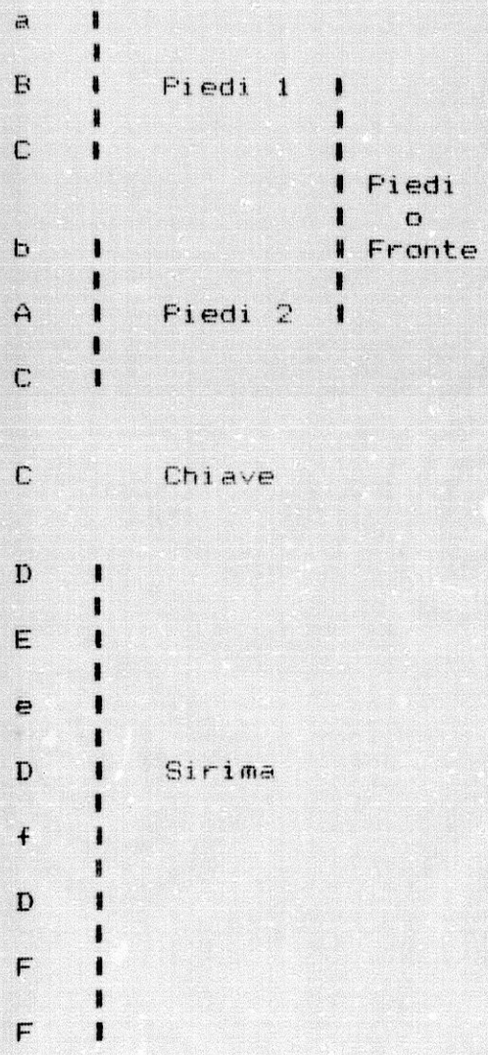
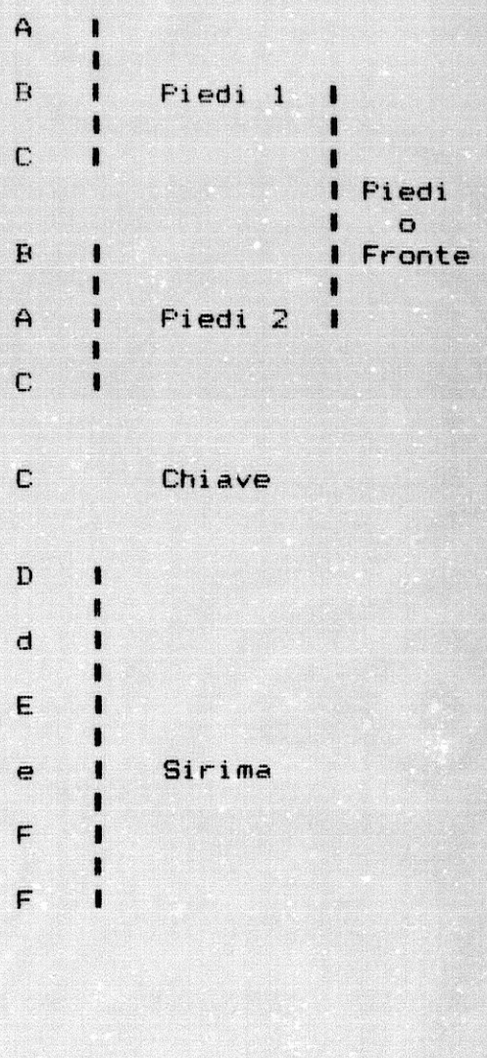
"El tiempo huye"
y vuela" (L).



"Sin temor de venir"
en lo que estoy" (LI).



Sin temor de venir en lo que estoy
penaba ufanamente hasta ahora
que pruebo de vivir nueva manera

y faltàndome ya de mi señora
el bien usado, mira a lo que soy
venido, Amor, y duèlete siquiera.

Bien se que no pudiera

contradecirte, cuando me perdi;
mas porque asi me di,
sin proballo me pesa y da dolor,
que si hay en ti valor,
aunque contradecirte te desplace,
debes menospreciar quien no lo hace.

LI

Una primera diferencia con respecto a Petrarca es la ausencia en Acuña del "commiato" o envìo, estrofa cierre de variada conformaciòn donde el poeta invoca a su propia canciòn: "El remate es una Estancia pequeña, que Tempo llama Buelta, o Retornelo, en que el Poeta al fin de la Cancion habla con ella..." [49] Veamos un ejemplo de Petrarca:

Canzon, s'al dolce loco
la donna nostra vedi,
credo ben che tu credi
ch`ella ti porgerà la bella mano,
ond`io son sì lontano.
Non la toccar; una reverente ai piedi
le di` ch`io sarò là tosto ch`io possa,
o spirto ignudo od uom di carne e d`ossa.
("Sì è debile il filo a cui s`attene") [50]

Dicho remate o envìo, a diferencia de lo que ocurre regularmente no sòlo en Petrarca sino tambièn en poetas castellanos como Boscàn, Garcilaso, Cetina o Diego Hurtado de Mendoza, resulta inexistente en Acuña.

Las dos canciones de Acuña se mantienen en un tono medio, tanto en el nûmero de estancias, cinco y siete respectivamente, como en el nûmero de versos de cada una, quince para la primera y trece para la segunda. En cuanto al porcentaje de endecasílabos y heptasílabos, hay un predominio de los primeros, acorde con el tono meditativo del discurso: "Una proporciòn alta de endecasílabos confiere a la canciòn un carácter grave y solemne".[51]

Segura Covarsí, que rastrea en las canciones de Acuña la influencia de las de Petrarca (LXXI, LXXII, LXXIII y CCVII del Canzoniere), concluye su estudio particular de Acuña afirmando: "Acuña, pues, en sus canciones se nos ofrece como un petrarquista decidido, conocedor de la tècnica de las canciones del poeta toscano y admirador ferviente de la poesía del cantor de Laura".[52]

A diferencia de los sonetos, y màs aûn si las comparamos con las canciones de Garcilaso o Petrarca, las de Acuña nos parecen frecuentemente de construcciòn torpe y farragosa. Alejadas de la elegancia garcilasiana, presentan un excesivo rebuscamiento conceptual que no queda bien resuelto desde una mètrica italiana. Quizà el fallo de nuestro poeta radique en su dificultad para adecuar un discurso de raíz tradicional a una mètrica italianista. A veces parecen sobrarle sílabas que completa rutinariamente. Veamos algunos ejemplos poco afortunados:

Y al comenzar creía
hallar, quejando en este gran deseo,

para aliviarme algún breve reposo;
no fue ni el callar, veo,
ser provechosa ni posible vía
a quien padece mal tan congojoso;
L, vv. 46-51.

Otros màs de mil modos he buscado,
probando si sin esto en mortal cosa
hallase sòlo un punto de sosiego;
mas la alma, que de otra arte no reposa,
LI, vv. 27-30

Tras varias lecturas, la impresiòn predominante es la de una confusiòn y falta de claridad poco estimulantes.[53] Tal vez Acuña hubiera alcanzado mejores resultados desde una mètrica tradicional que dominaba mejor; aunque el hecho de seguir tan de cerca los modelos petrarquistas parece hablarnos de un intento, fallido y no repetido, de ensayar una nueva forma mètrica.

El madrigal.

Su cultivo se reduce en Acuña a dos breves composiciones "En el tiempo, señora, que encubría" (LXXXVIII) y "En un contino llanto" (XCVIII). De origen italiano, el madrigal es una combinaciòn de endecasílabos y heptasílabos que suele terminar en pareado y de temàtica fundamentalmente amorosa, como ocurre en Acuña. Los paradigmas de sus composiciones son:

(LXXXVIII) a b B C d C d D b B

(XCVIII) a b B C d C d D b

Los madrigales de Acuña son obras de escaso interès y quizà pequen de un excesivo amaneramiento, especialmente el siguiente:

En el tiempo, señora, que encubria
lo que publico agora,
no tuve de descanso sola un hora.
Lo que sentìa me forzò a quejarme,
y quedo màs quejoso,
porque lo que busquè para aliviarme
me da menos reposo;
y pues todo camino es tan dañoso,
yo tomo por mejor
dejarme en vuestra mano y la de Amor.

LXXXVIII

Son obras toscas si las comparamos con la naturalidad y elegancia de los madrigales de Cetina (ùnicamente el de Cetina que comienza "!Ay què contraste fiero" comparte con los de Acuña el gusto por lo conceptuoso). No deja de ser curioso, por otra parte, la coincidencia de dichos poetas en el cultivo -marginal en el caso de Acuña- de una forma poemàtica tan poco desarrollada en la España del XVI.

La octava real.

De origen italiano, como el soneto y la canciòn petrar-

quista fue introducida en las letras españolas por Boscàn. La octava real es una estrofa compuesta por ocho versos endecasílabos, de los cuales los seis primeros riman alternadamente (ABABAB) y los dos últimos forman un pareado de nueva rima (CC). Es frecuente una pausa rítmica y sintàctica en mitad de la estrofa o tras una pareja de versos. Dicha estrofa se constituye poemàticamente mediante series abiertas que oscilan desde la utilizaciòn de una sola estrofa hasta la utilizaciòn de un nûmero indeterminado de estrofas en las composiciones extensas. La octava real se presta extraordinariamente para la expresiòn de contenidos serios y elevados, tanto en composiciones breves y lapidarias como extensas y narrativas: "Este genero de copla se llama Octava, [...] es muy usada en España, y muy a propòsito en las comedias, para razonamientos y oraciones: y fuera dellas, para descripciones, encomios, èglogas, y para historias seguidas,".[54]

Del primer tipo de composiciones breves, encontramos en Acuña dos epitafios, Epitafio puesto en un retrato de una señora (LXXXIX), "Dar fin pudo a los cuerpos que aquí encierra,";[55] un elogio, "Affrica en fama y muy nombre esclarecida";[56] y una dedicatoria al emperador, A su Majestad (II). Del otro tipo, como forma apropiada para contenidos narrativos extensos y de cierto aliento, encontramos La fàbula de Narciso (III) y Venus quaerens filium (CIX).

El mayor acierto de nuestro poeta con dicha forma poètica parece corresponderse con las composiciones breves, de dos estrofas a lo sumo, serias y lapidarias, mientras que las series màs extensas de octavas, de caracter narrativo, se

articulan con menor facilidad. Si tenemos en cuenta los anteriores anàlisis de sonetos y canciones se nos irà perfilando una cualidad poètica fundamental de Acuña: su mayor habilidad para las formas breves, sobrias y concentradas, y su mayor dispersiòn en las formas extensas.

Veamos algunos ejemplos:

> Invictísimo Cèsar, cuyo nombre
> el del antiguo Carlo ha renovado,
> al sonido del cual tiemble y se asombre
> la tierra, el mar y todo lo criado;
> en quien Roma su imperio y gran renombre
> conoce màs que nunca sublimado,
> y do el dichoso siglo que os alcanza
> pone primera y última esperanza.
>
> II, vv. 1-8.

En Venus quaerens filium encontramos ciertos recursos para enlazar algunas estrofas que acuden al siguiente expediente:

> que el caso lamentable de Narciso,
> hermosísimo hijo de Cefiso?
> De Cefiso y Leriope engendrado.
> .....
> Pues callo mi dolor, la culpa es mía.
> Mía es toda la culpa, pues no entiendo
>
> CIX, vv. 87-89, 248-249.

Dicho recurso, que recibe el nombre de anadiplosis y que

como podemos ver consiste en la repetición del final de un verso al comienzo del siguiente, resulta frecuente en Acuña: "Y en verla se enlazó de suerte en ellos,/ de suerte se enlazó,...", IV, vv. 121-122.[57]

También encontramos frecuentes parejas de sinónimos que en virtud de su escasa o nula diferenciación semántica[58] parecen el resultado de una técnica compositiva rápida y poco cuidadosa:

> Narciso libre y suelto anda cazando
> III, v. 217.
>
> el corazón más frío y más helado
> III, v. 206.
>
> Extraña es la pasión que prueba y siente
> III, v. 321.
>
> y que gobierno y mando el tercer cielo.
> Venus quaerens..., v. 4.

No obstante, resulta preciso reconocer que dicho recurso, "geminación adjetival" en palabras de Sobejano, pertenece al bagaje retórico común a los poetas de la época, y si algo hay que reprochar a Acuña serían algunos usos poco afortunados de la figura.

Bajo el epígrafe de Estancias aparecen en Acuña dos composiciones: "Por sosegado mar, con manso viento" (XX) y "Tan alto es el favor y el bien que siento" (CIII), formadas por una serie de octavas reales, cincuenta en la primera y

seis en la segunda. Veamos un fragmento de la primera:

Por sosegado mar, con manso viento,
fue de mi nave Amor un tiempo guía,
do si tuve de males sentimiento,
no menos de esperanza le tenía.
De todo vi mudanza en un momento,
mudándose también quien lo regía,
que es un vario señor cuya fortuna
jamàs supo estar firme ni ser una.

XX, vv. 1-8.

En estos poemas prevalecerà el anàlisis petrarquista. El caràcter narrativo de la octava ha dejado lugar a unos contenidos màs especulativos y estàticos. En general, las mencionadas Estancias alcanzan, a mi parecer, un muy digno nivel artístico, como el bellísimo ejemplo anterior.

La canciòn alirada.

Entendemos por tal "todas las formas pràcticas que se derivan de la canciòn petrarquista. Sus estrofas (liras), que por lo general son cortas y de disposiciòn simètrica entre sí, prescinden de la ordenaciòn rigurosa de la estancia petrarquista, y combinan libremente endecasílabos y heptasílabos al modo de la lira garcilasiana."[59] Las dos ùnicas canciones de este tipo compuestas por Acuña, A un buen caballero y mal poeta la lira de Garcilaso contrahecha (XCI) y Damòn, ausente de Galatea (CII), utilizan como estrofa base

la lira garcilasiana, introducida por Garcilaso en la lírica castellana, tomando como modelo una estrofa de Tasso, en su canciòn V. Ambas composiciones de Acuña se extienden a lo largo de un total de veintidòs estrofas, siguiendo fielmente el paradigma garcilasiano, especialmente la primera (XCI), minuciosamente analizada por Romera Castillo.[60] Veamos el comienzo de ambos poemas, de Garcilaso y de Acuña:

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento
y la furia del mar y el movimiento,
y en àsperas montañas
con el sũave canto enterneciese
las fieras alimañas,
los àrboles moviese
y al son confusamente los trujiese:

Ode ad florem Gnidi, vv. 1-10.[61]

De vuestra torpe lira
ofende tanto el son, que en un momento
mueve al discreto a ira
y a descontentamiento,
y vos sòlo, señor, quedàis contento.
Yo en àsperas montañas
no dudo que tal canto endureciese
las fieras alimañas,
o a risa las moviese

si natura el reir les concediese.

A un buen caballero..., vv. 1-10.

Acuña es indudablemente, dentro de los poetas de su generaciòn, el que màs cultiva dicha forma mètrica, dato que debemos tener en cuenta al analizar el desarrollo de esta importante forma, tan extendida en la segunda mitad del siglo. Aunque sigue muy estrechamente el modelo garcilasiano no podemos dejar de valorar positivamente sus logros, si no de originalidad, sí de correcciòn: "...y unas liras a Galatea, en que hay frases discretas y felices y mucha fluidez de metrificaciòn,".[62] Para comprender dicha habilidad hemos de considerar no sòlo el seguimiento de un modelo, tanto en cuanto a mètrica como a sustancia poètica, perfectamente elaborado; sino el hecho evidente de que una forma mètrica con un sesenta por ciento de heptasílabos favorece a un poeta como Acuña que parece mostrar menor acierto en series extensas de versos endecasílabos, como ya hemos podido ver anteriormente al analizar la canciòn petrarquista y la octava real en Varias poesías. No olvidemos a este respecto algo que ya señalò Dàmaso Alonso: "La lira es una constante advertencia al refreno, una invitaciòn a la poda de todo lo eliminable. La lira, con sus cinco versos, no permite los largos engarces sintàcticos: la frase se hace enjuta [...] y como el fin de una estrofa es, dentro de la unidad musical del poema, una pausa mayor, todo el movimiento melòdico se entrecorta, como en respiraderos o intervalos, facilitando el juego de las transiciones."[63] Rasgos todos ellos que se corresponden

fielmente con el hacer mètrico de nuestro poeta.

La sextina.

La sextina, paradigma mètrico de origen provenzal, se introduce en España a través de Italia, alcanzando su mayor desarrollo en la segunda mitad del siglo XVI (Herrera).[64] De artificiosa composición, consta de seis estrofas de seis versos y una contera de tres, todos endecasílabos. La rima no existe dentro de la estrofa, sino que las palabras finales de cada verso de la primera estrofa se repiten idènticas en la siguiente, en orden diferente cada vez aunque riguroso, y de tal manera que la última palabra de cada estrofa es idèntica a la última del primer verso de la siguiente. En la contera han de volver a aparecer las palabras repetidas a lo largo de la composición:

Espesos montes, espaciosos campos,
desiertas para mí y extrañas tierras
tan lejos del mayor bien de mi vida,
¡cuàn apartado ya de Galatea
forzado me tenèis, donde con llanto
la llamo ora en suspiros, ora en versos.
IV, vv. 350-355.

[contera] que para mí no hay campos ya, ni tierras
ni vida, sino ver a Galatea
y, no viéndola, son llanto mis versos.
IV, vv. 458-460.

El cultivo por parte de Acuña de la sextina es un hecho notable entre los poetas de su generaciòn. La sextina "Espesos montes, espaciosos campos," es la ùnica que escribiò Acuña, y además con ciertas peculiaridades:

a) Està engastada en otra composiciòn màs amplia: "Con nuevo resplandor Febo salìa" (IV), en tercetos, correspondièndose la parte de sextina con el monòlogo de Damòn acerca de sus amores con Galatea. Escribe a este respecto Antonio Prieto: "Y precisamente este canto de Damòn se realiza a travès de la forma mètrica de la sextina provenzal, que es la forma utilizada por Sincero (Sannazaro) en L'Arcadia, por Sireno (Montemayor) en la Diana, etcètera, como rasgo personal diferenciador en el plano narrativo. Que Damòn se exprese a travès de la sextina acentùa su caràcter biogràfico, de acuerdo con un canon pastoril."[65]

b) El nùmero de estrofas està triplicado, de tal manera que nos encontramos con dos sextinas gemelas con una ùnica contera. Veamos el esquema de dicha composiciòn:

Sextina 1.	Sextina 2.	Sextina 3.		
A F C E D B	A F C E D B	A F C E D B		
B A F C E D	B A F C E D	B A F C E D		
C E D B A F	C E D B A F	C E D B A F		
D B A F C E	D B A F C E	D B A F C E	B	
E D B A F C	E D B A F C	E D B A F C	D	Contera
F C E D B A	F C E D B A	F C E D B A	F	

(Cada línea vertical corresponde a una estrofa de la

correspondiente sextina)

La sextina es, como hemos podido observar, una composición muy artificiosa y afectada, que consigue difícilmente dar una imagen de naturalidad. Su escaso y particular cultivo en Acuña nos hace pensar ante todo en un mero ensayo de adiestramiento que no le satisfizo, pues es notable en Acuña su predilección por los metros más libres y espontáneos.[66]

Tercetos.

El terceto encadenado o "tercia rima", que también fue introducido en España por Boscán, alcanza un notable cultivo en la obra de Acuña, empleándolo en seis composiciones. Su extensión es bastante variada, desde los 23 tercetos de Elegía a una partida (VII) hasta los 115 de la égloga "Con nuevo resplandor Febo salía" (IV). Los tercetos aparecen siempre encadenados, llevando al final una estrofa de cuatro versos, un serventesio, para completar la rima. En cuanto a los asuntos, estos son los tradicionalmente asociados al terceto renacentista, el género epistolar y la temática bucólica:

Género epistolar:
- Silvano a Silvia (LXVII)
- Elegía a una partida (VII)
- Carta en tercia rima (LVIII)
- Carta de Dido a Eneas (XVIII)

Temàtica bucòlica: | Canto de Silvano (LXV)
| "Con nuevo resplandor Febo salía" (IV)

Dichas composiciones siguen mostrando a veces ese menor dominio de las formas extensas que acompaña el quehacer poètico de nuestro autor, y que comenzamos señalando en canciones y octavas y que ahora señalamos en las largas series de tercetos encadenados. En determinados casos el excesivo rebuscamiento conceptista resta fluidez al discurso, desaprovechando uno de los principales valores de la estrofa:

Antes la màs perfecta y mejor parte
es la que en el poder ajeno queda,
que con su propia mano Amor la parte.
Pues ved cómo de vos partirme pueda,
que sois parte mayor del alma mía,
sin que el dolor al del morir preceda,
VII, vv. 10-15.

Asimismo, encontramos a veces endecasílabos torpes, ripios y redundancias, atomismo y falta de trabazòn entre los tercetos. Veamos algunos ejemplos poco afortunados:

Mis làgrimas la bañan [la espada], y tras esto,
pues lo permite así mi desventura,
la bañarè en mi sangre presto, presto.
XVIII, vv. 268-270.

donde no se contenta con tenerme

sufriendo lo posible a un hombre humano,
que a lo imposible quiere someterme.
LVIII, vv. 55-57.

que en uno serà siempre lo que ha sido,
y en otro yo sè bien si faltaría
el màs delgado estilo y màs subido.
LXVII, vv. 115-117.

No hay que pensar que sòlo desaciertos acompañen la andadura poètica del terceto encadenado en Acuña. Lorenzo Rubio, con el que coincido, juzga muy positivamente tanto la Elegía a una partida ("Bella composición en tercetos encadenados, en la que los lamentos por la ausencia se revisten de delicadeza, moderación sentimental y ajustadas expresiones de cortesía."[68]), como el Canto de Si..ano ("Es uno de los màs bellos cantos de Acuña, escrito en tercetos encadenados. Comparado con las canciones escritas en estancias, se evidencia que, así como en èstas falta fluidez lírica y dominio de las estrofas, en los tercetos se expresa con mayor facilidad y soltura, aunque algunos endecasílabos de esta canción adolecen de acentuación violenta."[69]).

Endecasílabos sueltos.

Las composiciones estructuradas en torno a una serie ilimitada de versos de igual medida pero sin rima, endecasílabos fundamentalmente, no aparecen en la literatura castellana hasta Garcilaso, que introduce la forma en su "Episto-

la" a Boscàn, siguiendo ejemplos italianos. "La renuncia a la rima y, por consiguiente, a la disposiciòn estròfica màs comùn permite formalmente la expresiòn de las ideas en forma màs inmediata, y en las traducciones facilita una mayor fidelidad al original[...] Esta forma de poesia sin rima debe su origen al empeño de los poetas por acercarse a la poesia de la Antigüedad, incluso con renuncia de la rima, a veces despreciada por los humanistas como bàrbara."[70] Antonio Prieto valora el cultivo por parte de Acuña del endecasilabo suelto, relacionàndolo con la "questione metrica" principal de su tiempo: ?què forma mètrica utilizar para escribir un poema heroico en lengua vulgar? "Como Trissino, Acuña respondia a esta pregunta escribiendo en endecasilabos sueltos su Contienda por entender que al continuum narrativo, necesario a la èpica, el endecasilabo libre era el verso que mejor le iba."[71] Desde luego, es indudable el caràcter de traducciòn que tiene una gran parte de La contienda de Ayax... (V) y el claro deseo del poeta de desentenderse de las preocupaciones de la rima, y lograr asi una màs àgil plasmaciòn de la dialèctica en pugna (armas-letras).

A pesar de las criticas que sobre La contienda de Ayax... vierte J.M. de Cossio ("Expuesto queda el caràcter del poema apenas nada poètico. Se explana en ochocientos ochenta y siete versos sueltos, y su lectura es màs fatigosa que grata. [...] Si tan sòlo se exigia un decoro retòrico y una cierta originalidad dialèctica para abordar este tema, Acuña cumple sobradamente con el programa, aunque sobre la calidad de sus versos libres no comparta el optimismo de Sedano..."),[72]

pienso que tanto este poema como la Egloga y contienda... no pueden considerarse, dentro además de su carácter novedoso y experimental, negativamente. Acuña, liberado de las exigencias de la rima, planea y realiza con acierto el discurso poético. A este respecto sí comparto la valoración elogiosa de Lorenzo Rubio cuando afirma de La contienda...: "De los ochocientos ochenta y siete versos, se leen con gusto, por su fuerza expresiva, algunos pasajes, sobre todo del parlamento de Ulises, en el que los endecasílabos están constuidos con acierto, precisión y fluidez." [73] La utilización del endecasílabo es aún en muchos casos tosca, pero las exigencias claramente discursivas de los dos poemas difícilmente se hubieran plasmado mejor sin Acuña hubiera acudido a otras formas rimadas. Seguiremos encontrando construcciones tautológicas, redundantes:

> padeciese jamás lo que padezco,
> .....
> servir sin galardón quien sirve y muere?
> V, vv. 35, 15º.

Pero en general hay una apreciable elegancia y naturalidad, no sentimos la molesta sensación de que las exigencias de la rima mueven la pluma del poeta. Si La contienda... nos parece algo "farragosa" es más un problema de lenguaje poético o de la planificación general del poema, no de la versificación.

Resumiendo en pocas líneas nuestro análisis de las formas

mètricas en versos italianos de Varias poesías, hemos de subrayar primeramente que el soneto es la forma poemàtica predominante y donde el poeta nos muestra su mejor talento literario. También alcanzan notable extensiòn las composiciones escritas en tercetos encadenados, en algunas de las cuales hemos señalado indudables logros, aunque a veces también desaciertos. Igualmente muestra interès nuestro poeta por las ocatavas reales, alcanzando sus mejores aciertos, segùn nuestro parecer, en las composiciones breves. Son de destacar asimismo sus dos liras garcilasianas, de bellísima factura, que convierten a Acuña en uno de los principales cultivadores de una forma mètrica que en generaciones posteriores alcanzarà tan notorio desarrollo. Otras formas poemàticas como el madrigal o la sextina nos hablan de los deseos de Acuña de probar nuevos paradigmas mètricos, inusuales en el hacer poètico español del momento. Finalmente, es preciso valorar positivamente el cultivo por parte de nuestro poeta del endecasílabo suelto, donde alcanza un digno nivel literario.

A lo largo de nuestro anàlisis hemos ido anotando tambièn algunos defectos: parejas de sinònimos con escasa diferenciaciòn semàntica, ripios, falta de trabazòn entre las estrofas, endecasílabos flojos y malsonantes, falta de agilidad en el discurso, etc. Ello no ha de entenderse como una descalificaciòn del talento literario de nuestro poeta, aunque indudablemente dichos defectos sí señalan una menor elaboraciòn del discurso poètico. Estas irregularidades, que como hemos visto

no afectan por igual a todas las composiciones de Varias poesías, no son en modo alguno privativas de nuestro poeta, y desde luego no lo hacen inferior a otros compañeros de generaciòn como Hurtado de Mendoza o Cetina.

6.4. Formas mètricas tradicionales.

Las formas mètricas utilizadas por Acuña en sus composiciones tradicionales son estròficamente poco variadas. Poemàticamente predomina la glosa. En una primera clasificaciòn podrìamos distribuir estas composiciones en dos apartados: glosas y no glosas.

La glosa es una forma poètica de amplio cultivo en la lìrica española a partir del siglo XV: "Es notable que entre las formas poemàticas sòlo el romance y la glosa hayan sido imitadas en las demàs literaturas europeas".[74] Aunque no presenta una estructura demasiado definida, sus elementos fundamentales son "texto" o "cabeza" y "glosa" propiamente dicha. El texto se compone de un nùmero indeterminado de versos, que solìa ser de cuatro, aunque existan textos de un sòlo verso ("mote") y de màs y de menos de cuatro. La glosa consta generalmente de un nùmero de estrofas igual al nùmero de versos del texto, que se van repitiendo al final de cada estrofa. La principal finalidad de la glosa es la " explicaciòn que se da de una poesìa ya existente",[75] La glosa, asociada estrechamente a la lìrica cortesana, acompaña fundamentalmente a la temàtica amorosa de raìz conceptista e idealizante, aunque tambièn a la ligera y burlesca. Las

glosas de Acuña se consagran exclusivamente a dichas temáticas. A este respecto, y siguiendo a Janner (aunque èste no se refiere a nuestro poeta), habría que considerar las glosas de Acuña como una clara pervivencia de la glosa cortesana del siglo XV, en cuanto que continúa las temáticas amorosa (conceptuosa y/o popular) y burlesca, alejándose de los contenidos más filosóficos y religiosos, que bajo una forma mètrica más fija -el "tipo normal"- [76] caracterizan, según Janner, [77] las glosas más puramente renacentistas.

Acuña, en efecto, desarrolla la glosa con cierta libertad: de las seis composiciones que adoptan esta forma poemática, (X), (XI), (XII), (XIII), (XIV) y (XVI), una tiene como texto un único verso (X), dos tienen un texto de tres versos (XI) y (XVI), otros dos de cuatro (XIII) y (XIV) y otro de cinco (XII). En cuanto a sus particularidades, observamos que: a) el número de estrofas no es igual al de versos del texto; b) los versos del texto no son repetidos en su totalidad; c) muchas estrofas acaban en versos distintos, aunque similares, al texto. Las formas estróficas utilizadas en las glosas son las novenas (X) y (XII), septillas (XI) y (XVI) y coplas castellanàs (XIII) y (XIV).

De estas estrofas la más usual es la copla castellana, [78] cuya más frecuente disposición es abba cddc, aunque una composición de Acuña (XV) presenta también la variante abba cdcd en las estrofas segunda y tercera (aunque como ya vimos la autoría de esta estrofa y otras no sería de Acuña):

Otro

No sè yo mayor señal
de estar seguros de guerra
que ir desde Flandes por tierra
conejos a Portugal;
pero temo que alborote,
y en Francia mueva rumor
el crujir del chamelote
del señor embajador.

