

Revista de Literatura, 2021, enero-junio, vol. LXXXIII, núm. 165
págs. 61-80, ISSN: 0034-849X
<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2021.01.003>

Algunas técnicas discursivas en la épica sobre la guerra de Arauco: escribiendo al estilo de los modelos clásicos

Some Discursive Techniques in the Epic on the Arauco War: Writing in the Style of the Classical Models

María Gabriela Huidobro Salazar

Universidad Andrés Bello

mhuidobro@unab.cl

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9980-6175>

RESUMEN

Este artículo revisa la recepción y uso de algunos recursos estilísticos propios de la poesía épica clásica, en los poemas que cantaron la guerra de Arauco en el marco de la conquista española de Chile en el siglo XVI. La hipótesis sostiene que el uso de dichos recursos no respondió solo a la tendencia literaria classicista del Siglo de Oro español, sino a la necesidad discursiva de los poetas por dotar de inteligibilidad y de connotaciones épicas y universales a los acontecimientos relatados en el contexto de la conquista y comprensión del Nuevo Mundo.

Palabras Clave: poesía épica; guerra de Arauco; tradición clásica; técnicas discursivas.

ABSTRACT

This article reviews the reception and use of some stylistic resources of classical epic poetry, in the poems that sang the Arauco war, within the framework of the Spanish conquest of Chile in the sixteenth century. The analysis is based on the hypothesis that the use of these resources did not respond only to the classicist literary trend of the Spanish Golden Age, but to the discursive need of poets to provide intelligibility as well as epic and universal connotations to the events narrated in the context of the conquest and understanding of the New World.

Key words: Epic poetry; Arauco war; Classical tradition; Discursive techniques.

El enfrentamiento entre españoles e indígenas por la conquista y defensa del territorio de Chile durante el siglo XVI y, sobre todo, la guerra de Arauco en las tierras del sur, fueron objeto de especial atención por parte de una serie

de poetas que, en las últimas décadas de dicha centuria, escogieron la épica como el género para immortalizar tales acontecimientos. Alonso de Ercilla y Zúñiga, autor de *La Araucana* (1569-1590), sentó un modelo literario y discursivo que pronto continuaron Pedro de Oña con *Arauco Domado* (1598), Diego de Santisteban Osorio con *Cuarta y Quinta Parte de La Araucana* (1596), Diego Arias de Saavedra con *Purén Indómito* (1603) y el anónimo autor de *La Guerra de Chile* (1610).

De este modo, la conquista de Chile en sus primeras décadas quedó registrada en fuentes literarias cuya perspectiva difería de la que las crónicas y cartas ofrecían sobre los mismos procesos históricos. La opción literaria asumida por los poetas no parece haber sido arbitraria. La guerra de Arauco, en el marco de la dominación española del Nuevo Mundo, fue particularmente extensa y violenta, constituyéndose en escenario de grandes batallas y de acciones de arrojo y tenacidad. El escenario chileno, por su escasa fama, su distancia y su naturaleza hostil, se ofrecía para recrear un mundo que daba espacio a gestas de excepción y a conflictos extremos. Ya fuese por ofrecer ejemplos dignos de emulación o por abrir espacio a episodios de extrema tensión, esta guerra pudo haberse presentado como un caso de excepción en el proceso de descubrimiento y conquista, que requería ser representado como tal, aunque, al mismo tiempo, debía ser recreado con códigos comprensibles para quien no hubiese sido testigo directo de unos hechos acaecidos en tierras, hasta entonces, desconocidas.

La elección de la épica podría explicarse, por tanto, como una decisión generada a partir de la impresión que los acontecimientos de la conquista en Chile provocaron en los autores. Ella los habría motivado a comprender y representar el conflicto de Arauco con los códigos que el género épico les ofrecía, pues este se prestaba para dotar de un tono heroico universal a los acontecimientos que fueron objeto de su admiración o asombro:

El reloj de la historia daba la hora épica para los conquistadores de América, cuyas hazañosas actividades imponían la narrativa épica [...] Este inmenso espacio, inconmensurable casi, con el cual no pudo ni siquiera soñar el europeo de entonces, esta nueva circunstancia apetece, y hasta demanda e impone la acción épica, que es la única que, en su desmesura, se puede abalanzar a domeñarla (Avalle-Arce 2000, 12).

No obstante, si bien formaron un corpus documental y un discurso diferente al que, por lo general, narraba las conquistas en otras zonas de la América hispana, y distinto a las crónicas que también versaron sobre la conquista de Chile, estos poemas no constituían creaciones literarias o testimonios históricos completamente novedosos. *La Araucana* y los poemas que continuaron su modelo se insertaron a su vez en una tradición literaria e historiográfica que se remontaba a la épica antigua griega y romana, en la que los poetas reconocieron, directa o indirectamente, un modelo y una fuente de recursos y motivos.

La perspectiva épica de estos poetas habría nacido, en este sentido, de su propio objeto de inspiración, pero se alimentó de los modelos que sus lecturas previas ofrecían para la representación escrita de la guerra de Arauco. Por eso, la determinación de los autores de adscribirse al género épico, supuso la exigencia de continuar y sacar provecho de las técnicas discursivas desarrolladas por los poetas clásicos. Ello no solo en relación a la necesidad de dar continuidad a un estilo, sino también de enmarcarlo en un contexto de escritura y discurso que diera a este un sentido y un valor renovados.

El relato de la conquista de Chile en los poemas épicos constituye una representación de la misma que, dada su naturaleza testimonial y poética, ofrece una imagen subjetiva de los hechos históricos. Sin embargo, el carácter épico de estas obras impide considerarlas únicamente como representaciones particulares y aisladas. Ellas constituyen un corpus coherente que se inserta en una tradición histórica y literaria que las llena de sentido y contenido. En otras palabras, el género épico circunscribe a estos poemas en un modo específico de imaginar y representar la guerra de Arauco, dadas sus particulares condiciones, pero que se arrastra, a la vez, hasta las epopeyas clásicas grecorromanas, que pudieron nacer de motivaciones y principios de inspiración similares.

De este modo, nuestra hipótesis sugiere que, aun cuando el estilo retórico de la poesía épica puede constituir un asunto que primero compete al análisis literario, este juega un rol que no solo se queda en el plano estético, sino que trasunta al sentido histórico discursivo que los hechos narrados adquieren a partir de las formas con las que son presentados. Si la épica se prestaba para describir la guerra de Arauco conforme a la percepción que los poetas se formaron de ella, fue porque las fórmulas y técnicas retóricas de este género podían conferir o reforzar la representación epopéyica de los hechos, así como generar en el lector una impresión similar de asombro.

