

Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras

Imitación e innovación: los símiles largos en el poema épico *De Cortés valeroso y Mexicana* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega

Tesis para optar por el grado de: Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas  
Presenta: Gabriel fuentes González  
Asesor de tesis: Dra. Ana Castaño Navarro.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

Introducción	3
Características generales del <i>De Cortés valeroso</i>	5
Destinatario del poema	5
La influencia de la crónica	7
Su naturaleza fragmentaria	9
El tratamiento temporal	11
La estructura virgiliana del <i>De Cortés valeroso</i> y <i>Mexicana</i>	15
El papel del canto XI en la estructura	18
El narrador en el <i>De Cortés valeroso</i> y <i>Mexicana</i>	21
El símil largo	23
El símil largo después de Homero	29
El símil largo en <i>De Cortés valeroso</i>	36
Funciones del símil largo	37
Ornato y claridad	38
Variedad y pausa	43
Continuidad narrativa	48
Rasgo genérico	51
Descripción	52
Introducir cambios en la narración	59
Rasgo prestigioso	60
Comentar la acción	63
Temáticas y fuentes	66
El símil cinegético	67
El símil animal	83
Los símiles naturales	100
Símiles histórico-mitológicos	117
Estructuras de los símiles largos	129
Los Términos	129
Extensión y distribución de los símiles	134
Conclusiones	140
Bibliografía	145

## Introducción

Tal vez debido a la naturaleza mestiza de las culturas americanas “posthispánicas“, la crítica literaria ha optado por emplear un criterio doble para clasificar ciertas obras producidas entre los siglos XVI y XVII como americanas; de estos dos criterios, uno tiene que ver con el tema que desarrolla la obra y el otro con su autor. Esto ocurre independientemente del género al que dicha obra pertenezca. En el caso que nos interesa, el de la épica, podemos señalar el poema épico *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles* (1624) de Bernardo de Balbuena, el cual, a pesar de no abordar un tema americano, es considerado como literatura americana debido a la estancia de su autor en lo que actualmente es México, Jamaica y Puerto Rico. En el caso contrario, podemos señalar el poema *De Cortés valeroso y Mexicana* (1588), de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, en el que un autor peninsular que nunca viajó al Nuevo Mundo desarrolla una temática íntimamente relacionada con él.

El tema de la clasificación de las obras literarias como americanas cobra especial relevancia cuando consideramos el hecho, señalado por Marcelino Menéndez Pelayo, de que las tres epopeyas más grandes del siglo áureo fueron escritas en el Nuevo Mundo: *La Christiada* (1611) de Diego de Hojeda fue escrita en Perú, *La Araucana* (1569, 1578, 1589) de Alonso de Ercilla, escrita en Chile, y el ya citado *Bernardo* de Balbuena, escrito en México, Jamaica y Puerto Rico. Cabe señalar que, independientemente del criterio que adoptemos, la considerada épica americana es siempre culta; con esto nos referimos a obras poéticas de gran extensión, inspiradas en los modelos clásicos, especialmente virgilianos, por tanto de tono grandilocuente y escritas en metro italiano: octavas, y divididas en cantos.

Igualmente importante es recordar que, en su época de apogeo (siglos XVI y XVII), la poesía épica renacentista fue considerada como el género más prestigioso por los lectores educados, los cuales poseían los conocimientos de retórica y de poesía clásica necesarios para acceder a cada uno de sus niveles. Este público, como reconoce Chevalier, estaba constituido principalmente por personas cultas interesadas en la historia (Chevalier, 1976, 119-124). Sin embargo, a pesar de no ir dirigido al gran público, cuyas necesidades literarias eran satisfechas por los libros de caballería, la poesía épica fue un género ampliamente ejercitado: tan sólo en el mundo hispánico, entre 1550 y 1650, podemos llegar a contar más de doscientos poemas de este tipo.

Con el paso del tiempo, el círculo de sus lectores, ya de por sí limitado a una clase culta, se fue estrechando, y con él el número de quienes los escribían: la épica compuesta en la segunda mitad del siglo XVIII (*Hernandia* de Francisco Ruiz de León) es ya considerada anacrónica. Actualmente, la crítica reconoce, de las más de dos centenas de epopeyas, apenas un puñado como obras de algún interés literario; prueba de ello es la casi entera centralización de los estudios sobre la épica del Siglo de Oro en la obra de Ercilla, la cual, por cierto, es la única que suele incluirse en los manuales de literatura hispanoamericana. Frank Pierce señala incluso que “la épica del Siglo de Oro cae fuera de las lecturas del hispanista medio” (Pierce, 1961, 1). En el caso de la épica del llamado “ciclo cortesiano”, la omisión es particularmente notoria, las obras de este tipo están prácticamente desterradas de las historias literarias americanas, y apenas someramente tratadas por las mexicanas, al igual que por los trabajos más especializados: Frank Pierce dedica a la épica “colonial” menos de una página y, dentro de ella, las dos obras épicas de Gabriel Lobo Lasso de la Vega: *Mexicana* (1594) y la ya citada *De Cortés valeroso y Mexicana*, aunque les concede cierta importancia, no ocupan más de un párrafo (Pierce, 1961, 286). Incluso dentro de los tratados de literatura mexicana, el ciclo cortesiano es escasamente estudiado, en comparación con obras como *La historia de la Nueva México* (1610) de Gaspar Pérez de Villagrà, o el propio *Bernardo* de Balbuena, y

aun dentro de la propia obra épica del poeta madrileño, *De Cortés valeroso y Mexicana*, es opacada por su hermana mayor (*Mexicana*), entre otras cosas, por ser la versión completa y definitiva de las hazañas del capitán extremeño.

#### Características generales del *De Cortés valeroso*

A pesar de esto, el *De Cortés valeroso* es una obra que destaca dentro del repertorio épico del siglo áureo debido a una serie de rasgos únicos que condicionaron su composición. El primero de estos rasgos tiene que ver con la primicia de su tema, pues, aunque Lobo Lasso de la Vega no es el primero en intentar un poema épico sobre la conquista de la Nueva España, *De Cortés valeroso* sí es el primer intento auténticamente épico. Anteriores a él son tanto el poema *Nuevo mundo y Conquista* (primera mitad del siglo XVI) de Francisco de Terrazas, como los cantos XI a XIV del *Carlo famoso* (1566) de Luís de Zapata, pero mientras que el primero se quedó en borrador, el segundo más que poema épico es una crónica rimada.

#### Destinatario del poema

El segundo rasgo que determina la composición única del *De Cortés valeroso* es el tema de su dedicatoria. Unas de las características más frecuentes de la poesía épica a partir de Virgilio es el ofrecimiento de la obra al soberano. Del mismo modo en que el mantuano dedicó su poema a Augusto y Lucano a Nerón, así lo hicieron los poetas renacentistas; por ejemplo, Tasso ofrece su *Jerusalén libertada* al Duque de Ferrara y Camoens su *Lusíadas* a Sebastián I de Portugal. En la épica hispánica podemos señalar el caso de Ercilla, que dedicó su poema a Felipe II, y más tarde Ruiz de León hará lo mismo por Fernando VI. A diferencia de todos estos casos, las dos obras de Lobo Lasso de la Vega no están dedicadas a un rey, sino a Fernando Cortés, tercer Marqués del Valle y nieto del conquistador.

Este hecho aparentemente circunstancial cobra relevancia cuando recordamos que el destinatario de un poema épico es al mismo tiempo su lector ideal y, por lo tanto, el sentido y la intención global de la obra varían en función de este lector. En el caso de que el destinatario sea un soberano, en cuanto líder de una comunidad, las obras deben poseer un carácter y un alcance marcadamente sociales. En ellas, el verdadero protagonista es siempre una comunidad, que se identifica mediante términos nacionales o ideológicos, y de la cual dicho soberano es cabeza. Así tenemos que Sebastián I es el líder de los portugueses en *Los Lusíadas*, y el Duque de Ferrara lo es de la cristiandad. En estos casos las figuras de los héroes, Godofredo de Bullón y Vasco de Gama, respectivamente, sólo son valiosas en cuanto depositarias de los valores de sus sociedades.

Por su parte, la épica dedicada a particulares, de la cual *De Cortés valeroso* es uno de los pocos ejemplos, si no es que el único, al estar dedicada a una figura sin la responsabilidad social de un soberano, experimentará un desplazamiento en su enfoque: de lo colectivo a lo individual, y aunque esta característica no la libraré por completo de poseer un trasfondo social, sí hará que éste sea de naturaleza completamente diferente: mientras que, en el caso de la épica dedicada al rey, la virtud radica originalmente en la colectividad y de ahí se deriva al héroe individual, en su contraparte se da el proceso exactamente contrario: el individuo es puesto sobre su sociedad, él es la fuente de la virtud de la cual ella se beneficia.

Esto provoca una casi completa centralización del poema en un personaje, rasgo particular de las obras de Lobo Lasso de la Vega, ya que, por lo general, los autores épicos, siguiendo a Homero, suelen dividir las virtudes en categorías: capacidad bélica, prudencia, piedad, etc. y repartirlas entre distintos personajes. Pongamos por ejemplo la *Jerusalén libertada*; en ella Tasso organiza a sus personajes de la siguiente manera: Reinaldo es el prototipo de las virtudes bélicas (fuerza, valor, furor), Tancredo está relacionado con los valores

caballerescos (compasión, determinación y amor cortés), mientras que a Godofredo de Bullón, como protagonista del poema, le corresponde la virtud épica que para Bonifaz Nuño es la más importante: la piedad, en su grado más sublime, la religiosa (Bonifaz Nuño, 2006, XIV). En este modelo, la posesión de una cierta virtud supone la carencia, si no total, de otras. Siguiendo con los mismos ejemplos, tenemos que la excesiva beligerancia de Reinaldo lo aparta de sus deberes como guerrero, del mismo modo lo hace el amor de Tancredo por Clorinda. En el caso de Godofredo vemos que, a pesar de su deseo, se ve imposibilitado de tomar parte en las acciones bélicas más prestigiosas, como el combate individual con Argante, debido a su responsabilidad social como líder de las huestes cristianas. La complementación de los personajes, sus virtudes y sus respectivas carencias construyen una unidad orgánica, que podríamos comparar con un cuerpo en el que uno es la cabeza, otro el brazo y otro el corazón. A diferencia de estos casos, tanto en *De Cortés valeroso* como en *Mexicana*, todas las virtudes se concentran en la sola figura de Cortés como, en su momento, veremos puntualmente.

#### La influencia de la crónica

El tercero de los rasgos que le dan un carácter único a *De Cortés valeroso* tiene que ver con su autor, de quien, como ya dijimos, no consta que haya venido al Nuevo Mundo. Este hecho adquiere suma importancia cuando consideramos que la veracidad de la narración es uno de los principales objetivos que los autores de epopeyas históricas perseguían, debido a que, por una parte, una de las intenciones de este género era informar al lector sobre un suceso interesante o, en palabras del propio Ercilla, “dar noticia”, y por la otra la veracidad guardaba una estrecha relación con la noción de prestigio: la idea de que un argumento puramente histórico es superior a uno fantástico o imaginario está presente en los exordios de casi todas las épicas históricas. Entre los ejemplos más claros podemos señalar el de *La Araucana*: “Es relación sin corrupción sacada/ de la verdad, cortada a su medida” (1, 3, 5-6), el de *Los Lusíadas* “En mi canto a las glorias lusitanas/ no encontrarás hazañas mentirosas” (I, 11, 1-2), y el *De Cortés valeroso*:

No ofrezco, señor, ajenos hechos,  
no incógnitas hazañas, no invenciones,  
no varia poesía ni ficciones,  
ni salgo de los límites estrechos  
de la verdad, do fundo mis razones,  
propios os son Fernando, y como tales  
harán vuestras grandezas inmortales.

(I, 4)

Sin embargo, en el caso de poemas como *La Araucana* o *Historia de la Nueva México* (1610), su veracidad es fuertemente espaldada por el hecho de que sus autores, Alonso de Ercilla y Gaspar Pérez de Villagrà respectivamente, son testigos presenciales de aquello que narran; mientras que en casos como el del *Carlo famoso* o las obras de Lasso de la Vega, en las que los autores carecen de ese privilegio, la única forma de lograr la deseada veracidad es apeándose lo más posible a una fuente que la posea. Del mismo modo en que Luis de Zapata lo hizo antes que él, Lasso de la Vega elige como fuente para su poema la *Historia de la conquista de México*, segunda parte de la *Historia general de las Indias* de Francisco López de Gómara (*De Cortés valeroso*, p. 38). Esta diferencia tiene importantes repercusiones en los estilos tanto de la obra de Zapata como de la de Lasso de la Vega, pues mientras el narrador testigo presencial posee tanto una mayor libertad para elegir y organizar los episodios como un repertorio más amplio de recursos poéticos y estilísticos, el narrador

indirecto se ve limitado en su empleo, debido, entre otras cosas, a que la menor veleidad poética o alejamiento de su modelo histórico puede lesionar su precaria veracidad. Debido a esto ocurre un efecto de mimesis con su fuente histórica: el autor no sólo toma de ella los datos esenciales para escribir su poema, sino que también, en ciertos casos, intenta recrear su estilo. A esto se debe que el número de recursos épicos sea reducido, al igual que su intensidad e importancia. Esto es especialmente claro en el caso de los combates individuales, recurso típicamente épico, los cuales son mucho menores tanto en número como en extensión en las obras de Lasso de la Vega que en la de Ercilla.

Los pocos episodios en que Lasso de la Vega se aparta de la crónica de López de Gómara, como la entrevista de Tezcatlipuca con Satanás (canto XII) o el canto profético de Calianera sobre la descendencia de Cortés (canto XI), ni afectan directamente la acción del poema, ni están directamente articulados a él, sino que siempre están precedidos de una introducción que interrumpe la continuidad de la narración y en la que se aclara su carácter ficticio, como el propio autor establece en su prólogo: “Sólo en la variedad del onceno canto y la descripción de la casa de la envidia del dozeno, podrá el lector recrear algún tanto el ánimo cansado de tantas veras y verdades si gustare de poesía y ficciones, como en cosas que lo son, porque historia de tanta autoridad como esta, ninguna mixtura de ella consiente, sin ir muy declarada por tal” (Lasso de la Vega, *De Cortés valeroso*, p.132).

#### La naturaleza fragmentaria del *De Cortés valeroso*

Para mantener una acción coherente, Virgilio, en la segunda parte de la *Eneida*, reduce el material mítico-histórico original sobre la fundación de Roma, de una extensa serie de campañas entre itálicos y troyanos, a una sola acción bélica. Este recurso le estaba prohibido a Lasso de la Vega debido a la sujeción al texto de López de Gómara, el cual contiene una gran cantidad de sucesos y datos que, por su dispersión y variedad, lo hacen un modelo poco apropiado para un género como la epopeya, cuya principal característica estructural ha sido, desde Homero, la unidad de acción:

“Una trama o intriga no es una, como piensan algunos, sólo porque trate de un solo personaje, puesto que a uno, aun siendo uno, le pasan mucha e infinitas cosas que no hay manera de formar unidad alguna con ellas ... Homero, sin embargo, o por arte o de natural parece haber visto bellamente es este punto ... porque al componer la *Odisea* no metió en el poema todo lo que le ocurrió a Ulises”

(Aristóteles, *Poética*, p. 13.)

Para contrarrestar este problema, en *De Cortés valeroso*, Lasso de la Vega decidió organizar tan vasto material en, por lo menos, dos partes. Lo que nos lleva a la cuarta característica del poema, la cual es, precisamente, su naturaleza fragmentaria: *De Cortés valeroso* narra la primera parte de la conquista, desde la llegada de Cortés a las costas de Yucatán, hasta la captura del emperador azteca. El impacto de este hecho ya fue mencionado por Frank Pierce, quien considera al *De Cortés valeroso y mexicana* “una narración histórica bastante sencilla”, puesto que en ella, Lasso de la Vega atenúa deliberadamente las características épicas en su poema, reservándolas para la segunda parte, misma que nunca emprendió y en la que se narrarían los hechos más importantes y dramáticos de la conquista: el asedio de Tenochtitlan, la retirada española y el ataque final a la capital mexicana (Pierce, 1961, 286). Numerosos ejemplos confirman esto, desde la carta que Martín Cortés dirige al autor: “en la división de las partes della me parece muy bien que la primera parte se quede en la prisión del emperador

Moctezuma” (Lobo Lasso, *De Cortés valeroso*, p. 122). Hasta menciones explícitas dentro de la propia obra:

El joven Martín López valeroso,  
honor del ancho asiento sevillano  
con cuyo nombre el Betis caudaloso  
al mar vecino da el tributo ufano,  
con proceder sangriento riguroso,  
de muertos cubre el dilatado llano  
cuyos hechos, señor, dignos de gloria,  
sabréis en la segunda de mi historia.

(X, 31)

Como hemos visto, cada una de estas características (el alcance no universal de su tema, la imitación del discurso histórico de las crónicas y su naturaleza fragmentaria) se oponen, de un modo u otro, a las convenciones épicas tradicionales. Sin embargo *De Cortés valeroso* y *Mexicana* es plenamente identificable como un poema épico debido a la inclusión sistemática de una serie de características épicas, de las cuales las referentes a los episodios bélicos son las más consistentes. Este primer poema de Lasso de la Vega logra, pues un equilibrio de dos tendencias opuestas.

#### El tratamiento temporal

Al hablar sobre la naturaleza fragmentaria del poema *De Cortés valeroso* y *Mexicana*, hemos visto que Lasso de la Vega planeó narrar los acontecimientos de la conquista de la Nueva España en dos partes, la segunda más importante e intensa que la primera; sin embargo, es clara la intención del autor por hacer, de aquella primera parte, más que un mero fragmento de una construcción más amplia, una obra completa en sí misma; para ello el poseer un argumento fragmentario no era un impedimento. Inclusive es posible ver que un argumento de este tipo, es decir que sólo narre una parte de los acontecimientos, como en *De Cortés valeroso* y *Mexicana*, no sólo es aceptado por la forma épica más tradicional, sino que es exigido por ella:

Ni el retorno de Diomedes desde que muere Meleagro,  
ni la guerra troyana comienza desde el huevo gemelo;  
siempre se apresura hasta el meollo y arrebatada al oyente  
en medio de los hechos ...

(Horacio, *Arte poética*, 146-149)

Tanto los poemas de Homero como el de Virgilio tratan un episodio sencillo que se reconoce como parte de una acción mayor en importancia y tiempo. La mayoría de las veces esta subordinación es subrayada mediante una serie de recursos, entre los que destacan las narraciones retrospectivas o prospectivas. Los autores épicos normalmente evitan tratar estas digresiones narrativas de manera directa, prefiriendo delegar su desarrollo a personajes o incluso a objetos. De esta manera tenemos que, en la *Ilíada*, Homero narra sólo los episodios ocurridos en cincuenta y un días del décimo año de la guerra de Troya; de manera similar, la acción de la *Odisea* sólo abarca seis semanas del último año del viaje de Odiseo, pero se remontará hasta su partida de Troya mediante la narración que héroe hará de sus andanzas en la corte del rey Alcínoo. Sin embargo, el mejor ejemplo sobre este tipo de tratamiento temporal lo constituye sin duda el de la *Eneida*, cuyo argumento, que sólo abarca algunos meses, se remonta varios años hacia el pasado hasta el asedio de Troya, mediante la narración retrospectiva del propio Eneas, la cual ocupa los cantos segundo y tercero de la epopeya. De la misma manera en que lo hace hacia el pasado, el alcance temporal de la obra virgiliana

también se remonta hacia el futuro, mediante las predicciones del difunto Anquises con respecto a la descendencia ilustre de su hijo, en el canto sexto (vv. 758-885). Virgilio incluye una segunda narración prospectiva en el canto octavo (vv.618-728); en ésta, la acción del poema se extenderá hasta la victoria de Octavio en la batalla de Accio, pero esta vez, para su desarrollo, Virgilio no optará por narrar el hecho valiéndose de un personaje, como en los casos anteriores, sino que lo hará mediante la descripción de un objeto: el portentoso escudo de Eneas, que tiene grabados en su superficie los hechos más importantes de la historia romana hasta la propia época en que se compuso el poema (VIII, 895-976). Obviamente, la idea de un escudo grabado tan complejamente fue inspirada por el de Aquiles en la *Iliada* (XVIII, 483-617), pero el contenido profético de los tallados en el caso del escudo de Eneas sí es original del autor latino.

Este elaborado manejo del orden temporal, así como los recursos en que se apoya, fueron reproducidos cuidadosamente por Lasso de la Vega en *De Cortés Valeroso*. De esta manera tenemos que el poema, que comienza con la salida de Cortés de la isla de Cuba (18 de febrero de 1519) y termina con la captura del emperador Moctezuma (14 de noviembre de 1519), abarcando un lapso cercano al de los nueve meses, extiende su alcance temporal en varios años hacia el pasado mediante la narración retrospectiva de Jerónimo de Aguilar acerca del naufragio de su carabela en el viaje a Santo Domingo y su posterior captura por los mayas (II, 61-87). El recuso virgiliano de la historia tallada en las armas también fue reproducido por Lasso de la Vega en la descripción del peto de Tabasco; sin embargo, lo que era descripción prospectiva en el autor latino es, en el caso del autor hispano, retrospectiva, al mostrar las acciones de la incursión fallida de Francisco Fernández de Córdoba:

En el pecho espacioso se mostraba  
sobre la verde piel al diestro lado  
la batalla esculpida, atroz y brava  
en que el soberbio bárbaro arriscado  
a Francisco Fernández retiraba  
con rigor (de su tierra) y brazo airado,  
de cuerpos las marinas ocupadas,  
y de española sangre rociadas.

(III, 31)

El caso de la narración prospectiva en *De Cortés valeroso* es el más interesante, esta extiende el alcance temporal del poema hasta el momento mismo de su composición, de una manera por demás peculiar: si bien, al igual que en el canto sexto del poema virgiliano, la narración prospectiva consiste en la revelación al héroe, por medio de fuentes sobrenaturales, de un futuro glorioso, el modelo primario al que Lasso de la Vega recurre para su obra no es el de la *Eneida*, cuyas escenas son sustituidas por la más retórica descripción de la “isla de Venus” procedente del canto noveno de *Los Lusíadas*. De esta manera tenemos que, en lugar del inframundo virgiliano, la escena se traslada a un *locus amoenus* de descripción preciosista (XI, 24-34); lo que era, en el latino, un riesgoso viaje (VI, 393-422), en el hispano es una fiesta organizada, en honor de Cortés, por Marte y Minerva (XI, 10-22); el catálogo de fieras y torturas infernales (VI, 786-903) es remplazado por la larga enumeración de personajes mitológicos invitados a la celebración (XI, 46-59) y, finalmente, la revelación del futuro, que en la *Eneida* corre a cargo de un ancestro fallecido (VI, 1100-1225) en *De Cortés valeroso* la hace la náyade Calianera, que interpreta un canto profético (XI, 60-81), de forma muy parecida al canto que Tethis interpreta para Vasco de Gama en el poema de Camoens (X, 10-144).

La diferencia más importante entre las versiones de los dos autores renacentistas, tiene que ver con la ya mencionada característica del alcance particular del poema de Lasso de la Vega: pues

mientras que las predicciones cantadas por Thetis tratan sobre un asunto de interés nacional, las futuras expediciones portuguesas en África oriental, las cantadas por Calianera limitan su interés a la figura del conquistador, cuya alabanza se articula en tres partes: la primera trata sobre sus futuras hazañas y sus respectivas recompensas (XI, 60-64). La segunda, la más larga (XI, 65-77), de su futura descendencia o, mejor dicho, de una parte de su descendencia, ya que el poema sólo menciona a cuatro de los seis hijos que Cortés tuvo con doña Juana de Zúñiga, entre ellos a Martín Cortés (1532-1589), padre del mecenas de la obra. Por último, la tercera parte del canto (XI, 78-80), bajo el pretexto de hablar sobre la perdurabilidad de la fama de Cortés, se vuelve hacia sí mismo, y trata sobre la propia obra y su autor:

De veinte y nueve años no cumplidos,  
sacará a luz sus versos Gabriel Laso,  
donde serán tus hechos referidos,  
de las nueve alentado del Parnaso;  
serán por el sujeto recibidos,  
no por la autoridad del verso escaso;  
lo cual hará en Madrid antigua villa  
de limpio cielo, y de Felipe Silla.

(XI, 79)

#### La estructura virgiliana del *De Cortés valeroso* y *Mexicana*

Tal vez el intento más claro por hacer del *De Cortés valeroso* una unidad completa y sustentable en sí misma tiene que ver con su estructura. Para esto, Lasso de la Vega recurrió al modelo épico más prestigioso, el de la *Eneida*; hecho que, por otra parte, es menos frecuente de lo que se podría esperar. Podríamos decir que la estructura de esa obra, a pesar de ser una de sus más reconocidas virtudes, es uno de los aspectos menos imitados por los autores épicos del renacimiento: obras como *Orlando Furioso* o *La Araucana*, que recrean en sus personajes y episodios principales los del poeta mantuano, carecen de esa estructura clara y equilibrada que tan bien emula Lasso de la Vega.

Ni los cuarenta y seis cantos del *Orlando furioso*, ni los treinta y siete, repartidos casi de forma aleatoria, en tres partes, de *La Araucana* tienen mucho que ver con la estructura de la *Eneida*, la cual se caracteriza por la cuidadosa división de sus doce cantos en dos ejes narrativos, cada uno de ellos con su propio exordio y naturaleza particular: así, los primeros seis cantos, que narran el viaje de Eneas desde su salida de Troya hasta su llegada a la península itálica, son conocidos como odiseicos mientras que los seis restantes, en los que se trata su lucha contra los pueblos aborígenes latinos, hasta la muerte de Turno, son conocidos como iliádicos. De esta misma manera, Lasso de la Vega dividirá los doce cantos de su *De Cortés valeroso* en dos partes equivalentes en su extensión; sin embargo, limitado a seguir el material de la crónica de Gómara, ambas partes diferirán muy poco una de otra, dominando el tema bélico en cada una de ellas.

Esta falta de variedad, característica de los poemas épicos con temática histórica, era un problema que ya preocupaba a los autores del siglo XVI, como lo demuestra el prólogo de Ercilla a la segunda parte de su *Araucana*: “quien la leyere podrá considerar el (trabajo) que se habrá pasado en escribir dos libros de materia tan áspera y de poca variedad. Pues desde el principio hasta el fin no contiene sino una misma cosa, y haberme de caminar siempre por el rigor de una verdad y camino tan desierto y estéril, pareceme que no habrá gusto que no se canse de seguirme” (Ercilla, *La Araucana*, p. 463). Para contrarrestar este problema, Lasso de la Vega emplea dos tipos de recursos: por una parte, la introducción de episodios fantásticos, de marcada influencia clásica, como el ya citado episodio del convite en honor a Cortés que,

como ya vimos, tiene sus raíces en la *Eneida*, y el descenso de Tezcatlipuca a la casa de la Envidia (XII, 86-112), inspirado en la descripción que hace Ovidio del viaje de la Envidia al Hades (*Metamorfosis*, II, 760-834). Y, por la otra, la inclusión de una segunda historia, en la que se narra la trágica aventura de Clandina, que se desarrolla paralela a la narración principal y que recuerda mucho a las historias de Tegualda (XX, 37-75) y de Glaura (XXVIII, 6-40), incluidas por Ercilla con idéntico propósito en *La Araucana*. Esta segunda historia introducida por Lobo Lasso, al estar distribuida en dos partes (la primera IV, 50-116 y la segunda, todo el canto VIII), y al repetir de manera casi idéntica otras estrategias retóricas, se relaciona directamente con algunas partes del *Orlando furioso* de Ariosto.

La introducción de un segundo exordio (*Eneida*, VII, 37-45), recurso mediante el cual Virgilio remarca la división de su obra en dos partes, tampoco pasó inadvertida para Lasso de la Vega, que la reproduce en su *De Cortés valeroso*:

Yo, que en un tiempo canté de los pastores  
en las frondosas selvas las marañas,  
como ya de los héroes vencedores,  
voy cantando las prósperas hazañas;  
y entre los presurosos atambores  
que siembran cruel furor por las extrañas,  
como resonará mi canto ronco,  
aun para los helados riscos, torpe y bronco.

(IX, 76)

De naturaleza igualmente virgiliana es la idea de resaltar la importancia de ciertos episodios mediante su disposición en los cantos centrales del poema. Lasso de la Vega desarrolla el material histórico de tal manera que en los cantos sexto y séptimo hace coincidir no sólo los tres episodios más relevantes en el desarrollo del poema, sino también aquellos en los que se exaltan aptitudes clave del conquistador: la batalla de Cintla, última resistencia de los indígenas apontócanos, la alianza de Cortés con los enemigos de los aztecas, y la fundación de la Villa Rica de la Vera Cruz.

La huella de la estructura virgiliana es palpable incluso en la estructura interna de los cantos, ya que las doctrinas difundidas por los neotéricos, inspiradas en el autor alejandrino Calímaco, y que tan enorme influencia tuvieron en la composición de la *Eneida*, habían establecido como unidad básica de recitación la extensión material de la propia superficie sobre la que se escribía, unos diez metros de papiro, en los que cabían entre setecientos y mil exámetros, extensión que fue imitada en *De Cortés valeroso*, cuyos cantos constan, en promedio, de cien octavas.

Sin embargo, a pesar de las coincidencias en la extensión de los cantos, la diferencia más sustancial entre la idea estructural de la *Eneida* y la exhibida por Lasso de la Vega en su *De Cortés valeroso* tiene que ver igualmente con la composición interna de los cantos. En Virgilio, cada canto es, tanto por su tema casi siempre unitario como por su estructura tripartita, una unidad completa que goza de cierto grado de independencia. Tomemos como ejemplo el canto cuarto de la *Eneida*: en él se trata un único tema, el fracaso del amor entre Dido y Eneas, que es estructurado a la manera trágica, con una exposición: la prohibición por parte de los dioses de dicho amor (IV, 1-388); un nudo: los preparativos para la partida y acciones de Dido para evitarla (IV, 405-845), y un desenlace: huida de Eneas y suicidio de Dido (IV, 849-1030). En cambio, muchos de los cantos que componen el *De Cortés valeroso* sustituyen las tres partes del modelo virgiliano por una estructura bipartita en la que, en lugar de tratar un tema desde el principio hasta el fin, una acción se desarrolla a lo largo de dos cantos: por ejemplo, el comienzo de la batalla de Cintla ocupa el final del canto quinto, pero

su conclusión esperará hasta el capítulo sexto y esta división no es casual, sino que se da justo en el momento en que el sentido de la batalla cambia, de favorecer a los indígenas a favorecer a los españoles. Este recurso de distribuir una acción en dos cantos tiene el objetivo de fomentar el interés de los lectores, y debe su origen a Ariosto, quien lo emplea ampliamente en su *Orlando furioso*; cabe mencionar que este tipo de transiciones se apoya en una serie de fórmulas dispuestas en el principio y el final de cada canto, y que, respectivamente, interrumpen y reestablecen la continuidad del relato: las fórmulas que interrumpen la acción consisten en una locución metanarrativa en la que el autor justifica la súbita interrupción de la continuidad del relato, casi siempre argumentando limitantes físicas como el cansancio:

Vuélvese a la ciudad Tabasco dando  
la obediencia hasta allí a ninguno dada,  
y sus sangrientos dioses derribando,  
nuestra fe se introdujo y fue aceptada;  
fueron la gran ciudad reedificando,  
que estaba por mil partes portillada;  
quisiera decir más en este canto,  
mas ya sin descansar no puedo tanto.

(VI, 74)

Por su parte, las fórmulas que tienen como función restablecer el hilo narrativo constan de una reflexión filosófico-moral incluida al principio del canto, a manera de exordio:

Las cosas por los hombres inventadas  
cuyo principio y fin a Dios se envía,  
yendo a tan cierto blanco enderezadas  
el mismo Dios las traza, ordena y guía;  
si al humano entender son intrincadas,  
él abre la intratable, ignota vía,  
su voluntad midiendo a nuestro intento,  
nos hace para obrarlas su instrumento.

(VI, 1)

#### El papel del canto XI en la estructura

Antes de abandonar del todo el tema de la estructura, creo importante subrayar, aunque sea rápidamente, la importancia estructural que, debido a su posición en el poema, posee el canto XI del *De Cortés valeroso*. Comencemos aclarando un punto: tal vez la característica más importante de la épica culta como género literario es la alta coherencia de sus rasgos y recursos; desde sus inicios en la *Eneida*, este tipo de épica ha basado su prestigio en la imitación explícita, y muchas veces servil, de modelos consagrados, que se mantienen casi inalterados desde el primer siglo de nuestra era, en el que el propio Virgilio fijó el canon, basándose en Homero. A diferencia de otros modelos épicos, como el alejandrino o la epopeya medieval, más permeables a la inclusión de nuevos materiales y recursos que ofrecen una variedad más rica en todos los sentidos, la búsqueda de originalidad en esta épica culta requiere de procedimientos más sutiles, entre los cuales destacan los cambios de orden y de función.

Por ejemplo: Virgilio debe a la *Odisea* tanto el episodio del descenso de Eneas al Hades como la narración prospectiva, a manera de revelación, que la acompaña; sin embargo, por su posición, así como por su función, ambos episodios, el homérico y el virgiliano, desempeñan papeles completamente diferentes en sus respectivos poemas: en el caso de la *Odisea*, el viaje al Hades es una aventura más entre una larga serie de obstáculos, sin mayor ni menor importancia que otros episodios como el de Polifemo, el de las sirenas, Escila o Caribdis, mientras que, en la *Eneida*, el descenso del hijo de Anquises al inframundo desempeña un

papel muy diferente dentro del poema, tanto por su función, revelar la dimensión histórica y universal de la misión del héroe, como por su ubicación: el libro sexto es el centro exacto del poema y está perfectamente separado de las demás aventuras odiseicas, que son narradas por el mismo Eneas en el libro segundo. Precisamente de esta posición central se deriva la importancia estructural del episodio al fungir como transición de la parte *odiseica* a la parte *iliádica* del poema.

