

Hernando de Acuña, "A un buen caballero, y mal poeta": Garcilaso como modelo satírico

MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ

Università degli Studi G. d'Annunzio di Chieti

Como si la resolución de la duda de su modelo fuera la obligada preceptiva de sus versos –“Mas ¿dónde me llevó la pluma mía? / que a sátira me voy mi poco a poco”¹–, no son muchos, en una producción poética que se expresa en más de ciento once composiciones, los poemas que Hernando de Acuña dedicó a la musa satírica, y todavía son menos los que tal musa se expresa en metros italianos. Para ser más precisos, salvo el que ahora estudiamos, “A un buen caballero, y mal poeta, la lira de Garcilaso contrahecha”, el resto –cuatro– de las composiciones burlescas o satíricas utiliza metros y formas de la poesía tradicional castellana. En este, por lo demás, tampoco la elección del metro fue libre, pues, como ya indica el título de la composición, la técnica del *contrafactum* imponía el respeto absoluto de la poesía imitada, en este caso, la Canción V de Garcilaso, “Ode ad florem Gnidi” y, por lo tanto, la composición de Acuña debía mantener el metro adoptado por el toledano, esto es, la combinación de endecasílabos y heptasílabos que ha pasado a la historia de la literatura española con el nombre de lira², y, también, las “mismas consonantes”, si bien en algunas ocasiones la fidelidad sobrepasa las consonantes para llegar a remedar las mismísimas palabras del modelo³. Todo ello hace, claro, que el subtítulo sea hasta cierto punto prescindible, pues desde los primeros compases del poema encontramos una familiaridad léxica, fónica y rítmica que lo adscriben sin duda alguna a los muchos contrafacta que del bellísimo poema del toledano se hicieron durante los Siglos de Oro.

1. Garcilaso, Elegía II, vv. Se vea, claro, el comentario que a estos versos dio Guillén (1988: 15-48).

2. López Bueno (1993) y Pérez-Abadín Barro (1995a).

3. *Vid.* Pérez-Abadín Barro (1995b) y también, aunque más alejado de lo que aquí se trata, Sánchez Martínez (1993).

En este caso, sin embargo, el contrafactum comprende, además de la componente lúdica, de juego poético, una especie de homenaje al maestro y amigo. Como se sabe, entre el vallisoletano y Garcilaso hubo, o pareció haber, multitud de contactos, que van desde un supuesto conocimiento personal en 1536 cuando ambos servían en Italia al Emperador⁴, pasando por el supuesto epitafio latino que el toledano dedicara a Acuña⁵, sin dejar tampoco de lado otros poemas de Acuña que remiten a composiciones bien conocidas del toledano, como es el caso de “Cuando contemplo el triste estado mío” y el soneto I de Garcilaso. En cualquier caso, y como también es archisabido, tanto Garcilaso como Acuña forman parte de la primera generación de poetas petrarquistas castellanos y, además, comparten ese marchamo de poetas-soldado que la crítica ha estudiado con gran provecho⁶ y que, en el poema que nos ocupa, tiene un papel fundamental.

Esta composición establece, a mi modesto entender, toda una serie de relaciones literarias y extra literarias entre Garcilaso y Acuña que quizás no hayan sido suficientemente estudiadas. Y eso que la primera referencia crítica aparece precisamente en el comentario de la poesía de Garcilaso en fecha tan temprana como 1622. En ese año se publican los comentarios de Tamayo de Vargas quien, comentando la Canción V afirma:

De esta canción hace una parodia, no con poca gracia, don Hernando de Acuña, fol. 141 de sus *Var. Poes.*, contra un buen caballero, pero mal poeta⁷.

La alusión del erudito madrileño, por más que escueta, tiene su importancia. Ante todo, rescata del olvido crítico a Acuña quien, en esa fecha, 1622, comenzaba a dormir un sueño crítico que habría de durar más de dos siglos, que son los que separan la primera edición de sus poesías (1591) de la segunda (1804), y lo hace, y esto es también importante, uniendo su nombre y su poesía a la del encumbrado Garcilaso. Además Tamayo emite un más que cualificado juicio crítico: “no con poca gracia”, que hemos de entender con el doble valor de comicidad, pero también de esmero técnico. Se equivoca, creo, cuando designa el poema como “parodia”, pues el intento de Acuña, como veremos a continuación, no es tanto degradar el modelo que imita, sino justamente lo contrario, ensalzarlo y configurarlo como canon que sirva para, ahora sí, parodiar a los que no alcanzan dicho nivel poético.