A través de estas técnicas, algunas de las cuales identificaremos a continuación, los poetas del siglo XVI dieron continuidad a la tradición del género, pues ellas permitían representar una historia particular mediante códigos que la engrandecían y universalizaban, dialogando así tanto con el lector de la época – aquel que no fue testigo ni conocedor directo del mundo americano – como con los autores que los precedieron.

EL USO DE LOS SÍMILES

El esfuerzo de los poetas por universalizar la acción y por elaborar una representación atractiva y comprensible de la historia para los lectores europeos del siglo XVI se hace evidente, especialmente, en la utilización de los símiles. Estos consisten en comparaciones explícitas de dos objetos o acciones que, sin tener una naturaleza común, tienen uno o más puntos que permiten establecer una similitud, utilizando principalmente para ello los términos ‘tal como’ o ‘así

como' (Olson 1980, 17). Aunque su función primera y original respondería a la necesidad de ilustrar, su rol también podría ser de carácter estructural, subordinado a la composición de escenas largas (Segura Ramos 1982, 176). Mediante el símil, la acción refuerza sus connotaciones y su importancia dentro del acontecimiento en el que se enmarca, incluyendo una inflexión que permite variar el ritmo de la narración y, con ello, captar la atención del lector detenida en una imagen relevante (Beye 1968, 104-105).

Tradicionalmente identificado con el género, este recurso fue utilizado desde Homero por poetas como Apolonio, Virgilio, Dante, Milton y Ludovico Ariosto, para determinar o especificar el significado de una cosa o de una acción (Nimis 1987, 1-2), cuyo sentido adquiriría así una inteligibilidad universal: dibujando cuadros alusivos a la naturaleza o a la sociedad en general, las acciones circunstanciales enmarcadas en el argumento del poema eran puestas en parangón con un mundo inmutable y atemporal (Segura Ramos 1982, 182). Así se explica la frecuencia con la que este recurso sirvió a los poetas épicos, antiguos y modernos, tal como explica Giancarlo Bettin: «Uno dei procedimenti retorici piu vistosi e la similitudine: rileva, sottolinea, enfatizza il fatto o il personaggio, richiamando l'attenzione del lettore anche grazie all' indugio narrativo che provoca» (2006, 1457).

La *Iliada* ofrece variados ejemplos, tal como aquel cuando la inquietud en la asamblea de los aqueos es comparada a una tormenta, homologando una agitación anímica con el descontrol de las aguas y de los vientos, para resaltar el ambiente que caracterizaba el momento:

Se agitó la asamblea como las extensas olas del mar
—del ponto icario—, que tanto el Euro como el Noto
Alzan al irrumpir impetuosos desde las nubes del padre Zeus.
Como cuando el Zéfiro al sobrevenir menea la densa mies,
soplando pujante por encima, y cae sobre las espigas y las comba,
así se agitó toda la asamblea... (*II*, II, 144 y ss.).

A través de este símil, el poeta refuerza y universaliza el sentido de la escena, creando una imagen que se apoya en la comparación para explicar figurativamente el estado de ánimo de los personajes. Con ello, el retrato se vuelve más comprensible, llamativo y valorable, adquiriendo también connotaciones emotivas (Pice 2003, 43).

La ventaja que este recurso ofrecía era la posibilidad de construir una imagen a partir de ejemplos y códigos propios de la cultura del autor, del texto y del lector. Las obras de Virgilio, Lucano, Valerio Flaco, Estacio y Silio Itálico contienen más de 600 símiles, cuya elaboración surgía frecuentemente de la apropiación por parte de un poeta, de alguna imagen ya utilizada por un escritor anterior. De este modo, el recurso se mantenía, pero su extensión y su contenido se actualizaban conforme a las necesidades de la obra y de su autor (Steele 1918, 90-100). Tal como observa Stephen Nimis (1987, 3), los símiles

se construían en base al contexto cultural del poeta, dando cuenta del ejercicio de apropiación y de significación de la materia histórica que así se cantaba y se poetizaba. La dinámica poética de los símiles utilizados por Virgilio, por ejemplo, pudo estar influida por una práctica política explícita en el marco del periodo de gobierno de Octavio Augusto. Los símiles contenidos en las obras de este poeta adquirieron así un rol simbólico decidido, permitiendo incluso dotar al argumento de significaciones anímicas o morales (Segura Ramos 1982, 188). Se trata, por tanto, de un recurso útil al reforzamiento de los sentidos y significados del discurso poético.

Por este motivo, especial utilidad podían adquirir los símiles en los poemas que describían, para el lector español, las acciones acaecidas en las lejanas tierras de Chile. El descubrimiento y contacto con las tierras y los pueblos del extremo sur de América supusieron un encuentro con una realidad ignota y novedosa. Pueblos, costumbres, fisonomías y una naturaleza hasta entonces desconocida por la mayoría de los europeos requerían de su comprensión, tanto para hacerse inteligibles a la cosmovisión occidental, como para constituirse en objetos de una apropiación y conquista política, cultural e, incluso, epistemológica. El acto de comprender, en este sentido, supone un aprehender al otro, reconociéndolo como tal para su incorporación a un mismo universo de sentido. Tal como afirma Mauricio Nieto (2004, 5), en este ejercicio: «... está implícito un acto reflexivo y que no se puede limitar al proceso de apreciación o comprensión de algo externo, sino que se trata de un proceso en el cual participan activamente y se transforman tanto el sujeto que comprende como los objetos de la comprensión».

La Araucana, por ejemplo, cuenta con más de ochenta símiles (Palli-Bonet 1953, 107-108), lo que da cuenta del esfuerzo de Ercilla por continuar la tradición, pero asimismo por servirse de ella para representar los hechos de Arauco de una forma comprensible y llamativa frente al lector que no conocía, en primera persona, la realidad del Nuevo Mundo. Gran parte de estos símiles se basan en imágenes que comparan las acciones con elementos de la naturaleza, en algunas oportunidades inspirados en el suelo americano o, en otras, en la realidad de Europa. Así por ejemplo, Ercilla compara la emboscada de una cuadrilla de araucanos sobre un grupo de españoles en la batalla de Tucapel, con la voracidad con la que un caimán atacaría a un cardumen:

Como el caimán hambriento, cuando siente
el escuadrón de peces, que cortando
viene con gran bullicio la corriente,
el agua clara en tomo alborotando,
que, abriendo la gran boca, cautamente
recoge allí el pescado, y apretando
las cóncavas quijadas lo deshace,
y al insaciable vientre satisface.
(Ercilla III, 24)

Otros símiles basados en elementos de la naturaleza y de la vida de campo pueden leerse en el mismo canto de *La Araucana* y se basan en la fauna más característica del mundo hispano. Así, por ejemplo, Ercilla también establece un símil entre la huida de Valdivia y de un clérigo frente a la furia araucana, y los jabalíes que escapan de los monteros (III, 62); y entre la ejecución de Pedro de Valdivia y la muerte de un toro a manos del carnicero (III, 66). Similar imagen a la de los jabalíes ofreció después el poeta Diego Arias en *Purén Indómito* (V, 36), refiriéndose a la cacería de cerdos, tema que se retoma en *La Guerra de Chile* (III, 70). Los símiles basados en la práctica de la caza fueron, en estos poemas, motivo recurrente.