XV, vv. 17-24.

La novena es una estrofa mixta formada por una redondilla màs una quintilla, siguiendo el esquema abba ccddc o bien abba cdccd, ambos utilizados por Acuña. La septilla es una estrofa tambièn mixta formada por una redondilla y un terceto de arte menor con rima acc. Este tipo de estrofa mixta no fue inusual en la lírica del siglo XV. Tomàs Navarro Tomàs estudia bajo el apelativo de "copla mixta" tanto la septilla (4+3), como la novena (4+5). De la primera afirma: "Procedía del provenzal a travès del gallego portuguès". De la segunda: "La estrofa mixta de 4-5 era conocida desde antiguo en gallego-portuguès, provenzal y francès."[79] Como testimonio de las septillas tenemos, por ejemplo, aquellas que constituyen la segunda "serranilla" del marquès de Santillana, aunque la rima de los tercetos sea alterna. Durante el siglo XVI la encontramos en algunas composiciones de Juan de la Encina y de Lucas Fernàndez:

Montesina era la garza,
y de muy alto volar:
no hay quien la pueda tomar.

Mi amoroso pensamiento
ha seguido su guarida,
mas cuanto màs es seguida
tiene màs defendimiento;
de seguirla soy contento
por de su vista gozar:
no hay quien la pueda tomar.
80
Juan de la Encina, vv. 1-10.

Si al sospechoso acrecientan
las sospechas que le dan,
certezas se le harán.
Es cosa en amor muy hecha
donde no hay hora segura,
el venir siempre en figura
de verdad cualquier sospecha;
pero si el dolor estrecha
a quien sospechas le dan,
certezas se le harán.

Varias poesías, XI, vv. 1-10.

Como hemos podido ver, esta composición presenta una estructura muy similar a la de Acuña "Si al sospechoso acrecientan" (XI), y es frecuente en los villancicos de Juan de la Encina. En cuanto a las novenas, las encontramos en

las Coplas de Mingo Revulgo y en el Diàlogo entre el amor y un viejo de Rodrigo de Cota, que representan respectivamente los dos paradigmas utilizados por Acuña: abba ccddc, abba cdccd.

Ah Mingo Rebulgo, Mingo,
ah Mingo Rebulgo, ahao,
?quès de tu sayo de blao?
?Non lo vistes en domingo?
?Quès de tu jubòn bermejo?
?Por què traes tal sobreçejo?
Andas esta trasnochada
la cabeça desgreñada:
?non te llotras de buen rejo?

81
Coplas de Mingo Revulgo, vv. 1-9.

Ya la casa se deshizo,
de sotil lauor estraña,
y tornose esta cabaña
de cañuelas de carrizo.
De los frutos hize truecos
por escaparme de ti,
por aquellos troncos secos,
carcomidos, todos huecos,
que parescen cerca mi.

82
Rodrigo de Cota, Diàlogo entre el amor..., vv. 28-36.

Merece ser condenado
por grosero el amador

que quiere cerrar a Amor
en tèrmino limitado;
y pues para su poder
mil ejemplos hacen ver
que es corto y estrecho el mundo,
yo, que en su valor me fundo,
quiero lo que no ha de ser.
Varias poesías, X, vv. 19-27.

Hemos de subrayar que nuestro poeta muestra una notable predilecciòn por la glosa. Esto resulta muy evidente si lo comparamos con los poetas de su generaciòn: Garcilaso con una glosa, Boscàn con dos, Cetina con dos.[83] Aunque algunas glosas de Diego Hurtado de Mendoza presentan construcciòn similar a las de Acuña,[84] el mayor parecido con nuestro poeta lo hemos observado en las glosas de Cetina.[85]

De entre las composiciones que no adoptan la forma de glosa, sòlo una toma la forma de copla castellana (XV), mientras que las restantes son todas dobles quintillas. La doble quintilla en Acuña presenta una notable regularidad. Formada por dos semiestrofas con distinta disposiciòn de la rima, muestra, segùn Baehr,[86] los esquemas màs extendidos en el siglo XVI: ababa ccddc y abaab ccddc, de los cuales predomina el segundo tipo, con siete estrofas contra cinco en A una dama doliente...(VIII), ocho contra una en Otras(IX), y diecìocho contra cuatro en Quejas de ausencia...(XVII). Es absoluto, sin embargo, el predominio de la forma ababa ccddc en las dobles quintillas del Epigrama a la muerte del emperador

Carlos Quinto (CXI). La rima alterna de la primera semiestrofa le parecería probablemente a Acuña de una mayor seriedad y magnificencia:

La Fama

Yo, que soy la que levanto
de la sepultura al hombre
y con mi voz puedo tanto,
que hago inmortal al nombre
de los famosos que canto,
con mil lenguas y clamores
cantaré de los mayores
el màs famoso y mayor,
y el monarca emperador
de reyes y emperadores.

CVI, vv. 1-10.

Finalmente diremos algo en cuanto a la estructuración general de la estrofa en metros castellanos de Acuña. Como hemos podido observar con los anteriores ejemplos, hay un predominio en Acuña de las que podríamos considerar formas estróficas mixtas o compuestas: septillas (4+3), novenas (4+5), dobles quintillas (5+5) y coplas castellanas (4+4). El discurso gramatical se adecúa perfectamente a este carácter "biestrófico" de las formas. Unicamente en una ocasión las semiestrofas de una doble quintilla no se desarrollan coherentemente en el plano sintáctico:

Semiestrofas en función de la rima	Mas los mios que os miraban	Semiestrofas rítmico-sintácticas
	y mirándoos, conocían	
	el regalo en que vivían,	
	el bien que en veros gozaban	
	y el que partiendo perdían,	
	no tienen más que perder:	
	pues no veros es no ver,	
	sólo les queda esperar	
	que, volviéndoos a mirar,	
	vuelvan a cobrar su ser.	

XVII, vv. 41-50.

En cuanto a las glosas, podemos generalizar que en toda glosa la estrofa mixta elegida por el poeta es tal que su segunda semiestrofa tiene idéntica extensión al texto. Veamos sólo algunos ejemplos:

Texto:

Descubierta es la celada,
aunque se hizo de noche,
que cantastes en un coche.

El Duque de Alba

La nueva nos es llegada
y aprobamos la canción,
aunque cortesanos son

los que no perdonan nada;

Segunda semiestrofa:

pero, hecha su embajada,
bien puede cantar de noche

un embajador en coche.

XVI, vv. 1-10.

Texto:

Zagala, di, ?què haràs
cuando me veràs partido?
- Carillo, quererte màs
que en mi vida te he querido

Dime, pues fortuna ordena
mi pasiòn y mi partida,
si serà de ti sentida
parte alguna de mi pena:
o si no, siendo partido,
zagala, di, ?què haràs?
- Carillo, quererte màs
que en mi vida te he querido

Segunda semiestrofa:

XIII, vv. 1-12.

Texto:

Pues que no se ha de hacer
lo que mi querer desea,
quiero lo que no ha de ser,
quizà con no lo querer
posible serà que sea.

Pues por derecho camino
pierdo siempre lo que espero,
ya, señora, lo que quiero
no querello determino.

Segunda semiestrofa:

Orden nueva ha de tener
el alma en lo que desea,
quiera lo que no ha de ser,
quizà con no lo querer
posible serà que sea.

XII, vv. 1-14.

En esta disposiciòn podemos ver un recurso para compensar rítmicamente la no repetición completa de los versos del texto a lo largo del poema. Cuando el texto es un único verso el problema no se plantea, reapareciendo al final de cada estrofa.

Como acabamos de ver, el grupo de las composiciones de Acuña en metros tradicionales, aunque bastante limitado numèricamente, no deja de mostrar cierta importancia. Estròficamente, sin embargo, presenta escasa variedad, limitàndose a dobles quintillas (dos tipos), coplas castellanas y coplas mixtas (septillas y novenas). Dentro de las formas poemàticas hay un marcado predominio de la glosa, que se realiza a travès de septillas, novenas (dos tipos) y coplas castellanas. La mayor variedad la encontramos en la diferente extensiòn de los "textos", que pueden constar de uno, tres, cuatro o incluso cinco versos. Si en algunos poemas extensos en metros italianos detectàbamos falta de adecuaciòn entre el metro renacentista y un discurso excesivamente conceptista; èste, ahora, se realiza con fortuna, dentro de los màs estrechos y familiares límites del octosílabo.

6.5. Gèneros literarios en Varias poesías.

El concepto de gènero literario se presenta como un valor muy discutible y variable: "El concepto de gènero literario ha sufrido muchas variaciones històricas desde la antigüedad hasta nuestros dias, y sigue siendo uno de los màs arduos problemas de la estètica literaria."[87] En el presente capitulo intentaremos enfocar el concepto de gènero y sus relaciones con la mètrica y la temàtica. Asimismo ensayaremos una clasificaciòn genèrica de Varias poesías, dentro de los limites que el concepto de gènero lleva implicito.

El concepto de gènero literario se encuentra muy relacionado con los conceptos de mètrica y temàtica. Podemos afirmar que cada gènero muestra una predisposiciòn especial hacia determinados esquemas mètricos, aunque no de manera exclusiva. Asi, la temàtica bucòlica renacentista en verso utiliza principalmente poemas dialogados extensos (èglogas) formados de endecasilabos encadenados, aunque a veces tambièn encontramos, como es el caso de Acuña, sonetos de contenido bucòlico e incluso dialogados. En el caso del epigrama -continuando los ejemplos- tan posible es la utilizaciòn de un breve y lapidario soneto como la de un poema màs extenso. El gènero epistolar, a su vez, prefiere las composiciones extensas, pero tambièn encontramos breves sonetos "respondiendo a otro". Etc., etc. En cuanto a la temàtica, què duda cabe que cada gènero presenta una constelaciòn de temas que le son propios o preferidos. ?Acaso la temàtica de la naturaleza y de la Edad de Oro no caracterizan la Bucòlica desde Virgilio?

?Quizà la temàtica filosòfica o religiosa no ocupa lugar preponderante en el gènero epistolar?

Si queremos exponer claramente de què manera se encuentran interrelacionados todos estos conceptos, quizà convendrìa considerar còmo los diversos elementos temàticos se agrupan por afinidades, constituyendo los elementos de contenido de los gèneros, que a su vez se estructuran mètrica y formalmente de una manera predominante.[88] Desde este punto de vista podrìamos considerar los gèneros literarios como la consecuencia de una especial estructuraciòn mètrico-formal[89] de unos contenidos temàticos predominantes.[90] Si adoptamos la perspectiva de Carlos Reis (que sigue las teorìas de R. Ingarden) en el anàlisis estructural del texto literario, el gènero estarìa comprendido en el estrato de los "aspectos esquematizados", donde "se confiere a determinados componentes de los estratos anteriores [formaciones fònico-lingùìsticas y unidades de significaciòn] una configuraciòn especial que condiciona irremediablemente el propio acto de percepciòn del texto."[91]

En el siguiente cuadro proponemos una clasificaciòn genèrica de Varias poesìas, indicando de paso la composiciòn mètrica:

LIRICA

Egloga Egloga (IV), tercetos encadenados + sextina.

Egloga y contienda...(V), endecas. sueltos.

Soneto en coloquio...(LXXV).

Anàlisis m'trico de Varias poesias. los gèneros literarios

Canciòn Estancias I (XX), octavas reales.

Canciòn I (L), canciòn petrarquista.

Canciòn II (LI), " "

Estancias II (CIII), octavas reales.

Canciones en metros trad cionales (IX-XIV).

Madrigales (LXXXVIII, XCVIII).

Elegia Elegia a una partida (VII), tercetos.

Canto de S vano (LXV), tercetos.

Oda Damo.. ausente... (CII), en liras.

Epigrama Soneto en la muerte...(XXII), soneto.

Al marquès de Pescara (XXIII), soneto.

"Cual doloroso..." (XLI), soneto.

Epigrama a la muerte... (CXI), quintillas.

Epitafio Epitafio para la càmara...(XXIV), soneto.

Epitafio para la sepultura...(XXV), soneto.

Epitafio puesto en un retrato...(LXXXIX), octava real.

EPICA

Poema èpico culto La contienda de Ayax... (VI), endecasìlabos sueltos.

DIDACTICA

Epistola Carta de Dido a Eneas (XVIII), tercetos.

Carta en tercia rima (LVIII), tercetos.

Silvano a Silvia (LXVII), tercetos.

Fàbula La fàbula de Narciso (III), octavas reales.

Venus quaerens filium (CIX), octavas reales.

Sàtira A un buen caballero... (XCI), en liras.

Respecto a la anterior clasificaciòn cabe hacer una serie de puntualizaciones:

1) Hay subgèneros que muestran una gran coherencia tanto mètrica como formal. Asi, la epìstola utiliza preferentemente el terceto encadenado, la fàbula, las octavas reales de temàtica mitològica, la elegìa, los tercetos encadenados de temàtica amorosa, etc. Sin embargo, deberìa destacarse que algunos poemas mitològicos cortos (sonetos), aunque no aparecen en el anterior esquema, podrìan ser interpretados como ejemplificaciones morales ("Con Icaro de Creta se escapaba", CV; "Con tal instancia...", (CVI); "En su fiera grandeza...", CVII), lo que los relacionarìa directamente con el subgènero de la fàbula. Igual consideraciòn podemos hacer respecto a los "sonetos-respuesta" (LXIX, XC) en relaciòn con el gènero epistolar.

2) En otros subgèneros el contenido temàtico es muy determinante, aunque la mètrica no lo sea tanto. Es el caso de la èglogа, la canciòn, el epigrama y el epitafio. En la èglogа, la temàtica bucòlica y la utilizaciòn del diàlogo parecen ser los elementos determinantes (siguiendo la tradiciòn de Teòcrito y Virgilio), pues la estructuraciòn mètrica puede variar entre tercetos encadenados, endecasìlabos sueltos, sex-

tinas o sonetos. Parecidas consideraciones podemos hacer respecto a los restantes subgèneros: la canciòn y la temàtica amorosa pueden realizarse en estancias, canciones petrarquistas y diversas combinaciones mètricas tradicionales; el epigrama y la temàtica funeral, por su parte, en sonetos y dobles quintillas. En el caso del epitafio se combina la temàtica supulcral ("inscripciòn sobre...") con la parquedad verbal en sonetos y octava real.

3) En cuanto a los restantes subgèneros (oda, poema èpico culto y sàtira) diremos que no resulta posible evaluar, si nos atenemos ùnicamente a Varias poesìas, el grado de variaciòn temàtica y mètrica. La oda, desde Garcilaso, aparece fuertemerte relacionada con la temàtica amorosa y la lira. Los poemas mitològicos cultos se pueden realizar mètricamente de diversas maneras, aunque en el caso de La contienda... el hecho de que se trate de una traducciòn ha determinado con toda seguridad la elecciòn del endecasìlabo suelto. En el caso de la sàtira tambièn es posible una gran variedad mètrica; la utilizaciòn de una lira estrechamente garcilasiana refuerza mediante la parodia el contenido còmico del subgènero.[92] [93]

4) No todas las composiciones de Varias poesìas aparecen en el anterior cuadro. Nos preguntamos, como Wellek, "?Va implìcito en una teorìa de los gèneros literarios el supuesto de que toda obra pertenece a un gènero? Esta cuestiòn no se plantea en ninguno de los estudios que conocemos."[94] Muchas de las composiciones que integran Varias poesìas, como los

sonetos, presentan una escasa caracterizaciòn genèrica: ¹èase el caso del soneto dialogado entre Demòcrito y Heràclito ("De tu tristeza, Heràclito, me espanto," XLVII), que sòlo forzadamente podrìa considerarse un diàlogo didàctico. Asimismo, algunos sonetos comparten con las èglogas la temàtica bucòlica, pero la ausencia del diàlogo los diferencia decisivamente. Igualmente podrìamos considerar satìricos, aunque dificilmente como "sàtira pedagògica", los poemas de temàtica burlesca escritos en metros castellanos (VIII, XV, XVI). Etc.

5) Algunas composiciones podrìan considerarse como pertenecientes a otros subgèneros distintos a los que aquì se les ha asignado. Asì, La contienda de Ayax... es fàbula para Cossio.[95] En el Canto de Silvano una temàtica bucòlica se ha introducido en un subgènero como la elegìa. Finalmente, aclararemos que si hemos considerado la Contienda de Ayax... màs como poema èpico culto que como fàbula no es porque no reconozcamos la existencia màs que evidente de una conclusiòn final tras la disputa; sino porque a nuestro parecer los rasgos èpicos y mitològicos, en los que el poeta se recrea a lo largo del extenso poema siguiendo a Ovidio, son los que conforman primariamente la composiciòn. Ademas, a diferencia de La fàbula de Narciso o Venus quaerens filium, que ejemplifican los castigos y sufrimientos que da Amor, en La contienda... no encontramos una moraleja final de caràcter moral de la que pueda aprovecharse el lector. En cuanto al Canto de Silvano, lo hemos clasificado como elegìa porque consideramos evidente que lo puramente bucòlico, reducido aquì a la evocaciòn de un escenario pastoril, cede terreno

ante el exaltado desahogo emocional del enamorado.

NOTAS

1. Lapesa, R., "Poesía de cancionero y poesía italianizante", en De la Edad Media a nuestros días, op. cit., p. 155. Véase más adelante la muy instructiva comparación entre dos poemas de Cetina, un madrigal renacentista y una canción octosilábica, sobre el mismo tema.

2. Díaz Rengifo, Juan, Arte poética española, Madrid, Juan de la Cueva, 1606, p. 47. Edición facsímil: Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, con epílogo de Antonio Martí Alanís.

3. Marchese, A., y Forradellas, J., Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Barcelona, Ariel, 1986, p. 120.

4. La cita la tomo de Adolfo de Castro (ed.), Poetas líricos de los siglos XVI y XVII, BAE., XLII, Madrid, 1951, p. cvii.

5. Sobre el desarrollo del endecasílabo en la lírica española con anterioridad al XVI, véase un útil resumen en Baehr, R., Manual de versificación española, Madrid, Gredos, 1973, pp. 145-151.

6. Argote de Molina, Discurso sobre la poesía castellana, "Biblioteca española de divulgación científica VI", Madrid, Victoriano Suárez, 1926, p. 44. Edición de Eleuterio F. Tiscornia.

7. Si tuviéramos en cuanta todas las posibilidades mètricas indiscriminadamente, los resultados serían según Navarro Tomàs de 171 tipos de endecasílabos. Cfr.: Navarro Tomàs, Tomàs, Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca, Barcelona, Ariel, 1973, pp. 87-115; estudio fundamental sobre los aspectos rítmicos de octosílabos y endecasílabos.

8. Seguimos a Baehr, op. cit. pp. 136 y ss.

9. A este respecto Baehr sigue a Henríquez Ureña, P., El endecasílabo castellano, RFE., VI, 1919, pp. 132-157.

10. Baehr, op. cit., p. 152.

11. Art. cit., p. 147.

12. Ahora según Baehr, op. cit., p. 143.

13. Ibidem, p. 144.

14. Una buena introducción sobre la aplicación informàtica a estudios lingüísticos y literarios la encontramos en Kock, Josse de, Introducción a la lingüística automàtica en las lenguas romànicas, Madrid, Gredos, 1974, 246 pp; del mismo autor, Elementos para una estilística computacional, Madrid, Coloquio, 1983, 2 vols., 176+192 pp. Ambos libros cuentan a su vez con una abundante bibliografía.

15. La importancia del trabajo de desarrollar ese programa, así como el esfuerzo que supondría la entrada de datos, crea-

ciòn de ficheros, etc., sòlo sería rentable si el programa contase además con la posibilidad de analizar otros fenòmenos mètricos estrechamente relacionados con el ritmo en sí. Este es el caso de los distintos tipos de rima, tipos predominantes de palabras en cuanto a nûmero de sílabas, cômputo silàbico del verso en general, hiatos y dièresis... Dicho programa debería atender asimismo a otras variables: diversa extensiòn de los poemas, tipo de estrofa, situaciòn cronològica del poema, temàtica predominante... No sería rentable realizar un anàlisis, informatizado o manual, sòlo de los tipos rítmicos del endecasílabo y olvidar todos los otros aspectos mètricos anteriormente reseñados y que son igualmente determinantes para un conocimiento completo del endecasílabo de Varias poesías. Respecto a mètrica vèase de Kock, Elementos..., op. cit., vol. II, pp. 60-62.

16. La fundamentaciòn de mi proceder respecto a "muestra" y "representatividad" la tomo de Muller, Charles, Estadística lingüística, Madrid, Gredos, 1973, pp. 21-38.

17. Ibidem.

18. Segùn la apreciaciòn de Begoña Lòpez Bueno, op. cit., p. 233: "el predominio del tipo A es obvio".

19. Op. cit., p. 144.

20. Art. cit., p. 143.

21. Op. cit., pp. 142-143.

22. Op. cit., p. 223.

23. Su existencia en Acuña aparece ya reseñada en Henriquez Ureña, art. cit., p. 148. n. 1.

24. Ibidem, p. 143.

25. Op. cit., p. 224.

26. Alonso, Dàmaso, "Primer escalòn de manierismos del siglo XVI. Plurimembraciones y correlaciones de Garcilaso a Gutierre de Cetina", Asclepio, XVIII-XIX, 1966-1967, pp. 61-76. Seguimos al autor en la consideraciòn manierista del recurso, que analizamos en el caso particular de Varias poesias.

27. Quilis, A., Mètrica española, Madrid, Alcalà, 1975, p. 82.

28. Ibidem, p. 74.

29. Ibidem, p. 80. Los restantes tipos de encabalgamiento que distingue Quilis no nos parecen pertinentes desde el punto de vista estilistico de nuestro anàlisis.

30. Anotaciones, en Gallego Morell, A., Garcilaso de la Vega y sus comentaristas, op. cit., p. 309. Vèase al respecto, de Quilis, A., La estructura del encabalgamiento en la mètrica española, "Anejo LXXVII de la Revista de Filologia Española", Madrid, CSIC., 1964. Vèase ademàs, de Dàmaso Alonso, "Garcilaso y los limites de la estilistica", en Poesia española. Ensayo de mètodos y limites estilisticos, Madrid, Gredos, 1966, pp. 71 y ss.

31. Op. cit., pp. 96-97.

32. Vèase un resumen en Baehr, op. cit., pp. 106-118.

33. Ibidem, pp. 113-115. Cfr.: Navarro Tomàs, T., "El octosílabo y sus modalidades", en Los poetas en sus versos..., op. cit., pp. 35-66.

34. Ibidem, p. 395.

35. Burckhardt, La cultura del Renacimiento en Italia, Madrid, 1985, pp. 253-254.

36. Canzoniere, datos tomados de Baehr, op. cit., pp. 394-395, n. 185.

37. Los datos de Boscàn, Garcilaso, Cetina y Hurtado de Mendoza proceden de Clarke, D.C., "Tiercet rimes of the Golden Age sonnet", Hispanic Review, IV, 1936, p. 381. La recopilaciòn realizada por esta autora, que ignora a nuestro poeta, no recoge ningùn ejemplo del tipo CDE FCE (aunque sí similares como CDC EFE, CDE FDE, CDE CFE), ni del tipo BAB ABA.

38. Rengifo, op. cit., p. 54, recoge un tipo similar ABA BAB bajo el nombre de soneto continuo: "...tiene los consonantes de las Bueltas del mismo genero que los de los Pies..."

39. La poesía del siglo XVI. I., op. cit., p. 45. Es decir, el soneto dialogado supone para Prieto una forma opuesta "al desarrollo introspectivo del soneto en Petrarca y en Garcila-

so.", ibidem, p. 144.

40. Estudios sobre el petrarquismo en España, op. cit., p. 49.

41. Baehr, op. cit., p. 76, n. 29.

42. Lorenzo Rubio Gonzàlez, en su ediciòn citada de Varias poesías, p. 239, n. 166, señala diversos autores que cultivaràn dicho artificio con posterioridad a nuestro poeta: Herrera, Alonso de Acevedo, Lomas Cantoral, Pedro de Padilla, Lòpez de Ubeda, Pedro Laínez, etc.

43. "Pero creo advertir aquí, por sonetos como 'Pastora en quien mostrar quiso natura', una inclinaciòn de Acuña, nacida del sentimiento, que tiende a fundir formas cortesanas, como el soneto, con formas pastoriles como la èglogа. Distintamente a Petrarca...", op. cit., p. 132

44. Para un anàlisis del modelo de cancionero petrarquista y su aplicaciòn a Acuña, vèase, de Antonio Prieto, la obra anteriormente citada, pp. 30-36 y 133-134.

45. Cito por la ediciòn de Rivers, E. L., Poesías castellanas completas, Madrid, Castalia, 1972, p. 196.

46. Quilis, A., Mètrica española, Madrid, Alcalà, 1975, p. 82.

47 Ibidem, p. 83.

48. La canciòn petrarquista en la lìrica española del Siglo de Oro, Madrid, CSIC., 1949, 335 pp. Para Acuña vèanse especialmente las pàginas 119-126.

49. Rengifo, op. cit., p. 65.

50. Cito por la ediciòn ya citada anteriormente de Atilio Pentimalli, nùm. 37, p. 94.

51. Baehr, op. cit., p. 344.

52. Op. cit., p. 124.

53. Señalemos, no obstante nuestro parecer, las siguientes palabras de Segura Covarsì referidas a la canciòn "Sin temor de venir en los que estoy," (LI): "La cuarta estancia, aunque Acuña siga tambièn a Petrarca, lo realiza con tanto acierto, que a veces supera al modelo.", La canciòn petrarquista en la lìrica española del Siglo de Oro, op. cit., p. 122.

54. Dìaz Rengifo, op. cit., p. 59.

55. Recogida por Luis de Marmol y Carvajal en Primera parte de la descripciòn general de Africa, ed. cit., Preliminares.

56. Ibidem, II, libro III, fol. 284 v.

57. Segùn Lorenzo Rubio Gonzàlez (ed.), Poesìas de Hernando de Acuña, edic. cit., p. 90, Lomas Cantoral utilizarìa precisamente ese recurso retòrico para alabarle como poeta en "Cante, Acuña, de ti el divino Apolo,/ Apolo sacro, Acuña, de ti cante", poema al que ya nos referimos en nuestro estudio

biogràfico.

58. Vèase, de Gonzalo Sobejano, El epíteto en la lírica española, Madrid, Gredos, 1970, pp. 223-224.

59. Baehr, op. cit., p. 359.

60. Romera Castillo, J., "Hernando de Acuña: la lira de Garcilaso contrahecha", art. cit.

61. Cito por la edición de Elías L. Rivers, edic. cit., p. 93.

62. Menèndez Pelayo, M., Horacio en España, Madrid, 1885, recogido en Bibliografía hispano-latina clàsica, Santander, 1951, VI, p. 301.

63. Poesía española..., op. cit., pp. 128-131.

64. Para màs detalles de su evolución vèase, de Baehr, op. cit., pp. 357-359. Cfr. Lòpez Bueno, Begoña, "La sextina petrarquista en los cancioneros líricos de cuatro poetas sevillanos (Cetina-Herrera-Cueva-Rioja)", Archivo Hispalense, 1984, pp. 57-75.

65. Op. cit., p. 131.

66. No obstante hemos de resaltar cierto interès de Acuña por la utilización de palabras-rima repetidas. Vèase a este respecto Soneto sobre la red de amor y Respuestas (XXVI-XXIX), así como el soneto El Viernes Santo al alma (XCIII), ya comentados con anterioridad.

67. Como anota Rubio González (edic. cit. de Varias poesías, p. 165, n. 110), Acuña utilizò este giro "presto, presto" en el Orlando enamorado.

68. Edic. cit., p. 134, n. 82.

69. Ibidem, p. 210, n. 145.

70. Baehr, op. cit., pp. 78-79.

71. Antonio Prieto, op. cit., p. 123.

72. Fàbulas mitològicas de España, op. cit., pp. 190-191.

73. Edic. cit., p. 111, n. 57. Vèase tambièn p. 119, n. 68.

74. Janner, H., "La glosa española. Estudio històrico de su mètrica y de sus temas", Revista de Filología Española, XXVII, 1943, p. 181.

75. Ibidem, p. 182.

76. Ibidem, p. 182.

77. Ibidem, pp. 185-186, 194-196.

78. Baehr, op. cit., p. 285. Ausias March emplea este esquema en 90 de sus 128 poesías.

79. Mètrica española. Reseña històrica y descriptiva, Madrid, Guadarrama, 1972, pp. 132-133.

80. Alonso, Dàmaso, Cancionero y romancero español, Madrid, Salvat, 1970, pp. 76-77.

81. Poetas cortesanos del siglo XV, edic. de Josè Onrubia de Mendoza, Barcelona, Bruguera, 1975, p. 161.

82. Foulchè-Delbosc, R., Cancionero castellano del siglo XV, Madrid, NBAE., 22, 1915, p. 580.

83. Vèase Janner, art. cit., p. 195, n. 3.

84. Vèase BAE., vol. XXXII, pp. 81 y 100.

85. Vèase en Blecua, J.M., "Poemas menores de Gutierre de Cetina", en Sobre poesía de la Edad de Oro, Madrid, Gredos, 1970, pp. 48-61.

86. Op. cit., p. 298.

87. Aguiar e Silva, V.M. de, Teoría de la literatura, Madrid, Gredos, 1972, p. 159.

88. A este respecto opinan Wellek, R. y Warren, A. (Teoría literaria, Madrid, Gredos, 1969, p. 278): "Creemos que el gènero debe entenderse como agrupaciòn de obras literarias basado teòricamente tanto en la forma exterior (metro o estructura especificas) como en la interior (actitud, tono, propòsito; dicho màs toscamente: tema y pùblico)."

