

Virgilio, Camões, Corte-Real y Acosta: una escena de hospedaje naval y relato interno en los *Cantos de la batalla ausonia* de Pedro de Acosta Perestrello*

Juan Carlos Jiménez del Castillo

Universidad de Jaén

INTRODUCCIÓN

En el ámbito de la literatura hispanolatina leparentina no son pocas las obras que han caído presa del olvido o no han recibido la atención que merecen. Caso ejemplar en el seno de la poesía de esta temática son los *Cantos de la batalla Ausonia* del portugués Pedro de Acosta Perestrello, cuyo texto permanece inédito e incluso se ha dado por perdido por buena parte de la crítica hispanoportuguesa.

Tras ofrecer en otro lugar un estudio de las deudas que contraen los *Cantos* con la épica clásica prestando especial atención a la virgiliana¹, en este artículo nos proponemos realizar un análisis comparativo del poema de Acosta con tres fuentes literarias: Virgilio, Corte-Real y Camões. Para ello, nos centraremos en una escena de relato interno protagonizado por un personaje secundario, Vicencio Caterino, por tratarse de una recreación singular de lo que podría considerarse una escena tipo en el marco de la poesía épica.

Pero, antes de entrar en estas disquisiciones, conviene considerar las escasas informaciones que se han conservado sobre Acosta y su epopeya. Los pocos datos biográficos conocidos han sido transmitidos por diversas compilaciones eruditas españolas y portuguesas. No conocemos sus fechas de nacimiento y muerte, pero parece

* Este trabajo se ha realizado en el seno del Proyecto de Investigación del Plan Nacional de I+D PGC2018-094604-B-C31 (MCIU/AEI/FEDER, UE).

¹ Jiménez del Castillo, 2019.

que fue contemporáneo de Camões y que trabajó en la corte española bajo la protección del también portugués Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli y privado de Felipe II². Tras la muerte de aquel en 1573, Acosta regresó a Portugal como secretario de don Sebastián³ y terminó su carrera política auspiciado por Cristóbal de Mora, marqués de Castelo Rodrigo a la sazón.

Aunque fue un autor prolífico, sus obras no debieron de haber gozado de suficientes simpatías, debido probablemente a su relación con Mora y a su posicionamiento político a favor de la integración de Portugal en el reino español⁴. De entre su producción literaria⁵, dedicó gran parte de su ingenio al género épico. Por un lado, habría compuesto un poema épico sobre la expedición de Vasco de Gama, intitulado *Descobrimento da India* o *Descobrimento de Vasco da Gama*, a cuya publicación renunció, según la tradición, tras leer *Os Lusíadas*, y cuyo texto, al parecer, no se ha conservado.

Por otro lado, compuso en castellano una epopeya en seis cantos con motivo de la batalla de Lepanto: los *Cantos de la batalla ausonia*. El poema⁶, que consta de 542 octavas reales en seis cantos, podría estructurarse, como la *Eneida*, en dos partes: una odiseica, o de viajes (Cantos Primero-Tercero), y otra iliádica, o bélica (Cantos Cuarto-Sexto).

En la primera parte se relatan los viajes de las flotas cristiana y turca por el Mediterráneo. Estando anclada la armada cristiana en Corfú (Canto Primero), Juan de Austria cae dormido y desciende en sueños al inframundo, donde Augusto le vaticina el triunfo de la Santa Liga en Lepanto. Por su parte, Alí bajá levanta el cerco a Cátaro y se oculta en el golfo de Lepanto al conocer la presencia de la flota cristiana en Mesina. Mientras Gil de Andrada (Canto Segundo) informa al general de la armada de los movimientos de los otomanos, el mensajero turco Tubal viaja a Constantinopla a informar a Selim II de la creación de la Santa Liga y de las jornadas bélicas realizadas por el ejército otomano en el Mediterráneo. El sultán, en respuesta, le manda llevar orden a Alí bajá de presentar batalla a los cristianos cuando tuviera oportunidad. Este a su vez se reúne en asamblea con sus subalternos para transmitirles el regio mandato y para darles instrucciones al respecto. Por otro lado, Vicenzio Caterino, un superviviente de la guerra de Chipre, llega al valle de Alexandre (Canto Tercero), donde permanece retenida la flota cristiana debido a una tormenta, y relata la caída de Nicosia y

² Barbieri, 2006, p. 155.

³ Barbieri, 2006, pp. 155-156.

⁴ De hecho, su nombre figuraba en la *Memoria de los a quien se dieron cédulas cuando se rindieron a Felipe II para la sucesión deste reino*, cuyo texto se ha conservado transcrito en Faria y Sousa, 1680, pp. 119-120.

⁵ Caminha, 1791, pp. 1-91, reproduce algunas obras suyas: unas *Lições de Job*, seis odas, seis epigramas, una égloga, siete octavas a san Pedro, doce sonetos, una sátira a Madrid y dos cartas: el destinatario de la primera es el propio Cristóbal de Mora; el de la segunda, don Sebastián. Braga, 1874, vol. 2, p. 155 le atribuye además un *Soneto que fez Pero da Costa no tempo das alterações de don Antonio, sendo ainda vivo el rey don Henrique*.

⁶ No es posible la datación de su composición debido a la escasez documental. Rigaux, 2018, p. 7, afirma que la reescritura de la primera versión conservada del poema fue realizada después de la muerte de Juan de Austria: «Both poets, Acosta and Manrique, rewrote the earlier versions of their respective epics after the untimely death of don Juan». Esta cuestión, sin lugar a dudas, merece más reflexión.

Famagusta en manos turcas, lo que motiva la decisión del Austria de poner rumbo inmediatamente a Lepanto en busca de justicia.

La segunda parte de los *Cantos* contiene la narración de la batalla de Lepanto. Tras los primeros compases del combate (Canto Cuarto), Juan de Austria decapita a Alí bajá, a lo que sigue (Canto Quinto) el relato de briosas *aristeias* protagonizadas por el propio general, el príncipe de Parma o Agustín Barbarigo. Al finalizar la batalla (Canto Sexto), se hace un recuento de bajas y esclavizados. En Constantinopla, dos bajás echan a suertes informar al Selim de la derrota naval, habida cuenta de la fama del sultán de decapitar a los portadores de malas noticias. El poema termina con el envío por parte del general a Felipe II del estandarte ganado a los turcos y la llegada de la armada a costas italianas.

Respecto a los manuscritos conservados de los *Cantos*, hemos manejado dos ejemplares del poema. El primero es el ms. 091 de la Biblioteca del Castillo de Peralada de Gerona (BCP), un facticio dedicado a don Pedro Manso de Zúñiga por el licenciado Valentín de Andosilla Salazar⁷. Entre las obras que contiene hay una versión del poema de Acosta en seis cantos desprovista de dedicatorias prologales. El segundo ejemplar, el ms. B2376 de la Biblioteca de la Hispanic Society of America (HSA)⁸, también consta de seis cantos, y contiene una dedicatoria prologal a don Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca⁹.

Los dos ejemplares contienen versiones incompletas de los *Cantos*¹⁰, faltas a todas luces del proceso de *limae labor*. Con todo, aunque el texto de la HSA no es una versión definitiva destinada a imprenta, pues recoge numerosos desajustes métricos y sintácticos, sí es una versión más pulida que la del ejemplar español, por cuanto presenta corregidos algunos errores que aparecen en este. Por esta razón, es esta versión más pulida la que seguimos en este trabajo.

⁷ Alzieu, 1994, da cuenta del contenido de este facticio. Conocimos la existencia de este artículo y de la localización de esta versión manuscrita gracias al trabajo de Plagnard, 2009, s/n.

⁸ Agradecemos a Maxim Rigaux (Universiteit Gent) el habernos dado la pista sobre la localización de este ejemplar.

⁹ Como ya apuntaba Alves, 2001, pp. 320-321, de la lectura de los eruditos portugueses y españoles se deduce la existencia de dos versiones del poema, pero la descripción de estas no se corresponde con los manuscritos que hemos localizado. Una contendría el texto del poema en seis cantos y un grabado del estandarte turco ganado por los cristianos en los últimos folios del manuscrito (como atestiguan Barbosa, 1752, p. 771; Caminha, 1791, pp. ix-x; García Peres, 1890, p. 145). La segunda sería una versión reformulada en cuatro cantos con una dedicatoria del poeta a Pedro de Toledo en los folios prologales (según Gallardo, 1865, p. 24; y Menéndez Pelayo, 1949, p. 126). Por su parte, Figueiredo, 1950, p. 24, da por perdido el poema. López de Toro, 1950, pp. 61-63, quien da cuenta de la diversidad de informaciones transmitidas sobre el número de libros del poema, afirma que el manuscrito no está localizable en la BNE, donde se encontraba según Menéndez Pelayo.

¹⁰ Respecto al título, en las distintas fuentes que ofrecen alguna información sobre esta epopeya suele aparecer como *La batalla ausonia* o como *Cantos de la batalla ausonia*. Nosotros nos referiremos a ella de la segunda manera: es así como figura en la versión HSA, mientras que el ejemplar BCP carece de título.

LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE LOS *CANTOS*:
EL RELATO DE CATERINO

La arquitectura narrativa de los *Cantos* ha sido concebida según el modelo clásico de Virgilio, fundamentalmente, aunque su influencia pueda haberse producido indirectamente a través de modelos más cercanos en el tiempo como los de Camões o Corte-Real.

El poeta altera el orden de la narración extradiegética engarzando en ella diversos episodios prolepticos y analepticos que constituyen el nivel intradiegético. Estas anacronías, puestas siempre en boca de personajes a imagen de la *Eneida* y localizadas en la primera parte del poema, sirven para introducir en la narración principal informaciones relevantes sobre eventos que sucedieron antes o habrían de suceder después del relato primero.

A esta riqueza de los *Cantos*, lograda con la alternancia de los niveles narrativos y la variedad de estrategias discursivas empleadas por el poeta, contribuye también la diversidad de narradores. El desarrollo argumental del poema se sostiene principalmente sobre el narrador heterodiegético o narrador poeta, que relata los sucesos que componen el relato y ofrece opiniones y reflexiones sobre esos mismos hechos. Por otro lado, no resulta sorprendente, a tenor tanto de los modelos clásicos como de los contemporáneos, el protagonismo de una serie de narradores homodiegéticos. En los parlamentos de estos, que relatan hechos pasados o pronuncian vaticinios sobre el futuro, se operan las anacronías del poema. Estos narradores son tres. En primer lugar, Augusto, aparecido en sueños a Juan de Austria, le vaticina la victoria en Lepanto (1, LI-LXVII). En segundo lugar, Tubal informa al sultán sobre acontecimientos protagonizados por la flota turca situados en un momento previo a la narración extradiegética (2, XXVI-LIV). El tercer narrador interno es Caterino, quien, tras sobrevivir al asedio y conquista de Famagusta, relata a Juan de Austria la caída tanto de su ciudad de origen como de Nicosia (3, XV-LCII).

Esta última narración posee elementos y estructuras que se entienden mejor si volvemos la mirada a sus precedentes clásicos fundamentales, sobre todo a Virgilio. El primer testimonio literario de esta clase de escena de hospedaje y relato se remonta a la *Odisea* (*Od.* 7-12). Tras su periplo por el Mediterráneo, Odiseo es acogido en Feacia por el rey Alcínoo, y, durante la celebración de un banquete en honor de su invitado, relata sus viajes por el Mediterráneo a pesar del dolor que le produce su recuerdo. En la *Eneida*, Eneas y sus hombres son acogidos por la reina Dido. Mientras banquetean, el héroe, a petición de su anfitriona, y dando muestras también de su aflicción por tener que rememorar recuerdos dolorosos, relata la caída de Troya y sus viajes por el mar (*VERG. Aen.* 2-3).

Es precisamente la *Eneida*, fuente de inspiración inagotable de nuestra épica culta, el modelo clásico principal para Acosta. La recreación de esta escena en los *Cantos* abunda en paralelismos textuales y contextuales con la virgiliana, y en ella se distinguen los distintos elementos que integran la estructura del relato de Eneas y que articularán, asimismo, nuestro estudio del episodio de Caterino: a) los prolegómenos del relato, en que se suele localizar la narración, espacial y temporalmente; b) la solicitud del anfitrión al narrador para que relate unos acontecimientos determinados del pasado; c) el propio relato; y d) el epílogo del discurso.

PROLEGÓMENOS (3, VI-X)

A comienzos del Canto Tercero, el poeta sitúa la acción en el valle de Alexandre, donde la armada de la Santa Liga se encuentra retenida por una tormenta. Una fragata capitaneada por Caterino llega allí al atardecer, pintado por Acosta mediante el recurso a una transición temporal mitológica¹¹ (3, XLIX-LII):

Febo por ondas de la mar bañaba
los rayos de color indiferente,
la sombra de la tierra convocaba
del confuso labor la viva gente.

La expresión de amaneceres y atardeceres mediante alusiones mitológicas hunde sus raíces en la épica homérica y queda cristalizada como *topos* en la virgiliana. En la épica aurisecular, estas transiciones son imitadas a menudo como meros recursos formales propios del género. Es el caso, en términos generales, de Acosta. Sin embargo, en el caso aludido la transición temporal protagonizada por Febo cumple una función específica en el episodio, pues con ella la preceptiva contextualización espaciotemporal del relato de Caterino queda atendida por el poeta.

Juan de Austria recibe en la Galera Real al chipriota, escoltado por algunos de sus hombres, y «la causa le pregunta lastimera / de tan acerbos llantos y gemidos» (3, VIII, 5-6). Caterino da noticia de la toma de Chipre por parte de los turcos, por lo que a todos los presentes les invade la tristeza, particularmente al veneciano Agustín Barbarigo, dolido por tamaña afrenta a su patria.

El componente simposíaco, presente en los modelos clásicos¹², aquí brilla por su ausencia, lo que se explica probablemente porque el contexto naval del episodio, con su específico atrezo, no favorece su inclusión. Y es que, por otra parte, este tipo de episodio en el que un personaje ofrece hospedaje en su galera a un invitado y en el que se motiva un relato retrospectivo tiene un sólido precedente en la épica camoniana. En el Canto Primero de *Os Lusíadas* leemos una escena de recepción de estas características: Vasco da Gama recibe en su galera al ladino rey de Mozambique, quien, tras ser agasajado con regalos, le pregunta por su procedencia y religión y le pide que le enseñe sus armas; el capitán lusitano, ignorante de las argucias de su huésped, le responde con amabilidad y ordena mostrarle armaduras, escudos, armas y bombas.

Pero es en el Canto Segundo del poema de Camões donde tiene lugar la escena que más se ajusta al modelo de la *Eneida*: Gama recibe en su galera al rey de Melinde. Este, tras ofrecerle todo tipo de avituallamiento y alabar la gloria portuguesa, le pide que le hable sobre las guerras lusitanas con los moros, sobre su linaje y el origen de su reino y sobre la expedición de los portugueses a la India. Esta solicitud conduce a un relato pronunciado por Gama que contiene la historia de Portugal desde sus orígenes míticos hasta la llegada a Melinde de los lusos, y que abarca los Cantos Terceiro, Quarto y Quinto.

¹¹ Estas transiciones, bien estudiadas por Lida de Malkiel, 1975, pp. 119-164, son recursos de ascendencia homérica bien asumidos ya por el género épico en el Renacimiento.

¹² En efecto, las escenas de relato interno en los modelos clásicos suelen darse durante la celebración de un banquete.

Frente a estas dos escenas de recepción naval en las que el héroe acoge a un personaje secundario y se convierte en narrador (como ocurre también en los *Cantos*, y no así en el modelo virgiliano), hay otra en el Canto Séptimo en la que un personaje secundario acoge a otro. Durante la estancia de los expedicionarios en Calcuta, el hermano de Vasco, Paulo da Gama, ofrece vino y acomodo al catual (el gobernador) en la galera capitana. Esta pregunta por las banderas que ondean en la nave, a lo que su anfitrión responde con una explicación de las glorias que representan: desde Luso y la fundación mítica de Lisboa por Odiseo hasta los hechos del infante don Enrique y don Duarte de Meneses (8, I-XLIV)¹³.

Por otro lado, la *Felicísima victoria* (FV), epopeya leparentina compuesta en castellano por el portugués Jerónimo de Corte-Real (1578)¹⁴, contiene una escena que presenta llamativas similitudes textuales y contextuales con la de Caterino. En ella, Juan de Austria recibe en la Galera Real a un innominado superviviente de Famagusta que relata el asedio de la ciudad. Enmarcada en el contexto de un hospedaje naval, carece, al igual que en los *Cantos*, del contexto simposíaco. El poeta sitúa la acción cronológica y espacialmente: el cinco de octubre la armada cristiana da fondo en el Puerto de la Higuera, Cefalonia (10, 145-147).

Uno de los ingredientes de mayor interés de los *Cantos* es la conexión intertextual con el texto de Corte-Real, que se hace notar en varios momentos de esta sección introductoria de la escena. Por ejemplo, la descripción física y emocional del huésped que se ofrece en FV y en el poema de Acosta (CBA) son bastante similares:

CBA (3, VII, 5-6)	FV (10,161; 183)
a la flota lagrimoso <i>entraba</i> un <i>hombre</i> que <i>con ronca voz doliente...</i>	Sale de la fragata un <i>varón</i> , y <i>entra...</i> <i>con ronco pecho y voz embarazada...</i>

La difusión de la noticia de la llegada del famagustano y el sentir de los venecianos al respecto, especialmente el de Barbarigo, también son elementos comunes en ambos episodios:

CBA (3, X, 1-2; 5-6)	FV (10, 203-204; 213-214)
<i>Por la flota voló confusamente</i> la nueva del venido cipriano [...] ... viene el primero <i>que lo siente</i> <i>Barbarigo</i> Agustín veneciano.	... el gran <i>Barbarigo</i> y otros muchos de su nación mostraron <i>sentimiento...</i> <i>Voló por la gran flota</i> , a todas partes, <i>con rumor y alboroto</i> , el caso acerbo.

