

## Sobre el tema de las armas y las letras en la poesía narrativa de Hernando de Acuña

RAMON MATEO MATEO

### 1. UN POEMA HEROICO

#### *LA CONTIENDA DE AYAX TELAMONIO Y DE ULISES SOBRE LAS ARMAS DE AQUILES*

Esta extensa composición de 887 versos endecasílabos sueltos, que desarrolla un tema mitológico del ciclo troyano, no ha merecido generalmente por parte de la crítica sino modestos elogios, referidos, por lo demás, a algunos aspectos parciales del mismo, como el valor expresivo de determinados fragmentos, el acierto en la elección del tema —de gran actualidad, al parecer, en la época—, y poco más. No es la finalidad de este estudio allegar razones para una mayor estima; sin excluirlo, su pretensión fundamental es la de efectuar una aproximación, mediante breve análisis crítico, a un rincón un tanto oscuro en el conjunto de la obra del autor vallisoletano: el de su producción poético-narrativa, dejando ahora aparte sus versiones de *Le Chevalier délibéré* y de algunos cantos de *L'Orlando innamorato*. El interés de los estudios ha quedado en este caso muy por debajo de la atención otorgada a su obra lírica.

No compuso Acuña poemas de gran extensión. Aparte de éste —el más amplio de todos—, cabe citar otros cuatro: las *Estancias*, la *Fábula de Narciso* y dos églogas. Si se exceptúan las *Estancias*<sup>1</sup>, de carácter introspectivo y monologado, los otros tres tienen en común

---

<sup>1</sup> Hoy podría considerarse impropio este título aplicado a un poema de 400 versos agrupados en octavas reales, carentes, por tanto, del preceptivo heptasílabo que debe figurar al menos una vez en toda estrofa con la denominación de *estancia*. Sin embargo, en la época clásica admitía también un sentido más general, el de «composición métrica de ocho versos heroicos», que es el que aplica aquí Acuña a su poema. J. B. Avallé-Arce, en su edición de *La Galatea* de Cervantes (en «Clásicos Castellanos», ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1968, I, p. 158, nota), advierte de la frecuencia de este uso en la obra cervantina (registrándose en *La Galatea*, lib. II, y *Quijote*, II, caps. LXII, LXIX, LXX).

con *La contienda de Ajax...* la presencia en todos ellos de diversos personajes. Unas veces el diálogo domina por completo, fijando una estructura próxima al estilo escénico<sup>2</sup>; en otras, el narrador reduce su papel al máximo, ya limitándose —así en la *Egloga*, con Alfeo como personaje narrador— a presentar la situación inicial, ya a enmarcarla al principio y al final, añadiendo breves indicaciones intermedias del personaje que va a intervenir —como en *La contienda de Ajax...*—. Solamente en *La Fábula de Narciso* adquiere el estilo narrativo toda su plena dimensión. Este poema tiene, por su parte, otros aspectos comunes con el que ahora se estudia: la naturaleza mitológica del tema, aunque dentro de otro ciclo de leyendas, y la procedencia de idénticas fuentes originales.

No es fácil, a falta de datos precisos, establecer la fecha de composición del poema. De la exaltación constante en él de los valores militares cabría suponer la coincidencia o proximidad con la época heroica del autor. Véase, como muestra, el analtecimiento de las cualidades militares que manifiestan los siguientes versos:

«cada cual por su parte las desea.  
Y no por la riqueza, aunque eran ricas,  
ni por la fortaleza, aunque eran fuertes,  
sino porque el varón a quien se diesen  
con ellas alcanzaba preeminencia  
sobre todos los griegos, pues le daban  
por justo sucesor del grande Aquiles.» (v. 8-14).

La máxima aspiración del soldado es la de alcanzar el poder supremo por su valor personal reconocido por los demás, sin importar ni las riquezas (v. 9) ni la seguridad física (v. 10). Lo fundamental para él es la gloria militar<sup>3</sup>, el ser un «justo sucesor del *grande Aquiles*». Y cobra aún mayor relieve la exaltación idealista del honor del soldado aquí formulada si se tiene en cuenta que este pasaje no figura en las

<sup>2</sup> Véanse, por ejemplo, los siguientes versos finales de *Egloga y contienda entre dos pastores enamorados*:

(SILVANO) «Yo *veo* dos pastores que cantando  
parece que a nosotros enderezan,  
por donde convendrá que por agora  
cese nuestra contienda y que esperemos,  
para determinarla, a mejor tiempo,  
y pidamos los dos al cielo juntos  
que antes que *estos* collados, y *estos* montes,  
esta verde color en blanca muden,  
[...]

<sup>3</sup> Así se expresaba Baltasar de Castiglione en su *Cortegiano*: «y no dexáis de entender que en las cosas graves y peligrosas de la guerra la verdadera espuela es la gloria, y quien se mueve por interese de dinero o de otro provecho alguno a pelear, demás que nunca hace cosa buena, no merece ser llamado caballero, sino muy ruin mercader» (Lib. I, pp. 85-86).

fuentes directas de las que procede el poema; es una amplificación espontánea de quien tiene bien presentes en el momento de escribir las aspiraciones de su propia historia. Hay, en este sentido, una cercanía —al menos emotiva— con el período de actividad militar de Hernando de Acuña.

Ahora bien, no podemos quedarnos tan solo con la letra de la composición; es preciso mirar más allá de lo aparente e inmediato. Porque, por lo demás, el amor a la milicia en quien tan largamente vivió de ella<sup>4</sup> es natural que perdurase tanto como su propia vida. Como apunta Lorenzo Rubio (1981: 29), existen sólidos indicios (las escasas referencias a otros poetas vallisoletanos contemporáneos, la ausencia de alusiones a la ciudad, la nula presencia del paisaje castellano, etc.) que hacen suponer que con el regreso a Valladolid (a principios de la década de los años 60) «su quehacer literario tomó rumbos distintos, y, apartándose de la lírica bucólica y amorosa, se orientó hacia una poesía más grave y reflexiva», de la que no estarían ausentes los propósitos moralizadores. A esta intención responderían, por ejemplo, su *Adición al Caballero determinado* y los *Cantos* comenzados a traducir de Boyardo. La vecindad temática de estas obras con nuestro poema justifica la suposición de proximidad cronológica en su elaboración; además, en los tres casos —la *Adición* parte de su anterior traducción de la obra de Olivier de la Marche, *Le Chevalier délibéré*— el proceso de composición es el mismo: recreación de un texto heroico-caballeresco mediante una versión poética.

Hay una razón inmanente en el poema que nos debe dar la clave definitiva para establecer con seguridad su cronología: ¿por qué Acuña eligió precisamente este tema y, más particularmente, este argumento concreto? El autor no se propuso únicamente cantar de una manera general la gloria militar sino que, al elegir como argumento para desarrollar su idea aquel en el que se enfrentan dos modelos opuestos de soldado —el fuerte, que todo lo fía del poder de su brazo, y el astuto y prudente—, su verdadera intención se decanta como una auténtica lección sobre la esencia de la carrera militar y sus valores fundamentales. Subyace en todo el poema, sin la menor duda, una finalidad didáctica. Pero ésta sólo es posible suponerla en quien cuenta con la suficiente experiencia y conocimiento profundo del asunto sobre el que versa su enseñanza. Bien se muestra tal propósito en la amplificación que hace Acuña, sobre el texto original de Ovidio, en el momento de otorgar la gloria —las armas de Aquiles— a uno de los dos contendientes. Compárense:

<sup>4</sup> «Serví [al Emperador] passados de beinte y seis años en este ministerio», escribirá en su *Memorial de D. Hernando de Acuña a Felipe II* (apud Lorenzo Rubio, introducción a *Poesías de Hernando de Acuña*, p. 15).

«No fue acabada la oración de Ulises,  
cuando los capitanes, que por ella  
fueron movidos sin quedar ninguno,  
unánimes pronuncian por sentencia  
que se le debe a Ulises justamente  
el honor y las armas que pretende:  
manifiesta señal y clara muestra  
de cuánto la elocuencia puede y vale.» (v. 854-861).

«Mota manus procerum est, et, quid facundia posset,  
Re patuit, fortisque viri tulit arma disertus.» (v. 382-383).

Todo el poema está orientado hacia este momento culminante, el cual es aprovechado por el autor para emitir su propio dictamen, avalado como está por el reconocimiento público de su sabiduría y valía militar: «ilustre capitán [...] / ... / que [...] / has hecho más que Aquiles bravo y fiero», le apostrofa Lomas Cantoral. Dejando de lado otros posibles argumentos de carácter lingüístico, cuya formulación trasciende los límites en que se sitúa este estudio, creo que Acuña debió de escribir su poema tras su definitivo «adiós a las armas», en su nueva vida de sosiego matrimonial y, como buen español de su época, pleiteante dilapidación de la ya maltrecha hacienda, en demanda de recompensa por los servicios prestados y del reconocimiento de supuestos derechos nobiliarios (condado de Buendía).