89. No todo se reduce evidentemente a mètrica: en la èglogа, por ejemplo, es importantisimo el diàlogo. Igualmente adquieren valor determinadas acuñaciones lèxicas, clichès, figuras, etc., que acompañan e identifican los diversos gèneros.

90. Horacio asigna a distintas temàticas distintas formas mètricas:

> Res gestae regumque ducumque ete tristia bella
> quo scribi possent numero, monstravit Homerus.
> Versibus impariter iunctis querimonia primum,
> post etiam inclusa est voti sententia compos;
> quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,
> .....
> Arquilochum propio rabies armavit iambo:
> .....
> Musa dedit fidibus divos puesrosque deorum
> et pugilem victorem et equum certamine primum
> et invenum curas et libera vina referre.
> Epistola ad Pisones, vv. 73-77, 79, 83-85.

91. Reis, C., Fundamentos y tècnicas del anàlisis literario, op. cit., p. 219.

92. "En el Renacimiento, oda sirviò para distinguir el poema lìrico de corte clàsico, diferenciàndolo de los gèneros trovadoresco-petrarquistas.", Làzaro Carreter, F., Diccionario de tèrminos filològicos, Madrid, Gredos, 1977, p. 300.

93. Vèase Romera Castillo, J., "Hernando de Acuña: la lira de Garcilaso contrahecha", art. cit.

94. Wellek, op. cit., p. 272.

95. "La trascendencia de esta fàbula...", Fàbulas mitològicas de España, op. cit., p. 189.

7. ANALISIS ESTILISTICO DE VARIAS POESIAS.

7.1. Introducciòn.

En el presente capítulo nos proponemos realizar un anàlisis morfosintàctico y semàntico de Varias poesías, atendiendo a los aspectos màs puramente estilísticos. En el anàlisis morfosintáctico estudiaremos tanto las categorías lèxicas y gramaticales como el orden verbal. En el nivel semàntico prestaremos atenciòn a todos los fenòmenos de cierta relevancia que se relacionen con el plano del significado. Rehuimos desde un principio toda discusiòn en torno a la mayor o menor licitud del anàlisis morfosintàctico (de la morfosintaxis como ciencia lingüística en general) así como a la divisiòn de la obra literaria en plano del significado o contenido y plano del significante o expresiòn. Ambos procedimientos obedecen a una clara finalidad pragmàtica y se encuentran apoyados por numerosos estudios. La morfosintaxis nos permite una doble aproximaciòn al hecho lingüístico en virtud de la cual cuenta tanto la forma como la funciòn: toda forma cumple una funciòn en el discurso y toda funciòn implica una forma. Sòlamente con criterios pedagògicos o metodològicos es justificable una separaciòn entre el estudio de la forma (morfología) y el estudio de la funciòn (sintaxis): "Lingüísticamente, una forma es tal forma en tanto en cuanto realiza una funciòn. La gramàtica se debe referir a esas relaciones funcionales de las formas y no a las formas en sí y por sí mismas."[1] Por otra parte, significante y significado se co-

rresponden con los dos planos que es posible distinguir en toda lengua: "el de la expresiòn y el del contenido. La expresiòn se realiza por medios fìsicos y fisiològicos, y el contenido se refiere a los conceptos infinitos de la mente humana."[2] Què duda cabe que tal distinciòn es meramente teòrica y que ambos planos se unen en el signo lingüìstico, que no es otra cosa que "la asociaciòn de una forma [sustancia conformada] de expresiòn y una forma de contenido."[3]

Tanto para el anàlisis del contenido como de la morfosintaxis de Varias poesìas seguimos el esquema de anàlisis estilìstico propuesto por Carlos Reis,[4] prescindiendo de todo lo relativo a mètrica, ya analizado anteriormente, y añadiendo otros enfoques complementarios que seràn citados en el lugar oportuno.

Seguidamente se analizaràn los poemas en metros italianos de Varias poesìas. Los poemas en metros castellanos seràn estudiados a continuaciòn de aquèllos.

7.2. Anàlisis morfosintàctico de los poemas en metros italianos.

Antes de proceder al anàlisis morfosintàctico de Varias poesìas resulta necesario hacer dos observaciones previas, observaciones que son tambièn aplicables al anàlisis semàntico, tanto en metros italianos como castellanos:

1) Dentro de la multiplicidad de fenòmenos de lengua que concurren en los dominios tanto morfosintàctico como semàn-

tico de Varias poesìas expondremos ùnicamente aquèllos que resulten relevantes desde un punto de vista literario, aquèllos que contribuyen a dibujar un perfil estilìstico de nuestro autor, entendiendo por estilo un conjunto de rasgos diversos que particularizan a un escritor y permiten situarlo con mayor eficacia en un contexto cultural, històrico... [5] El anàlisis estilìstico no puede ser una mera enumeraciòn de hechos de lengua inconexos:

> Pero, como se comprende, el anàlisis estilìstico -como todo proceso de lectura crìtica- no puede resumirse en la enumeraciòn acrìtica de las caracterìsticas tècnico-estilìsticas del texto. De ahì que sea conveniente considerar otro gran principio operatorio: la radicaciòn subjetiva del estilo. Con esta expresiòn queremos designar la apreciaciòn y valoraciòn de los recursos estilìsticos, teniendo presente fundamentalmente no sòlo su enraizamiento en la subjetividad del escritor, sino sobre todo el entramado semàntico en funciòn del que se explican los referidos recursos. De hecho, hay que reconocer que esa apreciaciòn global sòlo es posible cuando la fase de aproximaciòn estrictamente analìtica de los constituyentes estilìsticos se completa con la evocaciòn de un significado que, en el contexto de un periodo literario determinado, de un gènero literario definido o de cierta orientaciòn temàtico-ideològica, justifique y confiera coherencia estètica a esos constituyentes. (6)

A dichos aspectos prestaremos atenciòn en nuestro estudio.

2) La segunda observaciòn parte del hecho, natural por otra parte, de que el lenguaje poètico de Acuña no alcanza ni mucho menos un caràcter totalmente idèntico en toda su producciòn en metros italianos. Serà necesario, por lo tanto, hacer en cada momento las debidas precisiones en cuanto a temàticas, gèneros, influencias..., lo que nos llevarà, por otra parte, a cumplir los objetivos metodològicos planteados en el punto anterior. Como ya hemos dicho otras veces, en

Acuña viene a sumarse junto con las innovaciones italianas el peso de la tradiciòn castellana medieval. De esta manera, dentro de la misma temàtica amorosa, encontramos diversos niveles de dicciòn. El discurso que màs claramente se corresponde con los ideales renacentistas de equilibrio, naturalidad y claridad es aquèl que aparece fundamentalmente en los poemas bucòlicos, mientras que en otros poemas Acuña da mayor o menor paso a las influencias cancioneril y medievales, que conviven en mayor o menor medida con las formas italianas. Dicciòn igualmente renacentista es la que encontramos en las composiciones mitològicas y dedicatorias, mientras que las de temàtica moral-religiosa traslucen un ensimismamiento existencial del poeta que apartàndose de un primer Renaciminto desemboca "en posiciones estètica e ideològicas que lo asimilan a las corrientes poèticas de la segunda mitad del siglo XVI."[7]

7.2.1. Categorìas lèxicas y gramaticales.

Dentro de este apartado analizaremos ùnicamente aquellas categorìas que presenten una funcionalidad estilìstica. Especial importancia a este respecto adquiere el adjetivo.

El adjetivo.

El adjetivo es sin duda la unidad gramatical que mejor caracteriza estilìsticamente un texto literario. En primer lugar, el mayor o menor grado de adjetivaciòn, es decir, la mayor o menor presencia de adjetivos en un texto es un hecho que depende en gran medida de la voluntad estilìstica del autor. Empezaremos, pues, nuestro anàlisis del adjetivo en

Varias poesìas haciêndonos la siguiente pregunta ?Cuàl es el grado de presencia que muestra el adjetivo en dicho poemario? ?Es constante ese grado de presencia en todos los poemas, en todos los metros, en todas las temàticas? La escasez de adjetivos puede conferir al texto una mayor sobriedad y objetividad, asì como puede favorecer enunciados discursivos y abstractos. La presencia de adjetivos embellece el discurso poêtico, lo humaniza subjetivàndolo, le concede relieve y poder de evocaciòn o descripciòn. El adjetivo se encuentra ciertamente bastante presente en los poemas en metro italianos que componen Varias poesìas, aunque en grado variable. El mayor grado de presencia lo encontramos indudablemente en los poemas de temàtica bucòlica, donde el poeta se complace en la descripciòn de una naturaleza bellamente idealizada:

Con nuevo replandor Febo salìa
por las doradas puertas del Oriente,
dando luz a los campos y alegrìa,
cuando, cabe una fresca y clara fuente

IV, vv. 1-4.

Cuando la alegre y dulce primavera
a partir sus riquezas comenzaba,
y de los verdes campos desterraba
aquella estêril sequedad primera,

LXIV, vv. 1-4.

Aficiòn que tambièn encontramos en los poemas mitològicos

que, como La fàbula de Narciso (III), presentan una ambientaciòn pastoril:

Todas las ninfas de aquel valle umbroso
a las tristes obsequias se juntaron,
que juntas quieren dar supulcro honroso
al cuerpo muerto que ya vivo amaron.
III, vv. 705-708.

Importante uso del adjetivo hace tambièn Acuña dentro de la temàtica amorosa de corte petrarquista, tanto en la descripciòn de la belleza y dureza de la amada como en la de sus estados anìmicos de apenado amador:

Y cuando Febo por la usada vìa,
esparciendo sus rayos encendidos,
da nuevo resplandor al claro dìa,
si acaso en aquel hora descogidos
del blanco y sutil velo los cabellos
al aire se le muestran esparcidos,
temen sus rayos competir con ellos,
y del vivo color de su semblante,
muchos màs que les dan reciben dellos.
IV, vv. 256-264.

¡Oh ingratos ojos a los ojos mìos!
¡Oh frente para mì nunca serena,
corazòn sin amor, duro, inhumano!
1, vv. 9-11.

Si los sospiros que he esparcido al viento,
ausente de mi bien, con mil dolores,
y con ellos mis quejas y clamores
en bajo, triste y doloroso acento:

XLVI, vv. 1-4.

Cuando contemplo el triste estado mìo
y se me acuerda mi dichoso estado,

LXIII, vv. 1-2.

Sin pretender ser exhaustivos, añadiremos que, por razones bastante obvias, la adjetivaciòn cumple tambièn una funciòn importante en aquellos poemas de caracter circunstancial que obedecen a una funciòn laudatoria, o de ensalzamiento de una figura humana: esto es, los poemas correspondientes a las temàticas funeral, imperial, filosòfica o religiosa:

Alta señora, que en la edad presente
divina màs que humana hermosura
y mil dotes del cielo y de ventura
os hacen un milagro entre la gente:

XXII, vv. 1-4.

Invictìsimo Cèsar, cuyo nombre
el del antiguo Carlo ha renovado,
al sonido del cual tiemble y se asombre
la tierra, el mar y todo lo criado:
en quien Roma su imperio y gran renombre
conoce màs que nunca sublimado:
y do el dichoso siglo que os alcanza

pone primera y última esperanza.

II, vv. 1-8.

Como ya anunciamos anteriormente, no todos los poemas en metros italianos de Acuña presentan similares caracteres estilísticos. Destacaremos una notable parquedad de adjetivos en aquellos poemas de temàtica amorosa que dejan paso a una dicciòn màs tradicional y se complacen en retorcimientos conceptuosos:

Vivir, señora, quien os vio, sin veros,
no es por virtud ni fuerza de la vida,
que, en partiendo de vos, fuera perdida,
si el dejaros de ver fuese perderos:

XXXVI, vv. 1-4.

Dichos poemas se relacionarían en gran medida con los tambièn amoros en metros castellanos, con los que comparten igual parquedad de adjetivos e igual gusto por el amaneramiento retòrico, como veremos màs adelante. Todo ello da testimonio de la notable presencia de elementos tradicionales en nuestro poeta y de la confluencia de ambas poètica, tradicional e italiana, en algunos casos. Ese acusado rebuscamiento conceptual no deja espacio a la adjetivaciòn, pues todo el poema parece ocupado por el juego de conceptos y formas verbales:

Cierto escogí bien peligrosa vía
cuando primero en vos los ojos puse,

pues a pasar tal vida me dispuse
cual vos, señora, veis que ahora es la mìa.
Para màs no vivir vivì aquel dìa
y, porque al veros todo bien pospuse,
ni sè a quièn acusar ni a quièn excuse,
ni hallo parte en mì del que solìa.
LXX, vv. 1-8.

En otros poemas, la escasez de adjetivos parece obedecer a la preferente atenciòn que concede el poeta a los elementos dialècticos del discurso, desentendièndose de los valores sensoriales y concentràndose en los intelectuales:

Damòn Yo, en fin, muero callando y tù te quejas,
y el quejarte es alivio y, cuando callas,
tambièn dese callar recibes gusto,
pues que con èl entiendes que aseguras
de tan justo castigo a tu pastora.

Silvano ?Què gusto puede dar lo que se hace
por otro, no sabiendo ni esperando
que aquèl a quien le toca agradecello
lo sepa, ni lo entienda ni lo crea?
Egloga y contienda..., V, vv. 214-222.

La aficiòn de Acuña por las disputas o contiendas parece clara si atendemos tambièn a otros poemas como La contienda de Ayax Telamonio y de Ulises sobre las armas de Aquiles (VI), Soneto sobre la red de amor (XXVI) y Respuestas (XXVII-XXIX), o el soneto dialogado entre Demòcrito y Heràclito

(XLVII). A todos estos poemas podemos aplicar, en cuanto a adjetivaciòn, similares consideraciones a la que aplicàbamos a la Egloga y contienda entre dos pastores...(V): tono discursivo y escasez de adjetivos:

> En fin, cuanto precede en el navio
> al que sirve de remo al que gobierna,
> y cuanto, por razòn, es en la querra
> mayor el capitàn que no el soldado,
> es muy claro que tanto, y nada menos,
> debo ser yo mayor y precederte;
> y, como todos, tù lo entenderias
> si tuvieses bastante entendimiento.
>
> La contienda... (VI), vv. 812-819.

Llegados a este punto y una vez analizado el variable grado de presencia que muestra el adjetivo en Varias poesias serà el momento de distinguir què tipo de adjetivaciòn resulta predominante y proceder a su estudio.

Entre los adjetivos merece especial atenciòn el **epiteto.** Podemos definirlo como un adjetivo calificativo que añade al nombre una cualidad o bien la subraya, pero sin modificar ni su extensiòn ni su comprensiòn (ej.: El pobre hombre). A diferencia de èste, el adjetivo calificativo propiamente dicho sì aumenta la comprensiòn del nombre, especificàndola (ej.: el hombre pobre).[8] Los epitetos pueden expresar propiedades inmanentes del sujeto o bien accidentales. En el primer caso el adjetivo epiteto puede funcionar como atributivo

(ej.: La blanca nieve, la nieve blanca) y tambièn como predicado de la còpula con verbo ser (ej.: La nieve es blanca), pero no con otra forma de predicaciòn no sustantiva (ej.: La nieve està blanca). El epìteto accidental, en cambio, puede funcionar como atributo o predicado de cualquier verbo copulativo.[9] El epìteto en castellano antecede generalmente al nombre por razones de expresividad o afectividad: "Todo epìteto, por no ser necesario su enunciado a la integridad lògica del concepto sustantivo, tiene la libertad de anteponerse al sustantivo, contraviniendo a la secuencia progresiva 'sustancia (sustantivo)-cualidad (epìteto)', y dando lugar asì a un orden lògicamente a-normal, que puede tener o no tener una motivaciòn afectiva, pero que siempre tiene un efecto especial en el contexto".[10] En ese caràcter accesorio, no necesario del epìteto es donde radica esencialmente su valor expresivo, y por lo tanto literario, poètico. Es por esto que el epìteto se convierte en "recurso estilìstico en el que, de una manera màs pura, se da lo expresivo libre [...] el epìteto no manifiesta sòlo una incorporaciòn objetiva de la cualidad a la entidad, sino que es un ìndice directo de la interpretaciòn imaginativa o afectiva o imaginativo-afectiva que el poeta hace de esa sustancia al asociarle esa cualidad y no otras. El epìteto es, en este sentido, uno de los mejores testimonios de estilo, porque su presencia deriva siempre de una elecciòn libre."[11]

Antes de proceder al anàlisis del epìteto en Varias poesìas advertiremos que los lìmites marcado para este trabajo coinciden con los señalados por Gonzalo Sobejano en su libro

ya citado: "Consideramos epìteto sòlo aquella calificaciòn atributiva no necesaria que aparece expresada en la forma adjetival propiamente dicha. Excluimos, por tanto: adjetivos determinativos, ya sean pronominales, ya sean numerales o bien traspongan funcionalmente a otra categorìa gramatical; adjetivos calificativos que, aùn sièndolo, cumplan funciòn predicativa o desempeñen una funciòn atributiva, pero con significado restrictivo; y, en fin, todas aquellas epìtesis que no adoptan el molde morfològico adjetival, es decir, todas las palabras adjetivadas y todas las supuestas equivalencias adjetivales. Excluimos tambièn, en principio, todos los epìtetos adjetivales que aparecen modificados (muy blanco,[12]".

Como ya hemos podido apreciar en los anteriores ejemplos, el adjetivo epìteto aparece frecuentemente en los versos de nuestro poeta. Veamos otra muestra:

> Espesos montes, espaciosos campos,
> desiertos para mì y extrañas tierras
> tan lejos del mayor bien de mi vida
> IV, vv. 350-352.

La frecuente utilizaciòn del epìteto y su valor funcional, que analizaremos seguidamente, no constituyen en absoluto un rasgo particular de Acuña, sino algo comùn a los poetas renacentistas. En la frecuente repeticiòn de epìtetos como "blanca nieve", "verde hierba", etc., no hemos de buscar evidentemente un afàn de originalidad por parte del poeta:

"La revoluciòn que opera la poesìa renacentista estriba, por su parte, muchos màs en el cambio de rumbo hacia lo puramente estètico que en la conversiòn a lo subjetivo."[13] No encontraremos, pues, adjetivaciones personales, subjetivas, y sì epìtetos tipificadores; pues en el poeta renacentista "su concepciòn de la realidad no es todavìa directamente personal, sino que se halla mediatizada por los modelos que màs bellamente ya la hubieran reflejado: por los poetas de la Antigüedad greco-latina."[14] El epìteto permite al poeta destacar aquellas cualidades del objeto calificado màs relevantes y a la vez màs consagradas por la tradiciòn literaria: "No serà extraño [...] que el epìteto, ìndice de expresividad, aparezca investido en la poesìa renacentista de un sentido predominantemente estètico, sujeto a un apriori tipificador que no revela la directa imagen, la reacciòn afectiva directa del propio poeta, sino la imagen o la reacciòn tìpicas, consagradas en el modelo o en el ideal estètico del poeta, educado en el modelo."[15] Este caràcter tipificador, automàtico del epìteto, que hace que los campos siempre sean verdes, las fuentes claras y la primavera dulce es frecuente en Varias poesìas. Señalaremos a continuaciòn algunos de los clichès màs utilizados por Acuña, advirtiendo de antemano que no nos hemos propuesto una cuantificaciòn rigurosa ni una ordenaciòn de frecuencias, sino sòlamente ofrecer, tras una lectura atenta, una muestra representativa de aquellos epìtetos màs repetidos en Varias poesìas:

vano es mi triste y doloroso llanto,

IV, v. 430.

a mi me queda sòlo el triste llanto,

CIV, v. 12.

y un claro sol en la tiniebla escura,

XXXIII, v. 4.

Desde allì, ya en silencio y noche escura,

XXXIV, v. 9.

al alto cielo el gran clamor subìa

LII, v. 3.

y del llano formar una alta cumbre.

IV, v. 3.

al son de un dulce estilo delicado.

XXXIX, v. 8.

Esto en mi bajo estilo se mostraba,

XX, v. 137.

en daño universal la cruda muerte,

XXIV, v. 2.

Los clichès anteriormente expuestos son ùnicamente algunos de los màs frecuentes en nuestro poeta, y los ejemplos aducidos, uno por cada epìteto, sòlo un breve muestra de los muchos que podrìamos entresacar de Varias poesìas. No obstante, son bastante representativos de los principales intereses

de nuestro poeta. Los dos primeros ejemplos aluden al obsesionante sufrimiento amoroso del poeta, los cuatro siguientes a la naturaleza, los otros dos a sus preocupaciones estilìsticas, y el ùltimo, "cruda muerte", es reflejo de preocupaciones màs filosòficas.

Si nos fijamos en dichos epìtetos veremos que comportan semànticamente cualidades màs o menos obvias en los sustantivos a los cuales califican: alto cielo, noche escura, cruda muerte, etc. Dichas construcciones, dichos clichès conllevan, en palabras de Gonzalo Sobejano "maridajes de entidad y cualidad que se imponen por sì mismos, por la evidente intrìnseca inherencia de las cualidades."[16] En ellas, el poeta descansa "como en apoyaturas estèticas, cuya uniformidad y borrosa expresividad no le perturban, antes bien, le ayudan a reducir el mundo de lo natural a visiones simples, inmatizadas, consabidas."[17]

Evidentemente, no todo el epìteto de Acuña se mueve en funciòn del clichè, aunque sì muestra una clara preferencia por un reducido nùmero de adjetivos que empareja con una mayor variedad de sustantivos. Hemos hecho una selecciòn , no exhaustiva pero sì significativa, de los màs destacados dentro de cada uno de los principales campos temàticos de Varias poesìas (los adjetivos tomados en consideraciòn aparecen a la izquierda en negrita, mientras que a la derecha figuran entresacados a modo de ejemplo algunos de los diferentes sintagmas donde aparecen, expresàndose entre parèntesis nùmero de poema y de verso):

Amor:

-Doloroso: doloroso llanto (IV, 430), doloroso estilo (XLI, 1), llanto dolorido (LXXIV, 2), doloroso verso (LXVII, 25), sospiro doloroso (LX, 7).

-Crudo, cruel: cruda prisiòn (XX, 298), cruda fiera (V, 75), crudo yelo (IV, 550), cruda muerte (XXII, 10), cruda ausencia (XXXVI, 13), cruel fortuna (LVIII, 45).

-Triste: triste pastor (V, 9), triste llanto (XLVI, 9), triste vida (IV, 384), triste humor (V, 4), triste ganado (V, 42), triste corazòn (LI, 22), triste ausencia (LVIII, 71), triste hora (VII, 52), tristes señales (XX, 12), triste amador (XX, 338), triste estado (LXIII, 1), triste invierno (CII, 96).

Todos los epìtetos anteriores inciden en el sufrimiento amoroso del poeta, en su estado emocional, que se proyecta tambièn negativamente en cuanto le rodea, llevando dolor, crueldad y tristeza a versos, fortuna y universo en general. Como en Garcilaso, el adjetivo triste, frecuentìsimo, "le sirve [...] para expresar, de un lado, la circunstancia abatida de su propio Yo o de las cosas que, rodeàndole, se impregnan de esta melancolìa circunstancial del Yo."[18]

Naturaleza:

Pastoral: pastoral estilo (IV, 211), forma pastoral (IV, 274), pastoral ingenio (XXXIII, 5), musa pastoral

(LXV, 14), pastoral historia (LXV, 94), canto pastoral (LXXIII, 14), pastoral sentido (LXXIV, 6).

Claro: clara fuente (IV, 4), agua clara (IV, 161), claro sol (IV, 227), claro dia (IV, 258), claro ingenio (XLIII, 9), Po, claro (LXV, 66).

Verde: verdes campos (LXIV,3), verde juventud (IV, 96), verde encina (IV, 163), verde yedra (XXXI, 1) hoja verde (XXXI, 11).

De los tres adjetivos anteriores, el primero, "pastoral", es muy usado por nuestro poeta, que lo utiliza como una especie de etiqueta bucòlica un tanto imprecisa. "Claro" y "verde" resaltan dos cualidades principales en toda naturaleza idealizada, la transparencia y la vitalidad.

Analizados ya los campos del amor y la naturaleza, estudiaremos finalmente otros adjetivos tambièn de uso frecuente, pero que no pueden aplicarse a un ùnico campo semàntico o temàtico en particular:

-Alto: alto pensamiento (IV, 45), alto roble (IV, 163), alto olmo (LXIV, 7), alto pino (XXXI, 4), alta ocasiòn (IV, 592), alto mar (XVIII, 13), alta señora (XII, 1), alto nombre (XXIV, 14), alto valor (XXV, 3), alto cielo (CV, 10), alta parte (L, 68), alto principio (XCIV, 5), alto fin (XLIV, 14).

-Dulce: dulce edad (IV, 39), dulce canto (IV, 96), dulce estilo (IV, 203), dulce son (IV, 273), dulce primave-

ra (LXIV, 1).

-Bajo: bajo grado (XXIII, 5), bajo suelo (XXXIII, 2), bajo acento (XLVI, 4), bajo decir (LVII, 8), bajo estilo (IV, 407).

De los anteriores epìtetos, el primero, frecuentìsimo, se utiliza con una funciòn ensalzadora no muy precisa, aplicable tanto al idealizado mundo de la naturaleza (alto olmo, alto cielo, alto mar...), o de la fama (alta señora, alto nombre, alto principio...). El segundo epìteto, "dulce", se aplica tanto a la autocrìtica estilìstica del pastor-poeta como al campo de la naturaleza; y entraña, en palabras de Gonzalo Sobejano (tambièn aplicables a nuestro poeta) "una actitud afectiva de agrado, de placer espiritual por parte del poeta."[19] El epìteto "bajo", finalmente, se aplica con frecuencia[20] en virtud de la modestia figurada del poeta, que no le permite considerar su estilo digno de emplearse en empresas poèticas tan elevadas como la ponderaciòn de su amada, entre otras.

Para finalizar nuestro estudio del epìteto en Varias poesìas señalaremos algunos de los que aparecen aplicados repetidas veces a nombres propios. Visto lo anterior apenas sì necesitan comentario alguno: Silvano el triste (LXVII, 2), Silvia cruel (LXV, 19), Fiero marte (LXI, 6), Lombardo Tesìn (IV, 114), Famoso Danubio (XLVI, 14), Po, claro y famoso (LXV, 66). Los dos primeros son ilustrativos del sufrimiento amoroso del amante no correspondido y de la indiferencia de la amada ante cualquier sùplica. "Fiero marte" lo utiliza

Acuña frecuentemente para referirse a la vida militar y sus duras exigencias, que en màs de una ocasiòn le apartan de la amada o le dificultan rendir el debido tributo a Apolo:

> Jamàs pudo quitarme el fiero Marte,
> por màs que en su ejercicio me ha ocupado,
> que en medio de su furia no haya dado
> a Apolo de mi tiempo alguna parte;
>
> CIV, vv. 1-4.

Los rìos, como elementos destacados de una ambientaciòn bucòlica de larga tradiciòn literaria, aparecen investidos de cualidades positivas: claridad y frescura de sus aguas, alcanzando en algunas ocasiones cualidades tan humanas como la fama. Esta adjetivaciòn de caràcter tan marcada y constantemente positiva que reciben los rìos es comprensible teniendo en cuanta su destacado papel dentro de los convencionalismos inherentes a la temàtica y gènero bucòlicos.

No quisièramos acabar nuestro breve estudio del adjetivo en Varias poesìas sin hacer notar la existencia bastante frecuente de las construcciones del tipo adjetivo-sustantivo-adjetivo. Acuña parece experimentar una notable predilecciòn hacia este tipo de doble adjetivaciòn, en perjuicio de otras posibles ordenaciones que veremos despuès. Los dos adjetivos de cada sintagma suelen presentar en la mayorìa de los casos una clara diferenciaciòn semàntica. Veamos sòlo algunos ejemplos:

a un triste corazòn enamorado

IV, v. 169.

El doloroso verso enamorado,

LXVII, 25.

al son de un dulce estilo delicado.

XXXIX, v. 8.

en esta triste ausencia trabajosa,

LVIII, v. 71.

Y como el fuerte vencedor furioso

LXXVII, v. 9.

en un continuo llanto dolorido,

LXXIV, v.2.

sigue su natural curso seguido

XXXII, v. 3.

por sosegado curso semejante

XXXII, v. 9.

tras un grave sospiro doloroso,

LX, v. 7.

que con furioso curso apresurado

LX, v. 10.

Como ya anticipàbamos, aparecen tambièn en Varias poesìas otras posibles construcciones, como el tipo **Adj.+(y) adj.+sust.**

Cuando la alegre y dulce primavera

LXIV, v. 1.

cuando, cabe una fresca y clara fuente

IV, v. 4.

Otra posible ordenaciòn es la siguiente **sust.+adj.+(y)adj.**

Ni ver el cielo estar claro y sereno,

IV, v. 160.

responden las del Po, claro y famoso.

LXV, v. 66.

Finalmente, tambièn resulta posible la presencia de un sòlo adjetivo aplicado a dos sustantivos, **adj.+sust.+(y)sust.**

que en tus dichosos campos y ribera

IV, v. 35.

Asì la extrema gracia y hermosura,

XX, v. 369.

En los tres ùltimos tipos analizados hemos detectado la presencia de la conjunciòn "y" uniendo las formas geminadas, tanto adjetivas como sustantivas. Esto es lo predominante, aunque en algunas ocasiones desaparezca dicha conjunciòn:

Con esta simple pastoral historia

LXV, v. 94.

ni fuente de agua clara cristalina,

IV, v. 161.