Por último, ambos autores buscan en el discurso del chipriota el efecto dramático generado por la imposibilidad de hablar debido a los sollozos:

CBA (3, XI, 2-3)	FV (10, 197-198)
De Chipre lamentar la fin siniestra el tierno sollozar les <i>impedía</i> .	<i>No pudo proseguir</i> el infelice, <i>tristísimo principio</i> de su habla.

¹³ Esta escena ha sido estudiada por Leite-Sodré, 2017. Para un análisis de la estructura narrativa de *Os Lusíadas*, Michelli, 2003.

¹⁴ Para un estudio de los virgilianismos de esta epopeya, véase Pozuelo Calero, 2014.

Estas similitudes textuales constituyen un ejemplo ilustrativo de la relevancia que cobran los modelos poéticos contemporáneos en el proceso de creación épica del quinientos español, junto a la paradigmática *Eneida* y las crónicas de sucesos históricos. De facto, los CBA no son el único testimonio de esta posible influencia de la FV. En el comentario introductorio al Canto XXI de la *Austriada* de Juan Rufo, la profesora Ciccheti argumenta que la escena de relato de la guerra de Chipre de esta epopeya «deriva direttamente dall'opera di Corte Real»¹⁵, si bien sendos episodios presentan diferencias sobrevenidas del seguimiento que ambos poetas realizaron de crónicas históricas diferentes: Corte-Real de la *Relación de la guerra de Chipre y suceso de la batalla naval de Lepanto* de Fernando de Herrera (Sevilla, 1572), y Rufo de la *Primera parte de la Crónica del muy poderoso príncipe don Juan de Austria, hijo del emperador Carlos Quinto, de las jornadas contra el gran turco Selimo II, comenzada en la pérdida del reino de Chipre, tratando primero la genealogía de la casa otomana*, compuesta por Jerónimo Costiol (Zaragoza, 1572)¹⁶. Este hecho sienta las bases de un precedente de *imitatio* que permite reforzar la idea de que Acosta encontrara también la inspiración en los versos de su compatriota Corte-Real. El análisis comparativo de los CBA y la FV sin duda merecen un estudio aparte más detenido, por cuanto, además de su genuino interés lingüístico y literario, la obtención de unos resultados concluyentes podría abrir camino hacia una posible datación del poema de Acosta.

SOLICITUD DEL ANFITRIÓN AL HUÉSPED (3, XI-XIII)

En CBA, Juan de Austria reacciona al pesar de sus huéspedes prometiendo, hasta en dos ocasiones, la perdición de los causantes de sus desgracias (3, XI, 5-8; 3, XII, 7-8). Acto seguido, el héroe formula la petición de relato solicitando a Caterino que le informe sobre el linaje real de Chipre y el motivo de su dolor (3, XIII, 1-6):

Mas yo te ruego, Caterino amigo,
progenie singular de cipria gente,
qu'aquel¹⁷ tronco real de Chipre antiguo,
me quieras repetir sumariamente
el caso muy cruel del enemigo
y causa del dolor que tu alma siente.

La expresión del interés del anfitrión por conocer los avatares de su huésped es un rasgo común en las escenas de relato de las epopeyas auriseculares aquí estudiadas. El denominador común de todas ellas es que la fórmula de la petición se remonta a la solicitud de la reina Dido a Eneas (VERG. *Aen.* 1, 750-756). La *Eneida* se convierte, en este caso, en una fuente empleada para caracterizar el rol que desempeña Juan de Austria como peticionario.

¹⁵ Ciccheti, 2011, p. 704.

¹⁶ Ciccheti, 2011, p. 705.

¹⁷ *Sic.*

RESPUESTA DEL HUÉSPED (3, XIV-XCII)

Tomando como punto de partida la escena virgiliana, en la respuesta de Caterino a la petición del héroe podrían identificarse tres partes: a) una breve introducción en la que se indica la actitud del narrador y de la audiencia internos frente al relato (3, XIV); b) la fórmula inicial del relato (3, XV-XVI); y c) el cuerpo mismo de la narración (3, XVII-XCII), que se estructura, a su vez, en dos parlamentos del narrador homodiegético separados por un interludio.

Tras la petición del Austria, Caterino guarda un silencio lleno de dramatismo que busca conmover y crear expectación en la audiencia externa (3, XIV, 1-4):

Callando Caterino con diseño
del silencio mostrar su desconsuelo,
le sale sin licencia de su dueño
un suspiro por dar alas al duelo.

Esta clase de silencios y de tensión en los momentos previos del relato es reflejo de los prolegómenos del parlamento de Eneas. Dido y el resto de la audiencia tiria guarda un silencio expectante (VERG. *Aen.* 2, 1). En la recreación realizada por Camões también observamos esta actitud de la audiencia ante la expectativa creada por Vasco da Gama (3, III, 1-4)¹⁸:

Prontos estavam todos escuitando
o que o sublime Gama contaria,
quando, depois de um pouco estar cuidando,
alevantando o rosto, assi dizia.

Tras el silencio de Caterino, Acosta reelabora una hermosa aliteración virgiliana (*suadentque cadentia sidera somnos*, VERG. *Aen.* 2, 9)¹⁹, pronunciada por Eneas en los primeros versos de su narración, para hacer una referencia al contexto nocturno del relato (3, XIV, 5-6): «Las estrellas llamando al dulce sueño / miraba que caían ya del cielo». Esta alusión a la nocturnidad no es expresada en la *FV*, pero sí aparece en *Os Lusíadas*, en los momentos previos al relato de Gama, cuando el rey de Melinde anima al capitán lusitano a hablar porque aún no había amanecido (2, CX, 5-8).

El comienzo del parlamento de Caterino está marcado por la presencia de una serie de lugares comunes cristalizados en la épica virgiliana e imitados, en mayor o menor medida, por nuestros épicos. Según el análisis que realiza Angus Bowie²⁰ del relato interno de Eneas, la fórmula inicial de la narración consta de estos cinco elementos:

1) Preocupación del narrador por la audiencia. Cae la noche, y quizás el relato podría resultar inapropiado por su extensión y por ser intempestivo: *et iam nox umida caelo / praecipitat suadentque cadentia sidera somnos* (VERG. *Aen.* 2, 8-9)²¹.

¹⁸ Para los textos de *Os Lusíadas* citados en este trabajo seguimos la edición de Da Costa Pimpão, 2000.

¹⁹ «... y las estrellas al ponerse invitan al sueño».

²⁰ Bowie, 2008, p. 41.

²¹ «Y ya la húmeda noche descende con premura y las estrellas al ponerse invitan al sueño».

2) El narrador pone sobre la audiencia la responsabilidad de su recitación. Si relata esos hechos no es porque tenga algún interés particular en hacerlo, sino porque alguien se lo ha pedido: *si tantus amor casus cognoscere nostros...* (VERG. *Aen.* 2, 10)²².

3) El narrador interno afirma que renovar el recuerdo de los acontecimientos que se dispone a narrar le causa dolor: *infandum, regina, iubes renovare dolorem* (VERG. *Aen.* 2, 3)²³.

4) El narrador señala la importancia de su papel en los sucesos que relata: *quaeque ipse miserrima vidi / et quorum pars magna fui* (VERG. *Aen.* 2, 5-6)²⁴.

5) La promesa de brevedad de su discurso²⁵: *si tantus amor... / et breviter Troiae supremum audire laborem...* (VERG. *Aen.* 2, 10-11)²⁶.

No todos estos componentes son identificables en la fórmula introductoria del relato de Caterino. Por un lado, como ya se ha visto, la referencia al contexto nocturno está fuera de la narración misma (3, XIV, 5-6). Por otro lado, el papel que juega el chipriota en su relato lo indicará más adelante. En esta parte de su parlamento, en cambio, sí leemos su lamento por el dolor que le produce el recuerdo de los acontecimientos que Juan de Austria le pide relatar y la preceptiva aceptación de su petición de relato (3, XV, 5-8; XVI, 1, 7):

Aquel grave dolor muy crudo y fiero
del pueblo miserable y afligido
me mandas repetir, aunque resiste
su llaga renovar mi alma triste.

Mas si tanto, señor, saber t'agrada
[...] aquí te lo diré...

Son palabras tributarias de las de Eneas (VERG. *Aen.* 2, 3-13):

*Infandum, regina, iubes renouare dolorem,
[...] sed si tantus amor casus cognoscere nostros
et breuiter Troiae supremum audire laborem,
quamquam animus meminisse horret luctuque refugit,
incipiam.*²⁷

²² «Si tanto es tu deseo de conocer mi desventura...».

²³ «Me ordenas reavivar, reina, un dolor inefable».

²⁴ «(Me ordenas reavivar) cada una de las desgracias de las que yo mismo fui testigo, y en las que tomé parte importante».

²⁵ Desde la retórica antigua (Isócrates, Cicerón, Quintiliano) hasta el Renacimiento, la *brevitas* se consideraba un ideal estilístico, una de las *uirtutes narrationis*. Véase al respecto Curtius, 1984, pp. 682-691.