Es preciso matizar, a propósito de la indicada intención didáctica del poema, que ésta se reduce simplemente a la esfera del tema militar que desarrolla, sin ningún otro tipo de digresiones moralizadoras. Porque estaba muy extendida la creencia entonces —siguiendo una tradición que se encuentra ya entre los filósofos griegos<sup>5</sup>, continuada por los Padres de la Iglesia, y muy particularmente por San Agustín— de que las fábulas mitológicas eran muchas veces formas desfiguradas y alteradas de la primitiva revelación, y que con frecuencia guardaban encubiertas enseñanzas valiosas para la vida cotidiana, «mezclando —como escribía el licenciado (después doctor) Pedro Sánchez de Viana, en 1589— con lo útil de la historia lo delectable de la fábula, y lo intelectual de la alegoría de tal manera que siendo atrahída primero la fragilidad humana de la delectación fabulosa, se les entrasse a los lectores con sagacidad en el entendimiento la verdad de la sciencia, pues puede estar todo junto, lo uno en la corteza, y lo otro en el corazón»<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Según José Moreno Nieto («La mitología comparada, en *Discursos Académicos*), para los filósofos griegos existían dos formas de interpretación de las leyendas mitológicas: 1) como alegoría, 2) como historia. Según la interpretación alegórica, «los mitos no eran sino verdades y enseñanzas, ora del orden natural, ora del ético y político, ocultas bajo el velo y apariencia de la alegoría; de que se derivaba que había que ir más allá de su letra para descubrir el fondo generalmente racional que contenían» (p. 295).

<sup>6</sup> *Las Transformaciones de Ouidio...*, prólogo a las Anotaciones, fol. A3r. He manejado

El mismo autor atribuye, ya en particular a las fábulas ovidianas, una extensa lista de efectos provechosos, desde aquellas que «nos instruyen y enseñan cómo deuemos con buen ánimo y semblante sufrir sus reueses [de la Fortuna], como la de Apolo, que vino a ser vaquero de Admeto», hasta las que «nos auyentan de todo vicio, como la de los tres juezes infernales Radamante, Eaco y Minos», etc.<sup>7</sup>. Así, el propio Sánchez de Viana consideraba la vida de Ulises como imagen de la nuestra, por sus infortunios y miserias: «La historia deste Príncipe es un retracto de la vida humana uniuersal [...] Porque Vlises, ¿quién es, sino la sabiduría? la qual passa por todos los peligros animosamente, sin dexarse vazer de ninguno. Los compañeros de Vlises son los mouimientos del alma<sup>8</sup> [...]»<sup>9</sup>. Este tipo de interpretaciones, insisto, está completamente ausente de nuestro texto, al menos en su formulación explícita. Frente a los comentaristas, los poetas renacentistas muestran un manifiesto desinterés moral en sus contactos con lo mitológico, aunque no falten casos de lo contrario, como el propio Acuña en su *Fábula de Narciso*, con dos octavas reales de conclusión moralizante<sup>10</sup>.

## 2. FUENTES

### 2.1. El tema mitológico

El Renacimiento significó una revitalización de toda la antigüedad grecolatina. La mitología y el panteón griegos aportaron un aire paganizante a multitud de obras literarias, si bien este *paganismo* era —como indica Ernst Walser (apud Otis H. Green, 1969: 221)— un elemento puramente externo y formal, «pagano en la forma, pero

---

directamente un ejemplar de la edición de 1589; también he consultado la publicada por la Vda. de Hernando y Cia., Madrid, 1887, en la que se ha eliminado la segunda parte, las Anotaciones.

<sup>7</sup> El Renacimiento mantuvo de forma generalizada este tipo de interpretaciones, sin cambios notables en la manera de pensar que acerca de esto había prevalecido en los periodos anteriores. En realidad, comentaba José Moreno Nieto (op. cit., p. 295), «los escritores que nacen en esta dirección ofrecen en lo tocante a la hermenéutica el mismo candor y las mismas doctrinas en que abundan las interpretaciones de los antiguos».

Así se comprueba, por ejemplo, en la Aprobación de la obra de Viana, donde el Maestro Lazcano certifica que no hay en estas historias mitológicas y comentarios nada que sea injurioso a la fe o a las costumbres: «no he hallado —dice— cosas contra la Religión Christiana, ni buenas costumbres por do se deua impedir la impresión, antes me parece que será libro muy provechoso éste con el que con él viene».

<sup>8</sup> Calderón recogió esta misma interpretación en su auto sacramental *Los encantos de la culpa*.

<sup>9</sup> «Anotaciones sobre el libro trezeno», nota núm. 12.

<sup>10</sup> Ejemplo válido, entre otros, de la persistencia de lo medieval sería la composición de Castillejo, «La fábula de Acteón, traducida de Ovidio, moralizada» (*Obras*, Madrid, Clásicos Castellanos «La Lectura», 1927, II, pp. 262-269).

cristiano en el fondo». Ya Bocaccio había insistido en que los poetas paganos fueron buenos teólogos.

No todos los temas de la mitología tuvieron el mismo éxito en su recreación literaria. Algunos, como el de nuestro poema, apenas interesaron. Otros, por el contrario, apasionaron hondamente a los escritores, impulsando fuertemente su imaginación creadora, como las leyendas de Píramo y Tisbe, Apolo y Dafne, Hero y Leandro, Orfeo y Eurídice, etc.

Indudablemente, con el triunfo del Renacimiento la recreación de los mitos clásicos había cobrado un auge extraordinario. Pero el interés por estos temas no debe atribuirse en exclusiva al impulso que con el humanismo habían tomado los estudios grecolatinos y el florecimiento cultural y artístico de ellos derivado. Hay una larga tradición medieval de acercamiento a los mismos, apoyándose sobre todo en las obras de escritores romanos, especialmente de Virgilio y Ovidio, debidamente «moralizados» con la interpretación alegórica cuando así fuera conveniente. De este modo, muchos comentaristas llegaron a ver en las obras de Virgilio, como advierte Francisco López Estrada (1974: 92-95), una prefiguración de la venida de Cristo (Egloga IV); por otra parte, alcanzó gran prestigio merced a su intervención en la *Divina Comedia*; su *Eneida* sirvió como fuente de inspiración a los autores de relatos caballerescos, etc. Ovidio, a partir del siglo X, tanto por sus libros propiamente mitológicos como por sus escritos amorios, fue enormemente celebrado e imitado con profusión. La presencia del mundo de la Antigüedad se dejó sentir ya muy profundamente en el siglo XV, tanto en la lengua literaria como en los temas.

Las alusiones a motivos mitológicos proliferan insistentemente en las creaciones renacentistas desde la época más temprana, a partir de los autores, podríamos decir, inaugurales, Boscán y Garcilaso. A veces pueden llegar a constituirse en el eje central de una obra extensa, como la *Historia de Leandro y Hero* (Boscán), o en elemento ejemplar de referencia imprescindible para el tema, como en la *Egloga III* de Garcilaso. Con gran frecuencia, los poetas optan por condensar la leyenda en el reducido espacio de los catorce versos del soneto, produciendo a veces creaciones de gran belleza, como en los sonetos XIII, XV y XXIX de Garcilaso, donde se revitalizan respectivamente los temas de Dafne y Apolo, Orfeo y Eurídice, Leandro y Hero. En cualquier caso, las referencias aisladas a Venus, Cupido, Faetón, Ícaro, las ninfas, etc., salpican casi la totalidad de los poemas, especialmente los de inspiración amorosa.

Acuña, muy en la línea de su época, dedica también una parte no desdeñable de su obra a asumir directamente lo mitológico como tema básico, lo mismo en poemas extensos que en los breves. Entre aquéllos,

además del que comento, han de citarse *La Fábula de Narciso*, la *Carta de Dido a Eneas* y *Venus quaerens Filium* (Venus y Cupido). No faltan entre los sonetos las habituales recreaciones de los temas de Hero y Leandro (LXVI), Ícaro (LXXVI) y Faetón (LXXVII), junto a los tampoco infrecuentes temas de Amor-Cupido (sonetos VIII-XI), sobre «La red de Amor», de Endimión (XXXIX) o de los Gigantes (LXXVIII).

## 2.2. Las fuentes

El poema reproduce casi en su totalidad —a excepción de los primeros versos— los 395 hexámetros del comienzo del Libro XIII de las *Metamorfosis* de Ovidio<sup>11</sup>.

Los 37 versos iniciales amplifican los ocho últimos del Libro XII, centrandó oportunamente la acción: la muerte de Aquiles, su causante —Paris— y el motivo —la guerra de Troya—; son cuatro versos: brevedad y eficacia, resumiendo de este modo, por no afectar sino tangencialmente a la estructura del poema, el relativamente extenso espacio dedicado por Ovidio a relatar la muerte del héroe griego. Los otros 33 versos (8 en Ovidio) narran los prolegómenos de la contienda verbal entre los dos jefes helénicos. Se trata de una introducción necesaria para situar convenientemente el relato trasplantado, que desde luego podría resultar superflua al lector de la obra ovidiana.