Como ya vimos, Camoens recuperará el recurso de la narración prospectiva del sexto canto de la *Eneida* junto con su función de otorgar al poema una dimensión nacional; sin embargo, sustituirá completamente el episodio y también cambiará su posición; de ser el canto central, pasará a formar parte de los últimos del poema, con lo que también altera la función estructural: de ser el eje del poema, pasará a ser su final.

Por su parte, Lasso de la Vega estructurará su canto XI siguiendo muy de cerca el modelo de *Los Lusíadas*, del cual imitará en muchas partes el episodio y la narración prospectiva; sin embargo, ésta se limitará a tratar de un tema particular, en lugar de hacerlo de uno nacional, como sucede en todos los otros casos. En cuanto a su posición dentro del poema, esta narración ocupará el penúltimo canto, hecho que lo acerca al propio modelo de Camoens. Sin embargo, *De Cortés valeroso* no acaba con el canto de la nereida, como lo hace *Los Lusíadas*, sino un canto más adelante, como ya se ha dicho anteriormente, con la captura de Moctezuma.

A diferencia de la revelación de la Anquises en *Eneida* y del canto de Tethis en *Los Lusíadas*, la interpretación de Calianera en *De Cortés valeroso* no desempeña una sola función estructural en el interior de la obra, sino que cumple dos: es el eje del poema y, al mismo tiempo, es su final. Al principio de este apartado dijimos que *De Cortés valeroso*, al igual que la *Eneida*, constaba de dos partes: una en la que se narra el combate contra los potonchanos y otra en la que se hace lo propio con los tlaxcaltecas; sin embargo, además de esta división podemos encontrar otra, incluso más importante que ésta, cuya primera parte se extiende desde el canto primero hasta el décimoprimer; mientras que la segunda constará solamente del último canto. Esta segunda división separa dos modos distintos de guerra, que estudiaremos en su momento; bástenos ahora con señalar que el primero de ellos, contra potonchanos y tlaxcaltecas, tiene por objeto obtener aliados; mientras que el segundo, contra los aztecas y sus aliados, es claramente de subyugación y es el motivo central del poema. Aparentemente esta segunda división, por su desproporción, carece de sentido, especialmente si la comparamos con la estructura en dos partes equivalentes de la que antes hemos hablado; sin embargo, la tremenda disparidad de sus partes en esta segunda división desaparece cuando recordamos que *De Cortés valeroso* fue planeado como la primera parte de un proyecto mayor, en el cual una parte trataría de los obstáculos que Cortés tiene que sortear para llegar a la capital azteca, tales como pueblos hostiles (III, 12-85), motines (IX, 18-38) o la ya clásica tormenta marina (II, 5-20), mientras que la otra, que el autor nunca emprendió, narraría la guerra y subyugación de los aztecas y sus aliados.

A la luz de este plan, podemos afirmar que el último canto del *De Cortés valeroso*, por los temas que en él se narran: la masacre de Culúa (Cholula), aliado azteca, y la captura de Moctezuma, más que el final de la primera parte es el comienzo de la segunda, incluido al final de la primera parte. De esta manera, tenemos que *De Cortés valeroso* funciona perfectamente en dos niveles distintos: en uno lo hace como unidad completa, temática y estructuralmente, mientras que en el otro lo hace como un fragmento, incluso subordinado; en cada uno de estos niveles, el canto XI desempeña una función diferente, pues mientras que en el primer modelo marca, como en *Los Lusíadas*, el final del poema, en el segundo señala el centro de la obra y su cambio temático, de manera similar a como sucede en la *Eneida* de Virgilio con el libro VI.

### El narrador en el *De Cortés valeroso* y *Mexicana*

Uno de los rasgos más característicos de la épica clásica es la objetividad de su narración, apoyada principalmente en la perspectiva lejana que toma su narrador, la cual es condicionada por el proceso mismo del cual surgió el género épico, que se basa en el entramado de sagas menores las cuales eran muy bien conocidas por los receptores de la épica<sup>[1]</sup>, de tal manera que sus autores “No pueden cambiar las sagas. Ellos las oyen y las narran. Simplemente narran. Ese hecho vivencial los induce a colocarse a cierta distancia de su relato, esto es, en una posición de *supraperspectiva*” (Oscar Gerardo Ramos, *Categorías de la epopeya*, p. 17). La única intervención que los narradores de la épica clásica se permitían era establecer el tema de sus obras al principio del poema.

Sin embargo, a diferencia de otros recursos propios de la épica arcaica, igualmente derivados de su estructura oral, como son las marcas de oralidad en poemas épicos que, a diferencia de las sagas que les dieron origen, no fueron compuestos para ser cantados; estas marcas de oralidad, aunque pueden encontrarse en cualquier parte de la epopeya, son más frecuentes en los exordios: “Canto el furor de Marte sanguinoso / del gran Cortés los triunfos” (I, 1, 1-2), y en las transiciones de final de canto: “parten de Cuba, dan velas al viento / dónde fueron diré con nuevo aliento” (I, 76, 7-8). La narración objetiva se perdió en la transición de los rapsodas (zurcidores de cantos, como Homero) a los autores que plasman sus obras de forma escrita y que, por tanto, podían interactuar más libremente con la materia de sus obras. Es posible distinguir este fenómeno ya desde las intervenciones del narrador en la *Farsalia* de Lucano: por ejemplo, la reflexión sobre las guerras civiles (I, 8-32) o el retrato moral de Julio Cesar (II, 439-446).

En cuanto a la épica renacentista, son raros los casos de narración objetiva, especialmente en aquellas que tratan un tema histórico cuya proximidad en el tiempo es capaz aún de suscitar adhesión o repulsión, como es el caso del *De Cortés valeroso* y varias de sus fuentes: *Los Lusíadas* y *La Araucana*. Dicho fenómeno provoca que en estos poemas la voz se identifique con uno de los bandos en disputa: en *De Cortés valeroso*, el narrador suele referirse a los españoles como “los nuestros” (III, 22, 4), en oposición a “La bárbara canalla belicosa” (III, 22, 1); de manera muy parecida a como lo hace Ercilla (XXV, 70, 7). Dicha identificación facilita a su vez una intervención más directa del narrador en la obra, y en ciertos casos llega hasta el punto de intervenir directamente para comentar, juzgar o incluso justificar la acción, lo que en la épica clásica estaba estrictamente reservado para los personajes: “dentro de la epopeya no es el bardo, sino los agonistas quienes sobrepesan el bien o el mal, quienes emiten conceptos metafísicos, quienes esbozan intuiciones filosóficas” (Ramos, 1988, 19). De esta manera, al hablar sobre el ardid de Cortés, que mientras fomentaba la rebelión entre los pueblos sometidos al dominio azteca, al mismo tiempo promovía una alianza con Moctezuma, la voz narrativa interrumpe la continuidad del relato para comentar de manera directa:

Dolo bueno es llamado, no engañoso,  
justa maquinación, no reprobada,  
y aunque a algunos parezca ser odioso,  
es la cosa en la guerra más usada;  
llámase ardid y medio artificioso,  
do la mayor astucia es más loada;  
así que el gran Cortés en todo se hubo  
cual el sagaz Ulises nunca estuvo.

(VII, 55)

---

\_\_\_\_\_

[1] Cfr. Alfonso Reyes, “Los héroes” en *Obras completas de Alfonso Reyes XVII*, FCE, México, 2000, p. 127.

El empleo mecánico del símil es uno de los rasgos más característicos del estilo de Homero; y su uso es uno de los de los recursos estilísticos más antiguos en la historia de la literatura. Los ejemplos más tempranos de esta figura se remontan a las antiguas épicas del oriente medio y próximo como el *Libro de los muertos* egipcio, el *Gilgamesh* babilónico. Las comparaciones o símiles utilizados por la mayoría de estos antiguos poemas comparten una misma estructura básica: "El símil reposa en la comparación de dos términos en virtud de un *tertium comparationis* o propiedad compartida por ambos (tamaño, bravura, etc.)" (Gil, 1965, 26); estas breves comparaciones, que tanto por su brevedad como por su distribución dentro del texto recuerdan la forma del epíteto ornamental, eran esenciales para la composición oral especialmente por las ventajas métricas que su empleo representaba: "The short comparison as found in both the *Iliad* and the *Odyssey* has certain marks which suggest that it was a formula to assist the process of improvised oral composition" (Coffey, 1957, 114); prueba de ello es su proclividad, similar a la de los epítetos, a aparecer al final del verso, la posición métricamente más ventajosa para el compositor.

Por otra parte, algunos especialistas (Gil, 1965, 20) han identificado una serie de rasgos que parecen sugerir que los símiles homéricos fueron contruidos a partir de fórmulas tan antiguas que su origen puede ser rastreado hasta la misma era aquea, época en la que presuntamente ocurrieron los hechos que inspiraron los poemas homéricos. La insistente presencia, dentro de los símiles, de elementos arcaicos, los cuales no pudieron haber llegado al conocimiento del autor de otra forma más que mediante una antiquísima tradición oédica, constituye uno de los principales rasgos que delatan el origen remoto de las comparaciones homéricas: Luis Gil, por ejemplo, señala que el símil en el que el escudo de Ayante es comparado con una torre (*Iliada*, VII, 219), describe una pieza de armamento que había

estado en desuso desde el siglo XIV a. C. (Gil, 1965, 25).

De igual manera, el hecho de que ciertos temas, tales como tormentas, cacerías, depredación, sean insistentemente desarrollados en los símiles, algunas veces incluso de manera idéntica, puede ser interpretado como prueba del antiguo origen de estas comparaciones: "The frequent recurrence of certain kinds of subject matter, such as wind and birds, suggests that many are stock comparisons deriving from generations of bards and used to illustrate common events in the narrative" (Coffey, 1957, 114). El ejemplo más claro de esto lo constituyen los repetitivos símiles que describen la furia de un héroe en la batalla comparándolos a fieras, especialmente leones o lobos, que depredan el ganado.

Al igual que sus repeticiones, el empleo inadecuado de algunos de estos temas ha sido señalado como una prueba de su antigüedad; tal es el caso del símil en el que la retirada de Menelao, que abandona el combate para ir a cumplir una orden de su hermano, es comparada con la de un león (*Iliada*, XVII, 657-666), ya que dicha imagen estaba unida tradicionalmente a un tipo de escena muy bien definida, en la que el héroe, sin dejar de combatir, va perdiendo terreno paulatinamente ante la embestida enemiga, como le sucede a Ayante ante el empuje de los troyanos (*Iliada*, XI, 548-557).

Inclusive, es posible distinguir claros paralelismos, tanto temáticos como estructurales, entre los símiles homéricos y las comparaciones de las antiguas epopeyas orientales; así, la estructura de ciertas comparaciones procedentes de la épica ugarítica encuentra eco en los símiles de términos múltiples homéricos (Gil, 1965, 26), como el que compara el derrumbamiento de Asio, herido por Idomeneo, con la caída de una encina, o un álamo, o un pino (*Iliada*, XIII, 379-393).

De la misma manera, los temas desarrollados en varios símiles homéricos parecen derivar de algunas de estas antiguas comparaciones; por ejemplo, la descripción del poder de

un héroe mediante su comparación con un animal salvaje es un proceso común: Gilgamesh es comparado en tres ocasiones con un búfalo salvaje; la misma idea básica se repite en los poemas homéricos, aunque su desarrollo es mucho más variado; tan sólo Aquiles es comparado con toda una serie de fieras: leones, lobos, jabalíes entre otros depredadores. Más clara aún es la cercanía entre los símiles que describen el dolor de estos dos héroes ante los cadáveres de sus compañeros de armas: la pena del hijo de Peleo frente a la pira funeraria de Patroclo es descrito como similar al de una leona a la que le han robado sus crías (XVIII, 318-323); y el rey de Uruk, que va de aquí para allá sin apartarse mucho del cadáver de Enkidú, es “Como una leona que ha perdido sus cachorros” (*Gilgamesh*, 2003, 134).

Estos rasgos parecen demostrar que tanto las comparaciones propias de las antiguas epopeyas como los símiles desarrollados en los poemas homéricos comparten un origen común. Sin embargo, el estilo homérico se caracteriza por el empleo de un tipo de símil, radicalmente diferente a los anteriores, e incluso bastante inusual en otras obras del mismo periodo.

A diferencia de las breves comparaciones de los antiguos poemas del oriente próximo, nunca mayores a dos versos, las cuales expresan nítidamente una analogía entre dos términos connotativos, los símiles homéricos, cuya extensión normalmente se encuentra entre las seis y siete líneas (Bowra, 1972, 61), tienen por característica el rebasar la “estructura bimembre de la comparación disyuntiva, para adquirir el carácter de *excursus* parentético dentro del relato” (Gil, 1965, 26) estableciendo un “equilibrio dinámico” entre dos acciones, imágenes o procesos igualmente complejos: “Though the short comparison usually has one point of contact with the immediate context, which may fairly be described as a *tertium comparationis*, the relevance of a great part of the long simile cannot be explained in such simple terms” (Coffey, 1957, 117).

El principal obstáculo para lograr el equilibrio entre los términos de comparación es la subordinación natural del segundo, es decir, el término con el que se compara aquello de lo que estamos hablando, ya que, a diferencia del primer término, el cual forma parte integral de la narración, la presencia o ausencia de éste no tiene mayor impacto en el devenir del relato: "The majority of long similes were composed by extending the basic simile unit through the addition of separate lines and half-lines which are not organically related to each other or to the simile as a whole" (Scott, 1974, 140).

Por lo tanto, para alcanzar el equilibrio entre sus términos el autor, o los autores, de los poemas homéricos recurren a una serie de estrategias que tienen por objeto contrarrestar la dependencia del término subordinado. La primera de ellas consiste en el desarrollo esmerado del término subordinado, hasta un extremo de hacer de él una forma de *aversio* muy cercana a la digresión.

Como cuando muchas razas de moscas espesas  
que por el aprisco del pastor van volando  
en la estación vernal, y cuando la leche moja los cubos,  
tantos, contra lo troyanos, aqueos de melenuada cabeza  
se estuvieron en el llano, de arrasarlos ansiosos.

(*Iliada*, II, 469-473)

En el ejemplo anterior, es claro el interés del autor por subrayar el segundo término de comparación al dotarlo con atributos, tales como las precisiones temporales (verano) o espaciales (el ámbito bucólico), que no tienen ingerencia directa en el *tertium comparationis*, eje y razón del símil, que en este caso sería la numerosidad que comparten los aqueos que asedian Troya y las moscas que frecuentan los establos en verano. Mediante la inclusión de este tipo de datos, el término subordinado se convierte en una imagen completa en sí misma, con su propio tiempo y su propio espacio, adquiriendo un alto grado de autosuficiencia y por tanto de independencia con respecto a su subordinante.

Por otra parte, el amplio desarrollo del segundo término de la comparación le permite

al poeta ampliar la estructura elemental del símil, de uno a varios puntos de coincidencia entre ambos términos. Como vemos en el ejemplo anterior, el símil posee, además de la coincidencia entre el número de los insectos y el de los atacantes, una segunda propiedad compartida, en la que las ansias de las moscas por beber la leche recién ordeñada, y la de los asediadores por expoliar las riquezas que esconde Troya tras sus muros, son equiparadas.

La otra característica del símil homérico tiene que ver con la disposición de los términos dentro de la comparación, que invierte el orden lógico, en el que el término subordinante antecede al subordinado, y hace que el elemento adverbial encabece el enunciado. Este efecto se intensifica al abrir el enunciado con el nexos subordinante, que en el caso de nuestro ejemplo viene a ser el término comparativo: *Como*, lo que prácticamente constriñe el símil a una estructura de dos proposiciones completas introducidas mediante fórmulas.

La tercera estrategia mediante la cual se contrarresta la subordinación del término adverbial en el símil homérico es el marcado contraste temático entre los términos que lo conforman: mediante la comparación, "el poeta abandona el escenario épico para trasladarse al de la vida cotidiana, al mundo de pastores y cazadores, al reino animal, a los fenómenos de la naturaleza" (Scott, 1974, 24). En el ejemplo anterior vemos como, mediante el símil, Homero nos extrae del mundo violento y agitado de los guerreros para depositarnos, aunque sólo sea por un momento, en el ámbito idílico del mundo bucólico.

El hecho de que los símiles largos sean inusuales puede indicar dos cosas: o bien que es un rasgo original, o que procede de una fuente muy cercana al autor de la *Iliada* y la *Odisea*: "While the short comparison is to be regarded as a device with a long ancestry, the long simile seems to belong to one of the latest strata of the homeric language" (Coffey, 1957, 115). De la misma manera en que anteriormente pudimos encontrar algunos rasgos

que nos sugerían el antiguo origen de estas figuras, también nos es posible, ahora, encontrar algunas pistas que demuestran lo novedoso de su factura: “Las reelaboraciones y ampliaciones posteriores explican la modernidad de ciertas formas lingüísticas y la de ciertos elementos de civilización, como las menciones a la equitación (*Iliada*, XV, 679), la trompeta (XVIII, 219), y el hierro (XX, 372)” (Gil, 1965, 26).

### El símil largo después de Homero

Fuera de los poemas homéricos, no encontramos casos de empleo sistemático de los símiles largos en la literatura griega clásica. Los únicos ejemplos que de esta figura podemos encontrar son esporádicos y no parecen estar relacionados con un estilo o un género determinado, pues podemos encontrar comparaciones similares tanto por su temática como por su estructura a las de la *Iliada* y *Odisea* tanto en tragedias: (“Lo mismo que halcones que ya no están lejos de unas palomas, llegarán con el fin de dar caza a unas bodas cuya caza esta prohibida”) (Esquilo, 2008, 574) como en himnos (“Como las corzas o las ternerrillas en la estación primaveral saltan por el prado así ellas, recogiendo los pliegues de sus encantadores vestidos, se lanzan por el encajonado camino de carros”) (*Himnos homéricos*, 2001, 38).

Tal vez el primer caso de empleo sistemático del símil largo homérico, posterior a la *Iliada* y la *Odisea*, lo constituye la epopeya de Apolonio de Rodas, *Las Argonáuticas*. En ella, a pesar de haber sido compuesta durante una época en la que se promovía la idea de la renovación frente los principios estéticos tradicionales que hasta hacía poco habían dominado, podemos detectar una serie de elementos inspirados directamente en la tradición épica clásica, principalmente homérica, de entre los que destaca el empleo del símil largo, cuyos temas, estructura y distribución dentro del texto coinciden regularmente con las de sus

modelos clásicos.

En cuanto al resto de la producción literaria alejandrina, la incidencia de esta figura es claramente más baja que en las obras de la época clásica. Incluso la pormenorizada imitación de los recursos y fórmulas homéricas de la *Batracomiomaquia*, cuya datación más certera la ubica en la Alejandría del siglo I a. C., olvida los símiles largos. Por otra parte, también podemos encontrar en algunos poemas alejandrinos una serie de rasgos que parecen demostrar que, para sus autores, estas largas comparaciones formaban parte de un estilo ya anticuado. Teócrito, por ejemplo, en su idilio "Heracles matador del león", recurre al empleo de una serie de recursos inspirados de la épica clásica, entre ellos el empleo de símiles de corte homérico, para emular el estilo arcaico del discurso del héroe:

"Como cuando un fabricante de carros, diestro en muchas labores, dobla ramos nuevos de hendible cabrahigo, después de haberlos calentado al fuego, para hacer las ruedas de un carro de eje, y mientras la está combando, escapa de sus manos la larga rama y salta lejos con un solo impulso, así se precipitó sobre mí bruscamente el terrible león desde lejos, ansioso de cebarse en mi carne".

(*Bucólicos griegos*, 1986, 228)

La imitación del estilo homérico en lengua latina, que había comenzado con los *Anales* de Quinto Ennio, llegó a su máxima perfección en la *Eneida* de Virgilio. El mantuano no sólo imita el material de los poemas homéricos la primera parte recrea los episodios de la *Odisea* y la segunda los de la *Ilíada*, sino que igualmente emula y adapta los recursos que caracterizan su estilo, con especial atención al símil largo, del que recrea sus temas, estructuras y funciones. En adelante, los modelos homéricos se volvieron canónicos para el género épico y sus imitaciones se convirtieron en rasgos prestigiosos. Bajo este panorama, el símil largo se convertirá en un recurso inseparable del género epopéyico y, en general, de todas las escenas bélicas de la poesía épica.

La originalidad del símil largo se hace patente cuando consideramos que éste es

patrimonio exclusivo de la poesía homérica y de sus emuladores. El empleo sistematizado de símiles es un recurso poco frecuente en las epopeyas tradicionales de la época medieval; y en los pocos casos de los que tenemos noticias, estas figuras, tanto por su breve extensión como por la escasa variedad de sus temas y funciones, resultan muy cercanas a las que hemos revisado en las epopeyas arcaicas. En el *Cantar de Roldán* (siglo XI), por ejemplo, muchos de los símiles describen una misma escena: el veloz galope de un caballo, de manera prácticamente idéntica, lo que parecería indicar que, al igual que en la antigua épica oriental, estas figuras auxiliaban en la composición oral: “Cabalga en su caballo que llama Barbamosca, / que un gavián más rápido o que una golondrina” (vv. 1491-1492); “Cabalga en su caballo, al que llama Marmorio, / que es mucho más veloz que el vuelo de las aves” (vv. 1572-1573).

Un caso diferente es el de la épica culta medieval, la cual, en su erudición, muchas veces tiende a imitar los modelos grecolatinos; tal es el caso del *Libro de Alexandre* (siglo XIII), en el cual podemos apreciar un uso de los símiles muy cercano al de los poemas homéricos, a pesar de que no los imita directamente, aunque así parezca afirmarlo el autor: “como diz Omero” (419). En estos símiles se desarrollan varios de los temas típicos del símil homérico, tales como las fuerzas naturales: fuego (880), viento (703) o rayo (698; 1410; 1005; 2047); el mundo bucólico (230; 522); o bien, la furia de las bestias salvajes: jabalí (404), la serpiente (552; 1383), o el león (517, 1005; 1012).

Sin embargo, a pesar de las coincidencias, estas comparaciones difícilmente recrean la extensión característica de los modelos homéricos, pues la mayoría no superan el par de versos alejandrinos. Las pocas comparaciones cuya longitud parece emular la de los símiles homéricos se adaptan a las formas poéticas medievales, en este caso a la cuaderna vía, de cuya estructura saca provecho para lograr una unidad equilibrada en sus términos, lo que la

retórica clásica llama "antapódosis" (Quintiliano, 1999, 361):

Fazie como comeja quando roban el nido:  
defender no lo puede, da boz e apellido;  
assi estava Ideus, que era esmarrido,  
con ravia del hermano andaba enloquido.

En posteriores subgéneros épicos, al hacerse más conocidos los modelos clásicos, las imitaciones de símiles homéricos se volvieron más fieles especialmente en su extensión: éste es el caso de muchas de las comparaciones que incluye Dante en *Comedia* (1304-1321), cuya estructura, no muy bien definida, permite encontrar ejemplos que van de las tres octavas (V, 40-42; V, 46-48; VII, 22-24) a las seis octavas (I, 22-27; I, 127-132), siete (III, 112-118) o incluso más (XVII, 100-114). Un caso diferente es el del poema alegórico *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena (1444), el cual presenta una alta regularidad en la extensión de sus símiles, cuya gran mayoría calza exactamente en la copla de arte mayor, distribuyendo, en pares equilibrados, sus términos de comparación (4-4):

Como el que tiene el espejo delante,  
Maguer que se mire de drecho en drecho,  
se parte pagado, mas no satisfecho  
como si viesse su mesmo semblante;

tal me sentí ya por el semejante,  
que nunca así pude fallarme contento  
que no desease mirar más atento,  
mi vista culpando por no abastante.

(*Laberinto de Fortuna*, XVII)

La recuperación de manuscritos latinos, principalmente la realizada por Poggio Bracciolini y, más importante aún, el redescubrimiento del griego clásico, permitió a los autores renacentistas acceder directamente a las grandes epopeyas homéricas y no a través de reelaboraciones latinas, tales como el *De excidio Troiae historia*, la *Ephemeridos belli Trojani* o el *Ilias latina*, fuentes de las que se habían servido los poemas medievales que deseaban narrar la guerra de Troya, tales como el *Libro de Alexandre* o el *De bello troiano*

(siglo XII) de José de Exeter. Recordemos que Leoncio Pilato, es el primero en realizar una traducción al latín de la obra homérica.

Este contacto directo con las obras griegas fomentó una comprensión más amplia de la cultura clásica: “Las dificultades de interpretación, las confusiones de personajes y tradiciones, los mitos estúpidos y las groseras equivocaciones que habían prevaecido desde el embate de la barbarie y que se habían perpetuado siglo tras siglo por las glosas y las malas interpretaciones, empezaron a desaparecer rápidamente” (Highet, 1996, 36). En el caso particular de la épica, el rescate de las epopeyas homéricas no sólo hizo posible un entendimiento real del estilo de estas obras, sino que representó un paso enorme para el entendimiento global de la épica clásica.

Al leer conjuntamente los poemas homéricos y la epopeya virgiliana, se hizo evidente para los autores renacentistas el importantísimo papel que, en la gran épica del mantuano, desempeñaban las imitaciones, alteraciones, reorganizaciones, o, por qué no, omisiones del material y los recursos de la épica homérica; y ellos, a su vez, se permitieron tomar parte en el duelo al que Virgilio había desafiado a Homero.

El célebre comienzo de la *Eneida*: *arma virumque cano*, en el que el mantuano manifiesta explícitamente que la materia prima de su obra no es otra que la de la *Iliada* (*arma*) y la *Odisea* (*virum*), se convirtió, en la épica renacentista, en una fórmula de inicio para la poesía heroica: “Canto las armas y varones renombrados” *Los Lusíadas*; “Canto las armas y el varón famoso” *Mexicana*; “Canto l’arme pietose e’l capitano” *Gerusalemme liberata*; “Las armas canto y el varón glorioso” *Hernandía*; “Canto las armas y el varón famoso” *La Dragontea*. Incluso podemos encontrar variantes de ésta fórmula: “Le donne, i cavallier, l’arme, gli amori, / le cortesie, l’audaci imprese io canto” *Orlando furioso*; “No las damas, amor, no gentilezas, / de caballeros canto enamorados” *La Araucana*.

Al igual que Virgilio, los poetas renacentistas recrearon el estilo de las grandes epopeyas homéricas e incluso su material, aunque no total y equilibradamente, como en el caso de la *Eneida*, sino que en la mayoría de los casos el material de una de las epopeyas domina sobre el de la otra: en el *De Cortés valeroso*, por ejemplo, el material *iliadico*, de la lucha entre dos pueblos, ocupa la mayor parte del poema, mientras que el *odisiaco*, la accidentada expedición naval, está limitada al segundo canto. El caso opuesto lo encontramos en *Los Lusitadas* (1572) de Camoens, en el que los episodios navales dominan sobre los bélicos. Por otra parte, muchas veces la épica renacentista imita pasajes de otras epopeyas clásicas, no sólo homéricas; el ejemplo más claro es el episodio de la batalla naval que describe Lucano (*Farsalia*, III, 509-672), la cual es imitada por Ercilla en el capítulo XXIV de su *Araucana*.

Más coherente que la del material, la recreación renacentista del estilo épico clásico se limita a un repertorio muy bien definido, en el cual, mientras que, por una parte, se perdieron algunos rasgos tan comunes en la *Iliada* y la *Odisea* como el uso prolijo de los epítetos o los interminables encadenamientos episódicos, y por la otra se conservó una serie de rasgos no menos característicos del estilo homérico, de entre los que destaca el uso extendido de los símiles largos, lo que parece sugerir que, para la recreación del estilo épico, los autores renacentistas prefirieron el más consistente modelo virgiliano sobre el más arcaico y tradicional homérico.

Otro rasgo de la épica del Siglo de Oro digno de tomarse en cuenta es su alta coherencia estilística: difícilmente podemos encontrar una epopeya del siglo XVI en la cual no aparezcan ciertos tópicos, como por ejemplo, las *aristeiai*, la hora mitológica o el exordio con su respectiva invocación; así como una serie de recursos, tales como el empleo de la octava, la narración casi exclusivamente objetiva, la alta presencia de discursos directos y

digresiones; o, por supuesto, el empleo del *simil largo*. Si bien, por otra parte, la factura de dichos tópicos es muy similar entre las distintas obras, el caso del *simil largo* es, tal vez, el ejemplo más claro de este fenómeno: prácticamente en todas las epopeyas renacentistas podemos observar la misma marcada propensión de dichas figuras a aparecer en los episodios bélicos que encontramos en los poemas homéricos; del mismo modo, su longitud y su estructura, en la mayoría de los casos, se adaptan a la estrofa de ocho versos endecasílabos, repartidos equitativamente entre sus términos que son introducidos mediante las fórmulas que ya hemos visto; y finalmente, la gran mayoría de estos símiles desarrollan las temáticas más comunes entre las comparaciones de las obras clásicas, tales como los fenómenos meteorológicos o las escenas cinéticas. El *simil largo*, que había comenzado como un recurso para satisfacer necesidades surgidas de la composición oral, era, ya para el siglo XVI, un recurso erudito que gozaba de gran fortuna dentro del culterano estilo de la épica histórica renacentista.

La importancia del estudio del *simil largo* no sólo radica en que es una parte imprescindible en el estilo del género literario más prestigioso del Renacimiento, sino en ser también un fiel reflejo de la idea de *imitatio*, tan importante en la composición general de este tipo de obras, así como de sus características. Para entender la dinámica que media entre la poesía épica renacentista y sus modelos clásicos, sería útil hacer la analogía con el famoso concurso de escultura que narra Plinio (*Historia natural*, XXXVI), en el que participaron, entre otros, Fidias, Crésilas y Policeto, para elegir la obra que adornaría el templo de Artemisa en Éfeso: a pesar de que todas las esculturas poseían temas idénticos, así como la presencia de elementos tales como el vestuario, el armamento, la postura, el peinado, etc., prácticamente invariables; no solamente cada artista logró realizar una obra única, sino que el jurado, constituido por los propios escultores, no tuvo problemas en elegir cuál era la

mejor de ellas. De la misma manera la épica renacentista, aunque aparentemente constreñida a las formas clásicas, muestra un altísimo grado de individualidad; paradójicamente, las partes que más fielmente reproducen los motivos, episodios o escenas típicamente clásicas son aquellas cuyas sutiles innovaciones, que no pasaban inadvertidas para el culto público al que estaban dirigidas, demuestran ser las más significativas.

#### El símil homérico en *De Cortés valeroso*

Al igual que en el resto de los poemas heroicos contemporáneos, el estilo del *De Cortés valeroso* y *Mexicana* está marcado por el empleo sistemático del símil largo: de los cuarenta y cinco ejemplos de comparaciones que encontramos en sus doce cantos, treinta y ocho adaptan la característica extensión del símil homérico a la estructura métrica de la octava; de la misma manera, la estructura típica de estas figuras, dos cláusulas completas introducidas mediante fórmulas, reaparece, de manera más o menos consistente, en este poema. Asimismo, su distribución, al igual que en los poemas homéricos, marca una clara tendencia a acumularse en los episodios bélicos: treinta y siete de estas comparaciones aparece en escenas de este tipo o describe comportamiento beligerante.

En *Lasso de la Vega* también encontramos el gusto por recrear, la temática arcaica de los símiles homéricos: al igual que en las epopeyas clásicas, un alto porcentaje de estas figuras, cerca de la mitad, describe fenómenos meteorológicos o desarrolla escenas bucólicas y cinegéticas. Al igual que en *la Iliada* y *la Eneida*, los símiles que desarrollan fenómenos naturales suelen describir acciones desempeñadas por un grupo de personas, preferentemente un ejército, mientras que los que describen el comportamiento de animales se suelen relacionar con el proceder de héroes individuales. Cabe mencionar que en ninguno de estos casos encontramos innovaciones sustanciales en cuanto a sus protagonistas: las tormentas y

los vientos huracanados, así como sus consecuencias, granizadas e inundaciones, son los representantes típicos del mundo natural; mientras que los leones, jabalíes y lobos son su fauna predilecta.

## Funciones del símil largo

Para Giorgio Vasari, la gran revolución artística que nombró como Renacimiento consistió en el olvido de los viejos modelos y en la imitación, “con toda diligencia e ingenio“, del estilo antiguo, lo que para el pintor y escultor toscano eran “todas las cosas anteriores a Constantino: las de Corinto, Atenas, Roma, y otras muy famosas ciudades, hasta Nerón, los Vespasianos, Trajano, Adriano, Antonio” (Vasari, 1996, 68). Esta “ruptura” rebasó rápidamente el ámbito de las artes plásticas, al que se refiere Vasari, e inspiró profundamente todas las artes de su tiempo. En el caso que nos interesa, el de la literatura, la imitación de los modelos “pre-bizantinos” ocurrió principalmente de tres maneras: por una parte, los géneros clásicos fueron imitados y adaptados a las lenguas modernas, el epigrama latino se adaptó a la forma del soneto, y la épica culta reapareció. De la misma modo, las temáticas de los poemas grecolatinos, especialmente los mitológicos, fueron reproducidas por los autores renacentistas. Los aspectos técnicos son el tercer aspecto en el que los poetas renacentistas emularon a los clásicos: “The classical tradition perpetuates standards which are universally and enduringly valid. Decorum, elegance, and clarity of style are classical characteristics which Renaissance authors seek to imitate” (Cammarata, 1983, 9). Para que sus obras adquirieran las mencionadas características de claridad y elegancia, los autores de los siglos XV y XVI normalmente recurrían a las mismas estrategias usadas por los autores que imitaban; entre estas estrategias, se encuentra el empleo sistemático del símil largo homérico.

## Ornato y claridad

Los tratadistas antiguos consideraban que el símil contribuía a la narración en cinco aspectos principales: en su plenitud (*auxchsiz*), en su viveza (*enargeia*), en su claridad (*safhneia*), en su variedad (*poikilia*) y en su decoración (*kosmoz*) (Eduards, 1985, 38). Quintiliano, por ejemplo, señala que las comparaciones, dejando de lado sus funciones estrictamente retóricas de comprobación y argumento, poseen la característica de funcionar como ornato del discurso (Quintiliano, 1999, 358); por su parte Aristóteles, si bien concede al símil una cierta utilidad para el discurso, ésta palidece al lado de su función poética como ornato (*Retórica* III, 23-24).

