



PLAGNARD, Aude. ¿Epopeyas imitativas y refundadoras? El caso de Alonso de Ercilla y Jerónimo Corte-Real. In: *Revista Épicas*. Año 1, N. 2, Dez 2017, p. 1-20. ISSN 2527-080-X.

¿EPOPEYAS IMITATIVAS Y REFUNDADORAS? EL CASO DE ALONSO DE ERCILLA Y JERÓNIMO CORTE-REAL

EPOPEIAS IMITATIVAS Y REFUNDADORAS? O CASO DE ALONSO DE ERCILLA E JERÓNIMO CORTE-REAL

Aude Plagnard
Université Paul-Valérie, Montpellier 3¹

RESUMEN: En este artículo, procuramos aplicar el concepto crítico de “trabajo épico” en un corpus de epopeyas imitativas – el *Segundo cerco de Diu* de Jerónimo Corte-Real y las tres partes de *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Estos poemas, compuestos en Portugal y en España a finales del siglo XVI imitan de manera explícita la épica latina. Sin embargo, inspirándose en las epopeyas primarias que podemos considerar como refundadoras, desarrollan una reflexión crítica sobre las grandes transformaciones de la guerra contemporánea – la que extiende y proyecta los territorios ibéricos a los cuatro continentes entonces conocidos en el globo. Pretendemos demostrar que se juega allí un verdadero trabajo épico, desarrollado a través de la imitación de la épica antigua.

Palabras-clave: *Segundo cerco de Diu*; *La Araucana*; emulación épica.

RESUMO: Neste artigo, procuramos aplicar o conceito crítico de "trabalho épico" em um corpus de epopeias imitativas – o *Segundo cerco de Diu* de Jerónimo Corte-Real e as três partes de *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Estes poemas, compostos em Portugal e Espanha no final do século XVI, imitam explicitamente o épico latino. No entanto, inspirando-se nas epopeias primárias que podemos considerar como refundadoras, eles desenvolvem uma reflexão crítica sobre as grandes transformações da guerra contemporânea - aquela que estende e projeta os territórios ibéricos aos quatro continentes então conhecidos no globo. Pretendemos demonstrar que um verdadeiro trabalho épico, desenvolvido através da imitação do antigo épico.

Palavras-chave: *Segundo cerco de Diu*; *La Araucana*; emulação épica.

¹ Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France. Doctora por la universidad Paris-Sorbonne desde diciembre de 2015.

Introducción

Homero contra Virgilio, epopeya primaria contra epopeya secundaria o imitativa: según la mayor parte de los estudios sobre la épica, esta línea divisoria estructura el corpus épico y permite distinguir de manera radical dos maneras de componer poesía². Sobre la ausencia de problematización del relato en la épica imitativa, llamaba la atención Jean-Marcel Paquette, justificando así una cesura radical:

Les épopées savantes sont des tentatives de répétition d'un modèle hautement valorisé, mais en l'absence de toutes les conditions composant le champ d'émergence. Pour cela même, elles sont le plus souvent des modèles achevés de l'échec esthétique. Il leur manque de se trouver au commencement qui est, pour l'épopée, le tout de son existence et de sa pertinence. "Problématisée" dans son origine par les études, l'épopée pose le problème même de l'originalité absolue (1988, p. 34).

¿Por el mero hecho de imitar, se alejan las epopeyas cultas de su propio contexto político y cultural? ¿Se desvían de la problematización que Jean-Marcel Paquette reconoce como característica del género épico, hasta el punto de convertirse, necesariamente, en epopeyas fallidas? En estas páginas, me propongo defender la hipótesis contraria, afirmando que existe una problematización política comparable a la que encontramos en la épica primaria en el *Segundo cerco de Diu* de Jerónimo Corte-Real y en las tres partes de *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Demostraré para ello que la noción de "trabajo épico", a pesar de haber sido definida a partir de un corpus de epopeyas primarias, puede aplicarse a estos textos, imitativos en su esencia misma. En este sentido, imitación y problematización del relato épico irán de la mano.

Son tres las características que separan de la definición clásica de la épica primaria a la épica culta renacentista³. Ante todo, esta depende de manera estrecha de los modelos del Renacimiento italiano –entre los cuales destaca el *Orlando furioso* (1516-1532)– y del interés renovado por la épica antigua, en especial latina, de la segunda mitad del siglo XVI. Además, algunos de estos poemas, al referirse a una materia histórica reciente y hasta incluso actual, se asemejan a las crónicas en términos de estilo y de factura poética, llegando al punto, en no pocas ocasiones, de utilizar las crónicas como fuentes. Este anclaje en la cultura escrita se corresponde con el tipo de autoría según el cual se publicaron estos textos, muy bien definido y situado en las antípodas de la oralidad y de la auralidad que caracterizan la epopeya primaria⁴.

² Agradezco mucho a mi amigo Héctor Ruiz la revisión de estas páginas en castellano.

³ La etiqueta *savante* en francés, *culta* en español, se comenta en MÉNIEL, 2004, pp. 55, 487, y GARRIDO, 1999.

⁴ En los estudios más recientes sobre la épica, se toma en cuenta la doble oralidad del género: la que nace de la recitación (de *os*, *oris*, la boca) y la que nace de la recepción auditiva del texto recitado (de *auris*, *auris*, el oído). En el caso de la épica culta e imitativa, resulta más difícil determinar el papel de esta doble oralidad y es uno de los

Con todo, estas profundas divergencias en algunos de los puntos definitorios del género no impiden necesariamente que los poemas imitativos desarrollen una reflexión política sobre la actualidad. En las obras de Alonso de Ercilla (1533-1594) y de Jerónimo Corte-Real (1533-1588), me ha parecido encontrar una reflexión de esta índole sobre los profundos cambios que afectaron a la sociedad ibérica a lo largo del siglo XVI. Compuestas y publicadas en torno al período de 1569-1589, las epopeyas de estos autores vieron la luz en una época en la que las dos coronas de Portugal y Castilla redefinían sus territorios compuestos y las condiciones de la práctica militar⁵. La expansión atlántica proporciona la materia de *La Araucana* de Ercilla, relato en tres partes (1569, 1578, 1589) de la conquista de Chile por los españoles contra los indígenas araucanos⁶. En el *Segundo cerco de Diu* (ca. 1569-1574), Jerónimo Corte-Real cuestiona las condiciones del dominio portugués sobre el Estado de la India⁷. La escenificación de ambos episodios históricos es compleja y crítica, y contradice las expectativas del lector: la rebelión de los enemigos de la corona es de hecho justificada por una serie de recursos épicos, algunos de los cuales –paralelos e inversiones del hilo del relato, convergencia o divergencia de voces narrativas– son precisamente recursos de la épica primaria. Otro la imitación de la épica antigua – que ya era imitativa – es propia de estos poemas y participa plenamente de su trabajo épico.

El círculo de la venganza y de la violencia

En los poemas citados, se desarrolla una reflexión sobre el ejercicio de la violencia en la guerra y en los castigos a los que se somete al enemigo, reflexión en la que se hace hincapié en todos aquellos comportamientos inadecuados que caracterizan a los cristianos frente a sus enemigos, en el plano militar y ético. Me propongo demostrar que estas epopeyas se enfrentan directamente con estos problemas contemporáneos, como lo hicieron en su tiempo la *Ilíada*, la *Chanson de Roland*, el *Hōgen* y el *Heiji monogatari* japonés y el *Nibelungenlied* a través del trabajo épico descrito por Florence Goyet⁸.

campos de estudio que están todavía por explorar. Véase GOYET, “L’Épopée”, http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html#_ftnref1 [consultado el 8/02/2018], y GOYET y LAMBERT (dir.), 2016.

⁵ Entre los estudios dedicados a este tema, destacan los de MURRIN, 1994 y MARTÍNEZ, 2016.