El éxito de las *Metamorfosis* no había sido poco ya en la época medieval, siendo consideradas como la más importante de sus creaciones literarias, por lo que se las llamaba el Ovidio mayor. Y aún más: fue estimada siempre esta obra como el corpus textual más completo y representativo de las creencias religiosas del mundo de la Antigüedad, equiparable a la Biblia, de la que tomó su denominación de «Biblia de los gentiles». Al intensificarse, con los aires prerrenacentistas del siglo XV, el manejo por los escritores de la «materia

<sup>11</sup> Menéndez Pelayo (apud José María de Cossío, *Fábulas Mitológicas en España*, p. 189) dice, erróneamente, que son 398 los versos traducidos. Efectivamente, son 398 los versos que Ovidio dedica al tema; pero Acuña, muy acertadamente, suprime la versión de los tres últimos, por no aportar nada a la estructura de su relato, ya que se refieren a la transformación del color de la flor de jacinto por la sangre de Ajax caída en ella, como recuerdo para la posteridad de la contienda:

«Nec valere manus infixum educere telum;  
Expulit ipse cruor; rubefactaque sanguine tellus  
Purpureum viridi genuit de caespite florem,

(hasta aquí, Acuña)

Qui prius Oebalio fuerat de vulnere natus.  
Littera communis mediis pueroque viroque  
Inscripta est foliis, haec nominis, illa querellae.» (v. 393-398).

ovidiana», acabó por recibir como apelativo bien representativo de su función el de «Biblia de los poetas».

Menéndez Pelayo consideró el poema de Acuña como «una traducción muy bien hecha»<sup>12</sup>; más ceñida al relato ovidiano en el discurso de Ulises que en el de Ajax, puntualizaba Cossío (1952: 189). Ahora bien, por su biografía (L. Rubio: 15) sabemos que, dada su temprana incorporación al ejército, con 18 años de edad escasos, su formación no fue completa, como queda patente por la reducida erudición que muestran sus escritos. Lo más probable es que, aun teniendo ante sí el texto original latino, se auxiliara con alguna de las traducciones que circulaban entre los poetas de la época.

Como bien indica José María de Cossío<sup>13</sup>, estas versiones eran sobre todo paráfrasis más que traducciones estrictas<sup>14</sup>, y podían suministrar imágenes y metáforas que, ampliadas por la imaginación de los poetas, llegaban a desviarse notablemente del texto latino con frecuencia<sup>15</sup>. Algunas poseen incluso un considerable valor literario. Destacan por la gran difusión alcanzada las de los italianos Giovanni Andrea Anguillara (Venecia, 1563) y Ludovico Dolce (Venecia, 1553), más ceñida ésta al original. La más manejada fue sin duda la de Anguillara, tanto o más que las propias traducciones españolas, que, por otra parte, y a excepción de la versión en prosa de Jorge Bustamante —publicada la primera edición en 1545, y anterior por tanto a las italianas—, presentan en mayor o menor grado influencia de ella. También la versión de Bustamante alcanzó amplia acogida, hasta el punto de verse reeditada en ocho ocasiones antes de 1580. En realidad, «las generaciones de los siglos XVI y XVII puede decirse que aprendieron las fábulas míticas de la antigüedad en la traducción de Bustamante» (Cossío: 42).

Las demás versiones españolas ya no pudieron influir en nuestro autor, puesto que fueron publicadas con posterioridad a su muerte: la de Antonio Pérez Sigler, en Salamanca, el mismo año de 1580, fecha probable de la muerte de Acuña (su obra tardaría aún once años en aparecer a la luz pública); la de Felipe Mey, en Tarragona, 1586; la de Pedro Sánchez de Viana, «el más importante de los traductores de Ovidio» (Cossío: 49), en Valladolid, 1589. Hay una excepción, que no

<sup>12</sup> Ib., loc., cit.

<sup>13</sup> Sigo en este punto básicamente su excelente capítulo 2º, «Traductores y expositores», de *Fábulas...*

<sup>14</sup> El objetivo de los traductores en la mayoría de los casos era el de ofrecer un relato agradable a los lectores, aun a expensas de los valores poéticos y de la fidelidad de la traducción, como bien expresamente lo manifiesta Felipe Mey en el prólogo de la suya: «Es cosa cierta que la mayor parte de la gente no tiene cuenta con si está fielmente traducido, sino en si le da gusto el libro por otras circunstancias» (apud J. M.ª de Cossío, *Fábulas...* p. 41).

<sup>15</sup> «La materia ovidiana, escribe Dámaso Alonso en *Góngora y el «Polifemo»* (p. 192), llega a ser como un mantillo sobre el que se van agregando nuevas capas formadas por las imitaciones».

recogen ni Cossío ni Dámaso Alonso (1967: 195): Julio Cejador (1972: 153) alude al dominico de Medina de Rioseco Fray Bartolomé de Medina (1527-1580) y a su publicación de *Las obras de Ovidio*, en Huesca (1577), y en particular de *Las metamorfosis o transformaciones*, en Toledo (1578). Aunque poco probable, por la escasa difusión de estas versiones (en el supuesto de que lo sean, que no da más detalles Cejador) y por la proximidad a la fecha de la muerte de Acuña, no debe descartarse absolutamente una posible influencia de tales publicaciones. En cualquier caso, sólo mediante el cotejo —que no he podido efectuar— con las diferentes ediciones podría determinarse dicha influencia.

Un último punto que queda por tocar es el de los posibles préstamos que el autor haya podido tomar de otras obras propiamente de creación literaria —ya no versiones más o menos libres—, con tema, ya central, ya secundario, en torno al asunto de su poema. No fue, como ya se ha indicado, un motivo de atracción para los poetas de la época. Carecía de los valores líricos intrínsecos que tan sugerente volvía la historia de los casos ya citados —Hero y Leandro, Píramo y Tisbe, etc.—, o de la posibilidad de ser aplicada como imagen a la situación sentimental del poeta —Ícaro, Faetón—. La leyenda de Áyax y Ulises contiene un fondo más propiamente épico, lo que puede explicar este alejamiento de los autores. No debe extrañar por ello que sólo contemos hasta el presente con otros dos poemas centrados en este motivo, aunque muy diferentes ambos en su concepción y composición al de Acuña. Por su proximidad geográfica y cercanía cronológica con nuestro autor, corresponde citar en primer lugar la «Cuestión y disputa entre Áyax y Telamón y Ulises sobre las armas de Aquiles», que apareció publicada en la segunda edición (Medina del Campo, 1577) del *Inventario* de Antonio de Villegas. La fecha de composición no parece muy anterior a la de publicación; en primer lugar, el que no figure en la edición anterior (Medina del Campo, 1565) así permite suponerlo, y lo confirmaría la fecha de 20 de octubre de 1576, en que el censor aprobó el poema; por lo demás, la naturaleza no unitaria del libro, su carácter complejo y de miscelánea, conjunto de obras reunidas a lo largo de una vida, facilitaría la agregación posterior, aproximando con ello el ritmo de publicación al de producción<sup>16</sup>. Se trata de un poema compuesto con

<sup>16</sup> «El mismo título de *Inventario* es vago; admite toda posterior acumulación de composiciones», advirtió ya en 1949 Francisco López Estrada en su «Estudio de *Ausencia y soledad de amor*», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXIX, pp. 99-133 (p. 102).

De ser cierta la fecha de 1555 en que algunos fijan la muerte de Villegas, sería obligado adelantar en veinte años la de composición del poema; pero, según ha puesto de manifiesto George Irving Dale (citado por Francisco López Estrada en su introducción a la edición de las obras de Villegas, pp. 12-13), no existen razones en que apoyarla. Es más, de forma plenamente concluyente se muestra en la propia «Contienda» lo erróneo de aquella suposición, puesto que en

intención y técnica diferentes al de Acuña. Villegas —advírtase que el medinense silencia los motivos por los que se otorga el premio a Ulises, fundamentales en la obra del vallisoletano— se propone honrar el valor militar del destinatario de la composición, don Fadrique de Toledo, y por extensión de toda la casa de Alba, a la que exalta en extensa dedicatoria (los 232 versos iniciales): las armas de Aquiles son el galardón del guerrero heroico, al que se ha hecho justamente acreedor el vástago del gran duque de Alba:

«Vos, excelente señor,  
 deste arnés sois heredero;  
 él, de griego caballero;  
 vos, de griego emperador.  
 Y aun el famoso varón  
 por quien contienden los dos  
 muy más le parecéis vos,  
 que Ulises ni Telamón.

.....  
 recibid aqueste arnés;  
 tomalde a quien está dado,  
 que os viene justo y tallado  
 de la cabeza a los pies.» (v. 17-24, 229-232).