En general es bastante perceptible que la diferenciaciòn semàntica existente entre los adjetivos que se construyen encuadrando al sustantivo (**adj.+sust.+adj.**) se pierde a veces en los adjetivos, o incluso sustantivos, que integran los otros tipos de construcciòn analizados (**adj.+(y) adj.+ sust.; sust.+ adj.+(y) adj.; adj.+sust.+(y) sust.**). Esta frecuente escasez de diferenciaciòn semàntica, unida al hecho de que el segundo miembro aparece desplazado hacia el final del verso y precedido de la conjunciòn "y" en la mayorìa de los casos, desluce en algunas ocasiones el efecto de algunos versos, que sin tener ningùn valor estètico especial nos parecen excesivamente redundantes, especialmente cuando encontramos varios versos de este tipo muy pròximos dentro de una misma estrofa o composiciòn. Ya en nuestro anàlisis mètrico nos referimos a este hecho.

Estilo nominal, estilo verbal:

Ya vimos en pàginas anteriores que el adjetivo, especialmente el epìteto, es una categorìa frecuente en una considerable parte de Varias poesìas. El sustantivo por su parte, y en buena lògica con lo anterior, es tambièn abundante. Resulta muy evidente, ya en una primera lectura, el predominio del estilo nominal (sustantivos y adjetivos) sobre el estilo verbal en algunas composiciones. Veamos algunos ejemplos:

Asì, con triste y doloroso llanto

contando voy las horas de la vida
que ausente paso en tan extrañas tierras,
donde no espero que mis bajos versos
jamàs pueden llevar desde estos campos
las pasiones que sufro a Galatea.
IV, vv. 368-373.

Cual suele de Meandro en la ribera
el blanco cisne, ya cercano a muerte
soltar la dolorosa voz postrera,
XVIII, vv. 1-3.

Ese predominio no impide una utilizaciòn bien equilibrada de ambos estilos. El predominio de elementos nominales en un texto le confiere un indudable estatismo y una cierta atemporalidad. El mayor uso de ese estilo nominal responde en nuestro poeta a las bellas descripciones de una naturaleza idealizada o a la pintura de las excelencias fisicas de la amada:

Un novillo feroz y un fuerte toro
lidian delante su becerra amada,
y miràbalos Silvia descuidada
de gracia y de beldad rico tesoro,
LXXVII, vv. 1-4.

En otros poemas, el predominio del estilo nominal responde a la voluntad del poeta de pintar una escena, de trazar un retrato:

Niño hermoso, y del color de fuego
tal, que su rostro es una llama ardiente;
dulce en el habla y de muy gran sosiego,
mas siempre variable y diferente;
CIX, vv. 25-28.

Aunque resulta muy claro el predominio de los elementos nominales en una considerable parte de Varias poesìas, asì como el equilibrio entre ambos estilos -nominal y verbal-, no hemos de olvidar por ello que nuestro poeta manifiesta una fuerte tendencia a acumular sintagmas verbales en numerosos poemas. Ya nos referimos anteriormente, al analizar la mayor o menor frecuencia del adjetivo en Varias poesìas, a una grupo de composiciones caracterizadas por un tono muy discursivo. Dichas composiciones muestran un mayor predominio del estilo verbal.

Y aunque Amor todo su poder me diese
no vale contra el vuestro, en siendo mìo,
ni quiero yo que valga, aunque pudiese.
LXXXII, vv. 9-11.

Acuña parece experimentar una notable inclinaciòn por los discursos de este tipo. Discursos en los que el acento de interès està puesto en la contraposiciòn de diversos òrdenes de ideas o en el anàlisis minucioso de la pasiòn amorosa, resueltos lingìsticamente mediante un discurso muy retòrico, amanerado, rico en derivaciones, cargado de verbos que buscan reflejar las ideas, los mil y un estado contradictorios que

palpitan en el corazòn del amante:

Que ni callar me vale ni quejarme
ni puede sufrimiento que es humano,
sostener tal pasiòn ni padecella;
pues ni quiere que viva ni acabarme,
ni aprovecha dejarme ya en su mano,
ni puedo, aunque procuro, salir della.
LIV, vv. 9-14.

Una prueba bastante palpable de la aficiòn de nuestro poeta hacia este tipo de discursos, clara herencia tradicional, es su introducciòn en temàticas y mètricas diversas. Asì, dentro de la temàtica mitològica encontramos nùcleos muy discursivos en La fàbula de Narciso, III (autoanàlisis de la ninfa Eco al perder la voz, vv. 321-328; autoanàlisis de Narciso al contemplarse en el agua, vv. 521 y ss.) y en La contienda de Ayax Telamonio... (VI):

Mas su mirar no entiende que es mirarse,
ni que este su querer era quererse,
ni que su desear es desearse,
ni su no conocer desconocerse:
La fàbula... (III), vv. 577-580.

No quiero yo negarte que no sea
provechosa tu espada en la batalla,
pero tu corto ingenio ha de regirse
por mi moderaciòn y mi gobierno:
tù ejercitas las fuerzas, mas no sabes

ejercitallas con ningùn juicio.

La contienda...(VI), vv. 796-801.

Dentro de la temàtica bucòlica tambièn encuentra Acuña lugar para crear una Egloga y contienda entre dos pastores enamorados sobre cuàl dellos padece màs pena...(V). Egloga que da origen a discursos como el siguiente:

Muy claro està que el porfiar pidiendo
a cualquier persona lo que niega
da nombre de importuno al que lo pide,
y el que ha de dar se cansa y se endurece.

V, vv. 261-264.

Dentro de la temàtica amorosa de tono conceptuoso es donde encontraremos mayorìa de ejemplos:

Dìgame quièn lo sabe: ?còmo es hecha
la red de Amor, que tanta gente prende?
?Y còmo, habiendo tanto que la tiende,
no està del tiempo ya rota o deshecha?

XXVI, vv. 1-4.

Pude partirme con pensar que fuera
por ausencia menor la pena mìa,
y ahora, en verme sin el bien que vìa,
no sè quièn me detiene que no muera;

LIX, vv. 1-4.

Finalmente veremos còmo dicho predominio verbal aparece

también en los poema filosòficos o morales, donde el contenido resulta evidentemente muy determinante:

> Bien os puedo decir, considerando
> lo que pruebo del mundo y lo que siento,
> que, siendo los trabajos dèl sin cuento,
> se pueden los descansos ir contando;
> mas el fuerte varòn, no desmayando,
> es fuerza con valor el sufrimiento,
> y al sabio da el saber un nuevo aliento
> con que, puesto que teme, va esperando.
>
> XC, vv. 1-8.

Algunos de los ejemplos aducidos hasta aquí para demostrar la importancica y desarrollo del estilo verbal en Varias poesìas son traducciones o versiones de poemas de otros autores. Esto no disminuye su caràcter testimonial. Ya en pàginas anteriores nos hemos referido a còmo Acuña gusta de introducir amplificaciones (como en el caso de La fàbula de Narciso y otros poemas) en estilo conceptuoso. A lo largo del presente estudio mo sintàctico y semàntico de Varias poesìas iremos encontrado y analizando diversos rasgos y caracteres que en concordancia con el predominio del estilo verbal y la escasez de adjetivos, señalados en las anteriores pàginas, nos expliquen mejor ese tono conceptuoso, retòrico y discursivo que aflora en determinados puntos de Varias poesìas.

7.2.2. Orden verbal.

El estudio del orden verbal en Varias poesìas supone la bùsqueda y anàlisis de una particular "distribuciòn sintagmàtica" de las unidades gramaticales, "en cuanto es susceptible de conferir al texto un timbre estilìstico particular".[21] En dicha definiciòn està presente el concepto de estilo como alejamiento de la norma, de lo comùn. Ahora bien, ?cuàl es el estilo comùn? ?el normativo? ?existe acaso? Son preguntas de difìcil respuesta. En el presente caso, un texto poètico, el alejamiento de un supuesto estilo estàndar es màs que evidente: "nos parece innegable que las derogaciones de la ordenaciòn verbal a que se somete el discurso literario se revisten de un significado estètico mucho mayor cuando se operan en la poesìa; en efecto, aunque se reconozca que, como veremos, tambièn en la prosa literaria la ordenaciòn verbal puede constituir un factor de relieve, es en el àmbito de la poesìa donde el recurso ahora considerado se combina de modo flagrante con elementos versificatorios, tales como el metro, el ritmo y la rima, o sea, con elementos dependientes del aprovechamiento estilìstico del significante."[22] Ahora bien, dentro de una ordenaciòn verbal de caràcter poètico, alejada de un supuesto estilo estàndar de expresiòn, y determinada por la confluencia de una serie de componentes expresivas como el metro, el ritmo y la rima, serà preciso destinguir diversos tipos, distintas formas de hacer, dependientes de cada poeta o perìodo històrico. Se trata de buscar, una vez ya observada la especial ordenaciòn verbal de un discurso poètico, diferencias respecto a otro u otros discursos poè-

ticos de distintos autores, de distintos periodos. En el caso presente pretendemos no sòlo analizar el orden verbal en Varias poesìas en cuanto que èste es un libro de poemas, sino que buscaremos, dentro de los diversos elementos que caracterizarìan un supuesto orden verbal poètico estàndar (hipèrbaton, anàfora...), la voz personal de nuestro poeta.

Una de las principales peculiaridades del orden verbal poètico, presente tambièn en nuestro poeta, es el **hipèrbaton**, que consiste, en palabras de Reis en, "desarticular la disposiciòn habitual del discurso subordinando sus componentes a una distribuciòn sintagmàtica disociada de las reglas de la gramàtica y de la lògica, en beneficio de la subjetividad del emisor."[23]

En su fiera grandeza confiando,
los ànimos tan alto levantaban
CVII, vv. 1-2.

De la alta torre al mar Hero miraba,
XCII, v. 1.

El hipèrbaton en Acuña es siempre suave, casi nunca forzado, como corresponde a los ideales literarios de claridad y sencillez que comparte la primera generaciòn de petrarquistas españoles.[24] Sòlo en las composiciones màs conceptuosas, màs amaneradas, a que aludìamos con anterioridad, encontramos algunos hipèrbaton màs violentos:

Otros màs de mil modos he buscado

probando si sin esto en mortal cosa

LI, vv. 27-28.

La funciòn o utilidad del hipèrbaton es lograr una mejor distribuciòn fònica y ritmica del verso,[25] nunca facilitar ùnicamente la rima o la medida: "siempre que una construcciòn no usual se explique por exigencias de la rima o de la mètrica, esta explicaciòn implica un critica violenta, y en el fondo destructiva, de los versos en cuestiòn: seràn, en tal caso, de calidad inferior. Y lo cierto es que en poesias no rimadas o en las de mètrica libre [...] la colocaciòn de las palabras no es màs regular que en las otras, sino al contrario. Se ha dado otra respuesta para explicar esta mayor libertad de construcciòn en el lenguaje poètico: que tal libertad està al servicio del ritmo."[26] Esto resulta muy evidente en los mejores versos de nuestro poeta. Veamos algunos ejemplos donde el hipèrbaton aparece como especialmente logrado

Las ondas cesarán del mar profundo,
por altas cumbres subirán los rios,
sin hoja verde nos vendrà el verano

XXXI, vv. 9-11.

Triste de aquel cautivo
que a escucharos, señor, es condenado,
que està muriendo vivo
de versos enfadado

y a decir que son buenos es forzado.

XCI, vv. 31-35.

No es necesario buscar mucho en Varias poesias para entresacar versos de igual rotundidad ritmica o acierto en la distribuciòn fònica que los ejemplos anteriores, logrados con la colaboraciòn de un hipèrbaton inteligente. Pero, como ya hemos observado numerosas veces, no todos los poemas de Acuña alcanzan igual perfecciòn tècnica. Aunque sòlo sea de pasada señalaremos algunos versos en que la ordenaciòn de sus elementos integrantes es desacertada y obedece a meras exigencias de la forma poètica:

Asi como a las fieras dio los campos
y a los hombres el cielo dio las tierras

IV, vv. 386-387.

En el anterior ejemplo, la utilizaciòn de una forma tan artificiosa como la sextina obliga al poeta, que debe respetar las palabras-rima, a utilizar un hipèrbaton muy forzado, que desentona del estilo regular del poeta. En general ha de haber una situaciòn de compromiso mutuo entre la alteraciòn del orden verbal del verso y las exigencias de la rima.

El hipèrbaton, independientemente de su principal funciòn ritmica puede ayudar en cierta medida a la consecuciòn de una rima certada, siempre que el ritmo no resulte perjudicado o el hipèrbaton, demasiado forzado, desentone peligrosamente del estilo regular del autor. Este compromiso se cumple

notablemente en Acuña, y sòlo en determinados casos, como los señalados, la ordenaciòn verbal del verso fracasa. La elecciòn que hace Acuña del verso suelto para su poema La contienda de Ayax... quizà obedezca entre otros motivos, a la clara conciencia de las posibles interferencias entre unas constantes exigencias de rima y una buena planificaciòn rìtmica del verso, agravado en este caso por la extensiòn del poema -propenso a desigualdades- y la sujeciòn a un tema obligado y de caràcter ademàs muy discursivo.

Antes de continuar con otros fenòmenos que afectan al orden verbal quizà sea el momento de fijar, aunque sea someramente, el concepto de **figura**. Dicho concepto fue acuñado por la retòrica tradicional, en cuanto ciencia que se ocupaba de los requisitos necesarios para la elaboraciòn artìstica de un determinado discurso literario: "Una antiquìsima tradiciòn estima que la lengua literaria se produce o manifiesta de modo eminente cuando abundan en ella las figuras, entendidas èstas como apartamientos o desvìos respecto de una norma lingüìstica."[27] Desde este punto de vista, tanto el hipèrbaton como otros fenòmenos que iremos analizando a lo largo de este estudio entrarìan dentro de la categorìa de figura retòrica. El anàlisis de las figuras retòricas presentes en un texto es un modo legìtimo y fecundo de aproximaciòn al estilo particular de un autor.[28] Las figuras son hechos puntuales de desvìo respecto a un modo de expresiòn estàndar, y aunque muchas de ellas se encuentran estrechamente codificadas por una larga tradiciòn literaria, siempre es posible hallar rasgos particulares de empleo: construcciòn, contexto, frecuencia, etc...

Es por ello precisamente por lo que el anàlisis de figuras no ha de ser nunca una mera enumeraciòn: "... un anàlisis estilìstico empeñado en explotar los recursos retòricos del texto literario no puede limitarse a la clasificaciòn pasiva de las figuras detectadas; màs que eso, procurarà explicar de modo convincente el proceso de elaboraciòn retòrica que preside esas figuras, intentando a travès de èl enraizarlas en una visiòn particular del mundo o en una revelaciòn de facetas ocultas e insospechadas de lo real."[29]

Es necesario, al analizar una determinada ordenaciòn verbal, estudiar de què manera predominante se encuentran entrelazadas las oraciones del discurso. Cuando una frase se encuentra subordinada a otras, reciben ambas el nombre de construcciòn hipotàctica; cuando se encuentran coordinadas, paratàctica. Hipotaxis y parataxis poseen un distinto significado estilìstico. La parataxis, como mera acumulaciòn de frases, es la construcciòn màs sencilla, tìpica de la creaciòn popular, espontànea. La hipotaxis, en cambio, exige una planificaciòn màs rigurosa de la frase y del periodo, correspondiendo a textos màs cerebrales y precisos. En el caso de nuestro poeta la construcciòn predominante es la hipotaxis, especialmente en los poemas breves -sonetos principalmente-, que aparecen concienzudamente enunciados:

En una selva, al parecer del dìa,
se estaba Endimiòn, triste y lloroso,
vuelto al rayo del sol que presuroso

de la cumbre de un monte descendìa.

LX, vv. 1-4.

Quizà la concreciòn que conlleva la forma breve exige del poeta una mayor condensaciòn significativa y una màs racional planificaciòn sintàctica del discurso. Los poemas extensos favorecen mayormente la formaciòn de periodos paratàcticos:

Narciso libre y suelto anda cazando
por montes, valles, selvas y riberas,
hiriendo crudamente, y aun matando,
màs nùmero de ninfas que de fieras;
y de tu imperio, Amor, siempre burlando,
y de nuestras congojas lastimeras.

III, vv. 217-222.

Relacionado con lo anterior se encuentra el predominio de el polisìndeton sobre el asìndeton. Acuña no pierde ocasiòn de utilizar particulas coordinativas y raramente prescinde de ellas en las construcciones paratàcticas. Hace un uso frecuentìsimo de la conjunciòn "y", que encontramos muchas veces en comienzo absoluto al principio de una estrofa, tanto en las composiciones màs extensas como en los sonetos incluso:

Y como el veros quitarè a mis ojos,
.....
Y si la mìa del todo no acabastes,
.....

Ya yo me vi penando tan ufano,

.....

Y si mil veces os miraba al dìa,

XX, vv. 89, 97, 105, 113.

Y pues el santo tiempo no convida
a dejar todo vicio y vanidad,
volvamos con amor y caridad
a Cristo, que es bondad suma cumplida;
y olvidando por èl toda otra cosa,

XLII, vv. 5-9.

Segùn Reis el poema en muchos casos "representa el fluir espontàneo de asociaciones de imàgenes", y por ello "no opta por una organizaciòn sintàctica muy compleja, prefiriendo la parataxis cuya formulaciòn se ajusta a ese fluir."[30] No obstante, en el caso concreto de algunas composiciones extensas de Acuña la parataxis parece obedecer en algunos momentos a una falta de cuidado en la planificaciòn sintàctica del discurso. La abundancia de conjunciones copulativas, muchas fàcilmente suprimibles, parece incrementar la sensaciòn de estancamiento, de que el poema no avanza, de que se encuentra invertebrado, o de que algunas estrofas pueden ser intercambiables.

Relacionada tambièn con la ordenaciòn sintagmàtica del discurso se encuentra la figura retòrica denominada **anàfora**, o "repeticiòn de palabras dominantes sintàcticamente."[31]

Ni ver el cielo estar claro y sereno,

ni fuente de agua clara cristalina,
ni el prado de verdura y flores lleno;
ni sombra de alto roble o verde encina,
ni...
IV, vv. 160-165.

En este ejemplo la conjunciòn copulativa "ni", con todas sus connotaciones negativas de privaciòn (de una naturaleza idilica), resulta potenciada tanto por su insistente repeticiòn, como por su colocaciòn sistemàtica en un lugar privilegiado del verso. Como podemos apreciar ya en el anterior ejemplo, el paralelismo que se inicia a principio de verso con el elemento anafòrico suele prolongarse de una manera màs o menos definida al verso entero, dando origen a construcciones paralelisticas. Veamos algùn ejemplo màs evidente:

ni que este su querer era quererse,
ni que su desear es desearse,
ni su no conocer desconocerse:
III, vv. 578-580.

En otros casos el paralelismo es màs de contenido que de forma:

?Còmo del arco se aflojò la cuerda?
?Còmo se despuntaron tus saetas?
?Còmo permites que el temor se pierda
II, vv. 209-211.

La anàfora es frecuente en Acuña, especialmente en los poemas extensos. En los sonetos, en cambio, son inusuales y cuando aparecen lo hacen con poco desarrollo, situàndose al final del poema o estrofa para cerrarlo con una mayor rotundidad:

pidièndoos contra la costumbre usada,
o que para morir me deis la vida,
o que para vivir me deis la muerte
XLVIII, vv. 12-14.

pues ni quiere que viva ni acabarme,
ni aprovecha dejarme ya en su mano,
ni puedo, aunque procuro, salir della.
LIV, vv. 12-14.

Es tambièn frecuente en los poemas extensos de Acuña que los elementos anafòricos se situen en los comienzos de una serie de estrofas seguidas, que pueden guardar tambièn entre sì un paralelismo en los contenidos de diverso grado:

Allì se goza siempre primavera
con tan alto placer, que no se siente
envidia de la dulce edad primera.
Allì, con Galatea, juntamente
se representa todo el bien pasado
y se goza el pasado y el presente.
Allì el pastor a quien mirarla es dado
puede bien despreciar toda bajeza,
que en alto pensamiento es elevado.

Allí se ve toda otra belleza

.....

Allí se ocupa toda fantasía

.....

Allí se satisface el pensamiento

.....

Allí el deseo o voluntad no puede

IV, vv. 37-46, 49, 52 y 55.

Verás la imagen viva y verdadera
de Dido, tu mujer, cual la dejaste
forzada con mil causas a que muera.
Verás la triste Dido que engañaste
hacer tal sentimiento del engaño,
cual tú, que eres la causa, deseaste.

XVIII, vv. 103-108.

Como hemos podido observar hasta aquí, el elemento anafórico introduce diversos tipos de oraciones: negativas, disyuntivas, interrogarivas, circunstaciales... Veamos ahora el uso del "ya" de valor temporal como elemento anafórico, recurso grato al poeta y digno de destacarse aquí, aunque no fuera nada más que por su papel señalado en el célebre soneto Al rey nuestro señor:

Ya se acerca, señor, o es ya llegada
la edad gloriosa en que promete el cielo
una grey y un pastor solo en el suelo,
por suerte a vuestros tiempos reservada;

ya tan alto principio, en tal jornada,
os muestra el fin de vuestro santo celo
y anuncia al mundo, para màs consuelo,
un Monarca, un Imperio y una Espada;
ya el orbe de la tierra siente en parte
y espera en todo vuestra monarquìa,
conquistado por vos en justa guerra,
que, a quien ha dado Cristo su estandarte,
darà el segundo màs dichoso dìa
en que, vencido el mar, venza la tierra.

XCIV

Veamos otros ejemplos:

ya el frìo por los miembros va corriendo,
ya el calor natural los desampara,
ya està en la mayor parte endurecida,
ya queda en dura piedra convertida

II, vv. 461-464.

Ya Amor con dos contrarios se congoja,
y en su poder, de tanto confiaba,
no se asegura ya ni se confìa.
Del arco tiene ya la cuerda floja,
ya vuelve las saetas a su aljaba,
ya de su libertad se acerca el dìa.

XIX, vv. 9-14.

En todos estos ejemplos la utilizaciòn correlativa del

"ya" produce una enorme sensaciòn de inmediatez o de movimiento, potenciando acertadamente los contenidos de los poemas. En el primero y tercer ejemplo resulta casi palpable tanto la llegada de la Monarquia universal como la liberaciòn amorosa del poeta. En el segundo, la metamorfosis de la ninfa Eco se nos visualiza en su sucesivo desarrollo temporal, visto en sus fases màs destacadas, de un modo similar a la transformaciòn de Dafne en el cèlebre soneto de Garcilaso "A Dafne ya los brazos..."

Dta figura retòrica de raiz morfosintàctica por la que Acuña muestra una notable inclinaciòn, pricipalmente en los poemas màs conceptuosos, es el **poliptoton**: "Figura retòrica que consiste en repetir un nombre o un pronombre en diversos casos o formas, o un verbo en distintos tiempos".[32] Veamos algunos ejemplos:

> Serà gran bien en pena tan crecida
> que, pues partiendo de mi bien me alejo,
> antes que parta el pie parta la vida.
> VII, vv. 22-24.

> Cuanto aqui digo y callo conocistes
> un tiempo que quisistes conocerme,
> y el conocerlo fue porque lo vistes
> como quien en el alma pudo verme;
> donde por largas pruebas entendistes
> que, pasando en quereros de quererme,
> aùn esta voluntad nunca llegaba

al grado en que quereros deseaba.

XX, vv. 153-160.

Dicha figura es una clara señal de la pervivencia de elementos tradicionales, cancioneriles en la poesia de Hernando de Acuña: "...el poliptoton o derivaciòn, atestiguada, pero no frecuente, en Petrarca, es muy del gusto de los versificadores castellanos."[33] Si bien es cierto, como afirmàbamos màs arriba, que dicha figura abunda sobre todo en los poemas màs conceptuosos (y por supuesto en los de mètrica tradicional, como veremos en el apartado correspondiente), no por ello deja de ser una realidad su presencia frecuente en otros poemas no tan claramente conceptuosos:

Lo que en mi fue cantar silencio sea,
y canten los que esperan de su canto
que el amor baste a mejorar su suerte;

CIV, vv. 9-11.

Generalizando, podemos afirmar que la derivaciòn o poliptoton abunda en mayor medida en aquellos poemas o secciones de poemas donde el discurso poètico se vuelve màs conceptuoso y amanerado, confluyendo en este sentido, como vimos en pàginas anteriores, con la escasez adjetival y la preponderacia del estilo verbal sobre el nominal. En muchas ocasiones la abundancia de formas verbales obedece a la multiplicaciòn que supone la aplicaciòn de una polipote a una forma verbal; todo ello para apresar, dentro de un tono afectado y muy retòrico, los afectos encontrados que bullen y

luchan en el seno del alma enamorada.

7.3. Anàlisis semàntico de los poemas en metros italianos.

La necesidad de completar nuestro estudio de Varias poesìas acudiendo al anàlisis del significado parte del hecho ampliamente reconocido de que el lenguaje es plurisignificativo. A diferencia del lenguaje habitual, no literario, marcadamente unìvoco, el lenguaje literario ahonda frecuentìsimamente en el juego de las significaciones: "el discurso literario difìcilmente se confina, desde el punto de vista semàntico, a los lìmites estrechos de un sentido unìvoco, sino que màs bien se concibe como discurso plurìvoco".[34] Precisamente este caràcter plurisignificativo de los signos que componen el discurso literario determina su caràcter profundamente connotativo. Las palabras, el texto, no se agotan en una ùnica significaciòn principal sino que sugieren otros significados parciales, secundarios, que la acompañan a modo de ecos o resonancias: "la connotaciòn implica, como consecuencia inmediata de su instauraciòn en el enunciado, el establecimiento de una polivalencia significativa deducida de la imposiciòn de valores suplementarios sobrepuestos a una funciòn puramente informativa del lenguaje."[35]

Si consideramos, por ejemplo, el primer cuarteto del cèlebre soneto de Acuña dedicado al emperador, anteriormente citado:

Ya se acerca, señor, o es ya llegada
la edad gloriosa en que promete el cielo

una grey y un pastor solo en el suelo,
por suerte a vuestros tiempos reservada;
XCIV, vv. 1-4.

Resulta bastante evidente para un lector medio que tanto el tèrmino "grey" como el tèrmino "pastor" no aparecen usados en virtud de su significaciòn principal: "rebaño de ganado menor"; "persona que guarda, guìa y apacienta el ganado". Ambos tèrminos son una manera figurada de referirse a un conjunto de individuos unidos por algùn rasgo comùn y a un jefe capaz de gobernarlos. En el presente caso las connotaciones, el valor connotativo de la figura, son muy fuertes. Atribuir el calificativo de pastor a un monarca sugiere de inmediato la imagen tradicional de una relaciòn paternalista, protectora, que el jefe establece sobre una muchedumbre indiferenciada y en gran medida sumisa. Por otra parte, dicha imagen, de reconocida procedencia bìblica, potencia tambièn la idea de que ese jefe ha llegado a su condiciòn de tal como fruto de una providencia divina indiscutible. Si sabemos que "pastor" se refiere a Carlos V[36] y "grey" a los sùbditos de su imperio, descubriremos que las connotaciones juegan a favor de una concepciòn monàrquica universal, catòlica y paternalista, tal como corresponde al ideal imperial que Acuña defiende, tal como vimos en pàginas anteriores.

Nuestro anàlisis del significado en Varias poesìas lo desarrollaremos en un doble frente. Por una parte, realizaremos un estudio semàntico general, concretado en el anàlisis de los campos semànticos màs relevantes. Por otra parte,

continuaremos con nuestro examen del discurso figurado, ahora centrado en aquellas figuras que juegan con los valores significativos del lenguaje.

7.3.1. Campos semànticos.

Entendemos por campo semàntico una agrupaciòn de significados en virtud de un valor significativo comùn. La elecciòn de ese comùn denominador puede ser un acto bastante arbitrario. En el caso presente, anàlisis de un discurso literario, intentaremos "recortar" los campos semànticos atendiendo a los principales intereses ideològicos, temàticos o conceptuales de nuestro poeta. En dicho anàlisis nos referiremos exclusivamente a sustantivos, en cuanto que los adjetivos y sus valores semànticos ya los estudiamos al tratar el adjetivo epìteto.

Campo semàntico de la naturaleza.

Ya hemos analizado en pàginas anteriores de este trabajo la importacia que adquiere la naturaleza en numerosas composiciones de nuestro poeta. Ahora podremos apreciar como esa importancia se traduce en una notable riqueza lèxica. La naturaleza que alienta en los versos de Acuña es fundamentalmente la naturaleza bucòlica, pastoril. No obstante, aunque sòlo sea a nivel teòrico podrìamos distinguir diversas naturalezas y tratar de averigùar cuàl pesa màs en el ànimo del poeta. Veamos algunas de los sustantivos màs frecuentes en Varias poesìas referidas a dicho campo:

Naturaleza animada: pastor, mayorales, cabras, ganado, ovejuelas, rebaño, novillo, toro, becerra, ruiseñores, pasto sembrados, campos, prados, bosques, selvas, àrbol, tronco, hoja, oliva, yedra, pino, olmo, salce, verdura, yerba, flor, frutos,...

Naturaleza inanimada: invierno, primavera, verano, niebla, vientos, granizo, aurora, yelo, sol, tierra, mar, ondas, llanura, cumbres, valle, monte, piedra, rios, ribera, curso, llanos, cayado, zampoña, cercado, fuente,...