²⁶ «Si tanto es tu deseo... de oír en pocas palabras el agónico infortunio de Troya...».

²⁷ «Me ordenas reavivar, reina, un dolor inefable [...], pero si tanto es tu deseo de conocer mi desventura y de oír en pocas palabras el agónico infortunio de Troya, aunque mi alma se horroriza y rehúye el duelo, te lo contaré». Esta fórmula introductoria es tributaria, a su vez, de las palabras que Odiseo dirige a Arete (*Od.* 7, 241-242): ἀργαλέον, βασιλεια, διηνεκέως ἀγορεύσαι / κήδεα («es doloroso, reina, referirle mis penalidades sin cuento»). Asimismo, en el encabezamiento de su respuesta a la petición de Alcínoo, el héroe vuelve a hacer referencia al dolor que le provoca el recuerdo (*Od.* 9, 12-13): σοὶ δ' ἐμὰ κήδεα θυμὸς ἐπετρέπετο στονόεντα / εἶρεσθ', ὄφρ' ἔτι μᾶλλον ὀδυρόμενος στεναχίζω («tu ánimo te ha movido a que te cuente mis tristes padecimientos para que me lamente aún más en mi pesar»).

En la *FV* encontramos una recreación parecida a la acostiana, en la que el huésped responde así a la petición del Austria (10, 1-13):

Magnánimo señor, aunque mi alma
se enmudece y conturba [...] y un
hórrido temblor, por mis entrañas
tendido, el pecho deja helado y frío
con la memoria horrible de aquel crudo
combate, de mortal braveza lleno;
y aunque me sobresalta, espanta, y vuelven
en pálida color los alaridos
de niños y mujeres, y las muertes
dadas ante mis ojos a los míos,
lo que mandas haré...

Los elementos constitutivos de la fórmula virgiliana de respuesta del huésped están presentes también en los dos pasajes leparentinos: la advocación al peticionario, el dolor que el recuerdo de los acontecimientos provoca al narrador, y el acceso a la petición. En *Corte-Real*, sin embargo, se percibe un interés claro por enfatizar ese dolor en una *amplificatio* llena del lirismo que caracteriza todo el poema. El *infandum dolorem* virgiliano se desdobra aquí en varias manifestaciones del sufrimiento: «mi alma se enmudece», «temblor», «pecho helado», «pálida color». En contraposición, el texto de Acosta parece que sencillamente pretende cumplir con esos elementos que configuran la respuesta de Eneas.

La ausencia del compromiso de brevedad por parte de Caterino quizás se explique porque Juan de Austria ya le había solicitado que relatara los acontecimientos «sumariamente» (3, XIII, 4). Este tópico, también ausente en *Corte-Real*, sí lo encontramos en las palabras introductorias de Vasco da Gama en *Os Lusíadas*: «Mas, pois o mandas, tudo se te deve; / irei contra o que devo, e serei breve» (3, IV, 6-7).

El cuerpo del relato interno de Caterino, como quedó dicho, consta de dos parlamentos separados por un interludio. El primero incluye la siguiente información:

1) Descripción geográfica de Chipre (3, XVII-XIX). En el relato de Eneas no encontramos una écfrasis de esta naturaleza, pero Odiseo sí ofrece a los feacios una breve descripción de la isla de Ogiya al inicio de su primer parlamento (*Od.* 7. 244-246) y otra de Ítaca al comienzo del segundo (*Od.* 9, 21-27). Sin embargo, podríamos conjeturar, aunque caben otras interpretaciones, una posible influencia indirecta de las écfrasis homéricas sobre los *Cantos* a través de una epopeya que se había erigido en modelo paradigmático de la creación épica ibérica en el último cuarto del XVI, como era la de Camões. En *Os Lusíadas*, el rey de Melinde pregunta a Vasco da Gama por su región, por lo que el lusitano comienza su relato también con una écfrasis, esta vez, de Europa (3, VI-XXI). Frente a esto, en los *CBA*, el peticionario del relato, Juan de Austria, no solicita a su invitado información geográfica sobre Chipre, pero el poeta la ha incluido igualmente en el parlamento de Caterino debido posiblemente, pues, a la influencia del modelo camoniano. Por otra parte, en la épica leparentina es una práctica habitual la inclusión de elaboradas écfrasis de Chipre, probablemente condicionadas por

las descripciones que los poetas leyeron en las crónicas históricas con las que se documentaron para enarbolar el argumento de sus epopeyas²⁸.

2) Historia de Chipre (3, XX-XXX). Caterino realiza un breve recorrido por la historia de la isla desde la Antigüedad hasta los tiempos de Jacobo II y Caterina Cornaro, antes de que la isla pasara a manos venecianas (1489). Este contenido sí se ajusta de manera expresa a la petición de Juan de Austria, quien le había preguntado por «Aquel tronco real de Chipre antiguo» (3, XIII, 3). A diferencia del episodio de Corte-Real, esta suerte de descripción histórica también está incluida, a una escala literaria e ideológica mucho mayor que la de los CBA, en el relato interno de Gama, cuyo recorrido por la gloriosa historia de Portugal ocupa los Cantos Terceiro-Quinto. Antes de finalizar su primer parlamento, Caterino declara la veracidad —y la brevedad— de su relato: «Aquí tienes, señor, sucintamente / de Chipre verdadera y breve suma» (3, XXX, 1-2)²⁹. Sus siguientes palabras insisten en el sufrimiento que le provoca contar la guerra de Chipre. Como quien aplica el remedio antes de que surja la enfermedad, apela a la comprensión de Juan de Austria, del que espera que lo libere del compromiso de su solicitud: «No debes de querer que me consuma / la memoria cruel del triste cuento, / pues solo en lo pensar morir me siento» (3, XXX, 6-8).

Al primer parlamento del chipriota le sigue un interludio (3, XXXI-XXXII) en el que toma la palabra Juan de Austria³⁰. Anima a su huésped a seguir con su relato, «pues quiere la violencia / del duro temporal que nos detiene, / que bien entiendo yo qu'a tu dolencia / por único remedio hablar conviene» (3, XXXII, 3-6). Esta referencia al entorno —la tormenta que imposibilita la navegación— como motivación para que el narrador prosiga su relato es también rastreable en *Os Lusíadas*. Al inicio de la escena, el rey de Melinde invita a Vasco de Gama a contar su historia, pues aún no ha amanecido y la ausencia de vientos propicios y la calma de la mar no posibilitan la navegación (2, CX, 5-8):

Conta, que agora vêm cos áureos freios
os cavalos que o carro marchetado
do novo Sol, da fria Aurora trazem;
o vento dorme, o mar e as ondas jazem.

En la FV, la estructura de la escena se articula en torno a tres parlamentos del innominado narrador separados por dos interludios. El segundo de estos (10, 482-485) consta de apenas cuatro versos en los que se expresa el triste sentir de la audiencia por

²⁸ Uno de los casos palmarios es el de Francisco de Pedrosa. En su *Austriaca siue Naumachia* (4, 309-756) incluye una extensa descripción geográfica e histórica de Chipre inspirada en los tres primeros capítulos de la *Relación* de Herrera. La edición, traducción y estudio de esta epopeya latina fue el objeto de nuestra tesis doctoral (Jiménez del Castillo, 2017).

²⁹ En unos versos en los que la voz del narrador interno y la del narrador poeta parecen fundirse, se expresa además un criterio que avala la veracidad del relato: «... y breve suma, / aquella que dejó de gente en gente / la mano d'escritor y sabia pluma» (3, XXX, 2-4).

³⁰ La inserción de estos recesos que desahogan el relato interno se remonta a la *Odisea* (*Od.* 11, 333-384). En medio de la narración del descenso a los infiernos, Alcínoo, Arete y Equeneo elogian las virtudes de Odiseo. El rey feacio lo anima a seguir hablando alegando que la noche aún es larga, que el momento de irse a dormir ya ha pasado, y que él aguantaría escuchándole hasta el amanecer si era preciso (*Od.* 11, 373-374).

los hechos narrados. El primero (10, 222-229), sin embargo, despierta mayor interés a tenor del empleo de estrategias discursivas similares a las de los CBA. Por un lado, el narrador homodiegético guarda un silencio ya familiar en esta clase de relato, pero, además, se explicita el impedimento del chipriota para seguir hablando: «Y callaba tras esto [...] diciendo / lo que el pecho afligido embarazado / y la turbada lengua le impedía» (10, 222-225). Por otro lado, Juan de Austria lo anima a continuar su historia: «Mándale que prosiga; el varón triste / vuelve a la comenzada cruda historia» (10, 228-229).

De vuelta a los CBA, Caterino relata en su segundo parlamento (3, XXXIII-XXCII) el inicio de la campaña del sultán Selim II contra Chipre, las conquistas de Nicosia y Famagusta, y su huida de la isla. En la introducción a este segundo discurso (3, XXXIII), el chipriota accede a la petición renovada del Austria. Las palabras de aquel se caracterizan por la presencia de otro de los motivos, ya vistos, que articulan la fórmula inicial de relato propuesta por Angus Bowie³¹: la declaración por parte del narrador interno de su protagonismo en los hechos que se dispone a contar. Caterino asegura que «El caso te diré del reino aflicto / de que fui por mi mal principal parte» (3, XXXIII, 5-6), de manera semejante a como lo hiciera Eneas: *quorum pars magna fui* (VERG. *Aen.* 2, 6)³².