La obra carece del sabor clásico que a este tipo de composiciones proporciona el endecasílabo suelto. Por el contrario, la utilización del octosílabo (está escrita en redondillas) aligera la gravedad del original ovidiano, a lo que contribuye igualmente la mayor extensión atribuida al papel de narrador (308 versos para la presentación inicial, de un total

---

los versos 29 a 32 el poeta medinense alude a la incorporación de los de Alba a la campaña de Flandes, hecho que tuvo lugar en 1566, y a sus posteriores éxitos militares:

«Y luego que a Flandes fuistes,  
 mostrastes tal valentía,  
 que aún no está la sangre fría  
 de las victorias que hubistes.»

Versos más adelante, el autor parece referirse al regreso a España en 1573 de don Fernando, tras su mandato (muy posiblemente este poema no sea otra cosa que un canto de bienvenida y reconocimiento tras los seis años de campaña y gobierno en los Países Bajos):

«Después de mostraros hombre  
 de mil victorias cargado,  
 después de haber ilustrado  
 a España con vuestro nombre,  
 a ojos de quien os ama,  
 seais; Duque, bien venido,  
 vencedor nunca vencido,  
 lleno de invidia y de fama.» (v. 169-176).

Sólo una lectura apresurada o insuficiente explica esta fijación tan temprana de la muerte de Antonio de Villegas.

de 745 de que consta la «Contienda»), con detrimento de los discursos. Es una versión del texto latino más libre que la de Acuña: se centra sobre todo en los argumentos que uno y otro contendiente esgrimen en favor de su causa y en contra del oponente, elaborados con gran libertad; quedan suprimidos o reducidos los elementos anecdóticos y las referencias mitológico-legendarias; se introducen nuevos posicionamientos y actitudes en los personajes, como lo son, por ejemplo, las respectivas alternativas al juicio que ambos proponen al término de sus parlamentos; aparecen digresiones en torno a la condición de la mujer (en la órbita de la misoginia tradicional) o a la muerte, inexorable, la órbita de la misoginia tradicional) o a la muerte, inexorable, igualadora. Las coincidencias con el poema de Acuña, aparte de los núcleos temáticos fundamentales y de su disposición en la estructura, determinados por el texto ovidiano, no son otra cosa que expresiones puntuales derivadas del original latino (cf., p. ej., Ov. 62-64, Ac. 65-74, Vi. 661-664, con significativa, por otra parte, amplificación de Acuña y no menos importante traslado de lugar del pasaje en Villegas, que muestran a las claras la independencia de las dos versiones). No deja de sorprender, sin embargo, el emparejamiento geográfico y cronológico de estos dos poemas, flores temáticamente raras en el vergel poético de la segunda mitad del siglo XVI, razón por la cual merecerían un más amplio estudio y cotejo, que aquí no es posible desarrollar.

El segundo texto es el «Romance de la contienda de Ajax Telamón y Ulises, por las armas de Aquiles», que figura entre las composiciones del libro primero del *Coro Febeo de romances historiales*, de Juan de la Cueva, publicado en Sevilla el año 1588. Puede sorprendernos que un metro tan popular se aplique a materia tan reservada a la literatura culta; pero lo cierto es que, como ampliamente expone Cossío en el capítulo V de sus *Fábulas mitológicas en España*, este tipo de poemas alcanzó un cierto desarrollo, no sólo en composiciones de carácter semipopular (escritas por autores cultos), sino dentro incluso de los romances de tradición oral. De todos modos, y dado el público al que se destinaban, así como las propias exigencias estructurales (fragmentarismo) y métricas del romance octosílabo, la fuente de que proceden directamente no es la de las historias clásicas, sino las versiones —parciales o totales— de los traductores y poetas españoles. Se reduce en ellas lo más posible el aparato mitológico, ampliándose lo propiamente narrativo y descriptivo.

El tema de la influencia que entre Juan de la Cueva y Hernando de Acuña pueda haber existido en la composición de estos poemas queda esbozado por Cossío (pp. 143-144), sin que llegue a conclusión alguna. Es posible que ambos tengan alguna relación con la versión de Bustamante, de la que acaso dependan: el título es el mismo en los tres

casos, con la única variante de Juan de la Cueva, quien donde los otros emplean la preposición *sobre* escribe *por*. Pero, a su vez, se observa entre éste y Acuña algunos datos en ambos que no existen en Bustamante, lo que hace pensar en una relación directa entre ambos (también cabría suponer la utilización de una fuente suplementaria idéntica en los dos, a lo que no se refiere Cossío). A falta de otros datos, las fechas de publicación no aportan ninguna luz al problema, puesto que si bien la obra de Juan de la Cueva se editó cuando ya había muerto Acuña, desconocemos el año en que fue realmente compuesto su romance. Los argumentos que Cossío ofrece para suponer en el vallisoletano un interés por el tema anterior al del autor sevillano no llegan a convencer: la por él supuesta mayor formación renacentista de Acuña no justificaría por sí misma prioridad temporal alguna.

### 2.3. La originalidad del poema

El concepto que de la imitación y la originalidad tenían los artistas del Renacimiento difiere muy sustancialmente del que hoy poseemos. Entre los dos espacios históricos se alzó el torbellino de los románticos para reivindicar los valores de lo individual, manifestados en la originalidad y la espontaneidad creadoras. Desde entonces el escritor lucha por forjar un estilo propio y diseñar una cosmovisión personalísima, irreductible a ningún otro parámetro que el de sí mismo.

Por el contrario, en el Renacimiento «nadie ponía en duda la necesidad de imitar —escribe F. Lázaro Carreter (1980: 91)—. Al poeta podía servirle de modelo la Naturaleza misma, pero otra vía tan fecunda y más segura era la de imitar a los grandes maestros que la habían interpretado con sublimidad». Pueden resumirse en tres las vías posibles para el escritor renacentista, equiparándolas —como era el gusto de la tradición humanística— con tres imágenes zoomórficas<sup>17</sup>.

1.<sup>a</sup> La imitación: «la abeja, que liba en las flores para obtener cera y miel» (Aristófanes).

2.<sup>a</sup> La creación: «el gusano de seda, que saca de sus entrañas el hilo creado» (Petrarca).

3.<sup>a</sup> El plagio: «la hormiga, que oculta en sus nidos los granos robados al vecino» (Lorenzo Valla).

Dado que la originalidad se consideraba como privilegio al que muy pocos podían acceder, la imitación debía convertirse en la actividad principal del escritor. No obstante, el tema de la imitación fue muy discutido entre los humanistas, defendiéndola unos y rechazándola otros, abogando por un tipo u otro, etc.; son famosas a este

<sup>17</sup> En esta exposición recojo fundamentalmente las ideas de F. Lázaro, en su artículo citado.

respecto las controversias entre los italianos Poliziano y Cortesi y las de Pico y Bembo. En España, podía citarse, a título de ejemplo, la diferente actitud que mantienen eruditos tan cercanos cronológicamente como Francisco Sánchez de las Brozas y Fernando de Herrera. El catedrático salmantino dirá: «no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos»; y así, Garcilaso «más gloria merece por esto que no si de su cabeza lo compusiera» (vid. A. Gallego Morell, 1972: 36-37). Herrera nos presenta un panorama más flexible: «y así quieren los que saben, que el que imita no proponga tanto decir lo que otros dijeron, como lo que no dijeron» (Ib.: 493).

El plagio, por el contrario, era una tentación que requería precaución constante para no sucumbir ante ella, aunque en algún caso, como advierte Peter N. Dunn (1974: 161), «puede ser obra del *ingenium*, y puede alcanzar rango de inventiva».

Pero la imitación exigía, para ser adecuada y llegar a su perfección, el cumplimiento de una serie de requisitos. Así, para Pietro Bembo, el que decide imitar un estilo debe hacerlo de forma que lo supere:

«Quare hoc in genere toto Pice ea esse lex potest: primum, ut qui sit optimus, eum nos imitandum proponamus; deinde, sic imitemur, ut assequi contendamus; nostra demum contentio omnis id respiciat, ut quem assequuti fuerimus, etiam praeteramus» (apud P. N. Dunn: 160).

El tipo generalmente preconizado, aunque también tuviera sus detractores, fue el de «imitación compuesta», por entender que si se imitara a un solo autor el acto de escribir no pasaría de ser un simple ejercicio escolar. Lo que el escritor debía perseguir era asimilar todo lo valioso que para su idea pudiera recoger de varios autores, transformarlo y reducir a unidad las diversas fuentes, fundiéndolas en un acto único, con lo cual el resultado sería plenamente original. De este modo, imitación y originalidad resultaban complementarias, y no contrapuestas, como hoy se ven<sup>18</sup>.