El retórico latino define el ornato como “todo aquello que se añade a la oración además de la claridad y verosimilitud” (Quintiliano, 1999, 359), y cuya función es conferir brillantez al discurso o bien al texto. Dicha brillantez dotará al discurso de ciertas virtudes, de las cuales la primera y más evidente es la *evidentia* o viveza del relato ya que tiene un efecto determinante en la recepción del discurso al hacerlo “sublime, florido, gustoso y admirable” (Quintiliano, 1999, 358).

Quintiliano plantea dos rutas a través de las cuales podemos acceder a la *evidentia*: la primera consiste en bosquejar una imagen viva, o mejor dicho dinámica, de la cosa, como hace Virgilio al describir el combate entre Dares y Eneíto: “Al instante, uno y otro en puntas de pies se irguieron derechos / y, animosos, alzaron los brazos a las auras supernas” (*Eneida*, V, 426-427); mientras que la segunda se basa en la descripción pormenorizada de la cosa, mediante la presentación minuciosa de sus partes; para ilustrar mejor su punto pone como ejemplo el caso hipotético de dos oradores que hablan de la toma de una ciudad: el primero se limita a decir que la ciudad fue saqueada y aunque en su brevedad el orador comprende todo lo que sucede en el hecho de saquear una ciudad:

“no penetra hasta el interior del alma. Pero si se descubre lo que esto encierra dentro de sí, se verán la llamas volar por los templos y casas,

el estallido de los edificios arruinados, la confusa gritería y ruido de los lamentos de todos, el huir unos sin saber dónde, el abrazarse otros con los suyos en el último aliento, el llanto de niños y mujeres ... Todo esto aunque ya comprendido en el nombre de *saqueo*, es menos decirlo todo junto que cada cosa de por sí.”

(Quintiliano, 1999, 359);

La presencia de ambas formas de *evidentia* en los poemas épicos es constante y se extiende más allá de la narración de hechos bélicos. En los símiles largos de estilo homérico, por ejemplo, esta “viveza del discurso” suele ser ampliamente desarrollada en, por lo menos uno de sus términos de comparación. De la misma manera en que lo hacen los tratadistas clásicos, la función del símil homérico como portador de ornato es señalada por críticos modernos: William C. Scott, por ejemplo, anota que: “The simile was a self-contained picture developed in itself and for itself leaving a feeling of richness and beauty to the story” (Scott, 1974, 7). Al igual que en sus modelos, los símiles largos contenidos en *De Cortés valeroso* conservan la función de ornato. Veamos por ejemplo cómo se comportan un símil largo y uno breve que poseen la misma temática:

Como leones fieros desatados  
dejan el sitio oculto y enramada

(*De Cortés valeroso*, IV, 3, 3-4)

A la mención del ataque del león en este símil podemos aplicarle las palabras de Quintiliano: “este sin duda alguna comprende cuanto sucede en tal calamidad; pero esta fría narración no penetra hasta el centro del alma” (Quintiliano, 1999, 359); para que esto sucediera habría sido conveniente que la imagen de la comparación, el león en este caso, hubiera sido presentada mediante alguna de las estrategia discursivas: descripción o narración principalmente, como lo hace, en una comparación posterior, el propio Lobo Lasso, al distribuir en dos octavas las descripciones, primero de la fiera y después de su altiva retirada, en la que nuevamente la acción bélica es comparada con el proceder de un león, esta vez al huir:

Como león de lisa crin caída  
de abiertos pechos, frente y gran cabeza  
de indómita cerviz, altiva, erguida  
muestras que manifiestan su fiereza;  
acosado en la caza más reñida,  
dañando a todas partes su braveza,  
suele de entre montes escaparse,  
con un dudoso y cauto retirarse.

El cual si ve que es visto en campo raso  
huir, de quien le ofende, recatea,  
y con ronco y mal compuesto paso  
da nombre al retirarse de pelea;  
haciendo de astas gruesas poco caso  
porque flaqueza en él jamás se vea;  
así el herido bárbaro se aleja  
de la española furia que le aqueja.

(*De Cortés valeroso*, IV, 42-43)

Además de su función de ornato, que proporciona brillo al discurso, Quintiliano señala que el símil también contribuye a su claridad, ya que representa mejor lo que decimos. En su *Poética*, Ignacio de Luzán explica esto con mayor claridad:

La comparación es una imagen de la qual nos servimos para hacer entender mejor algún objeto que pudiéramos describir y pintar; pero, presumiendo que quedaríamos cortos y seríamos oscuros en la descripción, echamos mano de otro objeto que se le parece, y, con su imagen y pintura, damos mejor a entender y hacemos más claro y perceptible lo que queremos explicar. (Luzán, 1789, 246)

Para que el símil contribuya con la claridad, Quintiliano y Luzán coinciden en que el término medio debe ser, dependiendo del caso, una imagen, un hecho o un proceso más claro que aquel que se pretende dar a conocer mediante la comparación: “La razón de esta regla es clara, porque querer explicar una cosa que es o se supone oscura, con otra más oscura y menos conocida, es un absurdo que no tiene igual” (Luzán, 1789, 249). Sobre esto mismo podemos citar lo que Luís Gil dice sobre los símiles presentes en la *Ilíada*; para él, la inclusión de esta figura por parte del autor obedece a su deseo, más que de ornar el texto, de hacerlo más claro: “su razón de ser no es el exhorto de la lengua sino la necesidad de comunicación. Su origen es el deseo de hacer comprensible un proceso desconocido por medio de otro conocido” (Gil, 1965, 22).

Esto se distingue claramente en los símiles homéricos incluidos dentro de las abundantes escenas de batallas; en ellos, las complejas acciones bélicas, extrañas para la mayoría de sus receptores, suelen ser comparadas con una serie de hechos tomados de la vida cotidiana, de entre los que podemos destacar las faenas agrícolas o cinegéticas, los procesos naturales, el comportamiento animal o, inclusive, la misma vida familiar. Por ejemplo, al intentar describir una imagen tan inusual como un ejército de cientos de miles de hombres, Homero se ve en la necesidad de recurrir a la imagen muchísimo más común de una gran parvada de aves, para hacernos entender claramente la inmensidad de su número, así como el caos y el rumor que producen al moverse:

Y de éstos, como muchas razas de alígeras aves  
de gansos o grullas o cisnes de cuello alargado,  
en la pradera de Asio, a ambos lados de la corriente del Caistro,  
vuelan aquí y allá, en sus alas gozándose;  
con estruendo se posan delante, y la pradera resuena,  
así muchas razas de éstos desde las naves y tiendas  
se vierten hacia el llano Escamandro.

(*Ilíada*, II, 455-465)

Por otra parte, la unión de imágenes opuestas dentro de un símil no sólo contribuye a la claridad del texto, sino que el contraste de sus términos redundante en el embellecimiento de la figura. Así lo considera la filóloga francesa Anne Le Fèvre Dacier: “sus comparaciones, sacadas casi siempre de artes opuestas y de cosas muy remotas del objeto comparado, forman una suavísima armonía, bien como en la música los altos y bajos” (Luzán, 1789, 254).

En el caso de Lobo Lasso, y en el de prácticamente toda la épica de los siglos áureos, muchos de los símiles conservan una temática muy cercana a la de sus modelos homéricos, y con ella su característico contraste. Las comparaciones presentes en el *De Cortés valeroso* suelen ser protagonizadas por leones, jabalíes, volcanes, huracanes, rebaños y pastores, temas que no necesariamente retratan la realidad geográfica o social de la España de los siglos XVI y XVII, como lo hacían los símiles homéricos con la sociedad, principalmente agraria, de la

Hélide del siglo VIII a. C., lo que parece sugerir que para Lobo Lasso, al igual que para sus contemporáneos, el fin que habría tras la introducción de un símil con cláusulas contrastantes, más que hacer más claro el texto, sería embellecerlo.

Un buen ejemplo de esta nueva concepción del símil lo constituye una comparación procedente de *La Araucana* en la que Ercilla ilustra un proceso complejo y poco común: el rodeo de la caballería española por un escuadrón de piqueros araucanos, mediante su comparación con una imagen más extraña: el comportamiento de un animal exótico, nativo del Nuevo Mundo y apenas conocido por el común de los europeos, como el caimán:

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

pues de aquella manera recogido  
fue el pequeño escuadrón del homicida,  
y en un espacio breve consumido  
sin escapar cristiano con la vida.

(*Araucana*, III, 24-25).

Es claro que tras la inclusión de un tema novedoso dentro de una estructura formularia como es la del símil, se esconde una consideración estética y no sólo la intención de hacer más comprensible la narración.

### Variedad y pausa

Inclusive en el propio caso de los símiles homéricos, la claridad del texto y su embellecimiento no parecen ser los únicos criterios seguidos por el poeta en la elección de la temática de sus comparaciones, sino que en buena medida estaba condicionada por la tradición: “The frequent recurrence of certain kinds of subject matter, such as wind and birds, suggests that many are stock comparisons deriving from generations of bards and used to illustrate common events in the narrative” (Coffey, 1955, 27).

De una manera muy parecida a cómo los símiles homéricos son determinados por la tradición épica arcaica, las temáticas de los símiles en las epopeyas renacentistas lo son también por la tradición épica grecolatina que, aunque fundada en la *Ilíada* y la *Odisea*, fue establecida por Virgilio en la *Eneida*. Sin embargo existe una diferencia entre ambos casos pues, mientras que los símiles en las obras homéricas, al ser productos orales, están limitados por el alcance de su tradición, los poetas renacentistas están conscientes de la tradición y pueden elegir entre seguirla o variarla.

Esta diferencia tiene un efecto determinante en las funciones que, en ambos casos, pueden desempeñar los símiles; esto es especialmente distinguible al estudiar la relación de esta figura con las narraciones bélicas: prácticamente todos los estudiosos del símil en los poemas homéricos señalan su propensión a aparecer en las escenas de batallas: el número de comparaciones incluidas en la *Odisea* es mucho menor al de la más beligerante *Ilíada*, y a su vez, de sus poco más de doscientos símiles, al menos ciento sesenta y cuatro forman parte de escenas bélicas.

Esto es debido, en buena parte, a la “estructura odeica” sobre la que descansan las epopeyas homéricas: el rapsoda, como su nombre lo indica (ραψωδός; de ραπτειν, coser, y ᾠδῆ, canto), es “un zurcidor de cantos” (Ramos, 1988, 16); su labor se limita a pulir y aglutinar las odas tradicionales en una gran epopeya, sin alterar su material, por lo cual el poema, muchas veces, se desarrolla mediante largas enumeraciones, como por ejemplo el “Catálogo de las naves” (*Ilíada*, II, 485-785) o mediante extensas series de episodios repetitivos, tales como los encadenamientos de combates individuales que forman la base de las narraciones bélicas; por ejemplo, durante la optimación de Aquiles, previa a su encuentro definitivo con Héctor (*Ilíada*, XX, 380-503), Homero describe el exterminio de catorce defensores troyanos a manos del hijo de Peleo, mediante episodios individuales consecutivos, cada uno de los cuales posee un estructura básica idéntica: a) presentación, nominal y genealógica, del héroe; b) descripción de la herida con precisión anatómica; c) descripción perifrástica de la muerte. Cabe mencionar que esta estructura fue adoptada, en mayor o menor medida, por los autores renacentistas incluyendo a Lobo Lasso, para la composición de sus propios episodios de enfrentamientos singulares. Por ejemplo, en el *De Cortés valeroso*, la estructura tripartita es clara en el episodio de la muerte de Talbatano:

a) Encuentra Hernán Cortés a Talbatano  
valeroso cacique, diestro y fuerte,  
(un ariscado bárbaro lozano,  
venturoso en amores y de suerte)

b) a quien traspasa el pecho hasta el llano

c) baja rodando envuelto en triste muerte.

(*De Cortés valeroso*, VI, 17)

Al parecer, para el autor de la *Ilíada* y la *Odisea* la monotonía producida por este modelo narrativo no pasó inadvertida, ya que en las escenas más repetitivas, los dilatados catálogos y episodios bélicos, es frecuente encontrar ciertas estrategias que tienen como objetivo contrarrestarla, mientras que “allí donde la viveza del relato o el intercambio de discurso mantienen vivo el interés apenas aparecen” (Gil, 1955, 27).

Dentro de estas estrategias, debido a su extensión y contraste temático, la inclusión de un símil era, con frecuencia, el método ideal para dar variedad y cadencia a una narración de otro modo monótona o repetitiva: “A simile is often used as seasoning to lend diversity to traditional or repeated scenes” (Scott, 1974, 31). De esta manera, las comparaciones suelen concentrarse en las escenas más frecuentes que, en la *Ilíada* como en la mayoría de los poemas heroicos posteriores, resultan ser las de enfrentamientos individuales y las de muerte. Por ejemplo, como hemos visto, durante la optimación de Aquiles se describen, casi de manera idéntica, catorce escenas de combates individuales, de las cuales el enfrentamiento con Hipodamane (*Ilíada*, XX, 403-406) se distingue por incluir un símil, en el que los resuellos del héroe moribundo se comparan con los fatigados mugidos de un toro que trabaja bajo el sol; al mismo tiempo, al introducir este pasaje bucólico, Homero nos da una pausa de la abrumadora monotonía de la acción bélica.

Así, aunque Lobo Lasso, ateniéndose a la tradición, hace del encadenamiento de combates individuales la estrategia básica para desarrollar las narraciones bélicas, al no estar condicionado por la estructura odeica, puede elegir libremente el material que más convenga a sus fines; es decir, no está obligado por su tradición, como el autor de la *Ilíada*, a presentar un amplio número de escenas idénticas, sino que es libre de elegir sus tipos y sobre todo su número, por ejemplo: la más larga secuencia de hazañas individuales en todo el *De Cortés*

*valeroso* está protagonizada por Cortés y alcanza, apenas, tres episodios (*De Cortés valeroso*, VI, 17-18), número claramente menor a los catorce que ocurren durante la optimación de Aquiles; por ello, la relevancia del símil como portador de variedad y cadencia se ve reducida en el poema de Lobo Lasso, resaltando, al mismo tiempo, su importancia como elemento de ornato.

De la pausa y la cadencia que el símil brinda a la narración se desprenden otras funciones: “The similes allowed the poet to dwell a little longer on the important characters and, thereby, to heighten the tension by making the audience realize that the critical moment, which they had expected, was near” (Scott, 1974, 42). La introducción de un símil largo hace más lento el ritmo de la narración y, acumulando la tensión, preludia en cierta forma la proximidad de un desenlace o al menos de un hecho importante. De esta manera, el símil que describe la muerte de Polidoro, además de distinguirlo de los otros trece episodios idénticos, subraya, mediante la pausa que impone a la narración, la importancia que el siguiente evento, el enfrentamiento entre Aquiles y Polidoro, tendrá en el desarrollo del poema: este combate, que resultará en la muerte del Priamida, precipitará, por el deseo de vengar la muerte de su hermano, el encuentro definitivo entre Héctor y Aquiles.

Tal vez la función del símil como productor de tensión es más clara cuando los símiles se organizan en series; en la *Ilíada*, por ejemplo, durante la huida de Héctor (*Ilíada*, XII, 136-204), que precede inmediatamente a su encuentro climático con el caudillo de los mirmidones, el narrador decrece el ritmo de la narración y acumula la tensión mediante la inclusión de una serie de cuatro comparaciones casi consecutivas que describen, todas ellas, un mismo hecho: la infructífera huida del hijo de Príamo alrededor de Troya, pero mediante su comparación con diversas escenas: en la primera de ellas se compara con un episodio onírico: “Como en un sueño no puede alguien perseguir a quien huye, / y ni éste puede huir de aquél, ni aquél perseguirlo, / así, uno no podía avanzar con los pies, ni el otro, esquivarlo” (XXII, 199-201). Después, con una competencia hípica: “Como cuando a la meta los premiados caballos solípedos / dan vuelta muy deprisa, y yace allí el grande premio, / el trípode o la mujer, en honor de un hombre que ha muerto” (162-164) y, en dos ocasiones, con un par de escenas cinegéticas: “Como en los montes el halcón, la más leve de las volantes, / fácilmente se arrojó sobre la tremante paloma ... así él, ansioso, recto volaba” (139-140) y “Como cuando un perro en los montes sigue a un cervato de cierva ... así Héctor no se le ocultó al Pelida raudo de pies” (189-193). En ambos poemas homéricos encontramos un total de treinta y seis comparaciones que sirven para producir tensión, de las cuales veinticinco proceden de la *Ilíada* y sólo once de la *Odisea*.

Al igual que como ocurre en los poemas homéricos, en el *De Cortés valeroso* la narración de un hecho trascendente suele estar precedida por un alentamiento en el ritmo de la narración y un incremento de su tensión, llevado a cabo por la inclusión de uno o varios símiles largos. Así ocurre antes de la recuperación de la flota española perdida (III, 8) y antes del asedio de Potonchán (III, 21); pero tal vez el ejemplo más claro de este fenómeno lo encontramos durante la incursión española posterior a la toma de Potonchán, durante la cual los conquistadores encuentran a uno de los protagonistas del poema: Jerónimo de Aguilar. En dicha narración se acumulan tres símiles largos en menos de diez octavas: los dos primeros describen el movimiento de los conquistadores, primero lento y disimulado, como el desplazamiento de un astuto cazador: “Cual diestros cazadores que ojeaban / los tímidos venados no advertidos ... así van sus caminos continuando” (II, 52-53); rápido y violento después, como el vuelo de un cometa: “No con tanta presteza la encendida / cometa pasa con fogoso vuelo ... como a la deseada arremetida / partieron (del silencio roto el velo) / Tapia y sus compañeros ...” (II, 55). Mientras que el tercer símil describe la sorpresa que produjo

en los conquistadores el escuchar su lengua en labios de un personaje ataviado como guerrero indígena. Impresión comparada con la que sufre un hombre que presencia una aparición nocturna: “Cual si en callada noche tenebrosa / fantástica visión se les mostrara ... así estaban, suspendidos, / al hablar de aquel monstruo dando oídos” (II, 59).

#### Continuidad narrativa

Otra de las funciones del símil homérico va más allá de la tensión que produce al alentar la cadencia de la narración, y es la de pronosticar hechos futuros. Los temas que para estos símiles elige el narrador resultan igualmente significativos para dicho efecto: “Sometimes the ideas introduced in the course of the simile, though not directly relevant to the immediate action, serve to foreshadow the future” (Eduards, 1985, 30). Igualmente, la temática de un símil puede predisponer al espectador hacia las acciones futuras, de varias maneras diferentes: una, mediante el establecimiento del tono que seguirán las siguientes escenas: un símil en el que se describa una acción violenta es una forma efectiva de introducir o mantener el tono violento durante los episodios bélicos; dos, las escenas cinegéticas o de desastres naturales son los temas más frecuentes; y, a su vez, las comparaciones que presentan escenas idílicas ayudan a establecer el tono de las escenas pacíficas: así, las fogatas que calientan al campamento aqueo durante la noche se parecen a los astros en una noche despejada y cuyo brillo alegra a los pastores (*Ilíada*, VIII, 555-563).

La temática de un símil también puede anticipar el desarrollo de la narración por analogía: como habíamos dicho anteriormente, la huida de Héctor en torno a Troya es descrita mediante una serie de comparaciones de las cuales dos desarrollan escenas cinegéticas (*Ilíada*, XXII, 139-143 y 189-193), estas comparaciones “no sólo mantienen en suspensión al lector, prolongando el relato en un espacio de doscientos versos, sino le orientan en cierto modo sobre el desenlace del encuentro. Tanto el símil del gavián y de la paloma, como el del perro y el cervato, por el paralelismo de la situación, preludian el sino reservado a Héctor” (Gil, 1965, 30).

La última manera en que el tema de un símil puede introducirnos a las siguientes escenas es mediante el empleo de símbolos que insinúen el desarrollo o el fin de las acciones que describen: “More common is the sense of foreboding which accompanies the start of a battle or a risky undertaking” (Scott, 1974, 98). De este tipo de símbolos, los que pronostican eventos funestos o desastrosos son por amplio margen los más frecuentes. De esta manera, el asesinato de Héctor es prefigurado mediante la comparación de Aquiles con un rayo (*Ilíada*, XXII, 134) y con la estrella Sirio (*Ilíada*, XXII, 25-31), ambos pronósticos de desastres naturales: ésta, una tormenta; enfermedades y muerte, aquél.

De la misma forma, en el *De Cortés valeroso* la temática de algunos símiles también puede llegar a sugerir al lector los acontecimientos por venir, aunque los ejemplos de este tipo de empleo en el poema no son tan claros ni su número iguala a los de las obras homéricas. Por ejemplo, de las comparaciones que preludian el desarrollo del poema mediante el establecimiento del tono que han de seguir las siguientes escenas, sólo encontramos tres casos, de los cuales ninguno preludia una batalla, función original de los símiles de este tipo, sino que, incluso, uno de ellos no prefigura una acción bélica: la comparación entre las fundaciones de la Villa Rica de la Vera Cruz y la de Cartago (VII, 60) establece el tono pacífico en el que, a partir de ese momento y hasta el final del canto, se describirá la consolidación del poder español en el nuevo mundo: no mediante guerras, sino estableciendo alianzas con los pueblos nativos. Mientras que los otros dos ejemplos de este tipo preludian las optimaciones de Tabasco (IV, 26) y Cortés (VI, 24), comparándolos, respectivamente, con dos imágenes

netamente homéricas: un toro acosado por sabuesos y una roca despeñada por la ladera de un monte.

En cuanto a los símiles cuya temática anticipa las acciones futuras mediante la analogía establecida entre su imagen y la propia acción del poema, encontramos tan solo dos ejemplos en el *De Cortés valeroso*: la imagen de un ave de rapiña cazando un pajarillo, con la que es comparado el ataque de Maxixca (X, 34), parece pronosticar el daño que el caudillo tlascalteca infligirá a los conquistadores; sin embargo, el sino fatal que condena al pajarillo, quien “al cielo con quejas alza la mortal garganta”, no se corresponde con el efecto del ataque indígena que, si bien penetra violentamente en la formación española, no consigue matar a ningún enemigo. De la misma manera, la toma de Potonchán, primera gran acción bélica del poema, es sugerida, incluso antes de que comience la batalla, mediante un símil, en el que el asedio español a la ciudad indígena es comparado con el sitio romano del emperador Tito a Jerusalén, el cual culminará, al igual que el asedio español, con la toma y destrucción de la ciudad sitiada. Sin embargo, a pesar de estos ejemplos, parece que Lobo Lasso nunca estuvo del todo consciente de la utilidad de los símiles para anticipar, por medio de su temática, el desarrollo del poema, como muestran algunos símiles que parecen sugerir, equivocadamente, que la acción se desarrollará de determinada manera: así, previo a la batalla de Cintla, Lobo Lasso compara a la coalición indígena, que terminará siendo derrotada, con el ejército romano al mando de Lucio Marcio que venció a los cartagineses en la batalla de Metauro (207 a. de C.). De la misma manera, el símil en el que la embestida de un grupo de conquistadores es comparada con la aparición de un cometa (II, 55), augurio tradicionalmente aciago, sugiere falsamente la proximidad de una escena igualmente funesta, preferentemente bélica, la cual nunca tendrá lugar.

#### Rasgo genérico

Por otra parte, la distribución de los símiles entre los dos tipos de escenas bélicas que, a imitación de los modelos italianos, Lobo Lasso combina en su poema heroico señala que esta figura cumple con una función que no desempeñaba originalmente. Primero revisemos rápidamente cuales son los dos tipos de escenas bélicas: el primero, netamente épico, se atiene más o menos al relato histórico y, aunque suele centrarse en la figura de Cortés, en su desarrollo toman parte muchos personajes<sup>[1]</sup>, mientras que el segundo, inspirado en los libros de caballería, es puramente imaginativo y posee un protagonista absoluto: Jerónimo de Aguilar. De ambos, es en el tipo épico en el que encontramos una mucho mayor concentración de símiles. De esta manera, mientras que los episodios de este tipo, tales como el asedio de Potonchán (III, 43-IV, 47) o la batalla de Cintla (V, 68-VI, 50), contienen nueve y seis símiles respectivamente, en los episodios caballerescos: los dos rescates de Clandina, de ser vejada por Hirtano (IV, 50-116) y de ser sacrificada por Millolano (VIII, 1-76), apenas podemos contar tres símiles. Esta marcada tendencia de los símiles a aparecer sistemáticamente en sólo un tipo de episodio bélico parece indicar dos cosas: en primer lugar, que Lobo Lasso identificó claramente la diferencia entre ambos tipos de acciones y, en segundo, que el símil largo había adquirido cierta relevancia como rasgo genérico; es decir, que para Lobo Lasso la presencia de una comparación de corte homérico era una característica del género heroico tal como lo eran el protagonista heroico, la acción grandiosa o la narración objetiva.

Anteriormente, al tratar sobre la particular cadencia que la inclusión de uno o varios símiles impone a la narración, vimos cómo que el decrecimiento en el ritmo narrativo del poema fomentaba la acumulación de una gran cantidad de tensión, lo cual anunciaba al lector que el desenlace de la acción estaba por ocurrir. Sin embargo ésta no es la única función que la pausa y la tensión provocadas por el símil desempeñan, éstas también auxilian al narrador dirigiendo

la atención de los lectores hacia los puntos que le interesa resaltar: “a simile produces a pause in the action, prolongs the tension, and draws the audience’s attention to an important point” (Eduards, 1985, 39). Esta función de los símiles es otra de las razones que explica su acumulación en los episodios épicos, ya que, a diferencia de los novelescos o fantásticos cuyo papel principalmente digresivo es asumido por el propio autor (*De Cortés valeroso*, XI, 1-5), éstos forman la base narrativa mediante la cual progresa la historia.

### Descripción

Para Coffey la función principal de los símiles homéricos es descriptiva: “The primary functions of the comparison and simile will be considered according to what they illustrate” (Coffey, 1957, 118). Al igual que en los poemas homéricos, la gran mayoría de los símiles que aparecen en el *De Cortés valeroso*, describen muy distintas cosas. De acuerdo con el artículo, son seis los aspectos que pueden ser descritos mediante un símil: a) movimiento, b) aparición de un personaje, c) sonido, d) medida, e) una situación particular, o f) una característica psicológica.

Al igual que en los poemas homéricos, en el *De Cortés valeroso* los símiles que describen movimiento son los más numerosos: dieciséis en total, de los cuales tan sólo tres describen un movimiento individual (IV, 42-43; VI, 25, V, 81), mientras que catorce se ocupan del desplazamiento de un grupo de personas (II, 38; II, 52-53; II, 55; IV, 20; IV, 4; IV, 23; IV, 26; IV, 35; V, 39; V, 44; V, 57; IX, 81; X, 43; X, 72).

De la misma manera como sucede en la *Ilíada* y la *Odisea*, dentro de los símiles de movimiento grupal, los que describen el desplazamiento ofensivo de un ejército son los más comunes en el *De Cortés valeroso*: a lo largo del poema contamos seis de estas comparaciones, las cuales describen dicho proceso comparándolo con el empuje del viento (IV, 20; V, 39; X, 43), del agua (V, 57; ) o de un caballo (X, 72). En lo que respecta a las características del movimiento, Coffey señala que, en los poemas homéricos, la velocidad es el rasgo que con mayor frecuencia se describe a través de un símil, sin embargo, en su poema, *Lobo Lasso* sólo incluye tres comparaciones de este tipo: (II, 55; IV, 4; IV, 23); el resto describen diversas características tales como furia (X, 72), fuerza (X, 43) o poder (IV, 35). Hay que recordar que en todos estos casos los movimientos descritos son de naturaleza bélica.

Como ya hemos dicho, la epopeya homérica es el resultado de la lenta aglutinación de sagas más pequeñas. Cada una de estas rapsodias poseía sus propios protagonistas, los cuales, en la posterior fusión, pasaron a formar parte de la epopeya, lo que dio a ésta su característica numerosidad de personajes: en la *Odisea*, por ejemplo, aparecen cerca de 380 personajes, de los cuales un centenar están perfectamente caracterizados. En el *De Cortés valeroso*, aunque menor, su número también es importante, a pesar de no estar ligado a la estructura épica que dio origen a este rasgo: a lo largo de sus doce cantos aparecen alrededor de dos centenas de personajes.

Tal cantidad de personajes obliga al poeta a resaltar las entradas o las salidas de aquellos que desempeñarán un papel prominente a lo largo del poema, por ejemplo, la entrada de un héroe al campo de batalla justo antes de su *aristeia*: “If a man must be built up for a demanding task or an important role, Homer singles him out from the omnipresent group of available characters and speaks about his ability, his armor, his present activity, or some other detail” (Scott, 1974, 38). De esta manera procede *Lobo Lasso* al describir la luminiscente aparición de Santiago (V, 92). Sin embargo, el método más común para introducir a la escena un personaje es a través de un símil: William Clayde Scott cuenta sesenta y nueve de estas figuras en ambos poemas homéricos (*Ilíada*, 52; *Odisea*, 17) (Scott, 1974, 139), de las cuales

la mayoría aparece justo antes de la optimación del héroe en cuestión. En el *De Cortés valeroso* sólo encontramos dos ejemplos de símiles que describen la entrada de un héroe a la batalla: el cacique Tabasco aparece por primera vez en el poema descrito mediante un símil (III, 24), de la misma manera en que se describe la reaparición de Cortés durante la batalla de Cintla (VI, 24). Un grupo de héroes también puede ser introducidos a la escena mediante un símil: “Símiles are used to describe the appearance of more than one warrior in battle or of some manoeuvre” (Coffey, 1957, 123); de esta manera, el ejército aqueo reaparece en el poema, luego del enfrentamiento singular entre Paris y Menelao y de la violación de los juramentos, por medio de una comparación en la que se le describe como similar a un nubarrón (*Ilíada*, IV, 275-280). En el *De Cortés valeroso* también se da un caso en el que un símil ilustra la entrada de un grupo de héroes a la batalla: los trescientos conquistadores al mando de Alvarado atacan por sorpresa la retaguardia indígena, iguales a atletas en una competencia de velocidad (IV, 4).

De forma complementaria al de la entrada de personajes, encontramos el tema de su retirada, cuya importancia radica generalmente en su capacidad para marcar un cambio en el rumbo de la acción: la retirada de Héctor, durante el contraataque aqueo desde las naves, que Homero describe mediante dos símiles (*Ilíada*, XIV, 413; 414-417), señala el fin de la ofensiva troyana.

En su poema, Lobo Lasso también describe la retirada de un héroe a través de un símil: el cacique Tabasco, cansado y herido, se retira amenazante, igual a un león (IV, 42-43); sin embargo, a diferencia de la huida del príncipe troyano, la del adalid indígena no señala un cambio en la dirección del combate, sino su culminación: así como su breve *aristeia* (IV, 24-41) no impulsa a sus hombres hacia la ofensiva, como sucede casi siempre en los poemas homéricos, su posterior retraimiento tampoco desencadena el de sus compañeros, sino que el héroe resiste en soledad al enemigo, a cuyo favor ya se ha decidido la victoria: “Suenan la dulce trompa de victoria / por la parte de España declarada” (IV, 22, 1-2). En rigor, podríamos considerar este pequeño episodio como epílogo heroico [2], que sirve de contrapeso al hecho de la aplastante derrota indígena (las únicas bajas españolas fueron quince heridos leves [IV, 16]) que tiene por objetivo fomentar uno de los rasgos específicos de la épica: “la paridad bélica, heroica, entre dos colectividades en pugna” (Lagos, 1981, 160).

Por otra parte, el estruendo del combate es una de las imágenes a la que con mayor frecuencia recurren los poetas épicos para describir el campo de batalla: en el *De Cortés valeroso*, encontramos catorce de estos casos: tres describen el sordo tañido que produce el choque de las armas (III, 47; III, 57; VI, 33); dos retratan las quejas de los heridos (III, 47; VI, 42), y en ocasiones también aparece representada la música indígena de guerra (III, 49; X, 15), mientras que sólo una vez se trata sobre el estruendo de la artillería española (XII, 35). El caso más frecuente de descripción de sonidos es en el que se retrata el confuso rumor de la batalla, como si se escuchara desde lejos: en total encontramos seis de estos casos a lo largo del poema (III, 47; III, 49; V, 77; V, 78; VI, 42; X, 10). Sin embargo, aunque su incidencia en los poemas homéricos es relativamente baja, las descripciones de sonido más memorables son, sin duda, las que se hacen por medio de un símil: Ares, por ejemplo brama igual que una tormenta (*Ilíada*, XX, 51); el río Escamandro resuena como el mugido de un toro (XXI, 237-238); mediante la comparación con este mismo sonido son descritos dos momentos de la batalla (XVI, 487 y XX, 403). Por otra parte, en el *De Cortés valeroso* sólo encontramos dos casos de este tipo de símiles: en el primero, el estruendo del campo de batalla es descrito como igual al de la erupción de un volcán:

Como la tempestad fogosa, airada

en las cavernas cóncavas resuena  
del Encelado, en Étna acompañada  
de un bramido que el monte y mar atruena,  
al consorte de Venus consagrada  
la ardiente cumbre de centellas llena;  
tal era de las armas el ruido,  
el estruendo y batir embravecido.  
(V, 78)

Menos convencional es el segundo ejemplo, en él, el dolorido rumor que profieren los tlaxcaltecas al ver vencido a su caudillo es retratado como similar al producido por el público en un coso:

Alzase un alto y súbito alarido  
al punto por la turba embravecida;  
bien como cuando toro malherido  
hace alguna dañosa arremetida  
que, de lástima el pueblo condolido,  
grita con voz confusa enternecida,  
con triste afecto hiriendo entreambas manos,  
así alzaron la voz los tlaxcallanos.  
(X, 29)

Muchas veces, la objetividad del relato homérico precisa de la descripción de varios tipos de medidas, las cuales son muchas veces presentadas a través de la inclusión de símiles: Coffey identifica tres tipos de estas comparaciones: las que denotan distancias, las que tiempo y las que número (Coffey, 1957, 124). Clayde Scott repite estas tres categorías y aumenta cuatro más: “Homer uses many approximate measures to illustrate size, distance, time, number, speed and degrees of loudness, of quality, and of brightness. Often such measurements are expressed by a simile” (Scott, 1974, 20). La suma total de dichas figuras asciende en ambos poemas a un total de treinta y cinco: veintiuno en la *Iliada* y catorce en la *Odisea*.

