

Análisis temático de Varias poesías

Voi che per li occhi passaste 'l core  
e destaste la mente che dormia,

51  
Guido Cavalcanti, soneto, vv. 1-2.

Verdadero amor y pena  
vuestra belleza me dio.  
Ventura no me fue buena,  
Voluntad me cativò.

Veros solo me tornò  
vuestro, sin màs defenderme;

Jorge Manrique, Otras suyas en que pone el  
52  
nombre de vna dama...., vv. 9-14.

Pasaba acaso Silvia la pastora,  
esparcidos al aire sus cabellos,  
con cuyo resplandor el sol se dora.

Y en verla se enlazò de suerte en ellos,  
de suerte se enlazò, que no apartaba  
la memoria jamás ni el canto dellos.

Varias poesías, IV, vv. 118-123.

Ningùn otro pastor, para cantalla,  
soltar osò la voz que Damòn sòlo,  
que sòlo se sustenta en contemplalla.

Varias poesías, IV, vv. 196-198.

Como podemos apreciar, la mirada, los ojos, son el vehi-  
culo privilegiado por donde se transmite la pasión amorosa.  
Pero hay algo más. Consecuentemente con lo anterior, los  
ojos de la amada, independientemente de su belleza en sí, se

constituyen en elementos generadores de amor: son el arco que despara las flechas amorosas que van a clavarse en el corazón del enamorado:

ciò furo li belli occhi pien`d`amore,  
che me feriro al cor d`uno disio,  
come si fere augello di bolzone

53

Guido Guinizelli, soneto, v. 12-14.

Per li occhi venue la battaglia in pria

54

Guido Cavalcanti, soneto, v. 9.

...e gli occhi eran due stelle,  
onde Amor l`arco non tendeva in fallo;

Petrarca, Canz., n. 157, vv. 10-11.

Y, pasando Damòn más adelante,  
cantaba de la luz de aquellos ojos  
que matan y dan vida en un instante.

Varias poesías, IV, vv. 265-267.

Los ojos no son, pues, sólo un medio pasivo de percepción de la belleza, sino que se convierten también, en el caso de la amada, en elementos activos sembradores de pasión amorosa:

...y no solamente [los ojos] descubren los pensamientos, mas aún suelen encender amor en el corazón de la persona amada, Castiglione, El Cortesano, (55)

Filón.- Poca fuerza tienen las palabras que no son capaces de conseguir lo que con una sola mirada suelen lograr los rayos de los ojos, es decir, el mutuo amor y

el afecto recíproco. León Hebreo, Diálogos de Amor. (56)

Para finalizar, diremos que el tema de los ojos, presente en Acuña como acabamos de ver, es también común a los restantes poetas que integran su generación, especialmente y de manera notoria en el caso de Cetina.

57

**I) Dureza y belleza de la amada.**

Solo tengo yo por damas  
las de mala condición,  
que las otras no lo son.

.....

No es dama la que no entierra  
mil hombres con sus enojos.

58

Gutierre de Cetina, glosa, vv. 1-3, 34-35.

Estos dos atributos, dureza y belleza, aparecen en gran parte de las composiciones amorosas de Acuña aplicados a la amada -agraciada y desdeñosa-, correspondiéndose con uno de los tópicos más extendidos de la tradición lírica de origen provenzal y recogido también en la tradición petrarquista ("de la dolce et amata mia nemica," Petrarca, Canz., n. 254, v. 2). Ambos caracteres aparecen enfrentados como las dos caras de una moneda, resultando inseparables:

Poscia mi dice: -Misera, tu misi  
là dove è scritta la sentenza nostra  
distratta del piacer di costei forte-

59

Cino da Pistoia, soneto, vv. 12-14.

nè lagrima per discese ancora  
da` be` vostr`occhi, ma disdegno et ira.

Petrarca, Canz., n. 44, vv. 13-14.

Silvia, do vemos de cruel y hermosa  
tales extremos que el mayor se duda.

Varias poesías, LXVIII, vv. 3-4.

Como vimos anteriormente, la belleza de la amada se pondera frecuentemente por la incapacidad del arte no sólo para igualarla, sino incluso para llegar a ser un pálido reflejo de ella. Su dureza obedece principalmente a su ingratitud e indiferencia ante la dolorosa pasión del enamorado, que se deshace en un mar de reproches:

Galatea cruel, !qué pago has dado,

Varias poesías, 1, v. 1.

Esa continua indiferencia de la amada ante los deseos amorosos del poeta supone un desafío y un desprecio a la "ley de Amor", por lo que el poeta enamorado podrá reclamar a dicha divinidad un castigo para la dama rebelde:

Or vedi, Amor, che giovenetta donna  
tuo reuno spezza e del mio mal non cura,  
.....

I`son pregion; ma se pietà ancor serba  
l`arco tuo saldo, e qualcuna saetta,  
fa di te, e di me, signor, vendetta.

Petrarca, Canz., n. 121, vv. 1-2, 7-9.

## Análisis temático de Varias poesías

Amor rige su imperio sin espada,  
mas con todo castiga, y no consiente  
que sea en su desprecio tan usada  
la fiera ingratitud entre la gente;

Varias poesías, Fábula de Narciso, vv. 41-44.

Ya analizamos anteriormente la importancia de la belleza física en la concepción amorosa neoplatónica. Siguiendo los postulados del amor como atracción hacia lo bueno y lo bello, la pasión amorosa se desencadena siempre a causa de la belleza de la dama. Ya nos referimos anteriormente al señalado papel de Bembo en la unión de petrarquismo y platonismo, que consistió fundamentalmente, en palabras de Manero Sorolla, "en hacer, de forma decisiva, de la belleza femenina el objeto privilegiado del amor platónico." El aspecto físico de la amada, su belleza, resulta marcadamente privilegiada en una relación amorosa de este tipo, donde la contemplación es lo máximo a lo que puede aspirar el enamorado, mantenido a raya por la dureza de la dama, cuando no por su propia turbación. Aun en la situación de ausencia, la imagen física de la amada permanecerá grabada en el alma del amante, y si bien en algunos casos parece bastar a un amante tan desinteresado, generalmente, la ausencia, la no contemplación física de la amada, como vemos en páginas anteriores, hará languidecer al enamorado.

4.3.3. Los poemas de temática amorosa en metros italianos de Varias poesías.

Las composiciones de temática amorosa son las de mayor importancia numérica y seguramente también literaria. Escritas principalmente durante su primera etapa vital, en Italia y Alemania, son reflejo o testimonio de sus amores, de sus alegrías y tristezas, de sus nostalgias y sus olvidos, como ya vimos en nuestro estudio biográfico.

Podemos dividir los poemas amorosos en metros italianos en dos grupos: bucólicos y no bucólicos. A los primeros corresponden las composiciones de los ciclos Silvia-Silvano y Galatea-Damón, a los que habría que añadir otros poemas de ambientación también bucólica, pero donde no aparecen nombrados ninguno de los dos personajes mencionados (dos sonetos atribuidos y el soneto de Endimion).

Las composiciones no bucólicas están claramente orientadas en la línea petrarquista del análisis del proceso amoroso. Con objeto de facilitar su estudio las hemos subdividido en una serie de pequeños grupos de afinidad temática, siguiendo en algunos puntos a Morelli.<sup>62</sup> Lo predominante en este tipo de composiciones es el análisis del estado anímico del enamorado, que en algunas composiciones llega a convertirse en un puro alarde conceptista.

**A) Poemas amorosos bucólicos (Ciclo Silvia/Silvano).**

En nueve composiciones aparecen los amores de Silvia y Silvano:

1. Egloga y contienda entre dos pastores enamorados, (V).
2. "De oliva, y verde yedra coronado", (XXXI).
3. Silvano a su pastora Silvia, (LXIV).
4. Canto de Silvano, (LXV).
5. "La grave enfermedad que en Silvia via", (LXVI).
6. Silvano a Silvia, (LXVII).
7. "Estas palabras de sus Silvia cruda", (LXVIII).
8. "Un novillo feroz y un fuerte toro", (LXXVII).
9. "Pensando en su ganado, a la ribera", (5).

63

De este grupo, las composiciones breves —seis sonetos— mantienen entre sí unos caracteres comunes. Por una parte, cobra bastante importancia la ambientación. El poeta se recrea en la creación de un ámbito bucólico muy poético, especialmente en los sonetos "De oliva, y verde yedra coronado," (XXXI), "Cuando la alegre y dulce primavera" (LXIV) y "Un novillo feroz y un fuerte toro" (LXXVII). Es característico de estos poemas que se estructuren de la siguiente forma:

- a) Introducción-ambientación.
- b) Queja o súplica del enamorado.

La extensión de ambas partes es variada. En algunos poemas la introducción coincide con los cuartetos y la queja o proclama con los tercetos ["De oliva, y verde yedra coronado," (XXXI), Silvano a su pastora Silvia (LXIV)], aunque la queja pueda extenderse y ocupar la mayor parte del poema ["La grave enfermedad que en Silvia via" (LXVI), "Estas palabras de su Silvia cruda" (LXVIII)], o bien reducirse al último terceto ["Un novillo feroz y un fuerte toro" (LXXVII), "Pen-

sando en su ganado, a la ribera" (5)].

La parte introductoria oscila entre un carácter puramente descriptivo, escenario donde el enamorado sufre con su dolor (XXXI); y un carácter más narrativo ["Un novillo feroz y un fuerte toro" (LXXVII)]. Independientemente de esto último, la introducción tiene un carácter accesorio, centrándose el mayor interés en la queja. Esta toma diferentes aspectos, pero en general es la queja o proclama de la crueldad, frialdad y gran belleza de Silvia, y del sufrimiento que produce al enamorado su desdén. Veamos algunos ejemplos:

Si, de amor libre, por aquí pasare  
acaso algún pastor, cualquier que fuere,  
huya desta ribera y deste llano,  
que, cuando más sin pena se hallare,  
si a Silvia la cruel pastora viere,  
por ella morirá como Silvano.

LXIV, vv. 9-14.

diciendo: "No hay sujeto que resista,  
pastores, a mi mal, porque el distinto  
que tengo se me va, triste, acabando.

5, vv. 12-14.

Observemos que las quejas siempre aparecen introducidas en estilo indirecto y entrecuilladas, acudiendo a veces al tópico recurso del mensaje grabado en la corteza de un árbol [Silvano a su pastora Silvia (LXIV), "Estas palabras de su Silvia cruda" (LXVIII)]. Pues esta naturaleza, an inclinada



a ser bello escenario de encendidas pasiones amorosas, verá multiplicarse el nombre de la amada, que el enamorado pastor grabará en las cortezas de los árboles, alcanzando así una fama a la medida de ese ilusorio mundo bucólico:

...tenerisque meos incidere Amores  
arboribus,...

Virgilio, Buc., X, vv. 53-54.

y vi que en un alto olmo que allí estaba  
con un hierro escribió desta manera:

Varias poesías, LXIV, vv. 7-d.

Los 73 tercetos titulados Silvano a Silvia (LXVII) y el Canto de Silvano (LXV) sitúan la pasión del poeta al final del proceso amoroso. El Canto de Silvano nos muestra su amor como algo ya pasado, que ahora es evocado con tristeza:

Acuêrdome de un tiempo que solía  
contar Silvano el triste sus pasiones,  
y Silvia cruel se las oía.

Acuêrdome que mis toscas razones  
hallaban en tu pecho recogimiento,

LXV, vv. 40-44.

La Egloga y contienda entre dos pastores... (V) supone necesariamente el momento de cruce o intersección entre estos dos ciclos: Silvia-Silvano, Galatea-Damón. Como en la célebre égloga de Garcilaso, el poeta se ha desdoblado en dos prota-

gonistas, encarnación de sus dos experiencias amorosas a las que enfrenta dialécticamente: ¿Quién sufre más, el que guarda silencio (Damon) o el que suelta la queja (Silvano)? Es evidente el enfrentamiento de dos distintas maneras de expresar o vivir la pasión amorosa: el callar o el no callar, donde quizá se observe un reflejo de la tensión existente entre la tradición cancioneril y las innovaciones petrarquistas, tensión a la que nos referimos anteriormente. La composición va progresivamente intelectualizándose, convirtiéndose en un puro debate, lo que nos hace suponer la pervivencia en Acuña de elementos tradicionales (cancioneriles, medievales), que aparecen a veces conjuntamente con las nuevas formas y espíritu italianos.

La composición titulada Silvano a Silvia (LXVII), podría ser clasificada a causa de su estructura temática (y a pesar del título) dentro del grupo de composiciones en metros italianos no bucólicas que desarrollan los diversos tópicos petrarquistas. En efecto, en esta composición, que toma la forma de una carta que Silvano envía a su amada Silvia, aparecen entrelazados -dentro de un tono general de reproche, pero también de resignación- una serie de lugares comunes en la lírica petrarquista de Acuña:

-La crueldad de la amada:

Y a mi me verás tal, y tan perdido,  
como tú mesma desear podrias,  
que es cuanto puede ser encarecido.

v 10-12.

## Análisis temático de Varias poesías

-Pasado feliz/presente desgraciado:

Verás aquellos tan sabrosos días,  
que con tu voluntad gocé de verte,  
vueltos en ansias y en congojas mías.

vv. 13-15.

-Ausencia:

Pero ya con el vano imaginarte  
¿de qué sustentaré mi triste vida,  
buscándote mis ojos sin hallarte?

vv. 31-33.

-Conceptismo:

No tengo para qué hacer más prueba,  
que ya tu voluntad está probada,  
pues que por ella tanto mal se aprueba

vv. 85-87.

Temáticas que no se reducen ni mucho menos (como comprobamos en su lugar) a los poemas amorosos no bucólicos, aunque sea en ellos donde alcancen su mayor desarrollo, sino que son comunes y reaparecen en la casi totalidad de su obra de temática amorosa.

### B) Poemas amorosos bucólicos (Ciclo Galatea/Damón).

En siete composiciones aparecen los amores de Galatea y Damón:

1. "Con nuevo resplandor Febo salía", (IV).
2. "Pastora en quien mostrar quiso natura", (XXXIII).
3. "Si los suspiros que he esparcido al viento", (XLVI).

## Análisis temático de Varias poesías

4. "Cantad, pastores, este alegre día", (LXXIII).
5. "Viendo Tirsi a Damón por Galatea", (LXXIV).
6. "Pastor, ¿es cierto que por Galatea", (LXXV).
7. Damón, ausente de Galatea, (CII).

De las composiciones pertenecientes a este ciclo algunas indudablemente fueron compuestas ya en Alemania:

cuando, cabe una fresca y clara fuente  
que corre por un prado encaminada  
murmurando al Danubio dulcemente,

IV, vv. 4-6.

pasar continuo y doloroso canto  
por todos estos llanos y campaña  
del famoso Danubio y su ribera.

XLVI, vv. 12-14.

Y Skelt, mi canto oyendo  
hora en la baja parte de Alemaña,

CII, vv. 101-102.

El tema predominante es el dolor que produce en el poeta el alejamiento de la amada. Si en el ciclo anterior la imagen predominante era la dureza y crueldad de la amada, ahora se pone énfasis en el tema de la ausencia, y junto con él en la contraposición entre pasado feliz y presente desgraciado:

desde el un polo al otro se sabría  
que no yo solo, mas cualquier que ausente

Análisis temático de Varias poesías

de tu presencia vive, oh Galatea,

XXXIII, vv. 9-11.

Si los suspiros que he esparcido al viento,  
ausente de mi bien, con mil dolores,

XXXIII, vv. 1-2.

bien lejos del dolor que ahora padece,  
libre y suelto le vi [a Damón] no ha muchos años,  
mas mengua la fortuna más que crece.

IV, vv. 88-90.

Un pequeño grupo de composiciones serían escritas antes de 1546, en tierras italianas, cuando todavía no se había producido la separación. Consecuentemente el tono de estas composiciones es más positivo y optimista, empleándose en ensalzar la belleza de la amada, como en el magnífico soneto que comienza: "Cantad, pastores, este alegre día":

que hoy hinche nuestros campos de alegría  
con su vista la bella Galatea;  
hoy huye en parte do jamás se vea  
la gran tristeza que sin ella había.

(LXXIII), vv. 5-8.

O el soneto:

- Fil. Pastor, ¿es cierto que por Galatea  
vive nuestro Damón apasionado?  
Tir. Sí, que vive por ella en tal cuidado,

## Análisis temático de Varias poesías

que, por salir ya del, muerte desea.

Fil. Pues es posible, di, que della sea  
su canto y su saber menospreciado?

Tir. Antes pienso que della es estimado,  
mas hay dificultad en que él lo crea.

Fil. Dime, ¿el saber, la gracia y hermosura  
desta pastora es como cuenta della  
la fama general en toda parte?

Tir. Deso no me preguntes, que natura  
jamás se satisfizo sino en ella  
y aquí pasó del pensamiento al arte.

LXXV.

En este ciclo hay un mayor distanciamiento entre el poeta (Damón) y su amada (Galatea). Esta última no llega a concretarse en una personalidad física definida, siendo continuamente idealizada:

Pastora en quien mostrar quiso natura,  
a la miseria de este bajo suelo,  
la más cierta señal del bien del cielo  
y un claro sol en la tiniebla oscura,

XXXIII, vv. 1-4.

Consecuentemente la pasión que nace en Damón es ante todo platónica:

Ningún otro pastor, para cantalla,  
soltar osó la voz que Damón sólo.

que sólo se contenta en contemplarla.

IV, vv. 196-198.

La gran excelencia de la amada hace inútil todo intento de ponderarla e indigno el lenguaje literario:

si pastoral ingenio a tanta altura  
pudiese levantar su corto vuelo,  
que cantase Damón cuánto consuelo  
es verte y no te ver cuál desventura.

XXXIII, vv. 5-8.

La égloga (IV) es de gran importancia para conocer la trayectoria amorosa del poeta, pues en ella se nos cuenta a través de dos pastores (Tirsi y Fileno) la historia de los amores del poeta (Silvano, Damón) por sus amadas (Silvia, Galatea).

Los dos sonetos de este ciclo "Cantad, pastores, este alegre día" (LXXIII) y "Viendo Tirsi a Damón por Galatea" (LXXIV), presentan idéntico esquema constructivo al ya comentado en algunas composiciones del ciclo anterior:

- a) Introducción-ambientación.
- b) Queja o súplica del enamorado.

Así como también aparece en los sonetos Soneto de Endimión (LX), "Ribera de un dulce río, a medio día" (3), "Apenas el aurora había mostrado" (4), y "Pensando en su ganado, a la ribera" (5), en los que no aparece ninguna alusión que nos permita incluirlos en uno u otro ciclo, aunque sus características constructivas (ambientación/queja) los emparentan

preferentemente con las composiciones del ciclo Silvia-Silvano, así como -especialmente en los dos últimos sonetos- el énfasis puesto en el tema de la dureza de la amada nos recuerda la principal característica de Silvia: su crueldad.

Finalmente diremos que una característica un tanto tónica de la ficción bucólica es el hecho de ocultar frecuentemente bajo nombres de inspiración clásica a personaje reales. En Acuña esto es bastante evidente en el caso de Damón, Galatea, Silvia y Silvano, pero no tanto con otros nombres. Romera <sup>64</sup> Castillo analiza los restantes nombres propios que aparecen en la poesía bucólica de Acuña, no sólo en cuanto a sus fuentes literarias clásicas, sino también en cuanto a su posible valor como seudónimos.

### C) Poemas amorosos no bucólicos.

Dentro de este apartado agruparemos todos los poemas de temática amorosa escritos en versos italianos y que no pertenezcan al ciclo bucólico. Son en total 56 composiciones, que representan, junto con los poemas bucólicos la principal aportación petrarquista de nuestro poeta.

Dentro de la relativa homogeneidad del grupo es posible establecer una serie de distinciones. Díaz Larios <sup>65</sup> señala como criterio clasificador la presencia o no de destinatario en el poema. La presencia del destinatario bajo el apelativo de "señora" sitúa las composiciones en que aparece próximas al código del amor cortés, relacionándose con el tono ideal y respetuoso del ciclo Galatea-Damón:



## Análisis temático de Varias poesías

-Sonetos: XXI, XXXVI, XXXVII, XLVIII, LII, LVII, LIX, LXI, LXII, LXX, LXXI, LXXX, LXXXII, LXXXIII, XCVII.

-Estancias: XX, CIII.

-Elegía a una partida (VII).

-Carta en tercía rima (LVIII).

-Canciones: L, LI.

-Madrigales: LXXXVIII, XCVIII.

El otro grupo de composiciones, donde no aparece el destinatario, supondría "un paso más en el proceso de interiorización del sentimiento amoroso en casi treinta sonetos en que el receptor está eludido, salvo en los casos en que sea un amigo confidente (XIX, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXII, XXXIV, XXXV, XXXVIII, XLIX, LIII, LIV, LV, LXIII, LXXII, LXXVIII, LXXIX, LXXXI, LXXXIV, LXXXV, LXXXVI, LXXXVII, CVIII y <sup>66</sup>DX), y donde "La amada ha sido sometida a un proceso de <sup>67</sup>abstracción".

Son múltiples los temas que aparecen reflejados en estas composiciones. Hemos establecido una subclasificación temática en cuanto que es posible aislar en muchos de ellos elementos predominantes y característicos de su vena petrarquista. Estos subtemas, que analizaremos a continuación, ya aparecían en las composiciones de los ciclos bucólicos, aunque ahora la ambientación pastoril ha desaparecido y hay una mayor intelectualización y abstracción del sentimiento amoroso, ya iniciada de alguna manera en el ciclo Galatea-Damón.

Los grupos aislados son:

-Las penas del enamorado: Como corresponde a una mayor inte-

## Análisis temático de Varias poesías

lectualización y que supone una intensificación de la huella petrarquista. La pasión se separa de sus circunstancias y ambientación, y dejando de ser comentada o relatada por terceras personas, sumerge al poeta enamorado en el soliloquio o meditación:

-Sonetos: XIX, XXI, XXXIV, XXXV, XXXVII, XXXVIII, LIII, LIV, LV, LXXX, LXXXIV, LXXXVI, CVIII, CX.

-Canciones: I, LI.

-Madrigal: LXXXVIII.

-Dialéctica presencia/ ausencia. Donde encontramos la ausencia, la separación de la amada como motor del poema. Este grupo de composiciones estaría íntimamente relacionado con el ciclo Galatea-Damón, en cuanto a la supuestamente real separación de los amantes:

-Sonetos: XLIV, LIX, LXI, LXII, LXIII, LXXXVII, LXXI, CIV, XLV, XCVIII.

-Otro grupo de poemas se caracterizan por la explotación conceptual de la pasión amorosa. Se relacionan fundamentalmente con la tradición cancioneril y el conceptismo de raíz medieval:

-Sonetos: XLVIII, XLIX, LXXIX, LXXXII, C, XXXVI, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, LXXVIII, LXXXI.

-Estancias: CIII, XX.

Agrupamos bajo este epígrafe a un conjunto de composiciones que se caracterizan por la explotación conceptual de la pasión amorosa, concretada en una dicción más oscura y medievalizante, y en la proliferación de antítesis, parado-

ias, contrarios, etc. En algunas se repiten temas ya analizados, pero ahora con una mayor complejidad. Así, el tema de la ausencia da lugar a discursos como el siguiente:

Vivir, señora, quien os vió, 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.

A este grupo pertenece el Soneto sobre la red de amor y sus tres sonetos-respuesta. En el primero se pregunta el poeta retóricamente sobre diversas paradojas de la tópica amorosa petrarquista: red de amor, flechas de plomo, plata y oro, arco, niño, ciego, etc. Los sonetos-respuesta aclaran las paradojas planteadas formando un conjunto artificioso donde las palabras-rima del primer poema son respetadas en los restantes.

-Dialéctica pasado feliz/presente desgraciado. El poeta se lamenta al comparar la aspereza amorosa de su presente con un pasado más positivo. Este tema, que aparece asociado en gran parte de su obra a la nostalgia por la separación de su amada, se concreta como núcleo temático principal en los sonetos "Tiempo fue ya que amor no me trataba" (LXXXIII), "Ajeno fue, pues fue sólo un momento," (LXXXIV) y "Como vemos que un río mansamente," (XXXII).

-Dureza y belleza de la amada. Estos dos atributos aparecen

aplicados en gran parte de las composiciones amorosas, correspondiendo a uno de los tópicos más corrientes de la tradición lírica de origen provenzal, como ya analizamos anteriormente. Dos sonetos ["Soneto a una dama" (LVI) y "Si Amor, así como extremo mi pena" (LVII)] tienen como tema principal la belleza de la amada, y otros cuatro su dureza y crueldad: "Mientras de parte en parte se abrasaba" (LII), "Cierto escojí bien peligrosa vía" (LXX), "Galatea cruel, ¡qué pago has dado," (1) y "¡ Oh sin ventura yo, oh mal nacido!" (2). Dicha temática, además, aparece incidentalmente en muchos otros poemas.

#### 4.3.4. Temática amorosa en metros castellanos. Generalidades.

Los poemas amorosos en metros castellanos se mueven dentro de las convenciones del "amor cortés" en mayor medida que los escritos en metros italianos. No obstante, el hecho de utilizar una u otra forma no resulta totalmente significativo, a no ser a niveles exclusivamente formales: mayor conceptuosidad y amaneramiento retórico. Anteriormente hemos indicado algunas diferencias, siguiendo el modelo de Lapesa,<sup>68</sup> propias del amor cortés. Diferencias que en muchos casos son simplemente cuantitativas: predominio del silencio o discreción amorosa, de la autodeterminación, de un mayor distanciamiento de la amada, etc. Por otra parte, pensamos que cuando Acuña escribe en metros tradicionales no cambia esencialmente de cosmovisión amorosa, sino que busca lograr un estilo específico que toma cuerpo fundamentalmente sobre rasgos de carácter formal que no determinan el contenido de una manera

decisiva.

4.3.5. Constantes temáticas amorosas presentes en Varias poesías (metros castellanos).

De las composiciones escritas en metros tradicionales la mayor parte desarrolla, al igual que las escritas en metros italianos, la temática amorosa. Como acabamos de decir, algunos de los aspectos amorosos que sirven de tema o son tratados en estas composiciones aparecen también en las compuestas en metros italianos, aunque ahora con un mayor desarrollo conceptual:

Nadie de su libertad  
tuvo tal satisfacción  
cual yo de la sujeción  
en que está mi voluntad,  
viendo cuál es la ocasión;  
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.

Donde observamos el énfasis del poeta en su sometimiento, relacionándose con poetas del XV: "Los cuatrocentistas castellanos sustituyen por enérgicas manifestaciones de resolución consciente este abandonarse a una asunción plácidamente

## Análisis temático de Varias poesías

aniquiladora; gustan de presentar como autodeterminación, como voluntad de perdimiento, la aceptación de lo inevitable,<sup>69</sup> y por eso enfatizan las expresiones volitivas".

Hay que subrayar también el distanciamiento del poeta ante la amada, que aparece siempre bajo la forma de "señora", como corresponde a las convenciones de la lírica cortés.

Así en figura mudado  
será cuanto digo agora,  
mas mi voluntad, señora,  
no tiene mudable estado:

XII, vv. 78-81.

Igualmente, la descripción física de la amada es inexistente, como es común a la tradición cancioneril, pues el poeta se concentra fundamentalmente en el análisis de su estado anímico y en su expresión.

El enamorado se caracteriza por su silencio. No osará alabar a la señora, lo que considera un atrevimiento y contrario a las leyes del buen amor:

De los tormentos de amor,  
Que hacen desesperar,  
El que tengo por mayor  
Es no poderse quejar  
El hombre de su dolor.  
Hurtado de Mendoza, Al silencio de sus  
quejas, vv. 1-5.70

porque el buen conocimiento  
condena el atrevimiento  
del que alabaros pensase,

IX, vv. 46-48.

La mejor prueba que puede dar el amador de la calidad de su sentimiento es el silencio:

De lo que no os acordáis  
será el olvido remedio,  
y el callar tendré por medio  
para que mi mal sepáis.

XII, vv. 33-36.

Rasgo que coincide igualmente con lo que preconizaba la tradición poética amorosa castellana: el poeta, que puede oscilar entre el callar o el hablar, debe finalmente preservar su secreto y sufrir en silencio, dando así muestras de perfecto amador.

#### 4.3.6. Los poemas de temática amorosa en metros castellanos de Varias poesías.

Las composiciones que hemos agrupado bajo este epígrafe (núms. IX, X, XI, XII, XIII, XIV y XVII) forman entre sí un conjunto bastante homogéneo. Al igual que los poemas A una dama doliente... (VIII), A un caballero... (XV) y Al mismo caballero... (XVI) aparecieron conjuntamente dispuestos en la edición de doña Juana de Zúñiga, siendo compuestos, con bastante seguridad, según vimos en el apartado biográfico,

durante la estancia de Acuña en la corte imperial, entre 1547 y 1552.