Con esta perspectiva, la cuestión que ahora corresponde formularse es la de si este poema de Acuña alcanza categoría de auténtica imitación, o lo que es lo mismo, si es original, o no pasa de ser un mero plagio. Resulta evidente que ha de rechazarse de inmediato esta última alternativa: Acuña ni roba ni esconde, y a pesar de que no cita

<sup>18</sup> Acerca del tema de la imitación en el Renacimiento pueden ampliarse datos en: J. E. Spingarn, *La crítica Letteraria nel Rinascimento*, Bari, 1905, pp. 32-49; Charles Sears Baldwin, *Renaissance Literary Theory and Practice*, New York, 1931, pp. 154-189; Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, Madrid, Anejo LXVI de la RFE, 1957, pp. 14-49.

expresamente la procedencia del tema y el argumento, cualquier lector medianamente avisado de la época identificaría con rapidez su origen.

¿Qué clase de imitación será entonces, si no supera los valores literarios del original ovidiano ni reconocemos en el poema la conveniente pluralidad de fuentes? No hay que olvidar, ante todo, que con respecto al texto latino la composición de Acuña es una amplificación, no una versión literal. Existe, por tanto, una manifiesta intención de soltar amarras de la obediencia mimética del texto y remontarse a más altos vuelos de creación personal. Por otra parte, como ya se ha advertido, Acuña se sirvió muy probablemente de otras versiones que reproducían la composición ovidiana, a las que, en los casos conocidos, superó en calidad literaria.

Si el poeta no recurrió a armonizar fragmentos o versos procedentes de otras fuentes, debe atribuirse en gran medida a la mínima bibliografía que, de conocerla, cabía utilizar respecto de una materia que no había obtenido el grado de desarrollo de otros temas clásicos. Y de todos modos, esta condición resultaba sin duda de orden secundario cuando, como se ha visto, el escritor actuaba fundamentalmente subyugado por el ímpetu que el préstamo temático y argumental proporcionaba a su idea de enaltecer el valor de la astucia y sagacidad, del arte de mover a los hombres con inteligencia y elocuencia:

(ULISES) «Así animé con esto al animoso,  
y incitaron al fuerte mis palabras,

.....  
Ya a nuestros compañeros temerosos  
voy quitando el temor, y los esfuerzo,  
e infundo con mi voz dentro en sus pechos  
la virtud y el valor casi perdido.» (v. 412-413, 563-566).

frente a la fuerza sin control o la temeridad. Acuña altera la intención de Ovidio de utilizar un suceso «histórico» para proporcionar la explicación de un hecho de la naturaleza, el del color violado de la flor de jacinto; por eso modifica el comienzo y enmienda el final, conformando toda la fábula a un fin diferente al original. Es decir, asume fielmente todo el material argumental, pero puesto al servicio de una idea nueva —presente, ciertamente, en el texto antiguo—, de un tema distinto. En esto radica su originalidad. No es un plagio, ni una simple traducción, ni una paráfrasis. Hay, aparte los valores literarios, una voluntad de creación original, dentro de lo que en la época se entendía por esto.

### 3. EL TEMA DE LAS ARMAS Y LAS LETRAS

Cuando José María de Cossío (1952: 191) evalúa la importancia y significación de este poema, pone mayor énfasis en resaltar la trascendencia de la obra por su tema que por su calidad literaria —no demasiada, a su entender— que pueda tener: «Parece bien que sea un soldado y poeta, y tan calificado como era Hernando de Acuña, quien traiga entre sus versos esta contienda entre la elocuencia y el valor guerrero, pero su significación y trascendencia en este tema ajeno a la poesía son muy superiores a su valía poética». Esta trascendencia «reside —con sus palabras— en que con ella entran en nuestra poesía muchos de los argumentos que han de nutrir la disputa de las armas y las letras, tan grata al Renacimiento, que ha de tener su cúspide en un memorable pasaje del Quijote» (Ib.: 189).

El mérito básico que generalmente se atribuye a este poema es, pues, el indicado: el de haber introducido en el Renacimiento español el tema de las armas y las letras. Para Lorenzo Rubio (1981: 40), éste fue «tema de prioridad en la sociedad de su tiempo». El arquetipo del perfecto caballero estaba fijado en la asociación de ambas cualidades en una misma persona, sobresaliente lo mismo por sus dotes intelectuales como físicas. Así quedaba programáticamente recogido en el *Cortegiano*, de Castiglione (1942: 89):

«Y tengo por cierto que a nadie conviene más la doctrina [= 'las letras'] que a un caballero que ande en cosas de guerra, y por eso estas dos calidades asidas y ayudadas la una con la otra, quiero que se hallen en nuestro Cortesano.»

Buen ejemplo de ello es la consideración que por tales merecieron Garcilaso de la Vega, don Diego Hurtado de Mendoza, el propio Hernando de Acuña y hasta el mismo Emperador Carlos V<sup>19</sup>; lo mismo que ya en el pasado siglo el Marqués de Santillana, entre otros, había representado «la feliz coyuntura de caballería y letras», vuelta en eje de su vida, como recuerda R. Lapesa (1957: 1). Y así lo reflejaban los poetas en numerosas ocasiones. Sirvan algunas citas de ejemplos bien próximos.

Cetina, en dos sonetos de magnificación —por su valor y hechos militares— de las figuras del Conde de Feria, don Gómez Suárez de Figueroa (1514-1571), y del Marqués del Vasto, don Alfonso de Ávalos (1502-1546) —el protector y amigo de Acuña—, les invita a tomar la pluma y ser ellos mismos quienes canten su gloria:

<sup>19</sup> Este era el ordinal con que en la época se le nombraba, según queda reflejado en el título de un poema de Acuña: *Epigrama a la muerte del Emperador Carlos Quinto*.

«Sólo tengo temor que tanta historia  
puesta no quedará en eterno canto  
si vos de vos no sois el coronista.» (Son. 222, 12-14.)

«Si así, como es razón, escrita en suma  
vuestra tanta virtud ver os agrada,  
y que escritor no usurpe vuestra gloria,  
a imitación de César, con la pluma,  
mientras que reposar dejáis la espada,  
haced eterna vos vuestra memoria.» (Son. 223, 9-14.)

El propio Hernando de Acuña se hace eco de ese modelo de caballero perfecto en diversos fragmentos de sus poemas:

«Era su fundamento honroso celo,  
y siguiendo de Marte el ejercicio,  
con el ardiente sol y el crudo yelo,  
se aplicó de tal suerte al duro oficio,  
que en él, y en todo, siempre se ha mostrado  
sujeto a la virtud, libre de vicio.  
Y con seguir este arte, no ha olvidado  
la de Apolo y las Musas [...]»  
(*Egloga de Damón, Tirsi, Fileno y Alfeo*, v. 100-107.)

«Así, sus horas con la espada a Marte,  
y los ratos del ocio con la pluma  
pienso, señor, enderezar a Apolo,  
dando a los dos de mí tan larga parte,  
y tomándola dellos tal, que, en suma,  
no me cause tristeza el verme solo.» (Son. XXVII, 9-14.)

«Jamás pudo quitarme el fiero Marte,  
por más que en su ejercicio me ha ocupado,  
que en medio de su furia no haya dado  
a Apolo de mi tiempo alguna parte.» (Son. LXXV, 1-4.)

De todos modos, éste era el ideal, accesible tan sólo a unos pocos privilegiados. Las limitaciones de una realidad menos integral en la tipificación de sus elementos humanos justificará la actualidad de una disputa, ya secular, sobre la prevalencia en la estima social del ideal del soldado sobre el del hombre de letras, o viceversa. En la sociedad del Acuña maduro, lejos ya de la época heroica del primer Austria, tales virtudes aparecían evidentemente mucho más disociadas.

El tema de las armas y las letras tiene una larga tradición europea. A lo largo del período medieval, desde época bien antigua, aparece ya expuesto en los poemas de debate. Si bien los orígenes de este género se remontan a la poesía latina, el desarrollo que alcanzará en la Edad Media se debe en parte a la influencia de la escolástica. Los debates se desarrollaban entre diversos personajes imaginarios, que defendían su

visión personal acerca de un asunto. Las razones que cada personaje aportaba en pro o en contra de un determinado tema reproducían con cierta aproximación las disquisiciones dialécticas escolares, y pudieron ser en sus comienzos una continuación de las mismas, con la diferencia de que, ideadas y escritas por un solo autor, el proceso del diálogo no significaría más que una disposición más o menos habilidosa de las ideas para llegar a la conclusión prevista. Por lo que a nuestro tema se refiere, la contienda se plantea en estos poemas en torno a cuál es el estado ideal del hombre, si el de orador (letrado) o el de defensor (soldado). Y, como es de esperar, la cuestión se resuelve las más de las veces, sobre todo en los comienzos del género, a favor del clérigo, autor del poema; éste resulta así un manifiesto en loor de las excelencias de la vida contemplativa o intelectual (realzada por encima de la vida activa o militar). Pero esta solución sólo podrá ser aceptada por el público en tanto se siga manteniendo la figura del clérigo en su concepción originaria de hombre de letras, encarnación del prototipo del hombre refinado y cortés. Así es como se presenta, por ejemplo, en la composición latina *Altercatio Phyllidis et Florae* —redactada hacia 1150— y en sus primeras versiones en romance, como *Le Jugement d'Amour*. Pero a medida que la significación del término *clérigo* se especializa, restringiéndose a la de sacerdote, la resolución acerca de las cualidades de ambos contendientes se ve más forzada, a la vez que el poema pierde paralelamente altura poética, convirtiéndose progresivamente en una composición satírica, llena a veces de groseras observaciones. Y si bien, concretada ya la equivalencia de clérigo a la de sacerdote, aún se sigue fallando el pleito en beneficio de éste, ello es debido a la influencia ejercida por la fuerza de la tradición. No obstante, aparecen ya versiones que se deciden abiertamente en favor del caballero, condenando al clérigo.