Para relatar la guerra de Chipre Caterino se remonta a la subida al trono de Selim II y la posterior ruptura por parte de este de la paz con Venecia al exigirle de manera incondicional la entrega de Chipre; tras la negativa del Senado veneciano, Selim prepara su flota para acometer la jornada contra la isla (3, XXXIV-XLV).

El primer episodio de la guerra de Chipre relatado por Caterino es el asedio de Nicosia (3, XLVI-LXIII), que, pese a la valerosa resistencia encabezada por Nicolao D'Andolo, cae a manos turcas. El relato está impregnado del hondo estremecimiento de Caterino ante la violencia otomana: tras la muerte de D'Andolo y la posterior capitulación, el bajá al mando de la conquista, Mustafá, manda pasar a espada a los rendidos. Los turcos, sin que los refuerzos enviados por Venecia pudieran evitarlo, toman toda Chipre excepto Famagusta.

Mayor dramatismo, si cabe, destila la narración de la caída de la propia Famagusta (3, LXIV-LXXVIII). La heroica pero vana oposición de Ástor Ballon y Marco Antonio Bragadino es aplastada por la potencia turca. Tras un largo asedio, la muerte del primero, «Sin cabeza los miembros apartados» (3, LXXIV, 1), es profundamente lamentada por Caterino, y llorada por sus extenuados compañeros en estos términos (3, LXXIV, 5-8):

¡Oh afortunados,
felices compañeros venturosos,
aquellos qu'alcanzasteis con la muerte
no ven la nuestra miserable suerte!

Encontramos en estos versos el eco de un famoso apóstrofe virgiliano, pronunciado por Eneas también en un contexto de peligro, en el seno de la tormenta que le llevó a

³¹ Bowie, 2008, p. 41.

³² «En las que tomé parte importante».

desviar su rumbo a Cartago (VERG. *Aen.* 1, 94-99). El anquisiades considera afortunados a aquellos que cayeron durante la guerra de Troya, pues no les ha tocado sufrir los estragos de aquella amenazadora tempestad. Él mismo desearía haber muerto ante sus murallas, como hicieran Diomedes y Héctor (VERG. *Aen.* 1, 94-99):

o terque quaterque beati,
quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis
contingit oppetere! O Danaum fortissime gentis
Tydide! Mene Iliacis occumbere campis
non potuisse tuaque animam hanc effundere dextra,
saevus ubi Aeacidae telo iacet Hector, ...³³

El recurso al apóstrofe revela una ejecución del modelo virgiliano más genérica que aquellos casos circunscritos a la escena de hospedaje en la corte Dido. Se trata de unos versos reutilizados y adaptados por Acosta como cliché para expresar el dolor de Caterino, tan similar al que siente Eneas en medio de sus avatares marinos, por lo que esta caracterización se inserta en el episodio de manera acorde a su tono dramático.

El chipriota relata seguidamente su huida de Famagusta y posterior infiltración en el campamento turco al amparo de la noche (3, LXXIX-LXXXVI), donde llegaría a introducirse en el pabellón del mismísimo Mustafá. Allí es testigo de la traza de un funesto engaño. Oye decir al bajá que aceptaría la rendición de los famagustanos, que les permitiría escapar de la ciudad incluso armados, si así lo deseaban, y que luego los pasaría a todos a espada. Caterino parte de nuevo a la ciudad con la intención de advertir de las aviesas intenciones de Mustafá primero a Bragadino, y después a sus compañeros y conciudadanos. Sin embargo, nadie le cree: «Hacía mil protestos verdaderos / sin nunca me los creer mis compañeros» (3, LXXXVI, 7-8)³⁴.

Así las cosas, Caterino huye de Famagusta (3, LXXXVII-XCII). Decide escapar por mar a través de «una salida / ignota de los turcos» (3, LXXXVII, 1-2) en la oscuridad de la noche. Con la intención de buscar una muerte rápida, se introduce en la galera capitana turca, pero, al encontrarla desierta de turcos, vuelve a tierra a recoger a algunos de sus hombres y parten hacia Creta. Caterino oye en Candía que Juan de Austria navega por el mar Jónico al mando de una flota y decide ir en su busca.

EPÍLOGO DEL RELATO (3, XCIII)

Al término de la narración de Eneas, el poeta indica la atención (*intentis*) de la audiencia y del fin del relato (*conticuit tandem factoque hic fine quieuit*, VERG. *Aen.* 3,

³³ «¡Oh una y mil veces dichosos aquellos que tuvieron la oportunidad de caer ante la mirada de sus padres a los pies de la alta Troya! ¡Oh tú, Tidida, el más valiente del pueblo dánao! ¡Y que yo no haya podido sucumbir en las llanuras de Ilión y perder la vida bajo tu diestra allí donde el feroz Héctor yace abatido por un dardo del Eácida!»

³⁴ La incursión nocturna es un tema de resonancia épica cuyos orígenes remontan a la escena de la *Iliada* en que Diomedes y Odiseo se infiltran en el campamento de los tracios para sustraer los caballos del rey Reso (*Il.* 10). Virgilio tenía en mente este pasaje cuando cantó la infiltración de Niso y Eurialo en el campamento de los rútilos (VERG. *Aen.* 9, 176-449). Por otro lado, uno de los ejemplos palmarios del descrédito ante las advertencias de que anuncian una tragedia inminente es el de Casandra (VERG. *Aen.* 2, 246-247).

718)³⁵. La imitación que realiza Camões de esta escena también se deja sentir después del parlamento de Gama (5, XC, 1-4):

Da boca do facundo Capitão
pendendo estavam todos, embebedos,
quando deu fim à longa narração
dos altos feitos, grandes e subidos.

En cambio, en los CBA, aunque sí se indica el término del relato interno («Al tiempo qu'acababa Catherino / de sus desdichas el razonamiento [...]», 3, XCIII, 1-2), no hay referencia alguna a la reacción de la audiencia. En su lugar, el poeta señala que el temporal que impedía la navegación ha amainado y que Juan de Austria da orden de poner rumbo a Lepanto, donde se oculta la flota turca (3, XCIII-XCIV).

En la FV no hay referencia alguna a la expectación de una audiencia por lo demás sumida en un hondo pesar. Por otra parte, la expresión formular del fin del relato no es empleada aquí por Corte-Real, sino tras finalizar el primer parlamento: «Ya callaba tras esto» (11, 222).

TÉCNICA NARRATIVA: LAS VOCES DE LOS NARRADORES

El relato interno de Caterino se caracteriza, desde el punto de vista técnico y estilístico, por la presencia de una serie de recursos narrativos que trazan una línea distintiva entre la dicción de los narradores heterodiegético y el homodiegético. El análisis de estos elementos tomando como referencia el modelo virgiliano permitirá una mayor comprensión del fenómeno de la *imitatio* y, en términos generales, del propio proceso compositivo de los CBA. Para ello nos basamos en el estudio de Gordon Williams³⁶ sobre la técnica narrativa del relato de Eneas sobre la caída de Troya (VERG. *Aen.* 2), donde se distinguen las siguientes estrategias:

1) La implicación emocional del narrador homodiegético en los hechos que relata. La aflicción de Eneas se desprende de las primeras palabras de su discurso, cuando se lamenta de la orden de Dido de renovar un *infandum dolorem* (VERG. *Aen.* 2, 3), o de la descripción del ataque de las serpientes a Laoconte: *horresco referens* (VERG. *Aen.* 2, 204)³⁷.

En el relato de Caterino también aflora una emoción similar en los versos introductorios: «me mandas repetir [...] / su llaga renovar mi alma triste» (3, XV, 7-8). Al finalizar su primer parlamento (descripción geográfica e histórica de Chipre) guarda

³⁵ «Dejó de hablar al fin y tras terminar aquí su relato permaneció en silencio». La alusión al silencio y a la expectación de la audiencia se realiza en la *Odisea* en dos momentos del relato: al comienzo del interludio (*Od.* 11, 333-334) y en el epílogo (*Od.* 13, 1-2), empleándose la misma expresión formular en ambos casos: ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῆ, / κληθημῶ δ' ἔσχοντο κατὰ μέγαρα σκίοεντα («Así hablé, y a continuación todos se hallaron en silencio y fueron cautivados como por un encantamiento en el sombrío palacio»).

³⁶ Williams, 1983, pp. 246-262. Por su parte, Block, 1986, pp. 155-169 estudia la técnica narrativa del relato de Eneas en relación con la audiencia centrándose en tres aspectos: los epítetos de juicio, los apóstrofes y los aforismos.

³⁷ «Un dolor inefable»; «me horrorizo al contarlo».

la esperanza de haber cumplido las expectativas de su anfitrión y de no tener que relatar la dolorosa conquista de la isla por los otomanos (3, XXX, 5-8).