⁶ Las tres partes del poema se publicaron inicialmente de forma independiente: Alonso de Ercilla y Zúñiga, *La Araucana de ...*, Impresa en Madrid, en casa de Pierres Cossin. Año 1569; *Primera y segvnda parte de la Araucana*, en Madrid, en casa de Pierres Cossin, 1578; y *Tercera parte de la Araucana*, En Madrid, en casa de Pedro Madrigal, 1589.

⁷ El manuscrito “ Sucesso do segundo cerco de Diu, estando don Joham Mazcarenhas por capitam da fortaleza, año de 1546 ” (ANTT, Códice Cadaval 31, ca. 1568-70), fue publicado a los pocos años bajo el mismo título (*Em Lixboa*, per Antonio Gonçalves, 1574). El vínculo marítimo entre el reino de Portugal y la India es el tema de otros dos poemas contemporáneos: los famosos *Lusíadas* de Luís de Camões (1572) y el *Naufrágio de Sepúlveda* del mismo Corte-Real (1594).

⁸ Véase una presentación detallada de este concepto en GOYET, 2006, y otra, más sintética, en GOYET, 2014. Véase también, sobre el *Nibelungenlied*, GOYET, 2009.

En Portugal y en España, Jerónimo Corte-Real y Alonso de Ercilla fueron los primeros autores que recurrieron al género épico para narrar la expansión europea ultramarina⁹. Esta elección genérica y formal traduce su voluntad de llevar a cabo una reflexión específica sobre este acontecimiento determinante de su actualidad.

La *propositio* inicial del *Cerco de Diu*, modelada a partir de la *Eneida*, pretende de hecho mantener viva ante los lectores la fama y la gloria adquiridas en esta ocasión por los portugueses – refiriendo en plural la obra colectiva de toda una nación:

*As forças, a destreza, a valentia,
Opinião, valor, esforço grande
Dos Portugueses canto... (I, 1-3)*¹⁰

De la misma manera, Ercilla anuncia querer cantar “el valor, los hechos, las proezas / de aquellos españoles esforzados” (I, 1, 56)¹¹ que fueron los conquistadores de Chile.

Sin embargo, ninguno de estos dos autores se queda en el lugar común. Ambos desarrollan y explicitan, al contrario, la cuestionable conducta militar de los cristianos y las faltas morales y guerreras cometidas en la contienda¹². Nos centraremos aquí en una de las cuestiones que exploran los dos poemas: la relación compleja entre los conquistadores y los pueblos indígenas que son a un tiempo enemigos y sujetos del conjunto político que se creará tras la conquista. Corte-Real y Ercilla insisten en un mismo mecanismo que obstaculiza la conquista europea: la violencia desproporcionada ejercida contra pueblos con los que se pretende vivir en paz excita el deseo de venganza y exagera su resistencia en los conflictos. La epopeya da voz a la figura del otro en el enemigo y acusa a los cristianos por partida doble: en el discurso de sus enemigos y en la propia voz narrativa.

En el *Cerco de Diu*, este mecanismo se organiza en torno al motivo recurrente de la venganza del padre, expuesto de manera sucesiva por una multitud de voces que desactivan la justificación esperada del conflicto.

1. Vengar al padre en el *Cerco de Diu*

El primer canto describe el personaje del sultán de Gujerate, Mamude, y expone los motivos que le llevan a emprender una guerra contra los portugueses. Tres voces distintas repiten sucesivamente la misma justificación, apoyada en los mismos argumentos: si Mamude

⁹ Véase, para un panorama del género en la época moderna, PIERCE, 1961 y ALVES, 2001.

¹⁰ Cito la versión impresa del poema (Lisboa, 1574), modernizando las grafías y la puntuación.

¹¹ Cito por la *princeps* de la primera parte del poema (Madrid, 1569), modernizando las grafías y la puntuación.

¹² Parte de la crítica chilena ha leído el discurso crítico de Ercilla contra sus contemporáneos y su admiración por los Araucanos como la base que permitía hacer de este poema una epopeya de celebración nacional chilena contra el conquistador español. Esta reinterpretación del texto merecería un estudio más profundizado.

ha de alzarse en armas, es para vengar la muerte de su abuelo el sultán Bahadur, asesinado por los portugueses en 1537. Mamude cae primero en un sueño en el que escucha una prosopopeya de la Discordia, que le exhorta a vengarse (I, 110-122). Al despertar, recibe cartas de los príncipes de la región, que el poeta cita en estilo directo para volverlas más elocuentes (I, 104-201). En una inversión radical de los papeles esperados, los portugueses surgen entonces en el texto como “bárbaros” (I, 180), “homicidas” (I, 182), “roubadores” (I, 185), mentirosos y engañosos (I, 186-189) que procuran dominar la región cual tiranos. El argumento de la venganza familiar es fundamental: jamás descansará el alma de Bahadur ni encontrará reposo si su nieto no venga su muerte. Finalmente, la voz del narrador se hace eco de los motivos de Mamude para enfrentarse a los portugueses cuando elogia la pasada grandeza de Bahadur y su buena gestión del ejército, caracterizado por la unidad a pesar de la extensión y disparidad del territorio que controlaba (I, 251-275). Estas distintas voces, escenificadas por Corte-Real, convergen pues en un mismo discurso crítico en contra de la acción portuguesa en la India¹³ subrayando más todavía, de esta manera, el mecanismo que está en juego: el deseo de venganza es aquello que despierta el ardor guerrero de los indios y lo que los une en contra de los portugueses.

Encontramos una situación similar en el canto VII, donde Coge Sofar, comandante de las tropas de Cambaya, muere cuando un cañonazo le arranca la cabeza. Corte-Real describe en detalle el dolor de su hijo, Rumeção (VII, 139-155). Pero el abatimiento del joven dura poco: Corte-Real muestra su designación unánime como sucesor de su difunto padre, mientras que las fuentes históricas presentaban esta sucesión como el resultado de una intensa negociación. Como el sultán Mamude en el primer canto, Rumeção encuentra en la “*justa vingança*” (VII, 163) de su padre una legitimidad reforzada y un ardor guerrero duplicado. Todo está pensado, desde la apertura del relato, para justificar la entrada en guerra del sultán de Cambaya y de sus tropas.

Más adelante, a los actos guerreros casi bárbaros de los portugueses, cometidos para dominar al enemigo por el terror estableciendo precedentes ejemplares, vuelve a responder la venganza de estos enemigos¹⁴. Estos fragmentos del poema son de especial importancia si los comparamos con los correspondientes pasajes de las crónicas que Corte-Real utilizó como fuente¹⁵. Apelando a su imaginación para crear estas escenas, Corte-Real suscita la empatía de los lectores para con un pueblo cuyo estatuto de enemigo se ve por tanto cuestionado. El primer acto de violencia bárbaro de los portugueses interviene cuando estos se encuentran en una posición casi desesperada dentro de la fortaleza de Diu sometida al asedio indio. Incapaces de salir a combatir a campo abierto deciden, para librarse de sus enemigos, atacar en represalia los

¹³ ALVES, 2001.

¹⁴ Expone y justifica esta política CASTRO, 1976, p. 282.

¹⁵ Véase ALVES, 2001, p. 262.

barcos que surcan la costa. Capturan un navío de comercio musulmán y decapitan a todos sus pasajeros, incluidos ancianos, mujeres y niños, antes de tirar sus cabezas al mar para sembrar el pánico entre los pueblos indígenas que las encontrarán en sus playas (XIV, 432-534). Por semejante acto, los portugueses son descritos por el narrador como seres más brutos y crueles que los peces que pueblan el mar (XIV, 479-483), de manera que en contra de sus previsiones, son ellos quienes avivan la ira del enemigo, cuyo “*coração rebenta por vingar-se*” (XIV, 533).