A este género pertenece el poema de *Elena y María*, compuesto hacia finales del siglo XIII (Menéndez Pidal lo sitúa en torno al año 1280), y que ha llegado incompleto —acéfalo y por concluir— hasta nosotros, con 402 versos. Los personajes se presentan directamente en el poema, sin caracterización previa del narrador y sin alusiones al lugar ni al paisaje. En esencia, la posición que cada personaje defiende, basada fundamentalmente en la exposición de los inconvenientes y vicios que conlleva la naturaleza de los dos estamentos sociales, es la siguiente:

a) Para Elena, la amiga del caballero, el clérigo es un holgazán y perdulario, seductor de mujeres («casadas e por casar»); más tarde, un hipócrita que cínicamente maldice a su amante en la iglesia, jugando así con su amor y su honor; y, finalmente, un egoísta y un ruin, que, hasta en los momentos más serios y solemnes de la vida del hombre,

como son los de su muerte, comercia con sus sentimientos religiosos en provecho propio.

b) María, amiga del clérigo, afirma que el caballero malgasta su dinero en juegos, lleva una vida ligera y de «garçón», pasa hambre y llega a casa con las manos vacías y desnudo por haber perdido todo en el juego; ha de robar para comer, por lo que lo colgarán; irá a la fuerza a la guerra y allí podrán herirle.

Los cargos morales que María presenta son mucho menos dañosos para la reputación del caballero. Su acusación se dirige más a poner de relieve un estado de vida, menos seguro en lo material. Es indudable que las razones expuestas por Elena son de mayor consistencia y envergadura. Todas ellas irían preparando cuidadosamente la disposición de los lectores o, sobre todo, de los oyentes, para aceptar como resultado lógico el fallo final en favor del caballero, en contra de la tradición del género.

Ya en el Renacimiento, será éste un resultado extensamente difundido, aunque no sin disputa, como se aprecia en el *Cortegiano* (vid. pp. 85-90):

«ni tampoco hace agora al caso volver en campo esta disputa, habiendo sido ya otras veces largamente disputada por hombres sabios, aunque yo realmente la tengo por determinada en favor de las armas,» (p. 89).

El programa cultural renacentista exigía, sin embargo, del cortesano

«que fuese en las letras más que medianamente instruido, a lo menos en las de humanidad, y tuviese noticia, no sólo de la lengua latina, mas aún de la griega, por las muchas y diversas cosas que en ella maravillosamente están escritas. No dexé los poetas ni los oradores, ni cese de leer historias; exercétese en escribir en metro y en prosa, mayormente en esta nuestra lengua vulgar;» (pp. 86-87).

Un autor contemporáneo de Acuña, Francisco Guzmán, se inclinó también por el triunfo de las armas sobre las letras en su poema titulado *Triumphos morales* (Alcalá de Henares, Andrés de Angulo, 1565), en una «digresión» efectuada al tratar de la Fortaleza. Sin embargo, tampoco el pleito se tenía aún por fallado definitivamente, como algunos años después constata Vicente Espinel en sus *Diversas rimas* (1591):

«Siempre puso la docta gente antigua  
Entre las letras y armas competencia,  
Y en opinión está y no se averigua,  
Quál tiene de las dos más ecelencia.»

El tema recibirá el impulso más egregio de la pluma de otro insigne poeta-soldado y cima de todos nuestros escritores, Cervantes, quien lo desarrolló con bastante extensión, encabalgado entre los capítulos XXXVII y XXXVIII de la primera parte del *Quijote*<sup>20</sup>. La exposición de Don Quijote, en la alegre tertulia vespertina de la venta en torno a la cena y ante variopinto auditorio, es clara, ampliamente razonada y definitiva:

«Quítenseme delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas» (p. 150).

Con esta afirmación inicial, Cervantes se dispone a enumerar sus razones. Pero antes quiere denunciar una creencia comúnmente extendida: la de que el ejercicio de las armas sea

«oficio de ganapanes, para el cual no es menester más de buenas fuerzas» (p. 150).

Muy al contrario, su práctica requiere de manera imprescindible y en alto grado el uso de la inteligencia y de la astucia («las armas requieren espíritu»):

«Si no, véase si se alcanza con las fuerzas corporales a saber y conjeturar el intento del enemigo, los designios, las estratagemas, las dificultades, el prevenir de los años que se temen;» (p. 151).

En realidad, el ejercicio de las armas exige que el «espíritu» del guerrero trabaje más que el del letrado,

«y esto se vendrá a conocer por el fin y paradero a que cada uno se encamina; porque aquella intención se ha de estimar en más que tiene por objeto más noble fin.» (p. 151).

Para él, el fin de las letras humanas es la justicia distributiva, dar a

---

<sup>20</sup> Sobre el tema de las armas y las letras en Cervantes, J. A. Maravall expone importantes consideraciones en *El humanismo de las armas en el «Quijote»*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948; después publicó una nueva versión, *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*, Santiago de Compostela, Pico Sacro, 1976.

cada uno lo suyo. Pero, a pesar de su excelencia, el de las armas es más alto, ventajoso y de mayor alabanza, pues persigue la paz,

«que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida.» (p. 151).

Después se detiene en el caso práctico, en la vida y trabajos del estudiante y del soldado, expuestos con el calor y conocimiento de lo vivido y recordado con cierto amargor. El principal trabajo del estudiante es la pobreza, y

«quien es pobre no tiene cosa buena» (p. 157).

Pero el soldado no le va en ello a la zaga:

«no hay ninguno más pobre en la misma pobreza» (p. 155).

¿La gloria militar? Esa es para unos pocos, porque ¿quién se acuerda del soldado anónimo muerto en campaña?

Don Quijote, antes de concluir su disertación sobre la «preeminencia de las armas contra las letras», resume el estado de la cuestión en su época, que es «materia que hasta ahora está por averiguar»:

«Dicen las letras que sin ellas no se podrían sustentar las armas, porque la guerra también tiene sus leyes y está sujeta a ellas, y que las leyes caen debajo de lo que son letras y letrados. A esto responden las armas que las leyes no se podrán sustentar sin ellas, porque con las armas se defienden las repúblicas, se conservan los reinos, se guardan las ciudades [...]» (p. 158).

Ni por el fin, ni por la utilidad pública, ni por el esfuerzo individual que requieren son superiores las letras a las armas. Esta última razón es la que más insistentemente esgrime Cervantes, partidario más de argumentos reales que de reflexiones teóricas. En estos términos las contrapone finalmente:

«Alcanzar alguno a ser eminente en letras le cuesta tiempo, vigiliias, hambre, desnudez, váguidos de cabeza, indigestiones de estómago, y otras cosas a éstas adherentes [...], mas llegar uno por sus términos a buen soldado le cuesta todo lo que al estudiante, en tanto mayor grado, que no tiene comparación, porque a cada paso está a pique de perder la vida» (pp. 158-159).

Peligro que en la época se sentía bien real, sorprendidos aún de los devastadores efectos de la pólvora, por

«la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería» (p. 162).

Como colofón, Cervantes se ratifica en sus argumentos mediante la aceptación de los mismos por un hombre de letras:

«El Cura le dijo que tenía mucha razón en todo cuanto había dicho en favor de las armas, y que él, aunque letrado y graduado, estaba de su mismo parecer.» (pp. 164-165).

De la comparación de todos estos textos citados con el poema de Acuña se deduce que, sin lugar a dudas, la polémica de las armas y las letras no está planteada en los mismos términos en los dos autores, dado que no se contraponen propiamente las cualidades del soldado/caballero con las del estudiante-letrado/clérigo (*Quijote/Elena y María*). Lo que se discute en el texto del vallisoletano es cuál es más útil para la actividad bélica, la fuerza o la inteligencia. Y así, Ulises dice a Ajax:

«Tú ejercitas las fuerzas, mas no sabes  
ejercitallas con ningún juicio,  
y yo con él proveo en lo presente  
y prevengo asimesmo a lo futuro.» (v. 800-803).