Los autores se inspiraron en su entorno contemporáneo, español y americano, para dotar de mayor inteligibilidad y reforzar el sentido de la representación de las acciones descritas (Cristóbal 1995, 85-86). Isaías Lerner (1992, 156) se detiene precisamente en el símil de Ercilla citado, relativo al caimán y al cardumen, para demostrar que en él se funde la novedad y la tradición, pues en esta imagen confluyen neologismos —como el *caimán*—, que evocarían a un escenario inédito, con cultismos como el adjetivo *cón-cavas*, representativo de la tradición literaria a la que la nueva figura buscaba adscribirse.

La influencia de *La Araucana* en este aspecto se hizo evidente en los demás poemas escritos en el siglo XVI, constituyendo a partir de ella un rasgo propio del discurso poético áureo. Si bien con algunas diferencias, cada uno de los poetas se apropió de una fórmula literaria tradicional que renovaba y adaptaba conforme a la escena que buscaba describir, a su experiencia ante la guerra de Arauco, al contexto histórico y cultural, y al público al que deseaba llegar (Cristóbal 1995, 86). Así lo explica Isaías Lerner para el caso de *La Araucana*:

Ercilla se vio obligado a recurrir a un vocabulario de riqueza y complejidad inusuales para su relato de luchas y escenarios inéditos que, sin embargo, debía adecuarse a un género que ofrecía la más noble de las tradiciones literarias y el desafío de la nueva épica novelesca del Renacimiento. Su voz poética necesitaba, pues, de un instrumento respetuoso de la antigüedad greco-latina y, al mismo tiempo, suficientemente flexible para que fuera posible la incorporación del mundo y de los habitantes de América. Su esfuerzo no pasó inadvertido para sus contemporáneos y sucesores (1992, 166).

Diego Arias, por ejemplo, recurre a los símiles para describir la masiva respuesta de los indígenas a la convocatoria realizada por los purenes para organizar la asamblea que decidiría el levantamiento contra los colonos españoles, mientras que, en *La Guerra de Chile*, el ímpetu del indígena Talcacura es asimilado al de animales propios de la fauna del hemisferio norte, como el ave milano y el oso pardo europeo:

De la suerte que suelen los zorzales
 acudir al reclamo en banda espesa,
 así acudieron estos naturales
 al chiflo de Purén y aun más apriesa;
 o como van las bandas de pardales
 a las parvas a hacer alguna presa,
 o por mejor decir cual las hormigas
 cuando por grano van a las espigas.
 (Arias II, 75)

Como el tigre al pardo se abalanza,
 o como suele al pájaro el milano,
 suelta la rienda ya y suelta la lanza,
 abraza de través al castellano.
 (*La Guerra de Chile* IV, 32)

Pedro de Oña, por su parte, al haber nacido en tierras chilenas y haberse educado en el Virreinato del Perú, también utilizó los símiles tanto para ofrecer significados inteligibles a una realidad novedosa, cuanto para profundizar en el sentido emocional y lírico de su relato. Así ocurre con su descripción de García Hurtado de Mendoza y sus huestes zarpando desde Lima hacia Chile, mediante un símil inspirado en elementos de la naturaleza que bien podía comprender cualquier lector y que dota de lirismo y armonía a un pasaje de connotaciones optimistas, ante la prometedora empresa que afronta el gobernador en Chile:

Bien como si el arroyo cristalino
 a su raudal entrega la ramilla,
 que estaba remirándose en la orilla,
 sin ver por donde o cómo el agua vino:
 veréis que por llevarla de camino
 él hace su poder por desasilla,
 y ella según se tiende, y se recrea
 parece que otra cosa no desea;
 lo mismo hace el viento delicado
 con todos los gallardos tremolantes,
 llevandolos tan sesgos y volantes
 que no se mueven a uno ni otro lado:
 Pues vista la sazón por don Hurtado,
 De aquellos instrumentos rebombantes,
 Mandó que a recoger tocasen uno
 Para marchar a cuestras de Neptuno.
 (Oña I, 73-74)

Se trata de retratos que logran acercar la novedad y particularidad de lo acontecido, a una realidad conocida por los potenciales lectores. Los símiles denotan el esfuerzo comprensivo realizado, un intento de apropiación de la realidad original y particular de las tierras, pueblos y sucesos de América, a partir de las categorías conceptuales y lingüísticas del universo cultural propio de los autores, con el fin de integrar ambos mundos a una sola y mayor cosmovisión. No obstante, el hecho de homologar lo extraordinario o desconocido a lo ordinario o conocido no restaba magnitud a la representación. Por el con-

trario, los símiles confieren vitalidad al relato y a la imagen que se ofrece sobre las acciones, cumpliendo así tanto una función informativa como significativa.

Tal vez por este motivo, el poeta que menos recurrió a los símiles fue Diego de Santisteban, quien nunca viajó a Chile¹. Al no conocer la realidad chilena ni americana, recurrió directamente a lo conocido para relatar una historia que surgía de su creatividad, sin necesidad de homologar lo nuevo a lo cercano o a lo propio. Pero, al mismo tiempo, el deber de mantenerse apegado a las formas propias del género debió exigirle la utilización de este recurso, que se asoma solo en contadas ocasiones para reforzar la acción.

Los demás poetas que sucedieron a Ercilla continuaron, en cambio, el ejercicio de renovación de este recurso tradicional. Así, sus obras pasaban a formar parte de un discurso común en el corpus poético sobre la guerra de Arauco, pero, al mismo tiempo, en aquel definido por el canon de la épica clásica.

Por este motivo, otros símiles se inspiran en los mismos retratos utilizados por autores clásicos, como también es el caso de Ercilla, quien recurre a la imagen de la laboriosidad de las abejas, ya desarrollado por Virgilio, para dar cuenta del afán de los araucanos al saquear Concepción:

Igual que las abejas al entrar el verano por los campos floridos
se afanan bajo el sol, sacando fuera las crías ya adultas
de la especie, o espesando la líquida miel
o hinchando las celdillas con el dulce néctar,
o toman la carga de las que van llegando o en formación cerrada
de la colmena arrojan al perezoso rebaño de los zánganos;
hierva el trabajo y de la miel se escapa un olor a tomillo.
(*Aen.* I. 430 y ss.)

