

LAS VARIAS POESÍAS (1591) DE HERNANDO DE ACUÑA:
DE UN DISEÑO ESTRUCTURAL «RENACENTISTA»
A UNA IMPRESIÓN «MANIERISTA»

GREGORIO CABELLO PORRAS
Universidad de Almería

I. Hernando de Acuña y el temprano petrarquismo en el siglo XVI

1. El hecho de que la poesía petrarquista haya sido conceptualizada como «historia», esto es, narración lírica de una vida que exige un orden secuencial como tal «historia», condición previa para la extracción de un *exemplum*¹, perceptible y más que latente en la compleja y dilatada composición del *Canzoniere* de Petrarca, hasta su ordenación definitiva en el manuscrito del código Vaticano Latino 3195 bajo la titulación de *Francisci Petrarche laureati poete Rerum vulgarium fragmenta*, se convertirá en determinante de una amplia y múltiple tradición de *cancioneros petrarquistas*. En ellos se aspiraba a recoger una serie de composiciones dispersas (*fragmentorum liber* en la titulación del código Chigiano)² cuyos límites

¹ Cf. A. Prieto, *La poesía del siglo XVI, I. Andáis tras mis escritos*, Cátedra, Madrid, 1984, páginas 30-36; J. Lara Garrido, «Manierismo estructural y desarrollo manierista del signo en las *Diversas rimas* de Vicente Espinel», en AA. VV., *Estudios sobre Vicente Espinel*, Anejos de *Analecta Malacitana*, Málaga, 1979, págs. 17-30; reimpresso en J. Lara Garrido y G. Garrote Bernal, *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, 1, Diputación Provincial de Málaga, 1993, págs. 319-330; y G. Cabello Porras, *Barroco y Cancionero. El «Desengaño de amor en rimas» de Pedro Soto de Rojas*, Universidad de Almería/Universidad de Málaga, Málaga, 2004, págs. 19-46.

² Cf. E. H. Wilkins, *Vita del Petrarca e la formazione del «Canzoniere»*, al cuidado de R. Censerani, Feltrinelli, Milán, ⁴1980, págs. 349-350. Para la exposición del proceso textual de formación del *Canzoniere*, cf. las págs. 335-384.

[395]

AnMal, XXX, 2, 2007, págs. 395-434.

extremos progresan sobre la figuración de una fábula amorosa, presentada como historia, narrada desde una perspectiva autobiográfica, que busca conjuntarse en una unidad estructural en la que se acuerden el discurso poético y el decurso vivencial bajo una significación homogeneizante y sumariadora que proporcione un sentido ejemplar a los diferentes *fragmenta*... Se trata de la constitución de un *exemplum* que se manifiesta en Petrarca por la voluntad de *retractatio* que reclaman su soneto proemio y la canción «Vergine bella...», con la que clausura sus *rime*³. Como ya señalara M. Santagata, en su tránsito crítico por la trayectoria de los cancioneros pospetrarquistas, «due aspetti mi sembrano determinanti nel processo di formazione delle raccolte liriche: la componente narrativa e quella didattica»⁴.

Hernando de Acuña, con sus *Varias poesías*⁵, se inserta en esta tradición poética de cancioneros petrarquistas, y su lírica se conforma de un modo tan personal y peculiar en esta dirección que incluso prefigura la aquilatación barroca del petrarquismo en España, en una de sus diversas vertientes: la que aboca a una alegorización de marcada huella medievalizante, representada por el *topos* de la *vanitas* y el desengaño del mundo⁶.

2. Si nos acercamos a los estudios literarios que conforman la bibliografía sobre el poeta vallisoletano, sin dejar de tener en cuenta a aquéllos que pueden considerarse pioneros en el ámbito de los datos biográficos desde una óptica en la que se conjuntan el positivismo con la recopilación anecdótica de datos⁷, a

³ Cf. M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Il Mulino, Boloña, 1992. Todas las citas del *Canzoniere* irán referidas a F. Petrarca, *Cancionero* (preliminares, traducción y notas de J. Cortines, texto italiano establecido por G. Contini, estudio introductorio de N. Mann), Cátedra, Madrid, 1984, 2 vols. El soneto proemio en págs. 130-131; la canción final en págs. 1028-1037.

⁴ M. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Liviana Editrice, Padua, 1979, pág. 127.

⁵ *Varias poesías, compuestas por don Hernando de Acuña. Dirigidas al Príncipe don Felipe N. S.*, P. Madrigal, Madrid, 1591. En adelante, si no indicamos otra procedencia, citaremos por la asquible edición de L. F. Díaz Larios (H. de Acuña, *Varias poesías*, Cátedra, Madrid, 1982).

⁶ Cf. A. Prieto, *La poesía del siglo XVI*, I, pág. 133; Á. Alonso Miguel, *La poesía italianista*, Laberinto, Madrid, 2002, págs. 140-141; y G. Cabello Porras, *Barroco y Cancionero*, págs. 40-42. No deja de producir cierta sorpresa la lectura descontextualizada, con un sesgo de vitalismo que llega a rozar la ingenuidad y el desconocimiento del petrarquismo y de la retórica que éste conlleva, que ha realizado en fecha muy reciente R. P. Sebold, «Hernando de Acuña: su poética y su “sabrosa historia del alma”», *Revista de Literatura*, LXVIII, 135, enero-junio 2006, págs. 77-99, quien concluye su estudio afirmando que «por su forma de ser no le afectó profundamente la nueva cosmovisión tensa, conflictiva, ascética de la Contrarreforma, que empezaba a colorarlo todo y a la larga influiría sobre los inquietos y paradójicos estilos barrocos. Del angustiado claroscuro postridentino no se dan sino pasajeros reflejos en el verso de Acuña, que al final de sus días se preocupaba por el sustento de su viuda en este mundo antes que por la salud de su propia alma en el otro» (páginas 98-99).

⁷ Cf. N. Alonso Cortés, *Don Hernando de Acuña. Noticias biográficas*, Viuda de Montero (Biblioteca Studium), Valladolid, 1913 [existe ed. facsímil en Sever-Cuesta, Valladolid, 1975, y fue reseñada por E. Merimée, «Narciso Alonso Cortés: D. Hernando de Acuña», *Bulletin Hispanique*,

Hernando de Acuña se le ha adjudicado una posición casi invariable en los diversos intentos que se han sucedido para establecer una taxonomía didáctica que preste sentido a la trayectoria de la lírica de nuestro Siglo de Oro, a través del recurso a criterios generales y homogéneos (geográficos, estéticos, cronológicos o generacionales) que, a veces, se interpenetran⁸.

Joseph G. Fucilla ya diseñó una primera distinción entre las que caracterizó como dos generaciones petrarquistas consecutivas, basada en el progresivo desligamiento del mundo poético de Ausias March y en la gradual apropiación e *imitatio* de los poetas italianos, lo que conllevaba una substanciación lírica del código petrarquista que habían generado los sucesivos comentaristas del *Canzoniere*, particularmente Bembo. La nota crucial que prestaría su sello particular y distintivo a la segunda generación de petrarquistas españoles, en la que se ubicaría el propio Acuña junto a Gutierre de Cetina y una buena parte de los poetas del xvi (Montemayor, fray Luis de León, Herrera, Aldana, Laynez y otros), radicaría en el hecho de que el mentor poético sacralizado, Petrarca, deja de serlo en exclusiva para compartir su magisterio con el que ya era considerado como un clásico moderno, el eslabón fundacional de la nueva lírica escrita en castellano, Garcilaso de la Vega. Los poetas de esta segunda generación, además, se nutren de nuevas fuentes italianas, en buena parte a través de las antologías petrarquistas que comienzan a circular alrededor de 1550⁹.

xvii, 1915, págs. 295-296]; y del mismo autor, «De Don Hernando de Acuña», *Boletín de la Academia de Bellas Letras de Valladolid*, iv, 1934, págs. 94-97 [recogido en *Miscelánea Vallisoletana (Séptima serie)*, II, Librería Santarem, Valladolid, 1944, págs. 143-150]; «Algunos datos sobre Hernando de Acuña y Francisco de la Torre», *Hispanic Review*, ix, 1941, págs. 41-47; y *Noticias de una corte literaria*, Imprenta La Nueva Pincia, Valladolid, 1906, esp. págs. 15-17.

⁸ Cf., para el siglo xvi, A. Prieto, *La poesía del siglo xvi*, I; y *La poesía del siglo xvi*, II. *Aquel valor que respetó el olvido*, Cátedra, Madrid, 1987; Á. Alonso Miguel, *La poesía italianista*, páginas 57-76. Y las indicaciones y apuntamientos de José Lara Garrido, «Andalucía y la lírica: renovación de la poesía en el Renacimiento», a E. Orozco Díaz, *La literatura en Andalucía (De Nebrija a Ganivet)*, Universidad de Málaga, 2006, págs. 173-176, además del «complemento, y en algunos puntos, replanteamiento» de la colectánea del propio A. Prieto, *Imago vitae (Garcilaso y otros acercamientos al siglo xvi)*, Universidad de Málaga, 2002. Para la poesía a partir de 1580, las precisiones de J. M. Rozas y M. Á. Pérez Priego, «Trayectoria de la poesía barroca», en B. W. Wardropper (ed.), *Siglos de Oro: Barroco*, Crítica, Barcelona, 1983, págs. 637-638, y las puntualizaciones de M.^a del P. Palomo, *La poesía en la Edad de Oro (Barroco)*, Taurus, Madrid, 1987, págs. 13-17. Todo lo relativo a este punto debería ser revisado a la luz del balance que realiza J. Lara Garrido, «Historia y concepto (sentido y pertinencia del marbete Siglo de Oro)», en *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Universidad Europea/CEES Ediciones, Madrid, 1997, págs. 23-56, en especial el apartado en que efectúa un recorrido sistemático por la obra de D. Alonso (págs. 53-55).

⁹ Cf. J. G. Fucilla, «Two Generations of Petrarchism and Petrarchists in Spain», *Modern Philology*, xxvii, 1930, págs. 277-295; «Notes on Hispanic Poetry», *Modern Language Notes*, xlvii, 1949, págs. 110-115; «Acuña», *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Anejo LXII de la *Revista de Filología Española*), Madrid, 1960, págs. 43-49. Para este último punto, la clarificadora división de la práctica imitativa del petrarquismo en dos vertientes (la de la sola *auctoritas*, Petrarca, y la propiamente ecléctica, *bonos alios*, en la que interviene la difusión y el conocimiento de estas antologías), cf. M. López Suárez, «Introducción» a F. de Figueroa, *Poesía*, Cátedra, Madrid, 1989, págs. 44-62; y M.^a L. Cerrón Puga, «Materiales para la

Alonso Zamora Vicente incidirá en este encuadramiento generacional, resaltando una serie de factores que gozarán de una amplia difusión y aceptación en tratamientos posteriores sobre el petrarquismo español: un proceso formativo análogo común en su condición de *cortesanos* al nuevo modo expuesto por Castiglione; relaciones de amistad plasmadas, en numerosos casos, en diversas manifestaciones literarias, como los intercambios epistolares; la participación activa en la política del Emperador y sus vivencias de signo no muy distinto en los territorios de la Europa imperial, particularmente la península italiana; su aprovechamiento y asimilación de la formación humanista que tuvieron a su alcance en las distintas cortes italianas, que se tradujo en una inclinación patente hacia la claridad y el orden, hacia una armonía en la que su condición de guerreros y poetas dejaba traslucir la transferencia de fuerzas plasmada en los emblemas que representaban la conjunción de Marte y Venus, en tanto que militares al servicio del emperador, enamorados al servicio de una dama, y poetas que encarnaban y expandían su servicio en la sujeción y la creación de un nuevo lenguaje poético¹⁰. La caracterización de Alonso Zamora Vicente apunta evidentemente a los rasgos que definirían a una primera generación de petrarquistas españoles en la que Hernando de Acuña quedaría agrupado junto a Garcilaso, Boscán, Diego Hurtado de Mendoza y Gutierre de Cetina, si se parte de otro de los criterios a los que suele recurrirse para establecer determinados puntos de inflexión en la trayectoria del petrarquismo español: la del poeta soldado, aristócrata, cortesano¹¹, frente al poeta sedentario, vinculado al ámbito académico o al eclesiástico, desprovisto generalmente de una genealogía nobiliar¹². Una diferencia

construcción del canon petrarquista: las antologías de *Rime* (Libri I-XI)», *Critica del testo*, II, 1-1999, págs. 249-290.

¹⁰ A. Zamora Vicente, *Sobre petrarquismo. Discurso inaugural leído en la solemne apertura del curso académico de 1945 a 1946*, Imprenta Paredes, Santiago, 1945 [cito por su reimpr. en *De Garcilaso a Valle-Inclán*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1950, págs. 14-62].

¹¹ Cf. la panorámica que traza A. Prieto, *Garcilaso de la Vega*, SGEL, Madrid, 1975 (y ya como biografía novelada de Diego Hurtado de Mendoza, en *El embajador*, Seix Barral, Barcelona, 1988). También J. A. Maravall, «Garcilaso: entre la sociedad caballeresca y la utopía renacentista», en V. García de la Concha (ed.), *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista (2-4 marzo de 1983)*, Universidad de Salamanca, 1986, págs. 201-234; la visión que propone M. C. Vaquero Serrano, *Garcilaso, poeta del amor, caballero de la guerra*, Espasa-Calpe, Madrid, 2002. Y la panorámica esencial que aportan los trabajos reunidos en el volumen *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia, 16, 17, 18 ottobre 1997*, Mauro Baroni, Viareggio, 2000, especialmente los de P. Pissavino, «Il capitano neoplatonico» (págs. 131-149); J. Lara Garrido, «“Palma de Marte” y “lauro de Apolo”: la poesía del “oficio militar” en Francisco de Aldana y Cristóbal de Virués» (págs. 281-346); A. Gargano, «La ‘doppia gloria’ di Alfonso d’Avalos e i poeti soldati spagnoli (Garcilaso, Cetina, Acuña)» (págs. 347-360); G. Morelli, «Hernando de Acuña e Alfonso d’Avalos, governatore di Milano» (págs. 361-368); M. R. Gallo, «Le modalità di scrittura di un poeta soldato: Hernando de Acuña» (págs. 369-384), y ya en un ámbito más particular, la propuesta interpretativa de M. Rubio Árquez, «“La contienda de Áyax Telamónio y de Ulises sobre las armas de Aquiles”», de Hernando de Acuña: fuentes, motivos, significación» (págs. 385-406).

¹² Esta situación se hace evidente en la doble vertiente que nos muestra D. Schnabel, *El pastor poeta. Fernando de Herrera y la tradición lírica pastoril en el primer siglo áureo*, Reichenberger,

que no sólo es de orden social, sino que se enraíza en la transición a la que asistiremos, desde la práctica de una poética renacentista a la formalización de unos presupuestos cimentados sobre el intelectualismo, la erudición y la profesionalidad estética en la escritura, a partir de cánones preestablecidos, que caracterizarán la poética manierista de la segunda mitad del siglo XVI¹³.

Posteriormente, Antonio Gallego Morell apuntaría que la lírica renacentista nos ofrece tres aspectos definitorios: nueva temática, nuevas formas métricas y, sobre todo, nueva ideología. Estas innovaciones llegan, en su mayor parte, condicionadas por la lírica de Petrarca y otros poetas italianos, «petrarquismo que no es más que el reflejo de unos años de vida al exterior: son las campañas europeas de los ejércitos del Emperador»¹⁴. La cultura española se hace permeable a las corrientes de pensamiento, de estética, a los movimientos espirituales y religiosos, a las innovaciones literarias que afloran en la Europa de la primera mitad del siglo XVI, cuyos efectos en España son descritos por Antonio Gallego Morell como un

[...] momento joven, lírico, esperanzado de nuestro siglo XVI: cuando Hurtado de Mendoza quiere que España elija papas y gobierne concilios;

Kassel, 1996: por una parte, Hernando de Acuña, como «pastor cortesano» (págs. 149-215), y, por otra, un Fernando de Herrera, en el que el desdoblamiento del «pastor-poeta herreriano y el poeta-pastor que es Herrera (al adoptar la máscara del pastor) son metáforas de la búsqueda incesante y rigurosa por parte de nuestro poeta de una “gloria” —vocablo tan querido y rico de significaciones en su obra— que lo lleve hasta ese lugar “donde nunca llegarán los que no llevan este paso”» (págs. 146-147), una “gloria” y un “lugar” muy distantes ya del significado que tenían esos términos para «pastores cortesanos» como Garcilaso o Acuña. Para la especial importancia e incidencia del factor «genealógico», cf. la interpretación que propone A. A. Sicroff, «La huida poética de fray Luis de León», en M. M. Gaylord y F. Márquez Villanueva (eds.), *San Juan de la Cruz and fray Luis de León. A Commemorative International Symposium. November, 14-16, 1991*, Juan de la Cuesta, Newark, 1996, págs. 275-298, en la que el horacianismo del poeta salmantino y su anhelo de huir del mundanal ruido son interpretados a la luz de «una transformación poética de una aflicción que ya le estaba acechando aun antes de nacer»: «[...] la fama que obsesionaba a la gente y tras la cual se andaba “con ansias vivas” no podía ser otra que la de ser de sangre limpia, de un linaje sin mancha de sangre de judíos, musulmanes o herejes» (pág. 279). Refiriéndose a la *Vida retirada*, concluye que «el poema no trata como un tema general e impersonal lo de andar desalentado tras “este viento” de la fama sino que pone en primer término su propia persona que anhela huir de un mundo en que “ando desalentado con ansias vivas, y mortal cuidado”» (pág. 280).

¹³ Cf. J. Lara Garrido, «Desde los “preceptos más ocultos del arte”, o el intelectualismo manierista de Fernando de Herrera», en *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, págs. 133-139; y, del mismo autor, «Sobre la *imitatio* amplificativa manierista. Metamorfosis de un motivo poético: la rosa de los vientos», complementado por la propuesta de B. Molina Huete, «Manierismo y antología. Las *Flores de poetas ilustres de España* ordenadas por Pedro Espinosa (1605)», publicados en G. Cabello Porras y J. Campos Daroca (eds.), *Poéticas de la Metamorfosis. Tradición Clásica, Siglo de Oro y Modernidad*, Universidad de Almería/Universidad de Málaga, Málaga, 2002, páginas 247-272 y 95-116, respectivamente. También I. Navarrete, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Gredos, Madrid, 1997, esp. el contraste entre los capítulos III («Boscán, Garcilaso y los códigos de la poesía amorosa») y IV («Herrera y la vuelta al estilo»).