Las formas métricas empleadas por el poeta son las de la tradición castellana, dobles quintillas, novenas, septillas, coplas castellanas. Como ya dijimos, el predominio de los metros italianos en los poetas renacentistas españoles no impidió el cultivo más o menos frecuente de los metros tradicionales. En Acuña algunos elementos de la tradición medieval afectan a una considerable parte de su obra, pero es en estas composiciones de verso octosilabo donde se hace más patente.

Excepción hecha de los poemas IX y XVII, los restantes toman la forma de "glosa" de gran tradición en la lírica medieval española de raíz cortesana y petrarquista. La glosa permite con su continuo insistir en el tema el total aprovechamiento conceptual de la materia objeto de glosa.

Estas composiciones se mueven dentro de las convenciones estilísticas propias de la poesía de cancionero, con gran abundancia de paradojas, antítesis, derivación de palabras, léxico arcaico... El universo conceptual de los poemas es aún más marcadamente medieval, más en la línea de la tradición provenzal

Algunos de los temas que aparecen en estas composiciones ya los habíamos encontrado bajo formas italianas. El tema de la ausencia, de la separación de la amada y por consiguiente el temor al olvido vuelven a aparecer en Otras (XIII) y Respuesta (XIV), ahora bajo las antiguas formas y con una mayor elaboración retórica:



## Análisis temático de Varias poesías

¿Cómo estará asegurado  
de tanto bien en ausencia  
el que, muriendo en presencia,  
temió de ser olvidado?

XIII, vv. 37-40.

Otro tema recurrente es el del "estado de zozobra", que obliga al poeta a regirse por "movimiento contrario", como aparece en las siguientes glosas:

No hay bien que para alcanzalle  
me haya bastado querelle  
y, para luego perdelle,  
basta sólo el desealle.  
Y a quien ha de suceder  
al revés cuanto desea,  
quiera lo que no ha de ser,  
quizá con no lo querer  
posible será que sea.

XII, vv. 15-23.

El tema de los celos, que ya aparecía en el soneto "¡Oh celos, mal de cien mil males lleno," (LXXXVI), toma ahora la forma de "sospechas" que con poco fundamento se convierten en "certezas" para el enamorado:

A la más adversa suerte  
resiste un buen amador,  
mas la fuerza de un temor

## Análisis temático de Varias poesías

enflaquece lo más fuerte:  
no le busquen otra muerte,  
que, si sospechas le dan,  
aquellas le acabarán.

XI, vv. 18-24.

De las otras dos composiciones que no son glosa, la primera es un desarrollo artificioso de la paradoja que supone el dolor convertido en placer, tema también recurrente:

Y, aunque no me puedo ver  
con más de lo que me veo,  
sé que, si más puede ser,  
cabe todo en el deseo  
que tengo de padecer;

IX, vv. 31-35.

Y la segunda, Quejas de ausencia, vuelve a insistir en el frecuentado tema de la separación:

No sé por qué culpa o yerro,  
señora, me desterraron,  
mas sé que me condenaron  
mas a muerte que a destierro  
cuando de vos me apartaron;

(XVII), vv. 1-5.

Hay un abandono total de las alusiones mitológicas y de cualquier tipo de ambientación. Cuando aparece el paisaje toma un valor alegórico, de talante medieval:

pues por la que antes seguía  
he visto el despeñadero  
con la claridad del día:  
ya me espinan los abrojos,  
ya el sol alumbrá mis ojos,

XVII, vv. 103-107.

Como podemos ver no hay en cuanto a la temática una diferencia sustancial con los poemas amorosos conceptistas en metros italianos. Por otra parte las diferencias formales se concretan más bien en una intensificación de los recursos retóricos más típicamente tradicionales y en la utilización de sus formas métricas más genuinas.

4.4. Temática bucólica y de la naturaleza.

Generalmente asociamos el Renacimiento con el descubrimiento, entre otras cosas, del valor estético de la naturaleza y del paisaje, olvidado tras su apogeo en la tradición literaria clásica.

Prima Syracosio dignata est ludere versu  
nostra neque erubuit silvas habitare Thalia.

Virgilio, Buc., V, vv. 1-2.

72

Los italianos modernos serán, en palabras de Burckhardt, los primeros en percibir el paisaje como un objeto más o menos bello, y los primeros en encontrar un goce en su contemplación. En esta nueva visión de la naturaleza es preciso destacar la labor de Petrarca y sus seguidores, a través de los cuales influirá en los autores españoles. En la lírica castellana medieval el paisaje aparecía mínimamente desarrollado y siempre con un carácter fundamentalmente alegórico e intelectualista, no siendo hasta el Renacimiento cuando la naturaleza es contemplada en su propia belleza, humanizándose y estableciendo relación y dependencia anímica con el alma del hombre. Nueva valoración estética por un lado y nueva valoración ideológica por otro: surge la alabanza de la "Edad de Oro" y la primacía de lo natural sobre lo artificial, de lo primitivo sobre lo civilizado:

Allí se goza siempre primavera  
con tan alto placer, que no se siente

envidia de la dulce edad primera.

IV, vv. 37-39.

La naturaleza adquiere frecuentemente en el Renacimiento la función de escenario, lugar idealizado y embellecido al extremo. Es una naturaleza real, conocida y experimentada por el poeta (de ahí su enfrentamiento con el alegorismo medieval de la naturaleza), pero que se nos presenta sómamente idealizada:

En la fuente y el valle, la natura  
no dejó ningún obra para el arte,  
que son sombra agradable y con frescura  
parece que convida a cada parte.  
Y sale la corriente a la verdura,  
do con dulce sonido se reparte  
en chicos arroyuelos, de manera  
que hacen inmortal la primavera.

III, vv. 489-506.

La naturaleza renacentista es, frente al intelectualismo de la medieval, una natura sensible, y como tal establece relaciones de afinidad con el sentimiento del poeta, que encuentra eco en ella para sus sentimientos:

y a los desiertos frios  
pudiese dar calor, y refrenase  
el curso de los ríos,  
las piedras levantase

y tras el dulce canto las llevase,

CII, vv. 6-10.

Dicha correspondencia entre el "yo" y la naturaleza, fundamentalmente a través de la literatura y el canto, procede de la bucólica clásica, que llega a los castellanos a través de los maestros italianos del Renacimiento:

...quoniam stupefactae carmine lynces  
et mutata suos requierunt flumina cursus,

Virgilio, Buc., VIII, 3-4.

tu potes tigris comitesque silvas  
ducere et rivos celeres morari;

Horacio, Carmina, III, xi, vv. 13-14.

...saben bien estos bosques cuánto la amo, lo saben los ríos, los montes, las fieras y los hombres..., Sannazaro, Arcadia. (73)

Valle che de' lamenti miei se' piena,  
fiume che spesso del mal pianger cresci,

Petrarca, Canz., n. 301, vv. 1-2.

No obstante, la naturaleza no llega nunca a perder su equilibrada belleza ni a perturbarse con los sufrimientos del poeta, de tal manera que "cuando la amargura personal contrasta con la alegría del universo, éste conserva su aspecto plácido: la visión de las cosas no se deja perturbar por el estado anímico.",<sup>74</sup> aunque sí cambia la visión del poeta, que en virtud de su propia subjetividad, percibe la naturaleza de distinta manera:

Ma, lassol, a me non val fiorir de valli  
Petrarca, Canz., n. 66, v. 19.

Ni ver el cielo estar claro u sereno,  
ni fuente de agua clara cristalina,  
ni el prado de verdura y flores lleno;

.....

han bastado jamás para apartalle  
de la profundidad de su tristeza  
ni que a punto menor en él se halle.

IV, vv. 160-162, 169-171.

En este ejemplo observamos como la naturaleza-escenario no puede influir positivamente en el poeta, pero tampoco ella es afectada por sus sufrimientos.

Una particular plasmación de la temática de la naturaleza lo constituye el bucolismo, el cual "agruparía un vasto cúmulo de obras desde Grecia y Roma a través de las literaturas europeas, en las cuales se establecería la consideración del 'pastor' como ente que condiciona de un modo u otro por su naturaleza la obra de creación literaria que a él se refiera y que en él tome fundamento y razón de ser, y en torno del cual se sitúa un ambiente determinador con el que se formaliza el conjunto de la expresión poemática." <sup>75</sup> Como podemos deducir de la anterior definición la temática bucólica o pastoril ha tenido el suficiente desarrollo como para erigirse en género literario propio, con todas las implicaciones que dicha concepción de género

literario lleva implícitas. Ahora bien, ¿el género literario bucólico engloba toda temática de la naturaleza? No necesariamente. No obstante, ambos conceptos, naturaleza y bucolismo, aparecen estrechamente asociados en la obra de nuestro poeta. La naturaleza constituye el marco ideal en el que se desenvuelven las cuitas amorosas de pastores y pastoras, y sólo en contadas ocasiones, como la siguiente, se nos presenta independientemente:

Como vemos que un río mansamente  
por do no halla estorbo, sin sonido,

XXXII, vv. 1-2.

Dicha identificación de naturaleza y bucolismo es común a toda la lírica renacentista y alcanza un notable desarrollo, <sup>76</sup> siguiendo los modelos de autores como Teócrito, Virgilio y Sannazaro, entre otros muchos. <sup>77</sup> En líneas anteriores hemos analizado a grandes rasgos el funcionamiento de la temática amorosa en el caso concreto de nuestro poeta. Ahora estudiaremos los elementos más específicos del bucolismo, y cómo se presentan en el caso particular de Varias poesías.

La atracción que el hombre del Renacimiento siente hacia la naturaleza tiene una clara base neoplatónica: la naturaleza idealizada aparece a los ojos del poeta como un reflejo de la divinidad. El camino hacia la contemplación de la Idea suprema o de Dios, atraviesa diversas fases. Contemplando la belleza de la dama o admirando bosques, fuentes y árboles -la naturaleza en general-, el poeta se siente más cercano a ese



remoto ideal de perfección. En el caso de la bucólica, otros temas principales (aparte del amoroso, elemento esencial) se entrecruzan con el de la naturaleza neoplatónica: por una parte la temática de la Edad de Oro; por otra, la de la dorada mediocridad. Este último tema, presente en Virgilio y Horacio, adquiere extraordinario éxito en el Renacimiento, y no sólo en la temática bucólica. Este deseo de vida tranquila y apartada se identifica automáticamente con la vida rústica, con la vida sencilla y natural de pastores y campesinos. Vida evidentemente idealizada, apartada de lo real, pero que funciona como elemento esencial de la temática bucólica. Durante el Renacimiento serán frecuentes los elogios de la vida rústica, alejada de cortes y ciudades. No hay que interpretar la idealización pastoril como un mero calco virgiliano. No todo es influencia literaria a la hora de alabar la vida rústica, ni basta con el sentimiento neoplatónico hacia la naturaleza para justificar esa valoración de la vida rural, aunque sea a nivel literario. Una interpretación ya clásica de este fenómeno concede papel determinante a un supuesto aumento de bienestar en el campesinado: "Sólo en Italia era esto posible, porque sólo en ella los campesinos [...] vivían con dignidad de hombres [...] Antes bien, los autores italianos de todo género reconocen la grandeza y trascendencia de la vida rústica y lo ponen siempre de relieve. [...] Bajo tales premisas se hizo posible una consideración poética de la vida rústica." Pero, aparte de estas causas más o menos determinantes, ¿qué es lo que busca el poeta?, ¿por qué se entrega a ese mundo ficticio que consti-

tuye la pastoral? Hay divesas respuestas. Para algunos la pastoral es la forma por excelencia de evasión literaria en ese momento histórico, evasión concretada en la creación de un espacio ilusorio donde el autor puede proyectar todos sus deseos y fantasías, que difícilmente pueden cumplirse en un mundo cada vez más complejo y agitado. Para Baltasar Isaza, en la base de este retorno a la naturaleza que supone el bucolismo existe:

Un hondo descontento del presente que vive [el hombre], la incertidumbre respecto al porvenir, el desconcierto social que advierte en torno suyo, caracteres inherentes a toda época en crisis de transformación, cual ocurre al operarse el tránsito de la Edad Media al Renacimiento, con la singularidad de que tal estado de espíritu persiste a través de este último, todo ello explica la predilección acordada del género bucólico, ya justificada, además, por el derrumbe del ideal caballeresco.

De aquí deriva, naturalmente, el carácter convencional del género pastoril, es decir, su alejamiento de la realidad, las deformaciones que introduce en la vida misma de los pastores, haciéndoles actuar en un plano y con un lenguaje impropios de su condición rústica. (80)

Para Iventosch, lo que el poeta busca a través de la pastoral se encuentra relacionado con el concepto de Edad de Oro, época mítica en la que todos los bienes naturales se ofrecían al hombre de manera espontánea:

La Edad de Oro, para aquella era, y por lo que respecta a los humanistas, no fué el pasado ya remoto y añorado, el pasado bíblico, ni tampoco el clásico Mundo de la Antigüedad, sino más bien lo que concebían los contemporáneos que era allí y entonces una auténtica restauración de los valores antiguos y del hombre antiguo [...] esto es, el propio Renacimiento. [...] Naturalmente es absurdo suponer que los autores pastorales abrigaran en su mayoría la idea de un auténtico 'retorno a la naturaleza' [...] y nada hay tan obvio como el que la pastoral [...] es una manera conscientemente 'irreal'

y 'artificiosa'. No era ésta la cuestión. La pastoral tiene ante todo un mensaje: la declaración clara de un ritmo nuevo de vida y de un nuevo sentido del hombre. (81)

En la temática bucólica todos estos temas aparecen debidamente orquestados. La naturaleza sirve de marco ambientador, pero la temática amorosa es la reina: el mundo bucólico gira en torno al sentimiento amoroso, las pasiones amorosas son protagonizadas por pastores idealizados que viven apartados de las preocupaciones del hombre común, viven en una "dorada mediocridad" que les permite dedicarse a la contemplación de la amada y a su alabanza. Viven en un mundo pastoril que, como el de Virgilio, siente cercana la llegada de una Edad de Oro.

En el caso particular de Varias poesías la temática bucólica alcanza una notable importancia, concretándose no sólo en composiciones extensas -églogas-, sino "contaminando" también numerosos poemas más breves: sonetos, tercetos, li-  
83

ras.... La bucólica de Acuña presenta todos los elementos característicos del género. Los pastores contienden y dialogan sobre asuntos amorosos siguiendo los modelos de Teócrito, Virgilio y Sannazaro. Sus nombres -Silvano, Silvia, Damón, Galatea, Alfeo, Tirsi,...- pertenecen a la tradición onomástica pastoril. Bajo ellos se esconde a veces el mismo  
84

poeta con sus propios problemas amorosos. Los pastores enamorados frecuentemente escriben el nombre de su amada en las cortezas de los árboles o tocan instrumentos musicales a sus sombras. La naturaleza, tanto animada como inanimada  
85  
86  
87

-rocas, bosques, fieras, ríos,...- responderá a los lamen-

tos amorosos, expresando y compartiendo estados anímicos comunes.

Aunque la visión hernandiana de la naturaleza es típicamente renacentista, a veces la naturaleza "cede" ante la pasión emotiva del poeta, adquiriendo un cierto carácter alegórico o simbólico:

Aret ager; vitio moriens sitit aeris herba;  
Liber pampineas invidit collibus umbras.  
Phyllidis adventu nostrae nemus omne virebit,

Virgilio, Buc., VII, vv. 57-59.

que el triste pastor vuestro, a quien su hado  
no le lleva jamás sino por donde  
más sin flor ni verdura están los campos,  
más sin hoja los bosques y las selvas,  
y por donde más turbias son las fuentes,

V, vv. 9-13.

y agora veisle triste y doloroso,  
llorando, y arrimado a un árbol seco.

V, vv. 53-54.

Esta utilización simbólica o alegórica de la naturaleza no pasa de ser marginal en los poemas italianos de Acuña, mientras que en los tradicionales es prácticamente la única manera en que se manifiesta, siguiendo los postulados característicos de la lírica medieval.

La naturaleza, que tan frecuentemente aparece asociada a

la temática amorosa en los poemas italianistas, es prácticamente inexistente en los poemas en metros tradicionales, debido a la mayor intelectualización del análisis amoroso. Cuando aparece, siguiendo los cánones de la lírica tradicional castellana, toma un carácter simbólico, ilustrativo de la pasión que sacude al enamorado:

Mas ya sé, ya puedo y quiero  
seguir la más sana vía,  
pues por la que antes seguía  
he visto el despeñadero  
con la claridad del día:  
ya me espinan los abrojos,

XVII, vv. 101-106.

Donde podemos observar cómo "despeñadero" y "abrojos" aparecen en virtud de un sentido simbólico; muy distinto al de una naturaleza embellecida e idealizada al extremo, tal como aparece en los poemas en metros italianos.

#### 4.5. Temática de las armas y las letras.

Siempre que corresponde hablar de los ideales renacentistas aparece el tema del "perfecto cortesano", del prototipo de hombre de corte, en el que se conjugan acción y reflexión, siendo capaz tanto de manejar la espada como de esgrimir la pluma, cualidades que son como las dos caras de una misma moneda, como el equilibrio perfecto que debe existir entre las facultades del cuerpo y las potencias del espíritu.

Y en primer lugar, porque nuestros mayores sobresalieron increíblemente en toda clase de estudios. De tal manera descollaron que nadie se consideraba alguien en el arte de la guerra si no sobresalía también en las letras. Lorenzo Valla, Las elegancias de la lengua latina. (88)

89

Temática ya configurada al menos en Horacio:

Vixi puellis nuper idoneus  
et militavi non sine gloria;  
nunc arma defunctumque bello  
barbiton hic paries habebit,

Horacio, Carm., III, xxvi, vv. 1-4.

Las continuas empresas y viajes en que se desenvuelve la vida de nuestro poeta nunca le impidieron desarrollar su labor literaria, como lo muestran sus poesías, escritas en cada momento y lugar (tanto en prisión como en libertad, en salud y en enfermedad, en España o en el extranjero). Ya en nuestro anterior estudio biográfico pudimos ver lo muy determinada que estuvo de vida de Acuña por su oficio militar. Por todo ello no podemos dejar de incluir a Acuña dentro de esa serie de poetas, tradicionalmente consagrados por la fama como prototipo de perfectos cortesanos, según los cánones de Castiglione (Boscán, Garcilaso, Cetina...):

Era su fundamento honroso celo  
y, siguiendo de Marte el ejercicio  
con el ardiente sol y el crudo yelo,

.....

## Análisis temático de Varias poesías

Y, con seguir este arte, no ha olvidado  
la de Apolo y las musas, ni se olvida  
del trato pastoral ni del ganado,

IV, vv. 100-102, 106-108.

En el caso de Acuña, como acabamos de ver, armas y letras se complementan perfectamente y es escasa la discordia, aspecto acertadamente resaltado por Prieto: "Pero frente a la real conflictividad que se da en Garcilaso, donde Marte lo aparta de su 'único cuidado' y en quien no hay ni asomo de intentar la épica, en Acuña, que sí ensaya la épica y la traduce, hay un expreso sentido de conciliación entre armas y letras..."<sup>90</sup>

En el fondo de esta temática (ya real o literaria) del hombre de letras y armas podemos ver una de las nuevas y más importantes características a nivel ideológico del animismo renacentista "la estructuración de las esferas de lo privado y lo público",<sup>91</sup> e íntimamente relacionada con ambas la noción de Mérito o "estructura de paso de lo privado a lo público",<sup>92</sup> de gran importancia en la génesis de la creación literaria. De esta manera "La obra literaria se convierte así en la materialización de esa articulación deseada entre lo privado y lo público: es la muestra pública del valor privado del individuo aspirante a pasar a la corte o a los niveles estatales en general. Por eso la obra literaria es una 'hazaña' similar a la hazaña guerrera, y más aún, es de ahí de donde proviene la coexistencia de ambos temas, la coexistencia de 'las armas y las letras', no sólo como expresión de

la relación íntima entre los dos aparatos públicos, sino como expresión del "mérito" que el paso a tales aparatos exige".<sup>93</sup>

Aunque de ambientación mitológica, La contienda de Ajax Telamonio y de Ulises sobre las armas de Aquiles, nos remite por su contenido -disputa entre las armas y las letras- directamente a este capítulo. Siguiendo fundamentalmente a Ovidio, Acuña nos ofrece la disputa entre estos dos personajes del mundo clásico sobre quién debe heredar las armas de Aquiles. Ajax, que basa su derecho en su valor guerrero, es derrotado por la elocuencia de Ulises, suicidándose. Dice Cossio respecto a esta composición: "La transcendencia de esta fábula reside en que con ella entran en nuestra poesía muchos de los argumentos que han de nutrir la disputa de las armas y las letras, tan grata al Renacimiento [...] Entre el valor militar y el ingenio y la elocuencia, se plantea la discusión, y no creo pecar de malicioso si descubro en Acuña una cierta delectación en los argumentos uliseos y una final satisfacción en la derrota de Ajax."<sup>94</sup> En cuanto a su lectura, según Cossio es "más fatigosa que grata", centrándose su interés más en lo dialéctico que en lo poético.<sup>95</sup>

96

#### 4.6. Temática funeral.

Dentro de esta temática destacan los poemas escritos con ocasión de la muerte de don Alfonso de Avalos, marqués del Vasto. A los cuatro sonetos que aparecen reunidos en la edición de doña Juana y que forman un conjunto entre sí:



## Análisis temático de Varias poesías

Sonetos en la muerte del marqués del Vasto, y este primero habla con la marquesa (XXII), Al marqués de Pescara (XXIII), Epitafio para la cámara donde murió el dicho marqués (XXIV), Epitafio para la sepultura del mismo (XXV), habría que añadir el soneto "Cuál doloroso estilo bastaría," (XLI), que hace también referencia a la citada muerte. Igualmente de índole funeraria son las diez dobles quintillas que forman el Epigrama a la muerte del emperador Carlos Quinto (CXI). En todos ellos el consuelo aparece estrechamente ligado a la consideración de una fama inmortal, que anula lo mortal y perecedero de la existencia material:

después que desta breve y transitoria  
a la vida inmortal mudò su estado  
donde desprecia nuestro bajo grado  
y goza para siempre inmensa gloria,  
quedando en todo verso, en toda historia,  
del mundo eternamente celebrado;

XXIII, vv. 3-8.

Temática no precisamente moderna:

illum aget penna metuente solvi  
Fama superstes.

Horacio, Carm., II, ii, vv. 7-8.

En el primero de los sonetos mencionados (XXII) el poeta exhorta a la viuda, tras elogiarla, a moderar su llanto templando su dolor, y demostrar así su fortaleza en la adversidad. Se aconseja una actitud estoica.

## Análisis temático de Varias poesías

aunque causa tan justa os haya dado  
para llanto y dolor la cruda muerte,  
contra quien no hay reparo ni remedio,  
el saber de que el cielo os ha dotado  
ponga en el llanto doloroso y fuerte,  
si fin no puede ser, al menos medio.

XXII, vv. 9-14.

Según Camacho Guizado las virtudes del difunto determinan  
un "contraste elegíaco de vida y muerte",<sup>97</sup> en virtud del  
cual "la magnitud del personaje, su estatura moral, sus  
cualidades espirituales o su importancia histórica se enfren-  
tan a lo reducido de su tumba".<sup>98</sup> Veamos algunos ejemplos:

y, en fin, a quien el mundo no bastaba  
aquí lo cubre muerte en poca tierra,  
y lo que mereció goza en la gloria.

XXV, vv. 12-14.

cuando dispuso de quien disponía  
del mundo, con valor tal, que se encierra  
muerto, mas inmortal, en poca tierra  
el que ahora le amaba y le temía!

XLI, vv. 5-8.

Dos elementos son, pues, los principales constituyentes de  
estos sonetos: la alabanza del difunto y su permanencia  
inmortal de mano de la fama, de tal manera que es propuesto

como ejemplo al cual imitar. La literatura cumple, pues, al igual que en la alabanza de la amada, una importante función <sup>99</sup> inmortalizadora.

#### 4.7. Temática imperial.

Dentro de las distintas corrientes y preocupaciones que componen el humanismo renacentista -al que ya aludimos anteriormente- es preciso destacar la existencia de una teorización política, que, en palabras de Kristeller "fue tradicionalmente una parte de la ética o un suplemento de la misma, y [por la que] los moralistas renacentistas mostraron un enorme <sup>100</sup> interés." Dentro de esta preocupación política general del periodo, y a cuyo servicio encontramos talentos destacados como Maquiavelo o Tomás Moro, es preciso situar también un nuevo resurgimiento de los ideales imperiales; en virtud de los cuales el Imperio, como forma de gobierno, es considerado la solución política ideal para una Cristiandad en paz y armonía: "Para 'los hombres de la Edad Media', la Iglesia y el Imperio eran, indudablemente, más que instituciones sociales en el sentido actual de la palabra, necesidades en cierto modo naturales, destinadas a durar tanto como la <sup>101</sup> propia humanidad." No hay por lo tanto que pensar que la existencia de unas "aspiraciones imperiales" sea un rasgo exclusivo del Renacimiento, ni mucho menos. El concepto de Imperio cristiano arranca en última instancia del modelo imperial romano. Durante la Edad Media fueron varios los intentos de resucitarlo. Tanto Carlomagno (s. IX) como Otton

III (s. X) intentaron construir un imperio que sería la proyección o translación del Imperio romano: "La restauración del Imperio realizada por Carlomagno pudo entonces concebirse como un traslado del Imperio romano a otro pueblo; lo revela la fórmula translatio imperii." <sup>102</sup> Veamos como esta idea se manifiesta en Acuña:

Invictísimo César, 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 más que nunca sublimado,

Varias poesías, II, vv. 1-6.

Esta afán de resucitar el Imperio romano fue común a los cristianos medievales: "La institución del Imperio, idea romana que vivió mucho más tiempo que los romanos, fue siempre una institución cara a los cristianos medievales." <sup>103</sup> Ahora bien, si los siglos medievales finales habían contemplado una decadencia política que volvía difícil el mantenimiento de un Imperio católico poderoso, las nuevas circunstancias políticas de comienzos del siglo XVI hacían al joven Carlos de Gante heredero de un inmenso patrimonio territorial y volvían a poner sobre el tapete la posibilidad de desarrollar al máximo dicho imperio. A este respecto escribe Domínguez Ortiz:

...nunca en la Historia ha existido un Imperio Universal; pero el de Carlos ha estado quizá más cerca que

## Análisis temático de Varias poesías

ningún otro de merecerlo; no sólo por las resonancias ideológicas que todavía en su tiempo se atribuían al título imperial, sino porque bajo su mando se reveló por primera vez la dimensión gigantesca de sus dominios oceánicos, se rodeó la circunferencia terrestre y se estableció, aunque fuera en forma de hilo muy tenue, una comunicación entre las partes antes disociadas del Mundo, de tal forma que, a partir de entonces, puede ya hablarse de una unidad planetaria y de una Historia Universal como un todo: la Cristiandad, el Islam, las culturas amerindias, las sedas y especias del Extremo Oriente, el Africa desangrada por el tráfico de esclavos, eran mundos muy distintos, pero relacionados entre sí de alguna manera, y el personaje en quien confluían todos estos destinos, el primer hombre universal en el sentido estricto de la palabra fue Carlos de Gante.  
(104)

Además, a nivel general, los nuevos tiempos parecían favorecer la idea de Imperio, que en palabras de Chastel y Klein "cabalgaba a la vez en los símbolos tradicionales renovados por una cultura más ambiciosa, y en el cortejo de bustos, medallas, y 'triumfos' romanos, con los que el humanismo colaboró de manera perdurable a la resurrección y a la proyección actual de la idea de Imperio."<sup>105</sup>

El hecho de que las ideas imperiales hubieran permanecido durante la Edad Media, no quiere decir ni mucho menos que ahora fueran deseadas o aceptadas en todas partes. En el caso concreto de Castilla, las ideas imperiales que el joven Carlos exponía ya en las Cortes de La Coruña de 1520 no podían sino levantar recelos. Veamos un resumen de su "propuesta imperial":<sup>106</sup>

Primero: El que su rey fuera elegido emperador era un gran honor para España. Su rey Carlos será en adelante rey de reyes. [...] El reino de España es la base, la defensa y la fuerza de todos los demás reinos. Carlos ha decidido vivir y morir en este reino. España será para siempre el jardín de sus deleites, la fortaleza de su defensa, la fuerza de sus ataques, su tesoro y su espa-

da.

Segundo: Que Carlos aceptaba la dignidad imperial tan solo porque anhelaba llevar a término la derrota de los enemigos de la santa fe católica, a cuya causa deseaba consagrar todas sus energías.