Finalmente, la última parte del poema relata varias matanzas perpetradas por los portugueses contra los civiles de Cambaya. Manuel de Lima, uno de sus capitanes, dirige el saqueo de las costas, mientras el virrey, João de Castro, guía a sus hombres en el de la ciudad de Diu¹⁶. De nuevo, no escapa criatura alguna, ni ancianos, ni jóvenes, ni mujeres ni bestias. Entre tantas muertes, tan solo se perdona la vida de un preso, en el canto XVI, aunque con la terrible intención de transformarlo, ante su pueblo y su rey, en la viva imagen de la crueldad sin freno de los portugueses. En efecto, para que su relato sea el testimonio más fiel de su violencia, los portugueses le cortan las dos manos. Así, mutilado, encarna la barbarie portuguesa. El discurso patético del superviviente ante su pueblo repite y recalca el del narrador, provocando así las lamentaciones del pueblo, en especial de las mujeres, madres y esposas, que asisten impotentes a la masacre de los suyos. El poeta da voz, en estilo directo, al enemigo (XVI, 242-249).

2. Castigo y clemencia en *La Araucana*

Este mismo procedimiento se repite en la segunda parte de *La Araucana*, apoyado también en la mutilación de las manos del cautivo. La rebelión de los Araucanos constituye, un desafío militar y, sobre todo, jurídico¹⁷. Frente a los rebeldes, una clemencia excesiva deriva en negligencia, pero un castigo excesivo vuelve inhumanos a quienes lo ejercen. En ambos casos, se corre el riesgo de que la rebelión, en vez de ser apaciguada, se vea avivada por los propios castellanos. Ercilla inicia su poema con esta reflexión teórica sobre el equilibrio justo entre castigo y clemencia, comentado en los prólogos de los cantos I y IV¹⁸. Sin embargo, interrumpe pronto la reflexión, argumentando que un tratamiento demasiado teórico de esta cuestión levantaría con toda legitimidad las sospechas¹⁹. Pretende pues, al contrario, desarrollar este

¹⁶ Respectivamente XV, 370-487; XVI, 281-469; XVIII, 481-XX, 137; XVIII, 282-355.

¹⁷ Sobre los aspectos jurídicos en el poema de Ercilla, cuyo padre era un renombrado jurista, véase MEJÍAS LÓPEZ, 1991.

¹⁸ Este debate se remonta a la Antigüedad (SÉNECA, 2009, p. 24-44) y se difundió en España a través del capítulo 17 del *Príncipe* de Maquiavelo, quien incita al príncipe a no temer la reputación de crueldad. Véase SKINNER, 2009, p. 190-191 y 199.

¹⁹ “*No [lo dirá] mi escritura / que quizá la tendrán por sospechosa*”, IV, 5, 5-6.

debate mediante el relato, es decir mediante una argumentación en forma de narración²⁰. En el canto XXI, García Hurtado de Mendoza, el nuevo gobernador de Chile, exhorta a sus hombres a que no se dejen invadir por el furor guerrero durante el combate y perdonen a los fugitivos. Sin embargo, en el canto siguiente, no vacila a la hora de ejercer otro tipo de violencia: con una crueldad despiadada, manda castigar a uno de los presos cortándole ambas manos. Este “ejemplar castigo” (XXII, 45, 6, f° 81r°) debe su eficacia a la imagen especialmente poderosa del cuerpo mutilado, capaz de inspirar a los espectadores de la escena y a los lectores tanto “piedad” como “enojo” (XXII, 50, 2).

El efecto de este castigo en el mismo guerrero araucano en quien se ejerce, Galbarino, es completamente opuesto: digno y despreciativo en el momento de recibirlo (después de sus dos manos, una después de otra, tiende el cuello al verdugo), dirige a los españoles un largo discurso que ofrece un espacio para la toma de conciencia política de los Araucanos. El brutal ejemplo practicado en su cuerpo mutilado no tendrá impacto en su pueblo, que prefiere morir antes que servir bajo el yugo español. Por esas dos manos cortadas, se erguirán infinidad de manos araucanas, solidarias, para vengar a Galbarino²¹. La maldición con la que concluye su discurso (XXII, 52) inicia la dinámica vengativa que animará a su pueblo hasta el final del poema. En el canto XXIII, Galbarino denuncia ante el senado de los guerreros araucanos la injuria que se le ha hecho al conjunto de la comunidad a través de su propio cuerpo (XXIII, 8)²². Ercilla, como Corte-Real, da voz así a una dura crítica contra los españoles que, “adúlteros, ladrones, insolentes” (XXIII, 13, 8), son culpables de “embustes, tratos y marañas” (XXIII 12, 2). Esta reflexión se prolonga en otros episodios similares, como el ahorcamiento del mismo Galbarino, donde Ercilla también enfatiza la escena con abundantes descripciones patéticas, señalándose a sí mismo como testigo presencial del episodio.

El círculo sin fin de la venganza y de la violencia, presente tanto en el poema de Ercilla como en el de Corte-Real, es sin duda una de las manifestaciones más fundamentales del trabajo épico en estos poemas –un trabajo cuya eficacia es mayor porque se sitúa, de manera muy sorprendente, en el campo del enemigo. Al invertir de esta forma la lógica que era de esperar, según la cual la venganza justificaría la guerra europea, la épica plantea un discurso reversible, que enseña y demuestra la complejidad de las relaciones entre bandos enemigos.

²⁰ Esta demostración a través del relato y no de los conceptos, es una de las características de los textos que desarrollan un trabajo épico y merecen el calificativo de refundadoras. Véase GOYET, 2016.

²¹ Véase XXII, 47 y XXII, 51, 7-8: “[...] que yo espero, sin manos, desquitarme, / que no me faltarán para vengarme”.

²² Sobre este tipo de violencia en *La Araucana*, véanse los trabajos de FIRBAS, 2002 y 2010.

Paralelo-diferencia y polifonía en *La Araucana*

La Araucana profundiza esta reflexión a través de otras dos figuras características del trabajo épico: el paralelo-diferencia y la polifonía.

1. El control de las pasiones guerreras por el rey

A partir de la segunda parte del poema, Ercilla inserta en su relato de las guerras de Chile varios episodios breves ubicados en Europa. El primero relata la victoria del rey español Felipe II contra los franceses en Saint-Quentin, durante los primeros años de su reinado (canto XVII). El propósito de este excursus podría ser elogiar la figura del rey de España, dedicatario del poema. Sin embargo, una lectura atenta del fragmento, a la luz del conjunto del texto, muestra que la ambición de Ercilla es más alta y más precisa: en Saint-Quentin, el lector asiste a una disciplina de las pasiones guerreras²³ que revela, por contraste, la brutalidad y la barbarie de los combates en Araucanía.

El relato de la toma de Saint-Quentin consiste en una acción militar muy simplificada, perfectamente orquestada, estratégicamente llevada a cabo por la convergencia de tres militares al mando de tres cuerpos del ejército: Alonso de Cáceres, Alonso de Navarrete y Julián Romero (XVII, 57). Muy al contrario de la proliferación de combates singulares que se encuentran en las guerras de Chile, solo presenciamos aquí fuerzas colectivas (“los unos y los otros”, XVIII, 5, 7; “los franceses” y “la gente española”, XVIII, 5, 1 y 5) reunidas en movimientos solidarios. El resultado de la contienda se decide pronto, con los franceses arrastrados por el ejército español como por un torrente (XVIII, 11-12). La violencia que se adueña entonces de las tropas de Felipe II se manifiesta durante el pillaje de la villa²⁴. Sin embargo, Ercilla también demuestra con cuidado que esta violencia se ve atemperada, a cada paso, por la presencia del rey. En la octava 16, el miedo de los enemigos les empuja a someterse, y profiriendo gritos de terror entregan las armas y huyen. Los españoles, haciendo gala de su misericordia, desisten de perseguirles y de exterminarlos, “por no manchar con sangre el vencimiento” (XVIII, 17, 4). El furor guerrero de los soldados encuentra entonces un derivativo en la codicia material (XVIII, 17, 6) que da lugar al pillaje. En ese momento interviene el rey en persona para atemperar la violencia, que acompaña robos y destrucciones. El “pío Felipe”, como el *pius Aeneas* de Virgilio, se interpone para proteger del furor masculino a las “viudas y huérfanas doncellas” (XVIII, 21, 3) de la ciudad:

Las mujeres, que acá y allá perdidas,
llevadas del temor, sin tiento andaban,

²³ Encontramos estas características bajo la pluma de CABRERA DE CÓRDOBA, 1619, VII, f° 158, C y VIII, f° 159 A.