¹⁴ A. Gallego Morell, «La escuela de Garcilaso», en *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, Istmo, Madrid, 1970, 3-30, pág. 4.

cuando Acuña o Cetina entran en contacto con la lírica italiana aprovechando descansos militares; cuando Garcilaso escribe español y latín en Nápoles; éstos son, al cabo, los hombres de esa primera generación combativa de nuestro Renacimiento¹⁵.

Corresponde a Alberto Blecua y Antonio Prieto la apertura de un nuevo horizonte crítico, con una serie de precisiones que resultan ya fundamentales para un entendimiento más preciso del desenvolvimiento del petrarquismo español, trascendiendo las limitaciones, a la vez que difusa generalización, de esa «segunda generación» que teorizaba Fucilla. Para Blecua¹⁶ existiría una primera etapa demarcada por dos hitos de enorme capacidad significativa: el encuentro de Boscán con Navagiero en 1526 como inicio, y la primera edición de las obras de Boscán y Garcilaso en 1543, como cierre. El periodo que se abre entre 1550 y 1570 comprendería la fase que antes he considerado como aquella en que tiene lugar el proceso de substanciación de la poesía italianista pospetrarquista, con lo que ello conlleva de renovación temática, genérica y métrica¹⁷. Son los años del *Cancionero* de

¹⁵ A. Gallego Morell, *loc. cit.*, pág. 5. Obviamente nos encontramos en la estela abonada por acercamientos previos como los que están presentes en las breves notas y la selección de poemas que realiza J. M.^a de Cossío, «Imperio y Milicia», *Cruz y Raya*, 22, enero 1935, págs. 70-97, o en el panorama escueto que de Acuña nos aporta en «Las formas y el espíritu italianos en la poesía española: Hernando de Acuña», en *Historia General de las literaturas hispánicas. II. Pre-Renacimiento y Renacimiento*, Barna, Barcelona, 1951, págs. 524-530, sin olvidar los elogios retóricos del prólogo y la selección de poemas llevadas a cabo por L. Rosales y L. F. Vivanco, *Poesía heroica del Imperio*, I, Editora Nacional, Madrid, 1941, págs. 43-50, selección que recogerá sin modificaciones F. C. Sáinz de Robles, *Historia y Antología de la Poesía Castellana (Del siglo XIII al XX)*, I, Aguilar, Madrid, 1946, págs. 685-688. Debe considerarse un trabajo meritorio por parte de J. I. Díez Fernández el haber contribuido a completar esa imagen estereotipada de poetas como Hurtado de Mendoza y Cetina con sus aproximaciones a la poesía erótica de estos poetas soldados. Su atinada observación sobre el caso particular del primero debe ser leída también desde el prisma unilateral en el que lo que prima es la «milicia» y el «imperio»: «Si es evidente que la confusión entre el yo biográfico y el literario no es deseable, cuando los textos recurren a un tono confesional o se apoyan en la experiencia parecen invitar a romper la barrera que separa a los dos tipos de yo (“Quien de tantos burdeles ha escapado...”). Sin embargo, como es sabido, el texto literario impone varias convenciones que impiden que esa barrera desaparezca totalmente. Se llegaría, de aceptar la confusión de vida y literatura, a la esquizofrenia de Jano: Mendoza es a la vez un platónico enamorado y un bullicioso putero». La cita corresponde a la «Introducción» a D. Hurtado de Mendoza, *Poesía erótica*, Aljibe, Archidona, 1995, pág. 56.

¹⁶ A. Blecua, «El entorno poético de Fray Luis», en V. García de la Concha (ed.), *Fray Luis de León. Academia Literaria Renacentista*, I, Universidad de Salamanca, 1981, págs. 77-99.

¹⁷ A. Blecua se encarga de remarcar que a la vez que «se produce la lenta asimilación de la lengua poética italiana con sus temas, formas y géneros», las «tradiciones poéticas castellanas van impregnando la nueva poesía» (*loc. cit.*, pág. 84), remitiendo a los estudios de obligada referencia en este campo: los de J. M. Blecua, «La corriente popular y tradicional en nuestra poesía», *Ínsula*, LXXX, 1952, reimpr. con el título «Corrientes poéticas en el siglo XVI», en *Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas)*, Gredos, Madrid, 1970, págs. 12-24; R. Lapesa, «Poesía de cancionero y poesía italianizante» [1962], en *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, 1967, págs. 145-171 y F. Rico, «De Garcilaso y otros petrarquismos», *Revue de Littérature Comparée*, LII, 1978, págs. 325-338. El estudio de esta pervivencia y convergencia de la lírica de cancionero en

Montemayor y de la poesía de Ramírez Pagán. Y, por último, la década de 1570 a 1580, crucial para la transmutación que va a sufrir la poesía española en su tránsito hacia el manierismo y el barroco, a manos del «clasicismo» de fray Luis de León y de la nueva poética que impondrá Fernando de Herrera en su reescritura petrarquista. Son los años en los que también encontramos a Francisco de la Torre, a Figueroa y a Aldana, además de Barahona de Soto o Vicente Espinel, y los de las primeras producciones juveniles de aquellos poetas que nacieron en torno a 1560, Góngora, Lope y los Argensola entre ellos¹⁸.

la lírica áurea se ha visto completado con la edición realizada por J. González Cuenca del *Cancionero General* de H. del Castillo, I-V, Castalia, Madrid, 2004-2005, sin dejar de tener en cuenta la llevada a cabo por Á. Alonso Miguel, *Poesía andaluza de cancionero*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2003. Cf., para completar la perspectiva ya canónica de los estudios citados, las iluminaciones que trae J. Lara Garrido sobre aspectos concretos, indiciando líneas de investigación que trascienden las maneras habituales de abordar el anclaje de esa lírica de cancionero con la *nueva poesía*: las conexiones entre el impulso de la poesía a lo divino desde finales del siglo xv y su engarce en una tradición lírica popular y semipopular en «La caza cetrera de amor y su vuelta a lo divino. Génesis y sentido de unas glosas de Eugenio Salazar», en *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Universidad de Málaga, 1999, págs. 23-48, o las páginas que dedica a la fortuna en el Siglo de Oro de las *Coplas* de Manrique, desde la apreciación de la singularidad extraordinaria de un fenómeno no atendido por la historia literaria, el de «considerar las *Coplas* como un texto-base tan absolutamente cohesivo en su sentido primario y tan capaz de resumir un pensamiento asimilable a la perspectiva doctrinal del continuador que puede generar nuevos textos como un desarrollo natural o explicitación de sus elementos» («Inherencia y reacción modélicas en la *Glosa famosa sobre las coplas de don Jorge Manrique* de Luis Pérez», *Analecta Malacitana*, iv, 1981, 285-307, pág. 287).

¹⁸ Cf. A. Prieto, *La poesía española del siglo xvi*, I-II; Á. Alonso Miguel, *La poesía italianista*; J. Lara Garrido, «Historia e interpretación (nuevo esbozo de un panorama literario: la lírica en Andalucía en los siglos xvi y xvii)», en *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, págs. 123-200; M^{te} del P. Palomo, *La poesía en la Edad de Oro (Barroco)*; J. Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del siglo xvii*, Laberinto, Madrid, 2001, págs. 13-51. Sin olvidar las páginas debidas a E. Orozco Díaz, editadas, seleccionadas y anotadas por J. Lara Garrido: *Grandes poetas renacentistas (Garcilaso, Herrera, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz)*, Universidad de Málaga, 2004 y *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*, págs. 57-59, 83-85, 93-102 (textos de Emilio Orozco); págs. 173-176, 207-213, 219-242 (anotaciones complementarias y bibliografía actualizada de J. Lara Garrido); y, ya en la antología de textos seleccionados, los apartados «El Renacimiento y la lírica: la introducción del italianismo» (págs. 335-338); «El Manierismo en Andalucía» (págs. 343-348); «Fernando de Herrera: teórico y poeta manierista» (págs. 371-385); «Góngora, el gran poeta del Barroco en Andalucía» (págs. 417-441) y «La lírica del Manierismo y el Barroco en Andalucía» (págs. 443-472). Una visión panorámica de la poética manierista, ligada a la figura de Barahona de Soto, que permite conexionar el ambiente poético granadino en el que coincidieron Hurtado de Mendoza, Acuña y Gregorio Silvestre, con la el floreciente humanismo que se da en Antequera, donde Pedro Espinosa irá forjando sus *Flores de poetas ilustres*, lo encontramos en el volumen colectivo coordinado por J. Lara Garrido, *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Anejos de *Analecta Malacitana*, Málaga, 2002, con aportaciones de A. Carreira, G. Garrote Bernal, J. Roses, V. Cristóbal, Á. Alonso Miguel, M. López Suárez, B. Molina Huete, A. Costa, J. I. Díez Fernández, L. Schwartz, G. Cabello Porras, J. Campos Daroca, J. Fernández Dougnac, I. Colón y J. Lara Garrido; para la antología de Espinosa, el estudio de B. Molina Huete, *La trama y el ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Espinosa*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2003, y la edición que de ellas ha realizado la misma autora, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005.

Desde otra perspectiva, Prieto¹⁹ indica que en la trayectoria del petrarquismo español, sin necesidad de acudir a los periodos cronológicos de las generaciones petrarquistas, «hay una especial senda que va de Boscán a Fernando de Herrera», esto es, «de Boscán, que desconoce en gran medida a los poetas *vulgares* que están en la formación petrarquesca, a Herrera, que *olvida* a estilnovistas como Cavalcanti a través de los petrarquistas del *Cinquecento*»... El autor presume que en la conversación con Navagero debieron ser trasladadas a Boscán las «nociones petrarquistas defendidas por Bembo», dada la vinculación del embajador toscano con el grupo aldino en el que Bembo realizó la edición del *Canzoniere* de 1501: así las que concernían al sentido de la narratividad de las *rime* que late en el Libro II de Boscán²⁰, pero no existió una asimilación de «aquellos poetas estilnovistas que están en la formación de la poesía petrarquesca», que son «mera sombra» en Boscán. En cambio, en el caso de Herrera sí que es significativa «su lectura de textos como *I fiori delle rime de' poeti illustri* de Girolamo Ruscelli, ya que gran parte de los petrarquistas de esta antología reaparecen en las *Anotaciones* a Garcilaso, a veces para explicar a Petrarca»:

En medio de estos dos poetas, entre Boscán y Herrera, se ha extendido un amplio petrarquismo con la gran personalidad directora de Bembo. En ese petrarquismo es importante la predicación de atender e ir a aquellos poetas que están en la formación poética de Petrarca, no ya como manifestación de la cultura petrarquesca sino como personalización [...]. Ir a los poetas clásicos, provenzales o estilnovistas que estimularon el verso petrarquesco significaba avanzar por el petrarquismo en aquella dirección ejemplarizada por el tópico de la abeja libando en distintas flores. Pero también implicaba, y de manera muy importante, ejercitarse en el movimiento renacentista de animar la producción literaria mediante la mezcla o la *satura* de elementos distintos²¹.

¹⁹ A. Prieto, «Nota a una égloga de Acuña», en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, III, Universidad de Granada, 1989, págs. 95-99.

²⁰ A. Prieto remite atinadamente al análisis que realiza del Libro II de Boscán A. Armisén, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Universidad de Zaragoza/Librería Pórtico, Zaragoza, 1982, págs. 379-412, que debe ser completado con la lectura de A. J. Cruz, *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso*, John Benjamins, Ámsterdam/Philadelphia, 1988, caps. 1 a 4; I. Navarrete, *op. cit.*, caps. I a IV; y las páginas que dedica D. L. Heiple, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, The Pennsylvania State University Press, 1994, a «Garcilaso and Renaissance Modes of Imitation», al magisterio de Pietro Bembo y Bernardo Tasso, y al «Apprenticeship in the Italian Mode» en los sonetos petrarquistas de Garcilaso (págs. 1-160).

²¹ A. Prieto, «Nota a una égloga de Acuña», pág. 96. Además de los trabajos ya clásicos sobre la práctica de la *imitatio* en el Renacimiento —entre los que cabe mencionar, como referentes preceptivos, a G. W. Pigman, «Versions of Imitation in the Renaissance», *Renaissance Quarterly*, 33, 1980, págs. 1-32; T. M. Greene, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, Yale University Press, New Haven, 1982; D. H. Darst, «*Imitatio*» (*Polémica sobre la imitación en el Siglo de Oro*), Orígenes, Madrid, 1985; E. Battisti, «El concepto de imitación en el Cinquecento italiano», *Renacimiento y Barroco*, Cátedra, Madrid, 1990, págs. 124-150— contamos ya con una monografía imprescindible, punto de partida para cualquier estudio en este campo, la

Aquí tienen cabida desde la conducta renacentista de autores como Pontano o Castiglione al mezclar clásicamente las «cose piacevoli» y las «burle»; la *contaminatio* genérica en busca de variedad por la que se reivindicaba el hecho de que Ovidio trasladara al género epistolar en sus *Heroidas* a personajes definidos, en otros géneros muy distintos, por Homero, Esquilo, Sófocles o Virgilio; y al hilo de la narratividad que forma la trabazón del *Canzoniere*, la inclusión de églogas en cancioneros posteriores a Petrarca, como en las *Rime d'amore* de Gaspara Stampa o *L'Arcadia* de Sannazaro, con lo que Garcilaso quedaba legitimado al proyectar su lírica a través de las églogas²².

de Á. García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, Reichenberger/Universidad de Deusto, Kassel, 1992.

²² Hechos que pueden ser abordados desde la perspectiva que ofreciera T. M. Greene, *op. cit.*, quien divide las operaciones imitativas en cuatro categorías incardinadas en una jerarquía ascendente, según el mayor o menor distanciamiento temporal que cada autor interpone entre su obra y su modelo, y la mayor o menor actitud de admiración con que el autor se fusione con su precursor. Las cuatro categorías (reproductivas, eclécticas o explotativas, heurísticas y dialécticas) se corresponderán con los grados de tradición histórica y cultural que el poeta interponga entre su obra y su modelo. Sobre este punto se ha ahondado en gran medida desde el ámbito de los estudios sobre la imitación en el Manierismo, sin dejar de lado la práctica de la *imitatio* en la literatura grecolatina y el terreno que afecta especialmente a los géneros, su «estabilidad», su «permeabilidad» o su «transgresión» [cf. G. B. Conte, *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets* (traducción del italiano y edición de Ch. Segal), Cornell University Press, Ithaca/Londres, 1986, o las fecundas propuestas de L. E. Rossi, «I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche», *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 18, 1971, págs. 69-94]. Un ejemplo de este tratamiento de la imitación desde la poética manierista de los géneros, que trasciende los límites de la épica por su operatividad funcional, nos lo da J. Lara Garrido, «La práctica de la *imitatio*: modos y funciones en la integración creadora de modelos», *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Universidad de Málaga, 1999, págs. 169-207, en la línea de investigación que sigue la moderna filología italiana y algunos casos particulares de la francesa, como los que podemos encontrar en los ensayos de M. Pozzi, «Dall'imitazione al «furto»: La riscrittura nella trattatistica e la trattatistica della riscrittura», R. Varese, «Dall'imitazione alla riscrittura nella letteratura e nel fare figurativo del XVI secolo» o F. Erspamer, «Centoni e petrarchismo nel Cinquecento», todos ellos publicados en G. Mazzacurati y M. Plaisance (eds.), *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma, 1987, págs. 23-44, 147-170 y 463-496, respectivamente; o los de L. Borsetto, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1990 y C. G. Dubois, «L'imitation sans limitation. Réflexions sur les rapports entre les techniques et l'esthétique de la multiplication dans la création maniériste», *Revue de Littérature Comparée*, 223, 1982, págs. 267-280. En lo tocante a la conformación y evolución y práctica de la *imitatio* de géneros de filiación clásica como la égloga, la oda, la epístola, las fábulas mitológicas, o formulaciones métricas petrarquistas como el soneto, la canción o el madrigal, cf. J. Lara Garrido, «La lírica de Barahona. Poética manierista y texto plural», *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica del Manierismo)*, Diputación de Málaga, 1994, págs. 130-273. Son de obligada referencia los abordajes, exhaustivos y rigurosos, de S. Pérez-Abadín Barro, *La oda en la poesía española del siglo XVI*, Universidad de Santiago de Compostela, 1995; *Los sonetos de Francisco de la Torre*, Universidad de Manchester, 1997, del que —como señala A. Alatorre, «Francisco de la Torre y su muy probable patria: Santa Fe de Bogotá», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 47, 1999, págs. 33-72—, «si las apretadas notas de pie de página, sobre todo las del capítulo 3 (los temas) y las del 5 (la estructura) pasaran al texto con las ampliaciones necesarias, su libro bien podría llamarse *Los sonetos*

Estas calas, en las que el acercamiento a la figura y a la lírica de Acuña se realizan a través del marbete de «generación» y de su engarce en una visión de Europa y del humanismo en la época del emperador Carlos V, como hemos comprobado, nos muestran la transición que ha venido tomando cuerpo y trascendiendo los estrechos márgenes, en el ámbito de la filología hispánica, de una historiografía literaria caracterizada por una óptica sesgada, por una tópica inserta en la inercia de los estudios seudobiográficos sobre los poetas del Siglo de Oro, por una generalización y una superficialidad que obstruyen de hecho el estudio y el análisis del fenómeno literario concreto que en esos estudios debería haberse propuesto como objetivo central²³. Este propósito o aspiración es el que caracteriza a los críticos que han revisado a fondo esa «herencia»²⁴ y se han centrado en la conceptualización del petrarquismo español y el establecimiento, delimitación y particularización de unos lazos, estrechos y profundos, a la vez que divergentes y descentralizadores, del mundo *chiuso* del *Canzoniere* de Petrarca y la cadena que éste generó en su doble movimiento de extravío y frenesí erótico-amatorio, y de *pentimento* y *retractatio* de esa condenable pasión humana,

de la generación de 1565-1580» (págs. 47-48); y *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo xvi*, Universidad de Santiago de Compostela, 2004.

²³ J. Lara Garrido, «Introducción», en *Relieves poéticos del Siglo de Oro*, págs. 11-12, tras revisar el panorama heredado, «desde los desmanes e inoperancia de las muchas décadas de posguerra a la configuración misma de una mal llamada historiografía positivista en el siglo xix», trae a colación un escrito temprano de J. Guillén, *El hombre y la obra* (1917) y comenta que «sus argumentos eran demoledores e incontestables: la biografía resultaba un cómodo expediente para no entrar en materia, un subterfugio para rehuir el texto cuando no se puede “interrogarlo directamente”, por lo cual “la gran riqueza biográfica es augurio de una extrema parvedad estética”. Quien quiera confirmarlo no tiene más que releer o seguir en su génesis esos vastos almacenes de datos a trasmano, caprichosos vericuetos de coincidencias o conexiones intuitivas cuando no inventadas, y paupérrima interpretación de los textos poéticos acogidos al rótulo de *estudio biográfico, bibliográfico y crítico*».