No en colmenas de abejas la frecuencia,
priesa y solicitud cuando fabrican
en el panal la miel con providencia,
que a los hombres jamás lo comunican
ni aquel salir, entrar y diligencia
con que las tiernas flores melifican,
se puede comparar ni ser figura
de lo que aquella gente se apresura.
(Ercilla VII, 50)

¹ Pedro de Oña nació en el sur de Chile en 1570, mientras que el testimonio poético de Diego Arias y del autor de *La Guerra de Chile* da cuenta de que ambos fueron soldados que participaron activamente del quehacer militar en Arauco durante las últimas décadas del siglo XVI. El autor de *Cuarta y Quinta parte de La Araucana*, Santisteban Osorio, en cambio, habría conocido las historias de Arauco mediante la lectura del poema de Ercilla, sin haber tenido la oportunidad de viajar al Nuevo Mundo (Medina 1878, 119-131).

Un ejercicio de recepción del modelo virgiliano realiza Ercilla para describir ese mismo saqueo, comparándolo con el trabajo de las hormigas, símil utilizado también por el poeta mantuano en la *Eneida* para describir el trabajo laborioso de los troyanos al arrastrar las naves al mar:

Tal las hormigas,
cuando, pensando en el invierno, asaltan
un gran montón de trigo y en sus trojes
lo quieren encorvar. La negra fila
por senda angosta avanza entre el herbaje
en el llano, cargada con la presa.
Unas a viva fuerza empujan granos
que las abruman, otras de la marcha
van cuidando y agujian las morosas
la senda toda en el trabajo hierve.
(*Aen.* IV, 402 y ss.)

Como para el invierno se previenen
las guardosas hormigas avisadas,
que a la abundante troje van y vienen
y andan en acarretos ocupadas;
no se impiden, estorban, ni detienen;
dan las vacías el paso a las cargadas:
así los araucanos codiciosos
entran, salen y vuelven presurosos.
(Ercilla VII, 53)

En ambos casos, sin embargo, la presencia del modelo clásico no se hace explícita al nivel de su mención, si bien su influencia resulta indudable. La técnica utilizada por los poetas del siglo XVI –sobre todo por Alonso de Ercilla– evoca con fuerza el estilo de las epopeyas grecorromanas. A través de ella, la historia de la guerra de Arauco relatada por los autores hispanos adquirió un tono semejante al de las gestas de Troya o del Lacio.

España develó al mundo la existencia de América, por lo tanto la descubrió a partir de su encuentro. Al hacerla ingresar al espacio del Occidente conocido, lo hizo incorporando a la historia universal no sólo la nueva realidad descubierta, sino también el pasado, lo que era su propia historia (Ainsa 1993, 17-18).

Así se garantizaba la continuidad de un discurso que servía al reforzamiento del sentido grandioso de los hechos cantados. Al mismo tiempo, los símiles sirvieron a la amplificación de la inteligibilidad del argumento, en la medida en que los códigos utilizados a través de este recurso, aproximaban la novedad de Arauco al mundo conocido por el lector europeo.

EXORDIO: PROPOSICIÓN E INVOCACIÓN PARA EL ENALTECIMIENTO DE LA GUERRA DE ARAUCO

La mayoría de las técnicas discursivas desarrolladas en la poesía épica apunta a dar fuerza y vida a las acciones que se narran o a engrandecer la relevancia de los acontecimientos. Es el caso del exordio, cuya composición había sido creada y desarrollada por la poesía griega y romana. Más allá de las diferencias entre ambas por el orden dado al interior del exordio, la iniciación de los poemas épicos integraba tres partes esenciales, constituidas por una *propositio* –que presenta el tema que se va a cantar–, una *invocatio* –que solicita el auxilio de las Musas para superar las dificultades de la empresa–, y una *narratio* –que sugiere un orden para el relato–. Cedomil Goic (2006, 71) indica que la diferencia fundamental entre la organización del exordio griego y el latino se halla en la inversión de la proposición y de la invocación.

En el caso romano, el exordio se inicia con la proposición, mientras la invocación abre los exordios de la poesía griega, como se aprecia en la *Iliada*. El modelo que continuarían los poetas renacentistas y, entre ellos, quienes cantaron los hechos de Arauco, fue el del exordio latino, cuyas formas pueden apreciarse en las obras de Virgilio y de Lucano. La elección de este modelo no parece casual cuando se considera la función que el exordio podía cumplir como parte de la intención discursiva de los poetas: «Poniendo en primer término la proposición, se da relieve al asunto, a la cualidad del narrador y a la significación personal del asunto como vinculado directamente al interés patrio del narrador» (Goic 2006, 72). Con la proposición se anunciaba la presentación de un asunto grandioso para captar el interés del lector y disponerlo en una actitud de admiración o de asombro.

La similitud entre las proposiciones que abren cada poema da cuenta del esfuerzo de los autores por dar continuidad a la tradición del género. Su obra se insertaba así como parte de dicha tradición, pero se cargaba al mismo tiempo de un sentido y de una perspectiva que se renovaban conforme a la disposición del poeta o del contexto histórico en el que se hubiera inspirado.

Basta con citar la *propositio* virgiliana para apreciar luego los ecos de sus versos en la obra de Ludovico Ariosto y constatar, a partir de esta, su proyección en los poemas que cantaron la guerra de Arauco:

Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris
 Italiam, fato profugus, Laviniamque venit
 Litora, multum ille et terris iactatus et alto
 Vī superum saevae memorem Iunonis ob iram.
 (*Aen.* I, 1-4)²

² «Canto las armas y al héroe, que de Troya / prófugo por el hado vino a Italia, / en las lavinias costas, el primero; / al que en tierras y mar se vio batido / de adversos dioses, por la cruda saña / de Juno rencorosa».