²⁴ GALPERÍN, 2009, aquí p. 38-42.

por orden de Felipe recogidas
en seguro lugar las retiraban,
donde de fieles guardas defendidas
del bélico furor las amparaban,
que aunque fueron sus casas saqueadas,
las honras les quedaron reservadas²⁵ (XVIII, 24-25).

Cuando la ciudad saqueada empieza a arder en un incendio, el príncipe vuelve a demostrar clemencia al salvar a la población del fuego (XVIII, 28). La disciplina militar, el freno impuesto a la pasión destructora que se adueña de los vencedores y, en suma, el control de las pasiones bélicas son los instrumentos necesarios para construir otra manera de hacer la guerra. Esta opción, directamente inversa a la que aplican los españoles en Chile, es posible aquí por la presencia directa del soberano presentado como ejemplo: en consecuencia, la guerra atemperada se vuelve asimismo ejemplar²⁶. Así, el episodio de San Quintín es uno de los puntos clave del paralelo-diferencia, donde se muestra una alternativa al círculo de la violencia y de la venganza en el que están encerrados los conquistadores de Chile.

2. Ercilla: la opción de la confianza

En torno a su propio personaje, Ercilla construye otra alternativa que es el eje central de una verdadera polifonía²⁷. Esta vez, no se trata de la convergencia de voces distintas, como en el *Cerco de Diu*, sino de voces coexistentes que asumen discursos contradictorios. La voz de Ercilla propone una relación pacífica con los araucanos, construida gracias a la confianza que les manifiesta el poeta-soldado en cuanto personaje de su propio poema. El mago araucano Fitón es el primero en recalcarlo: Ercilla ha confiado en sus profecías y merece, por ello, toda su ayuda (XXVI, 42, 6). Un poco más adelante, vemos al araucano Cariolán profesándole a Ercilla una fidelidad tal que está dispuesto a sacrificarle su vida²⁸. Ercilla se detiene en la glosa de este vínculo inédito entre dos guerreros de bandos enemigos, recordando las circunstancias en las que se ganó este afecto. Al contrario de sus compañeros, Ercilla se había mostrado sensible al valor del joven guerrero y había propuesto perdonarle la vida:

Yo, que ver tal batalla no quisiera,
al animoso mozo aficionado
en medio me lancé diciendo “¡Afuera
caballeros, afuera! ¡Haceos a un lado!
Que no es bien que el valiente mozo muera,
antes merece ser remunerado,

²⁵ Cito por la segunda edición de la *Segunda parte* (Madrid, Pedro Madrigal, 1578, in 4°).

²⁶ El mismo caso se da, creo, cuando Felipe II arbitra entre clemencia y severidad en la rebelión de los portugueses, otro paralelo-diferencia europeo del poema, en el canto XXXVII.

²⁷ Entendemos aquí por polifonía la construcción de imágenes narrativas y acciones sucesivas que trazan actitudes o posturas políticas, siguiendo la definición de Florence Goyet.

²⁸ “Bien puedes de mí, Señor, fiarte, / que me verás morir por escaparte” (XXVIII, 42, 7-8).

y darle así la muerte ya sería
no esfuerzo ni valor, mas villanía (XXVIII, 49).

La actitud de Ercilla es singular y novedosa en el relato por varios motivos. Al interponerse entre los españoles y Cariolán, demuestra que la actitud heroica del enemigo no le infunde terror, odio ni envidia, sino admiración y simpatía. De esta forma, se muestra capaz de convencer a sus compañeros de que han estado a punto de cometer un “acto infame” ejecutando a un rival tan digno (XXVIII, 50, 2).

Mediante este comportamiento singular, provoca una respuesta no menos singular del propio guerrero araucano. Cariolán se ve obligado por la “cortesía” de Ercilla (XXVIII, 50, 6) a aceptar la merced que le hace. No ignora el precio de esta “cruel misericordia” (XXVIII, 51, 8) que le obliga a entregarse a su salvador cuando, como Galbarino, preferiría morir a someterse. Accede a ello, sin embargo, en nombre de la deuda que debe a Ercilla (XXVIII, 52, 1-4). A partir de entonces se le designa como indio “doméstico” (XXVIII, 52, 5) o dicho de otro modo familiar, como si hubiera nacido siendo vasallo de la corona²⁹. También se vuelve “amigo” (XXVIII, 52, 8) de Ercilla más que mero servidor. En cuanto amigo ofrece su vida al poeta en un momento en que podrían atacarle otros indios, y en cuanto amigo también acaba siendo liberado y emancipado por Ercilla. El relato detallado de esta anécdota permite al poeta hacer gala de una actitud nueva, capaz de obligar a los indios a integrarse en la sociedad española mediante la amistad y la confianza más que mediante la coacción y la violencia. La reflexión alcanza aquí otro nivel. No se trata solamente de denunciar la inhumanidad o lo arriesgado de la actitud española, sino de actuar: de alterar el comportamiento de los españoles y desactivar agresividad. En esta escena, el reconocimiento de la grandeza de Cariolán por Ercilla implica reciprocidad: impone el reconocimiento del valor del enemigo español por parte del guerrero araucano.

Asimismo, el poeta se vale de la presencia o ausencia de su propio personaje en algunos episodios significativos de la guerra para mostrar hasta qué punto se desmarca de los castigos violentos infligidos por el gobernador de Chile. Este juego de presencia-ausencia es el resultado de un largo proceso de reescritura del texto a lo largo de sus reediciones sucesivas. En 1578, en la edición *princeps* de la *Segunda parte de la Araucana*, interviene Ercilla a favor de Cariolán. Esta intervención está en consonancia con otra, en el mismo canto XXVI, donde Ercilla dice haber tratado, solo y por su cuenta, de impedir que Galbarino y doce caciques araucanos fuesen ahorcados (oct. 23). En 1590, en la primera edición completa de las tres partes del poema y un

²⁹ COVARRUBIAS OROZCO, 1611, f° 325r: “DOMÉSTICO, todo lo que se cría en casa y por esta razón es manso y apacible, mas de lo que se cría en el campo. Y no solo al animal llamamos doméstico, mas aún al que está obediente al padre o al señor”.

año después de la primera publicación de la *Tercera parte*, Ercilla añadió dos correcciones indicando dónde se encontraba en el momento en que se ejercieron otros dos actos de violencia contra los indígenas. En el canto XXII, oct. 46, indicaba haber estado presente en el suplicio de la mutilación de Galbarino, acreditando con su presencia el sentimiento de piedad que le inspira este castigo. En el canto XXXIII, añade al contrario una octava, la 31, para precisar que estaba ausente en el momento del suplicio infligido al jefe araucano Caupolicán (empalado y acribillado a flechazos en una escena tan grandiosa como terrible): así explica que no pudiera hacer nada para impedirlo. En esta última ocasión, su personaje se aleja geográficamente de la barbarie española para convertirse en el germen de una relación pacífica con los indígenas.

A través de personajes como los de García Hurtado de Mendoza y Galbarino, o de Ercilla y Cariolán, se construye una verdadera polifonía basada en las acciones de los personajes. Se demuestra así, por un lado, la vía sin salida en la que están metidos los españoles en Chile; y sin embargo, también se abre una nueva vía para escapar de ese círculo de violencia. Esta polifonía se afianza a lo largo de las reediciones gracias a las correcciones del autor, en un proceso de maduración que resulta en algún aspecto comparable con la auralidad de la épica primaria³⁰.