El proyecto imperial de Carlos aparece ya claramente expuesto. La intención del monarca no había sido otra que la de presentar de la forma más favorable un proyecto imperial en el que España jugaría un papel principal como cabeza del imperio. Los españoles se mostraron escasamente interesados. Elliott resume la situación:

[El fracaso de la rebelión de los comuneros contra Carlos V]...supuso el establecimiento definitivo de una dinastía extranjera con un programa extranjero, que amenazaba con diluir Castilla en la más amplia entidad de un imperio universal. La tradición imperial era extraña a la España medieval y el imperialismo de Carlos V no despertó una rápida respuesta en la población castellana. Fernando ya había arrastrado en pos suyo a Castilla a grandes empresas europeas, en ayuda de los intereses aragoneses. Ahora, con Carlos V, Castilla se veía sometida a una nueva corriente de ideas, prejuicios y valores europeos, muchos de los cuales se le hacía muy difícil de aceptar. (107)

Parece ser que en la elaboración de la política imperial de Carlos V influiría poderosamente Mercurino Gattinara, un piemontés que desde 1519 hasta 1530 fue canciller imperial. Gattinara recoge la tradición gibelina plasmada por Dante en De Monarchia y defiende una monarquía universal católica. Estas ideas las compartían otros italianos eminentes como Giovan Giorgio Trissino (1478-1550), poeta y traductor de Dante, defensor de la "idea imperial", que el autor expone en distintas obras que pudieron influir directamente en nuestro

108

poeta. Tanto el soneto Al Rey Nuestro Señor (XCIV) como las dos octavas A su Majestad (II), o el Epigrama a la muerte del emperador Carlos Quinto (CXI) podemos situarlas dentro de esa corriente de apoyo a las apetencias imperiales de los Austrias durante el siglo XVI. A este respecto hay que recordar que la utilización de la poesía con fines políticos tiene una notable tradición. Resulta interesante observar un claro paralelismo -sobre el que no podemos detenernos ahora- entre los poetas latinos agrupados en torno a Augusto, Virgilio, Horacio, Ovidio, que apoyaron incondicionalmente su programa político, y esta generación de poetas petrarquistas castellanos, seguidores de Garcilaso y que se agrupan en torno a la figura del emperador. La "translatio" imperial se vería de alguna forma resaltada por dicho paralelismo:

...tua, Caesar, aetas

fruges et agris rettulit uberes

et signa nostro restituit Iovi

Horacio, Carm., IV, xv, vv. 4-6.

iam mari terraque manus potentis

Medus Albanasque timet securis

iam Scythae responsa petunt, superbi

nuper, et Indi.

iam Fides et Pax et Honor Pudorque

priscus et neglecta redire Virtus

audet adparetque beata pleno

Análisis temático de Varias poesías

Copia cornu.

Horacio. Carmen saeculare, vv. 53-60.

...Cesar divo Augusto,  
de la divina planta ramo agosto.

Por éste el Siglo de Oro bien andante  
a Italia volverá, do estar solía.  
Al indio forzará y al garamante  
a entrar so la Romana Monarquía  
y a cierto clima...

.....

Ya su venida tiembla desde ahora,  
sabida por oráculos divinos,

.....

Ya la región...

Virgilio. Eneida, VI, vv. 789-794, 798-799, 801.

110

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 resevada;

ya tan alto principio, en tal jornada,  
os muestra el fin de vuestro santo celo  
y anuncia al mundo, para más consuelo,  
un Monarca, un Imperio y una Espada;

ya el orbe de la tierra siente en parte  
y espera en todo vuestra monarquía,  
conquistada por vos en justa guerra,

que, a quien ha dado Cristo su estandarte,



## Análisis temático de Varias poesías

darà el segundo más dichoso día  
en que, vencido el mar, venza la tierra.

Varias poesías, XCIV.

Tanto en este poema como en las octavas anteriormente ejemplificadas (II), los paralelismos respecto a los modelos latinos resultan bastante evidentes. En los poemas de Acuña, el emperador Carlos es contemplado como el heredero imperial largamente esperado. Su mandato se presenta como algo ya inminente, investido de un carácter mesiánico que lo vuelve inaplazable. El emperador es el portaestandarte de Cristo en la tierra, el encargado de unificar la cristiandad bajo un solo cetro y lograr una paz universal.

El apoyo que estos poemas de Acuña representan respecto al proyecto imperial de Carlos V hay que entenderlo como el resultado de unas circunstancias que rodearon a un hombre que durante toda su vida estuvo al servicio del emperador como soldado y como diplomático. Acuña fue hombre de confianza de Carlos V, como lo demuestran las delicadas misiones que le fueron encomendadas a lo largo de su vida. Además, el mismo emperador había confiado a nuestro poeta la versificación de su traducción de Le Chevalier Délibéré, con la que el emperador seguramente quiso ayudarse a cumplir los requerimientos de sus súbditos españoles para que aprendiera su idioma. Es preciso tener en consideración que el ideal imperial era ajeno a la inmensa mayoría de españoles, como ya señalamos anteriormente, y sólo podía prender en un reducido grupo de extranjeros, humanistas, cortesanos y

## Análisis temático de Varias poesías

militares agrupados en torno al emperador y su proyecto político. Muchos años antes de que el sueño imperial se desvaneciera, desde un principio, el emperador tuvo que luchar contra el enorme cúmulo de contradicciones que sus aspiraciones imperiales suponían: "No puede imaginarse situación más confusa que la suya. Un rey de España que sube al trono sin poder hablar el español. Un emperador que se dice Señor de todo el mundo y no es obedecido siquiera en toda Alemania; que lleva por título rey de romanos y es elegido únicamente por alemanes; que no es cabal emperador si no es coronado por el Papa y que no manda en las tierras del Papa. Todo el reinado de Carlos fué un continuado esfuerzo por eliminar estas contradicciones." Desde este presupuesto, resulta razonable que un poeta y soldado como Acuña, próximo al emperador, aprovechara la ocasión que le brindaba el dirigirle unos poemas (como dedicatoria de sus Varias poesías, tras una victoria o tras su muerte) para hacer un panegírico de esa empresa imperial en la que su monarca se encontraba tan comprometido.

El célebre soneto de Acuña Al Rey Nuestro Señor es indudablemente el exponente más claro y mejor logrado de esta preocupación imperial de Hernando de Acuña. "Valentísimo soneto" según Arco y Garay, es también, en palabras de Márquez Villanueva, "la página más mostrenca y manoseada de la poesía española del siglo XVI." Realmente sería difícil realizar una lista mínimamente exhaustiva que recogiese la enorme cantidad de obras de diversa índole que reproducen

dicho soneto (especialmente el verso "un Monarca, un Imperio y una Espada") como muestra de las aspiraciones imperiales del momento. Este excesivo énfasis en la temática imperial de Varias poesías, cuantitativamente marginal, puede quizá desenfocar la visión de algún lector apresurado. Subraya Lorenzo Rubio, con relación a este poema, ante todo "el acierto de la composición", "su lapidaria expresión poética", de un tema bastante extendido y poco original en este sentido, pero logrado con un inusitado acierto formal. Señala el mismo autor que el tema de la unidad imperial no destaca por su "frecuencia e intensidad" en Varias poesías, estando "más directamente relacionado con el tema de la devoción a Carlos V que con la idea propiamente imperial." Resulta desde luego bastante problemático elucidar hasta qué punto Acuña comulgaba con las ideas imperiales, al parecer tan contrapuestas a los intereses castellanos. Desde luego no encontraremos en Varias poesías muestras de una preocupación política definida. Evidentemente Acuña no es un canciller como Gattinara, ni tampoco un humanista como Trissino. Lo que sí encontramos en Acuña es un apego al monarca a cuyo servicio dedicó la mayor parte sus energías. De las tres composiciones que tratan la temática imperial, la primera es probablemente una dedicatoria que debería figurar al comienzo de la edición de Varias poesías, la segunda es una alabanza tras un triunfo militar importante (Mülhberg?), la tercera es una oración fúnebre tras la muerte del emperador. ¿Existía acaso alguna otra manera de glorificar al emperador que pudiera olvidar la empresa imperial en que éste estaba embarcado? A este respec-

## Análisis temático de Varias poesías

to nos recuerda Márquez Villanueva que "la relativa frialdad hacia el título imperial gravita, incluso, sobre el soneto de Acuña que, curiosamente, no va encabezado 'Al Emperador', sino, muy a lo castizo, 'Al Rey nuestro señor'." En la línea de lo anterior estaría el hecho, fácilmente observable, de que tanto en el soneto Al Rey Nuestro Señor como en las quintillas Epigrama a la muerte del Emperador Carlos V, el énfasis final de ambos poemas está puesto sobre la victoria última, que, a nivel personal, obtiene Carlos sobre la muerte y de la mano de la fama:

que, a quien ha dado Cristo su estandarte,  
darà el segundo más dichoso día  
en que, vencido el mar, venza la tierra.

118

XCIV. vv. 12-14.

Y al fin hubo otra vitoria  
que la más clara escurece,  
y es digna de tal memoria,  
que por sí sola merece  
divina, no humana historia:  
pues fue solo él vencedor  
de su grandeza y valor,  
cuando del humano estado  
despreciando el summo grado,  
ganò el Imperio mayor.

CXI, vv. 91-100

Pero quizá hayamos ido demasiado lejos en nuestras suposi-

ciones. En contra de lo anteriormente expuesto resulta también difícil pensar que Acuña, siempre al servicio de los proyectos imperiales, no comulgase en alguna medida con aquellos ideales: "¿de qué otro modo habla de entender la paz un capitán de Carlos V?", se pregunta Armas y Cárdenas a este respecto. Lo que alentaba en lo más profundo de su alma, o lo que luego llegó a pensar en los años de desaliento que marcan su vuelta a España, o cuando los ideales imperiales empezaban a hacerse cada vez más irrealizables: eso, nos está quizá vedado.

4.8. Temática burlesca.

La poesía cancioneril tuvo como principal fuente de inspiración el llamado "amor cortés", desarrollando todo ese cúmulo de convenciones que supone la expresión de la pasión idealizada por la dama. Este refinadísimo arte sólo podía nacer y subsistir al amparo de las cortes, y así en todos los cancioneros y poesía cortesana en general el tema amoroso es predominante. No obstante, el mundo de la corte no sólo favorecía las muestras de ingenio acerca del amor, sino que ofrecía, gracias al bullicio allí reinante, la posibilidad de observar mil y un sucesos intrascendentes, de los que la pluma del poeta podía sacar partido:

La corte busca ocasión  
para tener qué tratar  
y alguna vez murmurar,

XVI, vv. 67-69.

Nos estamos refiriendo al género ligero y satírico, que tanto cultivo tuvo en la lírica tradicional castellana, abundando en cancioneros y coplas populares. Las innovaciones italianistas, si bien siguieron manteniendo en el centro de su temática el asunto amoroso (aunque bajo las nuevas formas y estilos), descuidaron en cierta medida la vena satírica y burlesca, que encontraremos ahora en poetas que se consideran fieles a la tradición, como Castillejo.

En Acuña la temática burlesca se limita a un muy reducido

## Análisis temático de Varias poesías

grupo de composiciones: A una dama doliente... (VIII), A un caballero que... (XV), Al mismo caballero... (XVI) y A un buen caballero y mal poeta... (XCI), escritas, al menos las tres primeras, al amparo de la corte española (entre 1547 y 1552 según Larios).  
123

En contraposición a esta última composición, que nace de unas circunstancias meramente literarias, las tres primeras evidencian desde el comienzo su motivación dentro de un ambiente típicamente cortesano, que ya es bien patente en los títulos y en la estructuración de los poemas, donde cualquier detalle puede ser objeto de risa o motivo de donaire (como un sayo de chamelote verde o el acto de cantar en un coche). Son poemas nacidos al calor de los pequeños e insustanciales sucesos de la corte, que dan lugar a composiciones de tono ligero y que buscan provocar la risa de un auditorio favorable. Frente a una forma métrica específicamente renacentista como es la lira (y una estructura calcada incluso sobre la canción V de Garcilaso)  
124 encontramos la utilización de formas tan típicamente castellanas como la copla real y la doble quintilla, dentro de un género de tanta raigambre tradicional como la glosa. Frente a una composición fuertemente personalizada, donde el poeta como artista literario critica abiertamente la obra de otro creador, encontramos otras probablemente compuestas en colaboración y que logran un homogéneo "tono cortés":

Don Pedro de Toledo  
Descubierta es la celada,  
.....

## Análisis temático de Varias poesías

### El Duque de Alba

La nueva nos es llegada

XVI, vv. 1, 4.

Finalmente resaltaremos las alusiones a fuentes cancioneriles o romancísticas de carácter popular (véase Fuentes), que cumpliendo una función claramente irónica, contribuyen a mantener ese tono tradicional:

Dígame tú el mensajero  
si viste un embajador

XVI, vv. 32-33.

Nunca fuera caballero  
de damas tan bien querido.

XVI, vv. 48-49.

Todo esto muestra una clarísima voluntad de lograr un estilo típicamente cortesano, mediante todos los recursos de que puede disponer el poeta: retóricos, métricos, léxicos, de contenido.

La composición "A un buen caballero y mal poeta..." (XCI), responde, como ya hemos dicho, a un propósito típicamente renacentista, el de la sátira literaria, que alcanzará su gran esplendor en el Barroco, con escritores como Cervantes o Quevedo. La finalidad de la sátira de Acuña es desacreditar la habilidad poética de un autor cuyo nombre se calla -aunque muchos crean saber de quién se trata-, utilizando como modelo



## Análisis temático de Varias poesías

la célebre canción de Garcilaso Oda ad florem gnidi. El brusco desajuste que se produce entre lo imitado y lo original provoca un fuerte impacto en el lector, quedando potenciado el efecto burlesco que se pretende. Según Romera Castillo: "El caso amoroso se convierte en caso satírico y burlesco. Los dardos de Acuña van dirigidos a alguien —no se explicita el nombre— que posee dos cualidades: ser un buen caballero pero mal poeta. La primera se estima y valora; la segunda se menosprecia y denuesta." <sup>125</sup> Critica Acuña la falta de talento:

Por ley es condenado  
cualquier que ocupa posesión ajena,  
y es muy averiguado  
que con trabajo y pena  
el oro no se saca do no hay vena.

XCI, vv. 76-80.

Pues por esa carencia no podrá cumplir debidamente la principal misión del poeta: ponderar la belleza de la amada:

Mas ¡ay, señor, de aquèlla  
cuya beldad de vos fuere cantada!,  
que vos darèis con ella  
do verse sepultada  
tuviese por mejor que ser loada.

XCI, vv. 21-25.

De estas cuatro composiciones, la titulada A una dama

doliente... (VIII) es quizá la que presenta un tono burlesco más atenuado. En muchos momentos la composición se desenvuelve en el tono normal de otros poemas de contenido puramente amoroso. Sin embargo, como dice Romera Castillo: "Con ironía, más cortesana que amorosa, el poeta se divierte con la citada dama:"<sup>126</sup> y el tono burlón acaba cerrando el poema:

Y de veros encañada  
quedaréis escarmentada;  
yo muy disculpado quedo  
con esto, y más con el miedo  
de haberos visto enojada.

VIII, vv. 116-120.

Pues el miedo ante una dama enojada no parece ser un sentimiento que pueda tomarse muy en serio.

Las composiciones A una caballero que , yendo... (XV) y Al mismo caballero hizo también... (XVI) exponen sucesivamente las burlas chistosas a que dan lugar las "excentricidades" de un embajador extranjero en la corte española. En la primera, el objeto de la burla es un chamelote verde forrado en piel de conejo, en la segunda, la ocurrencia del citado embajador de cantar de noche en el terrero dentro de un coche. En esta última composición, los diversos caballeros que van glosando la estrofa inicial llevan nombres propios, correspondiendo a personajes históricos (don Pedro de Toledo, el duque de Alba, el comendador mayor de Alcántara...), que debieron participar en la composición colectiva de dicho

poema, como también cree Morelli: "... e le due canzoni scritte in collaborazione con altri personaggi)." <sup>127</sup> Esto pone de manifiesto el gran gusto y afición que sentía la corte por el cultivo de este género de burlas, en las que todos deseaban sentirse participes. No obstante, a tenor de la escasa extensión que la temática burlesca alcanza en Varias poesías, hemos de suponer en Acuña poca inclinación hacia lo burlesco, máxime si consideramos lo muy contenido de sus burlas en metros castellanos, así como el carácter de crítica literaria de la única en metros italianos.

#### 4.9. Temática mitológica.

La mitología clásica supone para el poeta renacentista un inmenso caudal de recursos al servicio del embellecimiento del verso. Pero no sólo tiene una función ornamental, sino un interés en sí misma en cuanto que las fábulas son historias que se pueden contar e interesan al lector, o incluso pueden ponerse al servicio de ideas morales o filosóficas:

Así acabó el soberbio y desdeñoso,  
 el rebelde de Amor, ingrato y fiero,  
 cuyo suceso, aunque es tan espantoso,  
 ya pudo, y aún podrá, ser verdadero:  
 porque al Amor lo más dificultoso,  
 y lo más increíble, es muy ligero:  
 y así, toda cruel o ingrata espere  
 sentirlo cuando menos lo creyere.

III, vv. 721-728,

En Acuña observamos junto a una utilización puramente estética de lo mitológico otra en la que lo moral o ejemplificador adquiere una cierta importancia. Los poemas mitológicos breves (sonetos) se hallan más libres de la carga moralizante, <sup>128</sup> mientras que en los extensos el contenido doctrinal aparece más claro, especialmente explícito en La Contienda de Ajax..., donde nos encontramos con la oposición, minuciosamente desarrollada, de dos órdenes de ideas: el valor y la astucia. Como sabemos, en la Edad Media se atribuyó a los relatos míticos un sentido distinto al primitivo, considerándolos como el recuerdo de las acciones de grandes hombres que sus descendientes convirtieron en dioses (evemerismo). Esta interpretación típicamente medieval otorgaba a la fabulación mitológica un significado fundamentalmente moral, interpretación que fue evolucionando con el paso del tiempo y "sobrepasando esta interpretación y a su amparo, se fue abriendo camino su incorporación a la poesía por su aprovechamiento alegórico y, finalmente, como recurso poético con un sentido de belleza propia". <sup>129</sup> De esta manera creo que podemos observar en Acuña una convivencia de aplicaciones morales de lo mitológico con su recreación puramente estética, a veces en tensión ambas fuerzas: "La manera de enfrentarse el poeta con el tema, directamente y en virtud de su atractivo para la bella narración, desvirtúa esa desviación moralizadora, y en todo caso es evidente que en esta pieza [La fábula de Narciso] la fábula es lo que importa y no la moral". <sup>130</sup>

## Análisis temático de Varias poesías

Podemos dividir las composiciones de temática mitológica de Varias poesías en poemas cortos y en poemas extensos. Los poemas cortos -sonetos- son composiciones originales del poeta, mientras que los extensos (La fábula de Narciso (III), La contienda de Ajax Telamonio y de Ulises sobre las armas de Aquiles (VI) y la Carta de Dido a Eneas (XVIII)) representan unas versiones, más o menos libres, de obras clásicas o italianas. Dentro de este apartado habría que incluir la composición Venus quaerens filium (CIX), pues, aunque su temática es amorosa, la utilización de elementos mitológicos y el hecho de ser la traducción de un poema italiano justifican su inclusión en este apartado.

### A) Poemas mitológicos cortos.

Son cuatro sonetos: "De la alta torre al mar, Hero miraba," (XCII), "Con Icaro, de Creta se escapaba" (CV), "Con tal instancia siempre demandaba" (CVI) y "En su fiera grandeza confiando," (CVII), que representan cada uno un distinto episodio mitológico, el de Hero y Leandro, el de Icaro y Dédalo, el de Faetón, y el de los gigantes de Flegra. La originalidad del poeta, aunque sin llegar a una traducción, es limitada. Las composiciones se limitan a exponer el argumento de la fábula. Sólomente en el soneto Faetón descubrimos una alusión actual: "... y, sobre todos, uno de Faetón, en el que la desdicha del hijo del Sol parece anuncio o símbolo de la guerra de Lombardía, con lo que se fundirían la tendencia mítica de su poesía a la militar e imperial, que constituye rasgo esencial de su carácter poético".<sup>131</sup>

## Análisis temático de Varias poesías

Veamos el fragmento en cuestión:

que el carro, los caballos, y él, perdido,  
sobre el lombardo Po cayó, abrasando  
riberas, aguas, montes y campaña.

CVI, vv. 12-14.

Exceptuando el soneto "De la alta torre al mar Hero miraba", de índole claramente amorosa, podemos distinguir en los restantes, tanto en la elección de los temas como en su desarrollo, un posible matiz moralizador que se concretaría en un comentario oblicuo sobre la ambición, la temeridad y el castigo que conllevan:

Mas el soberbio mozo, y poco experto, 132

CV, v. 9.

Con tal instancia siempre demandaba  
el gobierno del sol por solo un día,  
que, aunque no convenirle conocía,  
Febo al hijo Faetón se lo otorgaba.

CVI, vv. 1-4.

En su fiera grandeza confiando,  
los ánimos tan alto levantaban

CVII, vv. 1-2.

### B) Poemas mitológicos extensos.

La Fábula de Narciso es una adaptación libre de la

## Análisis temático de Varias poesías

Favola di Narciso de Alamanni. El argumento se presenta ampliamente desarrollado, deleitándose el poeta en el moroso despliegue de la trama y en los prolijos monólogos de Narciso, aspectos éstos ya resaltados por Cossio: "Las amplificaciones, a que me referí y documenté, se utilizan principalmente en las lamentaciones de las ninfas desdeñadas, en que hay mucho de cortesanía actual transferida a ninfas mitológicas, y en el soliloquio de Narciso, dilatadísimo y no sin fortuna".  
133

Así, el poeta pone en boca de las desdeñadas ninfas las siguientes razones:

¿Dónde está el arco, Amor, que te hacía  
tan temido en el mundo y acatado,  
y las saetas, que cualquier valía  
contra el más duro pecho y más armado?  
¿Dónde está la ardiente hacha que encendía  
el corazón más frío y más helado?  
¿Dónde está el cuidado y el mortal recelo,  
la esperanza, el temor, la llama, el yelo?

III, vv. 201-208.

Observamos en los monólogos una tendencia a la complicación conceptista en el desarrollo intelectual de la paradoja que entraña el narcisismo, a lo largo de seis octavas:

Si no cesa el deseo ni es cumplido,  
aunque se goce el bien que se desea,  
no siendo el amante poseído<sup>4</sup>

## Análisis temático de Varias poesías

de suerte que en sí mismo lo posea,  
iniustísimo Amor, ¿por qué has querido  
que sólo en mí tan al contrario sea,  
que en mí tenga mi bien, y con tenelle  
muera entre el desealle y el poseelle?

III, vv. 641-648.

La finalidad de la fábula es servir de escarmiento a aquellos que hacen caso omiso del amor y cultivan la dureza. Las once primeras octavas sirven de introducción a la narración de la fábula, las dos últimas de aplicación o moraleja:

Así acabò el soberbio y desdeñoso,  
el rebelde de Amor, ingrato y fiero,  
cuyo suceso, aunque es tan espantoso,  
ya pudo, y aún podrá, ser verdadero:  
porque al Amor lo más dificultoso,  
y lo más increíble, es muy ligero;  
y así, toda cruel o ingrata espere  
sentirlo cuando menos lo creyere.

III, vv. 721-728.

Como guía a la lectura exponemos un breve esquema:

- A) Introducción: "El Amor castiga a quien lo desprecia".
- B) La fábula (como ejemplificación del enunciado anterior).
  - Historia y antecedentes de Narciso.
  - Comportamiento desdeñoso con sus enamoradas.
  - Episodio de la ninfa Eco.



## Análisis temático de Varias poesías

- Enamoramiento y muerte de Narciso.

C) Aplicación de la fábula.

Nada diremos respecto a la Contienda de Ajax..., de la que ya nos ocupamos al tratar el tema de las armas y las letras. En cuanto a la Carta de Dido a Eneas, el argumento es una imaginaria carta de amor de la reina Dido a Eneas, tras su partida. El tema fundamental del soliloquio es el dolor por el abandono y el reproche a la dureza, temas frecuentes en Acuña pero que ahora son puestos en boca de una mujer. Esta obra a suscitado problemas de atribución, a los que ya nos referimos.

Por su parte, Venus quaerens filium es una caracterización alegórica del amor. Por boca de Venus vamos conociendo los rasgos más sobresalientes de su hijo Amor:

De puro maternal amor movida,  
busco un hijo con incierto vuelo;  
el que supiere del luego lo diga  
si, amando, quiere a Venus por amiga.

CIX, vv. 5-8.

La caracterización que se sigue del Amor no es distinta a la ya vista en las composiciones amorosas originales. El amor se nos muestra opuesto a la razón, debiendo utilizar el engaño para apoderarse de la voluntad del enamorado:

Trataros ha al principio blandamente,  
que con esto asegura al recatado,  
mostrándose no amor sino accidente

.....  
pensaréis huir del cuando en el seno,  
lo más cerca del alma, se aposenta,  
y no se partirá desta morada  
sin ver la razón muerta y sepultada.

CIX. vv. 73-75, 85-88.

Además, el amor se caracteriza por su invariabilidad:

mas porque del es cosa acostumbrada,  
para desconocere cada un día,  
mudar de forma, de hábito y razones,  
sus señas es dirè y sus condiciones.

vv. 21-24.

Por su capacidad para llegar a todo lugar y jerarquía:

no verán tanto los de lince abiertos:  
desde el desierto mira en los poblados,  
y del poblado alcanza a los desiertos,

vv. 36-38.

si en el cielo a los dioses hace guerra,  
¿qué cosa habrá segura acá en la tierra?

vv. 63-64

Da dolor y sume al enamorado en un estado de zozobra:

juega bien, como niño, mas el juego  
convierte en dolor grave fácilmente,

vv. 29-30.

jamás concederá rato sereno  
sin que le sigan años de tormenta;

vv. 83-84.

El amor no puede ocultarse:

pues si quiero pensar que esté escondido,  
con gran dificultad puede esconderse,  
que, cuando más se esconde y más se encubre,  
el rastro que ha dejado le descubre.

vv. 13-16.

Nos encontramos ante una visión alegórica de la pasión amorosa, que recoge con la sistematicidad que permite la mayor extensión del texto los rasgos del Amor más frecuentes en Acuña, y que aparecen distribuidos entre todas sus composiciones amorosas. Rasgos que en su mayoría se corresponden con los más extendidos.

Todos estos poemas muestran un notable interés en Acuña por la utilización de los recursos mitológicos, aunque su restringida formación humanista, a la que ya nos hemos referido, impide una plasmación realmente original de la temática: tanto el carácter esquemático de los sonetos mitológicos como la utilización de fuentes secundarias italianas en los poemas extensos son bastante elocuentes a este respecto.

134

#### 4.10. Temática moral.

Las composiciones agrupadas bajo este epígrafe pertene-

cen muy probablemente a la segunda etapa creadora del poeta, aquella con la que se relaciona el tono pesimista y desengañado de la Adición y que supone una ruptura o crisis espiritual en la manera de pensar y crear de Acuña. Estos poemas muestran un desengaño creciente de los valores mundanos, una indiferencia amorosa y un refugio en posturas filosófico-morales, y aun religiosas. Hemos de tener en cuenta que el Renacimiento no estuvo únicamente alentado por una omnipresente concepción optimista de la realidad, sino que, en palabras de Kristeller, "los escritores de esta época fueron plenamente conscientes de las miserias y males de la existencia terrenal." Como ya había hecho Ficino, Acuña invoca y contrapone tanto a Heráclito, que llora y se lamenta de la desgracia humana, como a Demócrito, que se ríe de ella:

Herác. "Yo me admiro, Demócrito, que cuanto  
 en este triste siglo que empeora  
 crecen más las miserias de hora en hora,  
 más crece tu placer tu risa y canto.  
 XLVII, p. 265, vv. 5-8,

Este poema es una buena muestra de cómo los autores del Renacimiento gustaron de aprovechar moralmente a los autores de la antigüedad: "Los humanistas consideraron la antigüedad clásica como guía y norte en el pensamiento y la literatura, y sus escritos morales están repletos de citas sacadas de autores griegos y romanos, de episodios de la historia y mitología clásicas, y de ideas y teorías derivadas de los

filósofos y escritores antiguos."

En el soneto "Cuando era nuevo el mundo y producía" (XXX) el poeta filosofa sobre el amor y sus representaciones alegóricas, concluyendo que la imagen que más genuinamente responde a la realidad es la de la ceguera, deduciendo de ahí unas características negativas del amor que evidencian una postura de desengaño:

para mostrar que del y destos hombres  
les viene por herencia a los amantes  
simpleza, ceguera, desasosiego.

XXX, vv. 12-14.

El soneto "Pues se conforma nuestra compañía" (LXXII) es un canto a la soledad, alivio del enamorado, dentro de un tono de agradable modernidad:

Contigo partiré [soledad], si no me dejas,  
los altos bienes de mi pensamiento,  
que me escapan de manos de la muerte;

LXXII, vv. 9-11.