Le donne, i cavallier, l 'arme, gli amori,
 le cortesie, l 'audaci imprese io canto,
 che furo al tempo che pass aro i Mori
 d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
 seguendo l 'ire e i giovenil furori
 d'Agramante lor re, che si die vanto
 di vendicar la morte di Troiano
 sopra re Cario imperator romano.
 (Ariosto I, 1)³

La octava inicial de cada poema sobre la guerra de Arauco da cuenta de la continuidad de una tradición lograda por medio del ejercicio de recepción y de resignificación de la tradición épica que desarrolló, inspiró y nutrió a cada autor⁴:

No las damas, amor no gentilezas
 de caballeros canto enamorados,
 ni las muestras, regalos y ternezas
 de amorosos afectos y cuidados;
 mas el valor, los hechos, las proezas
 de aquellos españoles esforzados,
 que a la cerviz de Arauco no domada
 pusieron duro yugo por la espada.
 (Ercilla I, 1)

Canto el valor, las armas, el gobierno,
 discanto aviso, maña, fortaleza,
 entono el pecho, el ánimo y nobleza
 del extremado en todo joven tierno;
 hinche la fama agora el áureo cuerno,
 apreste de sus alas la presteza,
 redoble su garganta el claro Apolo
 y llévese esta voz de polo a polo.
 (Oña I, 1)

Salga con nueva voz, mi nuevo acento
 entre las roncas cajas concertado,
 y el animoso espíritu y aliento,
 entre rotas banderas reforzado;
 que el Arauco bárbaro sangriento
 metido entre las pocas que han quedado
 publica nuevas armas, nueva guerra,
 por los anchos contornos de la tierra.
 (Santisteban IV, I, 1)

La guerra envejecida y larga canto
 tan grave, tan prolija y tan pesada
 que a un reino poderoso y rico tanto
 le tiene la cerviz ya quebrantada.
 Y en el discurso de ella también cuanto
 han hecho memorable por la espada
 aquellos que a despecho del estado
 el gran valor de Arauco han sustentado.
 (*La Guerra de Chile* I, 1)

Los versos de Ercilla en *La Araucana* se contraponen a los de Ariosto, pero afirman por oposición la continuidad del estilo. Tal como afirma Bellini (1985, 116-117), la posición antitética de Ercilla frente a Ariosto no respondería a una actitud de condena del español a la obra italiana, sino a una necesidad de definir la particularidad de *La Araucana* dentro de la tradición del género y ante

³ «Damas, armas, amor y empresas canto / caballeros, esfuerzo y cortesía / de aquel tiempo que a Francia dañó tanto / pasar moros el mar de Berbería, / de Agramante, su rey, siguiendo cuanto / con juvenil furor les prometía, / en él vengar la muerte de Troyano / sobre el rey Cario, emperador romano».

⁴ De los cinco poemas que cantaron la guerra de Arauco en el siglo XVI, solo *Purén Indómito* no posee un exordio, ya que su manuscrito fue hallado incompleto, especialmente su primera parte.

el que ya se consideraba como el poema épico moderno por excelencia. Para Antonio Prieto (1987, 821), la oposición de Ercilla no sería de carácter personal, sino que podría conectarse con la trayectoria de la poesía épica culta en España, cuyo carácter nacionalista le exigía distinguirse de la obra de Ariosto. Así también puede observarse en *Arauco Domado* y en *La Guerra de Chile*, pues cada poeta, apropiándose de este recurso, le confirió un sello que habría surgido de su propia percepción de la historia.

A este respecto, si bien todos los poemas versan sobre un argumento común, a saber, la conquista de Chile y la guerra de Arauco, la perspectiva de cada autor es distinta, ya que responde al momento del conflicto sobre el cual se detienen. Mientras Ercilla, Oña y Santisteban se concentran en el primer periodo del proceso de conquista, hacia la década de 1550, protagonizado por García Hurtado de Mendoza y por Lautaro o Caupolicán, quienes destacaron por el arrojo y valor de sus gestas, *Purén Indómito* y *La Guerra de Chile* se refieren al momento que se inició con la rebelión de los araucanos contra el gobernador Martín García Oñez de Loyola, en 1598, que abrió una etapa de caos y corrupción en el sur de Chile. Sus visiones de la guerra fueron, por lo tanto, muy distintas. Mientras los primeros poemas percibieron un conflicto marcado por las acciones heroicas, los últimos advirtieron y lamentaron la violencia y crueldad de una guerra que se había prolongado en exceso, perdiendo sus valores originales.

No obstante, pese a las diferencias, es posible advertir en estas proposiciones un diálogo intertextual. La proposición de *La Guerra de Chile*, último poema de este corpus épico, sugiere una continuidad por oposición. El poeta habla de una guerra desgastada, que había comenzado a cantarse en la obra de Ercilla, y se vincula con *La Araucana* cuando se refiere a la cerviz de Arauco, domada por la duración del conflicto. La octava siguiente, por lo demás, propone «cantar los casos que jamás fueron contados» (I, 2, 5), asumiendo una labor de prolongación de la materia abordada por los poetas anteriores. Así, en la oposición hay, después de todo, un encadenamiento: «La especificidad de *La Guerra de Chile* consiste precisamente en la proliferación de los signos que indican su pertenencia a una tradición discursiva, a un linaje narrativo prestigioso» (Triviños y Rodríguez 1996, 43). A través de la proposición, el autor reconoce versar sobre el mismo asunto que los poetas precedentes, pero se encarga de hacer notar, al mismo tiempo, su diferencia. Sus versos hacen referencia a una guerra corrompida, que había perdido el brillo del heroísmo y que no parecía inspirar esa mirada épica que, en cambio, había motivado a Ercilla y a Oña.

Considerándolas como partes de una estructura mayor correspondiente al exordio, las proposiciones fortalecen su sentido cuando la relevancia del tema es sugerida también a través de las invocaciones. Son ellas las que parecen asegurar con mayor fuerza el tono épico del relato, ya que constituyen apelaciones que solicitan por parte del narrador la inspiración de una musa o de una

autoridad para cantar acontecimientos que, precisamente por su grandeza, requerían de la iluminación del poeta.

Tal como explica Goic (2006, 72), la *invocatio* sirve al narrador en dos perspectivas: la primera, para inspirar el tono elevado que corresponde a la grandeza del asunto a tratar y que no se alcanza solo con la voz humana, sino con la mediación de las Musas; la segunda, para autorizar la omnisciencia que el narrador épico, en su condición de tal, requería.

La célebre invocación homérica al comienzo de la *Iliada* constituye una buena muestra de este recurso que desde el inicio del relato, eleva la categoría del argumento a cantar: «Canta, oh diosa, la cólera del Périda Aquiles, cólera maldita que causó a los aqueos incontables dolores, precipitó al Hades muchas valientes vidas de héroes y a ellos mismos los hizo presa para los perros y para todas las aves...» (*Il.* I, 1 y ss.).

Otros llamados, en cambio, se intercalan en el interior de los poemas, cuando el narrador se apresta para referirse a un nuevo tema que le parezca digno de memoria o bien para garantizar, a través de la inspiración divina, la verosimilitud del pasaje que relata a continuación. Homero abre el catálogo de las naves, invocando a las Musas para asegurar la certeza de los nombres que enumeraría (*Il.* II, 484 y ss.), mientras Virgilio pregunta a estas divinidades los motivos de los infortunios de Eneas (*Aen.* I, 8-10), así como la identidad del dios que protegía las naves troyanas: «Decidme, oh Musas, de tan crudo incendio, qué dios libró a los teucros y a sus barcos» (*Aen.* IX, 77).