A pesar de esta enorme variedad de ejemplos y modalidades de medidas expresadas en símiles, en el *De Cortés valeroso* sólo encontramos un símil que denota algún tipo de medición; cuando se describe la fortificación de las murallas potonchanas como más rápida que la de los muros de Jerusalén durante las invasiones de Nerón y Vespasiano (III, 21).

Con la misma eficacia con la que puede describir las características físicas del héroe, un símil también puede retratar sus características psicológicas, por ejemplo: varios personajes homéricos son comparables, en su prudencia, a los dioses, entre ellos Príamo (*Iliada*, VII,366), Pirítoo (XIV, 318) y Patroclo (XVII, 477). De una manera muy similar procede Lobo Lasso al describir, mediante un símil, la sensatez con que Tabasco refrena el imprudente arrojamiento de sus hombres:

Tal se hubo el capitán con esta gente  
en reprimir su furia acelerada,  
cual cazador astuto y diligente  
en abstener de perros la manada,  
cuando con repentino curso ardiente  
se abalanza a la caza levantada  
pretendiendo romper las ligaduras  
de las traíllas ásperas y duras.  
(III, 24)

Más comunes que los símiles que describen la medida de los héroes en los poemas homéricos, son los que retratan su furor: “Such comparisons describe a temporary state, a sudden accession of energy or fury that is sometimes given to a warrior by some divinity” (Coffey, 1957, 129): la furia con que Diomedes arremete contra sus enemigos, por ejemplo, es igual a la de un león que asalta un aprisco (*Ilíada*, V, 136-143). En el *De Cortés valeroso* encontramos dos ejemplos de este tipo de comparación: Jerónimo de Aguilar ataca a un grupo de indígenas como un lobo a un hato de ovejas (VIII, 31), mientras que Tabasco, cercado de enemigos, resiste más bravo que un toro, que un jabalí y que una serpiente (IV, 38).

En el *De Cortés valeroso*, sin embargo, uno de los estados psicológicos que con mayor frecuencia es descrito por medio de una comparación es, curiosamente, el del goce por la batalla: Lobo Lasso describe el gusto con el que los guerreros potonchanos marchan a la batalla como menor al que muestra una parvada de aves se lanza al grano (V, 44). Más adelante, previo a la batalla definitiva, el gozo indígena al ver aproximarse al enemigo es mayor que el que sintió Lucio a la vista de Cartago (V, 69). Los conquistadores tampoco están exentos de goce bélico, aunque sólo encontramos un ejemplo de él a lo largo del poema: la pequeña fuerza al mando de Alvarado se lanza deseosa a la batalla como los corredores que compiten por una joya (IV, 4).

El mismo número de símiles describen reacciones de miedo o estupor: los indígenas, temerosos ante la llegada de los conquistadores, abandonan su pueblo como un grupo de aves alteradas por el estruendoso disparo de un arma de fuego (II, 38); al final del mismo canto, el temor de los conquistadores al encontrar, en atavíos indígenas, a Jerónimo de Aguilar, es descrito como similar al de un hombre asaltado por una “fantástica visión” durante una noche tenebrosa; finalmente, el temor que la voz de Cortés produce en los conquistadores sublevados es descrito como superior al que la voz de Julio Cesar inspiró en las legiones rebeldes (VIII, 86). Lobo Lasso también retrata mediante símiles otros estados psicológicos tales como la alegría (III, 8), el dolor (X, 29), la confianza (VI, 34), la frustración (VI, 58-59) y el sentido del deber (V, 76).

#### Introducir cambios en la narración

Luís Gil señala que los puntos resaltados mediante la inclusión de un símil suelen indicar en la *Ilíada* cambios en la acción, o las diferentes facetas de ésta, el inicio o la conclusión de una escena o el cambio de puntos de vista del narrador, del plano individual a la visión global del campo de batalla (Gil, 1965, 31-32). Esta función era trascendente en la estructura narrativa de la *Ilíada* y la *Odisea* porque, como ya vimos, las epopeyas homéricas fueron construidas mediante el lento ensamble de breves escenas individuales, lo que provoca que la narración se desplace continuamente de un escenario a otro. Los símiles auxiliaban a los oyentes a percibir estos cambios en la narración.

Por su parte, a pesar de que carece de la estructura odeica que propició este efecto, en el *De Cortés valeroso* encontramos que algunos símiles pueden desempeñar funciones muy parecidas a las de sus modelos clásicos: durante el asedio de Pontonchan (III, 19-IV, 47) la narración alterna entre dos escenarios: en el primero, Cortés dirige el asalto principal con el grueso del ejército español, mientras que por la retaguardia trescientos conquistadores liderados por Ávila atacan la ciudad por sorpresa. El paso del primer al segundo escenario es remarcado por la presencia de dos símiles: uno breve, en el que se compara la furia de los conquistadores con la de un león hambriento (IV, 3, 2-4); seguido de uno largo, en el que la carrera de los atacantes rumbo a la ciudad desguarecida evoca una competencia hípica (IV,4). De la misma manera, un símil largo de los más extensos (dos octavas enteras, donde las huidas

de un león y la del cacique pontonchano, último defensor de su ciudad, son comparadas) marca el fin del episodio bélico.

Lobo Lasso también llega a emplear las comparaciones para señalar los cambios entre las perspectivas global e individual del campo de batalla: así, durante la incursión española liderada por Pedro de Alvarado (V, 32-60), luego del enfrentamiento singular entre Caybay y Cabrera, del que sale victorioso este segundo, cambia el punto de vista nuevamente hacia una visión global del movimiento de los ejércitos, la cual es introducida mediante un símil, en el que la fuerza con la que ataca el contingente indígena es parangonada con la de un río desbordado (V, 57). Esta inversión de la perspectiva también puede funcionar en sentido contrario, pasando de lo global a lo individual, como sucede durante la batalla de Cintla, cuando, luego de la exposición de la necesitada situación del ejército español, la narración se centra en una breve optimación protagonizada por Cortés, que viene al rescate; la transición entre ambos puntos de vista se realiza mediante un símil, en el cual la carrera del conquistador hacia la batalla evoca la caída de una roca por la ladera de un monte (IV, 24).

### Rasgo prestigioso

No hay que olvidar la importancia que la imitación de los clásicos tenía en los autores renacentistas: “Writers were more valued when they demonstrated their genius by imitating the supreme classical models than by striving to be entirely original. This imitation lent literary superiority and enrichment to the works” (Cammarata, 1983, 16). De esta manera, el empleo sistemático de símiles largos, en cuanto elementos imitables de clara procedencia clásica, es un medio ideal para alcanzar el majestuoso tono que reconocemos en la épica: cualquier acción, personaje o cosa presentada mediante un símil parece adquirir un poco del aura mayestática del ciclo troyano. Cuando Lobo Lasso, por ejemplo, pretende describir la fuerza con la que los ejércitos español y tlascalteca se embisten, elige compararla con la furia de los vientos Euro y Favonio que chocan durante la tormenta: “El español y el bárbaro furioso / cada cual con presteza se abalanza / cual suele en el mar tempestuoso / toparse perturbando su bonanza, / el seco Euro viento riguroso, / y el frígido Favonio ...” (*De Cortés valeroso*, V, 39); al parecer, el poder de esta imagen para evocar la violencia de la escena descrita no fue el motivo definitivo que dirigió su elección, sino el hecho de que mediante casi la misma imagen Homero había descrito una escena idéntica: griegos y troyanos chocan como lo hacen el Euro y el Noto en los montes: “Y como el Euro y el Noto altercan uno con otro / en las breñas del monte, por sacudir la selva profunda ... así troyanos y aqueos, unos contra otros lanzándose, / se mataban, y ninguno del nefasto terror se acordaba” (*Ilíada*, XVI, 765-771). Una imitación tan clara, indudablemente va más allá de la mera emulación del estilo clásico; logra establecer entre ambas escenas un paralelismo directo que de ninguna manera pasaba inadvertido para el culto lector de la época, y que parece sugerirnos que la materia de su poema no es menos heroica de la que describiera Homero. Este efecto es especialmente frecuente en los símiles que retrata héroes durante su optimación; así, el proceder de Tabasco en la batalla, similar al de un jabalí en una escena cinegética (*De Cortés valeroso*, VI, 34) evoca las hazañas de Idmeneo (*Ilíada*, XIII, 471-476) cuya forma de pelear es igualmente comparada por Homero con la de un jabalí acosado por cazadores.

Otra forma, menos sutil, en que la acción del *De Cortés valeroso* se vincula, mediante un símil, con la materia de los poemas clásicos, es cuando se les compara simple y explícitamente: Lobo Lasso, por ejemplo, sostiene, en una absurda hipérbole, que el asedio indígena a la pequeña torre donde un breve grupo de exploradores españoles, ampliamente superados en número, se resguardan, es una escena tan grandiosa que supera incluso a la propia destrucción de Troya: No la troyana estancia descuidada

del engañado Príamo imprudente,  
por la preñada máquina asaltada  
con áspero rigor y fuego ardiente,  
fue con brevedad desbaratada  
pensando resistir la griega gente  
como esta fue, señor, en este día  
ni fue mayor la dura batería.

(V, 51)

Esta comparación, además de describir, engrandece lo descrito. Recordemos que para Quintiliano, después del nombre, la comparación es el método principal para amplificar una imagen (Quintiliano, 1999, 365); es un método tremendamente eficiente para establecer la atmósfera bélica de la escena, ya que esta breve mención nos evoca inmediatamente toda la violencia, destrucción y calamidades descritas en los libros II y III de la *Eneida*. A lo largo del poema de Lobo Lasso, encontramos un total de siete pasajes de este tipo desempeñando estas mismas funciones, de los cuales cuatro nos remiten a reconocidas escenas de la *Farsalia*: el ataque nativo a la nave de Jerónimo de Aguilar (*De Cortés valeroso*, II, 75) es más intenso que la sangrienta batalla naval de Filipos descrita por Lucano (*Farsalia*, III, 509-672); de igual manera, la batalla de Cintla es dotada, con la intermediación de un símil (*De Cortés valeroso*, V, 76), de una importancia histórica superior a la de *Farsalia*, con la que finalizó la guerra civil romana y la cual constituye el episodio central de la obra del poeta cordobés (*Farsalia*, VII, 329-550); finalmente los protagonistas de ambos poemas son comparados en dos símiles diferentes: en uno de ellos (*De Cortés valeroso*, VII, 86), Cortés, que encara un grupo de sublevados, exhibe más autoridad que la demostrada por César al enfrentarse al mismo problema (*Farsalia*, V, 319-364); más adelante, otro símil reforzará la idea de superioridad de la figura del conquistador español sobre la del futuro emperador romano: para Lobo Lasso (*De Cortés valeroso*, IX, 11), la decisión de aquél de barrenar sus naves demuestra más valor e ingenio que la de éste, al cruzar el Rubicón. Nuestro autor hace incluso referencia a la “espantosa imagen” de la Patria, descrita por Lucano (*Farsalia*, I, 185-190), que intenta en vano disuadir a César de emprender la guerra civil.

Además del poema del autor cordobés, los símiles del *De Cortés valeroso* llegan a establecer vínculos entre su acción y la de otros poemas clásicos: tal es el caso de los símiles que describen la construcción de la Villa Rica de la Vera Cruz (*De Cortés valeroso*, VII, 60) y el ya mencionado asedio indígena a una improvisada fortificación española (*De Cortés valeroso*, V, 51), como más grandiosas que la fundación de la capital cartaginesa y la destrucción de Troya, respectivamente; ambas famosas escenas procedentes de la *Eneida*. Por otra parte, la única escena de un poema homérico que aparece aludida de esta manera la encontramos nuevamente dentro del relato que, sobre sus desgracias, hace Jerónimo de Aguilar a los conquistadores. Ahí la tormenta que lo hizo naufragar es comparada con aquella con la que Poseidón intentó hundir la balsa de Odiseo (*Odisea*, VII, 260-280):

No el barco en la isla Ogygia fabricado  
por el prudente hijo de Laertes  
de la bella Calypso compasado  
con gruesos troncos y tablones fuertes,  
fue con tanto rigor despedazado  
del indignado Dios, ni tantas suertes  
de viento en el mar jamás se vieron,  
como a anegar la nave concurrieron  
(*De Cortés valeroso*, II, 75)

Comentar la acción

Como dijimos al hablar sobre la *estructura odéica*, la base de las epopeyas homéricas proviene de las sagas micénicas tradicionales, las cuales no podían ser alteradas por los rapsodas que las cantaban. Este hecho forzó a los autores de las primeras epopeyas a establecer una distancia entre ellos y sus obras, lo que con el tiempo se convirtió en una de las características más significativas del estilo épico: “Respecto a la narración que hace, a los personajes que crea y a las audiencias a las que se dirige, el *rapsoda* se coloca a una distancia lejana impersonal y magnificada: esta actitud así contemplada es la *supraperspectiva* y ella configura en parte primordial la *ontología de la epopeya*” (Ramos, 1988, 13).

En el *De Cortés valeroso*, así como en la mayor parte de la épica renacentista, se respeta el principio de objetividad, a pesar de que frecuentemente la continuidad narrativa se ve interrumpida por numerosos comentarios o ponderaciones acerca de sus personajes o sus hechos, introducidos directamente por el narrador. Especialmente frecuentes son las consideraciones morales de corte epicureísta (*De Cortés valeroso*, III, 1-2; IV, 1) o aquéllas acerca de la justicia de la guerra (VI, 1-2) y de su dimensión social.

Sin embargo, a pesar de que la “estructura odéica” veda la intervención directa del narrador[3], éste se vale de diversas estrategias para poder comentar la acción: “Homero sabe tomar una actitud personal sobre los acontecimientos, pero no lo comunica abiertamente, sino de modo indirecto” (Gil, 1965, 17), como, por ejemplo, mediante el empleo de epítetos o, mejor aún, de símiles, como es el caso del siguiente ejemplo en el que, mediante una de estas figuras, el poeta expresa con inigualable sobriedad el patetismo de la muerte en batalla del joven Euforbo:

Y como un hombre cría un floreciente brote de olivo  
en lugar solitario, donde el agua brota abundante;  
bello aquél, verdeante, al cual mecen los soplos  
de vientos diversos, y de blanca flor se recubre,  
y de súbito, con mucho remolino de viento viniendo,  
lo arrancó del hoyo, y lo dejó tendido en la tierra,  
así al hijo de Pántoo, a Euforbo el bien armado de fresno,  
Menelao Atrida le expolió las armas después de matarlo.  
(*Ilíada*, XVII, 53-60)

De una manera muy parecida procede Lobo Lasso al describir la huida de un pueblo inerme, atacado por los conquistadores, como igual al comportamiento de una banda de palomas asustadas por el estruendo que provoca el disparo de un arma de fuego: “Cual de palomas banda pavorosa / de la abundosa haza se levantan, / huyendo de la furia rigurosa / y salitral estruendo que la espanta ...” (*De Cortés valeroso*, II, 38). Sin embargo, los símiles que con mayor frecuencia expresan la opinión del autor son los que desarrollan temas histórico-mitológicos, estos comentarios que versan sobre una de las polémicas más importantes de los siglos XVI y XVII: “La disputa entre antiguos y modernos”. En este célebre debate podemos considerar como neutra la posición de Lobo Lasso, pues, si bien expresa directamente que las epopeyas clásicas superan su obra en cuanto al estilo: “La elegancia del verso no es de Homero, / de Lucano, Virgilio, Ovidio, el Dante” (I, 3, 5-6), en sus símiles demuestra que el material de su poema es superior al de aquellos, ya sean históricos:

No con tanto cuidado y diligencia  
fue el Iotapato muro reparado  
de la Iudaica gente, la inclemencia  
temiendo y el rigor de Nero airado,

y del gran Vespasiano la potencia  
por la ofendida Roma allí enviado,  
como la gran ciudad, que por mil partes  
brotan murallas y altos baluartes.

(III, 21)

O mitológicos:

No la troyana estancia descuidada  
del engañado Príamo imprudente,  
por la preñada máquina asaltada  
con áspero rigor y fuego ardiente,  
fue con brevedad desbaratada  
pensando resistir la griega gente  
como esta fue, señor, en este día  
ni fue mayor la dura batería.

(V, 51)

---

[1] La numerosidad de personajes es considerada una característica de la epopeya: Vid. Oscar Gerardo Ramos, *Op. Cit.* pp. 33-48.

[2] Un episodio similar ocurre en *Farsalia*, VI, 118-262.

[3] “Dentro de la epopeya no es el bardo, sino los agonistas quienes sopesan el bien y el mal, quienes emiten conceptos metafísicos, quienes esbozan intuiciones filosóficas. Entretanto el *rapsoda* está a un lado de todo ese cosmos de valoraciones construido por sus agonistas.” (Ramos, 1988, 20).

## Temática y fuentes

Tal vez por ser su característica más ostensible, la temática es el rasgo de los símiles homéricos más resistentes al cambio y, por lo tanto, en el que sus variantes son más significativas. De las, al menos, dieciséis familias temáticas en las que, para su estudio, divide William Clayde Scott los símiles homéricos (*Oral nature* ..., p. 58), todas sobrevivieron prácticamente inalteradas hasta el Renacimiento, incluso en las obras que, como el *Laberinto de Fortuna*, no imitaron directamente ninguno de los poemas homéricos. El sentido práctico que guió la elección temática de los símiles en la *Iliada* y la *Odisea*, es sustituido, en la épica renacentista, por la erudición de un juego de intertextualidades. De igual manera, la fidelidad de los poetas épicos de los siglos áureos, tal es el caso de Lobo Lasso, a los temas homéricos, representaba un método efectivo para evocar, por medio de la analogía, el tono épico de las epopeyas homéricas.

Varios estudiosos de los poemas homéricos han clasificado los temas de los símiles en grupos para facilitar su estudio: J. M. Redfield, por ejemplo, organiza dichos temas en tres apartados: a) Climáticos y otros fenómenos naturales, incluyendo tormentas marinas, ríos desbordados, tormentas de nieve, incendios forestales, rayos, tormentas de polvo (XIII, 334) terremotos (II, 781). En este tipo de comparaciones la naturaleza casi siempre está retratada como una fuerza hostil a la humanidad.

b) De caza y ganadería. De estos, el tipo más frecuente es el que describe la supremacía de los animales salvajes sobre los domésticos y su confrontación con los humanos, frecuentemente sin éxito. Un grupo más pequeño es el que muestra a animales salvajes, especialmente aves, matándose entre ellas, sin intromisión de los hombres.

c) De actividades y tecnología humana, mostrando al hombre trabajando productivamente con la naturaleza, la mayoría de estos temas pacíficos sólo aparecen una vez en el poema (James Michael Redfield, *Nature and culture in the Iliad*, p. 188-189).

Más pormenorizada que la de Redfield es la clasificación que hace William Clayde Scott, quien establece dieciséis de estas familias, de entre las que destacan los: símiles de león, de viento y mar, de fuego, de dioses y diosas, de árboles, cinegéticos, de peces, de ríos, de aves, de animales de granja. Para nuestro análisis hemos creído conveniente dividir los símiles que aparecen en el *De Cortés valeroso*, según la temática que desarrollan, en cuatro categorías: 1) cinegéticos, 2) animalísticos, 3) naturales y 4) histórico-mitológicos.

### El símil cinegético

Probablemente por su cercanía con los episodios bélicos, que como ya vimos en la introducción, son el medio ideal para la presencia de un símil, las escenas cinegéticas son uno de los motivos que con mayor frecuencia han servido a los poetas épicos como temas para sus comparaciones. Los personajes de este tipo de símiles se limitan, por lo general, a tres figuras: el cazador, sus perros y la presa, de las cuales cualquiera puede llevar el rol protagónico, aunque en Homero se distingue una preferencia por el elemento animal: en la *Iliada*, X, 360-364, por ejemplo, la escena se centra en la persecución que un sabueso hace de su presa; el caso contrario ocurre más adelante en el mismo poema, en XI, 324-327, ahí las presas, dos jabalíes, son los que prevalecen sobre sus atacantes caninos. También podemos encontrar casos dentro de la tradición en los que el protagonista de un símil de tema cinegético son los cazadores; así ocurre en *Farsalia*, IV, 437-444, donde la astucia militar de Marco Octavio es comparada con la de un cazador. En el *De Cortés valeroso*, encontramos

seis símiles que contienen episodios cinegéticos: tres tienen como personajes principales a los cazadores, mientras que el resto se ocupan de sus presas.

Cabe mencionar que William Clayde Scott (*Oral nature ...*, p. 72) sólo considera como símiles cinegéticos aquellos que son protagonizados por el cazador o sus perros, mientras que los demás se organizan en diversos grupos, dependiendo del tipo de caza de la que se trate en: símiles de aves, de venados, de peces y de leones o jabalíes. Precisamente estas dos últimas fieras, que Clayde Scott considera equivalentes, son los protagonistas más frecuentes en los símiles que incluyen escenas de cacería. En ambos poemas homéricos encontramos, por lo menos, 53 de estos ejemplos (47 en la *Ilíada* y sólo 6 en la *Odisea*): “Probably lion and boar similes are so numerous because they fit the extensive war narrative so well” (William Clayde Scott, *Oral nature ...*, p. 58). De esta manera, la forma más común de emplear el símil de montería es comparar el ataque entre guerreros con el de una fiera salvaje sobre sus cazadores; tomando, muchas veces, la violencia o la furia con la que lo hacen como *tertium comparationis*.

Los símiles cinegéticos incluidos en el *De Cortés valeroso* recrean el mundo de la montería antigua, tanto en lo referente a la caza: leones, jabalíes, osos y toros que, como señala Luis Gil, son motivos recurrentes del arte minoico (*Poesía de la Ilíada*, p. 25), como en la técnica, que consiste básicamente en la acechancia y persecución de la presa con auxilio de perros entrenados, como lo describen algunos textos clásicos: “La primera preocupación en este arte, ninguno anterior a ella, es la de los perros, ya acosos con demasiado ímpetu a indómitos enemigos sin la protección de Marte, ya les presentes batalla haciendo uso de la maña” (Gratio, *Cinegética*, p. 26)[1].

Lobo Lasso recupera en su poema la escena, clásica en los símiles homéricos, del enfrentamiento entre el perro y el jabalí; sin embargo, la situación particular en que nuestro poeta la presenta se aparta del molde clásico: en éste, por lo general, se retrata la fiereza con que la bestia opone resistencia a sus acosadores (*Ilíada*, XI, 324-327; XII, 41-50; XVII, 725-730), mientras que es la confianza del jabalí, desdeñoso de la fuerza de su oponente, el eje de la comparación que describe la actitud del cacique potonchano en su enfrentamiento con Cortés:

**Cual** bravo jabalí, fiero, cerdoso,  
si es **de un solo lebrel acometido**,  
suele esperar con diente riguroso,  
como no sienta de otros el ladrido;  
que aguarda, acometiéndole furioso  
si algún agravio dél ha recibido;  
**así** el gallardo bárbaro procede  
y aun no muestra a Cortés lo que es y puede.

(*De Cortés valeroso*, VI, 34)

La imagen del jabalí que aguarda impertérrito el ataque del lebrel fue desarrollada también por Ariosto en el símil que describe el enfrentamiento entre Zerbin y Mandicardo; cabe señalar el vivaz contraste que el poeta italiano logra entre la firmeza de la presa y la soltura de su agresor:

Come il veloce can che'l porco assalta  
che furor del gregge errar vegga nei campi,  
lo va aggirando, e quinci equindi salta;  
ma quello attende ch'una volta inciampi:  
cosí, se vien la spada o bassa od alta,  
sta mirando Zerbin come ne scampi;

come la vita e Leonor salvi a un tempo,  
tien sempre l'occhio, e fiere e fugge a tempo.

(*Orlando furioso*, XXIV, 62)

Sin embargo, pesar de esta coincidencia temática, ambas comparaciones retratan aspectos diferentes, especialmente en el ámbito psicológico, pues, mientras que la paciencia del jabalí denota, en el caso de Zerbín, el cuidado con que éste evita los ataques del musulmán, a sabiendas de que uno solo de ellos bastaría para dar fin a la pelea: “s’un tratto il coglie quella spada, / a ritrovar gl’innamorati spiriti / ch’empion la selva degli ombrosi mirti” (*Orlando furioso*, XXIV, 61, 6-8); en el caso de Tabasco, que ya ha probado lo ineficaces que resultan los golpes de Cortés: “Mil maneras de herirle Cortés intenta / mas en la piel la punta no halla entrada” (*De Cortés valeroso*, VI, 32, 1-2)[2], demuestra la confianza que tiene en su fuerza y el desdén por la de su oponente.

Más cercana al símil de Lobo Lasso resulta la figura homérica que retrata la confianza con la que Idomeneo hace frente a Eneas, comparándola con la seguridad de un jabalí que aguarda a sus cazadores:

Pero esperó, tal cual, fiado a su valor, en los montes un puerco  
espera el mucho tumulto de hombres que encima le llega  
en zona desierta, y eriza, por encima, la espalda,  
y los ojos le relampaguean de fuego, y los dientes  
afila, ansiando rechazar a los perros y también a los hombres;  
así esperó Idomeneo ínclito en el asta, y no fue hacia atrás,  
a Eneas que llegaba.

(*Ilíada*, XIII, 471-476)

Como vemos, Lobo Lasso recuperó para su comparación la escena de la caza del jabalí junto con la actitud psicológica que Homero había asociado a ella; sin embargo, ambos ejemplos discrepan entre sí en más de un aspecto. Por ejemplo, la escena de la caza del jabalí que introduce Homero refuerza la incertidumbre que produce el enfrentamiento entre dos héroes, mientras que la misma situación sirve a Lobo Lasso para establecer la principalía de Tabasco sobre Cortés.

Por otra parte, la descripción de la seguridad de un personaje por medio de su comparación con una fiera es un método muy extendido y los ejemplos son numerosos: así presenta Homero la confianza de Eneas al lanzarse a la batalla: “como león en su fuerza confiando” (*Ilíada*, V, 299); siglos más tarde, Fernando de Herrera: en su “Canción en honor de Juan de Austria”, emplearía el mismo método para describir la presunción de sus enemigos musulmanes: “Qual león a la presa apercebido, / esperauan los impios confiados” (110-111). A pesar de la multiplicidad de los símiles cinegéticos cuyo personaje principal es un cerdoso jabalí, el león es el protagonista más frecuente de las comparaciones de temática cinegética. La versión más común de esta imagen es también la más simple: el león acosado por sus perseguidores se defiende con notable furia, la que resulta un *tertium comparationis* ideal para los guerreros en el campo de batalla (*Ilíada*, V, 136; 476; XI, 239; XII, 41; XV 592; XVII, 281; *Eneida*, IX, 792; XII, 4, etc.). Algunas variantes de esta clase de comparaciones también pueden ser empleadas para describir la retirada del héroe, en cuyo caso la fiera, herida y rodeada, en lugar de atacar a sus acosadores, opta por retirarse. Mediante estos símiles se suelen comparar las situaciones de un combate en desventaja, generalmente numérica, en las que la retirada es la única opción viable; así el herido y fatigado Tabasco, que durante mucho tiempo había mantenido a raya a sus enemigos numéricamente superiores, se ve en la necesidad de sustraerse del campo de batalla:

**Como león** de lisa crin caída[3],

de abierto pecho, frente y gran cabeza,  
de indómita cerviz, altiva, erguida,  
muestras que manifiestan su fiereza;  
acosado en la caza más reñida,  
dañando a todas partes su braveza,  
suele entre monteros escaparse,  
con un dudoso y cauto retirarse.

El cual si vee que es visto en campo raso  
huir, de quien le ofende, recatea,  
y con ronco y mal compuesto paso  
**da nombre al retirarse de pelea;**  
haciendo de asta gruesas poco caso  
porque flaqueza en él jamás se vea;  
**así** el herido bárbaro se aleja  
de la española furia que le aqueja.

(*De Cortés valeroso*, IV, 42-43)

En esta comparación la colorida descripción de la intermitente retirada de la fiera, interrumpida por frecuentes esbozos de ataque, parece retratar el conflicto interno del héroe entre su naturaleza heroica, que lo orienta hacia grandes empresas, y su instinto de conservación, que lo insta a proteger su vida.

En la tradición épica, este tipo de símiles poseen una connotación muy precisa: mediante ellos se describe la digna retirada, en la que el valor queda intacto a pesar de la derrota. Quizás es a este tipo de retirada a la que se refería Sancho Panza cuando, tras la aventura de los galeotes, dijo a don Quijote: “retirar no es huir, ni el esperar es cordura, cuando el peligro sobrepuja la esperanza, y de sabios es guardarse hoy para mañana, y no aventurarse todo en un día” (Cervantes, 2003, 283). La primera comparación de este tipo la encontramos en la *Ilíada*, al describir la lenta huida de Ayante hacia los barcos, aunque no se encuentra realmente dentro del ámbito de la montería, sino lo pastoril, pues los atacantes son boyeros que intentan ahuyentar al león del redil:

Y como al ardiente león de un establo de bueyes  
rechazan los perros y los hombres agrícolas  
que no le permiten robar la gordura de los bueyes,  
velando toda la noche, y estando él hambriento de carne,  
y ataca recto, pero no logra, pues frecuentes venablos  
son en su contra arrojados por manos audaces,  
y flameantes antorchas que él teme, aun estando enfuriado,  
y a la aura se fue lejos, contrito en su alma,  
así contrito el corazón, de los troyanos Ayante  
se fue, pues mucho por la nave de los aqueos temía.

(*Ilíada*, XI, 548-557)

En un símil posterior, Homero recurre nuevamente a este tipo de escena para ilustrar la manera en que los troyanos frustran el intento de Menelao por recuperar el cadáver de Patroclo:

Empero él se retiraba hacia atrás, y al muerto dejaba,  
volviendo a menudo; como el león de hermosa melena  
a quien los perros y los hombres, del establo echan fuera  
con lanzas y voz, y el robusto corazón de éste, en sus mentes,

se oprime, y a su pesar, del interior se partió,  
así de Patroclo se fue Menelao el rubio.

(*Ilíada*, XVII, 108-113)

Virgilio retomó para sus propios símiles la imagen de la huida del león, junto con su característica indecisión entre retirarse o mantenerse, que en este caso, en lugar de volverse continuamente hacia el enemigo (como sucede en las que se comparan con Ayante o Menelao) la fiera virgiliana se retira caminando de espaldas sin quitar la vista de sus atacantes. Sin embargo, Virgilio sustituye el ámbito pastoril, en el que Homero había ubicado la escena, por el cinegético, más apropiado para ilustrar hechos bélicos. Por otra parte, el mantuano se aparta de los modelos homéricos al describir una situación mucho más tensa: Turno no retrocede para auxiliar a sus compañeros como Ayante, ni es rechazado como el Atreida, sino que escapa de una situación de peligro mortal, al quedar atrapado solo en la fortaleza troyana y rodeado por sus enemigos:

Como la turba al fiero león  
cuando oprime con dardos hostiles; mas él, obligado,  
áspero, mirando torvo, va atrás; y dar las espaldas  
no lo deja la ira o el valor; y tender en su contra  
-queriendo esto él por cierto- no es, por los dardos y hombres, posible.  
No de otro modo, hacia atrás Turno dudoso sus pasos  
no apresurados lleva, y su mente le abrasa de ira.

(*Eneida*, IX, 792-798)

En su *Historia natural*, Plinio también describe este comportamiento como característico de los leones: “Cuando le acosa una tropa, por grande que sea, de perros y cazadores, camina con aire despectivo y haciendo muchas paradas en las llanuras y donde pueda ser visto; y, cuando ha penetrado en los matorrales y en los bosques, se lanza en una carrera velocísima como si el terreno escondiera su cobardía” (VIII, 50).

Durante el Renacimiento la imagen del león en fuga tuvo mucha fortuna, Ariosto, por ejemplo, la emplea en el símil que describe la retirada de Rodamonte (*Orlando furioso*, XVIII, 22); de la misma manera, Tasso recuperará la imagen de la fiera fugitiva para dar realce a la retirada de Clorinda, herida y perseguida por el ejército cristiano. En esta comparación, la connotación de retirada digna se mantiene, e inclusive es más intensa, pues el ataque y la defensa se alternan durante la huida; haciendo confusos los roles de vencedor y vencido, como en la imagen empleada por Lobo Lasso. Sin embargo este último poeta da un giro radical a la escena al sustituir a su personaje: el toro ocupa el papel de la presa, en lugar del león; mientras que los cazadores dejan su lugar a los lebreles:

Ma co'suoi fuggitivi si ritira:  
talor mostra la fronte e i Franchi assale;  
or si volge or rivolge, or fugge or fuga.

Tal gran tauro talor ne l'ampio agone,  
se volge il corno a i cani ond'è seguito,  
s'arretran essi; e sá fuggir si pone,  
ciascuno ritorna e seguirlo ardito.

(*La Gerusalemme liberata*, III, 31-32)

A pesar de que este tipo de huida, en que se confunden los roles de ofensor y defensor, fue imitada en *De Cortés valeroso*, Lobo Lasso prefirió para su comparación la imagen virgiliana del león retirándose de los cazadores. Al igual que Turno, Tabasco, herido y en

inferioridad numérica, escapa para enfrentarse más adelante en combate individual con el caudillo enemigo.

Independientemente de las múltiples variantes que esta imagen puede presentar, en todas ellas encontramos una constante: al tratarse de una retirada digna, ninguno de los personajes comparados con las bestias fugitivas, ya sean león o toro, ha sido herido en un combate individual, sino que lo ha sido con armas a distancia, Tabasco, por ejemplo, está herido de bala, y Clorinda, a traición por un asesino.