Más extenso, elogioso y erudito será López de Sedano quien, además de incluir cuatro composiciones de Acuña en su selecto *Parnaso Español*, da importantísimas noticias sobre el poema que estudiamos:

Llámasse la *Lira de Garcilaso* la hermosa *Oda*, que intituló: *A la flor de Gnido*, y empieza: *Si de mi baja Lira*; y ésta es la que contrahace y remeda nuestro Autor, siguiendo las huellas de su contemporáneo y amigo Garcilaso de la Vega, con tal

4. Vid. Alonso Cortés (1913: 39, n. 2).

5. Aparece en la traducción que Acuña hizo de *Le Chevalier Délibéré* de Olivier de la Marche, *El caballero determinado*, publicada en Amberes en 1553, f. 116r

6. Vid., por citar uno de los ejemplos más recientes y fructíferos, *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia*, Luca, Mauro Baroni, 2000.

7. Cf. Gallego Morell (1972: 617). Citado por Romera Castillo (1981); después, por donde se cita, en Romera Castillo (1998: 15-33) la cita de Tamayo de Vargas en p. 18.

puntualidad y destreza quanta era necesaria para imitar, no solamente la belleza y hermosura de estilo; sino para acomodar los pensamientos, y aun los consonantes al ridículo y burlesco, de suerte que no pueda haber por su idea composición más bien desempeñada⁸.

Como se ve, el erudito antólogo describe perfectamente la voluntad de Acuña, pues a la erección de un modelo se dirigen términos como "contrahace", "remeda", "imitar", mientras que la intención figura taxativamente clara con los términos "ridículo" y "burlesco", sin que ambos términos caigan, como en el caso de Tamayo, sobre el modelo imitado.

A Sedano también le debemos la primera atribución del destinatario de la sátira:

El sugeto contra quien se dirigió, fue D. Gerónimo de Urrea en su *Traducción del Orlando furioso, del Ariosto*: obra, en que recayó muy bien la censura, por el poco mérito que tuvo, sin embargo de que se hicieron en diversos tiempos cinco ediciones de ella⁹.

Por lo tanto, según Sedano, el poeta satirizado sería Urrea y el motivo de dicha sátira la traducción que el mismo hizo del *Orlando* de Ariosto. Como se recordará, Urrea tradujo este en 1549¹⁰ y, como señala Sedano, fue obra muy apreciada en su tiempo, con más de ocho –y no cinco– ediciones en vida de su autor.

Poco tiempo después, sin embargo, Hazañas y la Rúa, al editar a Cetina, con el que Urrea tuvo importantes lazos de amistad, declara:

Fue Urrea autor de varias obras y traductor de otras italianas y francesas, entre ella *El Caballero determinado*, traducción de la cual se burla con singularísimo donaire Hernando de Acuña, en su parodia de La Lira, de Garcilaso, dirigida a un buen caballero y mal poeta... Hay que notar, sin embargo, que Acuña había vertido al Castellano la misma obra¹¹.

Para Hazañas, por lo tanto, si bien el destinatario es claramente Urrea, el motivo no es la traducción del *Orlando*, sino la del *Caballero Determinado* de Olivier de la Marche. Como se recordará, Acuña publicó la traducción del poema francés en 1553, si bien por los datos de la licencia debía haberla terminado un año antes. Urrea, por su parte, la publicó en 1555, pero por los preliminares debió tenerla terminada en 1553. Hazañas, por supuesto, sabe que Urrea ha traducido también a Ariosto, e incluso conoce las críticas que sobre dicha traducción han hecho Hurtado de Mendoza y Cervantes, pero nada dice de que sea esta el motivo de la disputa¹². Clavería, por su parte, sostiene que no fue

8. J.J. López de Sedano, *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, Ibarra/Sancha, 1768-1778, 9 vols.; la cita en II (1770), pp. [V-VI] del "Índice". También en Romera Castillo (1998: 18).

9. J.J. López de Sedano, *Parnaso español, op. cit.*, II (1770), pp. [V-VI] del "Índice", y Romera Castillo (1998: 18).

10. Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, Edición bilingüe de Cesare Segre y M^a de las Nieves Muñiz Muñiz: Traducción de Jerónimo de Urrea (1549), Madrid, Cátedra (Letras Universales), 2002.

11. Cetina, Gutierre de, *Obras*, ed. J. Hazañas y la Rúa, Sevilla, Francisco de P. Díaz, 1895, 2 vols., Hay facsímil con presentación de M. Peña, México, Porrúa, 1977.