El mismo sentido mantienen las invocaciones realizadas por los poetas hispanos, cuando anuncian el tema que se ha de cantar a través de un llamado a las Musas que auxiliarían al narrador para recordar con precisión los nombres o acontecimientos dignos de eternizarse en la memoria. La mayoría de estas invocaciones, sin embargo, se encuentran dentro de las obras y no en el comienzo, tendencia que se inicia en *La Araucana* y que los demás autores continuaron como parte de la tradición inaugurada por el canon épico de Ercilla⁵. Pedro de Oña, por ejemplo, se dispone así a describir el catálogo de los guerreros que acompañaron a García Hurtado en su campaña hacia Arauco:

Pero de vuestras alas confiado,
 ¡oh Musas! Echaré a volar mi pluma,
 diciendo, aunque en ceñida y breve suma,
 las cosas deste alarde señalado.
 (Oña IX, 40, 1-4)

⁵ Mario Rodríguez (1984, 110) advierte, dentro de este mismo canon ercillano, otras técnicas discursivas que caracterizaron a los poemas versados en la guerra de Arauco, como el inicio de cada canto que consiste en reflexiones tópicas. No obstante, este recurso se halla también en obras anteriores, destacando en *Orlando Furioso*. La afirmación, de este modo, vale para la consideración de la épica hispanoamericana, pero se entronca al mismo tiempo con la tradición de la épica renacentista previa, iniciada por los poetas italianos (Chevalier 1966, 153).

La invocación pudo haberse inspirado en el pasaje de la *Eneida*, VII, 37-45, cuando el narrador solicita la ayuda de Érato para traer a su memoria los nombres de los guerreros, tal como pretendía Pedro de Oña (Castro y Zapata 2009, 282). No obstante, su inserción dentro del texto debía responder, además, a la cosmovisión de los poetas, que solo podrían recurrir a la inspiración de figuras mitológicas como parte de las formalidades propias del género, que garantizaban el tono épico para la narración. Por eso, Ercilla invoca a las Musas para solicitar su inspiración e introducir el relato de la batalla de Lepanto (XXIV, 3), pero su llamado incorpora a la vez una apelación a la autoridad de Felipe II, como un recurso que se explicaría dentro del contexto histórico cultural al que pertenecieron el autor y su obra. Claramente, Alonso de Ercilla llamaba a las Musas en el marco de un discurso que continuaba las formas de la épica clásica y los códigos propios del género, pero la verosimilitud de su relato pudo requerir también de un testigo válido para su tiempo, que el poeta halló en la autoridad del monarca. Para Goic (2006, 76-77), las repercusiones de la inclusión de Felipe II en la invocación de Ercilla serían aún más amplias. Implicarían la renuncia a las Musas, y con ellas, a los tonos fantásticos que podrían haber amenazado el carácter humano y verdadero que el poeta buscaba para su obra.

Así también podría comprenderse la invocación realizada por Diego Arias, quien juega con la posibilidad de invocar a las nueve Musas para aprestarse a narrar la historia de la guerra de Arauco a partir de la presentación de Francisco de Quiñones —*el nuevo Marte*—:

No os pido yo el favor, no, de Helicon,
hermanas nueve del intenso Apolo,
que Grimanesa sola es quien abona
mi heroica historia y basta el suyo solo:
el cual, pues de Clío quiso la corona,
ya es bien vaya del uno al otro polo
la Fama eternizando sus hazañas
del Marte nuevo, honor de las Españas.
(Arias XXIII, 28)

Purén Indómito parece incluso dar inicio a una nueva parte del poema a través de esta invocación, aunque curiosamente, esta se halla en medio del penúltimo canto, cuando la llegada del gobernador al sur de Chile augura mejores tiempos para la colonia española. Sin embargo, y «más claramente que Ercilla, Diego Arias explicita la exclusión de las musas y las sustituye por la figura de su protectora» (Rodríguez 1984, 117)⁶. La intención históri-

⁶ A partir de esta observación, que daría cuenta de un intertexto que vincula la obra de Arias con la de Ercilla, Rodríguez (1984, 110-117) plantea la posibilidad de que también haya existido un exordio al comienzo de *Purén Indómito*. Aun cuando este exordio no pueda conocerse, el interior del mismo poema sugiere que el exordio se

ca del poeta parece impedirle acogerse al favor de las divinidades clásicas, y finalmente funde su llamado con uno dirigido a Grimanesa, valedora de su obra. El peso de la tradición clásica se hace sentir prácticamente por oposición: el poeta requiere de su presencia, aunque sea para, al mismo tiempo, renegar de ella.

Diego de Santisteban, por su parte, rehúye de una forma aún más explícita a los términos clásicos, pero mantiene incluso así sus formas discursivas. La *Quinta Parte de La Araucana* se abre con un exordio que incluye una invocación a María (V, I, 6-7), cuya figura cristianiza el llamado a las Musas, pero mantiene a su vez, el mismo ánimo y tono que buscaba imprimirse en las obras épicas de la Antigüedad:

Vos Sacrosanta Virgen, cuia planta
 Pisa el Cielo, de ardiente luz vestida,
 Cuias entrañas, i morada santa
 Le dieron carne a Dios, i de Hombre vida
 De quien tiembla el Rei Tártaro, i se espanta
 Veros tan adelantante, i preferida,
 Depositaria, i curadora Madre,
 Del Maiorazgo del Eterno Padre.
 Tu me gobierna, rige, i encamina,
 Que si tu gracia en popa da a mi mano,
 Como Próspera, Rica, i tan Divina,
 No dudo io que mi jornada acabe:
 Sin ti qualquiera curso desatina,
 Porque de su salud tienes la llave,
 El governalle lleva, que llevado,
 Será al fin mi camino enderecado.
 (Santisteban V, I, 6-7)

En los versos de Santisteban, no hay cabida para los nombres de la mitología antigua, pero se mantiene el mismo ánimo que en los poemas que lo precedían. De este modo, y al igual que en el caso de los símiles, el exordio en su proposición y en su invocación da continuidad a las técnicas discursivas sin imitar siempre en forma explícita a los modelos antiguos. Los clásicos sirven así en su calidad de tales, permitiendo la renovación de su valor conforme al contexto en el que se reciben y reescriben, pero sin perder el rol y sentido más propio y original de sus recursos literarios.

habría compuesto al menos de una *propositio*, que presentaría el tema a cantar y la intención del poeta de apegarse a la verdad, tal como también se iniciaba *La Araucana* continuando un modelo inaugurado por Virgilio y desarrollado en el siglo XVI, entre otros, por Ariosto.