²⁴ El mismo J. Lara Garrido, *loc. cit.*, pág. 18, define esta alternativa, explicitando su deuda con A. Rodríguez Moñino, al postular «una erudición de nuevo cuño. Esta erudición supone el controlado potenciamiento interactivo de distintos saberes y métodos para lo que ya denominó una hermenéutica histórica de los textos. Libre juego cuyo campo acota el constatación de reiteraciones, variaciones y cambios en la lectura de una parte de esa ingente documentación que nos transmite la poesía del Siglo de Oro. Más allá, pero sin olvidar los textos-monumento (Góngora, Lope o Quevedo), la combinatoria ajustada y reajustada de las propias composiciones es la que va relevando y orientando las búsquedas posteriores. Y es la que, finalmente, posibilita atalayar de otra forma, ver de distinta manera, o, sin más, ver. Entre el caleidoscopio azaroso de los textos que nos asaltan en la lectura de manuscritos e impresos, y el programa —siempre limitado— de retorno y apoyatura en la documentación, se configuran las redes que han de soportar el arriesgado, pero inevitable, ejercicio interpretativo». Todo lo que aquí se expone programáticamente es lo que servirá de hilo conductor a los «Estudios panorámicos» que el autor incluye en *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, desde tres atalayas distintas pero imbricadas por esa «hermenéutica histórica de los textos» a la que se refería anteriormente: así en los tres apartados «Historia y concepto (sentido y pertinencia del marbete *Siglo de Oro*)», págs. 23-56; «Historia y método (perspectivas sobre los *menores*)», págs. 57-122; e «Historia e interpretación (Nuevo esbozo de un panorama literario: la lírica en Andalucía en los siglos xvi y xvii)», págs. 123-249.

atendiendo a la singularización y a la substanciación de ese legado que no dejaba de renovarse en los diferentes poetas de nuestro siglo XVI²⁵.

3. Rafael Lapesa, en su imprescindible y seminal estudio sobre Garcilaso, aún sigue refiriéndose a los poetas del primer grupo petrarquista²⁶, pero su consideración trasciende ya la polivalencia indefinida del término petrarquismo y sabe investir al noble toledano con los trazos firmes de un poeta en el que la filiación petrarquista es un elemento definitorio, pero no decisivo y excluyente, para la creación de su propio mundo poético, en el que el sentimiento vuelve a llenar de sentido una escritura que aparece dotada del magisterio de una tensión no sólo amatoria, sino ética y docta²⁷.

Nos encontramos ante un primer avance en un terreno que irá adquiriendo un adecuado, aunque aún insuficiente, perspectivismo crítico en tratamientos posteriores del tránsito del petrarquismo en la lírica española áurea, ya que a menudo, como he puesto de manifiesto en otras páginas²⁸, la crítica literaria no ha partido de la forma concreta en que cada poeta denominado petrarquista, y su correspondiente y presumible reescritura de un cancionero, ha interiorizado y se ha apropiado de la tensión y del encadenamiento primigenios, modélicos, que traban la estructura del *Canzoniere*. En unos casos, para alcanzar una armonía integradora que se tensa en el arco de una mirada que provoca la enajenación del amante, a la que se añade una sucesión de estados de desgarramiento interior que abocan al repudio del amor humano, ya prefigurado o anunciado en el inicio de las rimas; en otros, perdiéndose en un intrincado laberinto acumulativo de poemas que responden a las distintas secciones fragmentarias del original de Petrarca, y no su a su unidad integradora de los fragmentos como *liber* en el que el *exemplum*

²⁵ Así puede comprobarse en el caso concreto de cada uno de los poetas que se suceden en este tránsito del petrarquismo español. Podríamos ejemplificarlo con el análisis de la praxis poética de Carrillo y Sotomayor que realiza A. Costa en la «Introducción» a sus *Poesías completas*, Cátedra, Madrid, 1984, donde va documentando elementos derivados de tres estéticas, la renacentista, la manierista y la barroca, cohesionadas por un elemento común, la evolución interna de un petrarquismo que las recorre y que va desgajándose de la introspección psicológica de base herreriana para adentrarse en «cierta objetividad representada por medio de unos valores ejemplares» característicos de su poesía, que lo conducen, finalmente, a una aceptación neoestoica del dolor y el desengaño, ya con un acusado perfil barroco» (págs. 33-34).

²⁶ R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso* (1948), *Revista de Occidente*, 1969, pág. 189 (recogido con revisiones y ampliaciones en *Garcilaso: Estudios completos*, Istmo, Madrid, 1985).

²⁷ En este punto cobran un sentido pleno los apuntamientos, reflexiones y sugerencias de A. Gargano, quien, al hilo de una revisión bibliográfica precisa y sin concesiones sobre Garcilaso, donde toma como punto de partida la obra de Lapesa para enlazar finalmente con las tesis de G. B. Conte, procedentes de la obra que cité anteriormente, sobre la «memoria poética» como término equivalente al de «intertextualidad», abre vías novedosas, incógnitas, en la exploración del «mundo poético» al que me refiero: «Intertestualità ed esegesi», *Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso*, Liguori, Nápoles, 1988, págs. 9-26.

²⁸ G. Cabello Porras, «Sobre la configuración del cancionero petrarquista en el Siglo de Oro (La serie de Amarilis en Medrano y la serie de Lisis en Quevedo)», *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en España*, Universidad de Almería, 1995, págs. 13-37.

confiere una unidad extratextual. En estos casos el poeta, al carecer de un criterio anímico unificador, resurgente en la melancolía que recupera para el presente los escritos dispersos del pasado, desemboca en la desintegración estructural, en la dispersión y en la ruptura de la sección estructural básica del cancionero petrarquista con una serie de secciones estructurales secundarias que acentúan el carácter fragmentario, en una sucesión paratáctica de poemas que sólo se atienen de manera exterior a las normas de un código lírico perfectamente prescrito por los comentaristas y seguidores de Petrarca²⁹.

Giovanni Caravaggi³⁰ ya resaltó la autonomía e independencia con respecto al modelo, refiriéndose, entre otros, a Acuña, y atendió especialmente a cómo los sistemas de adaptación no tenían que subordinarse necesariamente a los módulos tradicionales. El autor reclamaba, frente al proceder habitual de las dos corrientes filológicas predominantes, los comparatistas y los estilistas, caracterizados, los primeros, por «rilevare l'intensità dei rapporti culturali fra Italia e Spagna attraverso una giustapposizione minuziosa di prestiti e di scambi», y los segundos, por «sottolineare l'autenticità della produzione poetica castigliana anche in una concezione estetica dominata dal canone dell'imitazione», un tipo de investigación que profundizara

[...] non tanto ormai nel senso di un arricchimento del catalogo dei fenomeni, già abbastanza completo e soddisfacente, quanto invece nel senso di una definizione più stringente del principio stesso d'imitazione e delle sue applicazioni concrete, vale a dire della tecnica dell'approccio all'opera canonica, dei moduli di appropriazione degli esempi autorevoli; insomma conviene ancora precisare minutamente, nei singoli sviluppi e nelle molteplici sperimentazioni, il montaggio nuovo degli elementi precostituiti, i nuovi rapporti fra le parti derivate da testi divenuti esemplari, e la loro funzionalità, e in fin dei conti il nuovo equilibrio che vengono a raggiungere forme, preesistenti e consciamente accolte³¹.

Antonio Prieto, frente a definiciones paradigmáticas y reiteradas del petrarquismo como las de Fucilla (imitación directa o indirecta del *Canzoniere* de Petrarca:

²⁹ Expongo aquí ideas y conceptos tomados de L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Liviana Editrice, Padua, 1974, pág. 55; A. Quondam, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma «antologia»*, Bulzoni, Roma, 1974, pág. 212; y, del mismo, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del manierismo a Napoli*, Laterza, Bari, 1975, pág. 64. Cf. M. Hernández Esteban y M. López Suárez, «La recepción del petrarquismo en España a través de los comentaristas», en M. Hernández Esteban (ed.), *El «Canzoniere» de Petrarca en Europa: ediciones, comentarios, traducciones y proyección*, núm. extraordinario de *Cuadernos de Filología Italiana*, 2005, págs. 71-83.

³⁰ G. Caravaggi, «Alle origini del petrarchismo in Spagna», tirada aparte de *Miscellanea di studi ispanici* (1971-1973), Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola dell'Università di Pisa, 1973, 9-101, páginas 29-35.

³¹ G. Caravaggi, *loc. cit.*, págs. 9-10.

sus temas, su ideología, sus procedimientos estilísticos, sus formas)³², ha puesto de relieve cómo la atención exclusiva a préstamos de versos, imágenes o ideas, sin tener en cuenta la distinta funcionalidad y significado que éstos adquieren en estructuras poéticas diferentes, impide comprender la lógica interna del petrarquismo en cada una de sus realizaciones individuales³³, y ésta es la cimentación sobre la que aísla y da sentido al petrarquismo de Garcilaso de la Vega y al de la lírica del siglo XVI, reconociendo en el poeta toledano su capacidad generadora de una búsqueda de sabiduría más sentimiento en el quehacer poético³⁴.

Francisco Rico refuerza esta línea de investigación en su examen de la tendencia a la concentración o a la disgregación normativas del petrarquismo en la lírica del XVI, a partir de la constatación de que el petrarquismo es «un *ars combinatoria* extraña a cualquier azar: conoce la *sympathia rerum* que concierta el universo harmónico de Petrarca y, esencialmente, atiende a recomponer sus ligámenes. Por ejemplo, en microestructuras lingüísticas y conceptuales»³⁵. Y, tal como ha aducido José Lara Garrido, a partir del *Canzoniere*, la perennidad del amor y la *retractatio* de su servicio determinarán estructuras condicionadas por la polarización fragmentarismo-unidad: las *rime sparse* incitarán a recoger composiciones diversas conjuntadas sólo bajo un hilo discursivo biográfico centrado en

³² J. G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, pág. XIII.

³³ A. Prieto, *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Planeta, Barcelona, 1976, pág. 258 *passim*. Premisa que, sin embargo, aún sigue vigente en investigaciones tan recientes como la de R. P. Sebold, *loc. cit.*, quien para caracterizar el mundo poético de Acuña acude en la que sería la parte concluyente de su artículo al recurso del análisis a partir del «verso autónomo». Cito textualmente una aseveración que invalidaría todo lo que hasta aquí he expuesto: «Existe una alternativa del extenso y detallado examen temático de todos los poemas de Hernando [*sic*] para conocer cómo su sensibilidad nos llega a través de sus versos dedicados a todos los asuntos. He hablado en varias ocasiones de lo que llamo versos autónomos. Un verso autónomo es el que leído solo, completamente separado de su contexto, provoca sin embargo esta reacción: Pero [*sic*] esto sí que es poesía, poesía auténtica, pues se unen en estas ocho, once, doce o catorce sílabas lo selecto de sus voces, el orden sugerente de éstas, el delicioso ritmo de sus sílabas, el vago rastro de un tema, algo de movimiento narrativo y la sensibilidad del poeta que lo concibió. Leer debida y plenamente un verso autónomo es fundir nuestro espíritu con el del poeta, sentir ese momento fugaz...» (pág. 96).

³⁴ A. Prieto, *Garcilaso de la Vega*; y las introducciones a sus ediciones de Garcilaso de la Vega, *Cancionero (Poesías castellanas completas)*, Bruguera, Barcelona, 1982, págs. V-XLVI y la posterior, revisada y aumentada, Ediciones B, Barcelona, 1988, págs. 5-67; «El cancionero petrarquista de Garcilaso», *Dicenda*, III, 1984, págs. 97-115 y el apartado «La poesía de Garcilaso como cancionero», *La poesía española del siglo XVI*, I, págs. 80-92. Recientemente su introducción y notas a *Poesía castellana completa*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, y la colectánea, ya citada, *Imago vitae (Garcilaso y otros acercamientos al siglo XVI)*. Desde este magisterio, J. I. Díez Fernández se adentró en la lírica de Hurtado de Mendoza y de Lomas Cantoral: «El cancionero a Marfira de don Diego Hurtado de Mendoza», *Revista de Filología Española*, LXIX, 1989, págs. 121-129 y «Disposición y ordenación de *Las Obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXIX, enero-diciembre 1993, págs. 53-85.

³⁵ F. Rico, «Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo», en *Actas del Coloquio Interdisciplinar «Doce consideraciones sobre el mundo hispano italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés»*. Bolonia, abril de 1976, Instituto Español de Roma, 1979, 115-130, pág. 116.

el amor, o agrupadas de acuerdo a una simple *dispositio*, una unidad de sentido externa que cree reproducir la ordenación significativa de la obra de Petrarca³⁶.

Desde esta perspectiva, en la que el rigor y la precisión conceptual y metodológica presiden la aproximación a los petrarquistas españoles, se han realizado en los últimos años una serie de contribuciones muy significativas³⁷, todas ellas asediando un ámbito que Luis Rosales ya bosquejó como un páramo dificultoso a través de sus extensos tramos:

[...] es muy difícil separar en poesía el sentimiento literario del sentimiento necesario. No siempre se ha adueñado su autor de todos sus pensamientos; no siempre los hizo suyos sustanciándolos y consintiéndolos. Conviene separar las voces de los ecos. Pero, literalmente, no siempre se consigue. La sentimentalidad horaciana no se podía imitar. Menos aún la petrarquista. No se podían imitar al menos, de una manera necesaria y, por lo tanto, se recrearon. Lo que se vive se recrea. En los estudios del petrarquismo español quizá no se haya apuntado lo que es más valedero e importante: cómo los temas esenciales han cambiado de sensibilización, y cómo al transplantarse, no sólo de nación sino de época, cobran entonación y aun sentido distintos. Se imitaron muchos, se recrearon algunos y se inventaron los restantes³⁸.

II. Las *Varias poesías* de Hernando de Acuña: de una ordenación textual como *liber* deudora de Boscán a una *editio* «manierista»

1. Las *Varias poesías* de Hernando de Acuña fueron editadas, tras la muerte del poeta, por su viuda, doña Juana de Zúñiga, en 1591, y nuevamente, también en Madrid, en 1593³⁹. Como ha indicado Luis F. Díaz Larios, a partir de las cuatro licencias de impresión o privilegios reales que encabezan la *editio princeps*, y de la «*Carta dedicatoria al Príncipe N. S.*», podría deducirse que el libro había sido preparado por el propio poeta, hipótesis a la que coadyuvarían el soneto prólogo «Huir procuro el encarecimiento» y las dos octavas «*A Su Majestad*»,

³⁶ J. Lara Garrido, *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, págs. 278-282. Desarrolla y aplica esta atinada aserción G. Garrote Bernal, «La poesía amorosa de Vicente Espinel como cancionero petrarquista», en J. Lara Garrido y G. Garrote Bernal, *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, I, págs. 331-348.

³⁷ Cf. M. P. Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, PPU, Barcelona, 1987; y la actualización bibliográfica llevada a cabo en G. Cabello Porras, *Barroco y Cancionero*, págs. 38-42.

³⁸ L. Rosales, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Cultura Hispánica, Madrid, 1966, pág. 18 (reimpr. *Obras completas. III. Estudios sobre el Barroco*, Trotta, Madrid, 1997, págs. 177-247).

³⁹ *Varias poesías, compuestas por don Hernando de Acuña. Dirigidas al Príncipe don Felipe N. S.*, P. Madrigal, Madrid, 1591. De la edición de 1593 da noticia C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid (Siglo XVI)*, Tip. de los Huérfanos, Madrid, 1891, en el vol. I, pág. 178, núm. 349. Cito por la reimpr. facsímil en *Analecta*, Pamplona, 2000.

que permiten suponer una posible intención por parte del autor de ofrecer y dedicar su obra al Emperador⁴⁰. Siguiendo a Díaz Larios,

[...] quizá llegara a hacerlo, en una copia manuscrita, durante el tiempo en que vivió a su servicio. Es probable que desde entonces abrigara el deseo de dar a la imprenta sus poesías. Pero como el conjunto crecía con nuevos poemas originales y traducidos, a la vez que revisaba los antiguos, no llegó a ultimar sus proyectos antes de morir. Ello explicaría el desorden con que se presentan las 116 composiciones —más los *Cantos del Orlando enamorado*— de la colección impresa. Su *dispositio* no responde, en efecto, a ningún criterio temático, formal o cronológico⁴¹.

Nos encontramos así con un caso más de los que Prieto presenta como ejemplo de la *despreocupación editora* entre nuestros poetas del siglo XVI, y las consecuencias que se derivan del hecho de que las ediciones póstumas, como lo es la de las *Varias poesías*, sean llevadas a cabo por aficionados a la poesía o por familiares del poeta, aquí su viuda, situación análoga a la de doña Ana Girón de Rebolledo y la edición de las obras de Boscán y Garcilaso⁴². Este hecho planteará graves y, en la mayor parte de los casos, irresolubles cuestiones de autoría, debidas, en su mayor parte, a la frecuentada transmisión e intercambio de manuscritos, ya que «no sólo el aficionado a la poesía, salvándola a veces, copia composiciones,

⁴⁰ En la *princeps*, tanto el soneto como las octavas figuran en folios sin numerar: (f. VIII) y (f. VIII-V) respectivamente. La numeración de los folios se inicia con «*La fábula de Narciso*» (f. 1-16v). Manejo el ejemplar R-2738 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁴¹ L. F. Díaz Larios, «Introducción» a H. de Acuña, *op. cit.*, págs. 45-46. De nuevo debo hacerme eco del artículo de R. P. Sebold, por ser la aportación bibliográfica más reciente sobre Acuña: en él trae a colación para sustentar su hipótesis la explicación que da E. Catena en su «Nota bibliográfica» a H. de Acuña, *Varias poesías*, CSIC, Madrid, 1954, págs. VIII-IX: «Por lo imperfecto de la colección no es aventurado suponer que doña Juana debió de exhumar de algún viejo mueble, donde su marido las tendría en informe montón, toda clase de composiciones propias y ajenas, y darlas sin más revisión al impresor P. Madrigal, que siguió el mismo caótico sistema para editar el libro». Esto le vale para arremeter contra «la opinión de los estudiosos que ven el orden interior de la obra poética de Acuña como un caos absoluto», y para afirmar que «la disposición interior tradicional de las piezas poéticas de Acuña parece, por lo contrario, manifestar una lógica artística poco frecuente, así como cierto orden autobiográfico subjetivo, más bien que cronológico, el cual ya explicaré» (*loc. cit.*, pág. 92). En una fase posterior de este análisis tendré la ocasión de volver sobre esta hipótesis y de analizar a fondo su argumentación.