Ambas naturalezas, animada e inanimada, se encuentran notablemente equilibradas. Dentro de la primera podrìamos distinguir entre hombres, animales y vegetales. El campo semàntico de los dos primeros coincide casi plenamente con el de la ganaderìa, como corresponde a una naturaleza vista bajo el prisma pastoril. Alguna excepciòn como "tigre", no incluida en la anterior lista, pertenece màs bien a la tòpica dureza de la amada, a la temàtica amorosa:

que hubiera ya de làstima movido
un tigre, y a mi un màrmol ablandado!

1, vv. 3-4.

El campo semàntico de los seres vegetales pertenece conse-

cuentemente al de un mundo de pastores, donde las alusiones a una posible agricultura son pràcticamente inexistentes, con la excepciòn de "sembrados", "campos" y "oliva". En cuanto a la naturaleza inanimada destacaremos la abundancia de tèrminos referidos a fenòmenos naturales o accidentes geogràficos que nos ofrecen la imagen de un mundo variado y en continuo movimiento. Menor en nùmero son en cambio los seres inanimados donde se proyecta la mano del hombre, apenas unos pocos, "cayado", "zampoña", "cercado", "majada", entresacados todos tambièn de un mundo de pastores. Resumiendo, podemos afirmar que nos encontramos ante una naturaleza fundamentalmente humanizada, donde la huella del hombre se muestra tanto en los serss animales (mundo de la ganaderìa) como en los vegetales (ganaderìa -"pastos"- y agricultura) o inanimados (ganaderìa). Los restantes elementos de la naturaleza (bosques, selvas, fenòmenos atmosfèricos, etc.) son como un escenario, como un fondo que parece mantenerse màs apartado del hombre, pero que sin embargo (como analizàbamos en la temàtica bucòlica) puede llegar tambièn a establecer estrechas conexiones con el alma y sentimientos del pastor enamorado, estrechando ese cerco cordial de naturaleza humanizada:

.....y refrenase
el curso de los rìos,
las piedras levantase
y tras el dulce canto las llevase.
CII, vv. 7-10.

Campo semàntico del amor.

La temàtica amorosa es predominante en Varias poesìas. Los tèrminos referidos de una forma u otra al amor son muy abundantes, aunque no muy variados. Podrìamos establecer algunas subdivisiones dentro de un campo tan amplio como el que determina el concepto de amor.

Por una parte existen abundantes tèrminos que califican la actitud de rechazo o indiferencia de la amada respecto al enamorado, asì como su belleza o crueldad: belleza, fiereza, dureza, hermosura, rigor, crueldad, enemiga,... Al analizar la temàtica del amor en anteriores pàginas ya destacamos que la imagen de la amada se perfila bajo una doble luz: una gran belleza fìsica (acorde a los tòpicos petrarquistas) que atrae irremisiblemente al poeta enamorado, y una frialdad o dureza que determina el rechazo de las pretensiones amorosas del amante (tòpico ya arraigado en las convenciones del amor cortès).

Por otra parte, la mayorìa de los tèrminos relativos al campo semàntico del amor se refieren al autoanàlisis que realiza el poeta acerca de su pasiòn amorosa, y que fluctùa desde los sìntomas comunes a todo amador -desdeñado o no-: ardor, ansias, sospiros, amor, fuego, arder, pasiòn; hasta las muestras màs lamentables de un amor no correspondido: congojas, tormento, gemido, desventura, mudanza, desdèn, llanto, lamentos, quejas, pesar, triste, querella, mal, dolor, daño. Como podemos apreciar ya desde una primera lectura predomina la idea del amor como un sentimiento no correspondido, determinado por la dureza de la amada. Son escasos los

momentos donde el amor parezca volcar en el enamorado algùn sentimiento gratificante: placer, gozo, sosiego, libertad,... Estos son tèrminos bastante infrecuentes, que cuando aparecen no se refieren necesariamente a un amor correspondido, sino màs bien a la consideraciòn placentera del dolor o a la liberaciòn de la pasiòn amorosa:

> y extremo placer fuera el triste llanto,
> IV, v. 439.

> Tenga ya sosiego ya mi pensamiento
> sepùltese en olvido mi memoria,
> XX, vv. 81-82.

En otras ocasiones, los tèrminos referentes al autoanàlisis de la pasiòn amorosa se organizan por parejas, a modo de oposiciones conceptuales que obsesionan al poeta o sintetizan los movimientos de su espìritu. Oposiciones como presencia/ausencia, memoria/olvido, razòn/querer, temor/esperanza, pasado/presente, son omnipresentes en Varias poesìas y llegan a constituir el armazòn donde descansa la concepciòn amorosa del poeta. En el apartado de Anàlisis temàtico hemos dedicado especial atenciòn a todos estos tèrminos, asì como tambièn a otros no organizados en parejas, tales como la imagen grabada en el àrbol, la fortuna, etc., que adquieren una importante relevancia temàtica.

Finalmente señalaremos tambièn la existencia de palabras, quizà no tan significativas como las anteriores, pero que proceden de una larga tradiciòn literaria y representan un

uso figurado del lenguaje: el amor como "ciego" y como "combate", palabras como "servidor", "galardòn" o "señal". La concepciòn del amor o Cupido como un ser "ciego" que dispara flechas amorosas al azar es un tòpico literario comùn desde Teòcrito:

> Pero no sòlo Pluto es ciego, sino tambièn el Amor atolondrado. Teòcrito, Los braceros, vv. 19-20. (37)

> después, viniendo a màs razòn los hombres,
> los que fueron màs sabios y constantes
> al Amor figuraron niño y ciego;
> Varias poesìas, XXX, vv. 9-11.

De igual forma la visiòn de la poesìa amorosa como "combate" es tòpico amoroso de antigua ascendencia:

> Principio, quod amare velis, reperire labora,
> Qui nova nunc primum miles in arma venis!
> Ovidio, Ars amatoria, I, vv. 35-36. (38)

> Amor y un gran desdèn, que le guerrea,
> han ya venido a singular combate;
> Varias poesìas, XIX, vv. 1-2.

Los tèrminos "servidor", "galardòn", "señal", son elementos pertenecientes a la tòpica del amor cortès. Aunque muy poco frecuentes en Varias poesìas, muestran de alguna manera la pervivencia de elementos muy tradicionales. "Servidor" nombra la relaciòn de servidumbre feudal del trovador hacia la señora; "galardòn" y "señal", los premios simbòlicos que

podìa recibir el sufrido amador como recompensa a su constancia y buen amar. Igualmente relacionable con el campo semàntico del amor estarìa el tèrmino "fortuna", culpable en muchos casos de las desgracias amorosas del poeta enamorado.

Campo semàntico de la mitologìa.

Nos parece legìtima la acotaciòn de dicho campo semàntico, pues se encuentra claramente delimitado y fuertemente concentrado. Claramente delimitado en cuanto constituye un abigarrado conjunto de nombres propios pertenecientes a la mitologìa grecorromana. Fuertemente concentrado en cuanto que la pràctica totalidad de sus elementos integrantes sòlo participan en un reducido nûmero de poemas, especìficamente mitològicos: La fàbula de Narciso (III), La contienda de Ayax... (VI), Venus quaerens filium (CIX) y los tres sonetos mitològicos (CV, CVI y CVII). Veamos una lista que no pretende ser completamente exhaustiva: Narciso, Fedra, File, Dido, Enòn, Ariadna, Hipsìfile, Medea, Cefiso, Leriope, Tiresias, Apele, Zeusi, Praxitele, Fidia, Plutòn, Apolo, Marte, Eco, Juno, Adonis, Venus, Febo, Diana, Ayax, Ulises, Aquiles, Troya, Grecia, Paris, Helena, Ayace el Oileo, Diomedes, Telamòn, Laertes, Agamenòn, Jûpiter, Hèctor, Hèrcules, Jasòn, Colcos, Eaco, Sìsifo, Palamedes, Filotetes, Peante, Lemnos, Nèstor, Mercurio, Peleo, Telamòn, Pirro, Teucro, Tetis, Nereo, Tèlefo, Tebas, Lesbos, Tenedo, Lerneso, Crise, Cila, Aulis, Clitemnestra, Ifigenia, Priamo, Antènor, Menelao, Dolòn, Tracia, Reso, Sarpedon, Licia, Cromio, Halio, Alcìstor, Noemòn, Cèranon, Alcandro, Càrope, Toòn, Quersidamante,

Eunomon, Patroclo, Oriòn, Penèlope, Simois, Eurìpilo, Toante, Idomeneo, Meriòn, Cartago, Eneas, Anquises, Siqueo, Yarbas, Sinòn, Hero, Leandro, Icaro, Creta, Dèdalo, Faetòn, Flegra.

Una lista tan relativamente extensa puede hacer sobrevalorar en exceso el interès que nuestro poeta sintiò hacia los temas mitològicos. A este respecto hemos de realtar que una parte considerable del lèxico mitològico arriba enunciado procede del poema La contienda de Ayax..., poema que presenta claras evidencias de ser una traducciòn, y donde gran nùmero de nombres mitològicos no pasan de formar una mera enumeraciòn acumulativa sin mayor transcendencia. No hemos de pensar por ello que Acuña no se preocupase por la temàtica mitològica; en absoluto: los poemas enumerados y algunos otros demuestran dicho interès. Lo que hemos de reconocer es que nuestro poeta sòlo revive una pocas fàbulas mitològicas dentro de un nùmero limitado de poemas. A esto hemos de añadir lo que escribìamos al valorar el grado de originalidad e imitaciòn de Acuña: nuestro poeta no era, ni tenìa por què serlo, un erudito, y en el campo de la mitologìa se muestra palpable su frecuente utilizaciòn de fuentes secundarias: salvo los sonetos mitològicos, las composiciones especificamente mitològicas son traducciones de fuentes secundarias italianas. En ùltima instancia, un escaso desarrolo humanistico tendrìa que poner barreras a la màs fuerte inclinaciòn mitològica.

En cierta medida relacionado con el campo semàntico de la mitologìa se encontrarìan los nombres de pastores: Damòn,

Galatea, Silvano, etc. de clara inspiraciòn clàsica. A este respecto nos remitimos a nuestro anàlisis de la temàtica bucòlica.

Otros campos semànticos.

Seria posible acotar otros campos semànticos en Varias poesias: de las armas, de las letras, de la moral, de la fama, etc. Son campos semànticos que cumplen indudablemente una funciòn muy importante dentro de la semàntica global de Varias poesias. De cualquier forma, su menor extensiòn justifica que no los volvamos a estudiar: ello en cuanto que se encuentran suficientemente tratados, en sus valores conceptuales generales, dentro de sus apartados correspondientes de Anàlisis temàtico.

7.3.2. Figuras retòricas.

Dentro de las figuras retòricas que afectan al plano del significado la **metàfora** es seguramente la que màs y mejor atenciòn ha recibido por parte tanto de criticos como de lingüistas, especialmente en el anàlisis del lenguaje poètico.[39] La metàfora se ha considerado tradicionalmente como una comparaciòn abreviada. Dicha abreviaciòn puede darse en diverso grado. Si partimos de la siguiente comparaciòn: "los dientes de su boca son blancos como perlas", en un primer paso podemos prescindir del elemento de comparaciòn (la blancura), originando un primer tipo metafòrico donde los dos tèrminos de la comparaciòn son contrapuestos sin especificar el rasgo comùn: "los dientes de su boca son perlas". En un

segundo paso podemos prescindir incluso del primer tèrmino de la comparaciòn, dando lugar a la comùnmente dencminada metà-fora pura: "las perlas de su boca". Como podemos ver, la metàfora consiste en designar un objeto mediante otro en virtud de una relaciòn de semejanza màs o menos evidente, màs o menos subjetiva. Esto supone el empleo de un tèrmino con un valor semàntico que no es el suyo, sino que se lo atribuye el poeta en virtud de un rasgo semàntico comùn quizà ùnico: "lo cual sucede [la metàfora], cuando traspasamos con virtud una palabra de su propio y verdadero significado a otro no pro-pio, pero cercano por la semajanza, que tiene con èl".[40]

No destaca Acuña ni en el nùmero ni en la originalidad de las metàforas por èl utilizadas. En su mayorìa pertenecen a una clara tradiciòn literaria humanìstica y algunas se encuentran fuertemente lexicalizadas. A este respecto convendrìa recordar las palabras de Gonzalo Sobejano que comentà-bamos en pàginas anteriores con ocasiòn del adjetivo epìteto: "La revoluciòn que opera la poesìa renacentista estriba, por su parte, mucho màs en el cambio de rumbo hacia lo puramente estètico que en la coversiòn a lo subjetivo."[41] El mayor nùmero de usos metafòricos en Varias poesìas se centra clara-mente en dos nùcleos temàticos: al amoroso; y el moral, religioso o filosòfico. Dentro de la temàtica amorosa encon-tramos dos tipos de metàforas predominantes, las referidas a las cualidades de la amada, belleza fìsica y dureza de cora-zòn, y las referidas a la pasiòn amorosa en sì. Dentro del primer grupo las metàforas insisten en ese caràcter bifaz de crueldad y belleza imprescindible en toda amada que se

precie. La amada es un sol, un tesoro de belleza, su mirada es luz y rayo, y sus cabellos oro; pero su corazòn es tambièn el de un tigre, el de una fiera. Veamos algùn ejemplo:

Pastora en quien mostrar quiso natura,
a la miseria deste bajo suelo,
la mas cierta señal del bien del cielo
y un claro sol en la tiniebla escura.
XXXIII, vv. 1-4.

Sòlo me fuese dado
no verme sin la luz de aquellos ojos
CII, vv. 46-47.

fue dellas mi pastora coronada
de flores, que eran perlas sobre el oro.
LXXVII, vv. 7-8.

Metàforas que como "luz", "sol", "oro", hacen hincapiè en la belleza fìsica de la amada desde un punto de vista estrictamente visual, en correspondencia con la importancia que adquiere la vista y la mirada en el desarrollo del amor segùn los tòpicos neoplatònicos y petrarquistas que ya comentamos anteriormente.

?Cuàl hado inexorable me ha traido
a manos de un tigre ..
.....
!No quiera Dios que adore yo una fiera
2, vv. 5-6, 13.

Otras metàforas aparecen referidas a la pasiòn amorosa: "fuego", "llamas", "prisiòn", "rìo":

pues sale de mis ojos siempre un rìo
que pasa por la llama en que me quemo;
y ni el gran fuego al triste llanto mìo
disminuye el humor que le sustenta,
LXV, vv. 197-200.

Son de destacar en Acuña las metàforas procedentes de la teminologìa militar: "guerra", "bando", "victoria". etc., que en algunas ocasiones dan lugar a discursos alegòricos, como veremos màs adelante con mayor detenimiento. Esta confluencia de las esferas semànticas del amor y la guerra no es sòlamente un tòpico literario de larga y antigua tradiciòn, sino que se corresponde tambièn con el tòpico renacentista de las armas y las letras, e indudablemente con la propia biografìa de nuestro autor:

Solo me fuese dado
no verme sin la luz de aquellos ojos
que de un libre estado,
alegre y sin enojos,
hubieron la vitoria y los despojos.
CII, vv. 46-50.

mil veces he propuesto y he jurado
de no seguir tu bando y tu partido
CX, vv. 5-6.

?En què estrella cruel vine a la tierra
sujeto a eterno llanto, a dura guerra,
a siempre amar sin serme agradecido?
2, vv. 2-4.

Dentro ya de la temàtica filosòfica y moral encontramos una serie de metàforas de larga tradiciòn literaria aplicadas a la vida humana: vìa, jornada, camino, àspera peña, viento, sombra, lumbre, etc.:

mirad cuàn ancha y espaciosa vìa
os muestran sus hazañas inmortales
XXIII, vv. 9-10.

Sin temor el camino voy contando
los pasos por do a muerte voy derecho
LXXX, vv. 1-2.

De estos ùltimos ejemplos, donde la vida es vista como un devenir, como un proceso, pasaremos a otros en que el giro metafòrico se carga de significaciones negativas: la vida vista en sus aspectos màs crueles, màs efìmeros:

y conoce que es viento, sombra o muerte
cuanto el error del mundo llama vida.
XCIII, vv. 7-8.

Cuando la tempestad ya le acababa
de su vida la lumbre, ...
XCII, vv. 5-6.

voy por àspera peña o alto muro

LXXXVII, v. 7.

Relacionadas con este último campo temàtico encontramos cuatro bellas metàforas en el cèlebre soneto Al rey nuestro señor: grey, pastor, mar y tierra. Las dos primeras, de evidentes connotaciones religiosas, las analizamos someramente en anteriores pàginas. En cuanto a las dos últimas, "mar" y "tierra",

que, a quien ha dado Cristo su estandarte,
dará el segundo màs dichoso dìa
en que, vencido el mar, venza la tierra.

XCIV, vv. 12-14.

Deben representar respectivamente la vida y la muerte. Recordemos la extendida alegoría que identifica el alma humana con una barquilla indefensa en el proceloso "mar" de la existencia, que con sus continuas tormentas amenaza con hundirla. Pues bien, dicho destinatario no sòlo ha salido triunfante de la continua prueba que supone toda existencia (especialmente la de un emperador), sino que tras la muerte su recuerdo no morirà en la memoria de los hombre, sino que escapando del afàn devorador de la "tierra", alcanzarà fama inmortal.[42]

Finalmente señalaremos un par de metàforas aplicadas al mundo de la naturaleza, que en este aspecto se encuentra notablemente desatendido:

Con nuevo resplandor Febo salìa
por las doradas puertas del oriente,
IV, vv. 1-2.

A penas el aurora habìa mostrado
las flores que en la noche habìa escondido,
4, vv. 1-2.

Ambos ejemplos, el segundo màs original, se corresponden con el extendido tòpico del amanecer mitològico de influencia homèrica.[43]

Relacionada con la metàfora se encuentra la **alegorìa**: "Procedimiento retòrico mediante el cuàl se expresa un pensamiento, traducièndolo a imàgenes poèticas, de tal suerte que entre los elementos de la rama 'real' y de la imaginativa, exista correspondencia."[44] Dicha correspondencia puede estar màs o menos codificada y puede ser tambièn màs o menos evidente. En el caso de nuestro poeta, los usos alegòricos se insertan en una reconocida tradiciòn literaria de topoi retòricos que no plantean el menor problema de interpretaciòn. Podemos considerar la alegorìa como una metàfora continuada, pero màs codificada y que obedece màs a claves simbòlicas colectivas. A este respecto observamos còmo ambos recursos, metàfora y alegorìa, coinciden en aplicarse preferentemente al amor y a la vida humana. Dos son las alegorìas del amor, las dos hijas de una concepciòn bèlica de la pasiòn amorosa: una establece paralelismo entre los estados anìmicos del amador y las diversas fases o pasos de un combate; la otra[45] se centra en la iconografìa mitològica del amor, tambièn con connotaciones militares. Veamos algunos ejemplos (el subrayado es mìo):

> Con la razòn en su verdad envuelta
> combate de atrevido mi querer,
> armado de esperanza, y sin temer
> que Amor le engañe o pueda dar la vuelta.
> Acomete animoso a rienda suelta,
> LIII, vv. 1-5.

Del arco tiene ya la cuerda floja,
ya vuelve las saetas a su aljaba,
ya de mi libertad se acerca el dìa.
XIX, vv. 12-14.

Las alegorìas que utiliza nuestro poeta para figurar los distintos pasos de la vida humana, sus avatares, su fugacidad, tambièn pertenecen a una tradiciòn literaria muy extendida. El discurrir de la vida humana es comparado a la corriente de un rìo, que a veces marcha tranquilo, pero otras se levanta en impetuosas ondas:

Como vemos que un rìo mansamente,
por do no halla estorbo, sin sonido;
sigue su natural curso seguido
tal, que aun apenas murmurar se siente;
pero, si topa algùn inconveniente,
rompe con fuerza y pasa con rüido
tanto, que de muy lejos es sentido
el alto y gran rumor de la corriente;
por sosegado curso semejante
fueron un tiempo mis alegres dìas,
sin que queja o pasiòn de mi se oyese;
mas como se me puso Amor delante
la gran corriente de las ansias mìas,
fue fuerza que en el mundo se sintiese.
XXXII

Junto a esta cèlebre alegorìa (sobre todo a partir de

Jorge Manrique y sus cèlebres Coplas a la muerte de su padre) encontramos otra donde el siempre cambiante curso del rio deja paso a los accidentes de una naturaleza abrupta:

> Yo miro, ya seguro desde el llano,
> el risco en que me vi y el paso estrecho,
> quedando ya seguro de mis daños.
> XXI, vv. 12-14.

Pero la alegoria màs tradicional que utiliza Acuña es la de la barca aventurada en un mar tormentoso, pronta a encallar bajo un viento contrario, rotas ya sus velas y alejada del puerto:

> Asi, leyendo o sièndoles contadas
> mis pasiones, podràn luego apartarse
> de seguir el error de mis pisadas
> y a màs segura puerto enderezarse,
> do puedan con sus naves despalmadas
> en la tormenta deste mar salvarse.
> I, vv. 9-14.

> Amor me dijo en la mi edad primera:
> "Seguiràs en amar siempre el extremo,
> que en tempestuoso mar, sin vela o remo,
> va salvo de peligro el que en mi espera."
> LIV, vv. 1-4.

Podemos resumir lo anterior afirmando que las alegorias presentes en Varias poesias se centran, al igual que las

metàforas, en la problemàtica del amor y de la existencia humana. Su eleboraciòn no supone una visiòn personal del poeta sino que se insertan dentro de una tradiciòn literaria de lugares comunes.

Estrechamente relacionado con metàforas y alegorìas se encuentra el **simil:** "figura retòrica que establece una relaciòn entre dos tèrminos en virtud de una analogìa entre ellos. Se marca bien por la presencia de una correlaciòn gramatical comparativa (como...asì), bien por la uniòn entre los dos miembros por un morfema que la establezca (como, màs que, parece, etc.)."[46] Veamos algunos ejemplos de nuestro poeta:

Cual suele de Meandro en la ribera
el blanco cisne, ya cercano a muerte,
soltar la dolorosa voz postrera,
asì te escribo, ...
XVIII, vv. 1-4.

Pasò la gloria mìa,
que se deshizo como niebla al viento:
CII, vv. 71-72.

Son bellos ejemplos. Pero quizà los màs destacables los encontraremos en dos sonetos claramente determinados por modelos de Ausias March, autor tan inclinado a la utilizaciòn de similes:

Como al tiempo al llover aparejado
se conforman con èl la tierra y viento,

así todo dolor, todo tormento,
halla conformidad en mi cuidado.

XXXVIII, vv. 1-4.

Como aquel que a la muerte està presente
de su señor, a quien ponzoña ha dado,
y, ya que remediarle es excusado,
procùralo y del hecho se arrepiente;
así mi voluntad, hora que siente
no poder ya mi mal ser remediado,
muestra dolerse de lo que ha causado,
y el remedio procura vanamente.

XXXVII, vv. 1-8.

Tanto la **sinècdoque** como la **metonimia** son figuras que, al igual que la metàfora, suponen una transferencia **semàntica**, es decir, la transferencia de significado de una palabra a otra, aunque a diferencia de la metàfora dicha transferencia se basa en una relaciòn de contigüidad. Las diferencias entre sinècdoque (contigüidad temporal, espacial o causal) y metonimia (contigüidad por inclusiòn)[47] son bastante difusas, por lo que siempre nos referiremos indistintamente a las dos, aunque sòlo nombremos una. Veamos algunos ejemplos (el subrayado es mìo):

Así, leyendo o sièndoles contadas
mis pasiones, podràn luego apartarse
de seguir el error de mis pisadas.

I, vv. 9-11.

Invictìsimo Cèsar, cuyo nombre
el del antiguo Carlo ha renovado,
al sonido del cual tiemble y se asombre
la tierra, el mar y todo lo criado;

II, vv. 1-4.

?Es el que dices que con ansia tanta
lamenta su pasiòn que, lamentando,
los corazones de dolor quebranta?

IV, vv. 73-75.

Son los anteriores tres ejemplos sencillos centrados en tres temàticas gratas a nuestro poeta: moral, imperial y amorosa respectivamente. Ninguno de los tres ejemplos muestra una especial originalidad: son figuras acuñadas por la tradiciòn literaria. En el primer ejemplo observamos de nuevo una figura retòrica aplicada al concepto de vida humana, en este caso reducida al incesante caminar (pisadas) que toda vida conlleva. En el segundo ejemplo se ha tomado el continente (tierra, mar) por el contenido (seres vivos), logrando una simplificaciòn y generalizaciòn con efectos claramente engrandecedores. El ùltimo ejemplo apenas necesita comentario: es ya tòpico reducir la entidad plena del ser enamorado a su elemento màs palpitante, aquèl donde aparentemente màs se desarrolla o alienta la pasiòn amorosa: el corazòn.

Pero quizà donde màs notoriamente predominen sinècdoques y metonimias sea en las alusiones militares y literarias. En

dichas ocasiones nuestro poeta opera con facilidad: le basta con nombrar algunos de los sìmbolos que la tradiciòn literaria o iconogràfica ha considerado como màs representativos, para aludir de una manera puntual y generalizada a ese arte poètico o militar en cuestiòn. Tèrminos como banderas, escudo, espada, Marte, etc.[48], para el campo semàntico de la guerra, o tèrminos como pluma, Apolo, lira, cìtara, musa, Parnaso, para el campo semàntico de la poesìa, actùan en esa determinada direcciòn. Veamos algunos ejemplos (el subrayado es mìo):

> Cuando de Carlos Quinto las banderas
> por la fiera Germania se esparcieron
> IV, vv. 298-299.
>
> Despuès que el fuerte y animoso Aquiles,
> terror de Troya y de su Grecia escudo,
> VI, vv. 1-2.
>
> un Monarca, un Imperio y una Espada;
> XCIV, v. 8.
>
> Por vos, como solìa,
> no reprehende Apolo ni corrige
> la mala poesìa,
> ni las plumas rige,
> pues la vuestra anda sola y nos aflige.
> XCI, vv. 36-40.

De vuestra torpe lira
ofende tanto el son, que...
XCI, vv. 1-2.

Si Apolo tanta gracia
en su rùstica cìtara puesiese
CII, vv. 1-2.

Exceptuando el sìmil, hemos estudiado hasta aquì las figuras retòricas comùnmente denominadas tropos. Es decir, aquellas que operando a nivel semàntico lo hacen en funciòn de una transferencia de significado, tal como explicàbamos en pàginas anteriores. Antes de finalizar nuestro anàlisis semàntico de Varias poesìas prestaremos atenciòn a otras figuras retòricas tambièn de caràcter semàntico pero que no pueden ser consideradas tropos: antìtesis y paradojas.

La **antìtesis** consiste en contraponer palabras o expresiones con sentido contrario:

Pastora en quien mostrar quiso natura,
a la miseria deste bajo suelo,
la màs cierta señal del bien del cielo
y un claro sol en la tiniebla escura,
XXXIII, vv. 1-4.

En este ejemplo podemos observar còmo aparecen contrapuestos conceptos como oscuridad y claridad, sol y tinieblas, antìtesis reforzada por una disposiciòn sintagmàtica simètrica de los tèrminos. Acuña muestra una notable aficiòn a utilizar dicha figura, especialmente cuando analiza la

pasiòn amorosa o la crueldad y belleza de la dama (ya de por sì una antìtesis). Veamos algunos ejemplos màs:

Hàseme vuelto escura noche el dìa,
turbose el tiempo cuando màs sereno,
el sol, cuando màs claro, escureciò.
LXXXIII, vv. 9-11.

en pròspero suceso adversa suerte
y en sabroso manjar cruel veneno
LXXXVI, vv. 7-8.

beldad del cielo y crueldad de tierra
2, v. 7.

Pero donde las antìtesis son màs frecuentes y elaboradas es en aquellos poemas que en pàginas anteriores calificamos como màs conceptuosos:

En muy sùave aunque en muy gran tormento
vivo, y arderme siento en dulce fuego,
XLIX, vv. 1-2.

Una figura que es tambièn màs frecuente en estos poemas conceptuosos es la **paradoja**: "figura lògica que consiste en afirmar algo en apariencia absurdo por chocar contra las ideas corrientes, adscritas al buen sentido, o a veces opuestas (frecuentemente en forma de oximoron) al propio enunciado en que se inscriben."[49] Veamos algunos ejemplos:

Asì, aunque lejos de vuestra presencia,

vos sola me estarèis siempre presente
y no me faltarèis hora ninguna,
XXXVI, vv. 9-11.

Es frecuente tambièn en los poemas màs conceptuosos en metros italianos de Varias poesìas que se superponen algunas de las figuras retòricas anteriormente analizadas, polipto-ton, paradojas, antìtesis, etc., figuras todas ellas caracterìsticas de un discurso poètico conceptuoso, amanerado retòricamente, que se demora en los aspectos màs contrarios u opuestos de la pasiòn amorosa.

Paradoja + poliptoton:

Vivir, señora, quien os vio, sin veros,
no es por virtud ni fuerza de la vida,
que, en partiendo de vos, fuera perdida,
en el dejaros de ver fuese perderos;
XXXVI, vv. 1-4.

Antìtesis + poliptoton + paradoja:

pidièndoos contra la costumbre usada,
o que para morir me deis la vida,
o que para vivir me deis la muerte.
XLVIII, vv. 12-14.

El predominio de estas ùltimas tres figuras es un rasgo que, junto con el predominio del estilo verbal sobre el nominal (analizado en pàginas anteriores), caracteriza una no despreciable parte de Varias poesìas, aquella que a lo largo

de este estudio hemos calificado como màs conceptuosa. Como ya expresamos en nuestro anàlisis del adjetivo, este tipo de discurso conceptuoso caracteriza no sòlo a una parte destacable de los poemas de temàtica amorosa, sino que se extiende tambièn a algunos poemas de temàtica mitològica o incluso religiosa.