2) Relato en retrospectiva: ironía dramática. Otro de los elementos que distinguen la narración homodiegética de la heterodiegética es el punto de vista del narrador. Aunque el poeta narra los hechos desde su autoridad como narrador omnisciente, el narrador homodiegético opera desde su conocimiento de los acontecimientos *a posteriori*. Esto, en palabras de Williams, favorece la presencia de una forma de expresión de la ironía dramática. En el relato de Eneas, esta ironía está centrada sobre todo en las terribles consecuencias del engaño de Sinón y el caballo de madera. Recordaremos solo algunos de los ejemplos citados por el académico. Cuando Timetes propone introducir el caballo en las murallas de Troya, Eneas afirma que lo hizo *siue dolo seu iam Troiae sic fata ferebant* (VERG. *Aen.* 2, 34)³⁸. Más adelante, Eneas cuenta que Sinón consigue engañar, con sus insidias y sus lágrimas falsas, a los troyanos, a esos troyanos *quos neque Tydides nec Larisaeus Achilles, / non anni domuere decem, non mille carinae* (VERG. *Aen.* 2, 197-198)³⁹. Pero esta amargura dramática alcanza su clímax cuando el anquisiades relata el regreso la flota griega a Troya para culminar el engaño y la apertura del caballo por parte de Sinón, *fatisque deum defensus iniquis* (VERG. *Aen.* 2, 257)⁴⁰.

En los *Cantos* también encontramos manifestaciones de esta ironía resultante del carácter analéptico del relato de Caterino. Siguiendo la fórmula de la *Eneida*, el principal argumento de estas expresiones es que la voluntad de Dios (o de los hados) no se ha alineado con la causa de los chipriotas. En el primer verso de su primer parlamento, Caterino califica a Dios de «severo/ (a llantos ya de Chipre ensordecido)» (3, XV, 1-2). Más adelante lamenta la cruel matanza a la que los chipriotas fueron sometidos por las tropas de Mustafá: «Así lo quiso el cielo, así los hados, / o lo dispuso la cruel Fortuna» (3, L, 5-6). Por otro lado, tras la derrota de la flota veneciana que acudió en socorro de Nicosia, el poeta sentencia: «Contrario en todo se les muestra el Cielo» (3, LVIII, 8). En este sentido, también es reseñable la reacción del propio Caterino cuando es testigo del siniestro engaño planeado, cual nuevo Sinón, por el perjuro Mustafá: «Mas nunca ya la muerte quiso avara / al triste socorrer que la quisiera» (3, LXXXIV, 5-6).

3) Control estilístico del punto de vista. Williams advierte que en ningún otro libro de la *Eneida* se marca la deixis con el adverbio *ecce* como en el segundo. Eneas, añade, lo emplea para recrear su sorpresa y corroborar la presencia de la audiencia interna evocando su propia sorpresa ante un suceso determinado. Por otro lado, su relato incluye una serie de apóstrofes que contribuyen a establecer una suerte de intimidad emocional con el sujeto evocado.

En los *Cantos* no hay expresiones deícticas similares a las del relato de Eneas; el poeta sí recurre, en cambio, al uso de apóstrofes. Hay seis casos en la narración de Caterino, en los que evoca a Libia (3, XVII, 4-7), a la Fortuna (3, LI y LXXI), a la Codicia (3, LV, 1-4) y al «bárbaro cruel» (3, LV, 5-8). El sexto caso es más llamativo

³⁸ «O gracias a una artimaña o es que ya los hados de Troya lo habían fijado así».

³⁹ «A quienes ni el Tidida ni Aquiles de Larisa ni diez años de guerra ni mil naves consiguieron doblegar».

⁴⁰ «Protegido por los hados adversos de los dioses».

desde el punto de vista de la elaboración y del dramatismo que destila. Se trata de una evocación a Ástor Ballon, recién asesinado por los turcos (3, LXXII-LXXIII):

¿Cuál orden de los hados, cuál destino
te guía, buen Ástor, al alto vuelo?
¿Cuál golpe de la Parca repentino
los hilos te cortó del blanco velo?
Espíritu de Dios, Bayon divino,
si dejas a la tierra, eres del cielo,
y cuanto gozas de sublime gloria
dejas en Chipre lamentable historia.

Al último, dejaste nuestro estado
al tiempo que nos eras más jocundo;
tu cuerpo, de los ciprios más amado,
al siglo de los hombres sin segundo,
en poca tierra yace sepultado
(aquel que tanta mereció del mundo).
Mas tú, muerte cruel a nuestros llantos,
matando a uno, ¿por qué matas a tantos?

4) Símbolos. También esta figura permite diferenciar la voz del poeta épico de la del narrador interno. El libro II de la *Eneida* contiene nueve símiles. Mientras en la *Odisea*, sostiene Williams, la voz de Odiseo y la del poeta son la misma, Virgilio ha logrado separar la voz del poeta de la de Eneas realizando una cuidadosa adaptación del uso de los símiles, propiciando así, además, una identificación entre narrador y audiencia internos.

En el episodio de Caterino, sin embargo, no es un recurso especialmente atendido por Acosta, pues, exceptuando una puntual y breve *comparatio* (3, XC, 7), los símiles brillan por su ausencia.

5) Discursos en estilo directo. Estos discursos, a diferencia de aquellos en estilo indirecto, poco frecuentes en la épica, proporcionan al autor dos recursos útiles a nivel compositivo: la caracterización dramática del personaje hablante y la posibilidad de revelar a la audiencia su personalidad y sus emociones. En la *Eneida*, el poeta reproduce en dos libros el discurso de Eneas, y este reproduce a nivel metadieético los parlamentos de otros personajes.

En el relato de Caterino encontramos otro punto del que Acosta parece alejarse decididamente del modelo virgiliano, pues solo hay un discurso en estilo directo, aquel que pronuncia el Senado veneciano para rechazar la reclamación de Chipre realizada por Selim (3, XXXIX-XL).

6) El hado y los dioses como principios etiológicos. Estos conceptos son lo que más distingue la voz de Virgilio de la de Eneas: cuando, para el mantuano, narrador omnisciente, no constituyen más que un tropo explicativo, para Eneas son una manera de interpretar las causas de los acontecimientos que ha vivido mientras los relata un tiempo después de que tuvieron lugar. Esta interpretación *a posteriori* de los hechos se traduce en una serie de expresiones producto de un arrebato de amargura por parte del narrador. Esto puede entenderse mejor si recordamos las palabras de Eneas al referirse a

Sinón cuando recuerda el momento en el que se consumó el engaño de los griegos: *fatique deum defensus iniquis* (VERG. *Aen.* 2, 257)⁴¹. Asimismo, cuando relata la muerte de Rifeo, *iustissimus unus / qui fuit in Teucris et servantissimus aequi*, el anquisiades declara, sin embargo, que *dis aliter visum* (VERG. *Aen.* 2, 426-428)⁴². Otro ejemplo de esta clase de arrebatos tiene lugar en un parlamento de Eneas dirigido a su padre Anquises, quien se niega a abandonar Troya: *si nihil ex tanta superis placet urbe relinqui...* (VERG. *Aen.* 2, 659)⁴³.

En el relato de Caterino podemos leer unos lamentos bastante paralelos, salvando por supuesto las distancias entre el paganismo clásico y la ortodoxia religiosa imperante sobre todo tras el concilio de Trento. Para el narrador chipriota, la explicación de algunos sucesos subyace en la voluntad de Dios, y, si bien debe entenderse como un mero ornamento literario, en la de los hados. Recordemos, en primer lugar, la amargura de Caterino ante la matanza protagonizada por los otomanos en Nicosia: «Así lo quiso el Cielo, así los hados» (3, L, 5). Versos más adelante lamenta el vano intento de una flota cristiana de rescatar a Nicosia del asedio: «Mas sin mano de Dios, que todo excede, / la palma conseguir al fin no se puede» (3, LXI, 7-8). Por otra parte, en unos versos ya citados, el narrador intenta encontrar en los hados la explicación de la dolorosa muerte de uno de los principales defensores de Famagusta, Ástor Ballon: «¿Cuál orden de los hados, cuál destino / te guía, buen Ástor, al alto vuelo?» (3, LXXII, 1-2). Pero, en fin, son las siguientes palabras de Caterino las que mejor ilustran el concepto del arrebato amargo del narrador que se apoya en Dios y los hados para explicar los acontecimientos ya vividos. Estas irrumpen tras contar que Bragadino no creyó su advertencia sobre el engaño de Mustafá (3, LXXXV, 5-8):

Mas era por los hados el decreto
de Chipre sin ventura consumado,
que cuando Dios la villa con su mano
no guarda, el hombre la defiende en vano.

FUNCIÓN DEL RELATO DE CATERINO: CHIPRE, UNA NUEVA TROYA

Acosta y Corte-Real, como se ha visto, han sometido a un parecido tratamiento literario el mismo acontecimiento histórico: la llegada a la Galera Real de una fragata con aviso de la conquista de Chipre. Las similitudes del formato poético y narrativo que han escogido se explican por el amplio respaldo que les ofrecía el modelo virgiliano, ya sea por influencia directa o, en el caso de los *CBA*, por la influencia de la propia *FV*.