Tema de raíz petrarquista es el de la soledad, pues favorece excepcionalmente el autoanálisis amoroso al que tan inclinados se muestran los amadores: "El tema de la soledad es muy característico del petrarquismo. El poeta, atento al descubrimiento de sí mismo mediante el análisis de su dolor, goza de sentirse aislado." Otra interpretación, no tan estrechamente unida al fenómeno amoroso, es la que nos ofrece

Vossler (aplicándola a Garcilaso): "La soledad es para tales naturalezas artísticas el lugar donde la alegría y el dolor se compensan, el odio y la pena se sosiegan y toda clase de agitación terrena y de capricho acaba. Es el suburbio por el cual pasamos al reino del arte puro. En la soledad se sacude el polvo del mercado. La falsedad de la vida de los negocios y todo lo que es engaño y perjudica a la dignidad y a la gracia del hombre." <sup>139</sup> Vemos que desde esta perspectiva la temática de la soledad se configura también como una temática de lo privado, y que al igual que la temática mitológica —no tan puramente privada— busca la creación de un espacio ideal, puro, donde el poeta se recoge en su intimidad, alejada de la dura realidad.

Algunos sonetos de temática moral toman la forma de consejos o respuestas dirigidos a otras personas con el fin de consolar o ayudar espiritualmente en una determinada situación. Una de las respuestas que el hombre renacentista ofreció a esa toma de conciencia de los aspectos más negativos de la realidad fue precisamente la postura estoica. Ya Petrarca en De remediis utriusque fortune proponía una postura estoica, racional, para enfrentar tanto la buena como la mala fortuna de la vida humana. A tenor de estas premisas hemos de considerar los sonetos "Bien os puedo decir, considerando" (XC), "Si a decirte verdad soy obligado," (XCV) y "Pareciéndome flores los abrojos," (XCVI). Las composiciones de este subgrupo poseen casi todas un marcado carácter circunstancial, pues si la temática moral en sí parece pertenecer a la esfera privada del individuo, no ocurre así con las situa-

## Análisis temático de Varias poesías

ciones y circunstancias en que se componen estos poemas, la mayoría con destinatario implícito. No es un moral abstracta, sino pragmática, encaminada a resolver un problema o aconsejar una postura espiritual. En el primer soneto se aconseja serenidad ante la fortuna adversa, dentro de un tono de grave estoicismo:

mas el fuerte varón, no desmayando,  
esfuerza con valor el sufrimiento,  
y al sabio da el saber un nuevo aliento  
con que, puesto que teme, va esperando.

XC, vv. 5-8.

En el segundo aconseja abandonar el errado camino:

te amonesto que dejes el errado  
camino por do vas, que a poco trecho,  
si le sigues, verás el mortal lecho  
que para el sueño eterno está guardado.

XCV, vv. 5-8.

En el otro se lamenta de la debilidad del hombre:

y esfuerza mi flaqueza, procurando  
seguir con obras al entendimiento,  
mas, señor don Martín, somos humanos.

XCVI, vv. 12-14.

El desengaño de los valores temporales, la desigualdad de la fortuna a la hora de repartir sus premios aparecen en el

soneto:

Lo menos son los bienes temporales,  
pues la desigualdad de todo estado  
al fin viene a igualarse con la muerte.

XL, vv. 12-14.

El tema de la pérdida de los valores morales y el estado desastroso del mundo vuelve a aparecer ahora, llevando al poeta a un desengaño en el premio a la virtud, pero a un reafirmarse en su práctica:

Mas cuanto el mal está más encumbrado  
y el mundo aprueba más lo que debiera  
tenerse por infamia y maleficio,  
tanto merece ser más estimado  
el virtuoso obrar, pues ya no espera  
la virtud premio, ni castigo el vicio.

CI, vv. 9-14.

El soneto "Huir procuro el encarecimiento," aparece como pieza póstica del libro en la edición de doña Juana, y, a imitación de Petrarca, toma la forma de palinodia de su vida pasada. El poeta se plantea la posible utilidad de su poesía, que en virtud de la propia experiencia amorosa servirá de ejemplo y pondrá sobre aviso a los lectores de los errores a que conducen las pasiones:

Así, o siéndoles contadas  
mis pasiones, podrán luego apartarse



## Análisis temático de Varias poesías

de seguir el error de mis pisadas  
y a más seguro puerto enderezarse,  
do puedan con sus naves despalmadas  
en la tormenta deste mar salvarse.

I, vv. 9-14.

Dentro de este apartado de poemas morales consideraremos también aquellos poemas religiosos que, aprovechando la ocasión de una festividad como la Semana Santa o el Viernes Santo recomiendan una regeneración moral con vistas a alcanzar el fin último:

Y pues el santo tiempo nos convida  
a dejar todo vicio y vanidad,  
volvamos con amor y caridad  
a Cristo, que es bondad summa cumplida;

XLII, vv. 5-8.

Endereza el camino a mejor vida,  
deja el siniestro que te lleva a muerte,  
que el derecho es más llano y va a la vida.

XCIII, vv. 12-14.

Esta temática alcanza en Acuña, como es característico en su generación, un desarrollo muy limitado. Nunca aparece fuera de las composiciones específicamente moral-religiosas y siempre con un marcado carácter circunstancial.

## NOTAS

1. Fundamentos y técnicas del análisis literario, Madrid, Gredos, 1981, 416 pp.
2. *Ibidem*, p. 219.
3. *Ibidem*, p. 221.
4. *Ibidem*, p. 329.
5. Véase más adelante. La frase entrecomillada pertenece a J. C. Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica.
  1. Las primeras literaturas burguesas, Madrid, Akal, 1974, p. 33.
6. Temática omnipresente en el tercer libro de El Cortesano (cap. II y III): "Baste por agora, que si vos en vuestro corazón quereis considerar las mujeres que vos mismo conocéis, hallaréis sin dificultad que ellas por la mayor parte valen tanto como sus padres, hermanos y maridos, y que muchas han sido causa de grandes provechos...", cap. III, trad. de Boscán. La dignificación de la dama es un requisito previo indispensable para que pueda ser considerada objeto de amor platónico de una manera consecuente.
7. Aparici Llanas, M. P., "teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI", BBMP., XLIV, 1968, p. 122. Otros estudios clásicos sobre la temática amorosa renacentista: Valencu, M., In praise of Love: An Introduction to the love

Poetry of the Renaissance, New York, 1958; Green, Otis H., España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde "El Cid" hasta Calderón, Madrid, Gredos, 1969, vol. I; Lewis, C.S., La alegoría del amor, Buenos Aires, 1969.

8. *Ibidem*.

9. Véase un breve resumen de las aportaciones fundamentales de los principales filósofos neoplatónicos a la teoría amorosa (Ficino, Bembo, Hebreo, Castiglione) en Aparici Llanas, art. cit., pp. 124-126. Es muy amplia la bibliografía respecto al neoplatonismo renacentista. Un estudio clásico es el de Robb, N. A., Neoplatonism of the Italian Renaissance, Londres, 1935.

10. "La historia del platonismo no se ha reducido a repetir mecánicamente las ideas emitidas por Platón, sino que ha ido haciendo una serie de variaciones diferentes a vueltas del mismo tema". P. O. Kristeller, Renaissance Platonism, en Facets of the Renaissance, ed. W.H. Werkmeister, Los Angeles, 1959, pp. 88, 93. Cito por Green, Otis H., op. cit., vol. I, p. 102.

11. Platón, El banquete, cito por la edición de Luis Gil, Buenos Aires, Aguilar, 1975, p. 97.

12. Rodríguez Huescar, Antonio, Del amor platónico a la libertad, Madrid, Ediciones Puerta del Sol, 1937, p. 54.

13. Platón, op. cit., p. 106.

14. Rodríguez Huescar, op. cit., p. 54.
15. Ficino, Marsilio, "Comentario al Banquete de Platón", cito por Santidrián, Pedro R. (ed.), Humanismo y Renacimiento, Madrid, Alianza, 1986, p. 67.
16. Castiglione, El Cortesano, trad. de Boscán, libro IV, cap. vii.
17. Diálogos de amor de León Hebreo, cito por la edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Tecnos, 1986, pp. 444-445.
18. "El neoplatónico podía extasiarse en el goce las bellezas del mundo físico proponiéndose al mismo tiempo como meta última la belleza y virtud del espíritu. Podía contemplar encandilado los armoniosos pechos de su querida dejándose inundar por el placer erótico, y protestar al mismo tiempo que la amaba mucho más por la belleza de su alma.", Herschel Baker, The Dignity of Man: Studies in the Persistence of an Idea, Cambridge, Massachusetts, 1947, p. 248, cito por Green, op. cit., vol. I, p. 106.
19. Ficino, "Comentario", cito por Santidrián, edic. cit., p. 67.
20. Sin embargo, el elemento petrarquista falta, por ejemplo, en los Diálogos de Amor de León Hebreo. Véase de M. P. Manero Sorolla, "Petrarquismo, platonismo y tratados de amor", en Introducción al estudio del petrarquismo en España, op. cit., pp. 116-131.

21. Ibidem, pp. 129-130.
22. Ibidem, p. 129.
23. Alvar, Carlos (ed.), El dulce stil novo. 47 sonetos y 3 canciones. Antología, Madrid, Visor, 1984, p. 134.
24. Todas las citas del Canzoniere las tomaré de la edición de Atilio Pentimalli, Barcelona, Ediciones 29, 1980, 2 vols.
25. Ed. cit., p. 58.
26. Según León Hebreo el amor convierte al hombre en "enemigo del placer y de compañía, amigo de la soledad, melancólico, lleno de pasiones, rodeado de penas; la aflicción le atormenta, le martiriza el deseo, vive de esperanza, estimulado por la desesperación, meditabundo, angustiado por la crueldad, lleno de sospechas y aseteado por los celos; está atribulado, sin descanso, continuamente fatigado, siempre le acompañan dolores, suspira a menudo y le trabajan constantemente temores y despechos.", ed. cit., pp. 59-60.
27. Alvar, ed. cit., p. 86, vv. 9-11.
28. Lapesa, R., La trayectoria poética de Garcilaso, Madrid, Alianza, 1985, p. 30.
29. Diálogos de Amor, ed. cit., p. 61.
30. Lapesa, La trayectoria..., op. cit., p. 31.
31. Cito por la edición de Jesús-Manuel Alda Tesán, Madrid,

Cátedra, 1984, p. 92.

32. Ed. de E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1972, p. 140.

33. Alvar, C., ed. cit., p. 26.

34. Cfr.: "El mundo al revés", en Curtius, Literatura europea y Edad Media Latina, Madrid, FCE., 1984, pp. 143-149;

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

35. Alvar, ed. cit., p. 42.

36. "...no osan acabar de contentar a sus servidores, ni tampoco los desesperan, sino que, por tenellos continuamente puestos entre el trabajo y el deseo, usan una cierta gravedad compuesta de desabrimientos, con una poca de esperanza al cabo...". El Cortesano, III, cap. vii.

37. Tópica de lo indecible, cfr., Curtius, op. cit., p. 231 y ss.

38. Sobre ambas posiciones se teoriza detenidamente, desde un punto de vista práctico, en los capítulos V y VI del tercer libro de El Cortesano.

39. Alvar, C., ed. cit., p. 22.

40. Ibidem., p. 88, vv. 1-4.

41. Ed. cit., pp. 131-132.

42. Lapesa, La trayectoria..., op. cit., p. 32.
43. Recordemos a este respecto las palabras de Morelli, anteriormente referidas, sobre la traducción del Roiardo de Acuña y que hablan de una imagen de la dama que se eleva "a specchio illusorio dell'anima, collocandosi attraverso lo schermo di una lontananza che nasce come esigenza interiore di distanziare l'oggetto amato per meglio riviverlo mentalmente.", op. cit., pp. 153-155.
44. Alvar, ed. cit., p. 76. v. 3.
45. León Hebreo, op. cit., p. 192.
46. Véase este ejemplo de Horacio: num tu quae tenuit dives  
Lachaemenes/ aut pingui Phrygiae Mygdonias opes/ permutare  
velis crine Licymniae/ plenas aut Arabum domos, Carm., II,  
xii, vv. 21-24.
47. Cfr. Lapesa, La trayectoria..., op. cit., pp. 34-35.
48. Platón, Fedro, edición de Luis Gil, Barcelona, Labor,  
1981, p. 322.
49. Marsilio Ficino, op. cit., p. 67.
50. León Hebreo, op. cit., pp. 359-360; cfr. p. 254.
51. Alvar, ed. cit., p. 60.
52. Ed. cit., p. 121.
53. Alvar, ed. cit., p. 24.

54. *Ibidem*, p. 56, v. 9.
55. Castiglione, El Cortesano, III, vi.
56. León Hebreo, *op. cit.*, p. 181.
57. Cfr. los siguientes trabajos a este respecto de la temática de los ojos: Herrera, "Anotaciones a Garcilaso de la Vega", en Gallego Morell, A., Garcilaso y sus Comentaristas, Granada, 1966, p. 367; Maurino, Ferdinando D., "The Theme of the eyes: Poliziano as a source of Cetina", Hispanic Review, XXXVII, 1969, pp. 362-369: "Cetina's contemporary Acuña ('Los ojos bellos, cristalinos, claros') may have echoed him as well as Petrarch in some of his poems.", p. 369; López Bueno, Begoña, Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español, *op. cit.*, pp. 160-163.
58. "Poemas menores de Gutierre de Cetina", en Blecua, J. M., Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas), Madrid, Gredos, 1970, p. 55 y 56.
59. Alvar, *ed. cit.*, p. 140.
60. Sobre el ideal de belleza femenina en el Renacimiento italiano vid., Burckhardt, *op. cit.*, pp. 279-282, así como El Cortesano, III, i.
61. *op. cit.*, p. 123.
62. Morelli, G., *op. cit.*, pp. 66-80.



63. Afirma Antonio Prieto que mediante el "soneto pastoril" Acuña "tiende a fundir formas cortesanas, como el soneto, con formas pastoriles como la égloga. Distintamente a Petrarca, que no contamina su Canzoniere con las églogas," La poesía española del siglo XVI. I., Madrid, Cátedra, 1984, p. 132.
64. La poesía de Hernando de Acuña, Madrid, Fundación Juan March, 1982, pp. 13-18.
65. Ed. cit., pp. 55-59.
66. Ibidem, pp. 57-58.
67. Ibidem, p. 58.
68. Lapesa, La trayectoria..., op. cit.
69. Ibidem, p. 31.
70. Adolfo de Castro (ed.), Poetas líricos de los siglos XVI y XVII. I., en B.A.E., Madrid, Atlas, 1966, t. XXXII, p. 88.
71. Lapesa, La trayectoria..., p. 31 y ss.
72. La cultura del Renacimiento en Italia, Madrid, Sarpe, 1985, pp. 243-250, 285-286.
73. Cito por la edición de Julio Martínez Mesanza, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 35.
74. Lapesa, La trayectoria..., p. 36.
75. López Estrada, Fco., Los libros de pastores en la litera-

tura española, Madrid, Gredos, 1974, pp. 18-19.

76. "No hace falta decir que la antigua pastoral de Teócrito y de Virgilio, y de los poetas bucólicos menores griegos y romanos, aunque significativo era un género menor en la Antigüedad, mientras que en el Renacimiento llega a ser el principal medio de expresión literario del nuevo arte y del hombre nuevo, cuando menos en la "temprana" fase de la era."  
Iventosch, Herman, Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento, Valencia, Castalia, 1975, p. 23.

77. Para la moderna valoración del papel de Teócrito en la formación de la Bucólica véase: Brioso Sánchez, Máximo (ed.), Bucólicos griegos, Madrid, Akal, 1986, pp. 9-21. Para la influencia de Virgilio y Sannazaro pueden consultarse: Bayo, Marcial, Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1448-1550), Madrid, Gredos, 1970, 290 pp.; Bochetta, V., Sannazaro en Garcilaso, Madrid, Gredos, 1976, 198 pp.; López Estrada, Los libros de pastores..., op. cit.

78. No es Virgilio el primero, pues ya desde sus orígenes, el tema de la dorada mediocridad aparece asociado al bucolismo. Tópico muy extendido entre los clásicos (Horacio, Ovidio), recibe un fuerte impulso en el Renacimiento con obras como Della famiglia (1441) de Leon Bautista Alberti y Menosprecio de corte y alabanza de aldea (1539) de Guevara, entre otros.

79. Burckhardt, J., op. cit., pp. 285-286. En la línea de lo anotado estaría la revalorización de los refranes por parte

de los humanistas, cfr.: Zamora Vicente, A. (ed.), "Un roman-  
cillo al fondo", El villano en su rincón. Las bazarrias de  
Belisa, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pp. XXIII y ss.

80. Isaza y Calderón, Baltasar, El retorno a la naturaleza.  
Los orígenes del tema y sus direcciones fundamentales en la  
literatura española, Bolaños y Aguilar, S.L., Madrid, 1934,  
p. 138. Estudio importante sobre el desarrollo de la temá-  
tica de la naturaleza en la literatura española.

81. Op. cit., pp. 35-36.

82. Evidentemente existen otros temas comunes a la bucólica  
en los que no podemos detenernos, aunque algunos de ellos han  
sido analizados en otros puntos de este trabajo. Véase al  
respecto, aparte de la obra citada de Isaza, p. 147, el  
completo análisis temático del género que realiza López Es-  
trada, op. cit., pp. 75-94 y que le permite distinguir ele-  
mentos temáticos como "El pastor-poeta", "el pastor y los  
Dioses", "el pastor y la fuerza de su canto: las selvas", "el  
canto pastoril y su resonancia natural", etc.

83. En una nota anterior (n. 63) nos referimos a los "sonetos  
pastoriles", en palabras de Antonio Prieto.

84. "En el mundo pastoril, finalmente, desempeñan importante  
papel la naturaleza y el amor; bien podemos decir que la  
literatura bucólica hizo suya, durante dos milenios, la mayor  
parte de los motivos eróticos.", Curtius, op. cit., p. 269.

85. Cfr. Iventosch, op. cit.: los nombres de Silvia y Silvano los considera "vegetales" (de "silva"), "testimonio de la fusión del hombre con una bella y fecunda Naturaleza inmanente.", p. 32. Véase también un estudio más particularizado de los nombres bucólicos de Varias poesías en Romera Castillo, José, La poesía de Hernando de Acuña, op. cit., pp. 13-18. También pueden consultarse los capítulos "La onomástica pastoril" y "El disfraz pastoril" de Fco. López Estrada, Los libros de pastores..., op. cit., pp. 494-497, 487-490. Para el posible carácter autobiográfico de los amores de Dámón por Galatea y de Silvano por Silvia véanse las páginas 18 y ss. de este estudio, así como de Alonso Cortés, Don Hernando de Acuña..., op. cit., pp. 41-50.

87. La configuración de dicha naturaleza bucólica se corresponde con el tópico del "locus amoenus". Ya presente en Homero, es, en palabras de Curtius "un paisaje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa.", op. cit., p. 280. Este tópico se configura en Varias poesías siguiendo estrechamente los modelos virgilianos (Bucolica) y ovidianos (Metamorphoseon), tal como queda patente en el capítulo de Fuentes de este trabajo. No queremos detenernos en los elementos integrantes de dicha naturaleza (algunos ya analizados): bosques, fieras, sonidos, ríos... Estos últimos adquieren una notable importancia. El Danubio, el Tesin, el Po, el Sèbeto, son ríos que están muy presentes en los versos

bucólicos de nuestro poeta. En este aspecto Acuña no hace sino seguir una convención muy del gusto de italianos y españoles: "Así acontece que ríos y agua, como si perpetuaran el área total del pensar en torno al filósofo-del-agua, Thales, representan para el autor pastoral el eje mismo de la belleza y del poder creador de la Naturaleza.", Iventosch, op. cit., p. 69.

88. Cito por Santidrián, op. cit., p. 39.

89. Sobre este tópico, cfr. Curtius, op. cit., pp. 247-260.

90. Op. cit., p. 127.

91. Rodríguez, J. C., Teoría e historia de la producción ideológica... op. cit., p. 33.

92. Ibidem, p. 35.

93. Ibidem, p. 36.

94. Op. cit., pp. 189-190.

95. Ibidem, p. 190. Un análisis más detenido de dicha contienda de Acuña, así como un breve resumen histórico de la polémica armas/letras en la literatura española, encontraremos en Mateo Mateo, R., "Sobre el tema de las armas y las letras en la poesía narrativa de Hernando de Acuña", Castilla, Universidad de Valladolid, n. 6-7, 1983-84, pp. 73-100. Respecto a la función del debate en la cultura humanista, véase de Kristeller, "El saber humanista en el Renacimiento italiano", art. cit., pp. 30 y ss.

96. Un estudio global sobre dicha temática es el de Camacho Guizado, E., La elegía funeral en la poesía española, Madrid, Gredos, 1969, p. 180.
97. Ibidem, p. 180.
98. Ibidem.
99. Curtius, op. cit., pp. 669-671.
100. P. Oskar Kristeller, "El pensamiento renacentista y las artes", art. cit., p. 47
101. Chastel, A., Klein, R., El humanismo, Barcelona, Salvat, 1971, p. 11.
102. Curtius, op. cit., p. 52.
103. Chudoba, Bohdan, España y el Imperio (1519-1643), Madrid, Sarpe, 1986.
104. Domínguez Ortiz, A., El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias, en Artola, M. (ed.), Historia de España Alfaguara III, Madrid, Alianza, 1973, p. 240. Respecto a la idea imperial de Carlos V son clásicos los estudios de J. M. Maravall, "La visión utópica del imperio de Carlos V en la España de su época", Miscelánea de estudios sobre Carlos V y su época en el IV centenario de su muerte, Granada, Universidad de Granada, 1958, pp. 41-77; Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1960, 334 pp.

105. Op. cit., p. 15.

106. Chudoba, op. cit., p. 24.

107. Elliott, J. H., La España imperial. 1469-1716, Barcelona, Vicens-Vives, 1984, p. 169.

108. No tocaremos aquí las fuentes del soneto Al rey nuestro señor, la mejor muestra de la temática imperial en Varias poesías. Remitimos al lector al capítulo de Fuentes, donde damos cuenta de otros posibles influjos, anotados por diversos estudiosos, que van desde La Biblia al Orlando furioso, desde Minturno a Tansillo. Sobre la influencia concreta de Trissino, véase, de Márquez 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.

109. Una interesante panorámica de la presencia de la "idea imperial" en la literatura castellana desde finales de la Edad Media la encontramos en "Otis H. Green, "Expansión política: La idea de imperio", en España y la tradición occidental, op. cit., vol. III, pp. 100-137.

110. Cito por la edición de Virgilio Bejarano sobre la traducción de Hernández de Velasco (Toledo, 1555, que bien pudo leer nuestro poeta), Barcelona, Planeta, 1982, p. 233. Véase algún ejemplo más de Virgilio, Bucolica, en el capítulo de Fuentes. En cuanto a la influencia de Virgilio en el soneto

Al rey nuestro señor, véase, de Marcial Bayo, "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, op. cit., pp. 193-201.

111. Véase el capítulo de estudio biográfico.

112. Sobre las continuas divergencias entre la política castellana y la imperial resulta especialmente esclarecedor el estudio de Jover, J.M., "Castilla y la política mundial de Carlos V", en Carlos V y los españoles, Madrid, 1963, pp. 49-72.

113. Menéndez Pidal, R., Idea imperial de Carlos V, Madrid, Espasa Calpe, 1955, p. 13.

114. La idea de imperio en la política y la literaturas españolas, Madrid, Espasa Calpe, 1944, p. 177.

115. Op. cit., p. 357.

116. La manera más rápida de encontrar las páginas dedicadas a la labor imperial de Carlos V en cualquier manual de historia del siglo XVI consiste en buscar "Acuña" en el índice onomástico. Invariablemente nos encontraremos con el célebre endecasílabo: es quizá el único soneto español con un sólo verso.

117. Rubio González, Lorenzo, ed. cit., pp. 40 y 50.

118. Op. cit., p. 370, n. 51.



119. Rechazamos la interpretación de E. L. Rivers (Poesía lírica del Siglo de Oro, Madrid, Cátedra, 1980, p. 108, n. 5) que identifica "vencido el mar" con una victoria naval (Le-panto?). El término "mar" lo tomamos en el sentido de "vida", de acuerdo con la concepción tóxica de vida como "mar tempestuoso". El término "tierra" habrá que considerarlo como imagen de muerte, vencida por la fama. Ofreceremos más detalles acerca de esta imagen en el capítulo de Análisis estilístico

120. Armas y Cárdenas, op. cit., p. 56.

121. A este respecto Lorenzo Rubio propone una interpretación un tanto aventurada de los sonetos mitológicos de Acuña, escritos probablemente en su etapa final "Con la fábula de la lucha de los Gigantes contra los dioses concluye esta serie de sonetos de tema mitológico, que tienen como denominador común la pretensión de lo imposible: Icaro quiere llegar al sol; Faetón pretende gobernar el carro del sol y señorear en el cielo; los gigantes, hijos de la tierra aspiran a destruir a Júpiter y dominar a los dioses. ¿Qué podría encontrarse tras esta variada simbología de un mismo tema: luchar con lo que está por encima de las fuerzas con que se cuenta, y que nos es ajeno? Los tres temas y sus protagonistas tienen un final trágico [...] ¿Tal vez, veladamente, está anunciando el fracaso del Emperador y de sus pretensiones de imponer su autoridad en lo religioso (cielo de Icaro?), en lo político-terreno (dominio de Faetón) y entre los príncipes cristianos (dominio de los dioses por los Gigantes)?", ed. cit., p. 253, n. 181.

122. No obstante, la temática de la burla ocupa un importante lugar en teóricos como Castiglione (op. cit., cap. V): "En el cual micer Bernardo, a quien la señora Emilia dió la mano en el hablar, muestra cuáles son las gracias y motes para hacer reir, y cómo se deben fundar.

123. Larios, ed. cit., p. 181.

124. Véase Romera Castillo, José, "Hernando de Acuña: la lira de Garcilaso contrahecha", art. cit., pp. 143-161.

125. Ibidem, p. 149.

126. La poesía de Hernando de Acuña, op. cit., p. 7. En palabras de Rubio González "no están exentas de un cierto tono burlesco.", Poesías de Hernando de Acuña, ed. cit., p. 40.

127. Op. cit., p. 11.

128. "En cambio, de Hernando de Acuña es el siguiente soneto ["Don tal instancia siempre demandaba"] ausente del tópico lastre moralizante y exclusivamente narrativo, soneto que, dentro de la literatura española, quizá sea, a su vez, el que más en su totalidad nos narre la caída del joven Faetón", Gallego Morell, Antonio, El mito de Faetón en la literatura española, Madrid, CSIC., 1961, p. 34.

129. López Estrada, Fco., Introducción a la literatura medieval española, Madrid, Gredos, 1979, p. 137. Véase también, en cuanto a la interpretación renacentista de la fábula mitológica el trabajo de Eugenio Garín, "Las fábulas antiguas", en

Medieval y Renacimiento, Madrid, Taurus, 1981, pp. 52-68.

130. Cossío, J. M., Fábulas mitológicas de España, Madrid, Espasa Calpe, 1952, p. 187.

131. *Ibidem*, p. 186. Véase asimismo en el capítulo de Fuentes un posible modelo de Petrarca que aclararía también la alusión geográfica.

132. En el análisis de este soneto -Icaro- que hace Pablo Cabañas ("La mitología grecolatina en la novela pastoril. Icaro o el atrevimiento", Revista de Literatura, I, 1952, pp. 454-456), se enfatiza el hecho de que el poeta sólo recoge los elementos más apropiados para una interpretación moralizante: consejos de Dédalo, desobediencia de Icaro y su caída.

133. Fábulas mitológicas..., *op. cit.*, p. 187.

134. *Dfr.* Rubio González, Poesías de Hernando de Acuña, *ed. cit.*, pp. 49-50.

135. *Dfr.* Clavería, C., Le Chevalier..., *op. cit.*, p. 139.

136. *Kristeller*, *op. cit.*, p. 73.

137. *Ibidem*, p. 43.

138. Lapesa, R., "La poesía de Gutierre de Cetina", en Hommage à E. Martinenche. Etudes hispaniques et américaines, Paris, 1939, p. 252.