La imitación al servicio del trabajo épico

Si la comparamos con la primaria, constatamos que la épica imitativa dispone de un instrumento propio para llevar a cabo el trabajo épico. A las herramientas clásicas que acabamos de describir (**polifonía, homología y antítesis**), se suma el paralelo introducido con las epopeyas antiguas mediante la imitación. En este aspecto, la epopeya no es ninguna excepción en la poesía del Renacimiento donde la comprensión de los episodios, su sentido ético y eventualmente su alcance crítico dependen estrechamente de los modelos en los que está inspirada. Este fenómeno de *ars allusiva*, practicado desde la época alejandrina, consiste en inscribir en filigrana, en un poema, el recuerdo de un modelo que condiciona las lecturas de la imitación³¹. No se trata de una reproducción sencilla, sino de lo que podríamos llamar un hipercódigo. Su manifestación más visible es la que da a la epopeya su voz panegírica, cuando anuncia celebrar los altos hechos de los compatriotas del poeta en un modo heroico. Así el “canto con alta voz” de Jerónimo Corte-Real – en otro poema titulado la *Victoria de Lepanto* (I, 8)– remite a Virgilio (imitado previamente por Lucano y sus “*bella plus quam civila canimus*”) y

³⁰ Este también es un campo por explorar. Sobre la historia editorial de *La Araucana*, mal conocida todavía, véase el indispensable trabajo de MÉNDEZ HERRERA, 1976.

³¹ Mercedes BLANCO, 2014, p. 36, recuerda el origen antiguo de este procedimiento imitativo y remite al artículo de GIANGRANDE, 1967.

revela al lector “cómo debe leerse (y a partir de qué modelos)” este poema³². *Cantar con alta voz*, es imitar a Virgilio y Lucano y alejarse, al contrario, del modelo italiano del *Orlando furioso*.

Asimismo, encontramos en las principales epopeyas históricas españolas y portuguesas del siglo XVI numerosos episodios imitados de la *Eneida* y que parte de la crítica interpreta con valor panegírico, a la gloria del Imperio: la catábasis, el desfile de las almas romanas o la écfrasis del escudo de Eneas. En este caso, la imitación parece atenerse a las formas y a los contenidos de la épica antigua para reducirla a un discurso unívoco. Pero en otros casos, la relación establecida con el modelo implica al contrario un distanciamiento, cuando no una oposición. Así, un estudio global de la imitación en los poemas de Ercilla y de Corte-Real revela un proceso complejo que debe llevarnos a conclusiones matizadas. Para Hélio Alves, poemas como la *Farsalia* o la *Tebaida* conforman un “patrón destructor del género épico”, que lo lleva hasta los límites de lo indecible³³. Para David Quint, la écfrasis de la batalla de Accio, en el libro VIII de la *Eneida*, estructura la historia de la epopeya occidental según dos paradigmas distintos, plasmados en el triunfo imperial de Augusto y la huida de la reina derrotada, Cleopatra. El primero de estos paradigmas, conforme al modelo de la *Iliada*, relata la guerra victoriosa contra los Rútulos para la conquista del Lacio, formando una “epopeya de los vencedores”. El segundo, modelado en la *Odisea*, cuenta las deambulaciones marítimas de Eneas y configura la “épica de los vencidos”, fundada en el esquema repetitivo y circular de la errancia³⁴. Craig Kallendorf se sitúa en la misma línea interpretativa cuando destaca, en la *Eneida*, la existencia de voces alternativas a las del elogio del poder, distinguiendo así a un Virgilio imperial ampliamente manejado en el marco escolar y otra lectura de Virgilio, más pesimista, que aparece en las prácticas poéticas modernas y en especial en *La Araucana*³⁵.

Llegamos, por tanto, a la conclusión siguiente: al imitar de manera conjunta varios modelos antiguos, Ercilla y Corte-Real dotan a sus poemas de estructuras éticas complejas, capaces de cuestionar la historia y las acciones humanas. De esta manera, la épica imitativa se vuelve refundadora.

³² VILÀ, 2005, p. 12. La misma tesis se encuentra, más desarrollada, en VILÀ, 2001. Lara Vilà estudia el modelo de celebración del Imperio de Augusto en la *Eneida* y su trasposición, en virtud de una doble *translatio imperii* et *translatio studii*, en la épica del Renacimiento. En la continuidad de su trabajo, muchos investigadores leen la épica como un género emanado de la monarquía y destinado a celebrar la permanencia de los valores en los que se asienta su grandeza.

³³ Para ALVES, 2001, p. 419, son dos epopeyas “onde a violência estetizada da Eneida transborda para além dos limites da virtus e transforma o mundo histórico num imenso cataclismo”. Queda pendiente el estudio completo de la recepción de estos dos poemas en la España y el Portugal modernos.

³⁴ QUINT, 1993. Sobre la oposición entre *epos* y *romanzo*, véase ZATTI, 1990.

³⁵ KALLENDORF, 2007.

1. La Discordia, furia virgiliana y factor de confusión³⁶

En el *Cerco de Diu*, Corte-Real relaciona de manera espectacular la ilegitimidad de la guerra emprendida por los portugueses con las graves tensiones que se manifiestan en su propio campo. Utiliza para ello la misma figura, la Discordia, que aparece bajo los rasgos de una Furia virgiliana.

Como hemos visto, la alegoría de la Discordia, y no de la Guerra, es la que lleva al sultán Mamude a tomar las armas para vengarse de los portugueses. Esta alegoría de la Discordia está basada en la furia Alecto de la *Eneida* que, sembrando el odio en los corazones de la reina Amata y el príncipe Turno, arruina la alianza entre el pueblo latino y los troyanos que pensaban instalarse pacíficamente en el Lacio (VII, 286-571). El modelo latino de este fragmento es explicitado luego por la aparición de Alecto en persona, quien termina de insuflar a Mamude un ardor guerrero irrefrenable. Al ser tan marcada la filiación virgiliana e infernal de estas dos alegorías iniciales, parece tanto más significativo que Corte-Real utilice la misma figura de la Furia para llevar la discordia al mismísimo campo portugués.

En el canto XIII, las tensiones que dividen a los portugueses en la fortaleza de Diu son atribuidas a la intervención infernal de la propia furia Alecto. Obedeciendo al rey de los Infiernos, la furia siembra, con su “infernal veneno” (XIII, 851), la desobediencia entre los refuerzos que acaban de entrar en la fortaleza. Aquí, el lector reconoce las reminiscencias de la misma escena del libro VII de la *Eneida*, ya imitada en el primer canto³⁷. Alecto provoca en el relato una confusión notable en dos aspectos. Primero, porque divide a los guerreros del campo portugués y los conduce a una dolorosa derrota –la salida del fuerte sitiado, la opción defendida por los rebeldes refuerzos, fracasa rotundamente. También introduce un paralelo inesperado entre la discordia que divide a los portugueses y la que, en el primer canto, los oponía al sultán de Cambayreando, estableciendo así un eco que coloca casi en el mismo plano las dos oposiciones, entre enemigos y entre supuestos amigos.

En ambas escenas de discordia, el impacto de la imitación casi literal de Virgilio – sacramental en los términos de Thomas Greene³⁸– es doble: dirige la atención hacia el origen infernal del sentimiento que inspira a los personajes y hacia el concepto político utilizado, la discordia, que sugiere una tensión interna en un conjunto que al contrario debería regirse de

³⁶ La confusión es, en la descripción de Florence Goyet, el segundo momento de la epopeya. Después de procurar ordenar la representación del presente, la épica se encarga de visibilizar la confusión que lo sacude. En la *Iliada*, por ejemplo, la indistinción entre el mundo de los mortales y de los dioses genera una confusión indispensable para entender la crisis política que se plasma en el texto. Véase GOYET, 2006.