No obstante, aunque ambas escenas poseen evidentes paralelismos estructurales y conceptuales, existe una diferencia fundamental entre ellas: mientras el relato de Caterino contiene los asedios de Nicosia y Famagusta, el del huésped de la *FV* solo se centra en los acontecimientos que tuvieron lugar en esta última ciudad. ¿Cómo se explica, pues, que, a pesar de seguir los mismos modelos poéticos, los autores de estas epopeyas leplantinas se hayan decantado por distintas opciones de contenido? La

⁴¹ «Protegido por los hados adversos de los dioses».

⁴² «El más justo y el mayor garante de la equidad que hubo entre los teucros»; «los dioses lo vieron de otra forma».

⁴³ «Si los dioses tienen a bien que no quede nada de tamaña ciudad...».

respuesta, a nuestro juicio, debe buscarse en las relaciones históricas con las que debieron de documentarse. Algunos críticos han señalado ya que Corte-Real se inspiró en la *Relación* de Herrera⁴⁴, y, por otra parte, parece que Acosta se basó, al menos para esta escena, en la crónica de Costiol, al igual que Rufo.

Por otro lado, ¿qué función cumple el relato interno de Caterino en el conjunto de los *Cantos*? ¿Qué motiva al famagustano a relatar esos trágicos acontecimientos? Para encontrar respuesta a estos interrogantes conviene, una vez más, examinar las fuentes literarias antiguas y contemporáneas.

Desde el punto de vista interno de la narración, Frederick Ahl⁴⁵ sostiene que el relato de Eneas es una apología de su actuación en Troya como respuesta a una interpretación negativa o ambigua de su propia imagen tallada en las puertas del templo de Juno (VERG. *Aen.* 1, 441-493). En cambio, aunque Caterino proviene también de un pueblo derrotado, su motivación no puede ser la misma.

Si observamos la influencia que pudo ejercer el relato de Vasco da Gama, tampoco encontramos una respuesta satisfactoria. Podría afirmarse que el deseo del héroe luso es, como en el caso de Eneas, satisfacer la curiosidad del rey de Melinde y responder cortésmente a su petición. Ciertamente es que, en los *CBA*, Caterino inicia su parlamento movido por esta misma motivación o por mera obediencia al general, pero bajo la función meramente informativa del discurso trágico de Caterino subyace un deseo no expreso de que la flota comandada por Juan de Austria tome cartas en el asunto. Se trata de un episodio dotado de un elevado componente épico (la recia resistencia de los chipriotas durante los largos asedios) y dramático (la violenta derrota final) que inspira y conmueve a los principales de la flota cristiana para mover armas contra los otomanos. Las conquistas de Nicosia y de Famagusta son, como Troya en la *Eneida*, la llamada a la acción, que, en este caso, desemboca en el combate definitivo de Lepanto, descrito solo unos versos más abajo, al comienzo del Canto Cuarto. Cabe recordar a este respecto la promesa que Juan de Austria realiza en los *CBA* a Caterino de tomar venganza por la conquista turca (3, XI, 5-8):

Amigos, solo un día
no dejará pasar mi fuerte diestra
sin poder desdecir qu'está vengado
con bien presente vuestro mal pasado.

A esto, solo unos versos más abajo, añade la siguiente sentencia: «De Chipre si perdisteis la defensa, / de turcos cobraréis la recompensa» (3, XII, 7-8). En este sentido, en la *FV* volvemos a encontrar otra similitud cuya función ha señalado atinadamente la profesora Plagnard: «se trata por una parte de conmovier y por otra de animar a los cristianos para la venganza legítima de los suyos»⁴⁶. Los primeros versos del Canto Duodécimo respaldan esta teoría (12, 1-4):

⁴⁴ Además de Cicchetti, 2011, p. 705, también ha sido indicado por Plagnard, 2009, s/n, y Blanco, 2014, p. 43.

⁴⁵ Ahl, 1989, pp. 25-26.

⁴⁶ Plagnard, 2009, s/n.

La pérdida d'aquella ciudad fuerte
 causa en todos gravísima tristeza
 mezclada con ardiente rabia y vivo
 deseo de tomar justa venganza.

CONCLUSIONES

La escena clásica de narración interna en la que un huésped relata sucesos del pasado a petición del anfitrión que lo acoge ha sido ampliamente acomodada en las manifestaciones épicas auriseculares. Los casos aquí estudiados de Acosta y de sus modelos contemporáneos Camões y Corte-Real son escaso muestrario de un vasto caudal de recreaciones inspiradas en la épica clásica en general y en la virgiliana en particular.

El relato interno de Caterino es, asimismo, solo uno de los muchos ejemplos que demuestran la filiación virgiliana de los CBA. Hemos insistido, a pesar de aquellos elementos —escasos, por otra parte— en los que el poeta se aleja francamente de Virgilio, en la deuda que contrae con la escena de relato de la *Eneida* en lo relativo tanto a los elementos constitutivos de la misma (fórmula de petición del anfitrión, silencio de la audiencia, respuesta del narrador, expresión del fin de relato...), como a la técnica narrativa. Pero, además de estos usos de mayor trascendencia, los versos del mantuano también son recreados como mero ornamento de tono épico, como la transición temporal, la imitación casi literal de alguna aliteración, o el apóstrofe de Caterino basado en la *allocutio* de Eneas durante la tormenta.

El episodio del chipriota es también un ejemplo manifiesto de la red de influencias literarias que entreteje el proceso de composición épica. En los versos aquí analizados las fuentes poéticas contemporáneas entran en diálogo con la fuente virgiliana. Las similitudes estructurales e incluso textuales de la escena de los CBA con la de la *FV* sugiere una posible lectura de Acosta del poema de su compatriota, un hecho que, junto a la influencia que ejerció en la *Austríada* de Rufo, la afianza como modelo poético del ciclo épico lepentino. Por otro lado, *Os Lusíadas* actúan en el proyecto épico de nuestro poeta como modelo autorizado para el contexto de hospedaje naval del relato.

Este dinámico juego de influencias textuales se enriquece también con la convergencia de las crónicas históricas, que cobran un papel decisivo en la configuración de la acción narrativa. Sin embargo, más allá de las semejanzas estructurales y textuales entre las escenas de Acosta y Corte-Real, hemos comprobado la existencia de diferencias en el contenido histórico debido al seguimiento que debieron de realizar de la *Crónica* de Costiol y de la *Relación* de Herrera, respectivamente.

En definitiva, si el análisis de las influencias textuales y contextuales de las fuentes contemporáneas de la épica aurisecular permite llegar a sólidas conclusiones sobre su naturaleza misma, el estudio bajo el foco de la *Eneida* y, en un sentido más amplio, de los clásicos, poco atendido por la crítica, sigue constituyendo una de las claves axiomáticas para la reflexión del género. Aunque esta vía ha sido bien delimitada por los trabajos del profesor Vicente Cristóbal López⁴⁷ entre otros⁴⁸, se impone la necesidad

⁴⁷ Cristóbal López, 1999, 2004 y 2005.

de estudios amplios y sistemáticos que aborden la ascendencia clásica de los diversos elementos formales y conceptuales que conforman las distintas epopeyas, y que distingan la mera imitación por convención de las innovaciones introducidas por nuestros épicos.

Referencias bibliográficas

- AHL, Frederick, «Homer, Vergil, and Complex Narrative Structures in Latin Epic: An Essay», *Illinois Classical Studies*, 14/1, 1989, pp. 1-31.
- ALONSO MORENO, Guillermo, «La épica clásica en el *Pelayo* de Espronceda», *Cuad. Filol. Clás. Estudios Latinos*, 21, 2001, pp. 195-210.
- ALVES, Hélio, *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2001.
- ALZIEU, Pierre, «Las poesías del manuscrito 091 de la biblioteca del Castillo de Peralada», en *Hommage à Robert Jammes*, coord. Francis Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, 1, pp. 1-18.
- BARBIERI, Mario, «“O Madrid, oscuro infierno”: percorsi della *uituperatio urbis* da Pedro da Costa Perestrello a Francisco de Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 9, 2006, pp. 151-170.
- BARBOSA, Diogo, *Bibliotheca Lusitana*, Lisboa, Ignacio Rodrigues, 1752, 4 vols.
- BLANCO, Mercedes, «La batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico», *Calíope*, 19/1, 2014, pp. 23-53.
- BLOCK, Elisabeth, «Narrative Judgment and Audience Response in Homer and Vergil», *Arethusa*, 19/2, 1986, pp. 155-169.
- BOWIE, Angus, «Aeneas Narrator», *Proceedings of the Virgil Society*, 26, 2008, pp. 41-51.
- BRAGA, Teóphilo, *Historia da Litteratura portugueza. Camões*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1874, 2 vols.
- CALDERÓN, Modesto, «La *Eneida* como modelo de la épica culta española de tema religioso: el *Ignacio de Cantabria* de Pedro de Oña», *Cuad. Filol. Clás. Est. Latinos*, 17, 1999, pp. 57-88.
- CAMINHA, Lourenço, *Obras Inéditas dos Nossos Insignes Poetas. Pedro da Costa Perestrello, Coévo do grande Luis de Camões, e Francisco Galvão, estribeiro do duque D. Theodozio*, Lisboa, Antonio Gomes, 1791.
- CICCHETTI, Ester, *Juan Rufo. La Austríada*, Como, Ibis, 2011.
- CORTE-REAL, Jerónimo de, *Felicísima victoria concedida del cielo al Señor Don Juan de Austria en el golfo de Lepanto, de la poderosa armada otomana, en el año de nuestra salvación de MDLXXII*, Lisboa, Antonio Ribero, 1578.
- COSTIOL, Jerónimo, *Primera parte de la crónica del muy poderoso príncipe don Juan de Austria, hijo del emperador Carlos Quinto. De las jornadas contra el gran Turco Selimo II, comenzada en la pérdida del reino de Chipre, tratando primero la genealogía de la casa otomana*, Zaragoza, viuda de Bartolomé Nágera, 1572.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, «De la *Eneida* a la *Araucana*», *Cuad. Filol. Clás. Estudios Latinos*, 9, 1995, pp. 67-101.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, «Virgilianismo y tradición clásica en el *Monserate* de Cristóbal de Virués», *Silva: Estudios de humanismo y tradición clásica*, 3, 2004, pp. 115-158.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, «Virgilianismo y tradición clásica en la *Cristiada* de fray Diego de Hojeda», *Cuad. Filol. Clás. Estudios Latinos*, 25/1, 2005, pp. 49-78.