Por tanto, sólo en un sentido más amplio puede situarse este poema dentro de la tradición del subgénero de las armas y de las letras. No hay, por eso, diferencias entre el dictamen de Cervantes y el de Acuña, puesto que son distintos los temas de que tratan. Y sí hay coincidencia total en su concepto del soldado perfecto, el que reúne en su persona la fuerza y la inteligencia para emplearla provechosamente:

«Tú con el cuerpo solamente vales;  
yo valgo con el ánimo y el cuerpo.  
Tú tienes sola fuerza con el uno;  
yo el consejo y la fuerza con entrambos.» (v. 808-811).

Bien se echa de ver esta posición de Acuña si advertimos que estos versos transcritos son la versión, amplificada tan significativamente, del siguiente texto ovidiano:

«[...] Tu tantum corpore prodes,  
Nos animo. [...]» (v. 364-365).

#### 4. CONCLUSION

Con las anteriores notas queda situado en su verdadero lugar el más extenso de los poemas de Hernando de Acuña, buena muestra de lo que pretendió ser su arte de madurez, tras el abandono definitivo de las armas: la recreación de grandes temas, mitológicos o caballerescos, a partir de las obras de autores secularmente admirados e imitados (Ovidio) o señaladamente afamados en la época (Boyardo).

Ya indicaba al comienzo la ausencia en la obra de ningún tipo de digresión o conclusión moralizante, al estilo, por ejemplo, de los referidos versos finales de su *Fábula de Narciso*:

«Viva la [mujer] que es discreta y recatada,» (v. 733).

Pero tal propósito queda suficientemente visible, según se ha indicado. Con esta composición salió de nuevo a la superficie su siempre vivo espíritu de soldado, para ofrecer, a modo de despedida de la carrera de las armas, un verdadero testamento militar, con el compendio de las virtudes máximas del guerrero. Tales virtudes podrían resumirse en una: no son suficientes la fortaleza física y el valor para obtener rendimiento óptimo en las campañas bélicas; a ellos debe añadirse, como cualidad primordial, la utilización sobresaliente de la inteligencia, que se manifiesta sobre todo en la prudencia y la astucia en el obrar frente al enemigo, y en la elocuencia para aconsejar, arengar, mover a los compañeros, así adalides como subordinados. O con palabras de Ulises:

«Tú tienes sola fuerza con el uno [el cuerpo];  
yo el consejo y la fuerza con entrambos [el ánimo y el cuerpo].» (v. 810-811).

No es correcta la afirmación de Cossío cuando dice que la discusión se plantea «entre el valor militar y el ingenio y la elocuencia» (p. 189), si no se entienden también éstos referidos al ámbito militar, como queda señalado; pero acierta por completo en lo que añade a continuación: «no creo pecar de malicioso si descubro en Acuña una cierta delectación en los argumentos uliseos, y una final satisfacción en la derrota de Ajax» (p. 189-190). Este era, precisamente, su propósito, ensalzar la figura de Ulises, encarnación de su ideal de soldado, y ofrecerlo a sus lectores como el ejemplo más cumplido y modélico. De ahí que, aunque sus amplificaciones se repartan por toda la composición, uno de los campos en que más se prodigan sea el de la exaltación de las cualidades diferenciales de su héroe. Comparemos algunos pasajes:

«Cuenta el facundo Ulises sus hazañas,  
que por facundamente que las cuente,  
veréis en ellas la verdad envuelta  
entre dos mil ficciones que la encubren.  
Ya de los casos donde él más se alaba,  
en ninguno jamás hubo testigos,  
sino la sola noche y sus tinieblas,  
porque la claridad nunca acompaña  
tal hombre, tales obras, ni tal vida.» (v. 67-75).

«[...] sua narret Ulixes,  
Quae sine teste gerit, quorum nox conscia sola est.» (v. 14-15).

La misma arma emplean los dos contendientes. También Ulises intentará ridiculizar a Ajax, como cuando recuerda que gracias a sus consejos y arengas consiguió convencer a los griegos de la improcedencia de un regreso a sus tierras sin haber finalizado la empresa iniciada; obsérvese cómo Acuña refuerza el tono irónico al resaltar la incapacidad del hijo de Telamón de asumir tal cometido:

«Pero digan a Ayace que lo estorbe  
por fuerza, pues se tiene por tan fuerte,  
o con su parecer y buen consejo  
que persuada lo contrario a todos;  
muéstreles cuánto yerro es el que hacen  
en irse sin dejar deshecha a Troya;  
quite la confusión del pueblo griego,  
y dé resolución en tanta duda;  
que acabar esto no será gran cosa  
para aquel que de tantas y tan grandes,  
alabándose, trata en toda parte.» (v. 526-536)

«Non sinat hoc Aiax, delendaque Pergama poscat,  
Quodque potest, pugnet! Cur non remoratur ituros?  
Cur non arma capit, dat, quod vaga turba sequatur?  
Non erat hoc nimium numquam nisi magna loquenti.» (v. 219-222).

Acuña intercala con alguna frecuencia versos con descalificaciones de Ajax inexistentes en el original, fundadas básicamente sobre su escaso entendimiento. Así los v. 672-673 (cf. Ovidio, v. 291-294), 689-690 (Ov. 304-305), con expresiones semejantes a la que sigue:

«y como todos, tú [Ajax] lo entenderías  
si tuvieses bastante entendimiento.» (v. 818-819).

(Ov., 365-368). Acuña, en conclusión, no sólo se complace con los argumentos uliseos, sino que añade por su cuenta más leña al fuego de la derrota de Ajax. No cabe duda alguna sobre la intencionalidad de su obra.

La calidad literaria de este poema, sin ser de gran altura, es digna, y no desmerece del resto de la producción de su autor; no obstante, siempre ha sido estimada como creación de segundo orden: «el valor poético de la fábula es modesto» (L. Rubio: 111, nota 57); «el valor del tema es más dialéctico que poético, y la fábula de Acuña tiene poco de poética» (Cossío: 190).

Ciertamente, el poeta no se apresta a vestir su poema con el esplendor de las galas y riqueza de imágenes de las composiciones de tema amoroso. Ya Cossío (p. 190) nos llama la atención respecto de que sólo aparezca una imagen en todo el poema, al final, cuando Ajax se suicida, con cuya sangre

«volvió la verde yerba en colorada,  
quedando al derredor tinta la tierra.» (v. 886-887).

Pero ésta se halla presente ya en el texto original. Además, no tiene aquí propiamente valor de lenguaje figurado, puesto que no hay equivalencia con ningún término real, al ser ella misma la asombrosa realidad —hiperbólica solamente— narrada: lo cruento de la muerte del héroe griego (sin tocar para nada, a diferencia del texto latino, la inmediata metamorfosis de la flor de jacinto).

No era posible, dada la naturaleza del texto, ejercitar en él las armas expresivas de la Poética. El autor, en esta especie de paráfrasis, partía de un texto original que se propuso respetar prácticamente en su integridad (ya han quedado indicadas antes algunas consideraciones sobre este punto), por lo que su obra quedaba marcada en esto por una fuerte limitación. El mismo esquema métrico adoptado, el verso endecasílabo suelto, refleja la intención del autor de apartarse de lo que podría denominarse la poesía convencional para acercarse con mayor fidelidad aún al modelo clásico. La rima fue a veces despreciada por los humanistas, que la consideraban como bárbara<sup>21</sup>. La utilización del endecasílabo suelto, introducido por Garcilaso en España con su *Epístola a Boscán*<sup>22</sup>, a imitación de los italianos G. G. Trissino, L. Alamanni y B. Tasso, responde, según señala T. Navarro Tomás (1974: 211), al «intento renacentista de asemejar la versificación romance a la latina. El verso suelto imprimía a la poesía cierto aspecto

<sup>21</sup> Alfonso López Pinciano, en su *Philosophía Antigua Poética* (ed. de Alfonso Carballo Picazo, Madrid, 1973), magistral síntesis al finalizar el siglo XVI de las doctrinas literarias y estéticas del Renacimiento europeo, reputaba no sólo la rima sino el metro en general como contrario a la verosimilitud y a la auténtica naturaleza de la poesía, consistente en la imitación, aunque lo aceptaba por servir como estímulo a la lectura: «que es más el deleyte que éste trae que no disgusto la falta de imitación» (II, p. 322).

<sup>22</sup> Vid. Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970, p. 79. Tomás Navarro Tomás (1974: 211-212), sin embargo, atribuye la prioridad de su aplicación a Boscán, en su *Historia de Leandro y Hero*.

clásico». Junto a este aire clásico, la renuncia a la rima permitía al poeta una comunicación más inmediata, resultando muy adecuada para versos aplicados a traducciones al facilitar la fidelidad al original. Como apunta R. de Balbín (1968: 248), «su uso se limita casi exclusivamente, a la poesía culta y a estilos de refrenada comunicación vivencial».