139. Vossler, Karl, La soledad en la poesía española, Madrid, Revista de Occidente, 1941, p. 74.

LA POESIA DE HERNANDO DE ACUÑA

*Tride J 19-9-80*

*Labrada*

Tesis doctoral realizada por don MANUEL FERNANDEZ LABRADA, bajo la dirección de la doctora doña CONCEPCION ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, profesora titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

VOL. II

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE GRANADA

1988

## 5. ANALISIS DE FUENTES EN VARIAS POESIAS.

### 5.1. Concepto de fuente: generalidades. Imitación y originalidad.

Ya cuando analizábamos los contenidos temáticos de Varias poesias subrayábamos la importancia de integrar dichos contenidos en la temática general de la época, en el ambiente cultural en que se encuentra inserto su autor. En dicho capítulo nuestro estudio se desarrollaba en el nivel de temas y motivos. Dicho análisis suponía un cierto grado de abstracción, pues los elementos temáticos se reparten de forma variable en un numeroso conjunto de autores, en diversos lugares, y a lo largo de un dilatado espacio de tiempo. El tema o tópico es modificado quizá en cada uso particular, pero su carácter general permanece anónimo: temas como el amor, las armas y las letras, la dureza de la amada, etc., a fuerza de repetirse, han perdido el carácter individual que pudieran tener en su origen, convirtiéndose en patrimonio literario común. En el presente capítulo pasaremos al estudio de las fuentes. Si en el estudio de la temática de un autor procedíamos a encuadrar su obra en un marco cultural amplio y colectivo, en el análisis de fuentes o préstamos particularizamos una relación de correspondencia mucho más restringida. En el análisis de fuentes atenderemos, pues, a una relación binaria entre el autor estudiado y un modelo, relación patentizada objetivamente a través de un préstamo.

La fuente constituye un hecho puntual (no necesariamente

temático, sino también de índole formal) que muestra con mayor o menor evidencia la deuda de un autor para con otro. La fuente consiste en "un hecho, un episodio, una descripción, incluso una imagen en que un escritor se ha inspirado, o que ha utilizado en su obra"<sup>1</sup>. El modelo puede ser más o menos perceptible, y a este respecto parece oportuno recordar las palabras de Aquiar e Silva traduciendo y haciendo suya una idea de Lansom: "La verdadera influencia consiste menos en la elección de asuntos que en la manifestación de un espíritu: se revela menos por la materialidad de los préstamos que por la penetración de los genios; hay coloraciones y formas de pensamiento que la ponen de manifiesto donde ningún hecho la señala"<sup>2</sup>. No obstante, a veces resulta difícil la diferenciación de estos aspectos. Como bien afirma Begoña López Bueno los préstamos pueden oscilar "desde la traducción hasta la adopción de un cierto 'tono' semejante"<sup>3</sup>. Desde esta perspectiva no consideramos necesario ser especialmente rigurosos: señalaremos todos aquellos casos en que nos parezca detectable una relación relevante entre nuestro poeta y otro autor. No importará que en algunos casos se presente como algo problemático la determinación de qué autor tiene la prioridad cronológica, pues para nosotros la utilidad de la fuente radica esencialmente en su carácter señalador, testimonio puntual de una relación mucho más amplia y compleja.

Estrechamente relacionado con el concepto de fuente o préstamo se encuentra el de tópico: "esquemas de pensamiento, de sensibilidad, de argumentación, etc.;" que pasan de una literatura a otra y de generación en generación, y que

tienden a cristalizar en estereotipo o cliché." Aunque en muchos casos los tópicos se pueden seguir como la influencia continuada de una larga serie de autores, unos sobre otros, tienen un carácter menos puntual y no llegan generalmente a particularizarse a nivel de fuente. En nuestro análisis temático de páginas anteriores ya señalamos la presencia de numerosos tópicos en Varias poesías.

El hallazgo de una relación de préstamo, el descubrimiento de una fuente, supone evidentemente un proceso de imitación de un poeta hacia otro. El concepto de imitación se encuentra pues estrechamente relacionado con el de originalidad, aunque de manera variable. En principio parece lógico pensar que es deseable en un autor literario un alto grado de originalidad, determinado no sólo por la escasa o nula existencia en su obra de citas literales sino también por el cultivo de temáticas y estructuras formales novedosas o poco extendidas. Esta valoración de la originalidad artística, al menos en el sentido explicado, y que no es común a todas las épocas, sólo se desarrolla a partir del gusto romántico por la novedad. Las ideas que sobre los conceptos de imitación y originalidad tenían los autores del Renacimiento eran bastante distintas a las de ahora. La imitación, correctamente realizada, no tiene esa valoración negativa de falta de personalidad o ceguera intelectual con que la identificamos actualmente. La originalidad, en ese sentido, no se la consideraba necesariamente la meta principal del proceso de creación y de ningún modo era contrapuesta a la imitación: "El escritor de aquella edad,

educado en la doctrina que consagró el humanismo, sitúa la imitación en el centro de su actividad. La originalidad absoluta constituye un ideal remoto que no se niega, pero tampoco se postula exigentemente: es privilegio concedido a poquísimos, y existe, además, la posibilidad de alcanzarla con el método imitativo." Ahora bien, ese proceso de imitación, ya legitimado desde la Antigüedad clásica,

Publica materies privati iuris erit, si  
non circa vilem patulumque moraberis orbem;  
nec verbum verbo curabis reddere fidus  
interpretes, nec desilies imitator in artum,  
unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex.

Horacio, Epistola ad Pisones, vv. 130-135.

... ego apis Matinae  
more modoque  
grata carpentis thyma per laborem  
plurimum circa nemus uvidique  
Tiburis ripas operosa parvos  
carmina fingo.

Horacio, Carmina, IV, ii, vv. 27-32.

puede realizarse de diversas maneras. El concepto de "imitación compuesta" fue el tipo de imitación más aceptado durante el Renacimiento, aunque no de manera unánime. Mediante la "imitación compuesta" el poeta recurre a diversas fuentes (autoridades, clásicos, poetas de moda...), tomando y asimilando todo aquello que podía ayudarle en la consecución



de su obra. Esto no es solamente para los poetas, sino que es preciso encuadrarlo en el "hacer cultural" general del momento:

...los humanistas del Renacimiento no se interesaron tanto como los eruditos actuales en destacar los rasgos distintivos de varios periodos, escuelas y escritores de la antigüedad, ni en jugar a oponerlos entre sí. Tendieron [...] a ser sincréticos lo mismo que ecléticos; es decir, gustaron de armonizar los pareceres de distintos autores clásicos y de extraer de sus escritos una especie de sabiduría común susceptible de ser aprendida, imitada y utilizada. (7)

Para que dicha imitación fuese "legítima" y no constituyera un mero "plagio", era preciso que todo lo incorporado lo unificase el autor con su propio hacer poético y lo dotase de un carácter personal:

...la originalidad se muestra en la adaptación e interpretación de la tradición. Más aún, puede haber originalidad incluso en la elección de las propias citas. No es lo mismo que un autor cite siempre los mismos pasajes que habían sido citados por sus predecesores o que introduzca por vez primera nuevas citas, sacándolas de su contexto y, por así decir, descubriendo su significación. (8)

Aunque en modo alguno, como apuntábamos más arriba, hubo unanimidad total sobre qué proceso de imitación era el más adecuado o cuál era el grado óptimo de originalidad que debía alcanzarse y de qué forma había de lograrse ésta, el sistema de imitación compuesta se impuso en la lírica renacentista, bajo el ejemplo de Dante y Petrarca, rotundamente: "Ni que decir tiene que la poesía en vulgar, con los ejemplos de Dante y Petrarca, entró por la vía de la imitación compuesta. Y no solo los antiguos fueron los beneficiados, sino, en la

práctica, también los modernos."

Esto último quizá justificaría esa desigualdad notable de calidad entre los diversos autores por los que Acuña se deja influenciar en Varias poesías, por esa mescolanza entre clásicos y contemporáneos, extranjeros y castellanos. Respecto a esto hemos de hacer observar dos hechos. En primer lugar, que esa variedad de fuentes, tan aparentemente poco meditada, es común a una gran parte de nuestros poetas renacentistas. A este respecto hemos de resaltar la inexistencia de poéticas castellanas que regulasen el nuevo estilo. A este propósito anota Vilanova que los poetas castellanos se guiaron más quizá por "la deducción empírica de las reglas y preceptos a través de los textos, que en el estudio teórico de los tratados de versificación y arte métrico...". En segundo lugar hemos de señalar que aquellos que más se opusieron al concepto de "imitación compuesta" fueron precisamente las mentes más eruditas, que eran conscientes en mayor grado de las diferencias cualitativas entre los diversos autores. Como ya hemos visto anteriormente, en el caso de nuestro poeta, y en diversos grado en todos aquellos para los que el cultivo de las letras se presentaba como un esparcimiento fuera de las horas dedicadas a las tareas militares, la formación humanística no alcanzará un alto nivel, lo cual, unido al escaso tiempo disponible para el estudio explicaría la utilización de las fuentes clásicas más comunes (Virgilio, Ovidio, etc., principalmente a través de traducciones italianas) y de antologías de poetas contemporáneos de amplia difusión (Rime

diverse... y otros florilegios petrarquistas a los que ya nos hemos referido en páginas anteriores).

A la hora de valorar la mayor o menor originalidad de nuestro poeta hemos de tener en cuenta no sólo el distinto concepto de imitación y originalidad correspondiente a la época, sino también todas las anteriores limitaciones expuestas. Partiendo de estas premisas no debemos esperar encontrar en su obra una originalidad que en ningún momento llegó a plantearse el autor. Lo que sí hay en Acuña es quizá una falta de selección en la toma de modelos, determinada indudablemente por un espíritu mimético no del todo maduro. Nos encontramos ante un joven de indudable talento literario que no ha tenido tiempo de adquirir una sólida formación cultural y que se encuentra enfrentado de repente con el brillante mundo literario italiano. Alternando con sus creaciones más personales, el joven poeta asimilará todo aquello que le llama la atención: hoy tomará como modelo un soneto, mañana traducirá un poema extenso que le ha gustado especialmente... Fruto de este carácter mimético sería un variado cambio de temas y fuentes al compás de su trayectoria biográfica. Durante su etapa italiana influirán en él los petrarquistas, de ahí su poesía amorosa y bucólica. Durante su estancia en la corte cultivará metros tradicionales en poemas circunstanciales y burlescos. A su regreso a España se hará eco del nuevo talante espiritual de la sociedad española bajo Felipe II, cultivando la temática moral y religiosa, y la mitológica de carácter ejemplar. Como balance general, y teniendo en cuenta todo lo anteriormente expuesto, no hemos de considerar

en absoluto negativamente la originalidad de Varias poesías, sino solamente dejar constancia de sus limitaciones, que en ningún modo son privativas de él.

## 5.2. Fuentes de los poemas en metros italianos de Varias poesías.

En este capítulo se ofrecerán con cierto detenimiento las fuentes más importantes que sirven de inspiración a nuestro poeta. Me limitaré a una exposición lo más escueta posible, habiendo reservando las consideraciones históricas, temáticas o estéticas, estrechamente relacionadas con dichas influencias, para otros puntos de este trabajo. Para ello añado a la sistematización de los hallazgos de Crawford, Himelblau y otros estudiosos los míos propios.

Dos son los tipos principales de fuentes que influyen en la lírica italianista de Acuña: las fuentes de la Antigüedad clásica y las fuentes del Renacimiento italiano. A ellas podríamos añadir la influencia de poetas castellanos y catalanes, como Garcilaso, Ausias March o Boscán entre otros.

### **5.2.1. Fuentes clásicas.**

Los humanistas del Renacimiento contribuyeron decisivamente a la difusión, conocimiento e interpretación de los textos de los autores clásicos. La literatura clásica llegó a constituirse como el principal medio de educación, y toda cultura exigía indefectiblemente el conocimiento lo más completo posible de los autores de la antigüedad (no sólo poe-

tas, evidentemente, sino filósofos, historiadores, geógrafos, etc.), cuya doctrina era susceptible de ser aprovechada de variadas maneras: moral, filosófica, política, etc. La notable influencia que algunos autores de la Antigüedad clásica como Ovidio, Horacio o Virgilio ejercen sobre los poetas renacentistas se muestra también muy marcada en Acuña. Influencia presente, evidentemente, no sólo a nivel de fuente, sino también de una forma más difusa y extendida, como vimos al analizar las temáticas del amor, la naturaleza o la mitología. En este capítulo nos referiremos únicamente a fuentes concretas.

Virgilio.

Marcial Bayo señaló la influencia de la égloga IV del mantuano sobre el soneto de Acuña "Ya se acerca señor, o es ya llegada" (XCIV), afirmando de su autor: "Creo haber probado que, a excepción de Garcilaso y Hurtado de Mendoza, es quien demuestra una mayor porosidad hacia Virgilio." <sup>16</sup> Veamos algunos paralelos:

Ya se acerca, señor, o es ya llegada  
 .....  
 ya tan alto principio, en tal jornada,  
 .....  
 ya el orbe de la tierra siente en parte  
 .....  
Varias poesías, XCIV, vv. 1, 5 y 9.

Análisis de Fuentes en Varias poesías

Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,  
iam nova progenies caelo demittitur alto.

Bucolica, IV, vv. 6-7.

17

El mismo Bayo señala la similitud de algunos pasajes del Canto de Silvano (LXV) con otros de la égloga I de Virgilio:

al pie de un monte, en un florido llano,  
a la sombra de una haya en la verdura,  
cantaba triste su dolor Silvano,

(vv. 7-9.)

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi  
silvestrem tenui musam meditaris avena;

(vv. 1-2.)

Similitud que extiende asimismo al comienzo de la Egloga  
18  
(IV) de Acuña:

se estaba, mientras paca su manada,  
recostado Damián en la verdura,  
en la una mano la zampoña usada,

(vv. 7-9.)

19

L. F. Díaz Larios anota en su edición de Varias poesías la posible influencia de los versos 25-27 de la égloga II de Virgilio sobre los versos 157-159 del Canto de Silvano, aunque quizá a través de Garcilaso:

Nec sum adeo informis: nuper me in litore vidi  
cum placidum ventis staret mare; non ego Daphim

iudice te metuam, si numquam fallit imago.

Ni tan disforme soy que, do se ofrezca  
mostrarme con pastores mis iguales,  
no pueda parecer, y no parezca.

Estas no son la únicas fuentes virgilianas en Acuña, aunque sí las más definidas. En todos los poemas de ambientación bucólica del vallisoletano se cierne ininterrumpidamente, de una manera más o menos difusa la sombra de la Arcadia virgiliana. La devoción por Virgilio queda bien patente en estos versos que entresaco:

tanto que si viviera y se hallara  
Titiro el Mantuano aquí presente,  
a responderte dudo que bastara

Egloga, IV, vv. 187-189.

Mi canto ya le oíste, y yo no creo  
que pudiera de ti ser más loada  
la musa de Damón y Alfesibeo.

Canto de Silvano, LXV, vv. 166-168.

que si, al sonoro canto y la zampoña  
de Titiro pastor, se refrenaba  
el presuroso curso de los ríos,  
y si, olvidados de pacer las vacas  
al canto de Damón y Alfesibeo,

su quedaban suspensas por los campos.

Egloga y contienda..., V, vv. 93-98.

La alusión a los pastores virgilianos como máximos exponentes del talento poético bucólico y como recurso de ponderación la encontramos también, por ejemplo, en la Arcadia de Sannazaro:

...que en verdad, si Titiro o Melibeo lo escuchasen,  
no podrían sino sumamente alabarlo.

Horacio.

Aunque su influencia no es tan señalada como la de Virgilio, adquiere en Acuña una apreciable importancia. Aparte de su influencia general en una serie de tópicos o temas, analizados en otra parte, y del tono horaciano de algunos poemas de corte filosófico, creo encontrar algunas fuentes o paralelismos más concretos. Por de pronto, la "idea imperial" que anima al célebre soneto de Acuña a Carlos V no aparece prefigurada únicamente en Virgilio; pues al igual que éste, Horacio también se encuentra comprometido -como lo demuestran los siguientes versos- en esa labor imperial de Augusto que ya en páginas anteriores parangonábamos con la de Carlos V:

iam mari terraque manus potentis  
Mdis Albanasque timet securis  
iam Scythae responsa petunt, superbi  
nuper, et Indi.  
iam Fides et Pax et Honor Pudorque



## Análisis de Fuentes en Varias poesías

priscus et neglecta redire Virtus  
audet adparetque beata pleno

Copia cornu.

Horacio, Carm. Saeculare, vv. 53-60

En este ejemplo podemos ver cómo se repiten algunos de los elementos más característicos del soneto de Acuña: la llegada de un nuevo tiempo o edad donde todas las expectativas políticas y de bienestar se han de cumplir; la extensión del poder imperial por todo el orbe; la utilización del "ya" anafórico que acentúa la sensación de inminencia; incluso también encontramos la alusión al mar y la tierra, presentes en el soneto de Acuña y que hemos comentado en otro lugar.

21

Una fuente señalada por Larios es la siguiente:

Luego a la libertad fue consagrada,  
en desprecio de amor y de su pena,  
la tabla del milagro,...

Varias poesías, XX, vv. 33-35.

...me tabula sacer  
votiva paries indicat uvida  
suspendisse potenti  
vestimenta maris deo.

Carm., I, v, vv. 13-16.

Lo cual, por otra parte, no deja de ser un tópico bastante extendido.

La filosofía horaciana aflora además por numerosos lu-

gares:

Lo menos son los bienes temporales,  
pues la desigualdad de todo estado  
al fin viene a igualarse con la muerte.

Varias poesías, XL, vv. 12-14.

pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas  
regumque turris. o beate Sesti,

Carm., I, iv, vv. 13-14.

y conoce que es viento, sombra o muerte  
cuanto el error del mundo llama vida.

Varias poesías, XCIII, vv. 7-8.

pulvis et umbra sumus.

Carm., IV, vii, v. 16.

### Ovidio.

Las Metamorfosis de Ovidio encuentra amplio eco en Acuña.  
Crawford <sup>22</sup> señaló ya las influencias más importantes. El soneto "Con Icaro, de Creta se escapaba" (CV) procedería del libro VIII, vv. 183-235. El soneto "Con tal instancia siempre demandaba" (CVI), del libro II, vv. 1-332. El soneto "En su fiera grandeza confiando," (CVII) procedería del libro I, vv. 151-162; aunque Himelblau <sup>23</sup> no comparte dicha opinión para este último soneto, atribuyendo una mayor importancia a Claudiano y Apolodoro, como veremos más adelante.

La Contienda de Ajax... (VI) sigue estrechamente los li-

bros XII (vv. 612-628) y XIII (vv. 1-394) de las Metamorfosis. A dicha traducción de Ovidio se le añaden ampliaciones extraídas de la Iliada y que informan sobre hechos que no figuran expresamente en las Metamorfosis.<sup>24</sup>

Aunque La fábula de Narciso (III) es traducción de la Favola de Narciso de L. Alamanni, se encuentra aquella, en palabras de Alberto Blecua "contaminada con el original ovidiano."<sup>25</sup>

Señalaremos a continuación algunas fuentes más puntuales y donde la influencia de Ovidio se evidencia claramente:

gran tiempo vivirá si no se viere.

Varias poesías, III, v. 112.

...de quo consultus, an esset

Tempora maturae visurus longa senectae,

Fatidicus vates 'si se non noverit' inquit.

Metamorphoseon, VI, vv. 346-348.

Los versos 498-504 del poema de Acuña siguen estrechamente la descripción que de la fuente Gargafia hizo Ovidio en sus Metamorfosis, libro III, vv. 407 y ss., y 155 y ss. Asimismo anota Larios<sup>26</sup> la traducción literal del siguiente verso de la misma obra:

In Stvgia spectabat aqua...

(III, v. 505.)

...en el agua Estigia se miraba.

(III, v. 696.)

La Carta de Dido a Eneas es traducción de las Heroidas  
28  
(n. VII) de Ovidio.

Además de la influencia que sobre el soneto de Acuña "Con  
Icaro de Creta se escapaba" (CV) ejerciera el libro VIII de  
las Metamorfosis, ya señalada por Crawford, Himelblau <sup>29</sup> anota  
la del II libro del Ars Amandi, vv. 21-96. En cuanto al  
soneto "De la alta torre al mar Ero miraba," (XCII), Himelblau <sup>30</sup>  
lo considera influenciado por las Heroidas (n. XIX).

#### Otras fuentes clásicas y de la Antigüedad.

<sup>31</sup>  
Himelblau señala para el soneto de Acuña "Siendo por  
Alejandro ya ordenado" (XLVIII) la influencia de Pausanias,  
Descripción de Grecia, a través de la versión latina de  
32  
Valerio Máximo o su traducción española.

<sup>33</sup>  
Asimismo anota Himelblau la posible influencia sobre el  
soneto "En su fiera grandeza confiando," (CVII) de la Gigan-  
tomachia de Claudiano y de la Biblioteca de Apolodoro (I, vi,  
1-3).

El soneto "De la alta torre al mar Hero miraba," (XCII)  
<sup>34</sup>  
estaría, según Himelblau, inspirado en Museo (Tà kaz 'Ero  
35  
kai Léandron, según nos informa Larios).

Dentro del apartado de autores griegos habría que conside-  
rar asimismo el poema de Acuña Venus quaerens filium, traduc-  
ción del Idilio Amor fugitivo de Mosco -obra de amplio éxi-  
<sup>36</sup>  
to-, probablemente a través de la versión italiana de  
<sup>37</sup>  
Castellani.

Finalmente señalaremos la influencia anotada por Bucha-

38

nan de la Biblia (S. Juan, 10, 16: "Fiet unum ovile, et unus pastor") sobre el célebre soneto dedicado al emperador, en concreto sobre: "una grey y un pastor solo en el suelo,".

### 5.2.2. Fuentes italianas.

#### Petrarca.

La influencia de Petrarca en Acuña es, como en todos los poetas de su generación, muy marcada, especialmente a través del Canzoniere. Ya Crawford <sup>39</sup> señaló la similitud del soneto "Después que a César el traidor de Egipto" (LV) con el de Petrarca que comienza:

Desare, poi che 'l traditor d'Egitto

Canzoniere, n. 102, v. 1

40

Segura Covarsi <sup>40</sup> señaló la influencia de tres canciones de Petrarca ("Perchè la vita è breve," Canz., n. 71; "Gentil mia donna, i'veggio", Canz., n. 72; "Poi che per mio destino", Canz., n. 73) sobre una de Acuña ("El tiempo huye y vuela," --- <sup>41</sup> (L)), y de otra de Petrarca ("Ben mi credea passar mio tempo omai," Canz., n. 207) sobre la de Acuña "Sin temor de venir en lo que estoy," (LI).

42

L. F. Díaz Larios <sup>42</sup> señala la influencia del soneto de Petrarca "La gola e 'l sonno e l'oziose piume" (Canz., n. 7) sobre el de Acuña "Dijo el docto Petrarca sabiamente:" (CI)

43

Romera Castillo <sup>43</sup> anota la influencia de los sonetos de Petrarca "quand'io mi volgo in dietro a mirar gli anni" (Canz., n. 298) y "Amor m'ha posto come segno e estrale," ---

(Canz., n. 133) sobre los de Acuña "Cuando contemplo el triste estado mio" (LXIII) y "Tal novedad me causa haber probado" (LXXXV) respectivamente.

44

En cuanto a versos sueltos, Herrera señaló el parecido entre el verso "quante speranze se ne porta il vento!" (Canz., n. 329, v. 8) de Petrarca y el de Acuña "Mis esperanzas se las lleva el viento," (XCVII, v. 5). Influencia ejercida quizá a través de Garcilaso.

El verso de Acuña "Sobre el lombardo Po cayò, abrasando", del soneto CVI, y que Cossio considerò "anuncio o símbolo de la guerra de Lombardía" <sup>45</sup>, creo que puede proceder del de Petrarca:

Fetonte odo che 'n Po cadde, e morio,

Canz., n. 105, v. 20.

A continuación recojo una serie de paralelismos que me parecen muy evidentes:

In qual parte del ciel, in quale idea  
era l'esempio, onde Natura tolse  
quel bel viso leggiandro, in ch'ella volse  
mostrar qua giù quanto lassù potea?

Canz., n. 159.

Pastora en quien mostrar quiso natura,  
a la miseria deste bajo suelo,  
la más cierta señal del bien del cielo  
y un claro sol en la tiniebla escura,

(XXXIII, vv. 1-4.)

## Análisis de Fuentes en Varias poesías

Nè per sereno ciel ir vaghe stelle,  
nè per tranquillo mar legni spalmati,  
nè per campagne...

Canz., n. 312, vv. 1 y ss.

Ni ver el cielo estar claro y sereno,  
ni fuente de agua cristalina,  
ni...

(IV, vv. 160 y ss.)

Ei nacque [Amor] d'ozio e di lascivia umana,  
madrito di pensier dolci soavi,  
fatto signor e dio da gente vana.

46

Triumphus cupidinis, vv. 82-84

Cuando era nuevo el mundo y producía  
gentes, como salvajes, indiscretas,  
y el cielo dio furor a los poetas  
y el canto con que el vulgo los seguía,  
fingieron dios a Amor....

(XXX, vv. 1-5.)

En otros casos la influencia, no por ello menos evidente,  
se limita a uno o dos versos:

Amor regge suo imperio senza spada.

Canz., n. 105, v. 11.

Amor rige su imperio sin espada.

Fábula de Narciso, v. 41.

## Análisis de Fuentes en Varias poesías

chè quant io miro par sogni, ombre, e fiumi.

Canz., n. 156, v. 4.

y conoce que es viento, sombra o muerte

El Viernes Santo..., v. 7.

Questa speranza mi sostenne un tempo;

Canz., n. 37, v. 15.

Un tiempo me sostuvo la esperanza,

(LXXIX, v. 1.)

Ma perchè vola il tempo e fuggon gli anni,

Canz., n. 30, v. 13.

El tiempo huye y vuela,

(L, v. 1.)

nasce 'l gran foco, di ch'io vivo et ardo,

Canz., n. 165, v. 13.

En muy sdave aunque en muy gran tormento  
vivo, y arderme siento en dulce fuego,

(XLIX, vv. 1-2.)

### Tansillo.

Según Crawford<sup>47</sup> el poema de Acuña Elegía a una partida  
(VII) sería una versión de aquél de Tansillo que comienza "Se<sup>48</sup>  
quel dolor, che va innanzi al morire". Tansillo también  
cultivó la temática imperial en apoyo de Carlos V, como lo  
muestra este verso, que pienso que bien pudo influir en



nuestro poeta:

49

Un Pastor solamente ed un'ovile.  
  
una grey y un pastor solo en el suelo,  
  
(XCIV, v. 3.)

Sannazaro.

50

Para Crawford el soneto de Acuña "¡Oh celos, mal de cien mil males lleno," (LXXXVI) procede del de Sannazaro "O Gelosia d'amanti, horribil freno". Según Himelblau el soneto de Acuña "Mientras amor con deleitoso engaño" (XXXIV) derivaría de uno de Sannazaro que comienza "Mentre, ch'Amor con delettoso inganno", con la excepción del último terceto.

Por mi parte considero que el tema principal del poema de Acuña Egloga y contienda entre dos pastores... podemos encontrarlo prefigurado en la Prosa VII de la Arcadia de Sannazaro, donde el pastor Sincero expone su sufrimiento por un amor que no se atrevió a confesar a la amada:

Quando estaba en su presencia solamente empalidecia, temblaba, y quedaba en silencio. (54)

Siendo consolado por el pastor Carino, que le cuenta su pesar amoroso por la mala impresión y desdén que causó en su amada la declaración de amor:

...y su rostro perdió el color de tal manera que estuvo muy cerca de caer desmayada; y sin decir ni hacer nada, con semblante confuso, se alejó de mí. (55)

Mozarello.

Según Crawford <sup>56</sup> el soneto de Acuña "Mientra de parte en parte se abrasaba" (LII) procedería del de Mozarello "Mentri <sup>57</sup> i superbi tetti a parte a parte".

Bembo.

El soneto de Acuña "Con la razón en su verdad envuelta" <sup>58</sup> derivaría según Fucilla de aquel soneto de Bembo que comienza "Con la racion nel suo bel vero involta" <sup>59</sup>.

Paterno.

El soneto de Acuña "En una selva, al parecer del día," <sup>60</sup> (LX) procedería según Crawford de uno de Paterno que comienza "Da sassi Latmij un giorno Endimione," <sup>61</sup>.

Domenichi.

Según Fucilla <sup>62</sup> el soneto de Domenichi "Al cozzar di due tauri arditi e forti" <sup>63</sup> inspiraría a aquél de Acuña que comienza "Un novillo feroz y un fuerte toro" <sup>64</sup>.

Castellani.

El poema de Acuña Venus quaerens filium sería según Crawford <sup>65</sup> una traducción del Idilio II de Mosco, a través de la versión italiana de Castellani ("Non treni alcun mortal di <sup>66</sup> marauiglia").

Alamanni.

Según Crawford <sup>67</sup> La fábula de Narciso (III) de Acuña <sup>68</sup> procedería de una Favola di Narciso de Alamanni.

Verchi.

Para Fucilla <sup>69</sup> el soneto de don Hernando "De oliva y verde vedra coronado," (LXXXI) mostraría la doble influencia de un <sup>70</sup> soneto de Verchi ("Cinto d'edra le tempie intorno intorno") y de los primeros versos de la égloga tercera de Sannazaro <sup>71</sup> ("Sovra una verde riva").