Todavía podemos señalar una tercera fuente que pudo haber inspirado esta comparación: la idea del león que menosprecia sus heridas, con la que Lobo Lasso termina la caracterización de la fiera, no se encuentra en ninguno de los ejemplos anteriores; ésta proviene del primer canto de la *Farsalia* (vv. 204-212), en el cual Lucano compara, con la misma imagen de la huida del león, el cruce del Rubicón por las tropas de Cesar. La comparación en este caso no se da entre las acciones que llevan a cabo los personajes cotejados, como en los casos anteriores, sino entre sus actitudes: dubitativa primero, luego resuelta. Pero lo que realmente nos interesa de este símil son las imágenes con las que Lucano lo termina: "si del leve moro la lanza arrojada / se adhiriera, o los venablos el lato pecho horadaran, / sale a través del hierro, sin cuidado de herida tan grande", de entre las cuales Lobo Lasso eligió la de la herida de venablo y la de su desprecio, para concluir su propia comparación.

Una tercera imagen de montería presente en los símiles de Lobo Lasso es la de la cacería del toro. A diferencia de las anteriores, esta imagen no parece tener su origen en la épica grecolatina, sino que su ejemplo más temprano procede, al parecer, del *Orlando Furioso* en el que Ariosto compara los esfuerzos inútiles de los paladines franceses por contener la embestida del furioso Orlando con la de los perros que intentan detener a un toro prendiéndolo por las orejas:

C'ha visto toro a cui si dia la caccia,  
a ch'alle orecchie abbia le zanne fiere,  
corre mugliando, e trarre ovunque corre  
i cani seco, e non potersi sciorre;

imagini ch'Orlando fosse tale,  
che tutti quei guerreri seco traea.

(*Orlando furioso*, XXXIX, 52-53)

Luis de Camoens retomaría la imagen del combate entre el toro y los perros, pero en este caso es el furioso ataque de los perros hacia el cornúpeta el que es comparado con el empuje de las fuerzas lusitanas, lideradas por el aún duque Alfonso Henriquez, contra el ejército almorávide:

Cual por gritos y voces incitado  
por la montaña el fiero can moloso  
contra el toro arremete, que fiado  
está en su fuerte cuerno poderoso,  
y ya muerde la oreja, ya el costado,  
por ágil puede más que por coloso,  
hasta que al fin rasgando la garganta  
del bravo, la gran fuerza se quebranta,

así el joven rey, su ánimo encendido  
por Dios y por el pueblo juntamente,  
al bárbaro acomete, apercebido

con el brioso ejército rompiente.

(*Los Lusíadas*, III, 47-48)

Siguiendo el ejemplo anterior, Lobo Lasso usa la misma clase de imagen para describir la forma en que Núñez y Solís hacen frente a Tabasco.

**Cuales prestos alanos** al furioso  
**toro** suelen buscar la oreja armada,  
con diente **blanco, agudo y espumoso**,  
el peligro temiendo de la entrada,  
que con presteza y curso cauteloso  
le **rodean** con furia acelerada,  
**así** los dos al indio solicitan,  
mas de su fuerza y ser nada le quitan.

(*De Cortés valeroso*, IV, 26)

Es de llamar la atención la notable consistencia que este tipo de símil guarda entre sus diferentes manifestaciones, especialmente en la manera en que los perros atacan a los toros, prendiéndolos por las orejas, aspecto que también fue recreado en *De Cortés valeroso*. Sin embargo, Lobo Lasso se aleja de los modelos anteriores con la inclusión del rodeo de cazadores, también tópicos de montería, relacionado tradicionalmente con la captura del jabalí: en, *Ilíada*, XI, 414, los perros que cazan al jabalí se distribuyen a su alrededor; idéntico sistema emplean también los cazadores de Virgilio en *Eneida*, IX, 551 y los alanos que describe Ercilla en *La Araucana*, XXII, 38-39; XXV, 32 y 61; por mencionar sólo algunos ejemplos.

Ahora bien, las escenas que describen la captura del oso son un caso especial, pues aunque no forma parte del repertorio homérico, la tradición épica conserva en sus símiles varios ejemplos. Tal vez la primera comparación de este tipo procede de la *Farsalia*; ahí, las reacciones físicas y psicológicas de un Esceva herido son comparadas con las de una osa vulnerada por una flecha (VI, 220-223). A partir de este momento, la figura del oso se convertiría en uno de los arquetipos más recurrentes para significar la furia del guerrero herido: en el *Libro de Alexandre*, por ejemplo, la ira de Diomedes al verse herido es descrita como similar a la de un oso hambriento (529). Aun durante el Renacimiento su función no sería muy diferente<sup>[4]</sup>: como oso herido atacará Aragante a Tancredo:

Qual ne l'alpestre selve orsa, che senta  
duro spiedo nel fianco, in rabbia monta,  
e contra l'arse me medesima aventa  
e i perigli e la morte audace affronta,  
tale il circasso indomito diventa:  
giunta or piaga a la piaga, ed onta a l'onta,  
e la vendetta far tanto desia  
che sprezza i rischi e la difese oblia.

(*La gerusalemme liberata*, VI, 45)

Y Andrea a los araucanos:

Como la osa valiente perseguida  
cuando le van monteros dando caza  
que con rabia, sintiéndose herida,  
los nudosos venablos despedaza,  
y furiosa, impaciente, embravecida,  
la senda y callejón desembaraza,  
que los heridos perros lastimados

le dan ancho lugar escarmentados,

de la misma manera el fiero Andrea  
cercado de los bárbaros venía,  
pero de tal manera se rodea  
que gran camino con la espada abría.

(*Araucana*, XIV, 49-50)

De la misma manera, Lobo Lasso desarrollará el tópico del oso herido dentro de un símil; en él recupera el ámbito alpestre de la comparación de Tasso, junto con la imagen de los cazadores que, temiendo la furia de su presa, mantienen su distancia (la cual Ercilla imitará a su vez de los poemas homéricos (*Ilíada* XVII, 61-69), en los que dicha imagen aparece relacionada con la figura del león). Pero, a diferencia de los símiles de Ercilla y Tasso, que son recursos empleados por la voz narrativa para presentar la imagen de un héroe en el campo de batalla, la comparación que aparece en el *De Cortés valeroso* forma parte de la arenga con la que Cortés insta a sus hombres a seguir hasta México; ahí, la imagen del oso herido es usada por el héroe para ilustrar la furia que desplegarían los indígenas en su contraataque si se les diera la oportunidad, a modo de ejemplo de que la empresa cuyo fin se pospone muchas veces se vuelve imposible:

Como en espesos montes oso airado  
de importunos lebreles perseguido  
a quien los cazadores han cercado,  
a los pasos tomado y requerido,  
que de remedio ya desconfiado  
vuelve furioso, con feroz bramido,  
sobre los que en su daño le seguían  
y con mayor audacia le afligían,

ya al fatigado perro más cercano  
entre los bastos brazos despedaza  
y el cazador más diestro y más ufano,  
por do vuelve le da bastante plaza;  
y del incauto joven que liviano  
demostró ya se abraza,  
dándole de su loco atrevimiento  
dura satisfacción con fin violento,

aquí vuelve furioso, allí acomete,  
todo lo descompone y desbarata,  
do es mayor el peligró allí se mete,  
tronca, atormenta, aflige, hiere, mata,  
no hay venablo que baste: do arremete  
todo rompe y sólo busca y trata  
como daña, quedando con la gloria  
por suyo el campo y la feliz victoria.

(*De Cortés valeroso*, IX, 4-6)

La inclusión de un símil dentro del discurso directo de alguno de sus personajes no es raro en un poema épico. Tan sólo en los poemas homéricos, William Clayde Scott (1974, 50) encuentra setenta y tres ejemplos (42 en la *Ilíada* y 31 en la *Odisea*) de símiles en

este contexto particular. Por otra parte la arenga del caudillo para instar a sus hombres a concluir la empresa emprendida es un tópico largamente extendido, bástenos como ejemplo, las palabras con las que Alejandro de Macedonia anima a sus topas a consolidar la conquista de Persia:

Buena es la conquista más non es bien finada,  
si vençida es Persia aún no es bien domada,  
si a nuestras costumbres non fuere confirmada,  
contad que non tenemos nuestro fecho en nada.

(*Libro de Alexandre*, 1846)

Aunque sean los más comunes en la épica, no todos los símiles cinegéticos son de montería. Existen también casos en que la acción bélica es comparada con la persecución y captura de presas menores. A diferencia de los que describen el enfrentamiento con fieras, que en la mayoría de sus casos se emplean para describir un comportamiento bélico ofensivo, los símiles de caza de presas suelen acompañar escenas de huida, pero no como aquellas retiradas dignas que la tradición compara con la de un león, sino como fugas afrentosas guiadas por el miedo, que además connota una diferencia incontestable con las fuerzas de los oponentes. De esta manera procede Homero al comparar la persecución de un cervatillo con la desesperada fuga de Héctor alrededor de Troya (*Ilíada*, XXII, 189-193), o el también fracasado escape de Dolón, seguido por Odiseo y Diómedes, que es parangonado con la persecución de una liebre por dos perros (X, 360-364). Precisamente, este último símil sirvió a Lobo Lasso como modelo para la comparación en que la misma escena de los perros cazando una liebre es igualada a la persecución de diez indígenas por quince conquistadores, durante una escaramuza previa a la batalla de Tlaxcala: “Se movían / bien como cuando a la liebre levantada / va de perros la turba desmandada“ (*De Cortés valeroso*, IX, 81, 5-8).

Tampoco todos los símiles cinegéticos se centran en la fiera de las bestias cazadas. En el *Orlando furioso*, por ejemplo, Ariosto compara la astucia o habilidad en el combate de sus personajes con los de algunos tipos de cazadores. Ariosto recurre en tres ocasiones a este tipo de comparación, todas, por cierto, en el mismo canto y apenas separadas entre ellas por algunas octavas. En el primero de estos casos se compara la forma en que un grupo de soldados rodean a Orlando con la manera en que un cazador astuto se mueve por el bosque en busca de su presa: “de la porta esce poi con altretanti. / Come le fere e il bosco cinger suole / perito cacciator de tutti i canti“ (*Orlando furioso*, IX, 65, 4-6). La segunda vez que aparece este tópico en el poema es apenas dos octavas después, al comparar la estrategia con la que el rey de Dordreque intenta capturar al paladín con el proceder de un cauto cazador de pájaros que deja viva a su primera presa para, usándola como señuelo, capturar más:

Qual cauto ucellator che serba vivi,  
intento a maggior preda, i primi augelli,  
acció in più quantita de altir cativí  
tal esser vólse il re Cimosco quivi.

(*Orlando furioso*, IX, 67, 1-5)

A diferencia de los otros dos, el tercer símil que incluye el tópico del *perito cacciatore* no hace referencia a la astucia, sino más bien a la paciencia con la que el cazador aguarda a su presa:

Dietro un canto Potosí di piatto,  
l'attende, come il cacciatore al loco,  
coi cani armati e con lo spiedo, attende  
il fier cingial che ruinoso scende.

(*Orlando furioso*, IX, 73, 5-8)

Al parecer, inspirado en el primero de estos ejemplos, Lobo Lasso incluyó en su *De Cortés valeroso* un símil en el que, como en aquél, el sutil paso con el que un cazador experimentado se mueve por el bosque acechando a su presa es comparado con la sutileza con la que los conquistadores buscan tomar desprevenidos a sus enemigos:

Cual **diestros cazadores** que ojeaban  
los tímidos venados no advertidos,  
con recatado paso en la espesura  
hasta ver a su tiro coyuntura.

(*De Cortés valeroso*, II, 52, 5-8)

Homero fue el primero que emparejó en un símil la relación que existe entre el caudillo y sus hombres con la que establece el cazador con sus perros, al describir el liderazgo que Héctor ejerce sobre sus hombres como similar al que un cazador tiene sobre sus animales (*Iliada*, XI, 292-295). Sin embargo, el primer ejemplo de un símil de *perito cacciatore* propiamente dicho se remonta a la comparación que hace Lucano entre la manera en que Marco Octavio demora el ataque de su flota con la manera en que un cazador, que prepara una emboscada, amarra a sus perros y reprime sus ladridos para no delatarse ante su presa:

Cuando, así, con el espantajo a los pávidos  
ciervos encierra, que el aire temen de la pluma odorífera,  
o cuando levanta sus redes en varas dispuestas,  
frena el cazador las bocas claramente del ágil moloso,  
y a espartanos y cretenses liga, y a ningún perro es fiada la selva.

(*Farsalia*, IV, 437-441)

Esta imagen pasó sin intermediarios al poema de Lobo Lasso. Ahí el proceder de Tabasco, al detener la ofensiva imprudente de sus hombres, es comparado con el de un cazador que demora el ataque de sus perros.

**Tal** se hubo el capitán con esta gente  
en reprimir su furia acelerada,  
**cual cazador astuto** y diligente  
en abstener de perros la manada,  
cuando con repentino curso ardiente  
se abalanza a la caza deseada,  
pretendiendo romper las ligaduras  
de las traíllas ásperas y duras.

(*De Cortés valeroso*, III, 24)

Es de notar también la reminiscencia que la descripción de los perros en esta comparación hace de la imagen, tópica en los símiles animalísticos, del caballo que tira ansioso de sus amarras, la cual, como veremos al revisar los símiles de animales, está tradicionalmente ligada a la idea del apetito bélico de los guerreros. Por otra parte, la disciplina que impone a sus hombres la autoridad del cacique nos remite ineludiblemente a los grandes caudillos épicos, a cuya altura este gesto lo eleva: al igual que Tabasco, Godofredo de Bullón reprime la imprudente audacia de sus hombres que, como los ansiosos potonchanos, desean, renunciando a la ventaja que les otorgan las fortificaciones, enfrentar en campo raso a sus enemigos.

Ma nega il saggio offerir battaglia avante  
ai novi albori, tien gli audacia a freno:  
neppur con pugna instabile e vagante  
vuol che si tenti gli avversario almeno.

(*Gerusalemme liberata*, XX, 4, 1-4)

## El símil animal

### Símiles de depredación

Otro campo muy fecundo del que Homero y los autores que le siguieron, incluyendo por supuesto a Lobo Lasso, echaron mano para sus comparaciones bélicas es el del comportamiento animal. La modalidad más común de este tipo de símiles es la de depredación, por lo cual resultan muy parecidos a los cinegéticos, pero los distinguen de éstos la ausencia del factor humano y el hecho de connotar siempre un encuentro profundamente desigual, en el que un bando ejecuta la violencia, mientras que el otro sólo la sufre. Mediante una de estas imágenes, por ejemplo, Homero describe los estragos que Diomedes inflige sobre los inermes Equemón y Cromio (*Ilíada*, V, 159-165). Dentro de este rubro también encontramos las comparaciones con aptitudes animales, físicas o anímicas, tales como fuerza, valor o, principalmente, agilidad (*Ilíada*, XV, 237; *Eneida*, X, 454-456). Igualmente, son numerosos los símiles que desarrollan el tema de la lucha entre animales (*Eneida*, X, 454-456).

A diferencia de los otros símiles de animales, el de depredación no posee muchas variantes. Prácticamente, podemos agrupar estas comparaciones en dos grupos: el primero está formado por los símiles que comparan la acción bélica con la cacería de un ave, que puede ser águila (*Ilíada*, XV, 690-694; *Orlando furioso*, X, 103-104), halcón (*Ilíada*, XIII, 62-65; *Araucana*, XX, 13) o, en menor medida, azor (*Orlando furioso*, XXIV, 96) o, incluso, buitres (*Ilíada*, XIII, 531). Las presas de estos cazadores suelen ser aves menores y en algunos casos pequeños animales terrestres. En el segundo grupo de estos símiles, los depredadores, al igual que sus presas, son animales pedestres. Los protagonistas de este tipo de comparaciones suelen ser los depredadores, cuyo repertorio por lo general se limita a leones o lobos que asaltan un aprisco matando al ganado, generalmente ovino o bovino:

Y como el león que viene sobre no vigilados rebaños,  
cabras u ovejas, y encima, meditando males, se lanza,  
así, sobre los tracios hombres se arrojó el hijo de Tideo,  
hasta que dio muerte a doce.

(*Ilíada*, X, 485-488)

Como hemos dicho, esta segunda clase de escenas suelen compararse a las que describen los daños que sufre un enemigo indefenso: en el fragmento anterior, por ejemplo, las víctimas de Diomedes son guerreros dormidos. Más adelante en el poema, Homero volverá a recurrir a una imagen similar, pero esta vez para comparar la ofensiva aquea sobre un ejército troyano en fuga cuyos miembros muere como corderos a manos de los lobos (*Ilíada*, XVI, 352-357). En total, Homero emplea la imagen del aprisco atacado por una fiera en diez ocasiones a lo largo de la *Ilíada*. A imitación suya, Virgilio incluirá en la *Eneida* cuatro símiles con esta temática, que renueva y da más variedad al alternar lobos (IX, 59-64; 564-566), tigres (730-733) y leones (339-341) en el papel del depredador que, en la poesía homérica, estaba reservado casi exclusivamente a estos últimos[5].

A pesar de que la figura del león no desapareció totalmente de este tipo de escenas[6], la tradición posterior favoreció la variante lupina: en el *Libro de Alexandre* (515), por ejemplo, el ataque de Diomedes sobre los defensores troyanos es comparado con el de un lobo sobre un hato de ovejas. Cabe mencionar que el mismo episodio ya había sido descrito por Homero mediante un símil con esta temática; pero en dicho caso el papel del predador era desempeñado por un león. La figura del lobo como depredador del ganado es una presencia constante en los símiles de la épica renacentista: *Orlando furioso*, XII, 78; XVI, 23; 51. *La Gerusalemme Liberata*, XX, 44. *La Araucana*, IV, 4-5; XX, 12. De la misma manera procede

Lobo Lasso al cotejar con el ataque de un lobo al ovil la embestida de Jerónimo de Aguilar sobre un grupo de indígenas desprevenidos:

**Cual entre ovejas lobo** carnicero  
suele mostrar su furia conocida,  
con proceder feroz, áspero y fiero,  
y con hambrienta saña embravecida,  
**así** el presto Aguilar, presto y ligero,  
a la asaltada gente inadvertida  
iba su gran valor manifestando,  
a muchos de las vidas despojando.

(*De Cortés valeroso*, VIII, 31)

La intensificación de la imagen mediante la inclusión de la hambruna de la fiera es un rasgo común en este tipo de escenas. Así caracteriza Homero a la fiera montaraz que, en su desesperación, depreda un rebaño de ovejas (*Iliada*, XII, 299-308), lo que más adelante también hará Virgilio (*Eneida*, IX, 339-341). Por otra parte, el epíteto “carnicero” con el que distingue al predador era desde hacía mucho tiempo muy común en la literatura hispánica; por ejemplo, ya había sido usado por el Arcipreste de Hita en el discurso de la Gula (*Libro de buen amor*, 291, 4); en la obra de Fray Luís de León aparece en dos traducciones de textos latinos: en la *Oda XXII* de Horacio (v. 18) y en la segunda égloga de Virgilio (v. 107); finalmente la fórmula “lobo carnicero” fue empleada dentro de un símil de depredación por Ercilla:

Todos a un tiempo quieren ser primeros  
en esta presa y suerte señalada,  
y estaban como **lobos carniceros**  
sobre la mansa oveja desmandada,  
cuando discordes con aullidos fieros  
forman música en voz desentonada,  
y en esto los mastines del ejido  
llegan con gran presteza a aquel rüido.

Así los enemigos apiñados  
en medio al triste Villagrán tenían,  
que, por darle embarazados  
los unos a los otros se impedían.

(*Araucana*, VI, 4-5)

Siguiendo el principio épico de la objetividad, el autor evita emplear los símiles para comentar desde el punto de vista moral, ideológico o cualquier otro, la acción. Tanto en el ejemplo de Ercilla como en el de Lobo Lasso, el símil de depredación simplemente pretende subrayar la superioridad bélica de uno de los bandos, sin conllevar ninguna connotación sobre la justicia o injusticia del enfrentamiento, más frecuentes en este tipo de comparaciones fuera del contexto épico. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en una comparación de Fray Bartolomé de la Casas acerca de la conquista española: “En estas ovejas mansas y de las calidades susodichas por su Hacedor y Criador así dotadas, entraron los españoles desde luego que las conocieron, como lobos, tigres, y leones crudelísimos, de muchos días hambrientos” (*Doctrina*, 5).

Ahora bien, de acuerdo con el tipo de personajes que presentan, podemos dividir los símiles de depredación en dos familias: en la primera, que ya hemos visto, el papel del cazador suele recaer en una fiera (leones, tigres, lobos, etc.) que hace presa del ganado, ovino o

bovino principalmente. Mientras que, en la segunda, las aves de presa, águilas o halcones por lo común, sustituyen a las fieras pedestres y sus presas son aves de menor envergadura, tales como palomas o tordos. Esta disparidad de personajes no sólo obedece a un deseo de diversidad, como podría pensarse en un primer momento, ya que muchas veces los símiles predatorios de aves comparten el contexto de los símiles predatorios de fieras; por ejemplo, el ataque de Patroclo contra los licios, que normalmente sería comparado con el asalto del león a un redil, es descrito como similar al de un halcón sobre grajos o estorninos (*Ilíada*, XVI, 582-585). En este nivel, los binomios: halcón-paloma y león-oveja, podrían parecer intercambiables; sin embargo, un análisis más detenido revela una clara diferencia entre ambos tipos de comparación, pues mientras que los símiles ferales acentúan la disparidad entre las fuerzas del atacante y las del defensor muchas veces inerme o en fuga, los de aves de presa prefieren centrarse en los aspectos cinéticos de la acción. De esta forma, el símil que ilustra el ataque de Patroclo no describe la fuerza o la furia, características de la superioridad bélica, con la que carga el hijo de Menesio, sino que más bien parece resaltar la velocidad del movimiento ofensivo:

Y a través de la vanguardia fue **recto**, como el **halcón raudo**, que puso a grajos y estorninos en fuga; así **recto**<sup>[7]</sup> fuiste contra los licios, ecuestre Patroclo, y los troyanos airado tu corazón por tu compañero.

Los símiles de caza de altanería son un motivo extendido a lo largo de la tradición épica: además de los siete ejemplos presentes en la *Ilíada* (XIII, 62-65; XV, 690-694; XVI, 582-585; XVII, 755-759; XXI, 493-496; XXII, 139-143, 308-311), Homero incluyó un par en la *Odisea*: XI, 605 y XXII, 302; a imitación de éste, Virgilio incluirá un símil de este tipo: *Eneida*, IX, 563-566. De igual manera, el tema de las aves rapaces es un motivo frecuente en la épica renacentista italiana (*Orlando furioso*, II, 50; XII, 84; XX, 92; XXIV, 96; XXV, 12; XLII, 8) y española (*Araucana*, XX, 13-14; XXV, 23<sup>[8]</sup>). Lobo Lasso también incluyó dentro de su *De Cortés valeroso* un símil de depredación en el que el cazador es un ave de rapiña, y sus presas, estorninos en fuga; en él ilustra la soltura con la que Tabasco asalta una posición española:

**Cual ave** de rapiña que del suelo  
sobre el árbol inhiesto se levanta  
con ágil movimiento y veloz vuelo  
haciendo estremecer la opada planta,  
**tras el tímido pájaro** que al cielo,  
con quejas al azar la mortal garganta  
**así** el valiente bárbaro animoso  
subió en el puente y paso peligroso.

(*De Cortés valeroso*, X, 34)

Por otra parte, esta comparación también recuerda otros símiles homéricos que describen la agilidad del movimiento de alguno de sus personajes mediante su comparación con la ligereza de un ave en vuelo, especialmente el que ilustra el salto con el que Aquiles cae sobre sus enemigos:

El Pelida saltó hacia atrás cuanto es el tiro en un asta,  
teniendo arrojados de esa cazadora, el águila negra,  
que a una la más fuerte y la más rápida es de las aves;  
semejante a esta, saltó, y el bronce, sobre su pecho,  
horriblemente sonaba.

(*Ilíada*, XXI, 251-255)

La misma proeza de Tabasco es objeto de otra comparación en una octava anterior, pero en esta ocasión el ataque del ave predatora es sustituido por el salto de un felino:

**Cual onza** fiera, con denuedo  
del suelo al pontoncillo dio un gran **salto**  
con que se puso el indio en lo más alto.  
(*De Cortés valeroso*, X, 33, 5-8)

El modelo para esta comparación parece ser un símil original de Lucano en el que se comparan los saltos de Esqueva y de un leopardo[9]:

Sobre las armas un salto lo arrojó, no más tardo  
que el que al leopardo ágil rapta entre la punta de los venablos.  
(*Farsalia*, VI, 182-183)

Ahora bien, no todos los símiles de caza de altanería describen el movimiento ofensivo de un guerrero; muchos de ellos ilustran desplazamientos de otro tipo: en la *Ilíada*, por ejemplo, Homero compara el movimiento de Poseidón con el ataque de un halcón (XIII, 62-65); más adelante, la huida de Artemisa es descrita como similar a la fuga de una paloma que persigue un halcón (XXI, 493-496). La misma idea sería retomada por Virgilio para ilustrar el movimiento de la nave de Mnesteo durante los juegos funerarios en honor de Aquises (*Eneida*, V, 213-219), pero en dicha escena, tal vez por no encontrarse dentro de un contexto bélico, se prescinde de la figura del depredador, limitándose a describir la huida de un grupo de palomas:

Cual la paloma de su guarida removida de súbito,  
que casa y dulces nidos tiene en la pómez porosa,  
volando es llevada a los campos, e ingente ruido, espantada,  
de su techo da con sus plumas; ya en el quieto aire escurriéndose,  
rae el camino límpido y no mueve las céleres alas:  
así Mnesteo, así la “Priste” misma corta en fuga las últimas  
llanuras del mar.

(*Eneida*, V, 213-217)

Lobo Lasso tomará esta comparación como modelo para el símil que describe la huida de un pueblo isleño, temeroso de los conquistadores, como igual a la de una bandada de palomas alteradas, no por el ataque de algún ave de rapiña, sino por acción de un repentino estrépito. Sin embargo, Lobo Lasso incluye en este símil un rasgo que lo aleja del modelo virgiliano y lo hace único. Por lo general, los rasgos que caracterizan el estilo épico, incluyendo los símiles, nos remiten a la cosmogonía micénica establecida por el autor de la *Ilíada* y la *Odisea*, en la que el panteón grecolatino gobierna sobre el universo[10], el mundo se limita al ámbito mediterráneo (esto incluye la geografía, la botánica, la zoología, etc[11].) y la tecnología difícilmente supera a la de la Edad de Bronce. Las excepciones son pocas, pero significativas; entre ellas podemos citar la comparación que hace Ercilla entre el accionar de los araucanos y el de una fiera originaria del nuevo continente como el caimán (*Araucana*, III, 24), o el símil ovidiano en el que la velocidad del jabalí de Calidón es comparada con la del disparo de un arma de asedio, pieza de ingeniería contemporánea del poeta (*Metamorfosis*, VIII, 359-361). Al igual que en el poema de Nasón, Lobo Lasso rompe la atmósfera homérica de la comparación mediante la inclusión de una tecnología moderna: en este caso, un arma de fuego. En este ejemplo la similitud es establecida entre la desorganizada huida indígena y la desbandada de un grupo de aves que el tronido del disparo ha asustado:

Cual de **palomas** banda pavorosa  
de la abundosa haza se levanta,

huyendo de la furia rigurosa  
y salitral estruendo que la espanta;  
que del fogoso trueno, temerosa  
huye y de aquel peligro se adelanta,  
así la isleña gente alborotada  
corre, por varias partes derramada.

(*De Cortés valeroso*, II, 38)

La depredación no es la única modalidad de lucha entre animales con que los poetas épicos suelen comparar la acción marcial, y, así como el ataque de un depredador sobre su presa es la escena ideal para comparar el asalto sobre un enemigo más débil, la lucha entre individuos de capacidades bélicas equivalentes suele evocar en la mente épica la imagen de riñas entre fieras. La lista de protagonistas para este tipo de escenas es escasa y está reservada a los animales que la tradición tiene por los más temibles, los cuales pueden ser jabalíes, leones o toros. Los combates de este tipo también pueden establecerse entre especies diferentes (*Ilíada*, XVI, 487-491; *Eneida*, X, 454-456), pero se prefiere, tal vez porque expresa mejor la equidad entre los ponentes, la lucha entre dos animales de igual especie, de entre los cuales destacan los enfrentamientos entre toros. El primer empleo de esta imagen como término de comparación de un símil épico lo encontramos en *Las Argonauticas* de Apolonio de Rodas, el cual compara la reanudación de combate entre Polideuces y Ámico con el enfrentamiento de dos cornúpetas por el amor de una hembra: “De nuevo se precipitaron el uno contra el otro, tal como dos toros que, coléricos, pelean por una novilla que pase” (*Las Argonáuticas*, II, 90).

Ovidio recrea esta comparación al describir el enfrentamiento entre Hércules y Aqueloo (*Metamorfosis*, IX, 46-48); y la repite, aunque no en forma de símil, en *Amores*, II, 12, 25-26. En la *Eneida*, Virgilio también comparó la pelea de dos toros con el duelo individual entre Eneas y Turno, pero, siguiendo el modelo homérico, enriquece la imagen, entre otras cosas, con una minuciosa descripción del combate de las fieras, y de sus heridas, así como una localización geográfica precisa. Así mismo Virgilio alteró la causa por la que pelean las fieras, y a pesar de que el motivo de la lucha entre toros por una novilla no le era desconocido pues lo emplea en *Geórgicas*, III, 219-223, prefirió hacerlos enfrentarse por la jefatura de la manada:

Y como en el ingente Silao en el sumo Taburno,  
cuando dos toros en hostiles luchas con vueltas  
frente se arremeten, los mayores pávidos fuéronse,  
todo el ganado está mudo de miedo, y las vacas no saben  
quién mandará en el bosque, a quién seguirán todas las bestias;  
ellos entre sí mezclan con mucha fuerza las llagas,  
y esforzándose hunden los cuernos, y bañan cuellos y hombros  
de larga sangre; con gemido el bosque todo remuge:  
no de otro modo el troyano Eneas y el héroe Dáunida  
chocan sus escudos; el ingente fragor colma el éter.

(*Eneida*, XII, 715-724)

Al igual que la comparación original, Lobo Lasso emplea la imagen de la riña entre los toros como parangón para la reiniciación del enfrentamiento definitivo entre Cortés y Tabasco. La pormenorizada descripción de su lucha, aunque no tan extensa como la del mantuano, apunta al modelo virgiliano. Por otra parte, la “ocasión celosa” que describe Lobo Lasso recuerda ineludiblemente a los “tori gelosi” a los que Tasso compara con Clorinda y Tancredo al enfrentarse (*La Gerusalemme liberata*, XII, 53, 5-8).

Pero de nueva cólera llevados  
y coraje asperísimo a juntarse  
vienen, **cual** bravos **toros** indignados  
en celosa ocasión suelen mostrarse;  
que **el suelo baten** con los pies airados  
y con las diestras puntas a buscarse  
van las partes más flacas do se halla  
el venturoso fin de su batalla.

**Así** los dos diestrísimos guerreros  
por varias partes su fortuna tientan,  
con voluntad alerta y pies ligeros,  
llegar do acaben su contienda intentan,  
**ambos a un tiempo se acometen** fieros,  
los rigurosos golpes se acrecientan,  
cada cual con propicio y diestro Marte  
muestra raro valor industria y arte.

*(De Cortés valeroso, VI, 35-36)*

El toro que resulta derrotado en este tipo de duelos, según cuenta Virgilio (*Geórgicas*, III, 224-242), es expulsado de la manada, y ocupa el ostracismo en preparar su venganza. Esta escena serviría de inspiración a Lobo Lasso para la composición del símil con el que describe el estado físico y psicológico de Tabasco tras su sorpresiva derrota en Cintla:

Bien cual **vencido toro** cuando echado  
es del hato por otro más furioso,  
que en las frondosas selvas emboscado  
busca la **soledad**, bravo y celoso;  
y **en torno del árbol más trabado**  
**aguza el boto cuerno** temeroso,  
la cerviz no domada sacudiendo,  
venganza de su afrenta pretendiendo;

que viendo ya su furia recobrada  
al campo raso sale en ira envuelto  
y en los copiosos hatos y manada  
**se arroja con bramido y paso suelto**,  
y a pesar de su adverso la vacada  
guía por la praderas, ya resuelto  
en que las deje con el ancho llano  
así tentó la suerte el potonchano.

*(De Cortés valeroso, VI, 58-59)*

Es de llamar la atención la fidelidad con la que Lobo Lasso recreó las tres partes del relato virgiliano: el destierro a un lugar inculto (1-4), b) la preparación para la batalla (5-8), de hecho, los esfuerzos del toro sobre el tronco también forman parte de la preparación para la lucha del toro en el episodio virgiliano [\[12\]](#); y c) la furia del contraataque (9-15), la cual, por cierto, describe Virgilio por medio de un símil.

Como hemos visto, los símiles en que se comparan fieras y personas, incluyendo los cinegéticos, se prestan para una muy variada gama de descripciones: desde características, hasta acciones; sin embargo, todas ellos dejan traslucir, en mayor o menor medida, un cierto

dejo de furia: el lobo que asaltó el redil no sólo retrata la disparidad entre las fuerzas de los oponentes, sino que también describe el furor del atacante: ni siquiera cuando huye, el león renuncia a su furor. Esto lo podemos observar en el hecho de que las más simples comparaciones con fieras son las que describen justamente este frenesí: en una muy breve comparación, que ocupa menos de un verso, Homero describe el estado mental de Menelao: “enfuriado como un león” (*Ilíada*, XI, 239)

De manera muy parecida, Lobo Lasso emplea breves imágenes de fieras para ilustrar la furia con la que Tabasco, herido en el muslo y en el hombro (*De Cortés valeroso*, IV, 36-37), embiste a los conquistadores que le tienen cercado, pero, a diferencia de los ejemplos anteriores, opta por agruparlas como múltiples términos de comparación de un único símil:

**Nunca toro** de vara lastimado  
tales extremos hizo en ancho coso,  
**no jabalí** de perro maltratado  
procuró la venganza tan furioso;  
**no** en inculto lugar prester airado,  
nociva especie de **áspid** ponzoñoso,  
hollado de algún pie tan fiero vuelve  
a morder, **como** el bárbaro revuelve.