12. Por su parte Wickersham Crawford (1916), a principios del siglo pasado, retoma la hipótesis de Hazañas sin aportar nuevos datos.

la traducción francesa, sino la del *Orlando Furioso* la que provocó la sátira de Acuña¹³. Juan Menéndez Pidal había lanzado otra hipótesis: que el objetivo de la sátira fuera, sí, la traducción del *Orlando*, pero no la de Urrea, sino la que había realizado Luis Zapata, opinión esta que, años después, sería retomada por Chevalier¹⁴. En la actualidad, pese a todo, la inmensa mayoría de la crítica piensa que el destinatario de la sátira fue Jerónimo de Urrea y que el motivo de la misma fue la traducción que este realizó del *Orlando* de Ariosto. Fundamentalmente dos son los motivos que apoyan este aserto. El primero es la alusión que se hace en la novena estrofa del poema, vv. 41-45:

Por vuestra cruda mano
aquella triste traducción furiosa
no tiene hueso sano,
y vive sospechosa
que aun vida le daréis mas trabajosa.

Donde “traducción furiosa” bien pudiera ser una alusión a la traducción de Ariosto.

El segundo motivo es el título del poema “A un buen caballero, y mal poeta”. Urrea, en la época, era conocido por su valentía en las armas y por haber escrito el manual del perfecto capitán español del Imperio, el *Diálogo de la verdadera honra militar*¹⁵ y, también, por sus pocas luces poéticas, como testimonian las críticas de Hurtado de Mendoza y Cervantes, entre otros.

Si el satirizado es, por tanto, Urrea, y el motivo de la sátira, como hemos visto, la traducción del *Orlando* de Ariosto, es fácil aventurar una hipotética fecha de la composición: en torno a 1549, cuando apareció la primera edición de la obra, aunque tampoco se debe excluir que Acuña hubiera tenido conocimiento manuscrito de la misma, lo que adelantaría algo la fecha, cercana, por tanto, a la primera edición de la obra de Garcilaso.

Entrando ya en el análisis de la composición, se debe comenzar recordando, si bien mínimamente, el modelo que Acuña imita, esto es, la Canción V Garcilaso, en la que el toledano intercede ante la bella dama napolitana Violante Sanseverino para que acepte los amores de su buen amigo Mario Galeota. Es, pues, más que una composición amorosa, una poesía suasoria, en la que Garcilaso apoya su petición con dos personajes mitológicos cuales son Anaxárate –utilizada como *exemplum*– y Némesis –hipotético castigo, así como clásicos son, además de otros motivos, el metro utilizado, la oda horaciana, interpretada, eso sí, a través del ejercicio poético que Bernardo Tasso había ejecutado en los *Amori*.

Garcilaso es, por tanto, un mero interlocutor, un intermediario entre la bella napolitana y su amigo. El yo del poeta, el yo subjetivo de casi toda la lírica garcilasista, ejerce aquí otra función, quedando eclipsado por el deseo de convencer a una mujer para que ame a otro hombre que no es él. Garcilaso pone su pluma, una vez más, al servicio del amor, pero ahora no intenta ganarlo, recobrarlo o recordarlo, sino convencer a alguien en principio ajeno a su sentimentalidad para que ame a quien, a la postre, él también ama,

13. Vid. Clavería (1950: 149 y ss.).

14. Juan Menéndez Pidal (1915: 37-38) y Chevalier (1966: 75-76).

15. Madrid, Ministerio de Defensa, 1992

su amigo Mario. Garcilaso, a fin de cuentas, pide piedad para su amigo, e implora a la napolitana que se conmueva con el sufrimiento de este. Pues bien, esa misma función de intermediario entre dos individuos es también la que ejerce Acuña en su composición. Si el toledano, como hemos visto, intercede entre la bella pero agreste dama napolitana y su amigo Galeota para que ésta lo ame, la intercesión de Acuña en su poema es casi idéntica: intenta provocar la piedad del "mal poeta" para que ame a Apolo y, haciéndolo, deje de castigarle con su mala poesía, arte que aquel como sabemos representa.