Boiardo.

Romera Castillo <sup>72</sup> propone como fuente difusa del soneto de Acuña El Viernes Santo al Alma (XCIII) aquél de Boiardo <sup>73</sup> que comienza "Già per lo equal suo cerchio volge il sole".

Anónimo.

El soneto de Acuña "Digame quién lo sabe: ¿cómo es hecha" <sup>74</sup> (XXVI) procedería según Mele <sup>75</sup> del soneto anónimo "Vorrei saper da voi como egli è fatta", mediatizado por la traducción de Cetina "Querria saber, amantes, ¿cómo es hecha" <sup>76</sup> según Fucilla. <sup>77</sup> A dicho soneto Acuña añadiría tres variantes propias (XXVII-XXIX), que junto con el primero fueron traducidas posteriormente al italiano por Paolo <sup>78</sup> Filippi dalla Briga.

Trissino.

79

Para Márquez Villanueva la fuente más clara del célebre soneto Al rey nuestro señor (XCIV) sería el soneto All'imperatore Carlos V de Trissino, destacado defensor de la "idea imperial":

Dopo tanti trionfi e tante impresse,  
Cesare invitto, e in quelle parti e in queste,  
Tante e sì strane genti, amiche e infeste,  
Tante volte da voi vinte e difese;

Fatta l'Africa ancella, e l'armi stese  
Oltre l'occaso, e poi che in pace oneste  
La bella Europa, altro non so che reste,  
A far vostro del mondo ogni paese,

Che domar l'oriente e incontra el sole  
Gir tant'oltre vincendo, che d'altronde  
Guinga l'aquila al nido, ond'ella uscio.

Possiate dir vinta è la terra e l'onde  
Quasi umil vincitor, che Dio ben cole,  
Signor, quant'il sol vede, è vostro e mio. 80

También influiría sobre dicho soneto una canzone del mismo Trissino dirigida a Clemente VII:

Ch'a l'alto suo Clemente  
Ha riservato il ciel sì largo onore,  
Per fare un sol ovile, e un sol Pastore.

.....  
Prendi dunque, Signor, la bella impresa,

Che t'ha serbato il ciel mill'anni, e mille,  
81  
Per la piú gloriosa, che mai fosse.

Asimismo relaciona Márquez Villanueva los contenidos de las octavas A su majestad (II) con la introducción de L'Italia liberata dai Goti de Trissino, dedicada al emperador y que Acuña debió conocer.  
82

Minturno y Ariosto.

83  
Desde un importante estudio de Crawford se prestó atención a cierto pasaje de Minturno como posible fuente del soneto "Al rey nuestro señor":

Si lieti uedrem por l'antico onore,  
Un Cesare nel mondo ed un'impero,  
84  
E uedremo un Duile ed un Pastore

85  
Aunque para Buchanan tanto Minturno como Acuña imitarían por separado a Ariosto en el Canto XV de su Orlando Furioso. Buchanan reproduce los siguientes versos como los más influyentes:

E serba a farla al tempo manifesta,  
che vorrà porre il mondo a monarchia  
sotto il piú saggio imperatore e giusto,  
che sia stato o sarà mai dopo Augusto  
.....

Per questi mertí la Bontà suprema  
non solamente di quel grande impero  
ha disegnato ch'abbia diadema,

Anàlisis de Fuentes en Varias poesias

Augusto, Traian, Marco e Severo:  
ma d'ogni terra e quinci e quindi estrema,  
che mai nè al sol nè all'anno apre il sentiero:  
e vuol che sotto a questo Imperatore  
solo un ovile sia, solo un pastore.

86

5.2.3. Fuentes castellanas y catalanas.

Garcilaso.

Algunas deudas son muy evidentes, como es el caso del primer cuarteto del soneto de Acuña "Cuando contemplo el triste estado mio" (LXIII), muy similar al de Garcilaso "Cuando me paro a contemplar mi estado". Las liras Damón, ausente de Galatea (CII), especialmente en sus dos primeras estrofas, presentan una clara similitud con el comienzo de la Canción V (Ode ad florem Gnidi) del toledano:

Si Apolo tanta gracia  
en su rústica citara pusiese...

Varias poesías, CII, vv. 1-2.

Si de mi baja lira  
tanto pudiese el son que en un momento...

Ode ad florem Gnidi, vv. 1-2.

88

Romera Castillo ha analizado minuciosamente el poema de Acuña A un caballero, y mal poeta, la lira de Garcilaso contrahecha, comparándolo con la anteriormente citada canción de Garcilaso y poniendo de manifiesto cómo Acuña sigue estrechamente su esquema. A esta parodia de Acuña ya nos hemos referido con anterioridad.

89

Morelli cree escuchar un eco garcilasiano en una de las octavas de la Fábula de Narciso:

Mientras esto consigo está diciendo,  
dio el cielo de piedad señal muy clara:

## Análisis de Fuentes en Varias poesías

vase el humor vital ya consumiendo  
por el hermoso cuerpo y por la cara;  
ya el frío por los miembros va corriendo,  
ya el calor natural los desampara,  
ya está en la mayor parte endurecida,  
ya queda en dura piedra convertida.

Varias poesías, vv. 457-464.

A Dafne ya los brazos le crecían  
y en luengos ramos se mostraban;  
en verdes hojas vi que se tornaban

Garcilaso, Soneto XIII, vv. 1-3.

Finalmente, recordaremos que Herrera <sup>90</sup> cita el verso de Acuña "Mis esperanzas se las lleva el viento" (XCVIII, v. 5) con ocasión del verso "¡Oh cuántas esperanzas lleva el viento!" (Soneto XXVI, v. 4) de Garcilaso.

### Gutierre de Cetina.

Son frecuentes los parecidos y mutuas influencias entre Cetina y Acuña. Menéndez Pelayo <sup>92</sup> ya señaló la similitud entre los sonetos "De la alta torre al mar Hero miraba," (XCII) de Acuña y "Con aquel recelar que amor nos muestra" de Cetina.

Mayor parecido encuentro por mi parte entre el Epitafio puesto en un retrato de una señora (LXXXIX) de Acuña y Sobre la cubierta de un retrato de Cetina:

El que ensalzar procura su sentido



## Análisis de Fuentes en Varias poesías

y de toda bajeza libre verse,  
el que más sin remedio está perdido  
y cobrarse quiere con perderse,  
y el que busca el deseo bien cumplido  
y extremo que no pueda merecerse,  
de gracia, de valor y de hermosura  
reposit: en mirando esta figura.

Acuña, Epitafio..., LXXXIX.

El que el alma encender de honesto celo  
Quiere, y hacer mejor la mejor parte,  
Es que por levantarse en alto vuelo  
Busca sujeto tal, que excede al arte;  
El que procura ver beldad del cielo,  
Y junta la que en todas se reparte,  
Para ver todo el bien de la edad nuestra  
Mire, si sabe ver, sola esta muestra.

93

Cetina, Sobre la cubierta...

Otros parecidos, menos evidentes, abundan por toda la obra de ambos poetas, recuérdese, los que me parecen más interesantes:

De oliva y verde yedra coronado,  
cuando el rayo del sol es más caliente,  
vuelto los ojos a una clara fuente,  
y al pie de un alto pino recostado,

Varias poesías, XXXI, vv. 1-4

Al pie de una alta haya muy sombrosa,  
cuando más alto el sol mostraba el día,

Análisis de Fuentes en Varias poesías

mirando el agua que corría  
por la ribera del Tesin hermosa,

94

Cetina, Soneto, vv. 1-4.

En medio del placer que el pensamiento  
me causa con mostrárseme presente,

Amor, que por ser bien no lo consiente,

le vuelve por usanza al mal que siento.

Varias poesías, LXXXII, vv. 1-4.

En medio de mi mal vino encubierto  
un tan hermoso bien, tan dulce engaño,

que el alma enamorada de su daño

fue luego con el seso de concierto.

95

Cetina, soneto, vv. 1-4.

Háseme vuelto escura noche el día,  
turbóse el tiempo cuando más sereno,

el sol, cuando más claro, escureció.

Varias poesías, LXXXIII, vv. 9-11.

Como se turba el sol y se escuresce

.....

se torna obscura noche el claro día;

96

Cetina, Soneto, vv. 1 y 11.

mil veces he propuesto y he jurado

de no seguir tu bando [de Amor] y tu partido,

Varias poesías, DX, vv. 5-6.

## Análisis de Fuentes en Varias poesías

viendo en claros ejemplos lo pasado,  
quiera seguir su bando [de Amor] o su partido?

97  
Cetina, Soneto, vv. 2-4.

Una cierta similitud conceptual y de construcción me parece asimismo percibir entre los sonetos "Mientras amor con deleitoso engaño" (XXXIV) de Acuña y "Mientras las tiernas alas, pequeñuelo," de Cetina.

Mientras Amor con deleitoso engaño  
daba color a la esperanza mía,  
el seso, lo mejor que él entendía,  
declarar procurò mi mal extraño.

Pero ya que llegar a ser tamaño  
le vio, y que iba creciendo cada día,  
dejò la menos necesaria vía  
por más considerar el propio daño.

Desde allí, ya en silencio y noche oscura,  
con mil recuerdos de mi bien pasado  
y del presente mal, paso mi vida,

que en tal extremo està de desventura,  
que, si hay firmeza en miserable estado,  
ni puedo ya subir ni dar caída.

Varias poesías, XXXIV.

Mientras las tiernas alas, pequeñuelo,  
mi nuevo desear firmes hacía,  
mientras de mí alejarse no podía,  
por ser nueva la pluma, a mayor vuelo,

obediente me estaba, y al señuelo,  
a la primera voz, luego acudía,  
ni de volar tan alto presumía,  
que con los pies no fuese por el suelo.

Hasta que con el tiempo ya crecida  
la pluma, por su mal, de puro ufano,  
sacándolo a volar mi mala suerte,

lanzólo a una esperanza tan perdida  
que ni el deseo vuelve ya a la mano,  
ni parará hasta hallar la muerte.

98

Cetina, Soneto.  
-----

Finalmente, y como una muestra más de ese paralelismo entre Cetina y Acuña, observaremos cómo también Cetina tradujo el soneto de Sannazaro "O Gelosia, d'amanti orribil freno":

Crúel y venturosa gelosia,  
si de humano sentido alcanzas parte....

99

Cetina, Soneto, vv. 1-2.  
-----

Diego Hurtado de Mendoza.

100

Morelli anotó la "vecindad estilística" entre el soneto de Acuña "Tiempo fue ya que Amor no me trataba" (LXXXIII) con el siguiente de Hurtado de Mendoza:

Tiempo vi yo que amor puso un deseo  
Honesto en un honesto corazón;  
Tiempo vi yo, que ahora no lo veo,

Análisis de Fuentes en Varias poesías

Que era gloria, y no pena, mi pasión.

101

Hurtado de Mendoza, Soneto, vv. 1-4.

Igualmente similares son los comienzos de los siguientes  
102  
sonetos:

Amor me dijo en la mi edad primera:

Seguirás en amar siempre el extremo,

Varias poesías, LIV, vv. 1-2.

Amor me dijo en mi primera edad:

"Si amares, no te cures de razón".

103

Mendoza, Soneto, vv. 1-2.

Aparte de éstos hallaremos innumerables similitudes de  
menor importancia, sirvan de ejemplo las siguientes:

cuando el rayo del sol es más caliente,

Varias poesías, XXXI, v. 2.

Quando el sol tiene el cielo más ardiente,

104

Hurtado, Egloga, v. 2.

Háseme vuelto escura noche el día,

Varias poesías, LXXVIII, v. 7.

Que hizo noche escura el claro día,

105

Hurtado, Estancias, v. 22.

Noche turbia y escura,

a quien falló el claro día,

106

Hurtado, Carta, vv. 1-2.

Pedro Lainez.

Encontramos notables semejanzas, aunque tópicas, en algunas ambientaciones pastoriles:

cuando, cabe una fresca y clara fuente  
que corre por un prado encaminada

Varias poesías, IV, vv. 4-5.

Cerca de aquella dulce y clara fuente  
que, por medio de aqueste verde prado,  
discurre tan suave y blandamente,

107  
Lainez, Egloga, vv. 1-3.

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

Varias poesías, LXIV, vv. 1-4.

La alegre primavera ya venía  
y al campo, que de flor desnudo estaba,  
diversidad de flores le ofrecía;  
ya la menuda yerba comenzaba  
a revestir el campo de verdura  
y la esterilidad de sí apartaba;

108  
Lainez, Egloga, vv. 11-16.

Al igual que en Acuña, la temática de la soledad también encuentra eco en Lainez, que le dedica dos bellos sonetos:

Soledad devota, y Soledad devota, enamorada. Salvo algún parecido incidental son bastante diferentes del soneto de Acuña de igual temática.

Pues se conforma nuestra compañía,  
no dejes, soledad, de acompañarme,

Varias poesías, LXII, vv. 1-2.

La triste soledad me da sosiego  
con ella está mi alma acompañada,

Lainez, Soledad devota, enamorada, vv. 1-2.

109

Boscán.

110  
Rafael Lapesa señala el parecido del Soneto a la soledad (LXXII) de Acuña con el comienzo de unas coplas de Boscán  
111  
A la tristeza:

Tristeza, pues que soy tuyo,  
tú no dejes de ser mía;  
mira bien que me destruyo,  
sólo en ver que el alegría  
presume de hacerme suyo.  
!Oh tristeza!,  
que apartarme de contigo  
es la más alta cruza  
que puedes usar conmigo.

112

113  
Según Larios, el primer cuarteto del soneto de Acuña "Sin temer el camino voy contando" (LXXX) recuerda el primer cuarteto del soneto de Boscán "Yo cuento ya los pasos que voy

dando":

Sin temer el camino voy contando  
los pasos por do a muerte voy derecho  
y, como quien trabaja en su provecho,  
me voy de paso en paso apresurando.

Varias poesías, LXXX, vv. 1-4.

Yo cuento ya los pasos que voy dando  
y veo bien las tierras que traspaso.  
Sé lo que pierdo en dar un solo paso;  
quiero siempre parar y siempre ando.

114

Boscán, Soneto, vv. 1-4.

Por mi parte, encuentro cierto paralelismo constructivo  
entre algunos pasajes de la Egloga IV de Acuña y la Respuesta  
de Boscán a don Diego de Mendoza:

Allí se goza siempre primavera

.....

Allí, con Galatea,...

.....

Allí el pastor...

Varias poesías, IV, vv. 37 y ss.

Allí se vivirá con menos maña,

.....

Allí podrá mejor filosofarse,

.....



Allí no serán malas...

115

Boscàn, Respuesta..., vv. 226-234.

Ausias March.

Ocupa un importante lugar entre los escritores de origen hispánico que dejan sentir su influencia en Acuña, influencia personalísima, pues como afirma Lapesa: "la influencia del poeta de Arezzo no llegó a desdibujar la fuerte personalidad literaria del valenciano".

116

Las composiciones que son muestra patente de esta influencia son las siguientes: "Como aquel que a la muerte está presente" (XXXVII), "Como al tiempo al llover aparejado" (XXXVIII), Carta en tercia rima (LVIII), "Puede en amor la discreción obrarse" (C).

Veámoslos más detenidamente:

- Soneto "Como aquél que a la muerte está presente", que ya Amédée Pages <sup>117</sup> anotó como variación de la tercera estancia del Cant XXVII de Ausias March:

Si com aquell	qui és veù donant
al mestre seu,	e, quant veu sa dolor,
ha pietat	del mal de son senyor
e sobr. aquell	vol 'esser ajudant,
	118
Ausias March, XXVII, vv. 17-20.	

Como aquel que a la muerte está presente  
de su señor, a quien ponzoña ha dado,  
y, ya que remediarle es excusado,

Análisis de Fuentes en Varias poesías

procúralo y del hecho se arrepiente;

Varias poesías, XXXVII, p. 255, vv. 1-4.

A este respecto puntualiza Himelblau: "The change, fundamental in nature, becomes apparent in the second quatrain. The spanish uses 'voluntad' in place of 'Penssament', and does not justify the misery as a service that must be rendered to the lady... The two poems at this point have little in common. In the sonnet the emphasis now has shifted to that of resignation: 'No poder ya mi mal ser remediado,' 'Y el remedio procura vanamente.'" <sup>119</sup>

-El Soneto "Como al tiempo al llover aparejado" está inspirado según Crawford <sup>120</sup> en la segunda estancia del Cant de Amor, XC:

Si com lo temps a plour. aparellat,  
la terra .l vent l'ès a plour. avinent,  
tota dolor d'altre m'es convinent  
qu.en ma dolor sia passionat.

<sup>121</sup>  
Ausias, XC, vv. 9-12.

Como al tiempo al llover aparejado  
se conforman con él la tierra y viento,  
asi todo dolor, todo tormento,  
halla conformidad en mi cuidado.

Varias poesías, XXXVIII, p. 256, vv. 1-4.

En los dos sonetos anteriores la influencia de Ausias March es directa. En cambio, el soneto "Puede en amor la

## Análisis de Fuentes en Varias poesías

discreción obrarse" (C) sólomente presenta con relación a Ausias March un tono general bastante afin. Himelblau comenta al respecto: "The sonnet 'Puede en amor la discreción obrarse', while not a direct translation or adaptation of any specific Cant, is reminiscent of Ausias March. Acuña, in a rather logical manner, discards moderation in love for the true amador. In reality, the true lover cannot help but yield to the emotional extremes that his passions demand of him: reason will not save him, salvation lies in suffering. That idea that 'amor tibio' does not suffice, can be encountered abundantly in March, that is: Cant de Amor, LXII, and <sup>122</sup> LXVII".

Estos son los principales testimonios de la influencia de March. También hallamos algun verso suelto, procedente del <sup>123</sup> Catalán y citado por Larios.

Per vós amor fon lo meu naximent  
<sup>124</sup>  
Cant LVIII, v. 30.

Pues para más no vive de quereros.  
(LVIII, p. 279)

Otro eco:

Ma volentat ab la raó s'envolpa  
<sup>125</sup>  
Cant II, v. 33.

Con la razón en su verdad envuelta  
Varias poesías, LIII, vv. 1-2.

## Análisis de Fuentes en Varias poesías

Entre las características de la poesía de Ausias March  
126  
destacan, según Lapesa : la intelectualización del amor,  
las contiendas alegóricas, la no insistencia en el retrato  
físico de la amada y una mayor atención a sus valores espiri-  
tuales, el silencio del enamorado como mejor testimonio de su  
pasión. Muchos de estos elementos están presentes en Varias  
poesías. No obstante, al menos en cuanto a fuentes concretas,  
la influencia del catalán sobre Acuña parece bastante limita-  
da, sobre todo si la comparamos con la que ejerce sobre otros  
127  
poetas de su generación, como Cetina.

### Lomas Cantoral.

Ya en el capítulo biográfico tratamos las posibles rela-  
ciones entre don Hernando de Acuña y el también vallisoletano  
Jerónimo de Lomas Cantoral. Ahora nos limitaremos a señalar  
ciertos paralelismos indudables, como los siguientes:

Qual suele de Meandro en la ribera  
el blanco cisne, ya cercano a muerte,  
soltar la dolorosa voz postrera,

asi te escribo, y no para moverte,  
que ser tú por mis lástimas movido  
ni el cielo lo consiente ni mi suerte.

Varias poesías, XVIII, vv. 1-6.

Qual suele en la ribera del río Janto  
el blanco cisne que su muerte siente  
soltar la voz postrera de su canto,

## Análisis de Fuentes en Varias poesías

así te escribo: misero y doliente.  
Y no porque de cirlo seas movida,  
pues Fortuna ni el cielo lo consiente,  
Cantoral, Epístola, vv. 1-6<sup>128</sup>

Huid, mis ovejuelas, deste pasto  
y desta yerba que mi llanto baña;  
huid bien lejos, porque no es posible  
que el triste humor que de mis ojos llueve  
no deje emponzoñado cuanto toca;

Varias poesías, V, vv. 1-5.

Huid de mi gobierno y desta vega,  
pobres cabrillas, porque ser no puede,  
gustando el pasto que mi llanto riega,  
que ninguna de vos con vida quede;  
Cantoral, Egloga, vv. 25-28.<sup>129</sup>

Asimismo podemos señalar, entre otros muchos paralelismos de menor tono, el soneto dedicado también a los celos "¡Oh celos, de amadores duro freno", así como la égloga Montano y Melibeo, dos pastores, que entablan una contienda de temática amorosa similar a la de Egloga y contienda... de Acuña.<sup>130</sup>  
<sup>131</sup>

### Gregorio Silvestre.

Tanto Cossio<sup>132</sup> como Marin Ocete<sup>133</sup> consideraron que La fábula de Narciso de Silvestre influyó sobre la de Acuña del mismo título. Blecua,<sup>134</sup> por su parte, matiza que aunque la

versión de Silvestre fuera anterior a la de Acuña no por ello hay pruebas de una influencia sobre la de éste.

5.3. Fuentes de los poemas en metros castellanos de Varias poesías.

Según Morelli <sup>135</sup> las glosas de los versos "Quiero lo que no ha de ser" (X), "Si al sospechoso acrecientan" (XI), "Pues que no se ha de hacer" (XII), aparecen en el Cancionero de Oxford (nn. 176, 185 y 156). El primero aparece también glosado según Larios <sup>136</sup> por Pedro Lainez. <sup>137</sup> No obstante, nos encontramos ante un tópico muy extendido, como demuestra este mote de Castillejo:

Lo imposible quiero yo  
Porque se que no ha de ser, <sup>138</sup>

El tema de "Zagala, di, ¿qué haràs" (XIII) aparece según Morelli en el Cancionero Sevillano, en la Flor de enamorados y Recreo de amadores de Timoneda, en los Cartapacios, en el Cancionero de Evora (n. XXIX) y en el Cancionero de Jorge de Montemayor, lo que constituye buena muestra de su popularidad. <sup>139</sup>

Finalmente recojo algunas alusiones a fuentes cancioneriles o romancísticas, presentes en dichos poemas en metros castellanos de Acuña:

Aquellas calzas que fueron  
en coplas tan celebradas,

## Análisis de Fuentes en Varias poesías

desde hoy quedan olvidadas

Varias poesías, XV, vv. 25-27.

Posible alusión al romance de don Bueso:

!Que de bocas hizo grandes  
con mil efectos risueños  
cuando el sol, por sus pecados,  
140  
le descubrió el braquero

Los versos:

Dígame tú el mensajero  
si viste un embajador

Varias poesías, XVI, vv. 32-33.

Son una evidente parodia de los muy famosos de Gil  
Vicente:

Digas tú, el marinero  
que en las naves vivías,  
141  
("Muy graciosa es la doncella", vv. 3-4.)

Por otra parte, los siguientes versos:

Nunca fuera caballero  
de damas tan bien querido.

Varias poesías, XVI, vv. 48-49.

y dicen que de camino  
conejos en chamelote  
los trajera Lanzarote

cuando de Bretaña vino.

Varias poesías, XV, vv. 53-56.

Están claramente inspirados en el famoso romance:

Nunca fuera caballero - de damas tan bien servido  
como fuera Lanzarote - cuando de Bretaña vino.

142

Lanzarote y el orgulloso, vv. 1-2.

Tanto estos últimos ejemplos como los versos que componen el poema A un buen caballero... (XCI) nos muestran una faceta de Acuña que es preciso no olvidar: la de su afición a la parodia literaria.

Tras este análisis de fuentes queda bien clara la notable influencia que adquieren sobre Varias poesías los petrarquistas italianos, tanto Petrarca como una larga nómina de contemporáneos. La influencia de los clásicos latinos también se presenta muy marcada, aunque operante a través de versiones italianas, lo que podemos comprender si tenemos en cuenta la limitada formación humanista de nuestro poeta y su atareada trayectoria biográfica. También es patente en cuanto a fuentes su relación con los poetas castellanos de su generación, así como con Ausias March. Dentro del concepto de imitación vigente en su época no podemos calificar negativamente a don Hernando, aunque sí señalar sus limitaciones en cuanto al cuidado en la elección de modelos.



NOTAS.

1. Aguiar e Silva, V.M., Teoría de la literatura, Madrid, Gredos, 1979, p. 389.
2. Ibidem.
3. Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español, op. cit., p. 95.
4. Aguiar e Silva, op. cit., p. 390.
5. Lázaro Carreter, F., "Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial", Anuario de estudios filológicos, Universidad de Extremadura, II, 1979, pp. 91-119. Cito por Rico, F. (ed.), Historia Crítica de la Literatura Española, Barcelona, 1980, p. 95.
6. Para un conocimiento no extenso de dichas polémicas en Italia véase el anterior estudio citado de Lázaro Carreter. Un estudio detallado en: Santangelo, Giorgio, Il Bembo critico e il principio d'imitazione, Biblioteca de Leonardo, XLI, Florencia, 1950. Véase asimismo, de Ferruccio Ulivi, L'Imitazione nella Poetica del Rinascimento, Milano, Carlo Marzortti, 1959.
7. Kristeller, P.O., "El pensamiento moral del humanismo renacentista", en El pensamiento renacentista y las artes, op. cit., p. 54.
8. Ibidem. "Se admite sin reservas el valor artístico de la

imitación, conviniéndose que el hecho de utilizar el tesoro de temas y expresiones existentes en los clásicos griegos, latinos e italianos es muestra de sabiduría y respeto a la tradición culta; la habilidad de los poetas consistirá en engastar en sus obras estas gemas ya labradas, sin perjudicar a la propia originalidad." Lapesa, R., "Poesía de cancionero y poesía italianizante", en De la Edad Media a nuestros días, Madrid, Gredos, 1967, p. 154.

9. Lázaro Carreter, art. cit., p. 94.

10. En relación a la gran importancia que adquiere la imitación en Garcilaso, véanse los siguientes artículos: Dunn, Peter N., "La oda de Garcilaso 'A la flor de Gnido'. Comentario a algunos temas e ideas del Renacimiento", pp. 127-162; Keniston, H., "La elegía I", pp. 163-166; ambos artículos publicados en Rivers, E. L. (ed.), La poesía de Garcilaso, Barcelona, Ariel, 1974. Escribe Keniston: "Sus mentes eran vastos almacenes de información mitológica y fraseología clásica.", p. 174.

11. Para el caso de España véase la siguiente cita de Herrera, que ya muestra el deseo de despegarse de una imitación demasiado estrecha: "Si no pudo ser Petrarca tan entero y tan perfecto, que todas sus cosas pasasen sin reprehensión, baste haber quitado a los que sucedieren la esperanza del primer lugar, y ser solo ejemplo a los que quieren escribir bien, y que ninguno hay tan arrogante y soberbio de ingenio, que no piense haber hecho mucho en acercársele con su imitación.

[...] porque me enciende en justa ira la ceguedad de los nuestros, y la ignorancia, en que se han sepultado, que procurando seguir sólo al petrarca y a los toscanos, desnudan sus intentos [...] ¿Qué puede valer al espíritu quebrantado y sin algún vigor la imitación de Ariosto? ¿Qué la suavidad y dulzura de Petrarca al inculto y áspero?", cito por Gallego Morell, A., Garcilaso y sus comentaristas, op. cit., p. 311.

12. "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII", en Historia general de las literaturas hispánicas, Barcelona, vol. III, 1953, p. 568. Dicho procedimiento propiciaba evidentemente una mayor desigualdad en la elección de modelos.

13. "...l'opera di Acuña, [...] si offre come esempio significativo di quella pratica letteraria teorizzata dalla precettistica del tempo e basata sull'assunzione della dottrina dell'imitatio quale canone estetico di creazione poetica.", Morelli, op. cit., p. 7.

14. No hacemos nuestras las siguientes palabras de Fucilla aplicadas a nuestro poeta (al menos como norma general): "Elabora los temas del repertorio lírico italiano algo mecánicamente y sin revivir en sí mismo las situaciones o pasiones que describe", Estudios sobre el petrarquismo en España, op. cit., p. 43. Dichas palabras constituyen un juicio de una subjetividad bastante imprecisa, sin aportarnos ningún fundamento o argumentación que las justifique.