³⁷ Estas reminiscencias fueron amplificadas, además, de la versión manuscrita a la versión impresa del manuscrito. Compárense las salidas de los infiernos (*Cerco de Diu*, XIII, 654-665 y *Eneida*, VII, 563-571), así como los retratos de Alecto con los de la *Eneida* (VII, vv. 451, 448-449 et 325-326). Corte-Real imita el poema de Virgilio tan de cerca que el lector no puede ignorar el modelo.

³⁸ GREENE, 1982.

manera armónica. En efecto, en la *Eneida*, la discordia surge entre dos pueblos cuya unión constituye un horizonte narrativo ineludible: de la unión de Lavinia y Eneas había nacido Roma, y el lector no había de contemplar otro desenlace. Los dos campos que se enfrentan aquí no están llamados a ser intrínsecamente enemigos; al contrario, la paz debería regir por defecto las relaciones entre portugueses y cambayeses, del mismo modo que debería caracterizar al propio campo portugués. El paralelo-diferencia es por tanto intertextual, fundado en la imitación de un contenido que pertenece al repertorio cultural del lector³⁹. Al readaptar el modelo de la furia virgiliana, Corte-Real conecta directamente con las problemáticas militares, políticas y humanas de la historia presente. Demuestra que la inspiración infernal (la que motivaba, en la *Eneida*, una guerra en pro de la instalación en un territorio y la unión con sus habitantes) tiene en la India consecuencias mucho más perversas y funestas: porque amenazan la paz entre pueblos vecinos, constituyen una discordia que también repercute en el campo portugués.

2. Los conquistadores asediados en *La Araucana*: la imposible victoria de los españoles en Chile

En el canto XXI de *La Araucana*, los españoles, conquistadores de Chile, se encuentran asediados en un fuerte por los Araucanos⁴⁰. Ercilla designa entonces con el nombre de “descubridores” (XXI, 8) a los indígenas que les atacan por sorpresa. La ambigüedad de la postura española ya se percibía desde el canto XVII, cuando la rápida preparación del campo por las tropas de García Hurtado de Mendoza se comparaba con la de los soldados de César rodeando el campo de Pompeyo en Dyrrachium, unos atacantes, las tropas de César, que nunca llegaron a vencer (XVII, 25-26; *Farsalia*, VI, 1-262). Descubridores descubiertos, conquistadores asediados: esta confusión se basa nuevamente en la imitación cruzada de los poemas de Virgilio y Lucano.

Desde el segundo canto, el campo araucano aparece atravesado por dos fuerzas opuestas: tensiones que dividen y objetivos comunes que unen, respectivamente asociados a los modelos de la *Farsalia* y de la *Eneida*. En el momento en que los caciques araucanos organizan su ejército contra los españoles, estalla una disputa para designar un jefe para la guerra (II, 20-26). El sabio Colocolo, “el cacique más anciano” (II, 27, 7), termina con el enfrentamiento mostrándoles a los guerreros cuán vana resultaría una guerra intestina que les debilitaría ante el enemigo. Para ello, pinta la situación política de los Araucanos según el modelo de la *Farsalia*:

³⁹ Debo y agradezco a Pierre Vinclair la expresión “paralelo-diferencia intertextual”.

⁴⁰ Esta nueva situación militar es la traducción textual de un cambio histórico de estrategia por parte del ejército español que abandonó, con la llegada del gobernador García Hurtado de Mendoza, los ataques a descubierto y prefirió una estrategia defensiva. Véase GÓNGORA MARMOLEJO, 2010, p. 251, capítulo XXIV.

¿Contra vuestras entrañas tenéis manos
y no contra el tirano en resistillo?
¿Teniendo tan a golpe a los Cristianos
volvéis contra vosotros el cuchillo?
¡Si gana de morir os ha movido
no sea en tan bajo estado y abatido! (II, 34, p. 36)

Estas palabras imitan la célebre imagen que abre la *Farsalia*, cuando el pueblo romano dirige sus golpes contra sus propias entrañas: “*canimus populum [...] potentem / in sua vitrici conversum viscera dextra*” (I, 34). Otros préstamos a Lucano jalonan el discurso de Colocolo, cuando subraya que los jefes araucanos, movidos por su interés personal, se desvían del interés general⁴¹ o cuando afirma, en los mismos términos que Catón, que preferiría matarse para no ver a sus compatriotas destruyendo su patria en un conflicto civil⁴².

Sin embargo, Lucano no es el único modelo convocado en este episodio. A la par que va nombrando los peligros de la discordia, el viejo sabio propone a los araucanos designar un jefe mediante una prueba heroica fundada en la fuerza (cargar el mayor tiempo posible un tronco de árbol de un peso extraordinario). Ahora bien, esta prueba, al contrario del fragmento anterior, está modelada en Virgilio, a través del motivo de la Aurora color de rosa que acompaña la llegada del futuro vencedor Caupolicán. La repetición del adverbio de tiempo “ya” y la traducción casi literal de algunos versos del fragmento colocan esta escena –y por tanto las que siguen y prolongan el éxito militar de los araucanos– bajo el signo de la poética virgiliana, presentada así como la línea dinámica que permite superar la discordia formulada en términos de Lucano⁴³.

La representación triunfal de los araucanos, que encontramos a continuación, llega a su punto álgido en el canto X, con la adaptación de los juegos troyanos en juegos araucanos. Una multitud de ecos remiten al texto de Virgilio, a su vez imitador de los juegos homéricos de la *Ilíada* (XXIII, 257-897)⁴⁴. Como en sus hipotextos, Ercilla lee en la escena de los juegos un modelo de arbitraje de la discordia en una comunidad política en la que la emulación guerrera constituye

⁴¹ Martín Lasso de Oropessa, en el prólogo a su traducción de la *Farsalia*, lee en el interés particular de los romanos una de las principales causas de la guerra civil: “Porque ningún romano tuvo en todos estos tiempos, que fueron seiscientos años y más, respeto a enriquecer su casa, sino su ciudad, ni codicia de bienes particulares, sino generales. Y así no tenían en que competir otra cosa, sino en cual sería más virtuoso y amador de su patria” (LUCANO, 1540, f° Av[5]r°).

⁴² *La Araucana*, II, 32, 7-8 y *Farsale*, II, 306-307.

⁴³ “Ya la rosada Aurora comenzaba / las nubes a bordar de mil labores, / ya la usada labranza despertaba / la miserable gente y labradores, / ya los Marchitos campos restauraba / la frescura perdida y sus colores, / aclarando aquel valle la luz nueva [...]” (II, 50, 1-7). Isaías Lerner edita “y a”, en dos palabras, en el tercer y el quinto versos de la octava, sin que la grafía de la edición de 1569 apoye esta lectura. Edito, por tanto, “ya”, en una palabra, para conservar esta anáfora que no me parece fortuita. Véase ERCILLA Y ZÚÑIGA, 2009, p. XXX. Sobre la imitación de la fórmula virgiliana “*lamque rubescebat [...] Aurora*” (III, 521 et VII, 25-26), véase LIDA DE MALKIEL, 1946.

⁴⁴ Son idénticos la estructura del episodio, la naturaleza de las pruebas y los premios que recompensan a los competidores. Véase CRISTÓBAL, 1995, aquí pp. 89-91.

el principal criterio de la jerarquía. A través de los juegos, Caupolicán aprende esta nueva justicia, y se hace árbitro de dos de sus guerreros, Orompello y Leucotón. De nuevo, es el sabio Colocolo quien proporciona las claves para superar la discordia. El buen jefe militar, según explica a Caupolicán, no es el que elige entre sus mejores guerreros para designar al vencedor. Su fuerza resultaría “disminuida” y su autoridad menos “temida” (XI, 26, 7-8) si eligiera solamente a uno de ellos. La solución propuesta para evitar el conflicto es la misma que la de Eneas: recompensar a todos los que participan en los juegos, hayan ganado o perdido las pruebas⁴⁵. El aprendizaje de este nuevo tipo de justicia, ejemplar y apto para reconocer la victoria pero también el valor de cada uno, es la clave del éxito bélico; interviene en el momento en que los araucanos llegan a la cumbre de su buena fortuna en el poema.

