalana en la España renacentista*. Newark: Juan de la Cuesta, 2008.
- Matas Caballero, J. "La pervivencia de modelos retóricos. Juan de Mena y la evolución poética en el Siglo de Oro." Ed. Pedro Ruiz Pérez. *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento español*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1993. 163-83.
- Mazzotta, Giuseppe. *The Worlds of Petrarch*. Durham, NC: Duke University Press, 1993.
- McLaughlin, M. L. "Humanist Concepts of Renaissance and Middle Ages in the Tre- and Quattrocento." *Renaissance Studies* 2 (1988): 131-42.
- . *Literary Imitation in the Italian Renaissance: from Dante to Bembo*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Moll, Jaime. "Sobre la historia de la primera edición de *Las obras* de Jorge de Montemayor." *Voz y Letra* 19 (2008): 3-8.
- Mommsem, Theodor E. "Petrarch's Conception of the 'Dark Ages'." *Speculum* 17 (1942): 226-42.
- Montemayor, Jorge de. *Las obras de Jorge de Montemayor*. Medina del Campo: Guillermo Millis, 1552 o 1553.



- . *Las obras de Jorge de Montemayor*. Amberes: Juan Steelsio, 1554.
- . *Obras de amores*. Zaragoza: Esteban de Nájera, 1554.
- . *Segundo cancionero espiritual de Jorge de Monte Mayor*. Amberes: Juan Lacio, 1558.
- . *Cancionero del excelentísimo poeta George de Montemayor*. Zaragoza: Viuda de Bartolomé de Nájera, 1562.
- . Ángel González Palencia ed. *El cancionero del poeta George de Montemayor*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1952.
- . Eds. Juan Bautista Avalle Arce & Emilio Blanco. *Poesía completa de Jorge de Montemayor*. Madrid: Biblioteca Castro, 1996.
- Montero, Juan. "Sobre imprenta y poesía a mediados del XVI (con nuevos datos sobre la princeps de Jorge de Montemayor)." *Bulletin Hispanique* 106.1 (2004): 81-102.
- . "Viejos y nuevos datos sobre la controversia poético-teológica entre Juan de Alcalá y Jorge de Montemayor." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 53.1 (2005): 163-79.
- . "La poesía del Siglo de Oro en sus antologías impresas: *El Cancionero general de obras nuevas* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1554)." En *Entorno al canon: aproximaciones y estrategias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2005. 413-38.
- Navarrete, Ignacio. Trad. Antonio Cortijo Ocaña. *Los huérfanos de Petrarca*. Madrid: Gredos, 1997.
- Núñez Rivera, J. Valentín. "Los poemarios líricos en el Siglo de Oro: disposición y sentido." *Philologia Hispalensis* 11 (1996-97): 153-66.
- . "Garcilaso según Herrera. Aspectos de crítica textual en las *Anotaciones*." *Las Anotaciones de Fernando de Herrera: doce estudios*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1997. 107-34.
- Núñez de Toledo, Hernán. Eds. Antonio Cortijo Ocaña y Julian Weiss. *Glosa a las 'Trescientas' de Juan de Mena*. En [www.ehumanista.ucsb.edu](http://www.ehumanista.ucsb.edu).
- Prieto, Antonio. "Cetina, Acuña, Montemayor." *La poesía española del siglo XVI. Andáis tras mis escritos*. Madrid: Cátedra, 1984. 113-48.
- Quint, David. "Humanism and Modernity: A Reconsideration of Bruni's Dialogues." *Renaissance Quarterly* 38 (1985): 432-45.
- Rivers, Elias. "Garcilaso divorciado de Boscán." *Homenaje a Rodríguez-Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*. Madrid: Castalia, 1966. II, 121-29.
- , ed. *Garcilaso de la Vega. Obras completas con comentario*. Columbus, OH: Ohio University Press, 1974.
- Román Gutiérrez, Isabel. "La poética del octosílabo en tratados y preceptivas." *Entorno al canon: aproximaciones y estrategias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2005. 167-96.

- Ruiz Pérez, Pedro. "De la teoría a la práctica: modelos y modelización en *Algunas obras*." *Las Anotaciones de Fernando de Herrera: doce estudios*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1997. 229-61.
- Simone, Franco. "La coscienza della Rinascita negli Umanisti." *La Rinascita* 2 (1939): 838-71.
- . "La coscienza della Rinascita negli Umanisti." *La Rinascita* 3 (1940): 163-86.
- Smith, Colin C. "Fernando de Herrera and Argote de Molina." *Bulletin of Hispanic Studies* 33 (1956): 63-77.
- Strohm, Paul. "Postmodernism and History." *Theory and the Premodern Text*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. 149-62.
- Terracini, Lore. *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*. Torino: Stampatori, 1979.