Notas (Análisis de Fuentes en Varias poesías)

15. Vid. Begoña López Bueno, op. cit., p. 95 y 97: "Se trata [Gutierre de Cetina] de un imitador denodado de modelos anteriores, italianos y clásicos grecolatinos, casi siempre a través de aquellos. [...] No es un espíritu selectivo."
16. 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, p. 199.
17. Ibidem, p. 194.
18. Ibidem, p. 107.
19. Edic. cit., p. 293.
20. Edición citada de Julio Martínez Mesanza, p. 69.
21. Edic. cit., p. 228.
22. "Notes on the Poetry...", art. cit., p. 324, n. 26.
23. Himelblau, Jack, "A further contribution to the sources of Acuña's Sonnets", Romanic Review, LVIII, 1967, p. 175, n. 7.
24. Vid. Larios, edic. cit., p. 152 y ss. Para Cossio (Fábulas mitológicas de España, op. cit., p. 143) el poema de Acuña estaría relacionado con un romance de Juan de la Cueva sobre el mismo tema ("Romance ala contienda de Ajax Telamon, y Vlisses, por las armas de Aquiles", en Coro Febeo de romances historiales, compuesto por Juan de la Cueva, Sevilla,

1588, Cant., I, fol. 13.), y ambos -Acuña y Juan de la Cueva- dependerían de una traducción en prosa de Jorge Bustamante "Dela contienda de Ajax y Vlixes sobre las armas de Achilles", en Las Metamorphoses, Juan Steelsio, Arversa, 1551. Morelli, G. (Hernando de Acuña..., op. cit., pp. 183-192) rechaza la influencia de Bustamante y demuestra "la dipendenza della versione del sivigliano dal poema di Acuña", estableciendo un análisis comparativo entre Ovidio, Acuña y Juan de la Cueva.

25. "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 Valdés, Roma, 1979, p. 169.

26. Edic. cit., p. 113.

27. Para el problema de las relaciones entre los poemas de Acuña, Ovidio y una traducción de Gregorio Silvestre, véase una nota en la página 91 de la edición citada de Díaz Larios, así como Morelli, op. cit., pp. 174-183.

28. Un análisis comparativo detallado entre ambos poemas puede hallarse en Morelli, op. cit., pp. 169-174.

29. Himmelblau, Jack, "A further contribution to the sources of Acuña's Sonnets", Romanic Review, LVIII, 1967, p. 176.

30. Ibidem, pp. 178-179.

31. Ibidem, pp. 173-174.

32. Valerius Maximus, Index copiosissimus rerum omnium, E personarum, de quibus in his libris agitur, Venice, 1534. Valerius Maximus, De las hystorias romanas y carthagiñeses y d'otras muchas naciones y reynos por ordē de vicios y virtudes adicionado y nuevamente corregido. En romāce, Sevilla, 1514. Cita de Himelblau, ibidem.
33. Ibidem, p. 175.
34. Ibidem, pp. 178-179.
35. Edic. cit., p. 326.
36. Texto y bibliografía al respecto en Brioso Sánchez, Máximo, Bucólicos Griegos, op. cit., p. 324.
37. Crawford, "Notes on the Poetry...", art. cit., p. 319. Véase más adelante en la sección de Fuentes italianas.
38. Buchanan, M. A., "Hernando de Acuña's Sonnet Addressed to Charles V, Hispanic Review, XV, 1947, p. 466.
39. Crawford, J.P.W., "Notes on the Poetry...", art. cit., p. 324.
40. La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro, Madrid, CSIC., 1949, pp. 119-126
41. Véase un análisis comparativo detallado en Morelli, op. cit., pp. 55-56.
42. Ed. cit., p. 335.

43. Romera Castillo, J., La poesía de Hernando de Acuña, op. cit., p. 22.
44. Anotaciones..., cito por la edición de Gallego Morell, Garcilaso de la Vega y sus comentaristas, Madrid, Gredos, 1972, p. 381.
45. Dossio, J. M., Fábulas mitológicas de España, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, p. 186.
46. Petrarca, Triunfos, edición bilingüe de Jacobo Cortines y Manuel Carrera, Madrid, Editora Nacional, 1983, p. 38.
47. "Notes on the Poetry...", art. cit., p. 323.
48. Rime di diversi Signori Napolitani ed altri nobilissimi ingegni, Napoles, 1552, Libro V. Vid. González Miguel, J.G., "Un problema de crítica 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. Para algunos temas "tansillianos", también presentes en Acuña, como la osadía amorosa (Icaro, Faetón...), véase del mismo autor: Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568), Ediciones Universidad de Salamanca, 1979, pp. 86 y ss. De igual asunto, aunque sin referencias a Acuña, se ocupa el trabajo de Mele, Eugenio, "Per la fortuna delle liriche del Tansillo in Ispagna", Giornale Storico della letteratura italiana, n. 66, 1915, pp. 284-288.

Notas (Análisis de Fuentes en Varias poesías)

49. González Miguel, Presencia napolitana..., op. cit., p. 60.
50. "Notes...", art. cit., pp. 324-325.
51. Opera Volgari, Padova, 1723, p. 402, edic. cit. por Crawford, ibidem.
52. "A further contribution to the sources of Acuña's Sonnets", Romanic Review, LVIII, 1967, pp. 173-182.
53. Le Rime, Venice, 1552, p. 3, edic. cit. por Himelblau, ibidem.
54. Edic. cit., p. 76.
55. Ibidem, p. 87. Véase también más adelante Verchi.
56. "Notes...", art. cit., pp. 318-319. Reproduce el soneto de Mozarello.
57. Rime diverse di molti eccellentissimi authori, Venice, 1546 (Segunda edición; primera edición: 1545), p. 70. Dicho soneto de Mozarello aparece también en otros florilegios: véase Crawford, "Two Spanish Imitations of an Italian Sonnet", Modern Language Notes, XXXI, 1916, p. 123, n. 3.
58. Fucilla, J. G., Estudios sobre el petrarquismo en España, Madrid, CSIC., 1960, pp. 47-48.
59. Rime, Verona, 1750, soneto XLV, edición citada por Fucilla, ibidem.
60. Véase "A note on Hernando de Acuña's Sonnet on Endymion",



Modern Language Notes, XLIV, 1929, pp. 464-465.

61. Le Nuove Fiamme, Lyone, 1568 (Primera edición, 1561), p. 28, edición citada por Crawford, *ibidem*.

62. Estudios sobre el petrarquismo, op. cit., p. 46.

63. Rime, Venetia, 1544, edic. cit. por Fucilla, *ibidem*.  
Soneto reproducido en Morelli, op. cit., p. 31.

64. El tema de la contienda entre toros y carneros lo hallamos también en Sannazaro, Arcadia: "Por ella los toros y los carneros contienden". "... y por contemplar atentamente [Apolo] dos fuertes toros que con los cuernos se embestian.", edic. cit., II, p. 35, III, p. 45. También en Ovidio, Amores, XII.

65. "Notes on the Poetry...", art. cit., p. 319.

66. Domenichi (ed.), Rime diverse..., Venice, 1546, pp. 52-54, edición citada por Crawford, *ibidem*. Además del estudio de Crawford, véase un análisis comparativo entre dichos poemas en Morelli, op. cit., pp. 165-167.

67. "Notes on the Poetry...", art. cit., p. 324.

68. Opere toscane, Venetia, 1542. En el capítulo biográfico ya nos hemos referido al conocimiento y posible deuda de nuestro poeta para con el italiano.

69. Op. cit., pp. 46-47.

70. Rime diverse, II, Vinegia, 1548, p. 34, edición citada de Fucilla, ibidem.
71. Opera Volgari, Padova, 1723, p. 54, edic. cit. en Morelli, op. cit., p. 33, n. 24.
72. La poesia..., op. cit., p. 21.
73. Amorum liber secundus, edición de A. Scaglione, Classici UTET, 1969, pp. 138-139, poema CXVII, edición citada por Romera Castillo, ibidem, donde se reproduce entero dicho soneto de Boiardo.
74. Mele, E., "Sonetti spagnuoli tradotti in italiano. Un sonetto italiano tradotto in spagnuolo", Bulletin Hispanique, XVI, 1914, pp. 448-457.
75. Saviotti, A., Un codice musicale del secolo XVI, en Giornale Storico della Letteratura Italiana, vol. XIV, 1889, p. 237, edic. cit. en Mele, ibidem, p. 452, n. 2.
76. Vid. Sonetos y madrigales completos, edición de B. López Bueno, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 157-158.
77. "Notes on hispanic poetry", Modern Language Notes, XLIV, 1949, pp. 110-111.
78. Cfr. Mele, art. cit., pp. 455-457; y nuestra bibliografía al final de este trabajo.
79. "Giovan Giorgio Trissino y el soneto de Hernando de Acuña a Carlos V", en Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa,

Madrid, Gredos, vol. II, pp. 355-371.

80. Rime di poeti italiani del secolo XVI, Bologna, 1873, pp. 3-4, edic. cit. por Márquez Villanueva, ibidem.

81. Tutte le opere di Giovanni Giorgio Trissino, Verona, Jacobo Vallarsi, 1729, pp. 370-371, edic. cit. por Márquez Villanueva, ibidem.

82. Ibidem, p. 369.

83. "Notes on the Poetry...", art. cit., p. 327.

84. Rime et prose, Venetia, MDLIX, p. 100, cito por Crawford, ibidem. El soneto se reproduce entero en Morelli, op. cit., p. 110, y en Polt, J.H.R., "Una fuente del soneto de Acuña 'Al Rey Nuestro Señor'", Bulletin Hispanique, LXIV, 1962, p. 221. Para Polt es posible que los dos sonetos, contemporáneos, no se influyeran mutuamente, aunque quizá si se vieron ambos determinados por el Orlando furioso de Ariosto (Véase más adelante).

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

86. Una reproducción más extensa, junto con una minuciosa comparación entre los versos de Ariosto y Acuña, la hallaremos en Polt, op. cit., p. 223 y ss.

87. Rivers, edic. cit., p. 93.

88. "Hernando de Acuña: La lira de Garcilaso contrahecha",

Notas (Análisis de Fuentes en Varias poesías)

art. cit., pp. 143-161. Véase también del mismo autor La poesía de Hernando de Acuña..., op. cit., p. 22.

89. Op. cit., p. 182.

90. Edic. cit., p. 49.

91. Anotaciones, cito por Gallego Morell, A., Garcilaso de la Vega y sus comentaristas, Madrid, Gredos, 1972, p. 120.

92. Bibliografía hispano-latina clásica, Santander, CSIC., 1951, VII, pp. 194-197.

93. B.A.E., XXXII, p. 46.

94. Cito por la edición de Begoña López Bueno, Gutierre de Cetina. Sonetos y madrigales completos, Madrid, Cátedra, 1981, p. 102.

95. Ibidem, p. 264.

96. Ibidem, p. 135.

97. Ibidem, p. 197.

98. Ibidem, p. 162.

99. Ibidem, p. 125.

100. Op. cit., p. 69.

101. Véase soneto completo en BAE., XXXII, p. 82.

102. Parecido ya observado por Foulchê-Delbosc, que dudó de la autoría de Acuña, en "Les oeuvres atribueés à endoza",

Revue Hispanique, XXXII, 1914, pp. 24-25. Para Morelli, op. cit., p. 68, el verso número siete de dicho soneto de Acuña, "y sin temor entré donde ahora temo", "Riprende indirectamente el motivo boscaniano, 'de temor de lo que temo', della Canción XXIII;".

103. Véase el soneto completo en BAE, XXXII, p. 83.

104. BAE, XXXII, p. 52.

105. Ibidem, p. 99.

106. Ibidem, p. 101.

107. Poesías de Pedro Lainez, edición preparada por Antonio Marín Ocete, Anejos del Boletín de la Universidad de Granada, Universidad de Granada, 1950, p. 165.

108. Ibidem.

109. Ibidem, pp. 271-272. Soledad Devota: p. 267.

110. Lapesa, R., "Poesía de cancionero y poesía italianizante", en De la Edad Media a nuestros días (Estudios de historia literaria), Madrid, Gredos, 1967, p. 161.

111. Himelblau, art. cit., p. 181, afirma erróneamente "from Boscán's sonnet 'A la tristeza'" (El subrayado es mío).

112. Poesía de la Edad de Oro. I. Renacimiento, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1982, p. 29.

113. Ed. cit., p. 312.

114. Véase soneto completo en Garcilaso y su escuela poética, edición de Bernard Gicovate, Madrid, Taurus, 1983, pp. 88-89.
115. Ibidem, p. 101.
116. La trayectoria..., op. cit., p. 41.
117. Ausias March et ses prédécesseurs, cit. por Himelblau, art. cit., p. 179. Véase a este respecto: 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; 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.
118. Obra poética completa, edición, introducción y notas de R. Ferreres, Madrid, Castalia, 1979, vol. I, p. 226.
119. Art. cit., p. 179.
120. "Notes...", art. cit., pp. 325-326.
121. Ferreres, edic. cit., vol. II, p. 12.
122. Himelblau, art. cit., p. 181.
123. Edic. cit., p. 279.
124. Ferreres, ed. cit., vol. I, p. 326.
125. Ibidem, p. 142.

126. Cfr. Lapesa, La trayectoria..., op. cit., pp. 41-45.

127. Véase López Bueno, B., Gutierre de Cetina..., op. cit., pp. 93-95.

128. Cito por Rubio González, Lorenzo (ed.), Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral, Valladolid, Institución cultural Simancas, 1980, p. 166.

129. Ibidem, p. 202.

130. Ibidem, p. 199.

131. Ibidem, pp. 206-210.

132. Fábulas mitológicas de España, op. cit., pp. 186, 234.

133. Gregorio Silvestre. Estudio biográfico y crítico, Granada, Facultad de Letras, 1939, pp. 198-199: "Entre su poema [de Acuña] y el de Silvestre creo que existen otras relaciones que las derivadas de un modelo y tema común. [...] Aunque no basten a explicar estas coincidencias la comunidad de modelo, es difícil señalar cuál de los dos lo ha sido del otro. Conjeturalmente me inclino a considerar como tal a Silvestre, no sólo porque su obra puede ser anterior en el tiempo. [...] Más decisivo me parece el que algunos pequeños episodios del poema de Silvestre no se encuentren en el de Acuña."

134. "Gregorio Silvestre y la poesía italiana", art. cit., p. 169.

135. Op. cit., pp. 94-95.

136. Varias poesías, ed. cit., p. 187.

137. Véase Poesías de Pedro Lainez, ed. cit., p. 57.

138. BAE., XXXII, p. 131.

139. Op. cit., p. 95. Para los Cartapacios véase, de Menéndez Pidal, R., "Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI", art. cit., pp. 151-170.

140. Versos reproducidos de Menéndez Pidal, R., "Los romances de don Bueso", Bulletin Hispanique, 50, 1949, p. 308.

141. Alonso, D., Cancionero y romancero español, Barcelona, Salvat, 1972, p. 87.

142. El romancero viejo, edición de Mercedes Díaz Roig, Madrid, Cátedra, 1976, p. 159.



## 6. ANALISIS METRICO DE VARIAS POESIAS. LOS GENEROS LITERARIOS.

### 6.1. Métrica italianista y métrica tradicional.

Entre las innovaciones que aportaron las nuevas corrientes poéticas italianistas, una que tuvo una importancia decisiva fue la introducción de nuevas formas métricas. Esto era inevitable, pues las nuevas ideas que afluían a la península, tanto ideológicas como estéticas, no podían verse al castellano a través de las formas tradicionales. Unos nuevos contenidos exigían una nueva forma de expresión ("Claro está que no era indiferente emplear una métrica u otra. El verso elegido imponía, al principio sobre todo, la obediencia a un tipo general de arte condicionado por hábitos privativos.<sup>1</sup>"), de ahí el arraigo creciente que se produce en este siglo de formas poéticas y estróficas hasta entonces ajenas a nuestra tradición (soneto, canción petrarquista, silva, terceto, octava real, lira...).

Aunque algunos de estos metros habían sido ya cultivados con anterioridad (Mena, Imperial y Santillana), no podemos afirmar que se produzca su arraigo definitivo hasta la obra de Boscán y Garcilaso. Acuña, como perteneciente a la escuela de este último, es muestra patente del predominio de la forma italiana sobre la castellana, y si no en igual medida que aquél es porque en muchos poetas las nuevas formas no hicieron olvidar las antiguas, que se siguen cultivando paralelamente, aunque en muchísima menor medida.

## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

Todas las composiciones que hasta aquí hemos tratado, son propias de nuestra España: las cuales aunque en sí son elegantes, suaves y graciosas, no se puede negar, sino que las italianas las hacen grande ventaja, no solo en la gravedad, amplitud, y dulzura, pero en la muchedumbre, y variedad de consonancias: y porque son más a propósito para las sonadas de mucho artificio. Rengifo, Arte poética española. (2)

Al analizar las formas métricas más frecuentes en Acuña resulta evidente este predominio, con 107 composiciones en metros italianos y únicamente 11 en metros tradicionales.

### 6.2. Análisis del verso en Varias poesías.

#### 6.2.1. Endecasílabos.

Es el endecasílabo "verso de once sílabas, con ictus constante en la décima y otro acento rítmico principal que puede ocupar distintos lugares, con predominio de situación en la cuarta o sexta sílaba; a estos dos acentos básicos les pueden acompañar otros distintos que definen diversos ritmos." <sup>3</sup> Antes de analizar con mayor detalle esas diversas variedades rítmicas del endecasílabo hablaremos un poco de su historia. Resulta tradicional considerar la célebre conversación entre Boscán y Navagero en 1526 en Granada como un hecho determinante en la adopción por parte de la poesía española del endecasílabo italiano. Así lo afirma, por ejemplo, Luis Zapata en su Carlo famoso (1556):

...Boscán, que fué el primero 4  
que trujo acá el capaz verso toscano,

No obstante, resultaría injusto olvidar la labor poética que en versos endecasílabos realizaron autores anteriores

como Imperial o Santillana, independientemente de que logran una mayor o menor adecuación al castellano. A este respecto nos parecen muy acertadas las palabras de Argote de Molina en su Discurso sobre la poesía castellana (1547):

No fueron los primeros que lo restituyeron [el endecasílabo] a España el Boscán y Garcí Lasso (como algunos creen) porque ya en tiempos del rey don Juan el segundo era usado, como vemos en el libro de los Sonetos y cáñones del marqués de Santillana, que yo tengo; aunque fueron los primeros que mejor lo tractaron, particularmente el Garcí Lasso, que en la dulçura y lindeza de conceptos, y en el arte y elegancia no deve nada al Petrarca, ni a los más excelentes poetas de Ytalia. (6)

El endecasílabo español, en la primera mitad del s. XVI, dejará de ser un verso de importancia secundaria, constituyéndose como el principal protagonista de la nueva métrica. Acuña, como miembro integrante de esa primera generación de poetas italianistas que acaudillan Boscán y Garcilaso, y a la que nos referimos en páginas anteriores, concede especial importancia al endecasílabo en sus poemas. Antes de proceder al análisis de dicho verso en el caso concreto de Varias poesías, reseñaremos brevemente los diversos tipos de endecasílabos más importantes de entre los rítmicamente posibles.

Desde un punto de vista rítmico podemos considerar que todo endecasílabo se encuentra dividido mediante una cesura en dos hemistiquios desiguales. Si el primer hemistiquio es mayor que el segundo, esto es, si consta de seis (a veces siete) sílabas, dicho endecasílabo recibe el calificativo de "a maiore". Si, en cambio, el primer hemistiquio es menor que el segundo, es decir, si consta de cinco (a veces cuatro)

## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

silabas, el endecasílabo recibirá el calificativo de "a minore". Ambos tipos, que a partir de ahora nombraremos como A ("a maiore") y B ("a minore"), vienen determinados por la colocación del segundo acento rítmico en importancia dentro del verso: sexta y cuarta sílabas respectivamente.

o o o o o ó o o o o o Tipo A ("a maiore")

o o o ó o o o o o o o o Tipo B ("a minore")

Dependerá de si la palabra acentuada es grave o aguda el hecho de que el primer hemistiquio tenga en cada caso más o menos sílabas:

"En extrema pasión / vivía contento", Tipo A, 6+6.

(XXI, v. 1.)

"Señor, en quien nos vive / y ha quedado", Tipo A, 7+4.

(XXIII, v. 1.)

"Cuando la alegre y / dulce primavera", Tipo B, 5+6.

(LXIV, v. 1.)

"Con la razón / en su verdad envuelta", Tipo B, 4+7.

(LIII, v. 1.)

Estos dos tipos, A y B, pueden a su vez subdividirse atendiendo a la distinta colocación de otros acentos más secundarios:

A(1):      ó o o o o ó o o o o o (enfático)

A(2):      o ó o o o ó o o o o o (heroico)

A(3):      o o ó o o ó o o o o o (melódico)

## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

- B(1):        o o o ò o o o o o o ò o  
B(2):        o o o ò o o o ò o ò o (sáfico)  
              o o o ò o ò o o o ò o (a la francesa)  
B(3):        o o o ò o o ò o o ò o (italiano)  
              ò o o ò o o ò o o ò o (gallego-portugués)

Es preciso hacer algunas observaciones al cuadro anterior. Tanto el tipo A como el B puros (B(1) según la terminología de Henríquez Ureña), es decir, sólo con acentuaciones en sexta y décima o en cuarta y décima respectivamente, tienen una existencia meramente teórica, pues no es posible rítmicamente la existencia de más de tres sílabas de anacrusa. Hemos puesto entre paréntesis los calificativos más generalizados de los diversos tipos siguiendo a Baehr. El endecasílabo sáfico puede llevar opcionalmente también acento en la primera sílaba. El endecasílabo "italiano" recibe asimismo la denominación de dactílico o anapéstico y el gallego-portugués se nombra también como de gaita gallega o de arte mayor.

Las variantes de ambos tipos A y B se mezclan libremente entre sí, otorgando al poema una textura polirrítmica encaminada a "lograr consciente o inconscientemente la más plena efectividad creadora de la expresión." <sup>10</sup> Esto no niega que existan tipos predominantes, tipos más frecuentes, dentro de cada época, o incluso autor. ¿Cuáles son los tipos más frecuentes en el tiempo de Acuña? Según Pedro Henríquez Ureña, en un estudio ya clásico, a partir de Boscán los tipos predominantes los constituyen las distintas variantes de A y el tipo B(2). El tipo B(3) desaparecerá progresivamente "porque

## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

los poetas españoles lo reconocían como aliado del dodecasilabo en el arte mayor", entendiéndose a partir de ahora como un síntoma de descuido por parte del poeta.<sup>11</sup> Dentro del grupo formado por las distintas variantes de A puede establecerse la siguiente ordenación de mayor a menor frecuencia: 1) A(2), heroico; 2) A(3), melódico; 3) A(1), enfático.<sup>12</sup> Son pues los tipos A(2) y B(2) los más predominantes, aunque todavía en la primera mitad del siglo el tipo sáfico sea el más frecuente de los dos y sólo a mediados de siglo se equilibren en frecuencia: "...y aún [en] Boscán y Garcilaso, el sáfico [B(2)] es la base fundamental del endecasílabo español; sólo a partir de la segunda mitad del siglo XVI el tipo A(2) alcanza en el promedio del uso la misma proporción que el B(2)."<sup>13</sup>

A partir de aquí intentaremos delimitar cuáles son los tipos de endecasílabo más frecuentes en Varias poesías, así como resaltar las distintas peculiaridades rítmicas que se nos presenten en el análisis, todo ello dentro de las evidentes limitaciones que plantea la dificultad de analizar tan gran número de versos, así como de extraer conclusiones relevantes de un hecho tan complejo como pueda ser el valor expresivo o estilístico de los distintos tipos rítmicos.

El análisis exhaustivo de los diversos tipos rítmicos existentes en los 5.309 endecasílabos que contiene Varias poesías requiere razonablemente la utilización de recursos informáticos.<sup>14</sup> Sería necesaria la elaboración de un programa que analizase y clasificase automáticamente cada uno de los endecasílabos.<sup>15</sup> Ante la imposibilidad de realizar ese traba-

## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

io informático tan complejo en el seno del presente estudio (tarea que podría constituir por sí mismo un trabajo independiente dada la novedad del planteamiento y el interés de los resultados), procederemos a un análisis manual no exhaustivo. Para que este análisis no exhaustivo sí sea indicativo es preciso realizar un sondeo, extraer una muestra que sea representativa y que nos permita generalizar, con un pequeño margen de error, los resultados obtenidos sobre un limitado número de versos al conjunto total de endecasílabos que

16

aparecen en Varias poesías. Para ello nos hemos planteado trabajar sobre el 10% del total de endecasílabos, es decir, analizaremos 500 endecasílabos del total de 5.309. Para determinar qué quinientos endecasílabos de entre el total había que analizar hemos recurrido a una toma de muestras aleatoria.

17

No obstante, para lograr una mayor representatividad, hemos realizado con anterioridad una triple división en Varias poesías que permita participar en las muestras a los tipos de agrupaciones estróficas de endecasílabos que consideramos más diferenciadas entre sí: sonetos, no sonetos (tiradas de endecasílabos más o menos extensos) y endecasílabos en estrofas heterométricas (junto con heptasílabos):

	<u>Núm. versos</u>	<u>%</u>	<u>analizados</u>
Sonetos (85)	1.190	22,4%	112
No sonetos	3.896	73,4%	367
Endecasílabos	<u>223</u>	<u>4,2%</u>	<u>21</u>
(estrofas heterométricas)			
Totales:	5.309	100,0%	500

## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

Como podemos ver en dicho cuadro hemos dividido los 5.309 endecasílabos de Varias poesías en tres grupos lo más homogéneos entre sí: a) Sonetos; b) No sonetos (fundamentalmente poemas extensos); c) Endecasílabos en estrofas heterométricas (liras y canciones fundamentalmente). En la primera columna numérica figuran el número de endecasílabos que constituyen cada grupo. En la segunda columna, el tanto por ciento que representan los endecasílabos de cada grupo respecto al número total (5.309). En la tercera columna, en consecuencia con los porcentajes anteriores, figuran el número de endecasílabos que corresponde analizar dentro de cada grupo, proporcionalmente a los 500 endecasílabos que nos propusimos considerar como muestra.

Una vez realizada la anterior división, extraímos aleatoriamente el número de versos correspondiente a cada grupo, y los analizamos rítmicamente. Los resultados de cada grupo fueron agrupados. El resultado general, ordenado por tipos rítmicos, es el siguiente:

<u>Tipos de endecasílabo</u>	<u>Frecuencias absolutas</u>	<u>Frecuencias relativas</u>
A(1), enfático:	30	6,0%
A(2), heroico:	180	36,0%
A(3), melódico:	<u>117</u>	<u>23,4%</u>
Total grupo.....	327	67,4%



Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

B(2), sáfico:	159	31,8%
B(3), italiano/gaita gallega:	4	0,8%
Total grupo.....	163	32,6%
-----		
A y B(1), tipos teóricos:	10	2,0%
=====		
TOTALES	500	100%

Las conclusiones que podemos extraer tras el análisis son bastante claras. Puntualicemos las más importantes:

A) Predominio de los tipos de A [A(1), A(2), A(3): 67,4%] sobre los de B [B(2), B(3): 32,6%]. A este respecto coincidiría con Cetina.<sup>18</sup>

B) Equilibrio de los dos tipos más frecuentes: A(2), 36,0% y B(2), 31,8%, con ligero predominio del primero. Equilibrio generalizado a partir de mediados del XVI a la mayoría de los poetas, según Baehr<sup>19</sup> y Henríquez Ureña.<sup>20</sup>

C) El orden de frecuencias dentro del grupo de A es el siguiente: 1) A(2), 36,0%; 2) A(3), 23,4%; 3) A(1), 6,0%. Ordenación que tanto Baehr<sup>21</sup> como Begoña López Bueno<sup>22</sup> consideran como la predominante.

Si generalizamos estos resultados al total de endecasílabos de Varias poesías, podemos afirmar que el endecasílabo que utiliza Hernando de Acuña, en cuanto a variantes rítmicas, no se aparta de los usos más generalizados del momento, tal como exponíamos al comienzo de este capítulo.

## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

No parece necesario ejemplificar aquí los anteriores tipos rítmicos, abundantes en Varias poesías. No obstante, antes de finalizar el presente análisis rítmico recogeremos algunos otros tipos menos frecuentes:

23

A) Los tipos A y B(1), de existencia teórica, se corresponden en Acuña con endecasílabos de ritmo "flojo":

con imaginación o desvario

II, v. 632.

que con tu voluntad gocè de verte,

LXVII, v. 14.

B) Los tipos de B(3), italiano y de gaita portuguesa, de frecuencia marginal, dan la impresión de obedecer más a desplazamientos casuales de acentos que a un objetivo estético determinado:

no tuvo igual, si no fue el odio vuestro.

XX, v. 168.

Finalmente señalaremos la existencia, poco frecuente, de endecasílabos de acentuación anárquica (no incluidos en los anteriores porcentajes), ya reseñados por Henríquez Ureña en el caso de Boscán y Diego Hurtado de Mendoza, y por Begoña López Bueno en el caso de Cetina. Veamos algunos ejemplos de nuestro poeta:

es verte cantar solo sus amores

IV, v. 329.

usando en esto, no sin nuestra afrenta,

VI, v. 144.

Podemos concluir de todo lo anterior que los endecasílabos de Varias poesías presentan una caracterización rítmica coherente con los tipos más extendidos del momento en que fueron creados. además de una notable regularidad en la observancia de los acentos básicos prescritos para cada tipo.