Siguiendo la demostración, llegamos a la conclusión de que en la primera parte de *La Araucana*, la imitación de la *Farsalia* permite pintar las tensiones que dividen un campo y amenazan con destruirlo. De la *Eneida*, en cambio, Ercilla recupera en su poema una estrategia de conquista triunfante, una fortuna victoriosa y sobre todo un nuevo tipo de justicia que permite reforzar la cohesión interna de los guerreros en torno a su jefe.

Mientras que los Araucanos combaten con los instrumentos virgilianos de la unión, los españoles, en cambio, no alcanzan en ningún momento las características de los vencedores de Virgilio. La demostración más potente de ello se encuentra en el episodio de la tempestad con la que se enfrenta la flota de García Hurtado de Mendoza, venida de Perú para reforzar a las tropas de Chile. Para describir los vientos poderosos que marcan la entrada en territorio chileno, Ercilla imita muy de cerca la tempestad que abre la *Eneida* (I, 51-63). Más que un mero alarde de estilo, podemos leer aquí una reflexión detallada sobre la imposibilidad de ejercer un poder monárquico sobre el territorio indómito de Chile. En la *Eneida*, el poder que controla los vientos aparece representado en una detallada jerarquía mitológica. Eolo, rey de los vientos, les “impone su poder” con “cadenas” que “refrenan su furor” y los mantienen en una “oscura cárcel”, impidiendo que desajusten los elementos. El poder de este primer rey es redoblado por el de Júpiter, rey de los dioses, “padre todopoderoso”, que ha colocado los vientos bajo una pesada cárcel de montañas⁴⁶. También interviene Neptuno, dios de los mares y protector de los troyanos, que reprocha a Eolo y a los vientos que hayan desencadenado su furia sin su permiso (“*meo sino numine*”, I, 133). Ercilla transforma todos los elementos de la escena virgiliana para invertir el razonamiento y mostrar en acto la insumisión de los vientos ante su rey:

⁴⁵ Asimismo, los juegos náuticos de la *Eneida* terminan con la recompensa de todos los contrincantes, incluidos los perdedores (V, 244-282). En la *Iliada*, XXIII, Aquiles aprendía ya un nuevo ejercicio de la realeza mediante la gestión de los juegos en honor a la muerte de Patroclo (GOYET, 2006, p. 194-205).

⁴⁶ *Eneida*, I, 52-63.

Allí con libertad soplan los vientos
de sus cavernas cóncavas saliendo,
y furiosos, indómitos, violentos
todo aquel ancho mar van discurriendo,
rompiendo la prisión y mandamientos
de Eolo su rey, el cual temiendo
que el mundo no arruinen, los encierra
echándoles encima una gran sierra.

No con esto su furia corregida,
viéndose en sus cavernas apremiados
buscan con gran estruendo la salida
por los huecos y cóncavos cerrados,
y así la firme tierra removida
tiembla y hay terremotos tan usados,
derribando en los pueblos y montañas
hombres, ganados, casas y cabañas (XV, 5758, p. 383-384).

En el poema de Ercilla, los protagonistas ya no son los reyes sino los mismos vientos que soplan libremente. Furor, insumisión y violencia son también, por metonimia, los atributos de los araucanos que pueblan esta tierra. El complemento de lugar que se extiende en todo el verso 4 – “todo aquel ancho mar van discurriendo” – desarrolla y contradice a su vez la expresión latina “*circum claustra*” (I, 56), donde la concisión y las sonoridades oclusivas refuerzan la impresión de encierro. En Araucanía, el rey Eolo no aparece hasta después de esta larga descripción de la fuerza salvaje de los vientos, en la segunda parte de la octava. Fracasa entonces cuando se trata de desempeñar un papel semejante al de Neptuno, pues los vientos se niegan a someterse a sus mandamientos. Finalmente, la evocación de la barrera de montañas condensa y reduce el correspondiente fragmento de Virgilio: Ercilla suprime la mediación de Júpiter y, por tanto, el doble nivel de jerarquía regia que se ejerce sobre los vientos. Lejos de entregarse o someterse, estos hacen temblar la tierra incluso desde el interior de sus cuevas y provocan la destrucción de las construcciones humanas en la superficie.

Esta imitación erística de Virgilio⁴⁷ – también podríamos decir esta emulación de la *Eneida* – construye un paralelo-diferencia: el lector, al medir la diferencia con el modelo imitado, reconstruye la reflexión política de Ercilla. Rompiendo las jerarquías de la escena mitológica, el poeta se apoya en las realidades topográficas y sísmicas de la Araucanía para cuestionar la eficiencia del gobierno monárquico. La libertad de los elementos se aplica por extensión al territorio araucano y a sus habitantes, mientras el poder regio fracasa en su voluntad de conquistarlos. La libertad de la tierra que pretenden domeñar, plasmada aquí por los vientos, es por tanto figura del obstáculo al que se enfrentan los españoles. Dicho esto, la flota de García

⁴⁷ En la terminología de PIGMAN, 1980, p. 132, el tercer tipo de imitación consiste en “emular” (*aemulari*) a su modelo, es decir, adoptar una actitud crítica que permita sobrepasarlo. Este último tipo de imitación es llamado “erístico” por la controversia así establecida entre el modelo y su imitación.

Hurtado de Mendoza no se pierde en la tempestad, pues es salvada por la fortuna del rey, que la remolca hasta aguas más apaciguadas. Hasta el final del poema, resurge sin embargo la rebelión araucana como signo de esta indomable resistencia⁴⁸.

Conclusión

En ocasiones, la épica secundaria puede coincidir con la épica primaria en su tratamiento político de la historia y de la actualidad. He intentado mostrar que en las obras de Alonso de Ercilla y Jerónimo Corte-Real, compuestas en España y en Portugal durante el último tercio del siglo XVI, los cambios profundos que afectaban entonces a la península ibérica son objeto de una reflexión digna del “trabajo épico” canónico de las epopeyas primarias. Los instrumentos que utilizan para esto son de hecho los propios de la épica primaria: el paralelo-diferencia, el paralelo-similitud y, sobre todo, la polifonía plasmada en las acciones de los personajes del relato. Así, el elogio a favor de la nación y de la monarquía, si bien está presente en estos poemas, tan solo constituye una parte de la demostración: la que simplifica las situaciones para ordenar los cambios del mundo contemporáneo. Estos poemas funcionan como epopeyas en cuanto revelan además las dificultades de la expansión ibérica. Lo hemos mostrado aquí en el caso que nos parecía más importante: la gestión de las relaciones con un enemigo que también puede ser un aliado o un sujeto.

La imitación es, en este proceso, una herramienta esencial de la caracterización de las situaciones bélicas y, por tanto, del trabajo épico. Es especialmente visible en los fragmentos en los que permite precisar la caracterización ética de los personajes o reflexionar sobre su posición en el relato. En el *Cerco de Diu*, la Discordia es la misma furia infernal cuando opone a los portugueses entre sí y con el sultanato de Cambaya. La mezcla de los modelos épicos convocados vuelve más complejo todavía este proceso. En *La Araucana*, las reminiscencias de la *Farsalia* y de la *Eneida* sirven menos para distinguir vencedores y vencidos –de hecho, las dos características son atribuidas sucesivamente a uno y otro campo– que para subrayar actitudes guerreras opuestas: por un lado, la discordia civil, por otra, la unión en la resistencia frente al enemigo. La imitación, cuando acerca (imitación sacramental) u opone (imitación erística) las escenas del poema y de su modelo, es un instrumento híbrido mediante el que se puede construir tanto una homología como una oposición intertextual.