Es cierto que a veces el carácter dialéctico y el tono oratorio en que se enmarca el poema oscurecen valiosos efectos expresivos, lo que explica —que no justifica, por excesivamente riguroso, a mi entender— determinados juicios negativos sobre algunos pasajes, como el que formula Cossío (p. 191) refiriéndose a los v. 540-553: «Esta peroración tiene brío y elocuencia, pero es oratoria rimada (sic) muy grata a la nueva corriente de cultura por el tema, pero de la que apenas lucra cosa la poesía». El ritmo poético, sin embargo, se logra sin dificultad a lo largo de la obra, ya mediante recurrencias fónicas, ya con el empleo abundante de estructuras binarias (formadas lo mismo por la asociación de palabras que de sintagmas o versos con disposición semejante o idéntica), ya a través de variados recursos de intensificación impresiva. El autor ha utilizado no pocos resortes expresivos que atenúan lo arduo de la materia y su extensión, a la vez que dotan al poema de indudable calidad literaria.

Los juicios poco positivos antes anotados no deben dar a entender, por tanto, que la obra se haya escrito con descuido o desaliño. Hay una razón interna que justifica la parquedad de Acuña en el uso de las galas poéticas: nos hallamos ante una batalla verbal, disputa desarrollada ante un público que al final ha de emitir un veredicto. Por verosimilitud, el autor debe adecuar la expresión lingüística a la situación y a los personajes. De éstos, el primer orador se reconoce a sí mismo (v. 54-65 y otros) incapaz de construir su discurso con «decir artificioso» y «razones bien compuestas» (v. 231-232), y como tal es enjuiciado por su oponente («su torpe lengua», v. 693) y por el propio narrador, quien terminará atribuyendo precisamente su derrota a esta inferior capacidad persuasiva (v. 860-861). El segundo, Ulises,

«[...] aunque en palabras y elocuencia  
pase y exceda al venerable Néstor,» (v. 173-174)

como reconoce su adversario, centra su esfuerzo sobre todo en la *dispositio* del discurso, más que en la *elocutio*, atento como debe estar, para asegurarse el juicio favorable, a no dar la razón a su oponente utilizando una forma lingüística elaborada en exceso, la cual podría inducir al jurado a suponer que trataba de envolver con brillante cobertura méritos de dudoso valor, según ya les había prevenido Ajax (v. 67-70).

No descuida Acuña, en su propósito de dotar de vivacidad a los discursos, el empleo de variados recursos —anáforas, interrogaciones, exclamaciones, juegos de palabras, ironías, etc.— que proporcionen fuerte énfasis y resalten determinados momentos de tensión (denuncia, refutación, apóstrofe, etc.) o singularmente emotivos. Junto a ello, la fuerza expresiva del poema se consigue, apoyado el autor en la fuente originaria, mediante uso sagacísimo del arte de la Retórica, cuyos preceptos eran plenamente vigentes en la época. Quedará así perfectamente definida la personalidad de los dos contendientes y expuesta con meridiana claridad la intención de Hernando de Acuña de resaltar como básica de su poema la idea «de cuánto la elocuencia puede y vale» (v. 861). La diferente disposición de cada discurso no deja lugar a dudas. Veámoslo, para terminar<sup>23</sup>.

Ajax descuida en su exordio y en toda su alocución algo elemental en un pleito como el presente: el captarse la benevolencia de su público, que es además su juez (*iudicem benevolum parare*). Se presenta ante él airado e impaciente. Es un hombre primario, que se manifiesta con espontaneidad, sin pretender acomodarse a la conveniencia del momento. Insistirá constantemente en descalificar la única virtud en que se reconoce inferior al oponente: la de la elocuencia; valen más los hechos que los dichos, las acciones reales en el campo de batalla que las palabras. El final de su discurso no puede ser más inadecuado para sus pretensiones: ni resume en breve exposición las pruebas fundamentales de la *argumentatio* (*recapitulatio*), para en virtud de la certeza de las mismas exigir del juez el fallo favorable a su parte, ni procura provocar en él afectos que lo muevan a su favor. Antes bien, descalifica en cierto modo al propio jurado, proponiendo sustituir su dictamen por una prueba, digamos, más «objetiva».

La pieza oratoria de Ulises bien puede, por el contrario, calificarse de maestra. No descuida ninguno de los medios de convicción que le proporciona el arte del bien hablar. Tanto el comienzo de su intervención como el final aparecen flanqueados por sendos actos gestuales de carácter patético, destinados a producir en los oyentes un impacto seguro, a conmoverlos profundamente. Estos gestos teatrales —son precisas tres intervenciones del narrador, a modo de acotación, para explicar al lector los movimientos del personaje— pueden parecer falsos, sobre todo el llanto por Aquiles; pero en la situación emocional de los griegos en aquellos momentos resultaban verosímiles. Son un comienzo y un final que dan el tono de todo el discurso: Ulises cuida esmeradamente no sólo el atraerse la benevolencia de su jurado, sino el mantener su atención (*attentum parare*) y el disponerlo a aceptar las

<sup>23</sup> Sigo en este punto el Manual de H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975.

incomodidades de un discurso extenso y fluctuante en sus diversas perspectivas. De ahí la incorporación a la *argumentatio* de las pruebas a su favor y la refutación de los argumentos del contrario (también lo hace Ajax); de ahí las intermitentes alusiones a su voluntad de servicio (pruebas de tipo afectivo); de ahí el empleo de paréntesis (v. 494-502) para enunciar propósito de brevedad en asunto tan prolijo como el de la enumeración de sus méritos; de ahí, finalmente, la abundante utilización de interrogaciones retóricas, exclamaciones, anáforas, etc., que dan a su parlamento un tono mucho más intenso que el de Ajax, quien no abandona nunca el estilo enunciativo, forzosamente monótono en las circunstancias en que se mueve la acción del poema.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- ACUÑA, Hernando de.—*Poesías*. Valladolid, Institución Cultural Simancas, ed., introducción y notas de Lorenzo Rubio González, 1981.
- ALONSO, Dámaso.—*Góngora y el «Polifemo»*. Madrid, Gredos, 5.ª ed., 1967, tomo I.
- BALBIN, Rafael de.—*Sistema de versificación castellana*. Madrid, Gredos, 2.ª ed., 1968.
- CASTIGLIONE, Baltasar de.—*El Cortesano*. Madrid, Anejo XXV de la RFE, traducción de Juan Boscán, introducción de M. Menéndez Pelayo, 1942.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio.—*Historia de la Lengua y Literatura Castellana*. Madrid, Gredos, 1972 (ed. facsímil de la de 1930, 2.ª ed., tomo III).
- CERVANTES, Miguel de.—*Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Patronato del IV Centenario, ed. de Francisco Rodríguez Marín, 1947.
- CETINA, Gutierre de.—*Sonetos y Madrigales completos*. Madrid, Cátedra, ed., introducción y notas de Begoña López Bueno, 1981.
- COSSÍO, José María de.—*Fábulas Mitológicas en España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- DUNN, Peter N.—«La oda 'A la flor de Gnido'», en *La poesía de Garcilaso*, varios, ed. de Elías L. Rivers. Barcelona, Ariel, 1974, pp. 127-162.
- GALLEGO MORELL, Antonio.—*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid, Gredos, 2.ª ed., 1972.
- GARCILASO DE LA VEGA.—*Poesías castellanas completas*. Madrid, Castalia, ed., introducción y notas de Elías L. Rivers, 2.ª ed., 1972.
- GREEN, Otis H.—*España y la tradición occidental*. Madrid, Gredos, 1969, tomo III.
- LAPESA, Rafael.—*La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid, Insula, 1957.
- LAZARO CARRETER, Fernando.—«Imitación compuesta y diseño retórico en la Oda a Juan de Grial», en *Historia Crítica de la Literatura Española*, dirigida por Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1980, tomo II, pp. 91-97. Figura con el título: «Imitación y originalidad en la poética renacentista».
- LOPEZ ESTRADA, Francisco.—*Introducción a la literatura medieval española*. Madrid, Gredos, 3.ª ed., 1974.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón.—«Elena y María», edición y comentario, en la RFE, I, 1914.
- MORENO NIETO, José.—«La mitología comparada», en *Discursos Académicos*. Madrid, imprenta de Víctor Sáiz, 1882, pp. 291-311.

NAVARRO TOMAS, Tomás.—*Métrica española*. Madrid, Guadarrama-Labor, 4.<sup>a</sup> ed., 1974.

RUBIO GONZALEZ, Lorenzo.—(Vid. ACUÑA).

SANCHEZ DE VIANA, Pedro.—*Las Transformaciones de Ouidio, traducidas del verso Latino en tercetos y octavas rimas, Por el Licenciado Viana. En Lengua vulgar Castellana. Con el Comento y Explicación de las Fábulas: reduziéndolas a Philosophía natural, y moral, y Astrología, e Historia*. Impreso en Valladolid, por Diego Fernández de Córdoba. Año M.D.LXXXIX.

VILLEGAS, Antonio de.—*Inventario*. Madrid, Joyas Bibliográficas, ed. e introducción de Francisco López Estrada, 1955-1956, 2 vols..