⁴² Cf. C. Reig, «Doña Ana Girón de Rebolledo, musa y editora de Boscán», *Escorial*, xv, 1944, págs. 289-302. Del tenor de estas páginas da cuenta el párrafo que extracto: «Junto al marido, la esposa. Cual en la maravilla de mármol de un sepulcro renacentista, en el que las estatuas yacentes de los esposos duermen eternamente juntos, símbolo del nudo indisoluble que ni la muerte pudo cortar, surge en la conmemoración del poeta Boscán la evocación de una suave figura de mujer [...]. Es la esposa, y su mundo, su reino, se encierra entre las cuatro paredes de su casa, viviendo sólo para su marido, sin sospechar que ese mismo amor tranquilo y sereno ha de hacer pasar su nombre a la Historia» (pág. 289). C. Clavería, «Prólogo» a J. Boscán, *Las obras de Boscán de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros*, PPU, Barcelona, 1993, págs. LXI-LXII, habla de «rescatar la figura de doña Ana», y se refiere a ella como «buena *cerbera*» de la obra de su esposo. Volveremos sobre este punto.

descuidando o confundiendo el nombre del poeta en el manuscrito, sino que en los papeles del propio poeta hallamos olvidos o imprecisiones»⁴³. El autor se sirve en este punto de la poesía de Acuña como ejemplo de esa circunstancia: así, entre las poesías de éste, el soneto «Amor me dijo en la mi edad primera»⁴⁴ podría ser el mismo que el de Hurtado de Mendoza, «Amor me dijo en mi primera edad»⁴⁵. El gran parecido entre ambos sonetos, ya notado por Foulché-Delbosc⁴⁶, ha sido comentado en análogo sentido por Gabriele Morelli, quien amplifica sus resonancias hasta hacerlo confluir con una tradición cancioneril en la que tiene cabida el propio Boscán⁴⁷, sin cuestionar la autoría de Acuña. Díaz Larios piensa que se trata de dos sonetos distintos, dependientes de una fuente común⁴⁸, posibilidad que recoge Prieto, aunque se decanta por una autoría primera de Hurtado de Mendoza⁴⁹.

⁴³ A. Prieto, *La poesía del siglo XVI*, I, pág. 22. En este terreno es encomiable la labor llevada a cabo por J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, junto a una serie de colaboradores puntuales, en sus ediciones y catalogaciones de una serie de manuscritos, proyecto en el que siguen trabajando con ahínco, que se completa con su *Tabla de los principios de la poesía española. Siglos XVI-XVII*, prólogo de A. L. F. Askins, Cleveland State University, 1993, y, sobre todo con la creación de la base de datos BIPA (*Bibliografía de la Poesía Áurea*), auspiciada por la National Endowment for the Humanities y las universidades de Denver y Cleveland, con la que se pretende crear un completo catálogo electrónico en el que se recogerán los primeros versos, con referencia de manuscritos e impresos, de la poesía áurea. Y la labor de P. Jauralde y su «Seminario de la Edad de Oro», con la edición del *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesías en castellano de los siglos XVI y XVII, I-VI*, Arco/Libros, Madrid, 1998-2003. Toda esta labor ha contribuido en buena manera a la puesta en marcha del proyecto, coordinado por el propio P. Jauralde, del *Diccionario Filológico de la Literatura Española. Siglos XVI-XVII*, del que el volumen I, dedicado al siglo XVI, ya se encuentra en proceso de impresión (Castalia, Madrid).

⁴⁴ *Varias poesías* (LIV), pág. 275. La numeración corresponde al criterio editorial de L. F. Díaz Larios. No figura en la *princeps*. Me serviré de ella para facilitar la consulta y el cotejo de los poemas que iré citando. En adelante me referiré a ella por la abreviatura VP, utilizando *Varias poesías* sólo en el caso de que mi cita proceda de la *editio princeps*.

⁴⁵ D. Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, xxviii (ed. J. I. Díez Fernández), Planeta, Barcelona, 1989, pág. 78 (ahora completamente revisada y con gran acopio de datos inéditos y una nueva *dispositio* textual, *Poesía completa*, I, XI, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2007, pág. 131).

⁴⁶ R. Foulché-Delbosc, «Les oeuvres attribuées à Mendoza», *Revue Hispanique*, xxxii, 1914, págs. 1-86. El autor simplemente constata «Amor me dixo en mi primera edad. *Soneto* [...]. Publié, comme de Mendoza, dans *Cancionero general de obras nuevas...*, Çaragoça, Estevan de Nagera, 1554.-Publié (Amor me dixo en la mi edad primera), comme d'Acuña, dans *Varias poesías*, compuestas por don Hernando de Acuña, P. Madrigal, Madrid, 1591, f. 113 vº» (pág. 28), y no lo incluye en el apéndice final, «Quelques poésies attribuées à Mendoza»

⁴⁷ G. Morelli, *Hernando de Acuña. Un petrarchista dell'epoca imperiale*, Università degli Studi di Parma-Studium Parmense Editrice, Parma, 1976, págs. 67-68.

⁴⁸ L. F. Díaz Larios, notas a VP, pág. 275.

⁴⁹ A. Prieto, *La poesía del siglo XVI*, I, pág. 124. Para los editores más recientes de la poesía de Hurtado de Mendoza: J. I. Díez Fernández, notas a *Poesía completa*, pág. 436: «Hernando de Acuña escribió un soneto con un comienzo parecido» (pág. 131 en la nueva edición); L. F. Díaz Larios y O. Gete Carpio, notas a D. Hurtado de Mendoza, *Poesía*, Cátedra, Madrid, 1990, pág. 259: «Los dos primeros versos son muy parecidos a los del soneto LIV de Acuña. Se trata de dos sonetos distintos, del tipo *glosa*, cuya fuente común desconocemos».

Podría traer aquí otros ejemplos de poemas que presentan problemas semejantes de atribución⁵⁰, o de poemas del propio Acuña que han sido transmitidos a partir de un número considerable de testimonios manuscritos⁵¹, con las consiguientes variantes que comportan, pero con ello nos alejaríamos de nuestro propósito inicial: analizar el caso de un poeta petrarquista español cuyas poesías, por una serie de motivos sobre los que sólo cabe establecer hipótesis diversas, fueron editadas póstumamente por manos ajenas, con una falta absoluta de criterios rectores, ya de tipo conceptual o formal, en su ordenación impresa. Y el caso de Acuña presenta, además, una serie de particularidades que merecen ser atendidas.

2. Una lectura atenta de las *Varias poesías* permite entrever que intratualmente sí existe, de forma más que embrionaria, una intención por parte de su autor de dar cuerpo unitario a un proceso poético vivencial que nos retrotrae a la conciencia ordenadora y ejemplarizante del *Canzoniere* de Petrarca, patente, tal como ya señalaba, siguiendo a Díaz Larios, en la existencia de un soneto prólogo y en aquello que desvelan las octavas «*A Su Majestad*», a lo que podría adjuntarse la presencia de algunas composiciones monitorias de carácter ético o de temática religiosa que recusan la secuencia erótica amatoria que va desgranándose a lo largo de la obra. El editor afirma que «este núcleo poético se genera a partir de tres motivos principales y sucesivos»:

[...] la efusión lírica que disimula bajo el código petrarquista y pastoril la experiencia amorosa, el análisis que desde la introspección tiende a la consideración abstracta del Amor y, finalmente, tras la insatisfacción o fracaso que dejan en su espíritu la actividad y especulación anteriores, un cavilar sobre las vanidades terrenas y una preocupación por la muerte —muy significativo es en este sentido el soneto «*El Viernes Santo al alma*» (XCIII)— de algunas de sus últimas composiciones⁵².

⁵⁰ Es el caso de la famosa «*Carta de Dido a Eneas*»: «Cual suele de Meandro en la ribera» (VP [XVIII], págs. 215-225), que, como apuntan J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, en la entrada «Acuña, Hernando de (1518-¿1580?)», *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglos XVI y XVII*, I, «se ha atribuido indistintamente a Mendoza y Cetina», en los 19 testimonios que de ella documentan; o de «*Riberas del Danubio a medio día*», con 12 testimonios, «atribuido además a Diego de Zúñiga y a un tal Ramírez» (este soneto no figura en la *princeps* de *Varias poesías*. L. F. Díaz Larios lo incluye en su edición en el apéndice «*Sonetos atribuidos*», págs. 358-359).

⁵¹ J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, *loc. cit.*, afirman que «en algunos casos el número de fuentes es considerable» y apuntan que «existe la necesidad de fijar el texto de Acuña partiendo de un cotejo y análisis de todos los testimonios». De «*Tan alto es el favor y bien que siento*» (VP [CIII]) documentan 15 testimonios; y de «*Dígame quien lo sabe de qué es hecha*» (VP [XXVI]), 13; de «*En qué puedo esperar contentamiento*» (VP [XCVII]), 13; de «*En una selva, al parecer el día*» (VP [LX]), 10; de «*De oliva y verde hiedra coronado*» (VP [XXXI]), 8; y de «*De vuestra torpe lira*» (VP [XCI]), 8. A ello se suma el hecho de «que se tiene que establecer la autoría de los poemas que no figuran en *Varias poesías*, pero que se le adjudican a Acuña en los manuscritos».

⁵² L. F. Díaz Larios, *op. cit.*, pág. 50.

Y concluye diciendo que de la lectura de las *Varias poesías*,

[...] con independencia del desorden en que se presentan y de cualquier otra apoyatura extratextual, se deduce este proceso con toda claridad. Sólo teniéndolo en cuenta se puede reconocer en Acuña a un poeta de transición que, desde la más pura lírica renacentista, desemboca en posiciones estéticas e ideológicas que lo asimilan a las corrientes poéticas de la segunda mitad del xvi⁵³.

Sin embargo, Morelli, en su examen de la interrelación de todos estos poemas, encuentra que en ellos «non si rinvegono i segni indicativi di una elaborazione poetica dilatata nel tempo, ma solo i riflessi di un mutato atteggiamento spirituale, conseguente la crisi ideologica attraversata dall'autore e dai poeti della sua generazione»⁵⁴, una constatación que complementa los planteamientos de Prieto, proclives a la postulación de una latente estructura de cancionero en las *Varias poesías*⁵⁵.

En principio, son válidas las tres perspectivas de acercamiento: por una parte, recogiendo la lectura de Díaz Larios, existe en las *Varias poesías* un decurso narrativo evidente que remite a la que podría ser una estructura latente de cancionero petrarquista, aunque este punto no se traduce en una afirmación explícita por parte del editor; por otra, y esto parece pasar inadvertido a Díaz Larios, ese decurso narrativo que nos propone como clave de lectura de las *Varias poesías* no es asimilable a la totalidad de las composiciones que se incluyen en las *Varias poesías*, sino que correspondería, en todo caso, a la que podría ser la *sección estructural básica* de la obra⁵⁶: esa fabulación de un complejo proceso de sentimientos amorosos que aboca a una recusación desengañada, tras haber sufrido una transición en la que el amor vivencial pasó a convertirse en una abstracción conceptual. Díaz Larios, en su propuesta global de lectura, da a esta sección estructural básica el rango de un *máximum* que debería equivaler a la *edición*, y, en consecuencia, al resto de las secuencias poéticas no «encajables» en esta trabazón secuencial de la narración se les conferiría el rango de *secciones secundarias*, ajenas al desenvolvimiento de la sección básica.

Pero, en contraste con la lectura de Díaz Larios, quien la fundamenta en el hecho de que esa sección estructural básica sólo podía alcanzar ese grado de

⁵³ L. F. Díaz Larios, *loc. cit.*, págs. 50-51.

⁵⁴ G. Morelli, *op. cit.*, pág. 124.

⁵⁵ A. Prieto, «Presupuestos de un cancionero», en *La poesía del siglo xvi*, 1, págs. 125-129.

⁵⁶ Recorro, como ya lo hiciera en su momento J. Lara Garrido para un proceder análogo al que aquí expongo, al criterio de O. Macrí, *Fernando de Herrera*, Gredos, Madrid, 1972, págs. 173-174, de que «el concepto de *sección* es distinto al concepto de *edición*, que puede representar una sección estructural de un *mínimum* a un *máximum*», y tomo su modificación a este aserto, en el sentido «de que no toda *sección* ha de ser una fase estructural del proceso poético que se constituye en materia de la siguiente sección, sino que cabe que una *sección estructural* conforme en un *máximum* la *edición* y que las *secciones secundarias* no aparezcan en función del desarrollo de la sección básica» («Manierismo estructural y desarrollo manierista del signo», pág. 322).

maduración y reflexión por encontrarnos ante un poeta que pudo dar cuenta de sí mismo a lo largo de una vida más dilatada que la de Garcilaso o Cetina, por ejemplo⁵⁷, Morelli afirma que esa sección estructural básica del cancionero no responde a «una elaboración poética dilatada nel tempo», sino a un periodo concreto de la vida de Acuña, que se podría acotar en sus márgenes temporales con cierta precisión: los que corresponden a su estancia en el norte de Italia, desde 1536 a 1546, y la etapa en la que permanece al servicio directo del Emperador, desde 1546 a 1558 aproximadamente⁵⁸, de lo que se desprende que en Morelli la *sección estructural básica* que conformaría la *edición* acogería en su interior, al menos, toda la producción en metros tradicionales, algunas de las traducciones, la poesía fúnebre y la poesía de carácter cortesano y laudatoria, entre otros casos.

Por su parte, Prieto deja claro en su propuesta de lectura que nos encontramos ante un conjunto poético «aberrante y desorganizadamente dispuesto», en el que, «despreocupándose de una cronología en cuanto tiempo de creación»,

[...] existen indicios para organizar perfectamente un cancionero que progresa poética y argumentalmente, desprendiéndose de un marco narrativo pastoril para ir adentrándose en una intimidad lírica, en una posición introspectiva, que aboca al espiritual ofrecimiento del poeta como *exemplum*. Estamos así ante un cancionero personal, que quiebra por su diversidad amorosa el amor único del *Canzoniere*, y donde la sucesión de amadas, sentidas transformacionalmente, dan al cancionero de Acuña una dimensión interpretativa muy distante de la tensión petrarquesca con Laura, que se proyecta a *I Trionfi*, o de la fidelidad *in morte* de Isabel, de Garcilaso, que lo conduce a la automitificación como residencia donde habitar «sin miedo y sobresalto de perderte». Más que a éstos, el desengaño de Acuña lo acerca en su cancionero, como ejemplo, al que forjará Soto de Rojas⁵⁹.

En oposición a este cancionero petrarquista, que se constituiría en sección estructural básica de la obra, encontraríamos lo que el propio Prieto sitúa bajo el epígrafe «*Fuera del cancionero*», donde aparecen una serie de poemas «interrumpiendo, perturbando, descolocando este grupo de poesías que se constituyen en cancionero», entre los que sitúa las composiciones de fuente ovidiana y una práctica

⁵⁷ L. F. Díaz Larios, *op. cit.*, pág. 50: «Una vida más dilatada que la de Garcilaso y Cetina se traduce en una poesía en que los instrumentos técnicos adquiridos difuminan paulatinamente su procedencia en busca de una expresión cada vez más reflejo de inquietudes íntimas. No se trata ya de la literaturización de experiencias sentimentales juveniles, veladas por la fidelidad a modelos foráneos tipificados, o la gentil concesión ingeniosa a las solicitudes cortesanas; es una meditación moral, en tono grave y casi ascético, que surge de la autocontemplación que le lleva a plantearse la propia vida desde el desengaño “que a muchos pondrá aviso y escarmiento”, como escribe en el soneto que prologa las *Varias poesías*».

⁵⁸ G. Morelli, *op. cit.*, págs. 18-19.

⁵⁹ A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, I, pág. 133. Cf., del mismo autor, «El Desengaño de amor en rimas, de Soto de Rojas, como cancionero petrarquista», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Cátedra, Madrid, 1983, págs. 403-412.

cancioneril «que ocupa una parte considerable, nada accidental, de su poesía, y que responde mucho más que en Cetina a esa alternancia de metros castellanos y metros italianos de nuestros poetas»⁶⁰.

Retomaré estas tres lecturas en la medida en que sean pertinentes para el análisis que me propongo realizar, junto a otras que voluntariamente he omitido en este punto, y no menos significativas para el tratamiento de algunos aspectos.

3. El hecho de que exista una *sección estructural básica* que aparece en la edición de las *Varias poesías* de forma dispersa, fragmentada, constantemente interrumpida por la inserción de poemas que pertenecerían a lo que, a primera vista, podrían considerarse como secciones estructurales secundarias, nos lleva a pensar en un caso análogo al que describiera José Lara Garrido a propósito de las *Diversas rimas* de Espinel, en las que «el primer movimiento corresponde a la sección estructural básica y se conforma al *Canzoniere* por su tensión entre *exemplum* y fragmentarismo (modelado en recolección paralela a los cancioneros petrarquistas italianos: *Rime diverse* o *Rime scelte*) y por contemplar en “estilo moral” un amor calificado como *delicta juventutis*». Esta sección estructural básica se podría asimilar «al primitivo proyecto de edición aprobado por Alonso de Ercilla en enero de 1587 y cuya especificidad está declarada por Espinel en la dedicatoria al Duque de Alba»⁶¹. En el caso de Acuña la sección estructural básica, que conformaría su cancionero, podría asimilarse al *corpus* poético que ofrece al Emperador en las *Octavas* que le dedica en los preliminares, unidas intratextualmente, por su autonomía, al soneto prólogo, «Huir procuro el encajecimiento»⁶².

⁶⁰ A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, I, pág. 133. No deja de ser curioso que R. Lapesa en uno de los análisis más lúcidos y vigentes, a pesar de su temprana modernidad, sobre Cetina, «La poesía de Gutierre de Cetina», en *Hommage à E. Martinenche. Études hispaniques et américaines*, Éditions d'Artrey, París, 1939, págs. 248-261, no realice referencia alguna a la producción en metros castellanos del poeta hispalense. Tampoco la habrá en «Más sobre atribuciones a Gutierre de Cetina», en *Homenaje al profesor Alarcos García*, II, Universidad de Valladolid, 1967, págs. 275-280, o en «Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Gredos, Madrid, 1988, págs. 259-275; reimpr. en *De Berceo a Jorge Guillén. Estudios literarios*, Gredos, Madrid, 1997, págs. 122-145. Sí lo trae a colación para ilustrar algún caso en «Poesía de cancionero y poesía italianizante», al comparar el madrigal «Ojos claros, serenos» con una canción octosilábica suya del mismo asunto, «Bien sé que sois graciosos» (págs. 155-158).