Antìtesis + paradoja:

> Triste, que està conmigo el bien que quiero,
> y dejarme, aunque quiera, no podrìa,
> y por el mesmo bien que tengo muero,
> que si no lo tuviese viviria.
> Por sòlo poseello desespero
> de lo que, estando en otro, esperaria.
>
> La fàbula de Narciso, III, vv. 633-638.

> Alma, pues hoy el que form ò la vida
> y el que tiene poder sobre la muerte,
> sólo por remediar tu eterna muerte,
> dio el precio inestimable de su vida,
>
> XCIII, vv. 1-4.

Este tipo de discurso màs conceptuoso, que hemos caracterizado a lo largo de este estudio desde diversas perspectivas, hemos de considerarlo como testimonio de una pervivencia de elementos tradicionales en la obra de Hernando de Acuña. Hecho que no debemos o vidar, independientemente de la clara filiaciòn italianista de nuestro poeta, si queremos acercarnos con mayor de lle a su figura literaria y, lejos de

encasillamientos simplificadores, buscar sus señas de identidad màs genuinas.

7.4. Anàlisis morfosintàctico y semàntico de los poemas en metros castellanos.

En pàginas anteriores realizamos un anàlisis morfosintàctico y semàntico de los poemas en metros italianos de Varias poesìas. Ahora nos proponemos realizar, de igual forma, el anàlisis de los poemas en metros castellanos. No repetiremos planteamientos generales ni conceptos ya expresados en aquellas pàginas, a las que remitimos al lector. Simplemente marcaremos las diferencias màs notables, màs caracterìsticas, propias de las composiciones en metros castellanos que componen Varias poesìas.

7.4.1. Categorìas lèxicas y gramaticales.

Dentro de este apartado lo que mejor define a los poemas en metros castellanos es la escasez del adjetivo. Si en algunos poemas en metros italianos de corte conceptista señalàbamos la ausencia de adjetivos, en los que ahora nos corresponde estudiar esta ausencia se nos presenta como un rasgo generalizado:

> Nadie de su libertad
> tuvo tal satisfaciòn
> cual yo de la sujeciòn
> en que està mi voluntad,
> viendo cuàl es la ocasiòn:

y estoy desto tan ufano
que, aunque fuese ya en mi mano
a mi libertad volverme,
quiero perdella y perderme
por lo que, perdiendo, gano.

IX, vv. 1-10.

Iguales consideraciones a las que hacìamos en pàginas anteriores podrìamos hacer aquì. El tono discursivo e introspectivo de los poemas, la inexistente descripciòn, el ensimismamiento del poeta en su mundo interior, no dejan lugar para la adjetivaciòn. Lo sensual deja paso a lo intelectual, el poeta se complace en perseguir y plasmar retòricamente las mil contradicciones, los mil puntos encontrados de la vida humana, del destino, del amor. Pero ahora la situaciòn es distinta. Lo que antes consideràbamos como la contaminaciòn de elementos tradicionales dentro de una forma poemàtica nueva como el soneto, ahora es algo coherente, es el producto de un deseo en el poeta de recrear un tipo cortesano de poesìa, a veces frìvolo, siempre conceptuoso. No es esto algo particular de Acuña. Casi todos los poetas del momento presentan paralelamente a sus composiciones en estilo italiano cancioneros tradicionales màs o menos extensos, perfectamente diferenciados, testimonios de un gusto real por la tradiciòn poètica castellana, en ninguna medida incompatible con la generalizada aceptaciòn de los nuevos estilos y formas procedentes de Italia.

Consecuentemente con todo lo anteriormente expuesto, el

estilo predominante es el estilo verbal, el màs adecuado para una poesìa de corte cerebral:

Bien sè que algunos dijeron
que nuestra imaginaciòn
hace caso, y lo escribieron,
mas no entiendo en què razòn
se fundan, si lo creyeron;
pues, si pudiera traeros
a mis ojos el quereros
con el siempre imaginaros,
ni me faltara el miraros
ni me matara el no veros.

XVII, vv. 21-30.

7.4.2. Orden verbal.

En cuanto al hipèrbaton, resulta bastante evidente que el verso corto favorece una mayor naturalidad. Resulta màs fàcil realizar una distribuciòn sintagmàtica eficiente sin forzar en exceso la sintaxis. Aparte de los ejemplos anteriores, bastante ilustrativos al respecto, veamos alguno màs:

De diversas ocasiones
nacen diversos efetos,
y asi de muchas pasiones
no se alcanzan los secretos
ni se entienden las razones.
Hasta hora yo tenia
por cierto, señora mia,

que sòlo del mal de amor
procediese el triste humor
que llaman melancolìa.
VIII, vv. 1-10.

El conceptismo de estos versos no camina, evidentemente, por los mismos senderos que aquèl que traerà la nueva centuria. La complejidad sintàctica no parece preocupar al poeta, en unos versos ya suficientemente complejos en otros niveles. Algunas excepciones confirman la regla:

Y aunque ser esto ordinario
lo puedo probar conmigo,
agora lo contradigo,
viendo que de lo contrario
es vuesa merced testigo.
VIII, vv. 11-15.

En otro orden de cosas, pero tambièn coherentemente con todo lo expuesto, destacaremos el predominio de la hipotaxis sobre la parataxis. Unos versos tan minuciosamente discursivos, tan atentos al "antes" y al "despuès", a la causa y al efecto de la pasiòn amorosa exigen una armadura sintàctica mìnimamente trabada, donde los diversos pasos de dicha pasiòn encuentren el lugar adecuado dentro del complicado engranaje d' amor. Ya dijimos en pàginas anteriores que la parataxis, en cuanto simple acumulaciòn de frases, evidenciaba un estilo expresivo sencillo, popular, descriptivo. Todo lo contrario a los versos en cuestiòn:

Mas, si alguno me dijera
que por haberos mirado
quedò en extrema manera
de ese humor apasionado,
fàcilmente lo creyera;
aunque al màs libre de amor,
tocàndole tal humor
por causa tan justa y buena,
no da làstima su pena,
sino envidia su dolor.

VIII, vv. 31-40.

Dentro de este apartado resaltamos tambièn un hecho, ya observado por Romera Castillo,[50] que es la utilizaciòn de un lenguaje arcaizante, tanto en formas verbales como en la colocaciòn del pronombre àtono, todo ello encaminado a lograr un tono tìpicamente tradicional:

Cuando viere en este mar
mayor peligro y màs cierto,
apartarème del puerto

XII, vv. 69-71.

-No, sino quere te he màs
que en mi vida te he querido.

XIII, vv. 19-20.

Dentro ya de las figuras retòricas que afectan al nivel morfosintàctico, una que adquiere principal relevancia en los

poemas en metros tradicionales de Varias poesias es el polip-toton. En pàginas anteriores vimos como el poliptoton era una de las figuras que mejor caracterizaban a los poemas en metros italianos de tono màs conceptuoso, testimonio de la pervivencia de elementos tradicionales en el seno de las nuevas formas mètricas. En el caso presente, coincidentes tanto mètrica tradicional como tono conceptuoso, el polipto-ton adquiere una especial relevancia, dentro de una amplia variedad. En algunos casos la figura consta sòlo de dos miembros:

> Y, aunque no me puedo ver
> con màs de lo que me veo,
> IX, vv. 31-32.

> tan libre ahora me viera
> cuan sin libertad me veo,
> X, vv. 3-4.

Que a veces aparecen dobles:

> y vienen luego a fundarse
> sin tener màs fundamento;
> en llegando al pensamiento,
> al corazòn llegaràn
> XI, vv. 41-44.

Y a veces en un solo verso:

> verà este bien sòlo en veros
> IX, v. 42.

do perdì con tal perder

IX, v. 69.

Tampoco faltan ejemplos màs desarrollados:

su causa sois y serèis,
y no serlo no podrèis,
aunque todo lo podàis.

IX, vv. 58-60.

Partiendo, no lleves miedo,
carillo, sòlo de ti,
pues si tù partes sin mì,
tambièn yo sin ti me quedo;
y, cuando fueres partido,

XIV, vv. 9-13.

entretanto que no os viere,
porque, aunque veros espere,
en fin esperar no es ver.

XVII, vv. 18-20.

En cuanto al aspecto semàntico del procedimiento, unas veces es un mero artificio que busca la mayor expresividad, pero sin aportar nada nuevo:

Asì conozco, señora,
como debo conocer,

IX, vv. 21-22.

que volvièndoos a mirar,
vuelvan a cobrar su ser.
XVII, vv. 49-50.

Pero en otros casos refuerzan o constituyen la oposiciòn de dos ideas:

y asì falta esperanza
cuando màs viene a faltar;
X, vv. 39-40.

Para apartarme del daño
procurarè de dañarme,
XII, vv. 60-61.

Como hemos podidio observar a lo largo de este breve anàlisis de los poemas en metros castellanos de Varias poesìas, tanto la escasez de adjetivaciòn, como el predominio del estilo verbal sobre el nominal, de la hipotaxis sobre la parataxis, o la abundancia de poliptoton, constituyen rasgos estrechamente interrelacionados, caracterìsticos de un discurso poètico de tono conceptuoso. El anàlisis conceptuoso de la pasiòn amorosa que alienta en estos versos exigìa, como ya vimos en pàginas anteriores, un mayor desarrollo del sintagma verbal, hipotàcticamente construido y retòricamente aprovechado mediante el poliptoton, con el consiguiente desplazamiento del sintagma nominal, principalmente del adjetivo, a un plano muy secundario. Finalmente recordaremos que estos rasgos no se reducen al grupo de poemas en metros

castellanos de Varias poesìas, sino que tambièn aparecen con una mayor o menor extensiòn dentro de poemas en metros italianos o incluso, como ya vimos en pàginas anteriores, dan lugar a discursos poèticamente conceptuosos insertados o coexistentes con otros menos conceptuosos, màs puramente renacentistas.

7.4.3. Anàlisis semàntico: campos semànticos y figuras retòricas.

Poco hay que añadir a este respecto a lo anteriormente dicho con ocasiòn de los poemas en metros italianos. Algunos campos semànticos, como el de la naturaleza o el mitològico, son inexistentes. Acuña se centra en las dos temàticas fundamentales de la lìrica de cancionero: la amorosa y la burlesca. El campo semàntico del amor es similar al que encontramos en los poemas en metros italianos, aunque algo màs limitado. El lèxico amoroso es bastante homogeneo en toda la obra de nuestro poeta, incluso tèrminos especificamente corteses como "señal" o "servicio" los veìamos tambièn en metros italianos:

> Y al que sujeto en servitud se halla
> la libertad perdida, !oh, còmo es cierto
> loar la vida libre y estimalla!
> IV, 82-84.

> Has mudado mi ser con tu mudanza,
> y sola una señal no me dejaste

de bien en que tuviese confianza

LXV, vv. 148-150.

Asì porque mi servicio

ante vos algo merezca,

XII, vv. 24-25.

Asì quiero pretender

que alguna señal se vea

XII, vv. 55-56.

En cuanto a la temàtica burlesca, no adquiere el suficiente desarrollo como para poder determinar un campo semàntico destacable, sobre todo si ademàs tenemos en cuenta que dos de las composiciones burlescas en metros tradicionales, A un caballero...(XV) y Al mesmo caballero...(XVI), eran con toda probabilidad obras colectivas en las que nuestro poeta participò sòlo con una estrofa.

Pasando ya al campo de las figuras retòricas, el primer rasgo màs destacable es la ausencia de figuras tales como metàforas, sinècdoques, metonimias o sìmiles. La ausencia de metàforas o sìmiles es comprensible desde la perspectiva de un discurso poètico despreocupado de los aspectos màs sensoriales y atento a crear una poesìa de corte cerebral. En cuanto a la sinècdoque y metonimia recordemos còmo aparecìan fundamentalmente en los campos temàticos de las armas y las letras, inexistentes en los versos en metros castellanos. Las principales figuras que encontraremos ahora son aquèllas que aportan al discurrir poètico un mayor juego conceptista, una

mayor abstracciòn, un mayor juego de palabras: alegorìas, antìtesis, paradojas. La alegorìa de la nave de la vida en el mar tempestuoso de la existencia volvemos a encontrarla en estos versos tradicionales:

Cuando viere en este mar
mayor peligro y màs cierto,
apartareme del puerto
para podelle tomar
XII, vv. 69-72.

como quien a velo y remo
navega su mar seguro.
XVII, vv. 129-130.

Es tambièn frecuente la aparìciòn de expresiones o tèrminos antitèticos, aunque estas no sean tan caracterìsticas de la lìrica tradicional y aparezcan tambièn en composiciones italianas del mismo Acuña. Veamos algunos ejemplos. Pueden aparecer en un mismo verso:

porque el bien que en mi mal siento
IX, v. 13.

En este último caso encerrando una contradicciòn aparente, o bien, como en el siguiente, buscando un efecto meramente expresivo:

que fue, en habièndoos mirado,
de mi memoria el olvido

para siempre desterrado.

XVII, vv. 63-65.

También pueden aparecer en dos versos:

do perdì con tal perder
la codicia de ganar.

IX, vv. 69-70.

En cuanto a la paradoja, es especialmente frecuente en la composición "Pues que no se ha de hacer" (XII), que està elaborada en torno al comportamiento "por movimiento contrario" del enamorado:

De lo que no os acordàis
serà el olvido remedio,
y el callar tendrè por medio
para que mi mal sepàis

XII, vv. 33-36.

De forma similar a como ocurrìa en los poemas en metros italianos, algunas veces las figuras retòricas aparecen asociadas, como en los siguientes versos, donde se une el polipototon a la paradoja:

Para apartarme del daño
procurarè de dañarme,
y para desengañarme
entrarè en mayor engaño.

XII, vv. 60-63.

Finalmente destacaremos la presencia de personificaciones, figura de clara ascendencia cancioneril:[51] "La personificación consiste en atribuir a un ser inanimado o abstracto cualidades típicas de los seres humanos."[52] Veamos algunos ejemplos:

Así me lo dio a entender
Amor, que pudo hacer
poco todo lo posible,
X, vv. 14-16.

Fortuna tendrá poder
para apartarme de verte,
XIII, vv. 21-22.

Así en esto convinieron
memoria y entendimiento,
uno y otro tan contento,
que con vos sola tuvieron
cumplido contentamiento.
XVII, vv. 71-75.

Y así me aparta el remedio
Fortuna, que me destierra
de la paz a tanta guerra,
XVII, vv. 181-183.

La Fama
Yo, que soy la que levanto
de la sepultura al hombre

y con mi voz puedo tanto,

CXI, vv. 1-3.

Al igual que otras figuras analizadas en este capìtulo, y ya hemos insistido bastante sobre este hecho, las personificaciones ejemplificadas anteriormente no son privativas de los poemas en metros castellanos, y podrìamos entresacar ejemplos muy similares de poemas en metros italianos.

Tras este anàlisis estilìstico de Varias poesìas podemos concluir que la lengua poètica de Acuña muestra una notable homogeneidad. No obstante, junto al evidente predominio de la vena petrarquista e italianista, es observable tambièn una pervivencia de elementos tradicionales. Dichos elementos no se reducen ùnicamente a los poemas en metros tradicionales, sino que tambièn alcanzan a determinados poemas o fragmentos de poemas en metros italianos, aquèllos que hemos calificado como màs conceptuosos. Las diferencias estriban fundamentalmente en la intensificaciòn de determinados rasgos morfosintàcticos (escasez de adjetivos, predominio del estilo verbal, poliptoton,...) y semànticos (lèxico cortès, antìtesis, paradojas,...), aquèllos precisamente màs caracterìsticos de la lìrica tradicional castellana. No existe por lo tanto una frontera infranqueable entre poemas en metros italianos y poemas en metros tradicionales, aunque los recursos tradicionales se desarrollan màs intensa y coherentemente en estos ùltimos.

NOTAS

1. Lamíquiz, Vidal, Lingüística española, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1975, p. 251.

2. Alarcos Llorach, E., Gramática estructural, Madrid, Gredos, 1977, pp. 18-19.

3. Ibidem, p. 22.

4. Reis, C., Fundamentos y técnicas del análisis literario, op. cit., pp. 125-198.

5. Sobre la noción de estilo véase una síntesis en Yllera, Alicia, Estilística, poética y semiótica literaria, Madrid, Alianza, 1979, pp. 147-156.

6. Reis, C., op. cit., pp. 189-190.

7. Larios, ed. cit., p. 51.

8. Sigo a Lázaro Carreter, Fernando, Diccionario de términos filológicos, Madrid, Gredos, 1977, pp. 165-166.

9. Sigo a Sobejano, Gonzalo, El epíteto en la lírica española, Madrid, Gredos, 1970, p. 103.

10. Ibidem, p. 129.

11. Ibidem, pp. 143, 148.

12. Ibidem, p. 157.

13. Ibidem, p. 192.

14. Ibidem, P. 193.

15. Ibidem, p. 193.

16. Ibidem, p. 201.

17. Ibidem.

18. Ibidem, p. 219.

19. Ibidem.

20. Vèase "Las fòrmulas de devociòn y la humildad", en Curtius, op. cit., vol. II, pp. 582-590.

21. Reis, op. cit., p. 176.

22. Ibidem, p. 177.

23. Ibidem, p. 178.

24. "Por buenas [coplas] tengo las que tienen buena y clara sentencia, buenos vocablos acomodados a ella, buen estilo sin superfluidad de palabras, y sin que aya ni una sìlaba superflua por causa del metro, ni un vocablo forçado por causa del consonante;", Juan de Valdès, Diàlogo de la lengua, cito por la ediciòn de Antonio Quilis Morales, Barcelona, Plaza & Janès, 1984, p. 197.

25. Vèase a este respecto un buen anàlisis de la funciòn estilìstica del hipèrbaton en Alonso, Dàmaso, "Garcilaso y

los límites de la estilística", en Poesía española. Ensayo de mètodos y límites estilísticos, op. cit., pp. 52-58.

26. Wolfgang Kayser, Interpretaciòn y anàlisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1968, p. 177.

27. Làzaro Carreter, Fernando, "Lengua literaria frente a lengua comùn", en Estudios de Lingüística, Barcelona, Crítica, 1980, p. 193.

28. Vèase una bibliografía sobre el resurgir reciente de los estudios retòricos en Yllera, op. cit., p. 15.

29. Reis, op. cit., p. 141.

30. Ibidem, p. 182.

31. Kayser, op. cit., p. 157.

32. Làzaro Carreter, F., Diccionario de tèrminos filològicos, op. cit., pp. 326-327.

33. Lapesa, R., La trayectoria poètica de Garcilaso, op. cit., p. 29.

34. Reis, op. cit., p. 134.

35. Ibidem.

36. Opiniòn màs generalizada. Segùn Elliott (La España imperial, op. cit., p. 269) se refiere a Felipe II.

37. Cito por Bucòlicos griegos, Màximo Brioso Sànchez (ed.),

op. cit., p. 137.

38. Cito por la edición de José Ignacio Ciruelo, Bosch, 1969, p. 64.

39. Citemos sólo algunos de los estudios más recientes e importantes: Henry, A., Métonimie et métaphore, Paris, Editions Klincksieck, 1971; Le Guern, Michel, La metáfora y la metonimia, Madrid, Cátedra, 1976; Dubois, J., y otros, Rhétorique générale, Paris, Larousse, 1970; Eco, H., Tratado de semiótica general, Barcelona, Lumen, 1977.

40. Herrera, Anotaciones, cito por Gallego Morell, A., Garcilaso de la Vega y sus comentaristas, op. cit., p. 318.

41. Op. cit., p. 192.

42. Podemos añadir además que en los sonetos funerales de Acuña "tierra" aparece asociado con la muerte: "aquí lo cubre muerte en poca tierra," (XXV, v. 13.); "muerto, más inmortal, en poca tierra" (XLI, v. 7.).

43. Véase de Lida de Malkiel, M.R., "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española", Revista de Filología Hispánica, VIII, 1946, pp. 77-110; luego en La tradición clásica en España, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 119-164.

44. Lázaro Carreter, F., Diccionario..., op. cit., pp. 34-35.

45. Véase Panofsky, op. cit., pp. 139-188. Asimismo, de Dámaso Alonso, "Un aspecto del Petrarquismo: la correlación

poètica", en Alonso, D., y Bousoño, C., Seis calas en la expresiòn literaria española (Prosa-Poesìa-Teatro), Madrid, Gredos, 1951, pp. 79-111.

46. Marchese, A., y Forradellas, J., Diccionario de retòrica, crìtica y terminologìa literaria, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 66-67.

47. Diferencias segùn Marchese, A. y Forradellas, J., op. cit., p. 383.

48. Para evitar una mayor dispersiòn incluimos en este apartado tanto "Marte" como "Apolo", que pueden ser considerados antonomasia. Vèase Marchese, A., op. cit., p. 31.

49. Marchese, A., op. cit., p. 307.

50. Romera Castillo, Josè La poesìa de Hernando de Acuña, op. cit., p. 11. Tambièn anota un arcaismo ("pedir", por "preguntar") en la glosa de Acuña Al mesmo caballero...(XVI, v. 64) Rodrìguez Marìn, Luis Barahona de Soto. Estudio biogràfico, bibliogràfico y crìtico, op. cit., p. 683.

51. Vèase Lapesa, La trayectoria..., op. cit., pp. 27-28.

52. Marchese, A., op. cit., p. 318.

8. CONCLUSIONES.

Si consideramos la trayectoria biográfica de nuestro poeta, siempre entregado a empresas militares y diplomáticas al servicio de su emperador, pero sin abandonar el cultivo de sus inclinaciones literarias, no podemos dejar de considerar a Hernando de Acuña como un buen ejemplo del ideal de perfecto cortesano, de hombre de armas y de letras. Al igual que Garcilaso, Cetina, Hurtado de Mendoza, etc., Acuña fue en su vida pública un soldado, pero en la privada un poeta. Ya sus orígenes de segundón de familia noble media determinaban poderosamente su futuro militar, tarea a la que siempre se entregó generosamente y con singular acierto. El cultivo de sus inclinaciones literarias tuvo que verse supeditado al desempeño de sus funciones públicas, aunque es bien cierto que Acuña, sobre todo en su juventud, nunca perdió ocasión de entregarse a las musas, incluso en las situaciones más difíciles. Su temprana incorporación a los ejércitos imperiales le impedió indudablemente desarrollar una profunda formación humanista, aunque bastante debió influir en sus aficiones literarias el excelente ambiente cultural vallisoletano que rodeó su adolescencia. El viaje a Italia, en la corte del marqués del Vasto, será probablemente su gran experiencia formativa, igual que en otros poetas de su generación. Acuña desarrolló su actividad creadora de una manera espontánea, dinámica y receptiva: la trayectoria biográfica determina poderosamente la obra. En su primera etapa en tierras italia-

nas Acuña refleja en su lírica tanto la emoción de sus primeros amores como la huella de los petrarquistas italianos del momento y de Petrarca. El cambio a tierras alemanas, alejado de su amada Galatea, determina el abandono de la ambientación bucólica y el cultivo de composiciones nostálgicas donde se recuerda el pasado feliz. Aunque la estancia en tierras alemanas fue seguramente más trabajosa para Acuña, no por ello dejó de cultivar su afición literaria. Sus composiciones cancioneriles, por otra parte, nos muestran a un Acuña cortesano y frívolo, muy relacionado con la corte del emperador. Ya a estas alturas había demostrado sobradamente Acuña su valía y entrega a la causa imperial, aunque sin lograr aún justa recompensa a sus esfuerzos. Cuando en 1559 regresa a España, tras veintitrés años de servicio ininterrumpido, aún no ha conseguido sino buenas palabras. El desengaño que debía sufrir nuestro poeta sería en alguna medida responsable del tono moral y pesimista, ya perceptible desde su traducción de El caballero determinado, que impregna ahora composiciones como la Adición al caballero determinado, los poemas filosóficos y morales, y las traducciones mitológicas de contenido moralizante. Ni la redacción del Memorial ni, años más tarde, el pleito por el condado de Buendía alcanzarían ningún resultado. Aunque son escasos los datos acerca de la vida de nuestro poeta durante sus últimos años, podemos imaginarlo, eterno pleiteante sin éxito, profundamente desengañado.

Aunque, a tenor de todo lo anterior, resulta bastante evidente que la labor creativa de nuestro poeta estuvo muy marcada por sus circunstancias biográficas, resulta proble-

mático y aventurado ofrecer una fechación de sus poemas más precisa que la que hemos expuesto en este trabajo. Tal como vimos al analizar la edición de Varias poesías de 1591, son muy importantes los problemas planteados: desorden cronológico, estructural, obras dudosas, etc. En este aspecto, en su aparente escaso interés por editar su obra en vida, hemos de ver un nuevo rasgo que lo asimila con los poetas de su generación, Garcilaso, Boscán, etc. El talante pesimista que marca sus últimos años le haría considerar quizá como algo vano o superficial la publicación. El estudio de su poesía ha de enfocarse por lo tanto, hoy por hoy, en Varias poesías y en algún otro poema más. Si se han perdido o destruido otros poemas, de juventud o de vejez, es algo que por ahora no sabemos. Es importante destacar en Acuña su afición por el ejercicio de la traducción. Buena muestra de ello son sus poemas mitológicos extensos, además de El caballero determinado y el Orlando enamorado. Como hemos podido ver en nuestro estudio particular de estos últimos, Acuña se nos muestra como un traductor minucioso, sin dejar por ello de imprimir a su tarea un talante personal, que se concreta, por ejemplo, en la introducción de elementos moralizantes y amplificaciones conceptuosas, elementos característicos de su última etapa vital.

La crítica ha situado tradicionalmente a nuestro poeta dentro de los seguidores de Garcilaso. Poetas como Boscán, Acuña, Cetina o Hurtado de Mendoza formarían juntamente con el toledano una misma generación poética. Aunque con algunas

limitaciones, muchos de los rasgos biográficos que hemos ido señalando en nuestro poeta apoyarían dicha pertenencia: fecha de nacimiento, el viaje a Italia, conocimiento mutuo, o la participación en la empresa imperial como experiencia generacional. Desde este punto de vista, la figura de Acuña presenta un fuerte paralelismo con dichos poetas-soldados. Otro elemento fundamental en dicha generación, la influencia de Petrarca, se muestra también marcada en Acuña. Se ha querido encuadrar a nuestro poeta entre una primera y una segunda generación de petrarquistas. En Acuña, en efecto, como nuestro análisis de Fuentes ha mostrado, no es ya muy fuerte la influencia de Ausias March, rasgo característico de la primera generación de petrarquistas, y sí la de poetas italianos contemporáneos, tal como afirmaba Fucilla. Acuña se muestra además en una encrucijada de tensiones, tradicionales e italianas, que determinan su obra al igual que ocurre con otros poetas de su generación: precisar esto ha sido uno de los objetivos de este trabajo, como resumiremos en las siguientes páginas.

Hemos clasificado las temáticas presentes en Varias poesías en públicas y privadas, según se correspondan a la expresión de los sentimientos más íntimos y personales del poeta, o bien obedezcan a consideraciones de tipo más social (temática funeral, imperial). Acuña, para quien la poesía fue sobre todo -como el afirma en numerosos poemas- un desahogo anímico, prefiere y cultiva las temáticas más íntimas y personales, aunque por razones de su vida pública también trató en determinados momentos asuntos más públicos. Hay un

predominio muy marcado en Varias poesías de la temática amorosa de inspiración petrarquista. Tópicos como la contraposición presencia/ ausencia, pasado feliz/ presente desgraciado, la consideración del amor como algo inevitable o la libre expresión de la pasión amorosa, son elementos característicos de las corrientes petrarquistas y están muy presentes en Acuña. Solamente en algunos poemas aparecen rasgos más tradicionales, como la discreción amorosa o una figura de la amada que en Acuña se nos presenta siempre (incluso en la traducción del Orlando enamorado, y a diferencia del original) como muy difuminada. También son perceptibles en las composiciones amorosas en metros italianos de Varias poesías elementos neoplatónicos, que se presentan estrechamente relacionados con los petrarquistas: este es el caso de toda la temática de los ojos como elementos catalizadores de la pasión amorosa, la importancia de la mirada y de la belleza física de la amada. Por todo ello podemos considerar a nuestro poeta como un poeta plenamente petrarquista, aunque también encontremos en su obra algunos elementos tradicionales. En cuanto a la temática amorosa en metros castellanos diremos que se mueve más dentro de las convenciones del "amor cortés": predominio del silencio o discreción amorosa, de la autodeterminación de sufrir el amor, y mayor distanciamiento de la amada. No obstante, su mayor diferencia respecto a los poemas en metros italianos reside en una intensificación de los recursos más puramente tradicionales, y sobre todo en los aspectos formales, métricos, morfosintácticos, a los que nos

referiremos después. La producción amorosa en metros castellanos de Acuña, así como los elementos más tradicionales en metros italianos, hemos de encuadrarlos en la pervivencia de elementos tradicionales junto con el desarrollo y extensión de las corrientes petrarquistas durante el siglo XVI.

Elementos neoplatónicos están también presentes en la idealización de la naturaleza, que aparece a los ojos del poeta como una imagen de la divinidad. A este respecto, siguiendo los modelos clásicos grecolatinos y a los maestros italianos del Renacimiento como Petrarca y Sannazaro, Acuña nos ofrece en sus poemas de ambientación bucólica una imagen de la naturaleza bellamente idealizada, plenamente renacentista, que establece relaciones cordiales con el alma enamorada. Para Acuña la naturaleza no es sólo un bello escenario para que sus pastores se amen o sufran amores, es también el espacio ideal donde abandonarse y olvidar las miserias de la vida cotidiana, reviviendo el mito de la Edad de Oro. Sólamente en los poemas en metros tradicionales esta naturaleza idealizada, practicamente inexistente ahora, adquiere valores simbólicos de talante más medieval.