ACUMULACIÓN Y REPETICIÓN

Una perspectiva de análisis similar a la utilizada para interpretar el valor de los símiles, de la proposición y de la invocación en los poemas sobre Arauco puede aplicarse con otras técnicas, como aquellas de la acumulación o atroísmo y de la repetición. La figura retórica de la acumulación consiste en la enumeración de partes o circunstancias, nombres o verbos, mientras que la repetición corresponde a la reiteración de una palabra, ambas con el fin de dar fuerza a un determinado argumento. Lerner indica que las dos figuras fueron «ávidamente buscadas por los clásicos» (1992, 162), ya que servían a la intensificación del acontecimiento descrito y de las emociones que este proyectaba.

Las acumulaciones nominales, por ejemplo, se insertaban especialmente dentro del relato de las batallas, tal como ha notado Miniconi (1951, 158-171) al clasificar los tópicos propios de la descripción de un combate épico. Los nombres de guerreros –victoriosos o vencidos– se acumulan en pocos versos para dar intensidad a la acción que se desarrolla, como puede leerse en los versos de la *Eneida* que describen una arremetida de Turno contra los hombres de Eneas:

Mata a Esténelo, a Folo y a Tamiro,
cuerpo a cuerpo los dos, y desde lejos al primero,
y también a los Imbrásides, Glauco y Lades...
(*Aen.* XII, 341-343).

En *La Araucana*, estas acumulaciones nominales se extienden aún más, y poetas como Pedro de Oña recurrieron constantemente a esta técnica. Tal como afirma Lerner (2012, 149), Ercilla recurrió al uso de las acumulaciones y a la repetición de estructuras gramaticales para dar forma literaria a la agitación y dinamismo propios de los preparativos y del desarrollo de las batallas. Así, los poetas dotaron a este recurso de una continuidad que finalmente la constituye en una característica propia del discurso épico del siglo XVI, reforzando las escenas centradas en las batallas o en los desfiles de guerreros.

Tras él se arroja el bravo Tucapelo,
siguiéndole Talguén su amigo grande,
con Rengo, Leucotón y Lepomande
y Engol, a quien sirvió mi patrio suelo.
(Oña V, 84, 1-4)⁷

⁷ Ejemplos similares en Ercilla IV, 8; V, 42; IX, 42; IX, 82; XIII, 23; XIX, 49-50; XXI, 3; XXV, 26-27; XXVII, 6; XXV, 25-29; XXV, 50-51; Oña V, 84; VI, 13-15; VI, 36; VI, 63-64; IX, 82; XI, 76; XI, 96; XI, 101-103; Santisteban IV, I, 25; IV, III, 27-29; V, IX, 1; V, XVII, 51-53; V, XIX, 28; Arias VI, 32-36; XIII, 21-22; XVII, 19-21; *Guerras de Chile* IV, 9.

El recurso, sin embargo, no servía solo a la enunciación de personajes. *Purén Indómito* –así como los otros poemas– ofrece también algunos ejemplos de acumulaciones verbales que, en su enumeración, dan fuerza y agilidad a la acción bélica que se relata, retratando, en palabras de Lerner, «el vértigo de la batalla» (2012, 150). Así ocurre en la siguiente descripción que, por lo demás, se inscribe dentro de un símil que nuevamente evoca a la fauna del hemisferio Norte:

Al bárbaro escuadrón bravo atropella
y cual hambriento tigre despedaza,
derriba, mata, hiende, pisa, huella,
castiga, daña, espanta y amenaza.
(Arias VI, 28, 1-4)⁸

Quizás por el mismo rol que podía cumplir este recurso, la mayoría de las acumulaciones verbales se introducen en la narración de una batalla o de los esfuerzos por organizar una expedición militar o naval. Se trata de una opción estética, que no ofrece más información que la que podría haber estado contenida en un solo concepto, pues todas las acciones mencionadas poseen, en cierta medida, una vinculación semántica. Sin embargo, al desplegarse, fortalecen el ritmo de la acción descrita, la cargan de energía y amplifican su relevancia: los verbos, en su acumulación, dotan al argumento de teatralidad. La descripción cobra una vitalidad que genera en el lector una impresión de inmediatez de la acción, así como del testimonio directo y vivencial del narrador. Incluso, la octava recién citada da cuenta de una enumeración que no es gradativa, que no ordena cronológica o jerárquicamente los verbos, sino que resulta caótica, tal como las mismas acciones debieron parecer al testigo de los acontecimientos.

El mismo tono, adquieren también las repeticiones anafóricas, aquellas que reiteran una o más palabras, reforzando la tensión o la concentración de energías sobre una acción. Las acumulaciones anafóricas suelen ser interrogativas, pues surgen de una reflexión del narrador y refuerzan así una emoción inspirada en los acontecimientos relatados. Es el caso de las descripciones de Oña acerca de la navegación de García Hurtado de Mendoza y sus hombres hacia Chile, que, mediante la repetición del pronombre *quién*, en un primer caso, reflejan una atmósfera de quietud y de paz y que, en un segundo ejemplo, dan cuenta de la tensión provocada por una tormenta:

Quién mira las llanadas y collados,	Quién a la religión se ofrece en voto,
Quién con el dedo apunta la Serena,	Quién el favor divino apriesa invoca;
Y quién alaba el sitio, quién el puerto,	Quién con el sacro símbolo en la boca
Al soplo de los aires encubierto.	De todo corazón está devoto.
(Oña III, 9)	(Oña III, 92)

⁸ Ejemplos similares se encuentran en *Ercilla* II, 75; IV, 39, 2; VIII, 50; XXII, 38, 7; Oña XI, 100; Arias VII, 32; VII, 64; XIII, 1; XIII, 21; XIII, 23.

Tal como se advierte en los versos citados, las acumulaciones y repeticiones son recursos que fortalecen el sentido de la acción relatada, ofreciendo al lector la posibilidad de imaginar ante sí el acontecer de lo narrado y admirarse de las proezas inscritas en ello.

No obstante, tal como en el caso de las otras técnicas discursivas ya presentadas, la influencia de los clásicos no se presenta mediante la evocación explícita de sus protagonistas o de su terminología, sino a través del ánimo que estos recursos infunden a la representación de los acontecimientos. Por este motivo, su incorporación no surgiría de la imposición del género. Más bien, su utilización respondería a las posibilidades que este ofrecía en cuanto tal para dotar de sentido y de valor a una historia que, de por sí, debió resultar impresionante o admirable a sus protagonistas y testigos.

Lo épico de estos encuentros guerreros se reafirma en los recursos formales del género; lejos de ser un molde que obliga a permanentes constricciones expresivas y narrativas, la épica resultaba para Ercilla la convención necesaria, el espacio que le permitía la libertad de lo imaginario para el relato de su experiencia (Lerner 1991, 130).