Referencias bibliográficas

⁴⁸ Ercilla prolonga esta reflexión con el relato de la batalla de Lepanto, en el canto XXIV, esta vez en forma de paralelo-diferencia. Allí, los españoles triunfan por su resistencia al invasor turco, es decir, cuando abandonan su posición de conquistadores y adoptan la de los resistentes araucanos. Véase QUINT, 1993, p. 157-159.

ALVES, Hélio J. S. **Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista**. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001.

BLANCO, Mercedes. La batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico. In: **Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society**, vol. 19, N. 1, 2014, p. 23-54.

CABRERA DE CÓRDOBA, Luis. **Felipe Segundo, Rey de España**. En Madrid, por Luis Sanchez impresor del Rey N.S., 1619.

CASTRO, João de. Carta a D. João III de Diu, 16 de Dezembro [1547]. In: ALBUQUERQUE, Luís de, CORTESÃO, Armando [éd.]. **Obras Completas de D. João de Castro**. Coimbra: Academia Internacional da Cultura Portuguesa, 1976, p. 281-321

CORTE-REAL, Jerónimo. **Espantosa y felicissima victoria co[n]cedida del cielo al señor Don Iuan d'Austria en el golfo de Lepanto, de la poderosa armada Othomana, en el año de nuestra saluacion de M.D.L.xxii**. BNE, ms. 3696, ca. 1575.

CORTE REAL, Jerónimo. **Sucesso do segu[n]do cerco de Diu estando Do[n] Ioham Mazcarenhas [sic] por capitam da fortaleza, ano de 1546**. Em Lixboa, per Antonio Gonçaluez, 1574.

CORTE REAL, Jerónimo. **Sucesso do segundo cerco de Diu, estando don Joham Mazcarenhas por capitam da fortaleza, año de 1546**. ANTT, Códice Cadaval 31, ca. 1569.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. **Tesoro de la lengua castellana**. En Madrid, por Luis Sanchez, 1611.

CRISTÓBAL, Vicente. De la *Eneida* a la *Araucana*. In: **Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos**, vol. 9, 1995, p. 67-101.

ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de. **La Araucana**. LERNER, Isaías [éd.]. Madrid: Cátedra, 2009.

ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de. *La Araucana*. Impresa en Madrid en casa de Pierres Cossin. Año 1569.

ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de. **Primera y segunda parte de la Araucana**. En Madrid, en casa de Pierres Cossin, 1578.

ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de. **Tercera parte de la Araucana**. En Madrid, en casa de Pedro Madrigal, 1589.

FIRBAS, Paul. Una lectura de la violencia en La Araucana de Alonso de Ercilla. In: **La violencia en el mundo hispánico en el siglo de oro**. Madrid: Visor Libros, 2010, p. 91-105.

FIRBAS, Paul. El cuerpo mutilado y el género épico en la colonia. In: **Libro de homenaje a Luis Jaime Cisneros**. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, p. 832-846.

GALPERÍN, Karina. The Dido episode in Ercilla's *La Araucana* and the critique of Empire. In: **Hispanic Review**, Winter 2009, p. 31-67.

GARRIDO, José Lara. **Los mejores plectros: teoría y práctica de la épica culta en el siglo de oro**. Málaga: Analecta Malacitana, 1999.

GIANGRANDE, Giuseppe. "Arte allusiva" and Alexandrian Epic Poetry. In: **American Quarterly**, vol. 17, n. 1, Mai 1967, p. 85-97.

GÓNGORA MARMOLEJO, Alonso de. **Historia de todas las cosas que han acaecido en el Reino de Chile y de los que lo han gobernado**. Miguel Donoso Rodríguez [éd.]. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2010.

GOYET, Florence. L'Épopée. http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html#_ftnref1 [consultado el 8/2/2018].

GOYET, Florence, LAMBERT, Jean-Luc [dir.]. Auralité : changer d'auditoire, changer d'épopée. In: **Recueil ouvert**. L'Ouvroir Litt&Arts, 2017, <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/259--auralite-changer-d-audioire-changer-d-epopee> [consultado el 8/02/2018].

GOYET, Florence. L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée. In: **Recueil Ouvert**. L'Ouvroir Litt&Arts, 2016. <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice> [consultado el 8/2/2016].

- GOYET, Florence. De l'épopée canonique à l'épopée "dispersée" : à partir de l'*Illiade* ou des *Hôgen* et *Heiji monogatari*, quelques pistes de réflexion pour les textes épiques notés. In: **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines**, n. 45, 30 juin 2014.
- GOYET, Florence. **Le *Nibelungenlied*, épopée inachevée**. In: Revue de littérature comparée, n. 329, 2009, p. 923.
- GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière "Illiade", "Chanson de Roland", "Hôgen" et "Heiji monogatari"**. Paris: Honoré Champion, 2006.
- GREENE, Thomas. **The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry**. New Haven-Londres: Yale University Press, 1982.
- KALLENBORG, Craig. **The other Virgil: "pessimisti" readings of the Aeneid in early modern culture**. Oxford: Oxford university press, 2007.
- LARA GARRIDO, José. **Los mejores plectros: teoría y práctica de la épica culta en el siglo de oro**. Málaga: Analecta Malacitana, 1999.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. El amanecer mitológico en la poesía narrativa española. In: **Revista de Filología Hispánica**, vol. 8, 1946, p. 77-110.
- LUCANO. **La Historia que escribió en Latin el poeta Lucano**: trasladada en castellano por [...] secretario de la excelente señora marquesa del Zenete condessa de Nassou. Trad. Martín Lasso de Oropesa [trad.]. s.l., s.e., 1540.
- MARTÍNEZ, Miguel. **Prácticas y Representaciones Del Imperio. Guerra, Imprenta y Espacio Social en la Épica Hispánica del Quinientos**. New York: City University of New York, 2010.
- MEJÍAS LÓPEZ, William. **Las ideas de la guerra justa en Ercilla**. Ann Arbor: Michigan, UMI, 1991.
- MÉNDEZ HERRERA, Juan Alberto. **Estudio de las ediciones de la Araucana con una edición crítica de la Tercera Parte**. Harvard: Harvard University Press, 1976.
- MÉNIEL, Bruno. **Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623**. Genève: Droz, 2004.
- MURRIN, Michael. **History and warfare in Renaissance epic**. Chicago-London : University of Chicago press, 1994.
- PAQUETTE, Jean-Marcel. Définition du genre. In: **Typologie des sources du Moyen Age occidental**. Turnhout: Brepols, 1988, p. 13-35.
- PIERCE, Frank. **La poesía épica del siglo de oro**. Madrid: Gredos, 1961.
- PIGMAN, Walter (III). Versions of imitation in the Renaissance. In: **Renaissance Quarterly**, vol. 33, n. 1, Printemps 1980, p. 132.
- PINEDA, Victoria. **La imitación como arte literario en el siglo XVI español**. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1994.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús. **La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)**. Paris: Éditions Hispaniques, 2016.
- QUINT, David. **Epic and empire: politics and generic form from Vigil to Milton**. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- SÉNECA. De clementia. MORTON BRAUND, Susanna [éd.]. Oxford: Oxford university press, 2009.
- SKINNER, Quentin. **Les fondements de la pensée politique moderne**. Trad. Jérôme Grossman, e Jean-Yves Pouilloux Paris: Albin Michel, 2009.
- VILÀ, Lara. "*Historia verdadera*" y propaganda política: La *Felicísima victoria* de Jerónimo Cortes-Real y el modelo épico de Virgilio. In: **Res publica litterarum**: Documentos de trabajo del grupo de investigación "Nomos", n. 5, 2005.
- VIRGILIO. **Los doce libros de la Eneida de Vergilio traducida en octava rima y verso Castellano**. Trad. Gregorio Hernández de Velasco. Toledo: en casa de Juan de Ayala, 1555.
- ZATTI, Sergio. **Il Furioso fra epos e romanzo**. Lucca: Pacini Fazzi, 1990.