Reducida a un esquema quizá un tanto simple, la Canción V podría resumirse con una oración adversativa: "bella pero áspera", en la que el término "áspera", insertado en la semántica propia del amor cortés, sería traducido como "cruel", término que, también en la semántica en la que se mueve toda la poesía de Garcilaso, evidenciaría una clara contradicción, pues, como sabemos, si la belleza neoplatónica venía a significar la perfección absoluta, la crueldad parecía no encajar en dicho esquema. En otras palabras, a la bella dama napolitana sólo le falta la ternura, la piedad, para ser perfecta. Pues bien, el mismo esquema, pero intercambiando lo que se entiende por perfección, lo aplica Acuña en su sátira, y donde en Garcilaso se lee "hermosura", en Acuña "caballería" o "armas", siendo la "pluma" de éste la "crueldad" de aquella. Por parafrasear la fórmula anterior: al "buen caballero" sólo le falta abandonar la poesía para ser el perfecto "caballero", el perfecto "guerrero". Lo deja muy claro en una de las últimas estrofas –la 20, vv. 96-100-, que funciona literalmente como resumen de toda la composición:

Mas digo finalmente,
aunque decirlo es ya cosa excusada,
que no hagáis la gente
de vos maravillada,
juntando mal la pluma con la espada.

Entiéndase bien: "juntando mal". No se trata, claro, de que se afirme que al caballero en general le sean vedados los primores literarios, no, sino más bien que, dado que no domina la pluma, parece una sinrazón intentar mezclar ambas, pluma y espada, cuando en esta última, como reconoce el propio Acuña, el satirizado es un consumado ejemplo de guerrero, como se testimonia ya desde el título: "A un buen caballero y mal poeta".

Si en la Canción V los efectos de la impiedad de la dama eran evidentes en Galeota, y Garcilaso se encargaba de enumerarlos con gran esmero, también en Acuña la falta de piedad del "mal poeta" causa estragos en Apolo y su séquito y también aquí la cuidada enumeración de los catastróficos efectos intenta convertirse en argumento convincente enumerando los males que su poesía causará a cada uno de los protagonistas por antonomasia de los distintos géneros poéticos. De este modo, la cuarta estrofa se encarga de advertir al "mal poeta" de su evidente incapacidad para la poesía épica:

¡Ay, aquellos capitanes
en las sublimes ruedas colocados,
aunque sean alemanes,
si para ser loados
fueran a vuestra musa encomendados

la quinta de su impericia con la poesía lírica:

Mas ¡ay, señor, de aquella
cuya beldad de vos fuera cantada!,
que vos daréis con ella
do verse sepultada
tuviese por mejor que ser loada

mientras que en la sexta –y con ello no se deja ningún escape a sus malhadadas ansias poéticas– se comenta su torpe estilo bucólico:

Que vuestra musa sola
basta a secar del campo la verdura,
y al lirio y la viola,
do hay tanta hermosura
estragar la color y a frescura

Hay otro paralelismo entre ambas obras, relacionado con la falta de piedad del “mal poeta” que no se refiere sólo, como ya hemos visto, a su relación con la poesía, con el mitológico Apolo, sino que tiene también su manifestación en el más terrenal y concreto “amigo” al que se hace referencia varias veces en el texto y al que se le presenta de modo inequívoco en la séptima estrofa:

Triste de aquel cautivo
que a escucharos, señor, es condenado,
que está muriendo vivo
de versos enfadado,
y a decir que son buenos es forzado.

Este amigo condenado a escuchar y a asentir, tiene, como se sabe, clarísimas reminiscencias horacianas y resultaría, de este modo, un mero recurso retórico que Acuña utiliza como *autoritas*. Sin embargo, resulta curiosa la transformación que la cita clásica sufre un poco después, en la undécima estrofa:

A vos es vuestro amigo
grave, si no os alaba, y enojoso,
y si verdad os digo,
daisme por ambicioso,
por hombre que no entiende o sospechoso.

Como se ve, se pasa del impersonal amigo, a la identificación de tal amigo con el yo del poeta –“os”, “digo”, “daisme”. Sin duda por el tono suasorio del modelo garcilasista, Acuña pasa de la sátira más o menos despiadada a un tono más –nunca mejor dicho– amigable. La sátira, por decirlo así, se convierte en consejo, en consejo de amigo, que desea no tanto la reprobación de vicios, sino indicar la recta vía al amigo, en este caso, apartarle del trato con las musas. Por lo demás, si en Garcilaso los efectos de la crueldad de la napolitana hacia su amigo revertían en el propio poeta, también ahora la falta de piedad del poetastro hacia Apolo revierte en Acuña, que se ve obligado no sólo a escuchar, sino también a mostrar agrado, so pena de parecer “ambicioso”, ignorante o “sospechoso”.