(*De Cortés valeroso*, IV, 38)

La elección de esta triada dista de ser casual; por el contrario, cada una de estas fieras representaban, incluso ya para los autores clásicos, paradigmas de fiereza: las dos primeras remiten a imágenes ya citadas: la del jabalí acosado por perros (*Orlando furioso*, XXIV, 62; *Eneida*, X, 707-718; *Ilíada*, XI, 414-420) y la del toro herido en la lidia (*Araucana*, XI, 58; XIX, 7). Por su parte, la imagen de la sierpe hollada, con la que concluye la lista, también posee una larga tradición: (*Fastos*, II, 341-342; *Ilíada*, II, 379-382; *Eneida*, II, 378-382; *Orlando furioso*, I, 11, 3-6).

Entre las probables fuentes de esta comparación podemos señalar el símil con el que Homero describe la furia y el fragor de la batalla entre aqueos y troyanos, unos alentados por Héctor, guiados por Poseidón los otros (*Ilíada*, XIV, 394-401). La estructura básica de tres términos negativos que presenta la comparación de Lobo Lasso ya está presente en este símil. Imitando esta idea, Tasso incluyó en su poema un *priamel* en el que una triada de desastres naturales, en este caso un río, un rayo y un terremoto, establecen una comparación desfavorable con el furor del héroe herido:

Fiume ch'arbori insieme e case svella,  
folgore che le torri abbatta ed arda,  
terremoto che l'mondo empia d'orrore,  
son picciole sembiance al suo furore.

(*La Gerusalemme liberata*, IX, 22, 5-8)

Más cercano aún del de Lobo Lasso, es el símil con el que Ercilla describe la furia que crece en Tucapel al serle cercenados un par de dedos, mediante su comparación con las imágenes de furia animal de un león y un tigre:

Herida tigre hircana, no es tan brava  
ni acosado león tan impaciente  
como el indio, que lleno de postema,  
del cielo, infierno, tierra y mar blasfema.

(*La Araucana*, IX, 72, 5-8)

Sin embargo, a pesar de todos estos ejemplos épicos, el *priamel* de Lobo Lasso parece haber sido construido sobre la base de un modelo elegíaco. Ovidio construyó su *Arte de amor* bajo

la premisa de unir el tema elegíaco del cortejo con la forma épica de la poesía didáctica, y para describir la furia de una mujer herida, la compara, mediante un priamel, con las imágenes de tres fieras, dos de las cuales, la del jabalí acosado por los perros y la de la serpiente pisada, se repiten casi exactamente en el ejemplo de Lobo:

Mas ni el rojizo jabalí es tan cruel en mitad de su ira,  
cuando en fulmíneo hocico voltea canes rábidos,  
ni la leona cuando ofrece a lactantes cachorros las ubres,  
ni la pequeña víbora por pie ignorante herida,  
cuanto la mujer -la rival del lecho común descubierta-  
arde y tiene en el rostro las prendas de su mente.

(*Arte de Amar*, II, 373-378)

Los símiles que hemos revisado hasta ahora poseen una clara coincidencia entre los términos que los componen: el violento proceder de las fieras al cazar o al enfrentarse entre sí concuerda con el comportamiento bélico que ilustran. Sin embargo, esto no ocurre en todos los símiles; muchas veces, los poetas explotan el contraste entre tranquilidad y violencia para acentuar el efecto de la comparación: “Since most similes follow the traditional practice and harmonize with their contexts, those which contrast must have been all the more effective” (Scott, 1974, 107). En el *De Cortés valeroso*, Lobo Lasso incluye en contextos bélicos dos símiles que desarrollan la temática del comportamiento animal pacífico. Cabe mencionar que ambos ejemplos (*De Cortés valeroso*, X, 72; V, 44) describen una misma imagen: la del guerrero ansioso por emprender el combate, la cual, por otra parte, es uno de los métodos más comunes para representar el valor heroico. Veamos sus antecedentes:

A lo largo de la *Ilíada* encontramos tres símiles que ilustran el deseo bélico de sus héroes: en el primero de ellos, la exultante cabalgata de un caballo que acaba de escapar del pesebre acompaña a la aparición de Paris en la liza (VI, 506-512); en uno de los pocos ejemplos de este fenómeno en los poemas homéricos, este símil se repite íntegramente para describir a Héctor que corre animoso por el campo de batalla alentando a sus hombres (XV, 263-270). A pesar de que estas comparaciones sólo hacen referencia explícita al desplazamiento de los héroes, las referencias implícitas a su ánimo son, como señala Clayde Scott, innegables: “This is a picture of a supremely exultant and self-confident stallion, though the surrounding narrative does not talk of emotion ... The listener will, of course, realize the joy of the warrior returning to the field because of the simile; remove the simile and the joy is gone” (Scott, 1974, 28-29). La misma imagen es recreada por Virgilio en el símil con el que describe la preparación de Turno para la batalla:

Como cuando huye de los pesebres, rotos sus vínculos,  
al fin libre el caballo, y del campo abierto apoderase;  
o tiende él a los pastos y las manadas de yeguas,  
o en el conocido arroyo de agua, habituado a bañarse,  
brinca, y, erguida la cerviz altamente, relincha  
animoso, y juega sus crines por cuello y hombros.

(*Eneida*, XI, 492-497)

Estas comparaciones servirían a Tasso como modelo en la composición del símil con el que describe el ataque de Argillano; en él, Tasso adereza la escena del caballo que escapa del pesebre con los rasgos de altivez (cabeza enhiesta, relincho sonoro y trote firme) que caracterizan la imagen homérica:

Come destrier che da le regie stalle,  
ove a l'uso de l'arme si riserba,  
fugge, e libero al fin per largo calle

va tra gli armenti o al fiume usato o a l'erba:  
scherzan su 'l collo i crin, e su le spalle  
si scote la cervice alta e superba,  
suonano i pien el corso e par ch'avampi,  
di sonori nitrite emprendo i campi;

tal ne viene Argillano: arde il feroce  
sguardo, ha la fronte intrepida e sublime.

(*La Gerusalemme liberata*, IX, 75-76)

Finalmente, el tercer símil homérico que desarrolla la temática del caballo es el que ilustra el movimiento ofensivo de Aquiles con el de un equino que toma parte en una carrera de carros (XXII, 22-24). Esta idea sería retomada por Ariosto en su *Orlando furioso*; en él, Bradamante, al cargar sobre Ruger, es como un caballo en competencia, aunque los rasgos que enriquecen esta imagen provienen de la descripción que hiciera Virgilio de dichos animales en *Geórgicas*, III, 83-85. Dice Ariosto:

Qual su le mosse il barbaro si vede,  
che'l cenno del partir fugoso attende,  
ne qua ne la porte fermare il piede,  
confiar le nare, e che l'orecchie tende;  
tal l'animosa donna che non crede  
che questo sia Ruggier con chi contende,  
aspettando la tromba, par che fuoco  
ne le vene abbia, e non ritrovi loco.

(*Orlando furioso*, XLV, 71)

Los mismos rasgos virgilianos aparecen en el símil con el que Ercilla ilustra la impaciencia de los guerreros araucanos por entrar en batalla:

Como el feroz caballo que, impaciente,  
cuando el competidor ve ya cercano,  
bufa, relincha, y con soberbia frente  
hiera la tierra de una y otra mano,  
así el bárbaro ejército obediente,  
viendo tan cerca el castellano,  
gime por ver el juego comenzado  
mas no pasa del término asignado.

(*La Araucana*, V, 6)

Aunque estructuralmente más simple, una de las comparaciones de Lobo Lasso incluyó también esta temática. El poeta describe al ejército potonchano embistiendo a los conquistadores y, de la misma manera que en los símiles ecuestres de Homero, el *tertium comparationis* se establece entre el desplazamiento del caballo y el de los guerreros, pero los rasgos con que describe este desplazamiento denotan el ansia bélica de los hombres:

Muévense el campo bárbaro copioso  
al son de un caracol, señal postrera  
de arremeter, llevado del furioso  
ímpetu **cual caballo** en la carrera;  
con ánimo ofendido y hervoroso  
la barranca pasó con rabia fiera,  
mil instrumentos bélicos tocando,  
lúcidos estandartes tremolando.

(De Cortés valeroso, X, 72)

En un símil poco común, Lobo Lasso lleva al límite el contraste entre la temática del símil y el contexto en el que está inserto al comparar la embestida indígena sobre un ya vencido grupo de batidores españoles con la imagen bucólica de una banda de gorriones, imagen que, como ya hemos visto, suele relacionarse con debilidad y cobardía, alimentándose con el grano de una era:

**No de pardales importuna banda**  
así **se arrojan al grano** deseado,  
de cuya vigilancia se desmanda  
el labrador incauto y descuidado,  
que al ejercicio agreste acude y anda  
en otros menesteres ocupado,  
**como** a la caza el bárbaro ofendido  
corre con alto y súbito alarido.

(De Cortés valeroso, V, 44)

Esta escena, tan ajena a la tradición épica, ya había sido utilizada en un símil por Ercilla para describir el saqueo hecho por los araucanos sobre el bagaje de los conquistadores durante la batalla de Purén: “Al saco acude allí la muchedumbre, / cual banda de palomas al verano / suele acudir al derramado grano“ (*Araucana*, XXVIII, 62, 6-8). Sin embargo, los términos que componen este símil guardan una correspondencia más cabal entre sí, a diferencia del de Lobo Lasso en el que, por su violento contraste con el episodio que intenta ilustrar, la imagen de los gorriones en la era luce inadecuada. Esto es debido a que, como señala Mark W. Eduard, los símiles que poseen temáticas ajenas a la tradición son, la mayoría de las veces, creados especialmente para encajar en un contexto en particular: “Their uniqueness makes it likely that they were composed especially for their context, and many of them are unforgettable” (Eduards, 185, 34). Por lo que cuando se les retira de dicho contexto, como hiciera Lobo Lasso, suelen perder mucha de su eficacia.

Si bien menos adecuada que la de Ercilla, la imagen de Lobo Lasso incluye más detalles, lo que le da mayor profundidad al símil; por ejemplo, la referencia a la negligencia del labrador “en otros menesteres ocupado” parece denotar la situación inerme de los conquistadores cuando carecen de la guía del futuro Marqués del Valle; no parece casual que la única derrota española ocurra en ausencia de Cortés. Por otra parte, este símil culmina con una referencia al fragor producido por los indígenas al atacar (“corre con alto y súbito alarido”), aspecto que tradicionalmente se identifica con las imágenes de aves: los gritos de los defensores troyanos, por ejemplo, suenan como los graznidos de una parvada de grullas (*Ilíada*, III, 2-3).

Los símiles naturales

En la poesía épica, el proceder terrible y la furia irascible de los guerreros en el campo de batalla encuentran también en las imágenes de desastres naturales un término ideal para su comparación. En esta familia agrupamos todos los símiles que describen las imágenes o acciones del poema mediante su comparación con procesos naturales o derivados de estos. El catálogo de fenómenos naturales que aparecen de manera consistente en la épica incluye tormentas (*Ilíada*, XIII, 334-338), incendios (*Ilíada*, XIII, 673), inundaciones (*Eneida*, X, 602-604), vientos huracanados (*Ilíada*, XVII, 53-60) e incluso plagas (*Ilíada*, XXI, 12-16). A diferencia de las comparaciones cinegéticas y de animales, esta familia de símiles presenta una muy marcada tendencia a acompañar la narración de acciones masivas, las cuales están casi siempre protagonizadas por ejércitos. En los símiles con temática natural, el desplazamiento de masas de guerreros, la manera en que atacan, la forma en que se retiran,

o los sonidos que producen al realizar cualquiera de estas actividades, son el *tertium comparationis* más común.

La comparación del movimiento ofensivo de un ejército con el de una corriente de agua es el más común entre este tipo de símiles, y presenta dos variantes principales: la primera compara la alternancia entre el ataque y la defensa durante una batalla con el flujo marino, como hace Virgilio (*Eneida*, XI, 624-628). En la segunda, el efecto devastador de la acometida de un ejército encuentra, en el pensamiento épico, su parangón con el producido por el desbordamiento de una corriente fluvial. Así procede Ariosto al comparar la furia con que las fuerzas de Orlando asaltan la fortaleza mora con la manera en que el Po arrasa las campiñas de Mantua al desbordarse:

Con quel furor che'l re de' fiumi altiero,  
quando rompe talvolta argini e sponde,  
e che nei campi Ocnei s'apre il sentiero,  
e i grassi solchio e le biade feconde,  
e con le sue capanne il gregge intero,  
e coi cani i pastor porta ne l'onde;  
guizzano i pesci agli olmi in su la cima  
ove solean volar gli augelli in prima:

Con quel furor impetuosa gente,  
la dove avea in più parti il muro rotto,  
entró col ferro e con la fece ardente  
a distrugere il populo mal condotto.

(*Orlando furioso*, XL, 31-32)

Esta comparación esta inspirada en un símil homérico en el que el aedo compara el ataque furioso de Diomedes con el torrente de un río invernal que arrasa los diques y se derrama por los huertos (*Ilíada*, V, 87-94); la misma idea reaparece en una comparación posterior en la que el proceder de los Ayantes, Telamonio y Oileo, al detener el avance troyano sobre las naves, se asimila a la manera en que los accidentes geográficos refrenan y dan curso a la furia de los ríos (*Ilíada*, XVII, 747-752).

Los épicos posteriores prefirieron la más dramática variante ariostesca; la imitación más temprana la encontramos en Tasso, el cual iguala la intensificación del ataque cristiano al incremento del caudal del Po a medida que desciende por las laderas (*La Gerusalemme liberata*, IX, 46). Más tarde, Ercilla, siguiendo más fielmente el modelo del *Orlando*, compara la forma en que la embestida araucana “arrancó” de su sitio a los españoles con la manera en que un río, rota la presa, arrasa con todo lo que encuentra a su paso, incluyendo los grandes peñascos (*Araucana*, XI, 66-67).

Lobo Laso retoma, para la suya, el elemento distintivo de la comparación de Ercilla: la presa rebasada que deja en libertad el furor, hasta ahora reprimido del río; de la misma manera, la parte indígena es la ejecutora de esta furia; Lobo Lasso incluso recicló, en el verso final de su símil, la oración de Ercilla “Los indios a los nuestros arrancaron”:

**Bien como cuando** de avenida insana  
es y raudal del **agua** arrebatada  
**alguna presa** por la industria humana  
para enfrenar su curso fabricada,  
que rompiendo sus límites, ufana  
la arroja, en varias partes **quebrantada**,  
**así** de aquesta turba, la corriente

arrancó de su sitio a nuestra gente.

(*De Cortés valeroso*, V, 57)

Estos símiles de corriente acuática alcanzan su mayor intensidad cuando se compara el choque de dos ríos con la mutua embestida de dos ejércitos; las comparaciones entre dichos términos suelen establecerse entre el sonido producido por ambas colisiones: Así lo hace Homero (*Ilíada*, IV, 451-455) y, a imitación suya, Virgilio (*Eneida*, XI, 296-299). Sin embargo, los poetas épicos encuentran una mejor forma de expresar la furiosa acometida de dos ejércitos mediante su comparación con el encuentro de las ráfagas de viento opuestas durante una tormenta.

Este tipo de comparaciones están muy difundidas en la tradición épica y todas imitan, en mayor o en menor medida, la imagen del chocar de los vientos establecida por el modelo homérico, que la ubica en el mar y cuyo protagonismo está limitado a los cuatro *Anemoi*, o vientos de origen divino, hijos de Astreo y Eos: Bóreas, Noto, Euro y Céfiro; también conocidos por sus nombres latinos como Aquilón, Austro, Vulturno y Favonio, respectivamente:

Y como el Euro y el Noto altercan uno con otro  
en las breñas del monte, por sacudir la selva profunda,  
al haya y al fresno y al cornejo de larga corteza  
que uno contra otro sus largas ramas golpearon  
con ruido caído del dios, y hay estruendo de las que se quiebran,  
así troyanos y aqueos, unos contra otros lanzándose,  
se mataban, y ninguno del nefasto terror se acordaba.

(*Ilíada*, XVI, 765-771)

Tradicionalmente, la aparición del Euro, viento de Oriente, es consistente, aunque no absoluta [13], en las imágenes del combate entre los vientos, mientras que la identidad de su oponente varía entre sus tres hermanos: Virgilio, por ejemplo, lo enfrenta, al igual que Homero, con Noto, pero agrega a Céfiro (*Eneida*, II, 416-419), mientras que Lucano lo empareja sólo con Favonio, del Oeste (*Farsalia*, II, 677; III, 549). Este último es el enfrentamiento que Lobo Lasso eligió como parangón al choque de los ejércitos españoles e indígenas:

El español y el bárbaro furioso  
cada cual con presteza se abalanza,  
**cual suele** en el mar tempestuoso  
toparse perturbando su bonanza,  
el seco **Euro** viento riguroso,  
y el frígido **Favonio**, su pujanza  
haciendo el uno al otro manifiesta,  
con ira turbulenta contrapuesta.

(*De Cortés valeroso*, V, 39)

Como señala William Clayde Scott, los símiles de viento describen por lo general el movimiento de un grupo de personas; sin embargo, existen algunas comparaciones de este tipo que pueden ilustrar el proceder de un solo héroe; en cuyo caso se enfatiza la fuerza de su ataque (Scott, 1974, 65). A pesar de su exiguo número, podemos distinguir dos variantes de este tipo de comparaciones dependiendo del objeto de la furia de los vientos: en la primera, el azote del viento recae sobre árboles, Homero, por ejemplo, compara la facilidad con que el viento arranca un joven olivo con el proceder de Menelao sobre sus víctimas (*Ilíada*, XVII, 53-60), así también Ariosto compara la embestida del Bóreas sobre fresnos y abetos con la de Rodamonte sobre los cristianos (*Orlando furioso*, XVIII, 11). En la segunda variante, los

árboles son sustituidos por un cúmulo de nubes, cuyo escampar toma, en la comparación, el lugar del ejército rechazado por la furia del ataque:

Y como cuando el soplo de Bóreas edonio en el hondo  
Egeo resuena, y se sigue hasta las costas la ola,  
donde cayeron los vientos; fúganse en el cielo las nubes:  
así, doquier que abre un camino, ceden las tropas de Turno,  
y corren vueltas las filas.

(*Eneida*, XII, 365-369)

Lobo Lasso emplea el mismo símil en *De Cortés valeroso* al describir el efecto que tiene el ataque de Cortés sobre sus enemigos indígenas; sin embargo, la imagen del viento despejando el cielo encapotado, como la escena de batalla con la que es comparada, no son originales de Virgilio, sino que, como en muchos otros casos, son reelaboraciones de tópicos homéricos, los cuales, en esta ocasión, son preferidos por nuestro autor sobre los virgilianos. Esto se hace patente en el propio Lobo Lasso que incluye la noción homérica de la procedencia divina de los vientos. En los símiles de esta clase incluidos en la *Ilíada*, Homero subraya el papel de los agentes meteorológicos como ejecutores de la voluntad de Zeus: las nubes se quedan inmóviles (*Ilíada*, V, 522-527) o los vientos las arrastran (*Ilíada*, XVI, 297-302), dependiendo del supremo capricho del Cronida. De esta manera, en la comparación de Lobo Lasso, los nubarrones son llevados por el viento al mando de Poseidón:

**Como el padre de Ceto llevar suele  
la oscura nube** y negra pesadumbre  
cuando con soplo airado la compele  
y deja el cielo con su antigua lumbre,  
**así** Cortés los bárbaros impele  
y ahuyenta a la sierra, monte y cumbre.

(*De Cortés valeroso*, X, 43, 1-6)

Con anterioridad a este ejemplo, Lobo Lasso ya había incluido una comparación similar en la que el ataque de Alvarado contra los indígenas es cotejado con el efecto del soplo del viento, en este caso, sobre las hojas:

al bárbaro escuadrón el castellano  
de su sitio con tal furor le impele  
**cual viento a secas hojas** mover suele.

(*De Cortés valeroso*, IV, 20, 6-8)

Este símil, en el que se subraya la facilidad con la que un hombre rechaza a todo un ejército, parece tener su origen en la comparación con la que Tasso describe la desbandada que provoca Altamoro en el ejército cristiano, el cual, a ojos de su autor, parece ser llevado como la arena lo es por el viento en los desiertos africanos:

L duce perso,  
le piu ristrette squadre apre e dissolve,  
si che l'suo stuolo omani n'andria disperso,  
come anzi l'Austro l'africana polve

(*Gerusalemme liberata*, XX, 47)

Continuando con los símiles meteorológicos, las imágenes de precipitaciones (lluvia o caída de granizo o nieve) son muy frecuentes en las comparaciones épicas y, al igual que los eólicos, presentan una tendencia, casi unánime, a ilustrar el movimiento de un gran número de personas o cosas. Homero, por ejemplo, describe el desplazamiento del contingente aqueo animado por Atena como similar a la caída de la nieve en invierno<sup>[14]</sup> (*Ilíada*, XIX,

357-361); Virgilio sustituye la nieve por granizo en el símil con el que describe la forma que tienen las abejas al atacar (*Geórgicas*, IV, 80). Sin embargo, los ataques con armas arrojadas son las escenas que mejor se conforman con las imágenes de precipitaciones: Los dos símiles de este tipo que Homero compuso se encuentran en el libro XII de la *Iliada* (156-161; 278-282); ambas comparaciones, a pesar de la mayor extensión de la segunda (más rica en detalles), comparten una misma estructura básica: los proyectiles, tanto por su movimiento (descendente) como por su número, evocan la caída de la nieve en invierno[15]. Virgilio puede recrear con cierta fidelidad este tipo de símiles así lo hace en *Eneida*, IX, 668-671 al comparar las flechas disparadas en batalla con una lluvia cargada de granizo; pero también, jugando con sus posibilidades, Virgilio puede trasplantar a otros contextos los símiles pluviales: tal es el caso de aquellos en los que el Mantuano ilustra el desplazamiento de grandes enjambres de abejas comparándolos con la caída del granizo (*Geórgicas*, IV, 80 y 312-314). La innovación virgiliana en cuanto a los símiles pluviales no se limita a descontextualizarlos, sino que incluso crea distintas variantes de dicha imagen al agregarle nuevos. Una de las más afortunadas es la que describe la caída del granizo sobre una techumbre, a dicha imagen compara Virgilio la andanada de golpes que el enfurecido Entelo descarga sobre Dares:

Cual con granizo espeso las nubes  
en los techos crepitan, así con densos golpes el héroe  
con ambas manos, frecuente, a Dares golpea y revuelve.

(*Eneida*, V, 458-460)

Esta imagen ganó popularidad rápidamente. Ovidio, por ejemplo, describe el inútil golpe de lanza de Latreo sobre el cuerpo invulnerable de Ceneo: “con su desnuda lanza macedonia hiere el rostro desnudo del joven de Filo; rebotó ésta no de otro modo que el granizo del tejado en una casa” (*Metamorfosis*, XII, 480-481); sin embargo, mucha de la fortuna que esta imagen logró se debió en gran parte a que suma el aspecto sonoro a los de número y movimiento. Así lo entendió Ariosto, quien describe los numerosos golpes que Bradamante descarga sobre las armas de Rugero como similares al golpeteo del granizo sobre un “sonante tetto” (*Orlando furioso*, XLV, 76, 5-6). A los de movimiento, número y sonido, el mismo Ariosto sumaría un cuarto aspecto: el de daño, motivo principal de la comparación con que el poeta italiano describe los rápidos golpes que descargan los guerreros como iguales al granizo que arruina las plantas:

L'un colpo appresso all'altro si raddoppia:  
le botte più che grandine son spesse,  
che spezza fronde e rami e grano e stoppia,  
e uscir invan fa la sperata messe.

(*Orlando furioso*, XXX, 51, 3-6)

La idea de las precipitaciones como fuerzas destructivas será recuperada y amplificada por Ercilla en el símil en el que compara los numerosos proyectiles con que los araucanos afligen a los conquistadores, con los estragos producidos por una tormenta. Ercilla logra dicha amplificación, además de por la obvia acumulación de imágenes de destrucción, al desplazar el eje de la comparación, del ámbito de los proyectiles, cuyos aspectos habían sido hasta ahora el *tertium comparationis* de los símiles pluviales, al de sus víctimas. Mediante este símil, el autor describe en primer lugar, no el número ni el movimiento de los proyectiles, lo que se infiere en un segundo plano, sino las reacciones de quienes los padecen:

Como cuando se vee el airado cielo  
de espesas nubes lóbregas cerrado  
querer hundir y arruinar el suelo,

de rayos, piedras y tempestad cargado;  
las aves mata en medio de su vuelo,  
la gente, bestias fieras y ganado  
buscan, corriendo acá y allá perdidas,  
los reparos, defensas y guaridas,

así los españoles constreñidos  
de aquel granizo y tempestad furiosa  
buscan por todas partes mal heridos  
algún árbol o peña cavernosa.

(*Araucana*, XXVIII, 58-59)

Imitando este símil, Lobo Lasso nos pinta el estrago producido por el diluvio de piedras que lanzan los defensores indígenas durante el asedio de Potonchán, comparándolo con el que sufre el ganado sorprendido, a campo abierto, por una repentina granizada:

**Como** en el campo de árboles esento  
se vee el grueso **granizo** acelerado  
tratar con tempestad y recio viento  
el cabizbajo y tímido ganado;  
derribando las reses de ciento a ciento  
dejándole contrecho y derrengado,  
**así** los españoles aturdidos  
caían de los tiros compelidos.

(*De Cortés valeroso*, III, 52)

Las tormentas son otro fenómeno meteorológico preferido como término de comparación cuando los poetas épicos describen el movimiento de un gran cuerpo de guerreros; sin embargo, a diferencia de los otros símiles de este tipo que hemos revisado, estos intentan captar, más que un aspecto físico de la escena, como podría ser su fuerza, velocidad o sonido, el estado de tensión sostenida que precede a la batalla. Homero, por ejemplo, dice del ejército troyano, rumbo al campo de batalla: “Iban de igual peso que un tormenta de vientos perversos / que bajo el trueno del padre Zeus cae sobre el llano, / y en presagioso tumulto al mar se mezcla” (*Ilíada*, XIII, 795-797). También en *De Cortés valeroso* la tormenta aparece como término dentro de una comparación; sin embargo, lo hace como término subordinado. Lobo Lasso compara el fragor provocado por la batalla con el sonido de una tormenta amplificado en las cavernas del Etna, cuya resonancia es el verdadero tópico al que Lobo Lasso deseaba aludir con su comparación.

La idea, original de Homero (*Odisea*, IX, 390), de la prodigiosa resonancia de las cuevas del monte Lilibeo, se volvió tópica en la descripción que Virgilio hace de los efectos que el grito de Polifemo produce en la naturaleza: la agitación del mar, el estremecimiento de la tierra y, finalmente, su resonar en las cuevas que le sirven de morada (*Eneida*, III, 672-674). Cabe mencionar que el adjetivo “cóncavas” que Lobo Lasso da a dichas cavernas, es imitación directa, casi traducción, del epíteto virgiliano “*curvis*” con el que el mantuano caracterizó las mismas oquedades cavernosas del Etna. Posteriormente Ovidio recuperó la imagen y le dio forma de símil (*Metamorfosis*, II, 876-877).

Sin embargo, Lobo Lasso va más allá para describir el fragor de la batalla entre conquistadores e indígenas. A la imagen de la tormenta amplificada en las cavernas suma otra, también relacionada con el Etna: la de su erupción. Existen muchos ejemplos del tópico de la violenta actividad volcánica del Etna, comenzando con las celeberrimas descripciones que de su erupción hacen Ovidio (*Metamorfosis*, II, 220; V, 352) y Virgilio:

**Truena el Etna** con horriblicas ruinas,  
y a veces más negra nube prorrumpe hacia el éter,  
en torbellino humeante de pez y candente ceniza,  
y **eleva globos de flamas** y lame los astros;  
a veces, escollos y vísceras arrancadas del monte  
erige, eructando, y, hacia las auras, peñas licuadas  
con gemido aglomera, y hierve desde el ínfimo fondo.

(*Eneida*, III, 571-577)

El sonido provocado por la actividad del Etna, tradicionalmente atribuido a la labor de los cíclopes en la fragua de Vulcano, es un lugar común, derivado de la imagen virgiliana (*Eneida*, VIII, 443-453), que los poetas épicos renacentistas emplean con mucha frecuencia en los símiles que tienen como finalidad describir el fragor del campo de batalla: así lo hacen Ariosto (*Orlando Furioso*, II, 8) y, a imitación de éste, Ercilla (*Araucana*, II, 83, 8). Por otra parte, la imagen de la labor de la fragua ciclópea también llega a ser usada como epítome de fortaleza: Tasso compara la fuerza del tajo que Tisafernes atina en la celada de Ruger con la de Brontes cuando golpea su yunque (*Gerusalemme liberata*, XX, 119).

Sin embargo, a pesar de que conserva las ideas de fragor y violencia, la imagen del Etna que Lobo Lasso eligió para su símil diverge al señalar la causa de dichos portentos. En ella, las fatigas de los armeros divinos son sustituidas por la actividad de un monstruo aprisionado bajo la isla de Trinacria. Esta idea posee una larga tradición: Ovidio, por ejemplo, atribuye la turbulenta actividad del Etna a los intentos del gigante Tifeo por librarse de su prisión subterránea (*Metamorfosis*, V, 346-357 y *Fastos*, IV, 491-492). Aunque la primera mención del castigo de Tifeo proviene de la *Teogonía* de Hesiodo (vv. 857-868), el cual lo ubica en el Tártaro desde donde hace soplar los vientos huracanados. La imagen del estruendo que produce Tifeo también puede ser empleada como término de una comparación; así lo hace Juan de Mena en el símil con el que describe el estruendo producido durante la batalla de las Navas de Tolosa (*Laberinto de fortuna*, 1194). Ercilla también señala a Tifeo como el culpable de los estremecimientos telúricos que hacen caer peñascos de la cumbre del Etna (*La Araucana*, VI, 48). En su descripción del volcán siciliano, Virgilio también responsabiliza a un gigante de sus violentas erupciones, pero, en lugar de su hermano Tifeo, al que el mantuano ubica en Próquita, otra isla del Mediterráneo (*Eneida*, IX, 716-717); coloca bajo Sicilia al gigante Encelado (*Eneida*, III, 802-825). Lobo Lasso usará la versión virgiliana del mito para la elaboración de su propio símil:

**Como la tempestad fogosa**, airada  
en las **cavernas cóncavas** resuena  
del **Encelado**, en **Etna** acompañada  
de un **bramido que el monte y mar atruena**,  
al consorte de Venus consagrada  
la ardiente **cumbre de centellas llena**;  
tal era de las armas **el ruido**,  
el estruendo y el batir embravecido.

(*De Cortés valeroso*, V, 78)

Otro cuerpo montañoso célebre en la antigüedad que Lobo Lasso incluye en una de sus comparaciones, es la cadena de los Apeninos. Nuestro autor echa mano de la fama de su portentosa altura, que según Lucano es la más cercana al cielo (*Farsalia*, II, 396-398), para dar realce a la imagen de un roca que rueda cuesta abajo, y cuya violencia y velocidad sirven para ilustrar el ataque de Cortés:

Con ligereza **tal** al fértil llano

súbito se arrojó, **que parecía**  
**peñasco** echado con violenta mano  
que del alto **Apenino** descendía.

(*De Cortés valeroso*, VI, 24, 1-4)

El uso de este tipo de imágenes no es extraño en los símiles épicos pues, debido a su plasticidad, puede denotar diferentes cosas. Lucano, por ejemplo, compara la fuerza con la que el peñasco azota el suelo con la del disparo de una balista (*Farsalia*, III, 469-473); en su gran poema épico, Tasso le da un empleo similar a esta imagen; ahí el golpe que produce la caída de la viga, rotas las amarras del ariete persa, es comparado con el que hace un gran peñón al venir a tierra (*Gerusalemme liberata*, XVIII, 82). En un inusual empleo de esta imagen, Juan de Mena ilustra el ineluctable destino de los traidores comparándolo al imparables impulso de una roca que rueda ladera abajo:

E como las peñas que de alto derruecan  
fasta lo fondo no son detenidas,  
así, acaeçe a los que sus vidas  
con muchos señores dessojen y truecan.

(*Laberinto de Fortuna*, CCLXI)

Sin embargo, el uso más común de esta imagen es el que le da Lobo Lasso, o sea, el de ilustrar el movimiento de un personaje en el campo de batalla, preferentemente al embestir a un grupo de enemigos: Héctor, al guiar el contraataque troyano que rechaza a los aqueos hasta sus naves, es descrito como una peña que desciende atronadoramente desde la cumbre de una montaña hasta las planicies (*Ilíada*, XIII, 137-144). Más efectivo resulta el símil con el que Virgilio compara la dañosa arremetida con la que Turno desbarata las filas troyanas, a la precipitación de una roca desde el vértice del monte, en cuyo descenso mata hombres y ganado (*Eneida*, XII, 684-690).

Lobo Lasso incluirá en su *De Cortés valeroso* un segundo símil con el mismo tema, pero en este caso, en lugar de que la peña precipitándose ilustre la embestida de un héroe, su fuerza y velocidad se asemejan a las que Tabasco aplica a su golpe de mandoble[16]. Al igual que en el símil homérico, en esta imagen la roca cae, y se detiene en un cuerpo de agua: un lago, lo cual permite la inclusión de una segunda comparación en este símil, pues el movimiento ondulante de las aguas alejándose del punto de impacto es aprovechado por el autor para ilustrar el movimiento con el que los conquistadores se guardan del terrible golpe propinado por el cacique:

Como grueso peñasco que cayendo  
del encumbrado cerro desasido  
baja, los viejos robles abatiendo  
del turbulento Bóreas impelido,  
y en estable laguna con estruendo  
es de las quietas aguas recibido  
que a las orillas en redondo curso guían,  
del fresno así los cuatro se desvían.