⁶¹ J. Lara Garrido, «Manierismo estructural y desarrollo manierista del signo», pág. 322.

⁶² Como ya referí anteriormente, tanto el soneto como las octavas van sin numeración en los folios de *Varias poesías*, y, por tanto caerían dentro del ámbito de los componentes paratextuales de la obra. La apertura del texto poético, en este sentido, se realiza en el f. 1 con la «*Fábula de Narciso*». Cf. G. Genette, *Seuils*, Seuil, París, 1987, los apartados dedicados a la dedicatoria (6) y al *incipit* (8). Cf. las páginas, sustancialmente clarificadoras en un panorama tan proclive a los deslizamientos interpretativos, que dedica Carmen Lara Rallo, *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*, Universidad de Málaga, 2006, págs. 51-54, a las relaciones paratextuales, entendidas como «aquellas que el texto mantiene con su *paratexto*, siendo éste el conjunto de elementos textuales tales como el título, subtítulo, prefacio, prólogo, epílogo, advertencias, notas, epígrafes, ilustraciones o sobrecubiertas» (la cita en pág. 51).

El segundo movimiento en las *Diversas rimas* de Espinel correspondería, según José Lara Garrido,

[...] al tránsito de la *sección estructural básica* a la edición de 1591, con la incorporación de las secciones secundarias a las que se alude en el segundo privilegio real: «muchas cosas añadidas de trabajo e ingenio como era el arte poético y algunas odas de Horacio, traducidas en verso castellano, y otras cosas de mucho ingenio». Tal tránsito se produce acentuando el fragmentarismo con la inclusión de elementos heterogéneos al decurso amoroso pero sin eliminar la articulación primitiva al *exemplum*. De esta forma la subversión temática de la *sección estructural básica* supone una complicación consciente que busca el efecto compositivo de la parataxis. La variedad se consigue en una estructura desintegradora donde el sujeto del *Canzoniere* primero queda interrumpido a intervalos irregulares por elementos de las secciones secundarias desligados del contexto en que se insertan: la *Canción a su patria*, *Al Obispo de Málaga Don Francisco de Pacheco*, *La Casa de la Memoria* y la *Égloga a Octavio de Gonzaga* se intercalan entre dos fases del cancionero amoroso; la *Epístola al Doctor Luis de Castilla* y la traducción de la oda III, 2 de *Horacio* vuelven a interrumpir una seriación primitiva [...]⁶³

Basta una ojeada a la edición de las *Varias poesías* para percatarse de que en ellas se da un proceder bastante análogo al que aquí se apunta sobre las *Rimas* de Espinel, ya que la *sección estructural básica*, que correspondería a la historia de un amor primero por Silvia que, tras ir apagándose, da paso a un nuevo proceso amoroso, el que tiene por sujeto a Galatea, decurso que, tras la interposición de diversos obstáculos, que van desde los celos a la ausencia prolongada, irá decantándose hacia una interiorización y una peregrinación interior del poeta, quien, enfrentado a una realidad cortesana y a una actividad en la que deberá alternar el ejercicio de las armas con el de las letras, acabará ingresando en los terrenos del desengaño estoico, de la amistad, y, por último, en la entrega religiosa

⁶³ J. Lara Garrido, «Manierismo estructural y desarrollo manierista del signo», págs. 324-325. Esta lectura debe completarse necesariamente con su desarrollo en las páginas de G. Garrote Bernal, las ya citadas sobre «La poesía amorosa de Vicente Espinel como cancionero petrarquista», y su estudio y edición de V. Espinel, *Obras Completas. II. Diversas rimas*, Diputación de Málaga, 2001. En el «Estudio preliminar» de dicha edición apunta que en esta *sección estructural básica* de las *Rimas* «se distingue una bipolaridad medular representada —en términos generales y a salvo de las naturales excepciones y de los momentos de ambigua interferencia entre Liseo y Espinel— por dos líneas. En primer lugar, la estructura externa o *melos* del cancionero que, construida en torno a los poemas de métrica italianizante, encauza el *curso* del yerro amoroso individual y subjetivo, el proceso del actor y protagonista (Liseo) dentro de una *narratio* del tiempo pasado y con una intención sujeta al *delectare* horaciano. En segundo lugar, los poemas de métrica tradicional y la *cornice* formalizada por los sonetos I, XXXIII y XXXV proporcionan el sentido al cancionero, una estructura interna que atañe al *discurso* del arrepentimiento, dentro de un proceso al autor-narrador (Espinel), por el que se comenta y enjuicia desde el presente (*enarratio*) aquel tiempo del error y se esboza un generalizador sistema de enseñanza ascético-moral (*docere*)» (págs. 23-24).

explícita que abonan los versos del soneto «*El Viernes Santo al alma*»⁶⁴. Sin embargo, esta sección estructural básica de cancionero petrarquista no es presentada *in ordine*, sino que aparece desordenada, dispersa y fragmentada, y a menudo interrumpida, por lo que podrían considerarse como secciones secundarias: así las diversas traducciones de origen clásico (desde la *Fábula de Narciso* con que se inicia la obra, a la *Contienda de Áyax y Ulises*, o la *Carta de Dido a Eneas*)⁶⁵; la seriación de poemas en metros tradicionales⁶⁶; los sonetos fúnebres dedicados a la muerte de Alfonso de Ávalos, marqués del Vasto⁶⁷; los sonetos sobre la red de amor, muestra de un juego poético de ámbito cortesano⁶⁸, etc. Incluso el soneto que debería cumplir la función de *explicit*, el ya citado «*El Viernes Santo al alma*», no figura en la posición que le correspondería, ya que tras él vuelven a sucederse composiciones que claramente pertenecen a la serie de Galatea⁶⁹; una adaptación del *Idilio 1* de Mosco, «*Venus quaerens filium*»⁷⁰; una seriación de sonetos mitológicos dedicados a Ícaro, Faetón y la Gigantomaquia⁷¹; un madrigal que claramente responde a los cánones de la poesía laudatoria cortesana, «*A una señora*»⁷²; unas estancias petrarquistas⁷³ y el «*Epigrama a la muerte del emperador Carlos Quinto*»⁷⁴, sin olvidar el soneto «estrella» del poeta, por el que son muchos los que conocen y valoran a Acuña, y que figura justo a continuación de «*El Viernes Santo al alma*», con el título de «*Al Rey Nuestro Señor*»⁷⁵. Y a todo ello deben adjuntarse las octavas de la traducción inacabada del *Orlando enamorado* de Boiardo, con las que se cierra la *princeps*⁷⁶.

⁶⁴ VP [xciii], pág. 327.

⁶⁵ VP [iii], págs. 91-114; [vi] 152-177; [xviii] 215-225.

⁶⁶ VP [viii] a [xvii], págs. 181-214.

⁶⁷ VP [xxii] a [xxv], págs. 240-243, a los que habría que adjuntar el [xli], 259.

⁶⁸ VP [xxvi] a [xxix], págs. 244-247.

⁶⁹ VP, «*Damón*» [xcix], pág. 333; «*Damón, ausente de Galatea*» [cii] 336-339

⁷⁰ VP [cix], págs. 347-351

⁷¹ VP [cv] a [cviii], págs. 343-345.

⁷² VP [xcviii], pág. 332

⁷³ VP [ciii], págs. 340-341

⁷⁴ VP [cxi], págs. 352-355.

⁷⁵ VP [xciv], págs. 328-329. Cf. F. Márquez Villanueva, «Giovan Giorgio Trissino y el soneto de Hernando de Acuña a Carlos V», en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, II, Gredos, Madrid, 1972, págs. 355-372, quien, tras enumerar una serie de poemas que acreditan tanto su «fondo petrarquesco» como su condición de «buen conocedor de autores y géneros hoy semiolvidados», señala que «la fama póstuma de Hernando de Acuña no debe nada, sin embargo a estos atildados poemas. Su nombre y su dimensión histórico-literaria los debe por completo a una sola obra, su infinitamente citado, aprendido y antologizado soneto *Al rey nuestro señor*, donde la figura imperial de Carlos V queda enaltecida con acentos de la más noble grandeza» (pág. 356).

⁷⁶ «*Algunos cantos que comenzó a traducir el autor de la obra del Boyardo, de Orlando enamorado*» (f. 161-204v). La traducción se interrumpe al comienzo del «*Canto cuarto*» (f. 203v-204v). Las ediciones de Sancha, *Varias poesías, compuestas por don Hernando de Acuña. Segunda Edición*, Imprenta de Sancha, Madrid, 1804, y de E. Catena, ya citada, sí incluyen los *Cantos*. No así las de A. Vilanova, *Hernando de Acuña. Varias poesías*, Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1954, y las de L. F. Díaz Larios y L. Rubio González, *Poesías de Hernando de Acuña*, Institución

José Lara Garrido aducía cómo la estructuración de las *Diversas rimas* sólo podía explicarse desde los presupuestos estéticos de la poética del Manierismo, que se configura, citando a Emilio Orozco, como un «descentramiento por el coexistir de varios temas con una decidida estructura pluritemática, pero sin integrarse en una concepción o visión de unidad»⁷⁷. Desde esta perspectiva cobra sentido el hecho de que «Espinel rehaga su proyectado cancionero, destruyendo la posibilidad de estructurar un proceso en torno al *exemplum* del desengaño amoroso», a la vez que mantiene «la superestructura declarativa sin conexión formal con la *dispositio* de los *fragmenta* aunque asimilándose a una tradición prestigiosa»⁷⁸. Idéntico presupuesto estético podría ser perfectamente operativo para intentar esbozar una interpretación coherente de la *dispositio* estructural de las *Varias poesías* de Acuña, máxime si tenemos en cuenta la fecha en la que fueron impresas, periodo en el que la poética manierista aún no había emprendido el giro trascendental hacia las realizaciones literarias y artísticas barrocas⁷⁹. Pero justo hasta este punto alcanzan las semejanzas y deben comenzar a precisarse las diferencias.

4. Las *Diversas rimas* son el resultado de una voluntad editora y de un proceso de ordenación que responde claramente a la *dispositio* que quiso conferirles su autor. En cambio, las *Varias poesías* son el resultado de una suma de voluntades ajenas al propio escritor, que van desde el orden o el caos en que la viuda de Acuña encontró los escritos del poeta hasta el verdadero desaguado que comete el impresor a la hora de confeccionar la edición.

En el caso de Acuña, tal como señalaba ayudándome de los apuntamientos de Morelli, sí se puede fijar una fecha aproximada en la que el poeta tuvo en mente imprimir su corpus poético, prácticamente acabado en lo que respondería a la sección estructural básica, que por entonces equivalía al máximum de la amplitud de su proyecto de edición, y producto de un decurso en el que el tiempo

Cultural Simancas, Valladolid, 1981. Sobre la traducción de los cantos del *Orlando enamorado*, cf. G. Caravaggi, «Un traduttore entusiasta: Don Hernando de Acuña (*Algunos cantos...de Orlando enamorado*)», *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento* (Pisa), 25, 1974, págs. 7-50.

⁷⁷ E. Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco*, Cátedra, Madrid, 1975, págs. 170-171.

⁷⁸ J. Lara Garrido, «Manierismo estructural y desarrollo manierista del signo», pág. 325. G. Garrote Bernal, «Estudio preliminar», pág. 25, concluye: «Es la presencia de un saber petrarquista que, si bien aprendido superficialmente, como en los cancioneros y antologías manieristas, cohesionan un poemario amoroso en torno a la central égloga III, a numerosos indicios estructurantes esparcidos por las *Rimas* y a datos explícitos como la dualidad "actor y reo" (v. 25) de la glosa XII, el pasaje petrarquista de la canción III, 92-104, o la división estructural signada por el desengaño (como en Acuña y Soto de Rojas), que es variante de la partición *in vita/in morte* de Petrarca y Garcilaso».

⁷⁹ Cf., para este tránsito en las letras y en el arte europeo, las aportaciones y discusiones recogidas en *Atti del Convegno internazionale sul tema: Premarinismo e pregongorismo* (Roma, 19-20 aprile 1971), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1973, debidas a D. Alonso, M. Praz, L. Rosales, E. Raimondi, M. Scotti, F. Croce, J. Risset, R. Jakobson, T. Kardos, G. C. Argan y R. Lapesa, a las que me iré refiriendo en diversos apartados de otros estudios que sobre esta transición poética aparecerán próximamente.

de la escritura no se había dilatado excesivamente en el tiempo. Y ese periodo cronológico podría quedar acotado entre la fecha de su llegada al Piamonte, en 1536, para luchar contra los franceses a las órdenes de su propio hermano, don Pedro de Acuña, y tras la muerte de éste, bajo el mando del capitán general y gobernador de Milán, don Alfonso de Ávalos⁸⁰, por una parte; y, por otra, la fecha en la que se imprime la traducción en coplas castellanas de *Le chevalier délibéré* de Olivier de la Marche, en 1553⁸¹. Son las dos octavas que Acuña dedica «A su Majestad»⁸² las que permiten, en último extremo, sustentar esta cronología. Para Francisco Márquez Villanueva,

[...] su simple lectura basta para persuadir de que este nuevo poema constituye una dedicatoria a Carlos v. En fecha anterior a 1556 y tal vez no más tardía que 1552, Acuña ha proyectado la idea de presentar al Emperador una colección de sus obras, a cuyo frente habrían de desfilar las dos airas octavas. Se trata de un acuerdo lógico y casi obligado en quien ha recibido del César el delicado encargo de poner en verso español su traducción de *Le chevalier délibéré*⁸³.

Del mismo modo interpreta Morelli estas octavas:

Nella lirica è evidente l'intenzione di un omaggio che esula dai limite della stessa composizione per abbracciare l'idea di un disegno più vasto, forse un'intera raccolta che l'autore ha in mente di pubblicare e dedica per primo al suo signore e protettore⁸⁴.

Hay que tener en cuenta que

[...] dopo il successo riportato con la versione del poema cavalleresco, la fama letteraria di Acuña cresce e si spande grazie soprattutto al favore incontrato presso la persona dell'imperatore, per cui non è da escludere che

⁸⁰ Cf., sobre cómo «il rapporto del capitano spagnolo con il Marchese supera presto l'ambito delle sfera militare, trovando piena espressione nella pratica della poesia, consuetudine a cui i due personaggi ricorrono con frequenza», G. Morelli, *op. cit.*, pág. 368. También se refiere a que la poesía representó para el Marqués «un rifugio sicuro e una grata evasione dal clamore delle armi: ogni volta che la situazione lo consentiva, egli non esitava a mettere da parte la spada per impugnare la penna. In modo più intenso e vitale, la stessa cosa fece Hernando de Acuña». El mismo G. Morelli da cuenta de la estrecha e intensa relación literaria del Marqués del Vasto con los escritores italianos, de las que debió ser partícipe sin duda el propio Acuña, en «Esperienze letterarie di Alfonso D'Avalos, governatore di Milano», en G. Caravaggi (ed.), «*Cancioneros*» spagnoli a Milano, Nuova Italia, Florencia, 1989, págs. 233-259.

⁸¹ *El caballero determinado, traducido de lengua francesa en castellana por don Hernando de Acuña*, Juan Steelsio, Amberes, 1553. Existe una ed. facsimilar de la de Claudio Bornat, Barcelona, 1565, impresa en Antonio Pareja, Toledo, 2000, en dos volúmenes: el primero con el texto de Acuña, y el segundo con los estudios de N. Baranda y V. Infantes, «Un libro para el Emperador» y C. Huidobro Salas, «Las xilografías de Arnold Nicolai».

⁸² VP [II], pág. 90.

⁸³ F. Márquez Villanueva, *op. cit.*, pág. 368.

⁸⁴ G. Morelli, *op. cit.*, pág. 105.

proprio ora, cioè verso 1553, egli maturi il progetto di una pubblicazione che riunisca la sua opera poetica accumulata nel corso degli anni⁸⁵.

Sin embargo, prosigue Morelli,

[...] eventi particolari, quali l'improvvisa partenza per la guarnizione d'Africa (che lo tiene lontano Iuglio del '53 alla fine del '54), o ancora l'impossibilità di trovare subito un editore, impediscono e rimandano nel tempo la pubblicazione, mentre la politica espansionistica spagnola comincia a subire i primi ridimensionamenti e lo stesso imperatore, stanco e amareggiato per gli insuccessi militari e politici, dà corso alla decisione, a lungo meditata, di rinunciare al potere e di ritirarsi dal mondo⁸⁶.

Por tanto, la que debió constituir la sección estructural básica, equipolente a la *editio* en aquellos años, se supone que estaba caracterizada por una *dispositio* completamente ajena a cualquier posibilidad futura de desbordamiento de la sección estructural básica por una acumulación e incremento de nuevas producciones poéticas de diversa temática, a las que habría que dar cabida e insertar de algún modo en el proyecto conceptual primero, respondiendo a los determinantes de una poética manierista, tal como se presenta material y físicamente, en tanto que impreso, el corpus lírico de Acuña en las *Varias poesías* que vieron la luz en 1591.

Esta posibilidad queda descartada, en mayor grado, si atendemos al hecho de que, casi con toda seguridad, la parte sustancial que compone su corpus lírico ya debía estar escrita y ultimada en la fecha en la que compuso las octavas reales «A su Majestad». Los poemas posteriores, aquéllos que se asignan a la etapa en la que estableció su residencia en Granada, no afectarían de un modo sustancial a lo que ya había sido concebido como *liber*, al tratarse fundamentalmente, tal como vienen aduciendo los autores más diversos, de composiciones en las que Acuña llevó a cabo la traducción y la reescritura de textos de filiación clásica principalmente, a través de distintas mediaciones contemporáneas.

Como aduce Morelli:

In conclusione, più o meno con la scomparsa di Carlo V e il successivo rientro in Spagna di Acuña, ha termine la stagione poetica di don Hernando mentre si delinea sempre più chiaramente, nell'acuirsi della crisi ideologica che lo investe e di cui sono testimonianze le prove poetiche sopra indicate, il suo orientamento verso i lavori di traduzione, quasi a sottolineare una forma di inaridimento e fors'anche di rifiuto della vena creativa, che del resto non ha mai eccessivamente brillato nell'arte di Acuña, in conseguenza della scoperta di una realtà meno disincantata nonché dell'usura operata dal tempo. Prendere atto della mutata situazione sociale, accettare come definitiva la fine di ogni speranza con la fine dell'illusione giovanile, è l'estrema conseguenza cui va incontro lo stanco e amareggiato capitano di Carlo V. [...] La stessa morte dell'imperatore, nell'esemplarità della sua

⁸⁵ G. Morelli, *loc. cit.*, págs. 105-106.