Un mayor reflejo de su trayectoria biográfica pública lo encontramos en temáticas como la de las armas y las letras. plasmación literaria de una dualidad para él importante: su labor literaria y su labor militar. En Acuña es perceptible un deseo de conciliación entre ambas. Resultado también de su faceta pública son los poemas de temática funeral dedicados a las muertes del marqués de Vasto y del emperador, donde se mezclan el estoicismo y el consuelo por la pervivencia gra-

cias a la fama. Dentro de su continuo y abnegado servicio al emperador habría que situar los escasos poemas donde aparece la temática imperial. Esta temática, aunque elaborada con notable acierto y rotundidad, no parece preocupar especialmente al poeta, que sólamente la cultiva en composiciones claramente circunstanciales. Aunque el verso "Un Monarca, un Imperio y una Espada" parece haberse tomado como lema de la política imperial de Carlos V, no podemos asegurar por ello hasta qué punto Acuña comulgaba con aquellos ideales.

La temática burlesca adquiere en Acuña sólo un muy limitado empleo. Nuestro poeta parece mostrar escasa inclinación por lo burlesco. Ya vimos al hablar del Orlando enamorado cómo Acuña en su traducción del italiano había evitado cuidadosamente todos aquellos aspectos del original que podían ridiculizar la elevada idea que él poseía de lo caballeresco. Dentro ya de Varias poesías, los poemas en metros castellanos burlescos, escasos y escritos en colaboración, presentan una notable contención y elegancia en sus burlas, mientras que el único en metros italianos (A un caballero...), se centra en la crítica literaria, crítica no gratuita y bien empleada contra un plagiario. Todo esto señalaría una "característica" en la manera de ser de nuestro poeta que no sería contraria o incongruente con el posterior desarrollo de una temática de corte más filosófico y moral, o incluso con el abandono de la creación literaria considerada entonces quizá como algo superficial. Incluso en sus composiciones de temática mitológica podemos detectar junto con una utilización estética de

lo mitològico una predominante aplicaciòn de caràcter moralizador, especialmente en los poemas màs extensos. Aunque Acuña muestra una notable inclinaciòn por los elemento mitològicos, seguramente su escasa formaciòn humanista sea la culpable de no lograr una original elaboraciòn de dicha temàtica. Buena muestra de ello seria el caràcter esquemàtico de sus sonetos mitològicos, asi como el caràcter de traducciòn que tienen los poemas extensos. Los poemas filosòficos, morales y religiosos, escritos seguramente en su última etapa vital, acentùan todos estos rasgos moralizantes e incluso pesimistas, fiel reflejo sin duda de su ànimo desengañado, y tambièn del nuevo espiritu que va a impregnar la sociedad española a partir de la segunda mitad de la centuria. Aunque Acuña se nos muestra fundamentalmente como un poeta petrarquista, es preciso reconocer, de resultas de lo anterior, la presencia en Varias poesias de composiciones que, como las anteriores, muestran un desengaño creciente de los valores terrenales, una frialdad hacia la temàtica del amor, un refugio en posturas filosòficas y religiosas. En este grupo de composiciones habria que incluir muy especialmente su Adiciòn al caballero determinado.

El anàlisis de Fuentes en Varias poesias no hace sino confirmar el caràcter esencialmente petrarquista de nuestro poeta. De entre las numerosas fuentes que ejercen su influencia sobre Acuña, los petrarquistas italianos constituyen el grupo màs nutrido. Aunque la influencia de Petrarca es muy marcada en Acuña, es preciso subrayar tambièn la importancia

que adquiere en Varias poesías los petrarquistas italianos contemporàneos, que constituyen, como hemos visto, una larga nòmina. La influencia de estos poetas contemporàneos se realiza fundamentalmente a través de los florilegios petrarquistas, a los que Acuña tendría fàcilmente acceso ya desde su etapa italiana. También operan sobre Varias poesías las fuentes clàsicas màs influyentes en el Renacimiento: Virgilio, Ovidio y Horacio, especialmente los dos primeros. El conocimiento que tiene nuestro autor de los poetas clàsicos es fundamentalmente de segunda mano, a través de versiones italianas, lo que comprenderemos si atendemos a su limitada formaciòn humanista. En cuanto a las fuentes castellanas y catalanas, destacaremos en primer lugar los numerosos paralelismos entre Acuña y los poetas de su generaciòn , y en segundo lugar respecto a Ausias March. A tenor de este anàlisis de Fuentes, y si no olvidamos el peculiar concepto de originalidad existente en aquella època, no podemos calificar negativamente a nuestro poeta, aunque sí señalar en èl ciertas limitaciones en el modo de realizar esa imitaciòn. Dichas limitaciones, qu de ninguna manera podemos considerar particulares de Acuña, consisten fundamentalmente en una desigualdad o falta de selecciòn al escoger las fuentes. Quizà su poco desarrollada formaciòn humanista y el ajetreo de su vida pùblica contribuyeron a este respecto.

Es muy evidente en Varias poesías el predominio de la mètrica italianista sobre la tradicional. Al igual que la mayoría de los poetas de su generaciòn, Acuña no olvida las estrofas y versos castellanos, pero los cultiva muy limitada-

mente. En cuanto al uso del endecasílabo y sus variantes rítmicas, Acuña no se aparta de los usos más generalizados en la poesía castellana de su momento, observando además una notable regularidad en los acentos básicos característicos de cada tipo. Iguales conclusiones de regularidad podemos extraer tras el análisis rítmico de octosílabos y heptasílabos. Dentro ya de las formas métricas italianas de Varias poesías, destacan en primer lugar los sonetos, tanto por su elevado número como por su excelente calidad. El tipo de soneto principalmente cultivado por Acuña es el más frecuente en Petrarca (ABBA ABBA CDE CDE). Comparación que podemos extender también a poetas castellanos de su generación como Garcilaso, Cetina, Boscán y Hurtado de Mendoza, respecto a los cuales -especialmente los dos primeros- muestra paralelismos muy notables. Los sonetos presentan una considerable variedad temática. Además del predominante soneto amoroso petrarquista encontramos también sonetos bucólicos, filosóficos, dedicatorios, funerarios y mitológicos, lo que constituye una buena muestra del interés de Acuña hacia dicha forma, en la cual alcanza sin duda sus mejores logros. Aparte del soneto Acuña cultiva un diverso muestrario de formas métricas: canción petrarquista, madrigal, octava real, canción alirada, sextina, tercetos encadenados, endecasílabos sueltos. Algunas de estas formas muestran una reducida presencia en Varias poesías, como es el caso de dos únicos madrigales y una sextina, que son paradigmas métricos, por otra parte, poco usuales en la poesía castellana del momen-

to, y que nos muestran a un poeta interesado por ensayar nuevos metros. Es digno de destacarse especialmente en Varias poesías las dos canciones aliradas, que muestran una notable belleza y perfección formal. Acuña es dentro de los poetas de su generación el que más cultiva dicha forma, siguiendo estrechamente el modelo garcilasiano. También son dignas de destacarse las octavas reales, especialmente las correspondientes a composiciones breves. Finalmente señalaremos la importancia que alcanza en Varias poesías el endecasílabo suelto, donde Acuña logra, dentro de su carácter novedoso y experimental, indudables aciertos. En cuanto a los poemas en metros castellanos habría quizá que destacar la abundancia de glosas. Si tuviéramos que generalizar, diríamos que los mayores aciertos métricos de Varias poesías parecen corresponderse con las formas breves, sonetos y octavas, y las polimétricas, liras. Acuña alcanza también indudables logros en muchos de sus poemas extensos, pero también es cierto que bastantes veces es precisamente en estos poemas extensos donde encontramos sus momentos menos inspirados, donde falta en ocasiones la fluidez y la versificación se vuelve apresurada.

El lenguaje poético de Varias poesías muestra una notable homogeneidad. No obstante, junto al claro predominio de la vena petrarquista encontramos también una pervivencia de elementos tradicionales. En este sentido, Acuña una vez más se nos muestra como poeta de su generación, testimonio de esa encrucijada de corrientes italianas y castellanas que caracterizan la poesía española del siglo XVI. La pervivencia de

elementos tradicionales no podemos reducirla a los poemas en metros castellanos. No es infrecuente hallar en los poemas en metros italianos, en aquellos que hemos calificado como màs conceptuosos, discursos caraccerizados por una notable presencia de elementos tradicionales, composiciones donde se contraponen diversos òrdenes de ideas o el anàlisis minucioso de la pasiòn amorosa, y donde abundan en mayor medida las figuras y recursos màs caracteristicos de la lirica tradicional como el poliptoton, la antitesis y la paradoja, y donde es notable el predominio del estilo verbal sobre el nominal. No existe por lo tanto una frontera infranqueable entre poemas en metros italianos y poemas en metros tradicionales, pues aunque los recursos tradicionales se desarrollan màs intensa y coherentemente en los ùltimos, frecuentemente invaden tambièn a los poemas en metros italianos. Ya vimos como Acuña gustaba introducir amplificaciones conceptuosas incluso en traducciones como Orlando enamorado o La fàbula de Narciso. La situaciòn inversa no parece darse, aunque una excepciòn podria constituirla el Epigrama a la muerte del emperador Carlos Quinto (CXI), donde se cultiva la temàtica imperial en metros castellanos. Es caracteristico, en cambio, de la vena italianista, el mayor equilibrio entre el estilo verbal y el nominal. Ademàs, la adjetivaciòn adquiere especial relieve en las composiciones dedicadas a ensalzar la belleza de la amada o en los poemas bucòlicos donde la naturaleza aparece fuertemente idealizada. El epiteto tipificador cumple una importante funciòn en ello. Especial desa-

rrollo adquieren los campos semànticos de la naturaleza y de la mitologia. Figuras como el poliptoton, la antitesis o la paradoja ceden su puesto a metàfcras y otros tropos. Tanto en sus metàforas, fuertemente lexicalizadas, como en su utilizaciòn del epiteto tipificador, Acuña se inserta en la tradiciòn literaria que busca màs el prestigio del modelo que la bùsqueda de la originalidad absoluta, lo cual es coherente con lo que anteriormente hablamos respecto a las fuentes en Varias poesias.

Finalmente, una vez terminado nuestro trabajo, parece acertado concluir que Hernando de Acuña posee una personalidad literaria propia y definida, merecedora de una atenciòn màs particularizada y atenta por parte de la critica. Aunque tanto la vida como la obra de Acuña no fueron muy distintas a las de otros poetas y soldados como Garcilaso, Cetina o Hurtado de Mendoza, no por ello dejan de tener sus rasgos particulares y valiosos. Evidentemente, en el grupo de poetas congregados en torno a Garcilaso nuestro poeta no ocuparà el primer lugar. Garcilaso es indudablemente la primera figura, aunque no por ello debe nuestro poeta difuminarse a su sombra, sino que ha de ser examinado en sus propios valores. Su talento literario, su variedad de registros poèticos, el empuje y la espontaneidad con que llevò adelante su inclinaciòn literaria a lo largo de sus diversas etapas vitales, son rasgos, entre otros, que contribuyen a dibujarnos un perfil literario sugerente y atractivo, con caracteres muy propios, digno de ser estudiado con detenimiento e interès.

9. BIBLIOGRAFIA.

9.1. Ediciones de Varias poesias.

- Varias Poesias, / compuestas por / don Hernando de Acuña. / Dirigidas al Prin-/ cipe don Felipe N. S. / (Escudo) / En Madrid, en casa de P. Madrigal, 1591.

- Varias poesias, / compuestas / por / don Hernando / de Acuña. / Segunda edición. / (anagrama del editor) / Madrid / en la imprenta de Sancha / Año MDCCCIV.

- Varias poesias de Hernando de Acuña, edición de Elena Catena de Vindel, "Biblioteca de Antiguos Libros Hispànicos XXIV", Madrid, CSIC., 1954.

- Hernando de Acuña. Varias poesias. Edición y notas de Antonio Vilanova, Barcelona, Selecciones Bibliòfilas, XV, 1954. Excluido el Orlando enamorado. Incluye cuatro sonetos atribuidos.

- Poesias de Hernando de Acuña, introducción, edición y notas por Lorenzo Rubio González, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1980. Excluido el Orlando enamorado.

- Hernando de Acuña. Varias poesias, introducción, edición y notas por Luis F. Díaz Larios, "Letras hispànicas 164", Madrid, Càtedra, 1982. Incluye cinco sonetos atribuidos. Excluido el Orlando enamorado.

9.2. Ediciones de El caballero determinado.

- El cavallero / determinado traduzido / de lengua Francesa en Castellana por / Don Hernando de Acuña, y diri- / gido al Emperador Don Car- / los Quinto Màximo Rey / de España nuestro / Señor. / Con Gracia y Priuilegio de la Imperial Maiestad, y / d`el Serenissimo Rey de Portugal. / En Anuers en Casa de Iuan Steelsio, / Año de / M.D.LIII.

- El Cavallero / Determinado tra- / duzido de lengua france- / sa en castellana por Don Hernando / de Acuña, y dirigido al Empe- / rador Don Carlos Quin- / to Màximo Rey de España nuestro / señor. / Con Gracia y Priuilegio de la Imperial Maiestad, / y d`el Serenissimo Rey de Portugal. / En Anuers en casa de Iuan Steelsio, / Año de M.D.LV.

-EL CAVALLERO DETER / MINADO ESCRITO EN LENGUA / CASTELLANA POR DON FER- / NANDO SARMIENTO DE ACV / NA, dirigido a la jllustrissima j po- / derosa Señora Doña Guy- / onna de la Val & / Rijeu / (dibujo)/ En sala manca, en casa de Iuam batista con / preuilegio de la magestad del Rey Catoli- / co, i del Serenissimo Rey de Portugal. / 1560.

- El Cavalle- / ro determinado / traduzido de len- / gua francesa en castellana por Don / Hernando de Acuña, y diri- / gido al Emperador don Car- / los Quinto Màximo / rey de España nuestro Se- / ñor. En Barcelona. / En casa de Claudio Bornat, / al Aguila fuerte. / 1565. / Con privilegio de dieziseis años.

- El/ cavallero / determinado, / Traduzido de Lengua francesa en castellana, por / Don Hernando de Acuña, y dirigido al Emperador Don / Carlos Quinto Maximo, Rey de España, / nuestro Señor. / Con privilegio. / En Salamanca, en casa de Pedro Laso. / 1573. /

- El cavallero / determinado, / traduzido de lengua francesa / en Castellana, por don Hernando / de Acuña. / Dirigido al Emperador Carlos Quinto Ma- / ximo, Rey de España nuestro señor. / En Madrid, en casa de Pedro Madrigal. / Año de M.D.XC.

- Adición al / Caballero / determinado. / Compuesta por / el mismo Autor. / Dirigida al Rey don Felipe nuestro señor / segundo deste nombre. / En Madrid, / En casa de Pedro Madrigal. / Año de 1590.

- El cavallero / determinado, / traduzido de lengua Francesa / en Castellana./ Por Don Hernando de Acuña. / En Anveres, / En l'Oficina Plantiniana,/ cerca de Biuda, y Iuan Moreto. / M.D.XCI. / Con Gracia y Priuilegio.

9.3. Manuscritos donde se recogen obras de Hernando de Acuña.

- Memorial de D. Hernando de Acuña à Felipe II, Archivo General de Simancas, Descargos del emperador Carlos V, legajo 14, publicada por Alonso Cortès, N., Don Hernando de Acuña, op. cit., pp. 109-123

- Flores de Baria poesía. Recoxida de varios poetas Españoles. Recopilosse en la ciudad de Mêxico, Anno del nascimiento de NRO Saluador Ihchristo de 1577 annos. Contiene la Carta de Dido a Eneas, así como "?En què puedo esperar contentamiento," y Damòn, ausente de Galatea. B.N.M. (Biblioteca Nacional de Madrid) 2973/7982 (copia de Paz y Melià).

- B.N.M. 2856. Contiene la Carta de Dido a Eneas.

- B.N.M. 3902. Contiene "Cuando la alegre y dulce primavera" y "pues se conforma nuestra compañía". Cfr. Lapesa, R., "Màs sobre atribuciones a Gutierre de Cetina", en Homenaje al profesor Alarcos García, Valladolid, 1965-67, II, pp. 275-280.

- B.N.M. 3968. Contiene cuatro sonetos atribuidos a Hernando de Acuña no incluidos en Varias poesías y publicados por Foulchè-Delbosc, R., "237 Sonnets", art. cit., pp. 560-561. Sòlo dos de ellos son de Acuña: "Galatea cruel, !què pago has dado,", "!Oh sin ventura yo, oh mal nacido!".

- B.N.M. 4256. Contiene la Carta de Dido a Eneas.

- B.N.M. 5566. Contiene la Carta de Dido a Eneas.

- B.P.T. (Biblioteca Provincial de Toledo) 506. Contiene "De oliva y verde yedra coronado" y "Cuando la alegre y dulce primavera".

- Cancionero de Oxford. Contiene "De vuestra torpe lira", "En que puedo esperar contentamiento", "Cual suele de Meandro en

la ribera", "Cuando la alegre y dulce primavera", "Si al sospechoso acrecientan", "Si Apolo tanta gracia", "Tan alto es el favor y el bien que siento", "Pues que no se ha de hacer", "Quiero lo que no ha de ser".

- Cancioneros Riccardianos. Contiene "En una selva, al parecer del día,". Cfr. Mele, E., y Bonilla, A., "Dos cancioneros españoles", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, X, 1904, pp. 162-176, 408-417.

- B.N.P. (Biblioteca Nacional de París) 372. Contiene "Quiero lo que no ha de ser".

- B.N.P. 600. Cancionero de París, contiene "?En què puedo esperar conientamiento,".

- E. CXIV-2-2. (Cancionero Eborense), según Michaëlis de Vasconcellos, "Investigações sobre Sonetos e Sonetistas portugueses e castelhanos...", art. cit., p. 519 y ss., incluye los sonetos "?En què puedo esperar contentamiento," y el Soneto de Endimión.

- B.P.R. (Biblioteca del Palacio Real de Madrid) 2-B-10. "Cartapacio de Pedro de Lemos", que incluye el soneto "De oliva y verde yedra coronado," y tres atribuidos, "Ribera un dulce río, a medio día,", "Apenas el aurora había mostrado" y "Pensando en su ganado, a la ribera".

- Cancionero bilingüe manuscrito de la Biblioteca de El Escorial, Liuro de sonetos, & octavas de diversos autores, 1598,

signatura: c. III. 22, contiene el poema "Tan alto es el favor y bien que siento". Cfr. Julián Zarco Cuevas, "Un cancionero bilingüe... ", Religión y Cultura, 24, 1933, pp. 406-449.

- Hispano-portuguese cancionero of the Hispanic Society (B. 2258). Contiene Soneto de Endimión. Cfr. Lee-Francis, Askins, The Hispano-portuguese..., North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures U.N.C. Department of Romance Languages, Chapel Hill, Gráficas Soler, 1974, pp. 25, 129-130, 217.

9.4. Impresos donde se recogen obras de Hernando de Acuña.

(Sólo los anteriores a la edición de Varias poesías de 1954, para evitar excesiva multiplicación).

- Cancionero General: que contiene muchas obras de diversos autores antiguos, con algunas cosas nuevas de modernos, de nuevo corregido y impresso. En Anvers. En casa de Martin Nucio. Año M.D.LVII. Contiene como anónimo el soneto "?En què puedo esperar contentamiento,".

- Septimo quaderno de varios Romances, los mas modernos que hasta hoy se han cantado..., Valencia, 1595. Contiene el soneto "Cuando la alegre y dulce primavera".

- Castro, Adolfo de , Poetas líricos de los siglos XVI y XVII, Madrid, BAE, XLII, 1854-1857, pp. 505-506. Contiene "Cuando era nuevo el mundo y producía" y "De vuestra torpe

lira".

- Cossio, Jose Maria de, "Imperio y Milicia", Cruz y Raya, n. 22, 1935, pp. 69-97. (Contiene el soneto "Ya se acerca, señor, o es ya llegada".)

- Diaz-Plaja, Guillermo, Garcilaso y la poesia española (1536-1936), Barcelona, Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofia y Letras, 1937, vol. II, pp. 28-31. Contiene "De vuestra torpe lira".

- Foulchè-Delbosc, R., "237 sonnets", Revue Hispanique, XVIII, 1908, pp. 560-561. Contiene dos sonetos inèditos, del B.N.M. 3968: "Galatea cruel, !què pago has dado," y "!Oh sin ventura yo, oh mal nacido!".

- Lòpez de Sedano, Juan Joseph, Parnaso español. Colecciòn de poesias escogidas de los màs cèlebres poetas castellanos, Madrid, Ibarra/Sancha, 1768-1778. Contiene los poemas La contienda de Ayax Telamonio..., Carta de Dido a Eneas, "Cuando era el mundo nuevo y producia", A un buen caballero..., Canto de Silvano, Damòn, ausente de Galatea.

- Marmol Carvajal, Luis del, Primera parte de la Descripciòn general de Affrica, Granada, Renè Rabut, 1573. Preliminares; II. lib. III, fol. 284 v. Edic. facsimil: Madrid, CSIC., 1953. Contiene "Affrica (en fama y nombre esclarecida", "Dar fin pudo a los cuerpos que aqui encierra,".

- Moreno Bàez, Enrique, Antologia de la poesia lirica españo-

la, Madrid, Revista de Occidente, 1952. Contiene el soneto "Como vemos que un rio mansamente,".

- Rosales, Luis, y Vivanco, Luis Felipe, Poesía Heroica del Imperio, Ediciones Jerarquía, 1941-1943, vol. I, pp. 43-50. Contiene los poemas A su majestad, Al marquès de Pescara, Epitafio para la càmara donde murió el dicho marquès, Epitafio para la sepultura del mesmo, Soneto al marquès del Vasto, Al Rey Nuestro Señor, Epigrama a la muerte del emperador Carlos Quinto.

- Sáinz de Robles, Federico Carlos, Historia y Antología de la Poesía Castellana, Madrid, Aguilar, 1946, vol. I, pp. 685-688. Contiene los mismos poemas que la anterior selección de Rosales y Vivanco.

9.5. Traducciones de obras de Hernando de Acuña.

- Lewes Lewkenor tradujo al inglès la versión de Acuña de El caballero determinado: The / Resolved Gentleman / Translated out of / Spanishe into / Englyshe, by / Lewes Lewkenor / Esquier. / Nel piu bel vedere, cieco / Imprinted at London by / Richarde Watkins. / 1594. (Cfr. Clavería, C., "Le Chevalier..., op. cit., pp. 135-136.)

- Paolo Filippi dalla Briga tradujo como suyos al italiano el Soneto sobre la red de amor y sus tres Respuestas (Rime di Paolo Filippi alla Nobilissima sua Donna dedicate. In Torino, in fondo a I Complimenti di lui. In Torino, per Gio. Domenico

Tarino, 1608, pp. 306-307; según cita de Mele, Eugenio, "Sonetti spagnuoli tradotti in italiano. Un sonetti italiano tradotto in spagnuolo", art. cit., que reproduce la traducción italiana, pp. 455-457.

-Conti, Juan Bautista, Colección de poesías castellanas traducidas en verso toscano por..., Madrid, Imprenta Real, 1783, vol. III, pp. 154-189. Traduce "De oliva y verde yedra coronado,", "Cuando la alegre y dulce primavera", Canto de Silvano, Soneto en coloquio...

9.6. Estudios referentes a Hernando de Acuña y su obra.

- Alatorre, A., "Sobre las traducciones castellanas de las Heroidas", Nueva Revista de Filología Hispánica, III, 1949, pp. 162-166.

- Alonso Cortés, Narciso, "Algunos datos sobre Hernando de Acuña y Francisco de la Torre", Hispanic Review, IX, 1941, pp. 41-43.

- ----------, "De don Hernando de Acuña", Boletín de la Academia de Buenas Letras de Valladolid, IV, 1934, pp. 94-97, recogido en Miscelánea Vallisoletana, Séptima serie, Valladolid, 1944, pp. 143-150.

- ----------, Don Hernando de Acuña. Noticias biográficas, Valladolid, Biblioteca Studium, 1913, 154 pp. Ed. facsímil: Valladolid, Sever-Cuesta, 1975.

- ----------, "El traductor de Ludovico Dolce", Valladolid, Colegio Santiago, 1926, recogido en Miscelànea Vallisoletana, Miñòn, 1955, vol. I, pp. 629-645.

- ----------, "Jerònimo de Lomas Cantoral", en Miscelànea Vallisoletana, Tercera serie, Valladolid, Miñòn, 1955 (Primera ed. en Valladolid, Zapatero, s.a.), vol. I, pp. 307-320.

- ----------, "Las Coplas del Provincial segundo", en Miscelànea Vallisoletana, Quinta serie, Valladolid, Miñòn, 1955, vol. II, pp. 175-187.

- ----------, "Los poetas vallisoletanos celebrados por Lope de Vega en el 'Laurel de Apolo'", Escorial, IV, 1941, pp. 333-382.

- ----------, Noticias de una corte literaria, Valladolid, Imprenta La Nueva Pincia, 1906, pp. 15-17.

- ----------, "Poeta y soldado", en Miscelànea Vallisoletana, Novena serie, Valladolid, Miñòn, 1955, vol. II, pp. 843-845.

- Alvarez y Baena, Joseph Antonio, "Hernando de Acuña", en Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario històrico por el orden alfabètico de sus nombres, Madrid, Benito Cano, 1789-1791, vol. II, pp. 387-388, vol. IV, p. 403.

- Allegra, Giovanni, "Su una costante cinquecentesca: la

nuova "Età dell 'Oro", en Actas del Coloquio interdisciplinar Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdès, Roma, 1979, pp. 175-181.

- Antonio, Nicolàs, "D. Fernandus de Acuña", en Biblioteca Hispana Nova, Matriti, apud Ioachimum de Ibarra Typographum Regium, 1783, vol. I, p. 366.

- Arce, Joaquín, Tasso y la poesía española, Barcelona, Planeta, 1973, p. 331.

- Arco, Angel del, "Apuntes bio-bibliográficos de algunos poetas granadinos de los siglos XVI y XVII. II. Pedro Rodríguez de Ardila", Revista de archivos, bibliotecas y museos, Tercera época, año XII, Julio à Diciembre de 1908, Tomo XIX, pp. 102-110.

- Arco y Garay, R., La idea de imperio en la política y la literatura españolas, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, pp. 168, 177, 204, 659.

- Armas y Cárdenas, José de, "Don Hernando de Acuña", en Historia y Literatura, "Biblioteca de Autores Cubanos 2", La Habana, Jesús Montero, Casa editorial Studium, 1915, pp. 46-56.

- Bayo, Marcial, "Hernando de Acuña: Su poesía pastoril y el soneto 'Ya se acerca, Señor, o es ya llegada', en Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1448-1550), Madrid, Gredos, 1970 (2. ed.), pp. 193-201.

- Bell, Aubrey F. G., "El ideal de unidad", en El renacimiento español, Zaragoza, Ebro, 1944, pp. 26-32.

- Blecua, Alberto, "Gregorio Silvestre y la poesía italiana", en Actas del Coloquio interdisciplinar Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdès, Roma, 1979, pp. 155-173.

- Buchanan, M.A., "Hernando de Acuña's Sonnet Addressed to Charles V", Hispanic Review, XV, 1947, pp. 466-467.

- Cabañas, Pablo, "La mitología grecolatina en la novela pastoril. Icaro o el atrevimiento", Revista de Literatura, I, 1952, pp. 453-460.

- Camacho Guizado, E., La elegía funeral en la poesía española, Madrid, Gredos, 1969, pp. 141, 147, 153, 180 y 198.

- Caravaggi, Giovanni, "Un traduttore entusiasta: D. Hernando de Acuña", en Studi sull'epica ispanica del Rinascimento, Pisa, 1974

- Cejador y Frauca, Julio, Historia de la lengua y literatura castellana, Madrid, Revista de archivos, 1915-22, ed. facsímil: Madrid, Gredos, 1972, vol. II, pp. 172-174.

- Clavería, Carlos, Le "Chevalier dèlibèrè" de Olivier de la Marche y sus versiones españolas del siglo XVI, Zaragoza, CSIC, 1950.

- ----------, "Notas sobre el significado y fortuna de

'El Caballero determinado'", en Estudios dedicados a D. Ramòn Menèndez Pidal, t. 6, Madrid, 1956, pp. 287-311.

- Cossío, Jose María de, Fàbulas mitològicas de España, Madrid, Espasa Calpe, 1952, pp. 185-191.

- ----------, "Imperio y Milicia", Cruz y Raya, XXII, 1935, pp. 70-97.

- ----------, "Las formas y el espíritu italianos en la poesía española", en Historia general de las literaturas hispànicas, Barcelona, Vergara, 1951, vol II, pp. 524-530.

- Crawford, J.P.W., "A Note on Hernando de Acuña's Sonnet on Endymion", Modern Language Notes, XLIV, 1929, pp. 464-465.

- ----------, "Notes on the Poetry of Hernando de Acuña", The Romanic Review, VII, 1916, pp. 314-327.

- ----------, "Two Spanish Imitations of an Italian Sonnet", Modern Language Notes, XXXI, 1916, pp. 122-123.

- Entrambasaguas, Joaquín de, Obras de Pedro Láynez, Estudio preliminar, edición y notas, Madrid, CSIC, Nueva colección de libros raros o curiosos, 1951, 2 vols.