Tal como señala Pierre-Jean Miniconi (1951, 25), los poetas épicos parecen partir siempre por la intención de continuar una tradición que con ellos podía renovarse, sin perder por eso sus características esenciales. Así, la originalidad de las obras no radicaría en la plena libertad creativa del autor, sino más bien en su capacidad para tratar apropiadamente un sujeto o un tema que los antecesores, de cierto modo, ya habían dispuesto, pero que se renovaba en una nueva historia.

CONSIDERACIONES FINALES

Las técnicas discursivas orientadas en su mayoría a enaltecer la historia cantada y a conferirle el tono épico que ella misma habría inspirado constituyeron recursos valiosos para los poetas que escribieron sobre la guerra de Arauco, tanto en un sentido estético como discursivo. Estos autores dieron continuidad a un estilo de antigua tradición, pero modernizaron al mismo tiempo su sentido, apropiándose de estos recursos en beneficio de la representación de una historia que, siendo particular, resultaba tan admirable como las grandes gestas del mundo antiguo.

El uso de las técnicas heredadas y actualizadas a partir de la poesía épica antigua no respondió solo a necesidades estilísticas propias de las tendencias literarias clasicistas del Siglo de Oro español, sino que puede comprenderse también por las posibilidades discursivas que estas fórmulas ofrecían. Tal vez, impresionados por los avatares de la conquista de Chile, los poetas se vieron motivados a recurrir a una tradición que había perfijado las fórmulas para

exaltar acontecimientos dignos de asombro. Desde esta perspectiva, entonces, es posible comprender el rol de los recursos aquí descritos. Se trata de técnicas que responden a una cosmovisión coherente, que trascendía el plano de los estilos y formalidades que podrían haberse impuesto para forzar la imitación de las obras clásicas. Más que un estilo, la influencia de la tradición épica clásica puede entenderse como el fundamento a partir del cual la materia de los poemas se organiza, se comprende y se representa.

Mediante estos recursos, los poemas que cantaron la guerra de Arauco adhirieron a una tradición trascendente al contexto de la conquista de Chile, amplificando los alcances del conflicto bélico que relataban, fortaleciendo su connotación epopéyica y universalizando su inteligibilidad, en un diálogo tanto con los autores clásicos del pasado como con los lectores europeos que se abrían a la valoración de la novedad de América.

FUENTES

- Anónimo. 1996. *La Guerra de Chile*. Edición crítica de Mario Rodríguez Fernández. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Arias de Saavedra, Diego. 1984. *Purén Indómito*. Edición crítica de Mario Ferreccio Podes-tá. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional de Chile.
- Ariosto, Lodovico. 2002. *Orlando Furioso*. Edición de Isabel Andreu Lucas. Madrid: Cátedra.
- Ercilla, Alonso de. 2002. *La Araucana*. Edición de Isaías Lerner. Madrid: Cátedra.
- Homero. 2000. *Iliada*. Trad. Emilio Crespo. Madrid: Gredos.
- Oña, Pedro de. 1917. *Arauco Domado*. Edición Crítica de la Academia Chilena por José Toribio Medina. Santiago de Chile: Universitaria.
- Santisteban Osorio, Diego de. 1597. *Cuarta y Quinta parte de La Araucana*. Salamanca: Impreso en casa de Juan y Andrés Ranaut.
- Virgilio. 1999. *Eneida*. Trad. Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Ainsa, Fernando. 1993. «Invencción de la utopía y deconstrucción de la realidad». En *Sentido y proyección de la conquista*, comp. Leopoldo Zea, 17-36. México: Fondo de Cultura Económica.
- Avallé-Arce, Juan Bautista. 2000. *La épica colonial*. Barcelona: Eunsá.
- Bellini, Giuseppe. 1985. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia.
- Bettin, Giancarlo. 2006. *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema épico e caballeresco: 1520-1580*. Venezia: Instituto Veneto di Scienze.
- Beye, Charles. 1968. *The Iliad, the Odyssey and the Epic Tradition*. Londres: MacMillan.
- Castro, María Dolores y Almudena Zapata. 2009. «Tópicos épicos de cuño virgiliano en el *Arauco Domado* de Pedro de Oña». En *'Pectora mulcet'*. *Estudios de Retórica y oratoria Latinas*, ed. Trinidad Arcos, José Fernández López y Francisca Moya del Baño, 277-289. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

- Chevalier, Maxime. 1966. *L 'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du 'Roland furieux'*. Bordeaux: Institut d' Études Iberiques et Ibero-Americaines de l' Université de Bordeaux.
- Cristóbal, Vicente. 1995. «De la Eneida a La Araucana». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 9: 67-101.
- Goic, Cedomil. 2006. *Letras del Reino de Chile*. Navarra: Editorial Iberoamericana.
- Lerner, Isaías. 1992. «Ercilla y la formación del discurso poético áureo». En *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro*, Brian Dutton y Victoriano Roncero López, 155-166. Madrid: Castalia.
- Lerner, Isaías. 2012. «Lope de Vega y Ercilla. El caso de *La Dragontea*». *Criticón* 115: 147-157.
- Medina, José Toribio. 1878. *Historia de la literatura colonial en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Librería del Mercurio.
- Miniconi, Pierre-Jean. 1951. *Étude des themes guerriers de la poésie épique greco-romaine suivie d'un index*. Paris: Les Belles Lettres.
- Nieto, Mauricio. 2004. «La comprensión del Nuevo Mundo: Geografía e Historia Natural en el siglo XVI». En *El Nuevo Mundo. Problemas y debates*, ed. Diana Bonnett y Felipe Castañeda, 1-12. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Nimis, Stephen. 1987. *Narrative semiotics in the epic tradition. The simile*. Indiana: Indiana University Press.
- Olson, Kristen. 1980. *Ariosto and the Classical Simile*. Cambridge: Harvard University Press.
- Palli-Bonet, Julio. 1953. *Homero en España*. Barcelona: Imprenta Elzeviriana.
- Pice, Nicola. 2003. *La similitudine nel poema épico*. Bari: Edipuglia.
- Prieto, Antonio. 1987. *La poesía española del siglo XVI*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez, Mario. 1984. «Estudio preliminar». En *Purén Indómito*, Diego Arias de Saavedra. Concepción: Universidad de Concepción.
- Segura Ramos, Bartolomé. 1982. «El símil de la épica (Iliada, Odisea, Eneida)». *Emerita* 50: 175-197.
- Steele, Robert Benson. 1918. «The similes in Latin epic poetry». *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 49: 83-100.
- Triviños, Gilberto y Mario Rodríguez. 1996. «La clausura de la epopeya en *La Guerra de Chile*». *Estudios Filológicos* 31: 39-56

Fecha de recepción: 26 de junio de 2018.

Fecha de aceptación: 19 de septiembre de 2018.