⁸⁶ G. Morelli, *loc. cit.*, pág. 106.

devozione religiosa, accentua il processo di smarrimento che, dal punto di vista letterario, si traduce in una quasi totale riduzione dell'attività creativa a vantaggio della traduzione, verso la quale don Hernando è portato da un lungo esercizio derivato dall'uso di modelli letterari necessari a stimolare il suo processo poetico⁸⁷.

Atenderé a este proceso en un estudio posterior a éste, en el que intentaré establecer las diferentes seriaciones que conforman la edición impresa, a fin de aislar las distintas unidades secuenciales y dotarlas de una cierta coherencia funcional y significativa a partir de la que podría haber sido su lugar natural en esa sección estructural básica que equivaldría al proyecto editorial que tuvo en mente Acuña en torno a los años en que se imprimió la *princeps* de *El caballero determinado*, que, teniendo en cuenta sus sucesivas ediciones, y dado el éxito y difusión que obtuvo, debieron reportarle un grado considerable de gloria y fama⁸⁸.

5. Creo que en las fechas en las que Acuña podría haber ultimado su proyecto de edición de las poesías que conformaban su corpus tenía en mente una *dispositio* que debió asemejarse en mucho a la que concibiera Boscán para sus obras⁸⁹ y a la que, posteriormente escogería para su propia recolección, un poeta

⁸⁷ G. Morelli, *loc. cit.*, págs. 124-125.

⁸⁸ J. J. Labrador y R. DiFranco, «Acuña, Hernado de», documentan, tras la *princeps* de 1553, seis ediciones durante el siglo XVI: Iuan Steelsio, Amberes, 1555; Juan Bautista, Salamanca, 1560; Claudio Bornat, Barcelona, 1565; Pedro Laso, Salamanca, 1573; Pedro Madrigal, Madrid, 1590, que incluye una *Adición* de 107 coplas que también se publicó aparte: *Adición al Caballero determinado. Compuesta por el mismo autor*, Pedro Madrigal, Madrid, 1590; y, por último, Oficina Plantiniana, Amberes, 1591. Para la descripción pormenorizada de estas ediciones, las circunstancias que rodearon su impresión y su difusión, y el papel esencial que tuvieron las láminas que ilustraban el texto en el éxito de la traducción, cf. C. Clavería, «*Le Chevalier délibéré*» de Olivier de la Marche y sus versiones españolas del siglo XVI, Institución Fernando el Católico/CSIC, Zaragoza, 1950, páginas 73-80; también, J. Peeters-Fontainas, «A propos d'éditions du *Caballero determinado*», *Les Lettres Romanes*, XIII, 1959, págs. 69-70 y «Les éditions espagnoles du *Chevalier délibéré* d'Olivier de la Marche», *De Gulden Passer*, 38, 1960, págs. 178-192. Cf. P. Groult, «Escritores españoles del siglo XVI en los Países Bajos», en F. Pierce y C. A. Jones (eds.), *Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre 1962*, Dolphin Book, Oxford, 1964, págs. 87-105. En la pág. 95 da cuenta de los avatares editoriales de las traducciones del *Caballero determinado*, tanto la de Acuña como la de Jerónimo de Urrea.

⁸⁹ Impresas póstumamente como *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, Carles Amorós, Barcelona, 1543. Cf. A. Armisen, «Boscán y la edición de 1543», *op. cit.*, págs. 335-340: «Como es sabido, desde el mismo año de su impresión en las prensas de Carles Amorós se suceden ediciones que, tras la de Amberes de 1544, añaden composiciones y, si hemos de creer las palabras del *A los Lectores*, alteran así la intención de Boscán al modificar en alguna medida el texto. Años más tarde, consumado el divorcio entre los libros de Boscán y el que reúne las composiciones de Garcilaso con la edición de las obras de este último por Mathias Gast (Salamanca, 1569), la poesía del toledano recibirá la sanción favorable de los comentaristas en tanto la obra del barcelonés queda relegada» (pág. 335). C. Clavería, «Introducción» a J. Boscán, *Obra completa*, Cátedra, Madrid, 1999, pág. 22: «Boscán controló personalmente buena parte del proceso editorial que conllevaba la publicación de sus poemas y los de Garcilaso. Guardó los escritos de su amigo y ordenó los de ambos, negoció con el librero editor e impuso controlar las pruebas de imprenta.

al que le unía el estrecho lazo de la común procedencia natal, Valladolid, y la vida social, cultural y literaria que animaba a esta ciudad en el siglo XVI y de la que Acuña debió ser parte integrante en determinadas etapas de su vida⁹⁰, Jerónimo de Lomas Cantoral⁹¹.

Aquí sólo adelanto la hipótesis⁹², pero creo poder sustentar que Acuña tuvo originariamente el propósito de dotar de una estructura tripartita a sus versos, análoga a la adoptada por Boscán para la *dispositio* de su lírica. Son varios los factores que podrían coadyuvar a esta propuesta, factores en los que se entremezclan el plano biográfico y el ámbito literario.

Desde el plano biográfico, que como veremos, se verá conexasiónado profundamente con el literario, va a ser la relación con Garcilaso de la Vega, y con lo que éste representó, lo que en buena medida, podría haber posibilitado que Acuña se adentrara en la órbita poética de Boscán y en la atenta lectura y reflexión sobre la disposición que éste dio a su corpus poético⁹³.

Con esto, se suele considerar la *editio princeps* de 1543 como fundamental para la transmisión de Boscán». Sobre la labor de su viuda, doña Ana de Girón, cf. C. Clavería, «Prólogo» a J. Boscán, *Las obras de Boscán*, págs. LXI-LXIII, quien nos presenta a una atenta seguidora del recorrido editorial de las obras de su esposo, conocedora de las ediciones fraudulentas de Barcelona y la de noviembre de 1943 en Lisboa; ella se encarga de dar permiso a Ioannem Petrum de Medina para que imprima las obras de su marido, licencia que se materializará en la edición de Pedro Museti en Medina del Campo el 7 de agosto de 1544: «Tan buena *cerbera* resultó Ana Girón de Rebolledo que hubieron de pasar diez años para que se volviera a imprimir en España la obra de su esposo, siendo la primera edición de esta nueva época la publicada en Valladolid. Tal era la avidez que se tenía en la Península de leer a Boscán que ese mismo año de 1544 la viuda de Amorós (viuda de Carlos Amorisa) fabrica otra edición barcelonesa, que también estaba al corriente de las adiciones que Nucio le había incorporado a la *princeps*» (la cita en págs. LXII-LXIII).

⁹⁰ Cf. el ejemplar estudio de B. Bennassar, *Valladolid au Siècle d'Or: une ville de Castille et sa campagne au XVI^e siècle* [1967], Éditions de l'EHESP, París, 1999, en dos vols. (existe trad. castellana: Ayuntamiento de Valladolid, 1989); y L. Rubio González, «Vida cultural y literaria de Valladolid en el Renacimiento», en AA. VV., *Valladolid, corazón del mundo hispánico. Siglo XVI (Historia de Valladolid, III)*, Ateneo de Valladolid, 1981, págs. 223-276. Para Acuña y Lomas Cantoral, y el grupo de poetas vallisoletanos que «militaron en las mismas filas del petrarquismo», págs. 271-272. No hay que olvidar el trabajo previo de N. Alonso Cortés, *Noticias de una corte literaria*, ya citado.

⁹¹ Remito aquí, para lo que toca al círculo de poetas vallisoletanos, y a la recuperación de Boscán y Garcilaso por Lomas Cantoral, a A. Prieto, «Poesía vallisoletana. Salazar. Cayrasco», *La poesía del siglo XVI*, II, págs. 629-680.

⁹² La intentaré de forma atenta y detenida en G. Cabello Porras, «La deconstrucción de la *dispositio* impresa de las *Varias poesías* de Acuña: la subyacente estructuración trimembre de un proyecto editorial malogrado», artículo que servirá de preámbulo al número monográfico de la revista *Canente* dedicado a Hernando de Acuña, coordinado por G. Cabello Porras y S. Pérez-Barro Abadín, que contará con las aportaciones de Á. Alonso Miguel, I. Colón Calderón, V. Cristóbal López, J. I. Díez Fernández, R. A. DiFranco, G. Garrote Bernal, J. J. Labrador Herraiz, J. Lara Garrido, M. López Suárez, M^a D. Martos Reyes, B. Molina Huete, G. Morelli, J. Ponce Cárdenas, M. Rubio Áñez y L. Schwartz.

⁹³ Cf. el artículo de G. Cabello Porras, «Las *Varias poesías* (1591) de Hernando de Acuña: de Garcilaso a Boscán. El tránsito del humanismo militar a la “nueva lengua poética”», *Dicenda*, 25, 2007 (en prensa).

Ya en la vertiente estrictamente literaria, la proximidad y vigencia literarias de las sucesivas ediciones de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso repartidas en cuatro libros* debe considerarse como un factor determinante en el proceso de revisión y en la voluntad de compilación de su obra por parte de Acuña, al ser las *Obras* de Boscán y Garcilaso el referente fundacional de un nuevo clasicismo en la poesía áurea⁹⁴. Boscán organizó sus textos en tres apartados⁹⁵: el

⁹⁴ Remito nuevamente aquí a las obras ya citadas de A. Prieto, *La poesía del siglo XVI*, I-II; J. Lara Garrido, *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, págs. 123-249; M. del P. Manero Sorolla, *Introducción al petrarquismo en España*; I. Navarrete, *Los huérfanos de Petrarca*; A. Alonso Miguel, *La poesía italianista*; A. J. Cruz, *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso*; D. L. Heiple, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*; A. García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, a los que cabría añadir las aportaciones de L. Forster, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1969; A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y en el Manierismo españoles*, Puvill, Barcelona, 1986 y B. Morros, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI. A propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Quaderns Crema, Barcelona, 1998. En ellas se encontrará abundante bibliografía sobre este punto. A ellos se añade la edición a cargo de J. Lara Garrido de las colectáneas de E. Orozco Díaz, *Grandes poetas renacentistas*, 2004 y *La literatura en Andalucía (De Nebrija a Ganivet)*, con las correspondientes referencias bibliográficas puestas al día. Y de A. Prieto, *Imago vitae (Garcilaso y otros acercamientos al siglo XVI)*. Para una actualización bibliográfica reciente y completa, cf. M. A. Candelas Colodrón, «Nuevas lecturas de la poesía de los siglos XVI y XVII (2003-2005)», *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 2, 2006, págs. 10-37.

⁹⁵ Para todo lo relativo a la edición de las obras de Boscán en 1543 tomaré siempre como base el estudio de A. Armisen, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*; y me serviré igualmente de A. Parducci, *Saggio sulla poesia lirica di Juan Boscán*, Istituto di Bologna, Bologna, 1952, págs. 32-36, relativas a la ordenación del Libro II; de D. H. Darst, *Juan Boscán*, Boston, Twayne, 1978, de la «Introducción» de C. Clavería a *Las obras de Boscán*; y de A. Prieto, «Boscán y Garcilaso», *La poesía del siglo XVI*, I, págs. 59-65. Tendré en cuenta aquí a M. de Riquer, *Juan Boscán y su Cancionero Barcelonés*, Ayuntamiento de Barcelona, 1945; E. L. Rivers, «Garcilaso divorciado de Boscán», en *Homenaje a Antonio Rodríguez-Moñino*, Castalia, Madrid, 1966, páginas 121-129; y F. Rico, «El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del humanismo)», en *Homenaje a José Manuel Blecuá*, Gredos, Madrid, 1983, págs. 525-551, y «A fianco di Garcilaso: poesia italiana e poesia spagnola nel primo Cinquecento», *Studi Petrarqueschi*, IV, 1987, págs. 229-236. Un estudio que ilumina con una pertinencia indeleble cómo «le riflessione linguistico-letteraria del periodo che va da Garcilaso e Valdés fino a Morales —grosso modo il ventennio 1530-50— mostra, in sede di tradizione letteraria, il passaggio dalla constatazione della carenza di una tradizione illustre al riconoscimento del progressivo strutturarsi di una tradizione nuova», y cómo «in sede lingüística, è imperniata su un criterio generico di “cuidado”, in evoluzione verso aspetti sempre più selettivi» (págs. 141-142), tomando como base un análisis contrastado del *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, la «Carta-prólogo» con la que Garcilaso presenta a Jerónima Palova de Almagóvar la traducción al español de *El cortesano* llevada a cabo por su amigo Boscán, y la carta «A la Duquesa de Soma» con la que Boscán prologa los versos italianizantes del Libro II de las *Obras* (pág. 148), lo encontramos en L. Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una fragia cervantina)*, Stampatori, Turín, 1979, a lo largo de sus diversos estudios, en especial, «“Cuidado” vs. “Descuido”. I due livelli dell’opposizione tra Valdés e Boscán» (págs. 55-86) y «Tradizione illustre e lingua letteraria, problema del Rinascimento spagnolo (da Nebrija a Morales)» (págs. 87-228). El estudio de los textos de Valdés, Boscán y Garcilaso en págs. 140-167. Para el texto de Valdés, la edición de C. Barbolani, *Diálogo de la lengua*, Cátedra, Madrid, ²1984; para el de Garcilaso, «A la muy manífica

primero de ellos, dedicado a las coplas en metros castellanos⁹⁶; el segundo, en el que da cabida a los nuevos metros italianizantes, concebido como una reescritura del código petrarquista de cancionero⁹⁷; y el tercero, conformado como

señora doña Jerónima Palova de Almogávar», B. Castiglione, *El cortesano*, traducción de J. Boscán (ed. M. Pozzi), Cátedra, Madrid, 1994, págs. 73-76; para el de Boscán, «A la Duquesa de Soma», *Las obras de Boscán de nuevo puestas al día...*, págs. 229-234. Por último, sobre la célebre carta a la duquesa de Soma, A. Bianchini, «A Note on Boscán's "Carta-prólogo" to the Duchess of Soma», *Hispanófila*, 94, 1988, págs. 1-7; E. L. Rivers, «Notas sobre Bernardo Tasso y el manifiesto de Boscán», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, 1, Universidad de Barcelona, 1989, págs. 601-605, sobre la carta «A la Duquesa de Soma», donde aporta su propio y clarificador «resumen esquemático del texto» (pág. 604), y apunta lo que podría ser un cotejo detallado con los prólogos de Tasso.

⁹⁶ Cf. G. Caravaggi, «Alle origini del petrarchismo in Spagna», donde establece una serie de conexiones entre las tesis establecidas por S. Sánchez Romeralo, *El villancico*, Gredos, Madrid, 1969; H. Janner, «La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas», *Revista de Filología Española*, XXVII, 1943, págs. 181-232 y *La glosa en el Siglo de Oro. Una antología. Ed. de H. Janner*, Nueva Época, Madrid, 1946; E. M. Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Castalia, Madrid, 1966, y J. M. Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid, 1968, y la praxis poética de Boscán en su tránsito «dalle rime glossate all'imitazione umanistica»; y A. Armisén, «Alegoría e imitación en las coplas de Boscán "Las cosas de menos pruebas"», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIV, 1983, págs. 79-140.

⁹⁷ Cf. M. Boni, «Nuove informazioni intorno al petrarchismo di Juan Boscán», *Convivium*, I, 1953, págs. 87-98; A. Parducci, *op. cit.*, los apartados III, sobre la imitación petrarquesca desde las «derivazioni di carattere interno» (págs. 52-85), y los aspectos relativos a la composición y el estilo (págs. 86-114), y la «Nota sull'arte», como conclusión valorativa sobre los logros de Boscán en su aspiración de imitar a Petrarca (págs. 115-119); A. J. Cruz, *Imitación y transformación*, págs. 35-64, los apartados relativos a Boscán como introductor de un nuevo petrarchismo, su conexión con Bembo, su obra italianizante y la *imitatio vitae*; I. Navarrete, «La re-escritura de Boscán de las *Rime sparse*», *Los huérfanos de Petrarca*, págs. 102-122, donde aboga por la consideración del Libro II como macrotexto, ajustándose a los criterios de M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milán, 1976 [ya presentes en las consideraciones que señalé anteriormente al traer a colación las notas de A. Prieto sobre la égloga de Acuña] y W. J. Kennedy, *Rhetorical Norms in Renaissance Literature*, Yale University Press, New Haven, 1978, revisando toda la trayectoria crítica anterior, para proponer cuatro líneas de lectura: junto a la línea narrativa amorosa ficcional, y la del poeta que escribe sobre su amor, figura una tercera, «quizá también ficcional, la de Boscán, que aprende a escribir como Petrarca y que, gradualmente, le supera» (pág. 121). La cuarta línea, que correspondería a la de la propia lectura de I. Navarrete, toma como premisa el que para M. Corti constituye una de las claves de la macrotextualidad: la disposición de los textos: «La mayor parte de estas características, en especial la transposición de imágenes y alusiones, sólo puede asegurarse tras un proceso de lectura de toda la colección que, cuando menos, sea relativamente extenso. La lectura implica tiempo y éste, a su vez, engendra narración: esto es lo que hace de la lectura de cualquier macrotexto algo similar en cierto modo a la lectura de la ficción. La narratividad, en la imitación de Petrarca, es la clave del trabajo de Boscán, tanto formalmente (porque imita a Petrarca y Bembo al escribir una *imitatio vitae*) como temáticamente (por los muchos poemas que reflexionan sobre la dificultad de la narración)» (págs. 121-122). Y concluye: «La aplicación de los criterios de macrotextualidad al libro 2 nos da una visión muy diferente de las habilidades poéticas de Boscán, aunque éste se resiste a la especie de antologización que le ha ganado un puesto en el canon. Las técnicas de Boscán —una red cuidadosa de alusiones literarias, temas que se transfieren de soneto a soneto e imágenes que se recuerdan en el espacio textual de muchos poemas— son imitación de Petrarca, pero hay que examinarlas con una teoría literaria que les dé cabida. Una vez que esto se ha hecho, la colección de Boscán como un todo no se ve como una

una especie de miscelánea de temas y metros en los que da cabida a materiales diversos (la fábula de Hero y Leandro⁹⁸, un *capitolo*⁹⁹, dos epístolas¹⁰⁰ y la *Octava rima*¹⁰¹). Las *Varias poesías* presentan una serie de *ictus* demarcativos que permiten entrever esta latente estructura tripartita que no tendría razón alguna para ser alterada ulteriormente con la incorporación de su producción poética del periodo granadino, ya que ésta se acomodaría plenamente al carácter intratextual del tercero de los libros.