- Ferreres, Rafael, "La influencia de Ausias March en algunos poetas del Siglo de Oro", en Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor E. Orozco Díaz, Granada, 1979, vol. I, pp. 469-483.

- Fitzmaurice-Kelly, J., Historia de la Literatura Española, traducción y notas por A. Bonilla y San Martín, Madrid, La España Moderna, 1901, p. 290.

- Foulché-Delbosc, R., "237 Sonnets", Revue Hispanique, XVIII, n. 54, 1908, pp. 490-620.

- ----------, "les oeuvres atribuées à Mendoza", Revue Hispanique, XXXII, 1914, pp. 25 y 28.

- ----------, "Notes sur 'Las coplas del Provincial'", Revue Hispanique, VI, 1899, pp. 417-446.

- Fucilla, Joseph G., Estudios sobre el petrarquismo en España, Madrid, CSIC, anejo LXXII de la Revista de Filología Española, 1960, pp. 43-49.

- ----------, "Etapas en el desarrollo del mito de Icaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro", Hispanófila, n. 8, 1960, pp. 1-34.

- ----------, "Notes on hispanic poetry", Modern Language Notes, XLIV, 1949, pp. 110-115.

- ----------, "Two Generations of Petrarchism and Petrarchist in Spain", Modern Philology, XXVII, 1930, pp. 276-295.

- Gallego Morell, Antonio, El mito de Faetón en la literatura española, "Anejos de Revista de Literatura 18", Madrid, CSIC., 1961.

- Gallego Morell, Antonio, "La escuela de Garcilaso", en Estudios sobre poesia española del primer Siglo de Oro, Madrid, Insula, 1970, pp. 9-12.

- Gonzàlez Miguel, J. G., Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568), Ediciones Universidad de Salamanca, 1979, pp. 29 y 340-346.

- Gonzàlez Miguel,J.G., "Un problema de critica textual resuelto: Gutierre Cetina, Hurtado de Mendoza y Hernando de Acuña directos imitadores de Tansillo", en Studia Philologica Salmanticensia, n. 3, 1979, pp. 151-161.

- Gonzàlez Palencia, A., y Mele, E., Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza, Madrid, Instituto de Valencia de don Juan, 1941-43, 3 vols.

- Gutierrez Volta, Joaquina, "Las odas latinas de Garcilaso de la Vega", Revista de Literatura, II, 1952, pp. 281-308.

- Hazañas y La Rua, Joaquin, Obras de Gutierre de Cetina, Sevilla, F. Diaz, 1896, 2 vols. Edición facsimil de M. Peña, Mèxico, Porrua, 1977, I vol., pp. LXIII-LXV.

- Heitmann, Klaus, "Die Spanischen Uberstzer von Olivier de la Marches'Chevalier dèlivèrè: Hernando de Acuña und Jerònimo de Urrea", en Studia Iberica, Festschrift für Hans Flasche, Berna, A.F. Verlag, 1973, pp. 229-246.

- Himelblau, J., "A further contribution to the sources of

Acuña's Sonnets", Romanic Review, LVIII, 1967, pp. 173-182.

- Keniston, H., Garcilaso de la Vega: A Critical Study of His Life and Works, Nueva York, 1922, pp. 270-273.

- Knapp, W. I., Obras poèticas de Don Diego Hurtado de Mendoza, en Colecciòn de libros españoles raros o curiosos, Madrid, 1877, vol. XI, p. 185 y ss.

- Lange, W.D., "Trenmungen. Poetologische Tradition, Humanismus und Zeitgeschichte im Werk Hernando de Acuña", HFS, Frankfurt, 1973, pp. 209-228.

- Lapesa, Rafael, "Màs sobre atribuciones a Gutierre de Cetina", en Homenaje al profesor Alarcos Garcia, Valladolid, 1965-67, II, pp. 275-280.

- Lara Garrido, J., "Sobre la validez de las claves bucòlicas", Analecta malacitana, IV, 2, 1981, pp. 393-400.

- Lee-Francis Askins, Arthur (ed.), The Hispano-portuguese Cancioneiro of the hispanic Society of America, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures U.N.C. Department of Romance Languages, Chapel Hill, Gràficas Soler, 1974, p. 25, 129-130, 217.

- Lumsden-Kouvel, Audrey, "Garcilaso de la Vega, poeta latino", en Rivers, E.L. (ed.), La poesia de Garcilaso, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 309-322.

- Luque Moreno, Jesùs, "Las poesias latinas de Garcilaso de

la Vega: notas sobre mètrica y crítica textual", Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, II, Universidad de Granada, 1979, pp. 297-310

- Marín Ocete, Antonio, Gregorio Silvestre. Estudio biográfico y crítico, Granada, Publicaciones de la Facultad de Letras, 1939.

- Màrquez Villanueva, Francisco, Fuentes literarias cervantinas, Madrid, Gredos, 1973, p. 124.

- Màrquez Villanueva, F., "Giovan Giorgio Trissino y el soneto de Hernando de Acuña a Carlos V", en Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa, Madrid, Gredos, 1972, vol II, pp. 355-371.

-Mateo Mateo, Ramòn, "Sobre el tema de las armas y las letras en la poesía narrativa de Hernando de Acuña", Castilla, Boletín del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Valladolid, nùm. 6-7, 1983-84, pp. 73-100.

- Mele, E., "Sonetti Spagnuoli Tradotti in italiano. Un sonetti italiano tradotto in spagnuolo", Bulletin Hispanique, XVI, 1914, pp. 451-457.

-Mele, E. y Bonilla, A., "Dos cancioneros españoles", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, X, 1904, pp. 162-176, 408-417.

- Menèndez Pelayo, M., "Acuña, Hernando de", en Biblioteca

de traductores españoles, Santander, CSIC, 1952, vol I, pp. 28-32.

- ----------, Horacio en España, Madrid, 1885, recogido en Bibliografía hispano-latina clásica, Santander, CSIC, 1951, VII, pp. 194-197.

- Menéndez Pidal, R., "Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI", Boletín de la Real Academia Española, I, 1914, cuad. 2, pp. 151-170.

- Merimee, E., "Narciso Alonso Cortés: D. Hernando de Acuña", Bulletin Hispanique, XVII, 1915, pp. 295-296.

- Michaelis de Vasconcellos, C., "Investigaçoes sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos (Notas aos 237 sonetos impressos no vol. XVIII de Revue Hispanique)", Revue Hispanique, XXII, n. 62, junio, 1910, pp. 509-614.

- Morelli, Gabriele, Hernando de Acuña. Un petrarchista dell'epoca imperiale, Università degli Studi di Parma, Studium Parmense editrice, 1977.

- Moya del Baño, Francisca, El tema de Hero y Leandro en la literatura española, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1966, pp. 18, 71-72, 142, 222.

- Pages, Amédée, Auzias March et ses prédécesseurs, Paris, 1912, p. 417.

- Peeters-Fontainas, J., "A propos d'éditions du Caballero

determinado", Les Lettres Romanes, XIII, 1959, pp. 69-70.

- Pérez Pastor, Cristóbal, Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid (Si[illegible] XVI), Madrid, 1891, vol. I, pp. 171, 178-179; 1906, vol. II, p. 48; 1907, vol. III, p. 321.

- Picot, E. & Stein, H., Recueil de pièces historiques imprimées sous le regne de Louis XI reproduit en facsimilè avec des commentaires historiques et bibliographiques, Paris, 1923, p. 340.

- Polt, J.H.R., "Una fuente del soneto de Acuña Al 'Rey Nuestro Señor'", Bulletin Hispanique, LXIV, 1962, pp. 220-227.

- Prieto, Antonio, La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 122-134.

- Rico, Francisco, "De Garcilaso y otros petrarquismos", Revue de Littérature Comparée, LII, 1978, pp. 325-338.

- Rodríguez Marín, Francisco, Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico, Madrid, Real Academia Española, 1903.

- Romera Castillo, José, "Hernando de Acuña: La lira de Garcilaso contrahecha", Castilla (Boletín del Departamento de Literatura Española, Universidad de Valladolid), n. 2-3, 1981, pp. 143-161.

- Romera Castillo, Josè, La poesía de Hernando de Acuña, "Serie Universitaria 179", Madrid, Fundación Juan March, 1982, 54 pp.

- Romera Castillo, Josè, "Un soneto de Hernando de Acuña a la luz de la lingüística del texto", Español Actual, 34, 1978, pp. 29-33.

- Segura Covarsí, E., La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro, "Anejos de Cuadernos de Literatura 5", Madrid, CSIC, 1949, pp. 119-126.

- Simón Díaz, Josè, Bibliografía de la Literatura Hispánica, Madrid, CSIC, 1953, vol III, pp. 369-397, 1955, vol IV, pp. 428-435.

- ----------, Impresos del Siglo XVI: Poesía, Cuadernos bibliográficos, XII, Madrid, CSIC., 1964, 56 pp.

- ----------, "Textos dispersos de clásicos españoles", Revista de Literatura, XXII, n. 43-44, julio a diciembre de 1962, p. 99.

- ----------, "Una petición de don Hernando de Acuña", en Aportación documental para la erudición española, Madrid, CSIC, Primera serie, 1947, pp. 8-9.

- Van Male, Guillaume, Lettres sur la vie interieur de l'empereur Charles Quint, Bruselas, 1843, (Epístola VI del 13 de enero de 1551).

- Zamora Vicente, Alonso, "Sobre Petrarquismo", Discurso

leido en la Universidad de Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, Imprenta Paredes, 1945, recogido en De Garcilaso a Valle-Inclán, Buenos Aires, Sudamèrica, 1950, pp. 15-62.

- Zarco Cuevas, Julián, "Un cancionero bilingüe manuscrito de la Biblioteca de El Escorial", Religión y Cultura, 24, 1933, pp. 406-449.

9.7. Estudios no referidos directamente a Hernando de Acuña pero citados en el texto.

- Aguiar e Silva, V. M., Teoría de la literatura, Madrid, Gredos, 1979.

- Alarcos Llorach, Emilio, Gramática estructural, Madrid, Gredos, 1977.

- Alonso, Dámaso, "Garcilaso y los límites de la estilística", en Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1950, pp. 47-108.

- ----------, "Primer escalón de manierismos del siglo XVI. Plurimembraciones y correlaciones de Garcilaso a Gutierre de Cetina", Asclepio, XVIII-XIX, 1966-67, pp. 61-76.

- Alonso, D. y Bousoño, C., Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-Poesía-Teatro), Madrid, Gredos, 1951, pp. 79-111.

- Aparici Llanas, María del Pilar, "Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XLIV, 1968, pp. 121-167.

- Argote de Molina, Gonzalo, Discurso sobre la poesía castellana (Sevilla, 1575), Madrid, Victoriano Suárez, 1926.

- Baehr, Rudolf, Manual de versificación española, Madrid, Gredos, 1973.

- Bataillon, Marcel, Erasmo y España, México, Fondo de Cultura Económica, 1979 (2 ed.).

- Bennassar, Bartolomé, Valladolid au Siècle d'Or. Une ville de Castille et sa campagne au XVI siècle, París-El Haya, Mouton, 1967.

- Blecua, José Manuel, "Corrientes poéticas en el siglo XVI", en Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas), Madrid, Gredos, 1970, pp. 11-24.

- ----------, "Imprenta y poesía en la Edad de Oro", en Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas), Madrid, Gredos, 1970, pp. 25-43.

- ----------, "Mudarra y la poesía del Renacimiento: una lección sencilla", en Sobre el rigor poético en España y otros ensayos, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 45-56.

- Bocchetta, Vittore, Sannazaro en Garcilaso, Madrid, Gredos, 1976.

- Burckhardt, Jacob, La cultura del Renacimiento en Italia, Madrid, Sarpe, 1985

- Clarke, Dorothy Clotelle, "Tiercet Rimes of the Golden Age Sonnet", Hispanic Review, IV, 1936, pp. 378-383.

- Curtius, Ernst Robert, Literatura Europea y Edad Media Latina, Mèxico, FCE., 1948, 2 vols.

- Chastel, A. y Klein, R., El Humanismo, Barcelona, Salvat, 1971 (1 ed., Munich, 1954).

- Checa Cremades, Jorge, La poesía en los siglos de oro: Renacimiento, Madrid, Playor, 1982.

- Chudoba, Bohdan, España y el Imperio (1519-1643), Madrid, Sarpe, 1986 (1 ed., Chicago, 1958).

- Díaz Rengifo, Juan, Arte poètica española, Madrid, Juan de la Cueva, 1606; ed. facsimil: Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educaciòn y Ciencia, 1977, p. 47.

- Domínguez Ortiz, Antonio, El Antiguo Règimen: Los Reyes Catòlicos y los Austrias, en Artola, M. (ed.), Historia de España Alfagura III, Madrid, Alianza, 1973.

- Dresden, S., Humanismo y Renacimiento, Madrid, Guadarrama, 1968.

- Elliott, J. H., La España imperial. 1469-1716, Barcelona, Vicens Vives, 1984 (9 reed.).

- Forster, L., The Icy Fire. Five Studies in European Petrarquism, Cambridge, University Press, 1969.

- Fucilla, J.G., "Petrarchism and the Modern Vogue of the Figure Adynaton", Zeitschrift für Romanische Philologie, LVI, 1936, pp. 671-681.

- Gallego Morell, Antonio, Fama póstuma de Garcilaso de la Vega, Granada, Universidad de Granada, 1978.

- Garín, Eugenio, "Las fábulas antiguas", Medioevo y Renacimiento, Madrid, Taurus, 1981, pp. 52-68.

- Green, Otis H., España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde "El Cid" hasta Calderón, Madrid, Credos, 1969 (1 ed. en inglés: 1963-66), 3 vols.

- Henríquez Ureña, Pedro, "El endecasílabo castellano", Revista de Filología Española, VI, 1919, pp. 132-157; recogido y ampliado en el Boletín de la Academia Argentina de Letras, XIII, 1944, pp. 725-824.

- Isaza y Calderón, Baltasar, El retorno a la naturaleza. Los orígenes del tema y sus direcciones fundamentales en la literatura española, Madrid, Bolaños y Aguilar, 193-.

- Iventosch, Herman, Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento, Valencia, Castalia, 1975.

- Janner, Hans, "La glosa española. Estudio histórico de su

métrica y de sus temas", Revista de Filología Española, XXVII, 1943, pp. 181-232.

- Jover, José María, Carlos V y los españoles, Madrid, Rialp, 1963.

- Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1968.

- Lamíquiz, Vidal, Lingüística española, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1975.

- Lapesa, Rafael, "Poesía de cancionero y poesía italianizante" (1962), en De la Edad Media a nuestros días (Estudios de historia literaria), Madrid, Gredos, 1967, pp. 145-171.

- ----------, "La poesía de Gutierre de Cetina", Hommage à Ernest Martinenche, París, Editions d'Artrey, 1939, pp. 248-261.

- ----------, La trayectoria poética de Garcilaso, Madrid, Alianza, 1985 (1 ed. en Revista de Occidente, 1948).

- Lázaro Carreter, Fernando, Diccionario de términos filológicos, Madrid, Gredos, 1977 (3. ed.).

- ----------, "Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial", Anuario de estudios filológicos, Universidad de Extremadura, II, 1979, pp. 89-119.

- ----------, "Lengua literaria frente a

lengua común" (1973), en Estudios de lingüística, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 193-206.

- Lewis, C. S., La alegoría del amor. Estudio sobre la tradición medieval, Buenos Aires, Eudeba, 1969.

- Lida de Malquiel, María Rosa, La tradición clásica en España, Barcelona, Ariel, 1975.

- López Bueno, Begoña, Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español, Sevilla, Publicaciones de la Diputación Provincial, 1978.

- ---------- -----, "La sextina petrarquista en los cancioneros líricos de cuatro poetas sevillanos (Cetina-Herrera-Cueva-Rioja)", Archivo Hispalense, 1984, pp. 57-75.

- López Estrada, Fco., Introducción a la literatura medieval española, Madrid, Gredos, 1979 (4 ed.).

- ----------, Los libros de pastores en la literatura española (La órbita previa), Madrid, Gredos, 1974.

- Manero Sorolla, M.P., "Antologías poéticas italianas de la segunda mitad del siglo XVI (1545-1590)", Anuario de Filología, 9, 1983, pp. 259-299.

- Manero Sorolla, M.P., Introducción al estudio del petrarquismo en España, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias S. A., 1987.

- Maravall, Jose Antonio, "La utopía del buen pastor", en

Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1960, pp. 224-231.

- ----------, "La visión utópica del imperio de Carlos V en la España de su época", en Miscelánea de estudios sobre Carlos V y su época en el IV centenario de su muerte, Granada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1958, pp. 41-7

- Marchese, A., y Forradellas, J., Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Barcelona, Ariel, 1986.

- Mauriño, Ferdinando D., "The Theme of the eyes: Poliziano as a source of Cetina", Hispanic Review, XXXVII, 1969, pp. 362-369.

- Mele, Eugenio, "Per la fortuna delle liriche del Tansillo in Ispagna", Giornale Storico della Letteratura italiana, n. 66, 1915, pp. 284-288.

- Menéndez Pidal, Ramón, Idea imperial de Carlos V, Madrid, Espasa-Calpe, 1971 (1 ed. 1942).

- Muller, Charles, Estadística lingüística, Madrid, Gredos, 1973.

- Navarro Tomás, Tomás, Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca, Barcelona, Ariel, 1973.

- Orozco Díaz, Emilio, Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española, Madrid, Prensa Española, 1968.

- Ortega y Gasset, José, El tema de nuestro tiempo, Madrid, Espasa-Calpe, 1975 (13 ed.).

- Oskar Kristeller, Paul, El pensamiento renacentista y las artes, Madrid, Taurus, 1986 (1 ed. en inglés: 1965).

- Panofsky, E., Estudios de iconología, Madrid, Alianza, 1984 (6 ed.).

- Petersen, Julius, "Las generaciones literarias", en Filosofía de la ciencia literaria, México, Fondo de Cultura Económica, 1943, pp. 137-193.

- Pfandl, Ludwig, Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al estudio del Siglo de Oro, Barcelona, Araluce, 1929.

- Quilis, Antonio, La estructura del encabalgamiento en la métrica española, "Anejo LXXVII de la Revista de Filología Española", Madrid, CSIC., 1964.

- ----------, Métrica española, Madrid, Alcalá, 1975 (3 ed.).

- Reis, Carlos, Fundamentos y técnicas del análisis literario, Madrid, Gredos, 1981.

- Riquer, Martín de, "Influencia de Ausias March en la lírica castellana de la Edad de Oro", Revista Nacional de Educación, I, 1941, pp. 49-74.

- Rivers, Elías L. (ed.), La poesía de Garcilaso, Barcelona,

Ariel, 1974.

- Rodríguez Gómez, Juan Carlos, Teoría e historia de la producción ideológica. 1. Las primeras literaturas burguesas, Madrid, Akal, 1974.

- Rodríguez Huescar, A., Del amor platónico a la libertad, Madrid, Ediciones Puerta del Sol, 1957, pp. 15-57.

- Sangrador Vítores, Matías, Historia de la muy noble y leal ciudad de Valladolid desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII, por el doctor..., Valladolid, D. M. Aparicio, 1851-54, 2 vols. (Hay edición facsímil: Valladolid, 1979).

- Santangelo, Giorgio, Il Bembo critico e il principio d'imitazione, Biblioteca de Leonardo, XLI, Florencia, 1950.

- Sobejano, Gonzalo, El epíteto en la lírica española, Madrid, Gredos, 1970 (2 ed.).

- Soria Olmedo, A., Los "Dialoghi d'amore" de León Hebreo: aspectos literarios y culturales, Granada, 1984.

- ----------, "Posada antigua de la Philosophia (Los Dialoghi d'amore de León Hebreo como manual mitográfico)", El Crotalón (Anuario de Filología Española), I, 1984, pp. 819-829.

- Ulivi, Ferruccio, L'Imitazione nella Poetica del Rinascimento, Milano, Carlo Marzorati, 1959.

- Valency, M., In praise of Love: An Introduction to the love Poetry of the Renaissance, New York, 1958.

- Vilanova, A., "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII", en Historia General de las Literaturas Hispánicas, Barcelona, Vergara, 1953, vol. III, pp. 565-692.

- Vossler, Karl, La soledad en la poesía española, Madrid, Revista de Occidente, 1941.

- Wellek, R., y Warren, A., Teoría literaria, Madrid, Gredos, 1969.

- Yllera, Alicia, Estilística, poética y semiótica literaria, Madrid, Alianza, 1979.

- Zamora Vicente, A. (ed.), El villano en su rincón. Las bizarrías de Belisa, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pp. XXIII y ss.

9.8 Ediciones utilizadas de otros autores.

- Alonso, Dámaso (ed.), Cancionero y romancero español, Madrid, Salvat, 1972.

- Alvar, Carlos (ed.), El dolce stil novo. 47 sonetos y 3 canciones (Antología), Madrid, Visor, 1984.

- Brioso Sánchez, Máximo (ed.), Bucólicos griegos, Madrid, Ediciones Akal, 1986.

- Castiglione, Baltasar de, El Cortesano, traducción de Boscán y edición de Teresa Suero Roca, Barcelona, Bruguera, 1972.

- Castro, Adolfo de (ed.), Poetas líricos de los siglos XVI y XVII, Biblioteca de Autores Españoles, XXXII, XLII, Madrid, Atlas, 1966, 1951.

- Frías, Damasio de, "Diálogo en alabanza de Valladolid, por...", editado por Narciso Alonso Cortés en Miscelánea Vallisoletana, Segunda serie, Valladolid, Miñón, 1955 (1 ed. en Valladolid, Zapatero, s.a.), vol. I, pp. 225-287.

- Cetina, Gutierre de, Sonetos y madrigales completos, edición de Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1981.

- ----------, "Poemas menores de Gutierre de Cetina", editados por José Manuel Blecua en Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas), Madrid, Gredos, 1970, pp. 44-61.

-Díaz Roig, Mercedes (ed.), El romancero viejo, Madrid, Cátedra, 1976.

- Foulché-Delbosc, R., Cancionero castellano del siglo XV, en Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 22, 1915, p. 580.

- Gallego Morell, Antonio, Garcilaso de la Vega y sus comentaristas (Obras completas del poeta y textos íntegros de El Brocense, Herrera, Tamayo y Azara), Madrid, Gredos, 1972 (2 ed.).

- Garcilaso de la Vega, Poesías castellanas completas, edición de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1972 (2 ed.).

- Hebreo, León, Diálogos de amor, edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Tecnos, 1986.

- Horacio, Q., Carmina, Barcelona, Bosch, 1983.

- ----------, Epístola a los Pisones, edición bilingüe de Helena Valenti, Barcelona, Bosch, 1981.

- Láinez, Pedro, Poesías de..., edición de Antonio Marín Ocete, Granada, Universidad de Granada, 1950.

- ----------, Obras de..., edición de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC., 1951, 2 vols.

- Lomas Cantoral, Jerónimo de, Las obras de..., edición de Lorenzo Rubio González, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1980.

- Manrique, Jorge, Poesía, edición de Jesús-Manuel Alda Tesán, Madrid, Cátedra, 1984 (9 ed.).

- March, Ausiàs, Obra poética completa, edición de Rafael Ferreres, Madrid, Castalia, 1979, 2 vols.

-Menéndez Pidal, Ramón, "Los romances de don Bueso", Bulletin Hispanique, 50, 1948, pp. 305 y ss.

- Onrubia de Mendoza, José (ed.), Poetas cortesanos del siglo XV, Barcelona, Bruguera, 1975.

- Ovidio, P., Ars Amatoria, edición bilingüe de José-Ignacio Ciruelo, Barcelona, Bosch, 1979.

- ----------, Heroidas, edición de Francisca Moya del Baño, Madrid, CSIC., 1986.

- ----------, Metamorphoseon, Barcelona, Bosch, 1975.

- Petrarca, Francesco, Obra completa en poesía. El Cancionero, edición bilingüe de Atilio Pentimalli, Barcelona, Ediciones 29, 1980 (2 ed.), 2 vols.

- ----------, Triunfos, edición bilingüe de Jacobo Cortines y Manuel Carrera, Madrid, Editora Nacional, 1983.

- Platón, El Banquete, traducción y notas de Luis Gil, Buenos Aires, Aguilar, 1975 (5 ed.).

- ------, El Banquete. Fedón. Fedro, edición de Luis Gil, Barcelona, Guadarrama, 1981 (4 ed.).

- Sannazaro, Jacopo, Arcadia, edición de Julio Martínez Mesanza, Madrid, Editora Nacional, 1982.

- Santidrián, Pedro R. (ed.), Humanismo y Renacimiento, Madrid, Alianza, 1986.

- Valdés, Juan de, Diálogo de la lengua, edición de Antonio Quilis Morales, Barcelona, Plaza & Janés, 1984.

- Virgilio, P., Bucólicas, Barcelona, Bosch, 1962.

- Virgilio, P., La Eneida, traducciòn en verso del doctor Gregorio Hernàndez de Velasco (Toledo, 1555), Barcelona, Planeta, 1982.

INDICE.

INTRODUCCION..... I

1. HERNANDO DE ACUÑA, POETA Y SOLDADO DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL..... 1

1.1. Fuentes, estudios y problemas biográficos, 1; 1.2. Infancia y adolescencia españolas (1518-1536), 3; 1.3. En Italia (1536-1546), 10; 1.4. En Alemania (1546-1553), 24; 1.5. Ultimos servicios fuera de la peninsula (1553-1559), 33; 1.6. La vuelta a España (1559-1569), 44; 1.7. En Granada (1569-1580), 48; Notas, 60.

2. LA OBRA POETICA DE HERNANDO DE ACUÑA: EDICIONES, OBRAS ATRIBUIDAS Y DUDOSAS..... 93

2.1. La edición de Varias poesias de 1591, 93; 2.2. Otros poemas de Acuña no incluidos en Varias poesias, 100; 2.3. Hernando de Acuña, traductor de poemas caballerescos: El caballero determinado y Orlando enamorado, 101; Notas, 114.

3. INFLUENCIA ITALIANA Y TRADICION HISPANICA EN LA LIRICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI..... 127

3.1. La lírica española en la primera mitad del siglo XVI, 127; 3.2. Italianismo y Humanismo. Petrarquismo, 133; 3.3. Hernando de Acuña, poeta petrarquista y tradicional, 138; Notas, 141.

4. ANALISIS TEMATICO DE VARIAS POESIAS..... 146

4.1. El análisis temático: generalidades, 146; 4.2. Temática privada y temática pública en Varias poesías, 148; 4.3. Temática amorosa, 150; 4.3.1. Temática amorosa en metros italianos. Generalidades, 150; 4.3.2. Constantes temáticas amorosas presentes en Varias poesías (metros italianos), 154; 4.3.3. Los poemas de temática amorosa en metros italianos de Varias poesías, 181; 4.3.4. Temática amorosa en metros castellanos. Generalidades, 195; 4.3.5. Constantes temáticas amorosas presentes en Varias poesías (metros castellanos), 196; 4.3.6. Los poemas de temática amorosa en metros castellanos de Varias poesías, 198; 4.4. Temática bucólica y de la naturaleza, 203; 4.5. Temática de las armas y las letras, 212; 4.6. Temática funeral, 215; 4.7. Temática imperial, 218; 4.8. Temática burlesca, 229; 4.9. Temática mitológica, 234; 4.10. Temática moral, 242; Notas, 249.

5. ANALISIS DE FUENTES EN VARIAS POESIAS..... 267

5.1. Concepto de fuente: generalidades. Imitación y originalidad, 267; 5.2. Fuentes de los poemas en metros italianos de Varias poesías, 274; 5.2.1. Fuentes clásicas, 274; 5.2.2. Fuentes italianas, 283; 5.2.3. Fuentes castellanas y catalanas, 293;

5.3. Fuentes de los poemas en metros castellanos de Varias poesías, 308; Notas, 311.

6. ANALISIS METRICO DE VARIAS POESIAS. LOS GENEROS LITERARIOS..... 327

6.1. Métrica italianista y metrica tradicional, 327; 6.2. Anàlisis del verso en Varias poesías, 328; 6.2.1. Endecasílabos, 328; 6.2.2. Heptasílabos y octosílabos, 346; 6.3. Formas mètricas italianistas, 352; 6.4. Formas mètricas tradicionales, 381; 6.5. Gèneros literarios en Varias poesías, 391; Notas, 398.

7. ANALISIS ESTILISTICO DE VARIAS POESIAS..... 409

7.1. Introducción, 409; 7.2. Anàlisis morfosintàctico de los poemas en metros italianos, 410; 7.2.1. Categorías lèxicas y gramaticales, 412; 7.2.2. Orden verbal, 436; 7.3. Anàlisis semàntico de los poemas en metros italianos, 450; 7.3.1. Campos semànticos, 452; 7.3.2. Figuras retòricas, 460; 7.4. Anàlisis morfosintàctico y semàntico de los poemas en metros castellanos, 478; 7.4.1. Categorías lèxicas y gramaticales, 478; 7.4.2. Orden verbal, 480; 7.4.3. Anàlisis semàntico: campos semànticos y figuras retòricas, 486; Notas, 492.

8. CONCLUSIONES..... 497

9. BIBLIOGRAFIA. 510

9.1. Ediciones de Varias poesías, 510; 9.2. Ediciones de El caballero determinado, 511; 9.3. Manuscritos donde se recogen obras de Hernando de Acuña, 512; 9.4. Impresos donde se recogen obras de Hernando de Acuña, 515; 9.5. Traducciones de obras de Hernando de Acuña, 517; 9.6. Estudios referentes a Hernando de Acuña y su obra, 518; 9.7. Estudios no referidos directamente a Hernando de Acuña pero citados en el texto, 531; 9.8. Ediciones utilizadas de otros autores, 539.