⁴⁸ De entre la bibliografía existente al respecto, citaremos solo algunos de los trabajos más representativos: Huidobro, 2012; Villalba de la Güida, 2012; Alonso, 2001; Rodríguez Ten, 2002; Calderón, 1999.

- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, trads. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984, 4ª reimpr. esp. (1ª ed. 1948).
- DA COSTA PIMPÃO, Álvaro Júlio, *Luís de Camões. Os Lusíadas*, Lisboa, Instituto Camões, 2000, recuperado de cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/...1/...os-lusíadas/file.html (última consulta: 11/02/2019).
- FARIA Y SOUSA, Manuel de, *Europa Portuguesa*, Lisboa, Antonio Craesbeck de Mello, 1680, 3 vols.
- FIGUEIREDO, Fidelino de, *A Épica Portuguesa no Século XVI. Subsídios Documentares para uma Theoria Geral da Epopêa*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1950.
- GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Manuel Rivadeneyra, 1865, 4 vols.
- GARCÍA PERES, Domingo, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1890.
- HERRERA, Fernando de, *Relación de la guerra de Chipre y suceso de la batalla naval de Lepanto*, Sevilla, Alonso Picardo, 1572.
- HUIDOBRO SALAZAR, María Gabriela, «Ecos de la *Eneida* en el anónimo poema La Guerra de Chile», *Cuad. Filol. Clás. Estudios Latinos*, 32/2, 2012, pp. 335-345.
- JIMÉNEZ DEL CASTILLO, Juan Carlos, «*La Austriaca siue Naumachia*» de Francisco de Pedrosa. *Estudio Introductorio, edición crítica, traducción anotada e índices*, Tesis doctoral, Cádiz, 2017.
- JIMÉNEZ DEL CASTILLO, Juan Carlos, «Influencias clásicas en los *Cantos de la batalla ausonia* de Pedro de Acosta Perestrello», *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 32, 2019, pp. 137-161.
- LEITE, Leni R., y Paulo R. SODRÉ, «Paulo da Gama e os narradores em *Os Lusíadas*, de Luís de Camões», *Convergência Lusíada*, 2017, 37, pp. 82-107.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.
- LÓPEZ DE TORO, José, *Los poetas de Lepanto*, Madrid, Instituto Histórico de Marina/CSIC, 1950.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1949, 6 vols.
- MICHELLI, Regina, «*Os Lusíadas*, de Luís de Camões: Breve viagem estrutural», *Augustus*, 8/116, 2003, pp. 39-48.
- PLAGNARD, Aude, «La *Felicísima Victoria* de Jerónimo de Corte-Real, una epopeya fronteriza», 2009, recuperado de <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00682814/document> (última consulta: 11/02/2019).
- POZUELO CALERO, Bartolomé, «Transmutando la historia contemporánea en epopeya virgiliana: la *Felicísima victoria* de Jerónimo de Corte-Real», en *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, coords. Cristina Pimentel y Paula Morão, Lisboa, Campo da Comunicação, 2014, pp. 169-178.
- RIGAUX, Maxim, *Fictions of Lepanto. Visuality and Epic Poetry in Renaissance Iberia (1571-1587)*, Gent, tesis doctoral inédita, 2018.
- RODRÍGUEZ TEN, María Elena, «Elementos de la Antigüedad Clásica en el *Austriadis Carmen* de Juan Latino», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, eds. José María Maestre Maestre, Luis Charlo Brea y Joaquín Pascual Barea, 2002, Alcañiz/Madrid, Laberinto, vol. III.3, pp. 1121-1131.
- VILLALBA DE LA GÜIDA, Israel, *Virgilianismo y tradición clásica en la épica neolatina de tema colombino*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral, 2012.
- WILLIAMS, Gordon, *Technique and ideas in the Aeneid*, New Haven/London, Yale University Press, 1983.

*

JIMÉNEZ DEL CASTILLO, Juan Carlos. «Virgilio, Camões, Corte-Real y Acosta: una escena de hospedaje naval y relato interno en los *Cantos de la batalla ausonia* de Pedro de Acosta Perestrello». En *Criticón* (Toulouse), 138, 2020, pp. 35-56.

Resumen. En el seno de la producción épica del ciclo leantino, que en los últimos años parece haber recibido mayor atención de parte de los estudiosos, los inéditos *Cantos de la batalla ausonia* del portugués Pedro de Acosta Perestrello siempre han pasado desapercibidos. En este trabajo estudiamos una escena de hospedaje y relato interno de esta curiosa epopeya a la luz de los modelos literarios clásicos, sobre todo el virgiliano. En nuestro análisis atenderemos a la posible influencia que pudieron ejercer *Os Lusíadas* y a las coincidencias temáticas y contextuales con la epopeya *Felicísima victoria* compuesta en castellano por el también portugués Jerónimo de Corte-Real.

Palabras clave. Acosta Pedro de, épica leantina, Virgilio, Camões Luís de, Corte-Real Jerónimo de, imitatio
Obras estudiadas: *Cantos de la batalla ausonia* (Pedro de Acosta), *Eneida*, *Os Lusíadas*, *Felicísima victoria* (Jerónimo de Corte-Real)

Obras citadas: *Cantos de la batalla ausonia* (Pedro de Acosta), *Eneida*, *Lusíadas / Os*, *Felicísima victoria* (Jerónimo de Corte-Real)

Résumé. Au sein du cycle des épopées consacrées à la bataille de Lépante, objet aujourd'hui d'une plus grande attention de la part de la critique, le texte inédit des *Cantos de la batalla ausonia* du portugais Pedro de Acosta Perestrello est resté toujours dans l'ombre. On étudiera ici, sous l'angle des modèles littéraires classiques et en particulier sous celui de l'influence de Virgile, une scène d'hospitalité contenant un récit interne extraite de cette curieuse épopée. Seront également examinées l'influence probable des *Lusiades* de Camões ainsi que les coincidences thématiques et contextuelles avec une autre épopée —la *Felicísima victoria*— du Portugais Jerónimo de Corte-Real.

Mots clefs. Acosta Pedro de, Lépante (cycle épique), Virgile, Camões Luís de, Corte-Real Jerónimo de, imitatio
Œuvres étudiées: *Cantos de la batalla ausonia* (Pedro de Acosta), *Eneida*, *Lusíadas / Os*, *Felicísima victoria* (Jerónimo de Corte-Real)

Summary. Within the Lepantine epic production, which in recent years seems to have received more critic attention, the unpublished *Cantos de la batalla ausonia* by the Portuguese Pedro de Acosta Perestrello has been gone unnoticed throughout the centuries. In this work we study a scene of hospitality and internal narration of this curious epic in the light of classic literary models, especially the Vergilian one. In our analysis we will attend to the possible influence that *Os lusíadas* could have on it and to the thematic and contextual coincidences with the epic *Felicísima victoria* composed in Spanish by the also Portuguese Jerónimo de Corte-Real.

Keywords. Acosta Pedro de, Lepantine Epic, Vergil, Camões Luís de, Corte-Real Jerónimo de, imitatio
Works studied: *Cantos de la batalla ausonia* (Pedro de Acosta), *Eneida*, *Lusíadas / Os*, *Felicísima victoria* (Jerónimo de Corte-Real)

El autor. Juan Carlos Jiménez es profesor del Departamento de Lenguas y Culturas Mediterráneas de la Universidad de Jaén y miembro del Grupo de Investigación Elio Antonio de Nebrija (Universidad de Cádiz). Su línea de investigación principal se centra en la edición y traducción de textos poéticos neolatinos, especialmente lepantinos, así como en el estudio de poesía épica vernacular.
juanc.jimenezdc@gmail.com