Debemos contar con el hecho de que, necesariamente, la ordenación del corpus de Acuña comportaba una complejidad mucho mayor que la de Boscán, sobre todo en lo que concierne a la sección estructural que conformaría el cancionero petrarquista: sólo hay que tener en cuenta el hecho de que al introducir metros y géneros como la sextina, la égloga, la epístola, la «contienda», la elegía y otros, como elementos nucleares en el proceso de «narratividad» que exige la sucesión de secuencias y fragmentos del cancionero petrarquista, a lo que se añade la existencia de dos historias de amor claramente diferenciadas y un periodo de transición y simultaneidad entre ambas, conlleva necesariamente que el poeta esté a la altura, en su formación artística o técnica, del abandono de una linealidad homogénea, monotemática, y simplemente repetitiva de los cánones formales del petrarquismo tal como se conformaban en el modelo original del *Canzoniere*, en torno a un solo sujeto que genere las rimas. La tercera mujer, la que será su esposa, queda fuera, al menos de modo explícito, de la sección estructural que corresponde al cancionero petrarquista para adquirir una funcionalidad cohesionadora en la sección que corresponde a los metros castellanos, adoptando un protagonismo y una significación que se aviene con los que doña Ana Girón cumpliera en el Libro II de Boscán¹⁰².

copia débil de Petrarca sino, al contrario, como un trabajo de peso que no sólo vale por sí mismo, sino en su tensión con el original» (pág. 122).

⁹⁸ Desde el estudio de M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días, ordenada por...*, XIII, Viuda de Hernando, Madrid, 1908; reed. en *Antología de poetas líricos castellanos*, X, en *Obras completas*, XXVI, Aldus, Santander, 1945, al cuidado de E. Sánchez Reyes, págs. 292-332, ha sido objeto preferente de la atención de la crítica. Cf. G. Cabello Porras, «“Ero infeliz, Leandro temerario”: La adhesión de Soto de Rojas a una fabulación mítica», *Barroco y Cancionero*, págs. 656-669, donde realizo una revisión y actualización bibliográfica.

⁹⁹ Cf. A. G. Reichenberger, «Boscán and the Classics», *Comparative Literature*, III, 1951, págs. 97-118, y la edición del *Capítulo* a cargo de L. A. de Cuenca y V. Infantes, El Crotalón, Madrid, 1982.

¹⁰⁰ Sin contar que también se imprime la que Diego Hurtado de Mendoza dirige a Boscán. Cf. A. G. Reichenberger, «Boscán's *Epístola a Mendoza*», *Hispanic Review*, XVII, 1949, págs. 1-17; y E. L. Rivers, «The Horatian Epistle and His Introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review*, XXII, 1954, págs. 175-194.

¹⁰¹ Cf. el estudio, no exento de sugerencias aún válidas, de F. Flamini, «La “Historia de Leandro y Hero” e l'ottava rima di Giovanni Boscán», en *Studi di Storia letteraria e straniera*, Raffaello Giusti, Livorno, 1895, págs. 385-417; M. R. Lida de Malkiel, «La visión de trasmundo en la literatura hispánica», apéndice a H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, págs. 401-403 y 419.

¹⁰² Sin embargo, adopta en Acuña un cariz muy distinto, y aún no estudiado, al que en Boscán marca la transición, con el soneto «Otro tiempo lloré y agora canto», donde, como señala A. Alonso, *La poesía*

Por tanto, hay que diferenciar entre la edición de las *Varias poesías* de 1591, como libro salido de las manos del impresor Pedro Madrigal, cuya apariencia y ordenación nos inclinarían a intentar una explicación incardinada en los presupuestos de la poética manierista, y desde la que podríamos referirnos a una sección estructural básica, la del cancionero petrarquista, que podría corresponder al corpus que el poeta ya tendría ultimado en torno a 1553 y que, posteriormente, se vería «desbordado» por la producción posterior del poeta, teniendo como primera consecuencia la acumulación de una serie de secciones secundarias desligadas del contexto original en el que se insertaron. Así es como se presenta el ejemplar que manejaron los lectores de la última década del siglo XVI, en pleno apogeo de formulaciones estructurales de recopilación lírica ligadas a la poética del Manierismo. Y aquí quiero centrarme justamente en un aspecto crucial que plantea Amedeo Quondam en su ensayo «Il libro di poesia: tipologie e strumenti»¹⁰³, donde conexas la dinámica evolutiva de los diversos géneros literarios entre el Quattrocento y el Cinquecento y las diversas prácticas de la escritura (y de distribución y de lectura), no sólo «agli statuti teorici in trasformazione e/o fondazione dentro il sistema culturale del Classicismo umanistico, ma anche, se non soprattutto, all'improvviso irrompere del nuovo *medium* della comunicazione, il libro a stampa»¹⁰⁴. A partir de este punto la evolución interna del propio petrarquismo va a conformarse en torno a una serie de factores que van ligados a la evolución del «libro», lo que conlleva «una più complessiva ed estesa considerazione dell'oggetto e della forma *libro*», no en el sentido arquetípico que le confiriera Ernst Robert Curtius al estudiar el libro como «mundo»¹⁰⁵, sino en un sentido particular y concreto,

italianista, pág. 99, el poeta «proclama el comienzo de un nuevo amor, santo y feliz, que lo libera de la angustias del anterior», de forma que presenta «su matrimonio como la superación de su atormentada etapa cortés», inscribiéndose así en «una reivindicación del amor conyugal, característica de los humanistas italianos y, más concretamente, de dos poetas que se movieron en la corte del Magnánimo. El primero es el humanista Giovanni Pontano, que dedicó a su esposa una extensa composición en latín; el segundo es Romeu Lull, autor catalán de varios poemas de amor matrimonial, que se oponen a sus obras más convencionalmente amorosas, inspiradas en Ausias March y en Petrarca».

¹⁰³ Ensayo introductorio a M. Santagata y A. Quondam (eds.), *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Modena, Panini, 1989, que citaré por su reimpr. en A. Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Franco Cosimo Panini Editore, Ferrara, 1991, págs. 95-121.

¹⁰⁴ A. Quondam, *loc. cit.*, pág. 101. Cf. F. R. de la Flor, *Biblioclismo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura*, Junta de Castilla y León/Consejería de Educación y Cultura, 1997, págs. 25-115; E. L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, 1993 y F. Bouza Álvarez, *Del escribano a la biblioteca. La civilización escrita europea en la Alta Edad Moderna (siglos xv-xvii)*, Síntesis, Madrid, 1992.

¹⁰⁵ E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, II, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, págs. 423-489. Cf. E. H. Gombrich, «*Icones Symbolicae*: Las filosofías del simbolismo y su relación con el arte», en *Imágenes simbólicas*, Alianza, Madrid, 1986, págs. 213-296; F. A. Yates, *El arte de la memoria*, Siruela, Madrid, 2005 y E. Lledó, *El silencio de la escritura*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1992.

[...] come corpo testuale unitario, omogeneo, individuo, che sembrerebbe poter accompagnare e caratterizzare tutt'intera la vicenda della nostra tradizione poetica, almeno dal Petrarca dei *Rerum vulgarium fragmenta* (emblematicamente risolti da tanta parte della lunga e ininterrotta ricezione successiva, nel titolo e nelle modalità di lettura, in *Canzoniere*), se non già dal Dante della *Vita nova*, del suo *libro* della «memoria»¹⁰⁶.

Quondam remite a la propuesta de Marco Santagata de establecer una historia de la evolución interna del petrarquismo, a través del «rapporto tra ogni singolo segmento di un'opera poetica, tra la sua compiuta economia e forma di *microtesto*, e la struttura complessiva del libro, la sua architettura di senso e di forme, in quanto *macrotesto*». El autor señala cómo Santagata propone unas leyes de funcionamiento interno del petrarquismo, «secondo rapporti inversamente proporzionali, avvincente quanto impegnativa»:

[...] un petrarchismo «forte» —cioè quello bembiano cinquecentesco, non richiede el libro di rime, un petrarchismo «debole», cioè quello prebembiano quattrocentesco, ne favorisce lo sviluppo. In termine un poco più generali: un codice petrarchista formato e fissato espinge il livello macrostrutturale, mentre un codice petrarcheggiante ancora aperto e in via di formazione empirica può accoglierlo fra i suoi settori sperimentale¹⁰⁷.

Y aquí es donde Quondam reclama que deba tenerse en cuenta la función que cumple el libro en el sentido que hemos precisado, «prima ancora c'è un rapporto, fisico (veicolato tramite un libro) oltre che di memoria (la sua replicata lettura), c'è, soprattutto, un'assoluta istanza al tempo stesso di riscrittura e di citazioni, che occorre assumere come parametro costitutivo e primario»¹⁰⁸, junto a la definición del petrarquismo como modelo desde una perspectiva radicalmente «histórica», como proceso privilegiado de homologación y de unificación en distintos planos (lingüístico y cultural), equivalente a lo que denomina como «economía macrotestuale», y al proceso de evolución y transformación entre un petrarquismo «debole» y un petrarquismo «forte» a través de la dinámica entre *microtesto* y *macrotesto*. La conjunción de estos tres vectores permitiría atender a una tradición, la del petrarquismo, desde su evolución interna y desde su imbricación histórica, y entender la pertinencia y la significación que conlleva, por una parte, el hecho de que Petrarca sea leído en diferentes formas

[...] librarie (in quarto e in ottavo o in dodicesimo, eccetera; libro da tasca per eccellenza), manoscritto o a stampa, e con differenti offerte paratextuali (Vellutello e non Vellutello): comunque tutte radicalmente altre dalle

¹⁰⁶ A. Quondam, *Il naso de Laura*, pág. 101. Cf. A. Petrucci, *La Scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Einaudi, Turín, 1986; y, del mismo, *Libros, editores y público en la Edad Moderna*, Edicions Alfons el Magnánim, Valencia, 1990.

¹⁰⁷ M. Santagata, «Introduzione» a *Dal sonetto al Canzoniere*, Liviana, Padua, 1989, pág. 15.

¹⁰⁸ A. Quondam, *Il naso di Laura*, pág. 103. Cf., del mismo autor, el ya citado *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma «antologia»*.

nostre, e dalla nostra stessa percezione del *Canzoniere*-assolve a una funzione primaria: è il testo-base per la stessa alfabetizzazione; e in quanto libro ampiamente memorizzato è presente nel reticolo profondo della memoria comunicativa, in grado di attivarsi anche tramite un effimero, parziale, contatto, e quindi di rinviare, comunque e sempre, al testo-libro che fonda la stessa producibilità della comunicazione¹⁰⁹.

Y, por otra, el entendimiento del petrarquismo en su tránsito hacia las formulaciones manieristas y barrocas,

[...] come sistema organizzato e funzionale di pratiche comunicative, con i suoi codici e i suoi canoni, i suoi riti e i suoi modelli, con il suo senso temporale lungo oltre il tempo; come insieme testuale che produce, conserva e trasmette l'identità stessa di un gruppo sociale, la sua forma culturale più profonda. E come ogni tradizione, anche quella della poesia si realizza e si compie, si rinnova e si spande, attraverso la mediazione di soggetti (non solo «autori» ma anche «lettori») e di oggetti (i libri, nelle diverse loro tipologie), in un interscambio che reciprocamente rafforza la posizione e il valore di ciascuno¹¹⁰.

En el proceso evolutivo que diseña Quondam hasta agotar el recorrido desde el Trecento a la etapa manierista tratada en «Il rimario e la raccolta. Strumenti e tipologie editoriali del petrarchismo»¹¹¹, encontraremos casos análogos al que aquí intento presentar: el de un *macrotesto* conceptual que, a manos de editores, compiladores e impresores, deviene una yuxtaposición desordenada de unidades fragmentarias de «microtesti senza destino alcuno di macrotesto». Quondam se pregunta: «ma che senso ha il loro voler comunque comunicare, prima su fogli sciolti e poi dall'interno di un libro di poesia tanto composito?». Y responde:

¹⁰⁹ A. Quondam, *loc. cit.*, pág. 103. Cf., como punto de partida las páginas ya citadas de G. Genette, *Seuils*. Y las diversas aportaciones de M. Santoro: *Storia del libro italiano. Libro e società in Italia del Quattrocento al Novecento*, Milán, Bibliografica, 1998, págs. 91-136; «Andar per dediche», en B. Antonino, M. Santoro, M. G. Tavoni, *Sulle tracce del paratesto*, Bonomia University Press, Boloña, 2004, págs. 13-29 y «Caratteristiche e funzioni delle componenti paratestuali nelle edizioni rinascimentali italiane petrarchesche», en M. Hernández Esteban (ed.), *El «Canzoniere» de Petrarca en Europa*, págs. 55-70. Y los ensayos de A. Tissoni, «La tipologia del libro di rime manoscritto e a stampa nel Quattrocento» y G. Gorni, «Il libro de poesia cinquecentesco: principio e fine», en M. Santagata y A. Quondam (eds.), *op. cit.*, págs. 25-34 y 35-42, respectivamente.

¹¹⁰ A. Quondam, *Il naso di Laura*, págs. 103-104. Cf., como punto de referencia que tiende a caer en el olvido y que sigue siendo una aportación fundacional, E. Auerbach, *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, Seix Barral, Barcelona, 1966; y de R. Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 1992; *L'ordine dei libri*, Il Saggiatore, Milán, 1994 y *Cultura scritta e società*, Sylvestre Bonnard, Milán, 1999. Para la transmisión del código poético petrarquista, cf. A. Quondam, «Dall'abstinendum verbis alla "locuzione artificiosa". Il petrarchismo come sistema della ripetizione», en G. Ferroni y A. Quondam, *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Bulzoni, Roma, 1973, págs. 211-233.

¹¹¹ A. Quondam, *Il naso di Laura*, págs. 123-150,

Non c'è dubbio che la loro composición, prima, e difusión attraverso la stampa, poi, corresponda a una necesidad en primer lugar social, a un deber mundano, quasi a un rito de pasaggio per l'acceso al circuito institucional de la sociedad colta (e di gentiluomini «veri»): e non c'è dubbio que questo stato di necesidad contrassegni l'economía productiva di una conspicua parte dell'esperienza petrarchista quattrocentesca e cinquecentesca, prima e dopo Bembo¹¹².

6. Razones y argumentos de orden cronológico, estético, cultural me llevan a pensar que, en buena lógica, Hernando de Acuña, justo a mediados del siglo, cuando sólo habían transcurrido unos años desde la *editio princeps* de las obras de Boscán y Garcilaso —que asumirían en España la condición de referente macrotextual en su condición de libro que inaugura la moderna clasicidad en la poesía en lengua española—, tuviera en mente una *dispositio* estructural análoga: sus unidades fragmentarias microtextuales sí poseían entonces un sentido final de macrotexto integrador a partir de las tres secciones estructurales básicas que conformarían la edición prevista. Y esa *dispositio* se distanciaba del núcleo generativo mismo de la tradición en que se insertaba, y de la paradoja que en la génesis misma del *Canzoniere* encuentra Santagata, cuando afirma que

[...] il Canzoniere, la forma libro, è l'e'espressione più netta del suo rifiuto di accedere alle richieste del pubblico, di contaminare l'atto poetico con i riti della mondanità e con la convenzioni della comunicazione sociale. Ma Petrarca viveva in quegli ambienti e sapeva bene che quegli ambienti, per quanto egli avesse acquisito ai suoi testi volgari anche lettori umanistici, erano i naturali destinatari delle sue rime¹¹³.

La estructura tripartita de Boscán le permite resolver esa «tensión primera», que en Acuña se traduce, como en sus contemporáneos, en «la búsqueda de la dignidad para la escritura vulgar frente al latín y la competición con Italia»¹¹⁴,

¹¹² A. Quondam, *loc. cit.*, pág. 119. Cf., del mismo autor, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del manierismo a Napoli*: con ella nos adentramos en el ámbito de lo que podríamos denominar «sociedad artística» o «sociedad literaria» y el deseo de los literatos y artistas de insertarse o ser aceptados en la «sociedad institucional» o «civil», sin que ello suponga el abandono de su estatuto de poeta o de artista, panorama que perfila con precisión A. Quondam en esta obra. Cf. las escuetas, pero sustanciales páginas de C. G. Dubois, «L'idée, l'objet, la main. Mode de production de l'oeuvre maniériste et principes fondamentaux d'un réalisme subjectif», en D. Dalla Valle (ed.), *Manierismo e Letteratura. Atti dal Congresso Internazionale (Torino, 12-15 Ottobre 1983)*, Albert Meynier, Turín, 1986, págs. 223-232. Y, como obras de obligada consulta, E. Kris y O. Kurz, *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid, 1982; R. y M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid, 1982 y E. Neumann, *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*, Tecnos, Madrid, 1986, que amplía el horizonte de su estudio hasta el siglo xx.

¹¹³ M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, pág. 270.

¹¹⁴ L. Terracini, «Crítica literaria ¿Historia literaria?», en V. García de la Concha (ed.), *Literatura en la época del Emperador. V Academia Literaria Renacentista*, Universidad de Salamanca, 1988, 37-51, pág. 50.

pudiendo dar cabida en la recolección a su producción en metros castellanos, dado que, en su caso, no es fruto de unos primeros escauceos con la praxis poética, sino que representa una etapa de su proceso poético en la que comienza a trascender su inicial petrarquismo, filtrado a través de los círculos milaneses¹¹⁵, además de posibilitarle la inserción en el macrotexto de una serie de traducciones que guardan una estrecha conexión intratextual con la «fábula de amor» que se desarrolla en la sección estructural básica del cancionero petrarquista.

Y, tal como he señalado anteriormente, el hecho de que Lomas Cantoral optara por una estructura tripartita análoga puede venir a corroborar la hipótesis de un propósito inicial de ordenación del corpus poético en tres libros, dada la estrecha relación entre los dos poetas, enmarcada en la activa vida literaria de la ciudad de Valladolid¹¹⁶. Las *Obras* de Cantoral, publicadas en 1578¹¹⁷, en vida

¹¹⁵ Como señala L. Terracini, *loc. cit.*: «Estamos con esto en lo más íntimo de la mentalidad renacentista; y, si no me equivoco, en lo más íntimo de una ambivalencia de la cultura española frente a Italia. El culto quinientista italiano por sus escritores de dos siglos antes (Bembo) rebota en España con, por lo menos, dos soluciones: por un lado, el rechazo del pasado literario nacional, tanto por criterios formales (Valdés y las afectaciones de Mena), como por motivos históricos (Boscán y los orígenes oscuros del verso español); por otro lado, la revaloración de este pasado, aquí también en dos direcciones: una, esporádica, que justamente bajo el estímulo italiano ve la tradición española como antecedente formal (Castillejo); otra, más estable, que la ve como cofre de glorias. Prevalece esta última, que, renunciando a la afirmación de una cadena textual, acentúa el reconocimiento de un prestigio añejo. Para el siglo XVI los textos antiguos resultan pues fuera del sistema literario, pero dentro de una continuidad histórico-nacional». Cf. F. Rico, «Un penacho de penas. De algunas invenciones y letras de caballeros», *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Crítica, Barcelona, 1990, págs. 189-227 y «*Laudes litterarum*. Humanismo y dignidad del hombre», *El sueño del humanismo (De Petrarca a Erasmo)*, Alianza, Madrid, 1993, págs. 161-190.