(*De Cortés valeroso*, IV, 35)

El mundo de los fenómenos siderales también es un tema en el que se inspiran frecuentemente los símiles: Homero compara a sus héroes, o alguno de sus atributos, con estrellas cuando quiere describir su apariencia: Aquiles, por ejemplo, al presentarse en el campo de batalla totalmente armado, es como la estrella Sirio cruzando el cielo nocturno (*Ilíada*, XXII, 25-32); más adelante, el brillo de Venus, en la forma del véspero, es comparado al reluciente bronce de su lanza (*Ilíada*, XXII, 317-321). En una comparación

inusual, ya que este tipo de imágenes suele estar asociado al ámbito bélico, Homero describe a Astianacte, hijo de Héctor y Andrómaca, como igual a una bella estrella (*Ilíada*, VI, 401). Siguiendo a Homero, Virgilio emplea la imagen de la estrella Sirio para describir el brillo de las armas que Hefesto forjara para Eneas, pero, a diferencia de la descripción homérica que se centra en la preeminencia de su brillo, el mantuano resalta el aspecto de Sirio como emisario de las sequías; además enriquece la comparación anteponiendo a éste, otro término que tiene por objeto realzar el aspecto amenazador del héroe:

Arde en su testa el ápice y de lo alto del penacho una flama  
se vierte, y el áureo escudo vastos fuegos vomita.

Así como a veces los cometas en la límpida noche,  
sanguíneos, rojean lúgubrementemente, o de Sirio el ardor;  
éste, la sed, y los morbos llevando a los tristes mortales,  
nace, y con siniestra lumbre el cielo contrista.

(*Eneida*, X, 270-275)

A su vez, Tasso describe el brillo de la panoplia de Argante como la melena sanguinolenta de un cometa que trae las desgracias a la tierra:

Qual con le chiome sanguinose orrende  
splender cometa suol per l'aria adusta,  
che i regni muta e i ferri morbi adduce,  
a i purpurei tiranni infausta luce;

tal ne l'arme ei fiammeggia, e bieche e torte  
volge le luci ebre di sangue e d'ira.

(*Gerusalemme liberata*, VII, 52-53)

Lobo Lasso también emplea la imagen del cometa como término de comparación en el símil con que ilustra el ataque del grupo de batidores españoles; sin embargo, a diferencia de las otras comparaciones del mismo tipo, ésta no describe el brillo del armamento de un héroe, tampoco su apariencia: el paso de la estrella fugaz por el cielo nocturno alude aquí a la velocidad con la que los conquistadores cargan sobre sus enemigos. La elección de dicha imagen con esta función parece orientarse a remarcar la transición entre el movimiento furtivo con el que los conquistadores se aproximan a sus presas -desplazamiento que, como hemos visto, Lobo Lasso describe en la octava anterior con un símil cinegético (*De Cortés valeroso*, II, 54)- y la ofensiva abierta:

No con tanta presteza la encendida  
cometa pasa con fogoso vuelo  
de rutilantes rayos proveída  
rompiendo el aire admirando el suelo,  
como a la deseada arremetida  
partieron (del silencio roto el velo)  
Tapia y sus compañeros, deseosos  
de salir de aquel trance victoriosos.

(*De Cortés valeroso*, II, 55)

Como expusimos anteriormente, el símil épico está íntimamente ligado a los episodios bélicos: sus particulares características, especialmente su forma y temática, satisfacen las necesidades que emanan de la convulsa narración bélica. De esta manera, es de esperarse que los escasos ejemplos de símiles ajenos al ámbito bélico presenten notables variantes con respecto a las formas tradicionales. Tal es el caso del curioso símil que Lobo Lasso incluye en el exordio de su obra. De acuerdo con la retórica clásica, el exordio, o proemio,

tiene por objeto preparar el ánimo de los oyentes o lectores, haciéndolos atentos, dóciles y benévulos (Quintiliano, *Institución oratoria*, 178), aunque, para Aristóteles, esta parte del discurso también puede ser utilizada para los efectos opuestos: enojar al auditorio o relajar su atención (*Retórica*, 174). En cuanto a la benevolencia, Quintiliano identifica tres vías para acceder a ella: por la causa, por sus circunstancias, o por las personas. A las tradicionales tres personas de las que podemos tratar para conciliarse la benevolencia de los oyentes (el litigante, el contrario y el juez), el retórico latino añade un par, del cual destacaremos la figura del orador. Quintiliano aconseja a éste hablar favorablemente de sí mismo: “Hace mucho al caso que sea tenido por hombre bueno. Con lo cual parecerá que no habla como abogado sino como testigo abonado” (Quintiliano, *Institución oratoria*, 178). Sin embargo, ésta no es la única forma de alcanzar la benevolencia del auditorio refiriéndose a sí mismo: una de las estrategias más usuales para ganársela es la de fingirse un orador débil o inexperto, como lo hace Ercilla en el proemio de *La Araucana*, donde confiesa que su obra no es más que un “pobre don” que ofrece al soberano (I, 3, 7-8).

Lobo Lasso también incluye en su exordio el tópico de la *captatio benevolentiae*, pero de forma inusual, le da la forma de un símil, en el que se comparan la sencillez de su estilo, indigna para tan alta materia, con el humilde adorno que el rocío matutino otorga a la rosa:

**Como** al salir del sol la tierna rosa  
de cándido matiz hermoçada,  
libre de la pungente y espinosa  
cubierta, por natura fabricada,  
se muestra en la campaña, al ver graciosa,  
del celeste rocío aljofarada,  
que no por ser de adorno miserable  
pierde su ser hermoso y agradable.

**Así** en humilde tono he de cantaros  
altos sucesos, graves, valerosos,  
que a las grandezas de valores claros  
no escurecen concetos escabrosos,  
ni la gloria debida a hechos raros,  
adquirida con términos dudosos,  
es justo que se estrague ni consuma  
por bajo verso, ni cansada pluma.

(*De Cortés valeroso*, I, 49-50)

A pesar de que la descripción detallada de ciertas fases del día es una fórmula recurrente en la poesía épica -el propio Lobo Lasso la emplea al menos en otras tres ocasiones a lo largo del poema (IV, 20; V, 24; V, 62)- su inclusión dentro de un símil como término de comparación es un empleo inusual. Por otra parte el tema de la flor perlada por el rocío matutino ya aparece en la poesía de Garcilaso (“Egloga II”, 203-205), aunque, más probablemente, el modelo del que Lobo Lasso se sirvió para componer esta imagen proviene de *La Araucana* (II, 50) donde Ercilla describe la forma en la que la condensación matutina “engasta” las flores silvestres “cual perlas entre piedras de colores”.

Otro símil de temática poco usual presente en el *De Cortés valeroso* es el que describe la disensión surgida entre los conquistadores contra su capitán, cuya nocividad y rápida propagación Lobo Lasso compara a las de una epidemia:

**Cual** dura peste fiera, contagiosa,  
por los míseros cuerpos se derrama

y con ansia mortal, cruel, rabiosa,  
al uno hiere, mata, al otro inflama;  
**tal** esta furia ardiente, venenosa,  
a nociva discordia el campo llama;  
Tisífone y Alecto la seguían,  
que odios, rabias, rancores esparcían.

(*De Cortés valeroso*, IX, 19)

El veloz contagio de una enfermedad es una imagen poco común con la que comparar la acción épica; inexistente en los símiles homéricos, uno de los pocos ejemplos que tenemos de esta imagen como término de una comparación aparece en el libro III de las *Geórgicas*, en el que Virgilio compara la feroz mortandad que provoca una epidemia entre el ganado con la velocidad a la que soplan los vientos huracanados de una tormenta: “No se desencadena el huracán con tanta frecuencia por el mar impulsando la borrasca, cuanto se multiplica la epidemia en los rebaños“ (470-471).

El modelo en el que se pudo inspirar Lobo Lasso para esta inusual comparación procede del episodio tassesco que narra la sublevación promovida por Argillano entre los cruzados contra su líder: Godofredo de Bullón. Dicho pasaje, inspirado en un episodio virgiliano[17], cuenta cómo la elocuencia del italiano logra diseminar rápidamente la rebelión, primero entre sus coterráneos, los helvéticos después, y finalmente entre los ingleses. De la misma manera que en el *De Cortés valeroso*, el rápido progreso de la sublevación es descrito mediante su comparación con el contagio de una enfermedad, pero en este caso, la metáfora sustituye la forma tradicional del símil homérico[18]:

Rota Aletto[19] fra lor la destra armata,  
e col foco il velen ne’ petti mesce.

Lo sdegno, la follía, la scelerata  
sete del sangue honor piu infuria e cresce:  
e serpe quella peste, e si dilata,  
e delgi alberghi italici fuor n’esce;  
e passa fra gli Elvezj, e vi s’apprende:  
e di la poscia anco agli Inglesi tende.

(*Gerusalemme liberata*, VIII, 72)

### Símiles histórico-mitológicos

Como expusimos en su momento, muchos de los rasgos característicos del símil homérico fueron establecidos para contrarrestar ciertas carencias del texto, derivadas principalmente del modelo odéico tradicional y de la propia composición oral. Tal es el caso de su temática, la cual debía contrastar con el ámbito marcial para que contrarrestara la monotonía de las narraciones bélicas, atrapadas en dilatados catálogos de enfrentamientos individuales, y, al mismo tiempo ser familiar, para ayudar a su auditorio a hacerse una idea de la magnificencia de los hechos que se narraban, así como de sus protagonistas, por lo que los temas extraídos de la experiencia diaria eran los más frecuentes. Sin embargo, como también ya hemos visto, con el paso de la composición oral a la escrita, en la que el poeta tiene más control sobre su texto, desaparecieron muchas de las necesidades que antes satisfacía el símil. A pesar de eso, nuevas funciones sustituyeron a las perdidas, impidiendo que cayera en desuso. Una de ellas fue la de aportar autoridad al texto en cuanto que era imitación de los grandes maestros clásicos: Lobo Lasso describe un episodio bélico mediante su comparación con una escena cinegética, menos para acercar a su lector a la acción marcial que para evocar la técnica

homérica. Esta nueva necesidad no sólo hizo posible, sino que fomentó la inclusión de nuevas temáticas al repertorio del símil homérico: tal es el caso de los símiles histórico-mitológicos, los cuales comparan las acciones épicas a episodios igualmente heroicos, sin importar que su origen sea histórico o mítico. Cabe mencionar que estos conceptos no siempre estuvieron tan claramente definidos como lo son ahora, ya que, para el hombre renacentista la mitología: “primero limitada a los dioses y a los héroes clásicos, se ha ensanchado gradualmente hasta comprender a los personajes históricos que una misma vestimenta parece emparentar con ellos. Alejandro es ente mitológico tanto como Aquiles, y apenas lo es menos que Alejandro aquel César que se tenía por hijo de Venus” (Alfonso Reyes, “Mitología”, p. 213).

Los símiles histórico-mitológicos gozaron de una enorme fortuna en la épica renacentista, entre otras cosas por ser los que mejor evocan la tradición clásica grecorromana, ya que de ella proceden la mayoría de sus temas, aunque no es su única fuente: Camoens, por ejemplo, emplea el episodio bíblico del combate entre David y Goliat como término de comparación para uno de sus símiles (*Los Lusíadas*, III, 111-112); y, a pesar de que podemos encontrar ejemplos de comparaciones con temáticas similares en los poemas homéricos, éstas no poseen los rasgos característicos del símil épico tales como la extensión y la estructura. En la *Iliada*, por ejemplo, encontramos breves ejemplos en los que las acciones bélicas son comparadas con otras del mismo tipo: el quejido que lanza Ares al ser herido en combate es tan potente como el grito de nueve o diez mil soldados al entrar en la batalla (V, 860-861), de la misma imagen se vale Homero para describir el grito guerrero de Poseidón (XIV, 148-149); en otras ocasiones, incluso más inusuales, los términos de las comparaciones son extraídos del mundo mitológico: a lo largo de la *Iliada*, la beligerancia de varios héroes es descrita como similar a la de Marte (II, 651; VII, 166; XII, 130; XX, 46).

En el *De Cortés valeroso* aparecen nueve de estos símiles en los que, al igual que Homero, Lobo Lasso compara la acción de su poema a elementos que sabe que serán reconocidos por sus lectores conocen, pero lo hace de una manera muy curiosa, pues en lugar de apelar a la experiencia diaria de su auditorio, como hace aquél, éste recurre a su experiencia literaria, lo que potencializa enormemente su significado, ya que en esa breve imagen, desarrollada en apenas unos pocos versos, se condensa toda la carga emocional de una escena completa. Por ejemplo, cuando Jerónimo de Aguilar quiere describir el temporal que lo aisló de su flota no encuentra una mejor manera para expresar su tamaño y violencia que evocar, mediante un símil, la prolíja descripción que Homero hace de la tormenta con la que Poseidón aquejó a Odiseo durante su escape de la isla de Calipso (*Odisea*, V, 291-450)

No el barco en la isla Agygia fabricado

por el prudente hijo de Laertes

de la bella Calypso compasado

con gruesos troncos y tablonos fuertes,

fue con tanto rigor despedazado

del indignado Dios, ni tantas suertes

de viento en el mar jamás se vieron,

como a anegar la nave concurrieron.

(*De Cortés valeroso*, II, 75)

En realidad, todo el pasaje del encuentro de Jerónimo de Aguilar, tanto en el material como en la manera de presentarlo, es una adaptación del episodio homérico del arribo de Odiseo al país de los feacios: al igual que el rey de Ítaca, el conquistador sevillano narra a los batidores españoles, que en este caso cumplen la misma función que Nausícaa y Alcínoo en el poema homérico, los sucesos que lo llevaron a naufragar en una tierra extraña de la cual sus espectadores lo están salvando.

Uno de los aspectos que favoreció el desarrollo de los símiles histórico-mitológicos en la épica renacentista es que participaban en la célebre “Disputa entre antiguos y modernos” cuya cuestión era básicamente: “¿Deben admirar e imitar los escritores modernos a los grandes autores griegos y latinos de la Antigüedad? ¿O acaso no han sido ahora superados y dejados atrás los modelos clásicos de la buena literatura?” (Highet, 1996, 412-413). Como vimos anteriormente, Lobo Lasso considera que la mayor parte del valor de su poema radica, más que en su estilo, en su material, por que la basta naturaleza de aquel es sublimada por la nobleza de éste. Así lo expresa Lobo Lasso en la recreación que hace del tópico de la “Invocación a la divinidad“, lugar común en el exordio de las epopeyas clásicas (*Ilíada*, I, 1-7; *Eneida*, I, 8-11; *Las Argonáuticas*, I, 1-5; *La Gerusalemme liberata*, I, 2; *Os Lusíadas*, I, 4-5; *Paradise Lost*; I, 6-26), en el cual, en vez de invocar el patrocinio de una deidad que lo auxilie para llevar a buen puerto su empresa, lo rechaza, confiado en que la virtud del material compense la debilidad de su estilo:

Musas que el sacro monte del Parnaso  
medís con liso pie y nevada planta,  
dad de la Caballina lleno el vaso,  
a quien otro valor y esfuerzo canta;  
en mi ayuda no déis tan solo un paso,  
que Cortés, de quien canto, me da tanta,  
que enriquece mi humilde y bajo verso,  
sin mendigar ajeno estilo terso.

(*De Cortés valeroso*, I, 7)

Por lo tanto, ya que el valor de una obra deriva en tal proporción de su temática no es difícil llegar a la conclusión de que el *De Cortés valeroso* es superior a cualquier obra clásica, ya que el tema de su epopeya, las hazañas de Cortés y la conquista de México no aceptan comparación con ningún otro episodio de la historia antigua o moderna:

¿Qué Pompeyo triunfando en edad tierna,  
del abatido Hyarbas hizo tanto?  
¿Qué Julio? ¿Qué Escipión de fama eterna?  
¿Qué Alejandro que al mundo puso espanto?  
¿Quién oyó hazaña antigua ni moderna  
en cuanto corre el sol de canto a canto,  
ni capitán que así se aventajase  
y su ley y nación tanto aumentase?

Estos hicieron hechos valerosos,  
mas de gruesas armadas ayudados,  
de cercanos socorros poderosos,  
y de lo necesario confiados;  
no cual nuestro Cortés, menesteroso  
ganaron fama y nombres celebrados,  
que bienes de fortuna son gran parte  
para hacer resistencia al fiero Marte.

(*De Cortés valeroso*, I, 64-65)

La trascendencia de los hechos que narra es un punto en el que, más allá del exordio, Lobo Lasso insiste a lo largo de su obra, para lo cual su estrategia preferida es el empleo de símiles que comparen favorablemente las acciones de su poema con episodios famosos de la historia o la mitología. Pero algunas veces esta ansia por hacer sobresalir la materia de su poema llega

a niveles que incluso podríamos considerar absurdos; tal es el caso del episodio que narra el asedio que un grupo de indígenas pone a una pequeña partida de exploradores españoles resguardados en una “torre”; ataque que, desproporcionadamente, Lobo Lasso describe como más atroz y magnífico que el asalto final a la ciudad de Troya; comparación que a todas luces resulta demasiado grandilocuente para describir un simple encuentro entre batidores:

No la troyana estancia descuidada  
del engañado Príamo imprudente,  
por la preñada máquina asaltada  
con áspero rigor y fuego ardiente,  
fue con brevedad desbaratada  
pensando resistir la griega gente  
como esta fue, señor, en este día  
ni fue mayor la dura batería.

(*De Cortés valeroso*, V, 51)

A diferencia de la mayoría de los símiles que aparecen en el *De Cortés valeroso*, cuyos temas recuperan los de otras comparaciones, preferentemente clásicas; los temas de los símiles histórico-mitológicos suelen ser únicos y originales. Sin embargo, algunos pocas comparaciones de este tipo llegan a imitar otros símiles, tal es el caso del ejemplo anterior, el cual recrea el tema de la comparación con la que Ercilla describe el fragor de la batalla naval de Lepanto:

No la ciudad de Príamo asolada  
por tantas partes sin cesar ardía  
ni el crudo efeto de la griega espada  
con tal rigor y estrépito se oía,  
como la turca y la cristiana armada  
que, envuelta en humo y fuego, parecía  
no sólo arder el mar, hundirse el suelo,  
pero venirse abajo el alto cielo.

(*La Araucana*, XXIV, 42)

Por otra parte, esta noción repercute de manera definitiva en la elección y tratamiento que Lobo Lasso hace del material para su poema, pues, debido a que el valor de su obra deriva de la virtud intrínseca del hecho narrado, entre más fiel se muestre a la verdad histórica, mayor valoración alcanzará ésta. La veracidad, en general, es un rasgo muy buscado por los poetas épicos renacentistas: Camoens, por ejemplo, en su canto a las glorias lusitanas, previene al lector sobre el contenido de su poema, el cual carece por completo de falsedad y fantasía (*Os Lusíadas*, I, 11). Ercilla afirma algo similar en el exordio de su epopeya: “Es relación sin corromper sacada / de la verdad, cortada a su medida” (*La Araucana*, I, 3, 5-6); el propio Tasso se disculpa por adornar la verdad histórica con florituras poéticas (*La Gerusalemme liberata*, I, 2, 6-8). Al igual que en estos ejemplos, Lobo Lasso también incluye en el proemio de su poema una declaración de veracidad:

No ofrezco, señor, ajenos hechos,  
no incógnitas hazañas, no invenciones,  
no fingido valor de fuertes pechos,  
no varia poesía ni ficciones,  
ni salgo de los límites estrechos  
de la verdad, do fundo mis razones,  
propios os son, Fernando, y como tales  
harán vuestras grandezas inmortales.

(*De Cortés valeroso*, I, 4)

Seguramente, este afán de realismo influyó en el autor del *De Cortés valeroso* al elegir la epopeya *Farsalia* de Lucano como fuente principal para sus símiles histórico-mitológicos: cuatro de los nueve símiles de este tipo están inspirados en episodios procedentes de esta obra. Con esta elección, Lobo Lasso intenta evocar el verismo que tradicionalmente caracterizó la obra del poeta cordobés y que en su época provocara tanta polémica: en su discurso sobre los poetas, Eumolpo señala que el tema histórico de la guerra civil, motivo principal del poema de Lucano, es inapropiado para el género épico (*Satiricón*, 118), e incluso Quintiliano, por su estilo claro y fogoso, le niega a Lucano el título de poeta reduciéndolo a orador (*Institución oratoria*, 460); Juan de la Cueva repite la misma opinión en la primera epístola de su *Ejemplar poético*:

Nicandro en su Triaca celebrada  
dicen que no es poeta, y que Lucano  
no lo fue en su Farsalia laureada.

Históricos los llama Quintiliano  
porque tanto a la Historia se llegaron.  
Poetas a Platón y Luciano.

Estos que en sus poesías se apartaron  
de la inventiva son historiadores  
y poetas aquellos que inventaron.

(244-252)

Como su nombre lo sugiere, en el eje del poema lucáneo se encuentra la batalla de Farsalia cuyo resultado decidió el destino de la, hasta entonces, República Romana y, por tanto, también la del mundo entero, pues, según la perspectiva historiográfica del autor, el sino de éste depende del de aquella. Así lo atestiguan la serie de portentos que, preludiando este enfrentamiento, se pudieron observar en todo el mundo: “si, con un perito augur, todos / los nuevos signos del cielo la mente de los hombres notara / pudo ser mirada por el mundo entero Farsalia. / ¡Oh los sumos de los hombres, cuya fortuna en el orbe / dio signos, a cuyos hados fue todo el cielo vacante!” (*Farsalia*, VII, 202-206).

Lobo Lasso aprovecha la atmósfera creada por Lucano alrededor de la batalla de Farsalia, para exaltar la importancia histórica de la conquista del pueblo potonchano, en el símil que compara la furia mostrada por los indígenas y los conquistadores que tomaron parte en la batalla de Cintla con la que mostraron populares y optimates en el campo de Tesalia:

Cual las copiosas haces exhortadas  
por César y Pompeyo, a quien siguieron  
de remotas naciones congregados  
que a los campos farsálicos vinieron  
de tantos capitanes adornados,  
por su furia llevados, se embistieron,  
dó el soldado más mínimo entendía  
que el peso y ser del mundo dél pendía.

(*De Cortés valeroso*, V, 76)

Otra de las funciones que los símiles histórico-mitológicos desempeñan con gran eficacia es la de elevar a los protagonistas del poema a la altura de los héroes clásicos debido a que los relacionan directamente: tal es el caso del símil que enfrenta a Cortés con Julio César. En él, Lobo Lasso evoca el pasaje de la *Farsalia* que reproduce el discurso con el que un

impertérrito César disuade a los rebeldes que planeaban atentar contra su vida: “A la cruel voz del que amenaza, tremó / el vulgo inerte, y juventud tan magna, a una sola cabeza / que haría privada, teme como si a las mismas espadas / les imperara quien movería el hierro, renuente el soldado” (*Farsalia*, V, 364-367); y lo compara, desfavorablemente para el conquistador de las Galias, con el proceder de Cortés al enfrentarse a la disensión de sus hombres:

No fue la voz de César tan temida  
en los fértiles campos italianos,  
por la copiosa turba embravecida  
que en contra suya alzó en motín las manos;  
ni con mayor audacia fue pugnada  
a vista de los muros placenzanos,  
la gente que inventó el motín violento,  
ni se le dio castigo más sangriento.  
(*De Cortés valeroso*, VII, 86)

La comparación entre César y Cortés es una estrategia que aparece nuevamente dentro del *De Cortés valeroso*, en el símil que tiene por objeto exaltar la osadía del conquistador español cuando ordena a sus hombres barrear las naves, haciendo de esta manera imposible la huida. Para esta comparación Lobo Lasso recuerda el famoso episodio del cruce del Rubicón, el cual, a criterio de muchos historiadores antiguos, representó para César la imposibilidad de dar marcha atrás a su empresa, de manera similar a lo que para Cortés representó la inutilización de su flota: Plutarco narra que, antes de vadear el río que sirve de límite a la Galia Cisalpina, el gran general romano se detuvo azorado por la magnificencia de la tarea que estaba a punto de emprender (*Vidas paralelas*, 272), mientras que Suetonio le atribuye estas ya célebres palabras: “Todavía podemos retroceder pero si cruzamos este puentecillo, todo habrán de decidirlo las armas” (*Vidas de los doce Césares*, 20).

Antes que Lobo Lasso, Ercilla ya había emparejado la acción heroica de uno de sus personajes con el cruce del Rubicón por César (*La Araucana*, IV, 94), pero elige a Suetonio como fuente a diferencia del autor del *De Cortés valeroso*, que prefiere el poema de Lucano, como lo atestigua la referencia a la “espantosa imagen” que parece aludir a la manifestación corpórea de la Patria que sale al paso de Julio Cesar en la ribera del Rubicón, y cuya aterradora apariencia causa estupor en el conquistador (*Farsalia*, I, 185-195):

No el valeroso Julio en la pasada  
del rojo Rubicón tan atajado  
con la **espantosa imagen** remesada  
que le detuvo el paso al agua echado;  
prodigio y amenaza desastrada,  
al caso por el Cesar intentado  
estuvo cual Cortés en este trance,  
ni hechos con mayor pecho al hado el lance.

(*De Cortés valeroso*, IX, 11)

La descripción de la batalla naval de Filipo es uno de los episodios más célebres de la *Farsalia* (III, 514-751) porque en él los rasgos característicos del estilo lucáneo, tales como el expresionismo, la abundancia de hipérboles y el gusto por los elementos patéticos y grotescos alcanzan su mayor grado de desarrollo. Lucano, por ejemplo, describe pormenorizadamente el desesperado ataque de un soldado griego, que después de haber sufrido la amputación de ambos brazos y ser acribillado por una mirada de azagayas romanas, se lanza sobre la nave enemiga para, con sólo el peso de su maltrecho cuerpo, intentar dañar el casco (*Farsalia*, III,

609-626). No menos grotesca resulta la narración de la muerte de Lícidas, al que un gancho arrancó la mitad superior de cuerpo (III, 635-646) o la del joven golpeado por el espolón: “Molido el vientre, a través de la boca la sangre mezclada a la víscera arroja su podre” (III, 657-658).

Este estilo influyó notablemente en las narraciones bélicas de muchos poetas renacentistas. Ercilla, por ejemplo, emula muchas de estas escenas a lo largo de su epopeya: así, Corpillán no ceja en la lucha a pesar de haber perdido la mano derecha (*La Araucana*, XIV, 24), como tampoco hace Millapol que, herido en la pierna, en la cabeza y atravesado el pecho por una lanza, intenta herir a su enemigo, pero la muerte le alcanza a la mitad del golpe (XIV, 25-26). Al igual que Ercilla, Lobo Lasso también aprovecha el sórdido estilo lucáneo, pero, en lugar de recrearlo como hace aquél, éste, más mesurado, sólo lo evoca en el símil con el que Jerónimo de Aguilar describe el ataque indígena a una nave, comparándolo con la defensa de la nave de Décimo Junio Bruto, y delegando en el lector la responsabilidad de descodificar todo el cúmulo semántico que el poeta concentra en esta breve mención:

No fue con tanta furia defendida  
la nao de Bruto de la griega gente;  
ni en la espantosa y dura arremetida  
en ofender se vio tan diligente;  
ni en apartar de sí la turba asida  
que procura entrarla abiertamente,  
se mostró tan cruel brava y sangrienta  
como nuestra barquilla en tal afrenta.

(*De Cortés valeroso*, II, 70)

Con el fin de lograr el ya mencionado efecto de realismo, Lobo Lasso también puede recurrir a fuentes históricas de las cuales, como hace con la *Farsalia*, extrae pasajes célebres que emplea como términos dentro de un símil histórico-mitológico. De esta manera, emplea la tenaz resistencia mostrada por los judíos ante la invasión romana descrita por Flavio Josefo (*La guerra de los judíos*, V, 36-38) para ilustrar la defensa indígena ante el inminente asedio español:

No con tanto cuidado y diligencia  
fue el Iotapato muro reparado  
de la Iudaica gente, la inclemencia  
temiendo y el rigor de Nero airado,  
y del gran Vespasiano la potencia  
por la ofendida Roma allí enviado,  
como la gran ciudad, que por mil partes  
brota murallas y altos baluartes.

(*De Cortés valeroso*, III, 21)

La batalla de Metauro, entre romanos y cartagineses (Livio, *Historia de Roma ...*, XVII, 47-48), también fue aprovechada por Lobo Lasso en la elaboración del símil con el que describe el deseo de los indígenas por entablar batalla:

No Lucio con la vista repentina  
del desastrado Asdrubal holgó tanto,  
codiciando la pérdida y ruina  
que a Cartago dejó en eterno llanto,  
como el indio de ver que se avecina  
el último recuento en que iba tanto  
da muestra del contento en que se halla

en venir con Cortés a la batalla.

(*De Cortés valeroso*, V, 69)

Un caso especial es el del símil con el que Lobo Lasso describe la edificación de la Villa Rica de la Vera Cruz por Cortés y sus nuevos aliados indígenas, cuya prestancia es comparada con la de los muros y torres de Cartago su capital:

No aquella pesadumbre torreada  
en los desiertos fines africanos  
por la fenisa Dido levantada  
con trato cauteloso y prestas manos,  
que con yerta cerviz, altiva, airada  
contrastó tanto tiempo a los romanos  
fue de traza mejor, ni su edificio  
de mayor excelencia y artificio.

(*De Cortés valeroso*, VII, 60)

Pues aunque en la *Eneida* encontramos cierta referencia a la edificación de Cartago: (I, 446-449), el poema virgiliano es poco probable como fuente para este pasaje, por lo menos en lo referente a la historia de la reina cartaginesa, ya que anteriormente, en su *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, ya había denunciado al poema virgiliano como una fuente “artificiosa, falsa relación odiosa”, prefiriendo diversas fuentes históricas sobre ésta:

Contra lo qual, vn Iustino  
y vil Tito Liurio hablará,  
a qui Trogo seguirá  
y Apiano Alexandrino,  
Sabéllico y vn sagrado  
doctor sancto que reprueba  
del Marón la falsa prueua,  
de su inuentiuia cansado

(*Tragedia de la honra de Dido restaurada*, III, 688-695)

---

[1] También Virgilio señala a la cacería con perros como uno de los métodos de caza originales (*Geórgicas*, I, 139)

[2] Las armas de Tabasco, hermosamente descritas por Lobo Lasso (*De Cortés valeroso*, III, 25-31), recuerdan tanto por su factura, hecha de la escamosa piel de un lagarto misterioso al que el héroe dio muerte, como por su invulnerabilidad, a las de Rodamonte, fabricadas por su abuelo a partir de la áspera piel de un dragón (*Orlando furioso*, XV, 118). La idea de elaborar armamento de los trofeos de caza ya está presente en los poemas homéricos: recordemos que el yelmo de Odiseo ostenta los colmillos de los jabalíes que ha capturado (*Ilíada*, X, 263-270) o el arco de Pándaro, hecho de los cuernos de un ciervo que matara (*Ilíada*, IV, 105-111).

[3] El dato, cuidadosamente elegido, de la forma de la melena del león está seguramente inspirado en los antiguos tratados de zoología de Aristóteles o Plinio los cuales diferenciaban, mediante este rasgo, dos especies de esta fiera: “Según Aristóteles, hay dos especies de leones: uno rechoncho y corto, de melena bastante rizada. Estos son más miedosos que los alargados y de pelaje liso, que desprecian las heridas” (Plinio, *Historia natural*, VIII, 46)

[4] Las variantes más significativas sobre este tema son obra de Ariosto, a lo largo de su epopeya llega a emplear la imagen del oso para describir el desprecio de Ruggier ante el

ataque de los isleños (*Orlando furioso*, XI, 49) y el cuidado con que Medoro protege el cuerpo de su señor (XIX, 7).

[5] La única ocasión en la que se describe la depredación del ganado por un lobo es en *Ilíada*, XVI, 351-357, pero a diferencia de los ejemplos anteriores, que describen el asalto al aprisco, en este caso el lobo ataca a los corderos olvidados por el pastor en el monte.

[6] Ovidio seguiría el modelo homérico para describir el ataque de los Favios en *Fastos*, II, 207-211, así como Ariosto lo haría al describir los estragos que hace Medoro sobre sus dormidos enemigos: *Orlando furioso*, XVIII, 178.

[7] De la misma manera, la rectitud del movimiento ofensivo es el *tertium comparationis* en el símil que describe el ataque de Héctor a las naves aqueas (*Ilíada*, XV, 690-694).

[8] También Alciato incluye a las aves de rapiña y a sus presas como símbolos de fortaleza y debilidad en su emblema *Las armas de los fuertes* (Alciato, 2003, 112): Lettor. A'l hijo de Saturno ave sagrada que causa (di) bastó para moverte a estar sobre Aristomenes sentada? Águila. Digo q como yo soy la más fuerte entre las aves, así a este es dada de los héroes la más alta fuerte. De los cobardes las palomas sean armas, mas yo de los que bien pelean.

[9] En el *Cantar de los Nibelungos*, la imagen de la pantera también es empleada para ilustrar la agilidad de Gunter y Hagen (XVI, 976).

[10] La orientación claramente católica del poema no parece estar en conflicto con la aparición de deidades grecolatinas; así, en el canto IX, las Furias azuzan la rebelión de los conquistadores contra Cortés (19); en el mismo canto, Neptuno y otras divinidades marinas reciben en el fondo del mar los restos de las naves barrenadas (42-45); finalmente el canto XI narra exclusivamente la fiesta que, en honor del conquistador, protagonizarán Marte y Minerva.

[11] “The animals seem to have belonged to the world of the coast of Asia Minor; some of the details of the observation of inanimate nature too are appropriate to that coast” (Michael Coffey, “The function of the homeric simile”, p. 116).