Un último paralelismo lo encontramos en la figura de la ya citada Némesis. Como se recordará, en la canción V, tras contar Garcilaso el castigo de la cruel Anaxárate, aparece este personaje mitológico con el papel de ejecutor de la venganza en el caso de que Violante no aprenda el castigo que los dioses dan a las mujeres faltas de piedad. Pues bien, el papel que Némesis tiene en la poesía del toledano, Acuña se lo encomienda a la burla, a la risa con la que todo lo creado condenará la mala poesía del caballero. El motivo aparece en la segunda estrofa, aplicado primero a los animales:

Yo en ásperas montañas
no dudo que tal canto endureciese
las fieras alimañas
o a risa las moviese
si natura el reír les concediese.

Para, inmediatamente después, aplicarlo a Marte:

Y cuánto habéis cantado
es para echar las aves de su nido
y el fiero Marte airado,
mirándoos, se ha reído,
de veros tras Apolo andar perdido.

A la gente:

Señor, unos dejaron
fama en el mundo por lo que escribieron
y de otros se burlaron,
que, en obras que hicieron,
ajeno parecer nunca admitieron.

Y, por último, a los poetas, a los que dará

[...] inmortal materia
para cantar, en verso lamentable,
las faltas y miseria
de estilo tan culpable
digno que no sin risa dél se habla.

La burla, la risa que provocará sus malas composiciones, será, según Acuña, el justo castigo –la Némesis garcilasiana– que recibirá el caballero si se sigue empeñando en componer poesía, si no se apiada del sufrimiento que provoca a Apolo y a las musas. Se le pide piedad, como Garcilaso a la dama napolitana. Pero además, si el toledano esperaba que su “süave canto enterneciese” a Violante, intercambiando a la postre la ternura de sus versos por la ternura de la dama hacia su amigo, intentando, en suma, provocar el sentimiento de la dama con sus sentidos versos, del mismo modo Acuña, pero justamente con una intencionalidad inversa a la del toledano, se ríe del “buen caballero” para que de este modo otros no se ríen de él. A la postre, como hemos visto, se manifiesta su horaciano amigo, y por ello espera que su sátira sirva de corrección, que no de burla.

Eligiendo un poeta y una poesía –Garcilaso y la Canción V– Acuña presentaba como modelos, como arquetipos, a ambos, al poeta y a la poesía. El poeta era justamente un modelo de lo que Acuña quería censurar, pues resonaría en las orejas de ambos, de Acuña y de Urrea, el bello verso de Garcilaso en el que este confiesa coger “ora la pluma, ora la espada”. Garcilaso, lo sabemos, encarna –como Acuña– la perfecta conjunción del poeta-soldado, modelo renacentista que, si hacemos caso a Acuña, Urrea intentaba imitar sin conseguirlo. Una prueba de esta sublime fusión era que el toledano había sido capaz de componer una poesía como la Canción V en la que a la perfección temática se unía –y esto es importante– el absoluto dominio de una forma estrófica tan culta como extraña a los usos castellanos. La lira, por decirlo así, no era para aficionados. Acuña, mientras sonrío y se burla, no deja de mirar a Garcilaso y lo que quiere de Urrea no es tanto que ese se fije en su gesto, sino que ambos contemplen el modelo de poeta-soldado, de poesía.

Bibliografía

- ALONSO CORTÉS, N. (1913): *Don Hernando de Acuña. Noticias biográficas*, Valladolid, Vda. de Montero.
- CHEVALIER, M. (1966): *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de L'Université de Bordeaux.
- CLAVERÍA, C. (1950): *Le Chevalier Délibéré de Olivier de la Marche y sus versiones españolas del siglo XVI*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- CRAWFORD, WICKERSHAM (1916): *Notes on the poetry of Hernando de Acuña*, *The Romanic Review*, VII, pp. 314-337.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid: Gredos.
- GUILLÉN, C. (1988): *El primer Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- LÓPEZ BUENO, B., ed. (1993): *La oda*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- LÓPEZ DE SEDANO, J.J. (1768-1778): *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, Ibarra/Sancha, 9 vols., pp. [V-VI] del “Índice”.
- MENÉNDEZ PIDAL, Juan (1915): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de don Juan Menéndez Pidal*, Madrid, RAE.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, S. (1995a): *La oda en la poesía española del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidade.
- (1995b): “Los contrafacta de la “Ode ad florem Gnidi””, *Revista de literatura*, 114, pp. 363-400.
- ROMERA CASTILLO, J. (1981): “Hernando de Acuña: *La Lira de Garcilaso contrahecha*”, *Castilla*, 2-3 pp. 141-161.
- (1998): *Calas en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, UNED.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, F. J. (1993): “Presta los versos tú, yo el artificio”; nuevos contrafacta espirituales de la poesía de Garcilaso”, *Rilce*, 1 pp. 73-102.