¹¹⁶ Como en el caso de Acuña, es inexcusable remitir en primer lugar a N. Alonso Cortés, *Noticias de una corte literaria*, págs. 9-19: «El grupo de Cantoral y sus amigos no sólo constituyó una gloria de Valladolid, sino que ejerció en la literatura patria poderosa influencia, no apreciada debidamente. Es indudable que aquel grupo de poetas formó la plana mayor de la escuela italiana, secuaces de Garcilaso, luchando con entusiasmo hasta el triunfo completo de la nueva tendencia. Sin embargo, la poca fortuna de aquellos ilustres vallisoletanos hizo que su labor, y casi su nombre, cayesen en el olvido, salvándose sólo de la injusta postergación alguno como Hernando de Acuña, que es desde luego el más notable, y Lomas Cantoral, uno de los más aventajados discípulos» (pág. 19). E. Segura Corvasí, «Don Jerónimo de Lomas cantoral. Un petrarquista olvidado», *Revista de Literatura*, II, 3 (julio-septiembre 1952), págs. 39-75, se hace eco de las noticias que he reproducido de N. Alonso Cortés sobre sus amistades literarias (pág. 42), de cómo su grupo poético se aglutinó en torno a la defensa del petrarquismo y la escuela italianizante, declarándose fervientes seguidores de Garcilaso (pág. 44), analiza el petrarquismo español como convergencia de tres corrientes igualmente intensas (el resurgimiento de la antigüedad clásica, el conocimiento de Petrarca y su *Canzoniere*, y la supervivencia de la poesía tradicional, trovadoresca y de cancionero) (págs. 46-47); atiende a la distribución tripartita de sus obras (pág. 48 *passim*); cuestiona el criterio de las dos generaciones petrarquistas propuesto por J. G. Fucilla, aduciendo que «el intento de situar un autor dentro de una época literaria aplicando la idea de generación habría que hacerlo con gran amplitud de criterio, pues si descendieramos a pormenores tendríamos que prodigar las excepciones y salvedades, porque por encima de los factores o experiencias generacionales que son comunes se perfilan, sobre un fondo indiferenciado, las aristas agudas y tajantes de las individualidades más poderosas e independientes, que aun consideradas como excepciones, ofrecen un valor ilimitado»

del autor, y revisadas atentamente por él, se acompañan de un «Prólogo del Autor a los Lectores», interpretado por Díez Fernández desde una perspectiva en la que encuentra su engarce sin dificultad alguna la posibilidad de adecuar su contenido a la figura y la poética del propio Hernando de Acuña:

Quizá Lomas aluda a los componentes del grupo poético de Valladolid como los secretos cultivadores de la casi desaparecida Poesía, con lo que el prólogo se impregna de un valor colectivo que lo aproxima a la idea de manifiesto de escuela. Es también interesante comprobar la importancia de la poesía de Garcilaso y Boscán como punto de arranque de la corriente en la que se incluye Lomas, no sólo por las abundantes reminiscencias de Garcilaso en *La obras*, sino por la influencia que la organización de la primera edición de los poemas de Garcilaso y Boscán va a tener en Lomas. La defensa del ingenio de los españoles y de la propiedad y copia de la lengua española se enmarca dentro de una corriente nacionalista en la que se inscribe, como indirectamente se desprende del prólogo, el texto de Lomas¹¹⁸.

Como afirma Díez Fernández,

[...] quizá el mayor interés literario del texto resida en la disposición y ordenación de los poemas, pensadas y realizadas por el mismo poeta. La división

(págs. 58-59) y concluye afirmando que Lomas Cantoral pertenece «al grupo de poetas renacentistas vallisoletanos que hemos citado, de los cuales Acuña es el que alcanzó fama mayor y más duradera. Eran todos ellos fervientes admiradores de Garcilaso de la Vega, como podemos ver por la forma con que Lomas elogia al poeta toledano en el prólogo de sus *Obras*», además de ofrecer «otras muestras» de esa admiración (págs. 59-60). He desbrozado las páginas de Segura Corvasí porque en ellas ya se contiene y prefiguran polémicas en las que se debatirán inútilmente estudiosos posteriores y que él sabe acotar en su justa medida: el entendimiento del petrarquismo español como convergencia de tres tradiciones (la clásica, la petrarquista y la de cancionero); el problema que presenta el recurso al criterio generacional; la dinámica ente los «mayores» y los «menores»; la organización de la poesía áurea por núcleos geográficos (el renacentismo de Valladolid); y la ampliación de los márgenes en los que Garcilaso pasó a convertirse en el modelo nuclear de un neoclasicismo moderno, añadido al de la clasicidad antigua y al que representaba, incluso como novedad, Petrarca, normalmente circunscritos a los núcleos salmantino y sevillano. E. Asensio, «Damasio de Frías y su *Dórida*, diálogo de amor. El italianismo en Valladolid», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, xxiv, 1975, págs. 219-234, presenta el panorama de una ciudad en la que vivían muchos italianos, entre ellos Juan Lorenzo Otavanti, traductor al castellano de Maquiavelo y Savonarola; en la que los nobles marchaban y regresaban de Italia, trayendo consigo nuevos modos de lengua; describe su relación con Diego Hurtado de Mendoza, quien debió contribuir decisivamente al italianismo del escritor. No en vano Herrera asoció sus nombres «como introductores de un subgénero literario», el de la sátira literaria en forma de misiva. Y de hecho, Frías es una muestra más de la vocación viajera de estos humanistas: visita la Sevilla de Herrera, tal como también lo hiciera Lomas Cantoral, y recorre las tierras de Italia, de donde trae, con su *Dórida*, a España el *trattato d'amore*, «género híbrido de filosofía y literatura» (págs. 220-222).

¹¹⁷ *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral* (ed. de L. Rubio González), Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1980.

¹¹⁸ J. I. Díez Fernández, «Disposición y ordenación de *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*», pág. 63.

en tres libros puede obedecer a un entendimiento de las obras de Boscán, sin embargo, la complejidad estructural supera a este posible modelo y se debe a una estética manierista.

Tras hacerse eco de la «cierta imprecisión» de la que ha podido adolecer el término Manierismo, causante de su relativa fortuna en los estudios literarios, y destacar como rasgos distintivos la complejidad organizativa y la constante preocupación por la estructura, rasgos que resultan ser «consustanciales» a *Las obras* de Lomas Cantoral, el autor piensa que «por ello es posible hablar de manierismo», dado que también se encuentran en el texto de Lomas «la desviación temática y el pluritematismo», rasgos con los que Orozco caracteriza las realizaciones artísticas y literarias del Manierismo¹¹⁹. Pero aunque *Las obras* «son un texto misceláneo temáticamente»,

[...] hay que añadir que, en Lomas Cantoral, sí existe un interés por dotar de cierta unidad a sus textos al quedar enmarcados en una referencia moral y religiosa [...]. Sin embargo, estos mismos textos prueban la preocupación del autor por la estructura, por la organización compleja. El libro ha sido cuidadosamente ordenado por su autor, y los criterios no son solamente de tipo temático o métrico, sino más complejos, de forma que el resultado es una estructura que constituye un elemento no despreciable del objeto artístico que se denomina texto literario¹²⁰.

Lomas Cantoral representaría justamente el tránsito desde lo que pudo ser la concepción estructural primera de Acuña —en una fase aún muy apegada al código macrotectual que suponían las obras de Boscán— hacia la relectura en clave manierista de una estructura tripartita que algunos autores, ya desde la fijación teórica de Herrera de los presupuestos de la reescritura petrarquista a

¹¹⁹ E. Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco*. Los planteamientos del autor los encontramos desarrollados más pormenorizada y matizadamente en *Introducción al Barroco*, 1 (ed. al cuidado de J. Lara Garrido), Universidad de Granada, 1988, págs. 68-178. Son fundamentales como premisas para una definición del Manierismo los principios que traza J. Bialostocki, *Estilo e iconografía. Contribución a una historia de las artes*, Barral, Barcelona, 1973, págs. 39-77; y los «conceptos operativos fundamentales» que se desprenden de C. G. Dubois, *Le maniérisme*, PUF, París, 1979, además del apartado «A “More Cultured Age” and its Ideals», en J. Shearman, *Mannerism*, Penguin Books, Londres, 1981, págs. 135-170. Para el ámbito hispánico puede servir de ayuda, a pesar de su excesivo esquematismo basado en un sistema de oposiciones que carece de la flexibilidad necesaria en los intentos de deslindar el concepto de «manierismo», E. Carilla, *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*, Gredos, Madrid, 1983.

¹²⁰ J. I. Díez Fernández, «Disposición y ordenación de *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*», págs. 84-85. En este punto se hacen imprescindibles las páginas que dedica A. Prieto, *La poesía del siglo XVI*, II, págs. 631-647 a Lomas Cantoral, sobre todo en lo que se refiere a su entendimiento de la estructura trimembre de Boscán, que retomaré más adelante, y a su «sentido generacional», «especialmente declarado en las octavas de su “Canto Pinciano”, por las que van apareciendo el elogio de Andrés Sanz de Portillo, Hernando de Cepeda, Francisco de Montanos, etc. Se trata de un claro elogio de los poetas amigos, y que Lomas cierra con una octava dedicada a Acuña en el gastado tópico tantas veces visto de Alejandro ante la tumba de Aquiles» (pág. 631).

partir de Garcilaso, debieron entender que no respondía a la lógica interna del modelo primero sobre el que se forjó el código, el *Canzoniere* de Petrarca. Sin embargo, como recuerda Jesús Ponce Cárdenas, al plantearse los posibles criterios rectores para forjar una ordenación de un código religioso-moral en la poesía de Medrano¹²¹, la alternativa que se dio primeramente al modelo macrotextual establecido por Boscán no fue, en ese periodo que va desde 1580 a los años en que Soto de Rojas elabora, última, y al fin, imprime, su *Desengaño de amor en rimas* (h. 1609-1623), la de regresar y reescribir el *Canzoniere* desde unos presupuestos integradores de los *fragmenta* en la unidad de un *exemplum*¹²². Al contrario, se profundiza aún más en las líneas que pueden presentarse como características de un proceder manierista:

[...] frente al modelo instituido por Boscán (cuyo *libro* poético se abre con composiciones en octosílabo y progresivamente evoluciona hasta las formas en endecasílabo), los poetas posteriores a 1580 suelen conformar sus volúmenes mediante una cuidada *dispositio* que ofrece en primer lugar las composiciones de arte mayor (sonetos, canciones, octavas, epístolas) y por último las coplas castellanas. Las *Diversas rimas* de Vicente Espinel, publicadas en 1591, cuando el código juvenil de Medrano aún se está formando, podrían dar buena cuenta de ello¹²³.

Y, con esto volvemos al punto en el que iniciábamos la exposición: una recolección poética manierista, cuidada por el propio autor, la de Espinel, y otra recolección manierista que podría decirse que contraría la voluntad editora del propio autor, Acuña, impresas en el mismo año, y de las que podría predicarse lo que antes aducía con palabras de Quondam: el ser resultado de una acumulación y de un desbordamiento por la decidida estructura fragmentaria y pluritemática de «microtesti senza destino alcuno di macrotesto». Pero en el caso de Espinel sí tendría sentido ese proceder: el corresponder a una «necessità in primo luogo sociale, a un dovere mondano, quasi a un rito di passaggio per l'accesso al circuito istituzionale della società colta (e di gentiluomini "veri")»¹²⁴. En el de

¹²¹ J. Ponce Cárdenas, «Introducción» a F. de Medrano, *Diversas rimas*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005, págs. LV-LVI.

¹²² Cf. A. Egido, «Introducción» a P. Soto de Rojas, *Desengaño de amor en rimas* (ed. facsímil de la de Madrid, 1623), Real Academia Española/Caja de Ahorros de Ronda, Málaga, 1991, páginas VII-LXXXII, y G. Cabello Porras, *Barroco y Cancionero*, págs. 38-60.

¹²³ J. Ponce Cárdenas, *op. cit.*, pág. LVI.

¹²⁴ A. Quondam, *Il naso de Laura*, pág. 119. Sobre la «creciente reputación que siguió a la tan cercana publicación de *Diversas rimas* en 1591, reputación que, hacia 1600, se había extendido al Nuevo Mundo», y las consecuencias de ésta para sus aspiraciones de medro personal, cfr. G. Haley, *Vicente Espinel y Marcos de Obregón: Biografía, Autobiografía y Novela*, en V. Espinel, *Obras Completas. I. Introducción general* (edición coordinada por J. Lara Garrido), Diputación de Málaga, 1994, pág. 51 *passim*. L. Rubio González, «Introducción. De la vida y obra de Jerónimo de Lomas Cantoral» a *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, pág. 34, explica que la «Traducción de las Piscatorias de Thansillo» ocupe el primer lugar en la *dispositio* de *Las obras*

Acuña, la voluntad del poeta y su necesidad de reconocimiento a partir de una poesía juvenil de temática amatoria sólo pueden ser juzgadas a partir de unos presupuestos textuales explícitos: los que encontramos en el prefacio a su traducción de *El caballero determinado* y el sentido que se desprende de las coplas que figuran en la *Adición* de nuevas quintillas a dicha traducción¹²⁵, que se inician en una línea de reflexión en la que

[...] el sometimiento del hombre al mundo se explica como esclavitud derivada de la necesidad de asegurarse algo en un mundo que no permite llevar nada tras la muerte; esclavitud en la que el hombre ha caído como en una trampa y cuyas redes son la inestabilidad, la permutabilidad, la fugacidad, es decir, el engaño.

Y la constatación de ese mundo exterior reprochable debe servir como despertador «para la liberación, y ésta no supone más que el repliegue del hombre sobre sí mismo, para en virtuosa contemplación atisbar el aspecto eterno de la vida: lo espiritual»¹²⁶. En este sentido, su traducción de *El caballero determinado* podría considerarse como un ejemplar *ars moriendi*, tal como propone Morelli:

E infatti, senza considerare le ragioni del suo successo e della sua diffusione in Spagna, che sono fundamentalmente d'ordine etico e religioso, l'elemento caratterizzante —evidenziato dallo stesso autore nelle pagine introduttive dell'*Argomento*— resta quello di contenuto allegorico-didascalico e non già eroico-cavalleresco o d'avventura, come lascerebbe intendere il titolo: una

«por la estima que le merecía el poeta italiano y por el prestigio que le daría al resto de las composiciones la traducción de un autor italiano que por entonces gozaba del favor de los poetas y del público españoles. Personalmente, creo que Lomas Cantoral quiso prestigiarse con la que él llama poesía de imitación italiana, estimada por él, como modelo digno de seguirse para estar a la altura de las demás naciones» Cf. S. Pérez-Abadín Barro, «Dos traducciones de Lomas Cantoral», *Criticón*, 59, 1993, págs. 7-20.

¹²⁵ El *Memorial de D. Hernando de Acuña a Felipe II* (apéndice I en N. Alonso Cortés, *Don Hernando de Acuña*, págs. 111-123), que podría considerarse un testimonio explícito en esta argumentación, responde a un orden muy distinto: al del *humanismo militar* sobre el que versaré en otro lugar. Acuña reclama al monarca lo que se le debe en justicia por haber cumplido fielmente su oficio de soldado junto al Emperador, y tras su muerte, obedeciendo las órdenes del propio Felipe II. Y lo hace desde una posición en la que el desengaño y el olvido en el que ha caído su dilatada vida militar se hacen más que patentes en el relato retrospectivo de sus acciones. Ninguna alusión a su labor literaria figura en dicho memorial. Y tampoco la encontraremos en la *Cláusula del testamento de Don Hernando* (en el apéndice IX incluido por N. Alonso Cortés, *Don Hernando de Acuña*, págs. 139-140). El propósito de su viuda, al editar sus obras, sí respondería, más al estado de «necessità» al que se refería A. Quondam, ya se entienda desde una perspectiva económica ya desde un intento de prestigiar la obra del difunto, y con ello, la de la situación social de la propia doña Juana de Zúñiga. Así se desprende de la «*Carta dedicatoria al Príncipe Don Felipe N. S.*», donde la viuda traza un panorama completo de la trayectoria literaria de Hernando de Acuña (VP, págs. 86-87).

¹²⁶ A. Rallo Gruss, *El menosprecio del mundo. Aspectos de un tópico renacentista*, Universidad de Málaga, 2004, págs. 18-19 y 22-23.

problemática che elegge il valore intellettuale a dominatore comune annullando ogni altro segno o immagine di grandezza terrena destinata a soccombere —come avvertono i versi finali del libro— dinnanzi alla presenza inesorabile della morte, nemica della bellezza e della natura umana¹²⁷.

6. De todo lo expuesto se desprende que antes de adentrarse en el texto de las *Varias poesías* sea necesario realizar una primera reflexión sobre las circunstancias que de modo natural encauzaron a Acuña desde el conocimiento directo de Garcilaso, en su calidad común de poetas-soldados en la campaña de Lombardía y el Piamonte —con todo lo que ello implica desde la perspectiva del *humanismo militar* que ambos profesaron— hacia la lectura de las *Obras* de Boscán y Garcilaso y la adopción de éstas como macrotexto referencial en el que insertar una escritura poética que supo desenvolverse entre márgenes tan amplios como los que puedan demarcar la poesía en metros castellanos o la polémica sobre la adopción del verso suelto en la traducción de textos clásicos.

Y, como segundo paso, habrá que proceder a un «desmontaje» de las *Varias poesías*, a partir de la *princeps*, para enumerar las seriaciones que la conforman, a fin de poder establecer su grado de «disponibilidad» para integrarse en una superestructura textual en la que el cancionero petrarquista se nos presentaría como una sección estructural autónoma y a la vez remitente e interpenetrada por las otras dos secciones, la correspondiente a los poemas en metros castellanos y la que acoge toda su producción miscelánea, ya que todas ellas están subsumidas en la superestructura declarativa que proporciona el *exemplum* del soneto prólogo y, muy posiblemente, el *explicit* del soneto «*Al Viernes Santo*», ya que tras su último verso, encontramos en la *princeps* claramente resaltada la palabra «FIN»¹²⁸.

¹²⁷ G. Morelli, *op. cit.*, pág. 143. Cf. M. Bores Martínez, «La representación de la muerte en *El caballero determinado* de Hernando de Acuña», *Silva: Estudios de humanismo y tradición clásica*, 3, 2004, págs. 9-35

¹²⁸ *Varias poesías*, f. 144v.