[12] Lobo Lasso no fue el primero en emplear esta imagen virgiliana dentro de un símil, Camoens la usó para describir los preparativos bélicos: “Cual el toro celoso, que se ensayapara la lucha cruel los cuernos tienta contra tronco de encina o contra un haya, y al aire hiriendo, fuerza experimenta, tal, antes que en el golfo de Cambaya entre Francisco airado, en la opulenta Dabul el filo de su espada afinay ante él vencida la ciudad se inclina” (*Los Lusíadas*, X, 34).

[13] Tasso, por ejemplo, enfrenta al austro (Noto) con el aquilón (Bóreas) (*Gerusalemme liberata*, IX, 52).

[14] Aunque extraños, también podemos encontrar ejemplos en los que los símiles pluviales describen el movimiento de un solo personaje: así describe Homero el vuelo de Iris en *Ilíada*, XV, 170-172.

[15] Una forma inusual en la que Homero emplea esta imagen ocurre en el símil con el que Priamo intenta describir la elocuencia de Odiseo, la cual, a juicio del anciano rey, es como la caída de la nieve (*Ilíada*, III, 221-222).

[16] Descripciones, como ésta, de golpes a dos manos son típicas en la épica renacentista: (*Gerusalemme liberata*, VII, 40) (*Orlando Furioso*, XI, 17; XLI, 95).

[17] Virgilio describe la discordia entre latinos y troyanos como una peste que se derrama por las selvas (*Eneida*, VII, 505).

[18] Recordemos que, para Aristóteles, el símil es una metáfora en tanto que funciona de la misma manera: “los símiles de buena estima son en cierto modo metáforas; pues siempre se dicen a partir de dos cosas, como la metáfora por analogía” (*Retórica*, 167).

[19] Es de notar que la presencia de las Furias, cumpliendo funciones muy parecidas, es una sólida constante en los tres episodios: al igual que en símil de Lobo Lasso, en la *Eneida* (VII, 511-515) Alecto azuza la discordia entre los hombres tocando su cuerno; la misma, derrama el veneno del odio en los pechos mientras va por el campo de los cruzados agitando el arma que lleva en la diestra (*Gerusalemme liberata*, VIII, 72, 1-4).

## Estructura de los símiles largos

### Los Términos

Como señalamos en la introducción, la presencia de dos términos de comparación perfectamente identificables, introducidos mediante formulas y en un orden preciso, es un rasgo característico del símil homérico. Al parecer, la naturaleza oral de su composición hacía necesaria esta estructura, porque la pausa en la narración, derivada de la extensión del primer término y de su contraste temático, hacía necesaria una segunda parte que reintrodujera a los oyentes a la continuidad narrativa, dando como resultado una estructura circular que culminaba en el mismo lugar en el que se había originado. La ausencia de segundos términos en las comparaciones más breves parece comprobar esta teoría (*Ilíada*, II, 394-397; III, 196-198; IV, 243; 253; V, 778; 782-783, etc.). Del mismo modo, el amplio desarrollo de una temática contrastiva -recordemos la oposición temática bucolismo-belicismo tan común en los símiles homéricos- hizo necesaria la inclusión de algún tipo de fórmula que, a manera de orientación para el escucha, marcara sus límites y suavizara la transición entre elementos tan disímiles: en los símiles de la *Ilíada*, por ejemplo, la fórmula más común para introducir los términos que los componen es mediante el adverbio de modo (como / así).

A pesar de estar ya libre de las exigencias de la composición oral, la épica culta, desde la época alejandrina hasta el Renacimiento, tuvo cuidado de recrear, en los propios, la estructura bimembre de los símiles homéricos, así como sus fórmulas introductorias, las cuales, en la mayoría de los casos, se mantuvieron, traducidas a los respectivos idiomas de sus imitadores: Virgilio y Lucano emplean extensamente la formula *ut-sic* en sus símiles, del mismo modo en que lo hicieron Ariosto y Tasso con el par *come-cosí*, que fue tempranamente imitado por los épicos hispánicos en el tándem “como-así”. Veintisiete de los símiles que Lobo Lasso incluye en su *De Cortés valeroso* constan de dos términos de comparación, introducidos, en la gran mayoría de sus casos, mediante las formulas: “Cual-así” (II, 38; II, 52-53; II, 59; IV, 3-4; IV, 26; VI, 34-35; VI, 58-59; X, 34; VIII, 31) y “Como-así” (I, 49-50; III, 50; IV, 35; IV, 42-43; V, 57; X, 29; X, 43).

En algunos casos estas fórmulas presentan variantes sinonímicas, tal vez la más común es la sustitución del adverbio “así”, que introduce el segundo término, por la partícula “tal”. De los cuatro casos que, de este fenómeno, encontramos en el *De Cortés valeroso* la mitad conserva el orden característico del símil homérico: “Como-tal”(V, 78) “Cual-tal”(IX, 19). Mientras que en los otros dos se invierte esta estructura, por ejemplo, el símil que describe el liderazgo del cacique Tabasco sobre sus hombres (III, 24) comienza con la exposición de aquello que intenta ilustrar mediante la comparación (“**Tal** se hubo el capitán con esta gente / en reprimir su furia acelerada”), relegando al final el desarrollo de la imagen de aquello a lo que se compara (“**cual** cazador astuto y diligente / en abstener de perros la manada / cuando ...”).

Sin una temática o un contexto propio bien definido, la variabilidad entre las fórmulas “así” y “tal” parece obedecer a motivos de diversificación; está presente en la épica clásica (*Eneida*, XII, 331-340; XII, 451-457), de donde lo heredan las epopeyas renacentistas (*Orlando furioso*, I, 65; IX, 67; XVIII, 22; XVIII, 154; XXIV, 9; XXIV, 96; XLII, 7; XLV, 71) (*La Gerusalemme liberata*, VII, 2; VII., 52-53, IX, 75-76; XVIII, 82; XIX, 22; XIX, 35), (*Araucana*, XVIII, 11; XXII, 13-14).

A pesar de ser una construcción inusual, el símil de términos invertidos, encabezado por el adverbio “tal”, no es menos antiguo: Virgilio, por ejemplo, estructuró de este modo los

términos de comparación del símil con el que describe la caída del gigantesco Bicias a manos de Turno, símil que va encabezado por las partículas: “*Talis-sic*” (*Eneida*, IX, 710-714). La misma estructura y equivalentes fórmulas introductorias (“*Tal-cosi*”) aparecen en la comparación con la que Tasso ilustra la huida de un guerrero que, en vano, intenta alejarse de Tancredo (*La Gerusalemme liberata*, III, 32). Finalmente podemos citar el símil de Ercilla (*Araucana*, III, 63) que desarrolla la imagen tópica de los proyectiles como lluvia, cuyos términos presenta en el mismo orden y con la misma fórmula introductoria que la inusual comparación de Lobo Lasso.

Otra forma inusual en la épica clásica que es empleada prolijamente por Lobo Lasso, es el llamado “símil negativo”, el cual, en lugar de enfatizar la analogía entre dos procesos o personas con el fin de hacer más clara su descripción, tiene por objeto la exaltación de un personaje o un hecho a través de la disparidad. Ercilla, por ejemplo, realza la ferocidad de los araucanos presentándola como mayor a la de las fieras (*Araucana*, II 75); sin embargo, los temas histórico-mitológicos parecen ser los que mejor calzan en esta forma: siete de los once símiles negativos que Lobo Lasso incluye en su epopeya desarrollan temáticas de este tipo (II, 70; II, 75; V, 51; V, 69; VII, 60; VIII, 86; IX, 11) y sólo dos símiles histórico-mitológicos presentan otras formas (III, 21; V, 76).

Prácticamente ajena al estilo del resto de los épicos renacentistas, la relación entre la forma negativa del símil y los temas histórico-mitológicos es un rasgo que parece provenir de la *Araucana*, en cuyos dos primeros libros podemos apreciar cinco ejemplos de este fenómeno (VII, 48; XVI, 10; XVII, 25; XXII, 30; XXIV, 42) En su forma más simple, los símiles negativos emulan la estructura de los símiles homéricos: al igual que ellos, constan de dos términos en un orden fijo que son introducidos mediante fórmulas: “no-como/cual”. Sin embargo, esta no es la única forma en que pueden estructurarse; con cierta frecuencia estos símiles pueden incluir más de dos términos: En el símil, por ejemplo, con el que describe la furia del ataque maya sobre el batel de Jerónimo de Aguilar, Lobo Lasso intensifica el efecto de la comparación mediante una multiplicación de rasgos dentro del segundo término (que aquí aparece en primer lugar, pues está invertido el orden):

No fue con tanta furia defendida  
la nao de Bruto de la griega gente;  
ni en la espantosa y dura arremetida  
en ofender se vio tan diligente;  
ni en apartar de si la turba airada  
que procura entrada abiertamente,  
se mostró tan cruel, brava y sangrienta  
como nuestra barquilla en tal afrenta.  
(*De Cortés valeroso*, II, 70)

En total, a lo largo de los doce cantos del *De Cortés valeroso* aparecen tres de estos símiles negativos de términos múltiples (II, 70; III, 8; VIII, 86), todos ellos con una inusual estructura de cuatro términos que, aunque ensayada por algunos poetas (*Araucana*, XVI, 10), es poco frecuente frente al modelo más común, el cual suele constar de tres términos:

Víbora no se vio más enconada,  
ni pisado escorpión vuelve tan presto,  
como el indio volvió el airado gesto.  
(*La Araucana*, IV, 59)

Por la forma en que interactúan sus términos podemos dividir los símiles negativos de términos múltiples en dos clases: en la primera, los tres términos a los que se compara la acción del poema son independientes y equivalentes, es decir, que aunque cada uno de ellos

constituye una escena en sí mismo, con espacios y protagonistas propios, todos desarrollan un motivo único y sencillo. En el símil, por ejemplo, con el que ilustra el proceder del cacique Tabasco en el campo de batalla (*De Cortés valeroso*, IV, 38), Lobo Lasso presenta tres escenas claramente disímiles: la primera, casi costumbrista, describe una corrida de toros; le sigue el episodio cinegético de la persecución del jabalí y finaliza con la escena, tópica en el ámbito bucólico, de la serpiente descuidadamente pisada. Sin embargo, todos estos episodios, a pesar de su variedad, desarrollan, en el mismo grado, una sola idea: la fiereza animal, que se contrasta con la del cacique indígena.

**Nunca** toro de vara lastimado  
tales extremo hizo en ancho coso,  
**no** jabalí de perros maltratado  
procuró la venganza tan furioso;  
**no** en inculto lugar prester airado,  
nociva especie de áspid ponzoñoso,  
hollado de algún pie tan fiero vuelve  
a morder, **como** el bárbaro revuelve  
(*De Cortés valeroso*, IV, 38)

A diferencia de estos términos equivalentes e independientes, los que conforman el segundo tipo de símiles negativos de términos múltiples son diversos y complementarios, es decir, que en lugar de ser ejemplos yuxtapuestos que insisten sobre un mismo punto, los términos de este tipo de símiles interactúan entre sí como partes de una misma escena. Ejemplo de esta clase de símiles es el que evoca la sublevación de la tropa de César; los términos que lo componen describen tres momentos de la escena descrita por Lucano (*Farsalia*, V, 364-367).

**No** fue la voz de César tan temida  
en los fértiles campos italianos,  
por la copiosa turba embravecida  
que en contra suya alzó en motín las manos;  
**ni** con mayor audacia fue pugnida  
a vista de los muros placenzanos,  
la gente que inventó el motín violento,  
**ni** se le dio castigo más sangriento.

(*De Cortés valeroso*, VII, 86)

Extensión y distribución de los símiles

En el *De Cortés valeroso*, al igual que en la mayoría de las epopeyas escritas en metro italiano, la extensión y estructura de los símiles se adaptan a la estructura de la octava real; sin embargo, no existe una única manera en que los términos que conforman estos símiles se distribuyan dentro de la unidad estrófica de ocho versos. La mayoría de los autores prefieren una estructura basada en la cantidad, en la cual las dos partes que forman el símil se dividen la estrofa equitativamente, aprovechando la pausa rítmica y de sentido que normalmente poseen las octavas en su exacta mitad:

**Como** el feroz caballo que, impaciente,  
cuando el competidor ve ya cercano,  
bufa, relincha, y con soberbia frente  
hiere la tierra de una y otra mano,

**así** el bárbaro ejército obediente,  
viendo tan cerca el campo castellano,

gime por ver el juego comenzado  
mas no pasa del término asignado.

(*La Araucana*, V, 6)

La distribución equitativa es una de las formas más comunes de estructurar los términos de un símil; domina en la gran epopeya de Ariosto (*Orlando furioso*, IX 67; XI, 42; XVIII, 11; XVII, 22; XVIII, 112; XVIII, 153; XVIII, 178; XXIV, 62; XXXII, 74; XLV, 71; XLV, 73; XLVI, 122) al igual que en la de Ercilla (*Araucana*, II, 79; IV, 13; V, 6; XIV, 35; XIX, 7; XIX, 45; XX, 17; XXII, 30; XXIV, 6; XXIV, 42; XXVIII, 62); sin embargo, en el *De Cortés valeroso*, su uso está limitado a sólo cuatro casos (II, 55; V, 69; VIII, 31; X, 43).

Un tipo de símiles más breves también aprovechan la pausa entre los versos cuarto y quinto de la octava, pero, en lugar de separar sus términos, en este caso, la cesura recalca la transición entre esta figura retórica y la narración. Éste es el caso del símil que describe la apariencia del escudo, lleno de flechas, de Jerónimo de Aguilar; en él la mencionada cesura señala el final del segundo término de la comparación y el regreso a la continuidad narrativa:

De Aguilar la rodela parecía,  
según quedó de flechas ocupada,  
que de pungente espín la faz tenía,  
con el cuero intratable cobijada.

Llamó a la vencedora compañía  
que aún seguía a la gente amedrentada  
y luego obedeció a su mandamiento,  
haciendo humilde y largo acatamiento.

(*De Cortés valeroso*, VIII, 53)

En total, a lo largo del *De Cortés valeroso* aparecen tres símiles con una estructura de cuatro versos: VIII, 53; VI, 24 y IV, 20; pero cada uno de ellos presenta una manera única de distribuir los términos que los conforman. Pues, a diferencia de la repartición equitativa (2-2) desarrollada en VIII, 53, en VI, 24, las partes de esta comparación se distribuyen de manera inexacta entre los cuatro versos que la comprenden. En este caso, el inicio del segundo término de la comparación esta construido a partir del encabalgamiento de los versos segundo y tercero:

Con ligereza **tal** al fértil llano  
súbito se arrojó,

**que parecía**

peñasco echado con violenta mano  
que del alto apeen ni descendía.

A diferencia de los dos ejemplos anteriores, el símil que aparece en (IV, 20) ocupa los últimos cuatro versos de la estrofa y, aunque no presenta términos encabalgados, presenta una distribución dispar (3-1) en la que el primer término es objeto de un más amplio desarrollo:

Cuando con voz conforme arremetiendo  
al bárbaro escuadrón el castellano  
de un sitio con tal furor le impele  
**cuál** viento a secas hojas mover suele.

A pesar de que las estructuras de cuatro versos son frecuentes en los símiles de las epopeyas escritas en metro italiano (*Orlando furioso*, I, 11; I, 62; II, 8; II, 44; IX, 65; IX, 77; XI, 20; XII, 84; XIV, 45; XIV, 63; XXX, 56; XCII, 51. *Gerusalemme liberata*, III, 2; IV, 54; VII, 110; VIII, 22; VIII, 66; XIX, 13; XX, 2; XX, 13. *La Araucana*, II, 83; III, 39; IV, 25; V, 12; IX, 72; XIV, 32; XXII, 12; XXIV, 23; XXIV, 93), Lobo Lasso no parece considerarla

una forma válida para los símiles largos característicos de la épica culta; así parece indicarlo su escasa frecuencia de aparición, la ausencia de fórmulas que introduzcan sus términos (las cuales son sustituidas por proposiciones del tipo: “Tal ... que”), e incluso por su temática ajena a la tradición, como es el caso de la comparación en la que se describe la apariencia del escudo Aguilar:

De Aguilar la rodela parecía,  
según quedó de las flechas ocupada  
que de pungente espín la faz tenía  
con el cuero intratable cobijada.

(*De Cortés valeroso*, VIII, 53)

Por otra parte, en el *De Cortés valeroso* aparece un símil de estructura inusual en la que se combinan los dos modelos que hemos revisado hasta ahora: por una parte, las cesuras de mitad de estrofa marcan los límites de la comparación, como lo hacen en los símiles de cuatro versos; y, al mismo tiempo, se conserva la distribución equitativa (4-4) de los términos de comparación, propia de los símiles de ocho versos, lo cual se logra mediante el encabalgamiento de la segunda mitad de una octava con la primera del siguiente párrafo:

*Los cuatro con silencio caminaban  
no con pocos temor de ser sentidos,  
y por la estéril costa se acercaban  
al peñascoso seno, recogidos;*

**cual** diestros cazadores que ojeaban  
los tímidos venados no advertidos  
con recto paso en la espesura  
hasta ver a su tiro coyuntura.

**Así** van su camino continuando,  
cual vez estando quedos, cual corriendo,  
cual por blandos pantanos atollando,  
cual por duros peñascos ya subiendo;  
*y con el corvo abrigo emparejando,  
veen que de la canoa van saliendo  
cuatro mancebos recios y membrudos,  
trenzados los cabellos y desnudos.*

(*De Cortés valeroso*, II, 52-53)

El modelo para esta inusual estructura proviene seguramente de *La Araucana*, en cuya segunda parte encontramos dos símiles con esta particular distribución (XIX, 31-32; XX, 13-14) y que, al igual que éste, desarrollan temáticas de tipo cinegético.

Hasta este momento, todos los ejemplos que hemos revisado basan la distribución de sus símiles en términos de cantidad y ritmo; sin embargo éstos no son los únicos criterios sobre los que se puede basar la estructura de un símil; de entre los ejemplos que aparecen en el *De Cortés valeroso*, por ejemplo, el modelo de distribución más común no se basa en el ritmo de la octava real, sino en su rima; ya que, a diferencia de aquél, en el que la transición de sus términos aprovecha un recurso rítmico como es la cesura, en este modelo la distribución de sus partes coincide con la de los dos tipos de rima que aparecen en la octava real: el primer término se extiende a lo largo de los seis primeros versos, que presentan un esquema de rima cruzada; mientras que, en el pareado final, se desarrolla el segundo de los términos:

<b>Cual</b> ave de rapiña que del suelo	A
sobre el árbol inhiesto se levanta	B

con ágil movimiento y veloz vuelo	A
haciendo estremecer la opada planta,	B
tras el tímido pájaro que al cielo,	A
con quejas al azar la mortal garganta	B
<b>así</b> el valiente bárbaro animoso	C
subió en el puente y paso peligroso.	C

(*De Cortés valeroso*, X, 34)

En total, a lo largo de los doce cantos que componen el *De Cortés valeroso*, aparecen quince ejemplos de símiles con esta distribución, de los cuales, diez presentan la clásica estructura bimembre del símil homérico: II, 38; II, 59; III, 52; IV, 4; IV, 26; V, 57; V, 78; VI, 34; IX, 19; X, 34.; cuatro son comparaciones negativas (V, 44; V, 55; VII, 70; IX, 11), y, en un caso único, la estructura de un símil de términos múltiples, normalmente irregular y caprichosa, se adapta a esta estructura distributiva:

**Nunca** madre cobró el perdido hijo  
**ni** el hijo recobró su madre cara  
en quien hubiese tanto regocijo  
con tiernos ojos y halagüeña cara,  
**ni** en el amante ausente el amor fijo  
vuelto a lo amado dio muestra tan clara,

**cual** vuestro abuelo dio de haber cobrado  
el navichuelo y el de verse hallado.

(*De Cortés valeroso*, III, 8)

Si tomamos en cuenta que, como vimos en su momento, la dilatada extensión de los términos de comparación, en especial del primero de ellos, es una de las principales características de los símiles épicos, y que de ella derivan muchas de sus funciones, como las de dar variedad y cadencia a la narración; entonces podemos concluir que la extensión está íntimamente relacionada con la importancia de la función que éste desempeña. En el último canto de la *Eneida*, por ejemplo, los símiles que preparan el camino para el enfrentamiento definitivo entre Turno y Eneas (XII, 331-339; XII, 684-691; XII, 715-724; XII, 906-914) doblan con facilidad la extensión de muchas de las comparaciones que forman parte del relato de la destrucción de Troya (II, 220-224; II, 379-382; II, 415-419).

Algo similar ocurre en la épica renacentista: Ariosto, por ejemplo, distingue las comparaciones más importantes de su epopeya haciendo que su extensión supere la unidad estrófica (*Orlando furioso*, XIV, 109-110, XVIII, 14-15; XL, 29-30; XL, 31-32); en estos símiles el primer término ocupa todo el largo de una octava, relegando el segundo a la estrofa siguiente, de la cual ocupa de dos a cuatro versos. Tasso también incluye símiles con esta estructura (*Gerusalemme liberata*, VII, 67-68; XX, 105-106), pero va más allá y, en la comparación en la que describe la retirada de las fuerzas musulmanas, crea una distribución equitativa (8-8) en la que cada una de los términos de comparación abarca una octava completa (XIX, 47-48).

A diferencia de Ercilla, que hace un uso extensivo de ambos modelos, Lobo Lasso sólo incluye tres casos en los que el símil excede la atención de una octava: el primero de estos ejemplos (I, 49-50), en el que desarrolla el tópico de la *captatio benevolentiae*, presenta una distribución equitativa (8-8); en el segundo (VI, 42-43), el último término se limita al pareado final de una octava, al igual que en los símiles con distribución (6-2), pero, además de los otros seis versos que completan la estrofa, la comparación incluye toda la octava anterior

dando como resultado una estructura inusual (14-2). El último de estos largos símiles (VI, 58-59) lleva al extremo la disparidad entre los términos que conforman la comparación, al limitar la extensión del segundo de ellos al último verso de la octava final, dejando libres los quince versos restantes al desarrollo del primer término.

## Conclusiones

Todo arte, incluyendo la literatura, es el resultado de la relación dialéctica entre la parte individual y la parte social del artista, la primera lo lleva a ser original y la segunda a insertarse en la tradición. Ambos polos son inseparables e, incluso, inevitables, pues ni siquiera la obra más vanguardista aspira, siquiera, a librarse completamente de la tradición; la ruptura misma es una toma de posición frente a la tradición; tampoco es posible hacer algo puramente imitativo, aun y cuando se emplearan las mismas palabras: recordemos el caso del *Quijote* de Piere Menard. Podríamos decir que toda obra de arte es una interpretación personalísima de la tradición estética, independientemente de que esta interpretación sea favorable o no. De esta manera, la investigación de la forma en que estos dos polos interactúan en una obra de arte se convierte en una tarea de capital importancia, tanto para su entendimiento cabal como para la comprensión del medio cultural que la inspiró.

La importancia del estudio de los símiles largos en una epopeya renacentista como es el *De Cortés valeroso y Mexicana* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, radica precisamente en la clara relación que existe entre los elementos tradicionales que recrea y las innovaciones que sobre ellos plantea.

Los símiles que aparecen en el *De Cortés valeroso* siguen las directrices establecidas por Boccaccio en *La Teseida*, el cual fue el primer intento de adaptar las formas de la épica clásica a las lenguas modernas. Uno de los aspectos en donde mejor se aprecia esta adaptación es el de las funciones que los símiles desempeñan en sus respectivos textos, ya que, al cambiar las circunstancias de su composición, algunas de las funciones dominantes en la poética homérica -tales como aportar variedad al texto y cadencia a la continuidad narrativa- se debilitaron, ya que el autor renacentista estaba libre del yugo de la estructura odeica, cuyo rigor a la hora de narrar había propiciado estas tareas. Otras funciones ya innecesarias en el contexto renacentista, como la de hacer más accesible el texto para sus receptores, desaparecieron; mientras que otras, más importantes para su culto público renacentista, como la función ornamental, se consolidaron. El cambio de un modelo de composición oral y tradicional a uno culto y escrito impulsó también nuevas funciones para esta figura, como el ser un rasgo de prestigio cultural o genérico que identifica su estilo y lo deslinda del de otro tipo de composiciones como los libros de caballería.

El estudio de los temas desarrollados por estas comparaciones es de especial importancia debido a que éstos llegaron al *De Cortés valeroso* prácticamente inalterados desde los poemas homéricos, por lo que las innovaciones son más significativas. Incluso podríamos considerar que la decisión de recrear fielmente los temas de los símiles clásicos es un rasgo de originalidad, pues los temas que en su modelo original tenían la intención de hacer más clara la narración, incluyendo procesos comunes para sus oyentes; en el ámbito renacentista, tienen el más erudito propósito de evocar el estilo de los obras canónicas del género.

Para facilitar su estudio se decidió agrupar los símiles, de acuerdo con su temática, en cuatro grupos, de los cuales el más importante en el *De Cortés valeroso*, al igual que en los poemas homéricos, es el grupo de los símiles cinegéticos, entre otras cosas, por su ostensible coincidencia con el material bélico. Los símiles cinegéticos que Lobo Lasso incluye en su epopeya recrean rigurosamente los personajes, los escenarios y situaciones desarrollados por las comparaciones homéricas, evitando, en la mayoría de los casos, la mención de tecnologías o técnicas modernas. A su vez, los símiles cinegéticos pueden clasificarse en tres grupos: los de montería, que describen favorablemente el proceder de un personaje; los de caza menor,

que en cambio critican las acciones cobardes; y los de cazadores, que ilustran el liderazgo o la pericia de los caudillos en el campo de batalla.

El de los símiles de tema animal es el segundo gran grupo en que dividimos estas figuras; la mayoría de ellos son empleados para describir el daño infligido por un héroe sobre un enemigo inerme, para lo que recurren a escenas de depredación protagonizadas por fieras o aves de rapiña. Los símiles de tema animal también pueden ser utilizados para ilustrar la paridad bélica en el enfrentamiento entre dos héroes; en estos casos se describe la lucha entre dos fieras, preferentemente del mismo género, para acentuar la idea de igualdad entre los combatientes.

La violencia de las fuerzas naturales es otro ámbito propicio para los símiles que describen el proceder de los guerreros durante el combate. En el *De Cortés valeroso*, al igual que en los poemas homéricos, estas comparaciones tienden a ilustrar acciones colectivas; por ejemplo, el movimiento o el ataque de un ejército es frecuentemente descrito como similar al desbordamiento de un río. Otro tipo de imágenes igualmente frecuentes en este tipo de símiles son las de precipitaciones, las cuales están profundamente relacionadas con las descripciones de proyectiles lanzados por los ejércitos; de la misma manera, otros aspectos de la lucha, tales como su furia o su fragor, pueden ser ilustrados mediante su comparación con fenómenos tectónicos, especialmente volcánicos; mientras que los fenómenos siderales se emplean, en la mayoría de los casos, para describir la apariencia de un personaje.

Un caso especial lo constituyen los símiles histórico-mitológicos, pues éstos son el único grupo que no imita los temas de las comparaciones homéricas, y, sin embargo, son los que con mayor fuerza evocan las epopeyas clásicas, ya que en lugar de recrear los temas de las comparaciones homéricas, prefiere crearlos de nuevo a partir del material de obras clásicas, preferentemente históricas, por lo que resultan un medio excelente para aportar autoridad al texto, así como para acentuar su veracidad.

Al igual que sus temas, la clásica estructura bimembre de los símiles homéricos fue imitada en las epopeyas renacentistas, así como las fórmulas que introducen cada uno de los términos que componen la comparación, que pasaron a las lenguas modernas prácticamente inalterados. Por el carácter oral de su composición, los términos de comparación de los símiles homéricos guardan un orden fijo, también reproducido por los poemas épicos renacentistas, aunque más por razones imitativas que por necesidades del texto. Sin embargo, en el *De Cortés valeroso* también podemos encontrar formas que se apartan de los modelos homéricos, tales como los símiles negativos, los de estructura de términos invertidos, o los de términos múltiples.

En cuanto a la extensión y distribución de los términos que componen estos símiles, se adaptan a la estructura de la octava real, pero lo hacen de diversas formas; la más común en la mayoría de las epopeyas, aunque no en el *De Cortés valeroso*, es una estructura equitativa (4-4), aprovechando la pausa natural a mitad de la octava; en nuestro poema la forma más frecuente tiene más que ver con las estructuras de la rima que aparecen en (6-2). Los símiles de Lobo Lasso también pueden ocupar una mitad de la estrofa; en la estructura de estos símiles más breves podemos observar que las proporciones de los símiles más amplios se repiten en las estructuras de estas comparaciones más breves que, a juzgar por el tratamiento que les da, parece que Lobo Lasso no considera una estructura apropiada para los símiles homéricos.

Finalmente, además de hacer más clara nuestra comprensión sobre los procesos estilísticos de la poesía renacentista, el estudio comparativo de los símiles homéricos en el poema *De Cortés valeroso* nos recuerda que la oposición entre lo individual y lo tradicional es, como lo demostró Eliot, solamente aparente: “Es frecuente que no sólo las mejores partes, sino las de

mayor individualidad de su obra quizá sean aquellas en las que los poetas desaparecidos, sus antecesores, reafirman su inmortalidad con mayor vigor” (T. S. Eliot, *La tradición ...*, 161).

## Bibliografía

- Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso*, traducción de Jerónimo de Urrea (1549), Madrid, Cátedra, 2002.
- Aristóteles, *Poética*, 2a edición, traducción de Juan David García Bacca, México, UNAM, 2000.
- Bowra, Cecil Maurice, *Homer*, London, Duckworth, 1972.
- Bucólicos griegos*, Traducción de Manuel García Teijeiro y María Teresa Molinos Tejada, Madrid, Gredos, 1986.
- Cammarata, Joan, *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.
- Camoens, Luís de, *Los Lusíadas*, 3a edición, traducción de Ildefonso-Manuel Gil, México, Porrúa, 1982.
- Casas, Bartolomé de las, *Doctrinas*, selección Agustín Yañez, 5ª edición, México, UNAM, 1992.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, I, 22ª edición de John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 2003.
- Chevalier, Maxime, *Lecturas y lectores de España en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.
- Coffey, Michael, “The Function of the Homeric Simile“, *American Journal of Philology*, vol. 78, 1957, pp. 113-32.
- Coffey, Michael, “The Similes of the *Odyssey*”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, University of London, 1955, pp. 2-27.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción de Margit Frenk y Antonio Alatorre, vol. 1, México, FCE, 2004.
- Davis, Elizabeth B., “La épica Novohispana y la ideología imperial” en *Historia de la literatura Mexicana*, vol. 2, México, Siglo XXI / UNAM, 2002, 129-152.
- Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, edición de Carmelo Sáenz de Santa María, Patria, México, 1983.
- Eduards, Mark, *The Iliad: a comentary*, vol. V, Cambridge University, 1985.
- Ercilla, Alonso de, *La Araucana*, 3a edición de Isaías Lerner, Cátedra, Madrid, 2002.
- Esquilo, *Tragedias*, traducción de Bernardo Perea Morales, Gredos, Madrid, 2008.
- Gil, Luís, “La poesía de la *Ilíada*” en *Tres lecciones sobre Homero*, Taurus, Madrid, 1965.
- Gratio, “Cinegética”, en *Poesía latina pastoril, de caza y pesca*, traducción de José A. Correa Rodríguez, Gredos, Madrid, 1984, pp. 9-45.
- Herrera, Fernando de, *Poesías*, edición de Victoriano Roncero López, Castalia, Madrid, 1992.
- Hight, Gilbert, *La tradición clásica*, traducción Antonio Alatorre, vol. 1, FCE, México, 1996.
- Himnos homéricos / La Batracomiomaquia*, traducción de Alberto Bernabé pajares, Madrid, Gredos, 2001.
- Historia de la literatura Mexicana*, vol. 1 y 2, México, Siglo XXI / UNAM, 2002.
- Homero, *Ilíada*, 11a edición, traducción de Antonio López Eire, Madrid, Cátedra, 2004.
- Homero, *Ilíada*, 2ª edición, traducción de Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, 2005.

- Lagos, Ramona, "El incumplimiento de la programación épica en *La Araucana*" en *Cuadernos americanos*, 238, 5 (1981), pp. 157-191.
- Lobo Lasso de la Vega, Gabriel, *De Cortés valeroso y Mexicana*, edición Nidia Pullés-Linares, Frankfurt, Teci, 2005.
- Lobo Lasso de la Vega, Gabriel, *Mexicana*, edición de José Amor y Vázquez, Madrid, Atlas, 1970.
- López de Gómara, Francisco, *Historia de la Conquista de México*, tercera edición, México, Porrúa 1997.
- Lucano, *Farsalia*, traducción de Jesús Bartolomé Gómez, Madrid, Cátedra, 2003.
- Lucano, *Farsalia*, traducción de Rubén Bonifaz Nuño y Amparo Gaos Schmidt, México, UNAM, 2004.
- Luzán, Ignacio de, *Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Madrid, 1789.
- Ovidio Nasón, Plubio, *Metamorfosis*, 5ª edición, traducción de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Cátedra, 2003.
- Peña, Margarita, "La poesía épica en la Nueva España" en *Historia de la literatura Mexicana*, vol. 1, México, Siglo XXI / UNAM, 1996, 416-449.
- Pierce, Frank, *La poesía épica del siglo de oro*, traducción de J. C. Cayol de Bethencourt, Madrid, Gredos, 1961.
- Quintiliano, Marco Fabio, *Institución oratoria*, traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, México, CONACULTA, 1999.
- Reyes, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes*, Vol. XIX, México, FCE, 2000.
- Ramos, Óscar Gerardo, *Categorías de la epopeya*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1988.
- Scott, William Clyde, *The Oral Nature of the Homeric Simile*, Leiden, Brill, 1974.
- Tasso, Torcuato, *La Gerusalemme liberata*, Milano, Feltrinelli, 1961.
- Terrazas, Francisco de, *Poesías*, traducción de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1941.
- Vasari, Giorgio, *La vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, traducción de Guillermo Fernández, México, UNAM, 1996.
- Virgilio Marón, Plubio, *Eneida*, 9ª edición, traducción de Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra, 2004.
- Virgilio Marón, Plubio, *Eneida*, 2ª edición, traducción de Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, 2006.