Tras el análisis rítmico, acentual, del endecasílabo en Varias poesías, correspondería estudiar también otros diversos aspectos que afectan al verso en sí: medida, rima, pausa, encabalgamiento, tono. De algunos de estos fenómenos, si no resultan muy acusados, resulta problemático extraer conclusiones desde un punto de vista estilístico. Fenómenos como la sinalefa, la diéresis, sinéresis... vienen determinados generalmente por la medida del verso y salvo en contadas ocasiones no poseen un valor estilístico reconocible. Otros aspectos, como el tono, pueden obedecer tanto al carácter sintáctico del texto (paratáctico o hipotáctico) como al módulo de expresión (narración/diálogo) o incluso a la temática (amorosa, imperial/ exaltada; filosófica, moral/ meditativa). Todos estos aspectos son además, como anticipábamos, difícilmente cuantificables, y la "rentabilidad" de su estudio, quizá dudosa desde un punto de vista estrictamente literario, pasa desde luego por la realización de un estudio rigurosamente exhaustivo e interrelacionado de sus menores detalles. Por otra parte, temas como la medida o la rima de

## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

los versos, aparecen suficientemente estudiados en nuestro análisis de las formas estróficas y poemáticas de Varias poesías. En el presente caso nos limitaremos a complementar el estudio rítmico del endecasílabo atendiendo sólo a otros fenómenos que puedan caracterizar de algún modo la manera de ser literaria, específica de Varias poesías.

Aparte del análisis rítmico del endecasílabo, resulta también interesante prestar atención a las bímembraciones y plurímembraciones del verso:

Un Monarca, un Imperio y una Espada;

XCIV, v. 8.

Por sosegado mar, con manso viento

XX, v. 1.

Dicho procedimiento confiere al discurso poético, evidentemente, un gran equilibrio y regularidad, cualidades que el poeta puede aprovechar de diversas maneras: abriendo o cerrando con mayor rotundidad un poema o estrofa destacada, resaltando la importancia de determinados conceptos, etc. Dicho recurso, que concede al poema una cualidad visual casi arquitectónica, aparte de rítmica, es considerado por Dámaso Alonso<sup>26</sup> como un rasgo manierista. Su mayor o menor uso, su mayor o menor complejidad, se relacionaría con esa creciente elaboración formal que el manierismo posee en cuanto puente de unión entre poesía renacentista y poesía barroca. Las bímembraciones y plurímembraciones del verso pueden mostrar un menor o mayor grado de elaboración formal, según determi-

## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

nen una mera división rítmica del verso:

Alta señora, que en la edad presente  
XXII, v. 1.

O bien persigan una igualdad formal (gramatical) entre los distintos miembros:

la dura suerte, el áspero tormento,  
CX, v. 13.

Este segundo tipo es el que analizamos en el caso de Varias poesías, pues es el que muestra una mayor voluntad estilística por parte del poeta. Los endecasílabos bimembres son frecuentes, veamos algunos:

Si un bajo estilo y torpe entendimiento  
III, v. 1.

acusó a Paris y demandó a Helena  
VI, v. 481.

manso correr o curso presuroso  
IV, v. 168.

Espesos montes, espaciosos campos,  
IV, v. 350.

pasar continuo y doloroso canto  
XLVI, v. 12.

También son frecuentes los endecasílabos trimembres:

Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

el aire, el ademán y la postura

III, v. 125.

¿qué gracia, qué valor o qué hermosura

IV, v. 182.

se engrandece, se ensalza y se mejora

XLIV, v. 8.

de Nápoles, de Roma y Lombardía

IV, v. 302.

por montes, por riberas y por campos

IV, v. 401.

los árboles, las flores y los prados

LXV, v. 113.

con llanto, con suspiros, y gimiendo

III, v. 413.

También encontramos, aunque con menor frecuencia, plurimembraciones de más de tres miembros, que en algunos casos se extienden a más de un verso, casi siempre como enumeraciones diversas:

por montes, valles, selvas y riberas

III, v. 218.

Busca, tienta, procura, usando de arte,

III, v. 597.

la tierra, el mar, el cielo y las estrellas,

Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

el sol, la luna y los planetas todos,

VI, vv. 669-670.

que el carro, los caballos, y él, perdido,  
sobre el lombardo Fo cayó, abrasando  
riberas, aguas, montes y campaña.

CVI, vv. 12-14.

mi estilo, mi razón, mi ingenio y arte.

CIV, v. 8.

Asimismo es posible encontrar plurimembraciones de tres que se extienden al verso o versos contiguos:

Yo maté a Cromio y Halio, con Alàstor,  
maté a Noemòn, a Cèranon, a Alcandro,  
a Càrope, Toòn, Quersidamante

VI, vv. 603-605.

los graciosos meneos, el semblante,  
el aire, el ademàn y la postura,

XX, vv. 370-371.

la bondad, el saber, la valentia  
del mejor, o más sabio, o más valiente

CI, vv. 7-8.

Otro recurso grato a Acuña y que determina una división simétrica, al menos rítmica, del verso, consiste en situar un vocativo en el centro mismo del verso. Dicho vocativo puede referirse tanto a la amada ("señora"), al mismo "Amor", al

Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

destinatario de un poema filosófico o dedicatorio ("señor"), o a cualquier otro ser real o imaginario. Veamos algunos ejemplos:

vuestra fama, señora, ya llegara  
LVII, v. 3.

mi perdición, señora, conocida  
XLVIII, v. 10.

No bastan ya, señora, a desviarme  
XX, v. 394.

¿Dónde está el arco, Amor, que te hacia  
III, v. 201.

Bien pudieras, Amor, con tantos males  
LXXXIV, v. 9.

Ya se acerca, señor, o es ya llegada  
XCIV, v. 1.

Yo conozco, señor, doliente o sano  
XXXIX, v. 9.

De tu tristeza, Heráclito, me espanto  
XLVII, v. 1.

Yo me admiro, Demócrito, que cuanto  
XLVII, v. 5.



## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

Pero quiero, Lavinio, ahora avisarte

CIV, v. 5.

Pues no niego, Siqueo, que manifiesto

XVIII, v. 166.

En otros casos el vocativo se sitúa en primera posición dentro del verso:

Alma, pues hoy el que formó la vida

XCIII, v. 1.

don Martín, pues sé bien la de tu pecho

XCV, v. 2.

En relación con los ejemplos anteriores es preciso introducir ahora el concepto de braquistiquio: "El braquistiquio o hemistiquio corto, es la estructuración pausal más breve del verso castellano; no llega a cuatro tiempos. El braquistiquio es de un gran efecto expresivo dentro de nuestras formas de elocución; es un corte, una pausa breve, que, como tal, ya supone el interés del poeta por poner alguna cosa de relieve." <sup>27</sup> Estas características expresivas, matizadoras, del braquistiquio, resultan evidentes en el caso anterior de los vocativos y en otros muchos casos en los que Acuña muestra su inclinación por el procedimiento:

a Cristo, que es bondad summa cumplida

XLII, v. 8.

## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

Eco, del centro de la gran montaña,  
LXV, v. 215.

Si Amor, así como extremo mi pena  
CVII, v. 1.

En otras ocasiones, el braquístiquio no parece cumplir ninguna función matizadora, sino solamente rítmica. Acuña, por ejemplo, muestra una gran preferencia por los braquístiquios mínimos del tipo siguiente:

y, pues tan altamente aquí se emplea,  
LXXIII, v. 3.

y, porque al veros todo bien pospuse  
LXX, v. 6.

y, como quien trabaja en su provecho  
LXXX, v. 3.

y, ablandada la cera en el altura  
CV, v. 11.

y, viendo mi remedio y mi consuelo  
XX, v. 13.

y, faltándome ya de mi señora  
LI, v. 4.

El braquístiquio no tiene que ser necesariamente producto de un encabalgamiento, aunque muchos sí lo son. Entendemos por encabalgamiento "un desajuste que se produce en la estro-

## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

fa cuando una pausa versal no coincide con una pausa morfo-  
28  
sintáctica." Veamos algún ejemplo:

me vuelve al sacro monte, donde espero// [p. versal]  
levantarme/ [p. morfosintáctica] más alto...

XLV, vv. 6-7.

Algunos braquistiquios se producen, por lo tanto, como consecuencia de un encabalgamiento que recibe el calificativo de "abrupto": "Cuando la fluidez del verso encabalgante se detiene antes de la quinta sílaba del encabalgado, esto es, se hace pausa antes de esa sílaba".  
29  
Veamos algún ejemplo:

Como aquel que a la muerte está presente// [v. encabalgante]  
de su señor,/ a quien ponzoña ha dado, [v. encabalgado]

XXXVII, vv. 1-2.

y el nombre justamente tan nombrado// del Vasto,/ ...

XLI, vv. 12-13.

En muy sáve aunque en muy gran tormento// vivo,/ ...

XLIX, vv. 1-2.

sin que cese su furia ni se aparte// de mí,/ ...

LXI, vv. 7-8.

atento contemplò el retrato que era// de ninfa,/ ...

IV, vv. 14-15.

El encabalgamiento, opuesto a la esticomitia (coincidencia de pausas versales y gramaticales), tiene una función estilística de carácter rítmico muy acusada:

Pero cuando quiere alguno acompañar el estilo conforme con la celsitud y belleza del pensamiento procura desatar los versos, y muestra con este desplazamiento y partición cuanta grandeza tiene y hermosura en el sujeto, en las voces y en el estilo, porque lo hace levantado, compuesto y bellissimo en la forma y figura del decir esta división, y lo aparta de la vulgaridad de los otros, mas este rompimiento no ha de ser contino, porque engendra fastidio la perpetua semejanza. Herrera, Anotaciones. (30)

-----

En el caso del encabalgamiento abrupto se intensifican los valores expresivos y matizadores que ya concedíamos al simple braquisticuo. Valores que no se limitan al aspecto rítmico, sino que suponen además una fuerte caída tonal tras el encabalgamiento. En el caso particular de Varias poesías los encabalgamientos parecen predominar en los poemas menos extensos (sonetos) y escasear en los poemas largos, especialmente en las partes más narrativas o descriptivas. El mayor tono emocional de los sonetos amorosos, su brevedad, su mayor complejidad sintáctica, harían comprensible la mayor frecuencia de encabalgamientos abruptos. En cambio, el predominio de las esticomitias es fácilmente perceptible en poemas extensos como La fábula de Narciso o Estancias.

### 6.2.3. Heptasilabos y octosilabos.

Aparte del endecasílabo, que es el tipo de verso predominante en Varias poesías, encontramos también en la obra de nuestro poeta heptasilabos y octosilabos.

-Heptasilabos: aparecen combinados con endecasílabos en lirás garcilasianas, canciones petrarquistas y madrigales. Las

## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

relaciones entre ambos versos, así como el mayor o menor predominio de cada uno, aparecen analizadas en nuestro estudio particular de las formas poéticas que los engloban (véase más adelante). Veamos ahora los tipos rítmicos:

Trocaico	o / ò o / ò o / ò o	(ritmo binario)
Dactílico	o o / ò o o / ò o	(ritmo ternario)
Trocaico + dactílico	ò o / ò o o / ò o	(binario + ternario)
Dactílico + trocaico	ò o o / ò o / ò o	(ternario + binario)

los tipos predominantes son los dos primeros, según  
31  
Baehr, los cuales alternan con las variantes mixtas formando composiciones polimétricas. Analicemos algunas muestras de

### Varias poesías:

De vuestra torpe lira	(trocaico)
ofende tanto el son, que en un momento	
mueve al discreto a ira	(dactílico + trocaico)
y a descontentamiento	(trocaico)
y vos sólo, señor, quedáis contento.	
Yo en ásperas montañas	(trocaico)
no dudo que tal canto endureciese	
las fieras alimañas	(trocaico)
o a risa las moviese	(trocaico)
si natura el reír les concediese	
Jamás le ocuparía	(trocaico)
en claros hechos de la antigua historia,	
mas sólo cantaría.	(trocaico)

Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

Para inmortal memoria, (trocaico)  
el tiempo de mi pena y de mi gloria.

CII, vv. 1-15.

En el tiempo, señora, que encubria  
lo que publico agora, (trocaico)  
no ruve de descanso sola un hora.  
Lo que sentia me forzó a quejarme,  
y quedo más quejoso, (trocaico)  
porque lo que vosquê para aliviarme  
me da menos reposo; (trocaico)  
y pues todo camino es tan dañoso,  
yo tomo por mejor (trocaico)  
dejarme en vuestra mano y la de Amor.

LXXXVIII

No parece necesario poner más ejemplos. Resulta claramente predominante el tipo trocaico de heptasilabo sobre las demás variantes en el conjunto de poemas que, conteniendo versos heptasilabos, forman parte de Varias poesías.

-Octosilabos: El octosilabo es el verso más tradicional español; ni siquiera la introducción durante el siglo XVI de las nuevas formas métricas italianas, a base de endecasilabos, rebajaron su popularidad. El octosilabo se vio entonces asociado a la tradición lírica medieval castellana, que algunos poetas más tradicionales miraban con nostalgia. En Acuña, como en muchos poetas de su momento, el octosilabo ocupa su lugar junto al endecasilabo. Sobre las mutuas relaciones e

influencias entre la métrica tradicional y la italianista en la primera generación de petrarquistas españoles ya hemos hablado suficientemente en páginas anteriores. Tampoco corresponde aquí trazar una panorámica de la trayectoria histórica del octosílabo o de los problemas que plantea su origen o procedencia. Nos limitaremos simplemente a intentar caracterizar rítmicamente los versos que componen el cancionero en metros tradicionales de Varias poesías.

El octosílabo es ante todo un verso de una notable libertad rítmica: sólo tiene un acento realmente necesario sobre la penúltima sílaba. La diversa colocación de los restantes acentos del verso determina, al igual que en el heptasílabo, los siguientes tipos:

Trocaico	ó o ó o ó o ó o	(binario)
Dactílico	ó o o ó o o ó o	(ternario)
Mixto a (trocaico + dactílico)	o ó o ó o o ó o	(binario + ternario)
Mixto b (dactílico + trocaico)	o ó o o ó o ó o	(ternario + binario)

Dichos tipos, al igual que en las variantes rítmicas del heptasílabo, se combinan libremente dentro de los poemas. En el caso concreto de Varias poesías, y al igual que en toda la lírica en general de los siglos XV y XVI, el tipo trocaico es el predominante. Tras un análisis aleatorio de numerosos octosílabos de Varias poesías, resulta claramente predominante -incluso dentro de la mayoría de las estrofas- el tipo

Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

trocaico. Con menor frecuencia le siguen los tipos mixtos y el dactílico. Veamos algunos ejemplos representativos:

Es cosa en amor muy hecha,	(trocaico)
donde no hay hora segura,	( " )
el venir siempre en figura	( " )
de verdad cualquier sospecha;	( " )
pero si el dolor estrecha	( " )
a quien sospechas le dan,	(mixto a)
certezas se le harán.	(mixto b)

XI, vv. 4-10.

Mas los míos que os miraban	(trocaico)
y miràndoos, conocían	( " )
el regalo en que vivían,	( " )
el bien que en veros gozaban	(mixto a)
y el que partiendo pedían,	(dactílico)
no tienen más que perder:	(mixto a)
pues no veros es no ver,	(trocaico)
sólo les queda esperar	(dactílico)
que, volvièndoos a mirar,	(trocaico)
vuelvan a cobrar su ser.	(trocaico)

XVII, vv. 41-50.

De diversas ocasiones	(trocaico)
nacen diversos efetos,	(dactílico)
y así de muchas pasiones	(mixto a)
no se alcanzan los secretos	(trocaico)
ni se entienden las razones.	( " )



Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

Hasta hora yo tenía	( " )
por cierto, señora mía,	(mixto b)
que sólo del mal de amor	(mixto b)
procediese el triste humor	(trocaico)
que llaman melancolía.	(mixto)

VIII, vv. 1-10.

El orden de frecuencia resulta claramente: trocaico, mixto y dactílico.

6.3. Formas métricas italianistas.

El soneto.

Es el paradigma métrico más utilizado por Acuña: de 107 composiciones en metros italianos 85 son sonetos. El auge del soneto es una de las principales características del Renacimiento español:

Los intentos del siglo XV no fueron sustanciales. Boscán y Garcilaso, que arraigaron verdaderamente el soneto en España y crearon el fundamento de su desarrollo triunfal no recurrieron a sus antecesores, sino de manera directa al mismo Petrarca, y reprodujeron por primera vez la forma característica del soneto del maestro italiano en lengua española. (34)

Dicha importancia ha desencadenado una verdadera oleada de alabanzas del soneto:

La claridad y la belleza de su estructura, la necesidad de alcanzar mayor vibración y acento en la segunda mitad, graciosa y enérgicamente articulada, y la facilidad con que se aprende de memoria, son cualidades que forzosamente habían de resultar gratas y útiles a los grandes maestros. [...] Ciertamente estos grandes maestros habrían podido manifestar las misma fuerza de su genio en otras formas cualesquiera, las más distintas; pero, al elevar el soneto a forma lírica cardinal, otros muchos ingenios, de más limitada capacidad, aunque no carentes de ciertas dotes, que en otras formas líricas hubieran resultado difusos, se vieron obligados a condensar sus impresiones y emociones en el apretado haz del soneto. (35)

El tipo de soneto principalmente cultivado por Acuña es el más abundante en Petrarca: ABBA ABBA CDE CDE, pues más de la tercera parte de los sonetos del Canzoniere sigue dicho esquema. Veamos una tabla comparativa donde aparecen reseña-

**Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios**

dos por orden de mayor a menor frecuencia los diferentes tipos de tercetos (las frecuencias absolutas aparecen entre paréntesis) utilizados tanto por Acuña (Varias poesías) como por Petrarca (Canzoniere) en sus respectivos sonetos.

<u>Acuña (Varias poesías)</u>	<u>Petrarca (Canzoniere)</u>
CDE CDE (72)	CDE CDE (120)
CDC DCD (7)	CDC DCD (117)
CDE DCE (3)	CDE DCE (66)
CDE FCE (1)	-
CDE CED (1)	-
BAB ABA (1)	-

Donde podemos observar cómo coinciden en ambos poetas los tres tipos más frecuentes de tercetos.

Otra tabla comparativa nos permitiría extender dicha comparación a poetas castellanos considerados como pertenecientes a una misma generación poética (las frecuencias de cada tipo de endecasílabo figuran entre paréntesis):

<u>Acuña</u>	<u>Boscán</u>	<u>Garcilaso</u>	<u>Cetina</u>	<u>Hurtado</u>
CDE CDE (72)	(19)	(17)	(164)	(20)
CDC DCD (7)	(27)	(5)	(59)	(15)
CDE DCE (3)	(20)	(11)	(7)	(4)
CDE FCE (1)	-	-	-	-
CDE CED (1)	-	(1)	(3)	(1)
BAB ABA (1)	-	-	-	-

La presente tabla nos muestra claramente un notable para-

## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

lelismo en la utilización de los diversos tipos de tercetos, paralelismo que se refuerza en poetas como Cetina y Hurtado de Mendoza, que pueden ser considerados también en otros aspectos (cronológicos, temáticos...) más cercanos a nuestro poeta. Un rasgo destacable en nuestro poeta es el predominio con gran ventaja del primer tipo de tercetos (CDE CDE) sobre los restantes tipos, distribución sólo comparable en alguna medida a las de Garcilaso y Cetina.

Algunos sonetos de Acuña presentan algunas peculiaridades respecto a la rima. Destacaremos las siguientes:

- Soneto sobre la red de amor (XXVI) y respuestas (XXVII-XXIX). Los cuatro sonetos presentan idénticas palabras-rima: hecha, prande, tiende, deshecha, flecha, defiende, vende, flecha, viene, ciego, mira. Antonio Prieto considera dicho soneto como una muestra de los orígenes populares, dialogados del soneto: "...el soneto, en su nacimiento, no es el 'género' métrico de la introspección, propio del monólogo o meditación, sino que juega como vehículo del diálogo, del debate, remitiendo un tanto a un origen popular que lo haría descender del estrambote de amor siciliano."<sup>39</sup>

- Soneto El Viernes Santo al alma (XCIII), que según Fucilla es el "primer soneto en español que contiene el artificio de los consonantes idénticos":<sup>40</sup>

Alma, pues hoy el que formó la vida  
y el que tiene poder sobre la muerte,  
sólo por remediar tu eterna muerte,

## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

dio el precio inestimable de su vida,  
mira que es justo que en ti tengan vida  
los méritos y pasos de su muerte,  
y conoce que es viento, sombra o muerte  
cuanto el error del mundo llama vida.

Y así podràs, saliendo de esta muerte,  
entrar en posesi3n de aquella vida  
que no la acabarà tiempo ni muerte.

Endereza el camino a mejor vida,  
deja el siniestro que te lleva a muerte,  
que el derecho es mäs llano y va a la vida.

XCIII, p. 327.

El recurso de la rima idèntica, a pesar de su frecuente valoraci3n negativa ("En el sentido estricto de la palabra, la rima idèntica parece haber sido tambièn en la Edad Media s3lo una soluci3n de compromiso; en los Siglos de Oro son tan poco frecuentes, que algunos entienden que sirven de criterio negativo en cuestiones de atribuci3n cuando se presenta repetidas veces"),<sup>41</sup> debe ser valorado mäs que como inhabilidad tècnica, como anticipo manierista, en cuanto supone un artificio formal meramente externo sin suficiente correspondencia en el plano del contenido, manierismo que encontraría el terreno abonado en esa persistencia de elementos de la tradici3n cancioneril y cortès que es com3n a todos los poetas castellanos del momento y que comentamos en anteriores pàginas. En este sentido ese conceptismo se manifestaría<sup>42</sup> tambièn aquí, aunque bajo distinta apariencia.

## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

Es preciso, llegado este momento, aludir a los contenidos temáticos de los sonetos de Varias poesías. Aunque ya en un capítulo anterior nos ocupamos del análisis temático, parece también necesario trazar ahora una breve panorámica de los diversos contenidos temáticos de los sonetos de Acuña, desde la especial perspectiva que nos otorga el estudio específico de esa forma poética concreta. Atendiendo a esto podemos clasificar los sonetos de Acuña en los siguientes grupos:

Amorosos (61 sonetos)

Filosóficos (10 sonetos)

Dedicatorios (5 sonetos)

Funerarios (5 sonetos)

Mitológicos (4 sonetos)

El predominio de los sonetos amorosos se corresponde consecuentemente con el más extendido modelo de soneto: el petrarquista. No obstante, como ya señalamos en páginas anteriores, no hemos de olvidar la existencia, dentro del grupo de sonetos amorosos, de catorce sonetos de temática bucólica que suponen para A. Prieto una "contaminación" no presente en el Canzoniere.<sup>43</sup> Los sonetos filosóficos, funerarios y dedicatorios ejemplifican un tipo de soneto más discursivo y austero, menos atento a las sutilezas amorosas y de una mayor seriedad. Los cuatro sonetos mitológicos se muestran ajenos a cualquier tipo de problemática, ya amorosa, ya humana, relacionada directamente con el autor.<sup>44</sup>

Es el soneto el paradigma métrico quizá más logrado de Acuña, donde demuestra sus mejores facultades poéticas. Esas

## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

exigencias de concisión que parece conllevar el soneto, a las que nos hemos referido anteriormente, serían en alguna medida responsables del acierto. Más adelante veremos como en algunas composiciones más extensas Acuña se pierde a veces en discursos redundantes e incluso torpes, alejándose de la elegancia y naturalidad de la mayor parte de sus sonetos. Es sin duda alguna en los sonetos donde don Hernando se mueve con mayor espontaneidad y facilidad. Veamos un bellissimo ejemplo:

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

XXXII

¿No sería quizá el poeta consciente de ello, y pretendió mediante el soneto bucólico no marginar una temática tan

## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

importante como la pastoril reduciéndola exclusivamente a unas formas métricas extensas que no dominaba en igual medida? ¿Acaso no es el soneto de Acuña la forma poética de mayor versatilidad temática de Varias poesías? ¿Acaso no desarrolló también un soneto mitológico de brevedad lapidaria?

Veamos algunos versos del ejemplo anterior donde la perfección y el cuidado son claramente palpables:

rompe con fuerza y pasa con rúido

.....

por sosegado curso semejante

XXXII, vv. 6 y 9.

En los dos versos anteriores podemos apreciar la buena resolución que adquiere el deseo del poeta de expresar fonéticamente los contenidos de los versos. En el primer verso el efecto de pujanza se logra mediante la colocación de los fonemas vibrantes en puntos rítmicamente privilegiados, a lo que cabría añadir la consonante bilabial oclusiva sorda seguida de vocal de máxima abertura situadas también en parte fuerte, todo ello dentro de un endecasílabo de ritmo enfático. El segundo ejemplo consigue la sensación de sosiego gracias a la repetición de la consonante alveolar fricativa sorda, de un modo similar al célebre ejemplo de Garcilaso: "En el silencio solo se escuchaba/ un susurro de abejas que sonaba." (Egloga, III, vv. 79-80).

45

Veamos otros ejemplos:



Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

y el nombre justamente tan nombrado  
del Vasto, por las cumbres del Parnaso  
XLI, vv. 12-13.

haga de su pasión el fundamento,  
para la gloria que apetece, el alma;  
XLII, vv. 10-11.

Estos últimos ejemplos muestran la habilidad de Acuña en el uso oportuno del braquístiquio ("...estructuración pausal más breve del verso castellano; no llega a cuatro tiempos.<sup>46</sup>"). En este caso el recurso potencia palabras tan clave como "alma" o el nombre del destinatario del poema: "El braquístiquio, como ya hemos anotado, es una forma de potenciación basada también en el comportamiento tonal: al ser el braquístiquio un grupo fónico muy corto, entre dos pausas, el nivel del tono es superior al del resto del verso, poniéndose, de este modo, de relieve.<sup>47</sup>"

Veamos otro ejemplo:

Por donde yo no hallo por razón  
que a Fortuna llamar deba siniestra,  
pues ella me guió con mano diestra  
a veros y a sufrir por vos pasión.  
LXII, vv. 5-8.

En él observaremos cómo existe una notable preocupación en Acuña por lograr una proporcionada distribución de la sustancia poética dentro de la estructura formal del soneto. Las palabras "razón" y "pasión" se contraponen no sólo a

## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

nivel de contenido, sino también por su colocación dentro de la estrofa. Iguales consideraciones podemos hacer respecto a "siniestra" y "diestra".

Todos estos ejemplos son desde luego sólo una breve muestra del talento compositivo que muestra Acuña en sus sonetos. En el capítulo de Análisis estilístico insistiremos con mayor precisión en el hacer poético de nuestro poeta.

### La canción petrarquista.

Este tipo de canción, de origen italiano, recibe el calificativo de petrarquista porque se conoció en España a través de la obra de Petrarca. Boscán es el introductor, pero al igual que con el soneto, esta forma alcanza su más alta <sup>48</sup> dimensión poética en la obra de Garcilaso. Segura Covarsí es autor de un estudio fundamental sobre esta forma poética, en el que divide en dos periodos su proceso de incorporación a la poesía española: A) Periodo de iniciación (al que pertenece nuestro poeta junto con Boscán, Garcilaso y Cetina), hasta 1550. B) Periodo de nacionalización (Herrera, Fray Luis de Leon, Francisco de Figueroa, Francisco de la Torre), de 1550 a 1600. Según el mismo autor, durante el primer periodo será muy determinante la influencia de Petrarca y se ensayará sobre una amplia variedad de tipos. El segundo periodo traerá consigo una menor dependencia del modelo petrarquista y se reducirá paulatinamente la variedad de tipos, cultivándose principalmente los de mayor arraigo nacional.

El esquema de canción seguido por Acuña es el más petrar-

## Análisis métrico de Varias poesías. Los géneros literarios

quista, es decir, el que sigue más estrechamente el modelo de Petrarca. Está compuesto por una serie indeterminada de estancias divididas en "piedi" y "sirima", más un verso de enlace entre ambas partes denominado "chiave". Esta estructuración se debe en gran medida a que dicha composición, al menos en un principio, se cantaba. La bimetración de la fronte en dos piedi de igual métrica (la rima no resulta pertinente) obedece a que la primera frase musical debía repetirse una vez:

Primera frase musical .....primer piedi  
Repetición de la primera frase musical... segundo piedi

La chiave, por su parte, constituía, como su nombre indica, una llave o elemento de unión entre la primera parte de la canción (fronte) y la segunda (sirima). Dicha unión se realizaba satisfactoriamente no sólo en cuanto que dicha chiave rimaba con el último verso de la fronte sin dejar de pertenecer sintácticamente a la sirima, sino también en cuanto que melódicamente servía de transición entre la frase musical de la fronte y la frase musical de la sirima. Para mayor claridad y a modo de ejemplo reproducimos los paradigmas métricos de las canciones de Acuña, así como la primera estrofa de una de ellas: